

УДК 7.038.3:004

Драматургия Мориса Метерлинка: философия в символах

© Алесенкова В. Н.

Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев (Молдова)

Статья посвящена анализу творчества известного драматурга-символиста Мориса Метерлинка, идеи которого, заложенные во многих пьесах, созвучны философским идеям великого Платона. Автор статьи преследует цель доказать, что символизм Метерлинка — это избранный им метод выражения своей философской мысли, являющийся единственно возможным языком художественного отображения опыта души, который и служит главным критерием познания. В процессе анализа нескольких символистских драм прослеживается духовная связь Метерлинка с Платоном и рекордами древней мудрости, что дает прочное основание воспринимать драматургию Метерлинка как философию в символах.

Ключевые слова: драматургия, символизм, романтизм, пьеса.

(Искусство и культура. — 2011. — № 2(2). — С. 46–50)

Playwriting by Morris Maeterlinck: philosophy in symbols

© Alesenkova V. N.

Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Kishinev (Moldova)

The article is devoted to the analysis of the dramatic art of the famous symbolist-playwright Morris Maeterlinck. Many of his plays contain philosophical ideas similar to those of great Plato. The author pursues the aim to prove that symbolism of Maeterlinck is his method of expression of his philosophical position and the only possible language of the artistic image of the soul experience, which serves the main criterion of cognition. Spiritual relationships between Maeterlinck and Plato as well as Maeterlinck and the achievements of ancient wisdom are considered in the analysis of several symbolist plays. That gives a strong reason to perceive the plays of Maeterlinck as philosophy in symbols.

Key words: playwriting, symbolism, romanticism, play.

(Art and Culture. — 2011. — No. 2(2). — P. 46–50)

Произведения бельгийского поэта и драматурга Мориса Метерлинка оставили неизгладимый след в литературных и театральных кругах как всей Европы, так и за ее пределами. То ли потому, что Западная Европа в 80-е годы XIX века «...была густо насыщена мистицизмом» [1] в противовес широкому распространению социалистических идей, то ли в Бельгии вообще «давней, укоренившейся традицией была ... традиция романтизма, тесно связанно-

го с религиозными идеями и мистикой» [1, с. 17], «Метерлинку удалось создать мир, который живет по законам его философии», что стало «одной из многих попыток идеалистической мысли конца XIX века подыскать подходящую замену скомпрометированной идее Бога» [1, с. 17], — писал Л. Андреев в статье «О двух знаменитых бельгийцах». Цель статьи — провести анализ творчества драматурга-символиста М. Метерлинка.

Адрес для корреспонденции: Академия музыки, театра и изобразительных искусств, кафедра театроведения и сценографии (Кишинев, Республика Молдова) — **В. Н. Алесенкова**

М. Метерлинк — философ. Мистик или символист, романтик или философ, Морис Метерлинк предстает перед нами в разных, часто противоречивых мнениях современников и критиков: то декадентом и создателем «театра смерти», то лауреатом Нобелевской премии, отважным искателем счастья, протестующим «против приземленности натурализма» (как отметил «Советский энциклопедический словарь»). М. Метерлинку посчастливилось при жизни испытать триумф драматурга, чьи пьесы неоднократно ставились в театрах Парижа, Москвы, Петербурга, а спектакль «Синяя птица» в постановке МХТ объехал весь мир. Несмотря на то, что круг интересов Метерлинка-мыслителя не ограничивается одной только поэзией и драматургией (известны его книги-эссе «Сокровища смиренных», «Мудрость и Судьба», «Жизнь пчел», «Разум цветов» и др., посвященные спиритуализму и оккультизму), он вошел в историю всемирной литературы как поэт и драматург-символист.

Можно ли называть М. Метерлинка декадентом только потому, что он был символистом? Художественное творчество в целом вообще символично, потому что любой Образ, одухотворенный идеей, — уже символ. «Символизм не только лежит в основе всего искусства, он лежит в основе всей жизни, — писал Э. Г. Крэг, — ибо жизнь становится возможной для нас лишь с помощью символов» [2]. Символизм на протяжении многих эпох был методом творческого мышления, необходимым для персонификации абстрактных идей в различных формах искусства, с целью транслировать в массы заложенную в них философскую мудрость, а в 1886 году француз Ж. Мореас сузил это понятие термином «символизм», обозначающим течение или направление, сформировавшееся в литературе в конце XIX — начале XX века, тесно связанное со стилями «модерн» и «декаданс». Русский поэт-символист А. Блок по этому поводу писал, что ни романтизм, ни символизм нельзя

относить к декадентству, «упадок... состоит в том, что иные или намеренно или просто по отсутствию соответствующих талантов затемняют смысл своих произведений, причем некоторые сами в них ничего не понимают... от этого произведение теряет характер произведения искусства и в лучшем случае становится темной формулой» [3].

Символизм М. Метерлинка не имеет ничего общего с декадентством. Драмы М. Метерлинка — это избранный им метод выражения своей философской мысли, как некогда для этой цели Платоном были избраны диалоги. Диалог всегда предполагает присутствие оппонента, который может согласиться или возразить. Драма всегда предполагает наличие конфликта, а в борьбе противоположностей кроется символ божественной активности, продуктом которого является стремление к разрешению конфликта, к выбору, который мы часто воспринимаем как трагический, и в этом смысле символизм М. Метерлинка пронизан трагичностью, наполнен внутренней борьбой, накалом внутренних действий и, порой, невнимательному читателю кажется отсутствием действий внешних.

М. Метерлинк — поэт, и мир души оказывается главным содержанием его произведений; для него, поднявшегося в своем внутреннем мирозерцании до грани мистического, символизм является единственно возможным языком художественного отображения опыта души, который и служит главным критерием познания. Символизм, таким образом, имеет место как аналог запечатляемого духовного откровения, которое художник, как правило, испытывает в моменты кризисных или иных экстремальных обстоятельств, когда бессмертная или божественная часть души временно подавляет ее смертную, чувственно-эмоциональную часть, именно благодаря ее ощущению невыразимой внутренней трагедии. (Теория о существовании двух душ — бессмертной и смертной — изложена Платоном в диалоге «Тимей»). Худож-

ник, если он в первую очередь психолог и философ, обладает определенным видом мышления, помогающим ему, проникнув в сферу нуминального мира, мира идей или Идеальных Образов, найти для него отражение в феномене символа. Почему символа? — Значение слов меняется с течением времени и «должно быть что-то более или менее постоянное, чтобы были возможны рассуждения и знания» [4]. Символ в этом смысле, в контексте внутренней связи и взаимодействия образов, является универсальным носителем архетипа (начального образа) и, стимулируя воображение воспринимающего индивидуума, формирует в его сознании понимание, соответствующее его духовному опыту.

Символистские драмы М. Метерлинка — философия в символах. Символические пьесы М. Метерлинка — пьесы-ребусы, пьесы-загадки, которые нужно разложить на составные части, чтобы потом снова составить из них одно целое. Некоторые знаковые элементы кочуют из пьесы в пьесу, как будто став привычной ассоциацией автора, в то же время информируют нас о своем значении именно неоднократностью применения, создавая своеобразный авторский язык. Все важные события происходят в полдень или полночь, время всегда стоит на страже, числа обладают особой значимостью. Душа, в образе лирических героев, томится в темноте, не решается взглянуть на свет; между нею и свободой — многочисленные двери, окна и зеркала, отражающие ее сомнения и страхи перед бушующим океаном, но она жертвует собой во имя света и любви, обретая в смерти истинную жизнь, обретая мудрость. «Раз наша душа существовала ранее, то, вступая в жизнь и рождаясь, она возникает неизбежно и только из смерти, из мертвого состояния» [5]. Путь души, предполагаемый М. Метерлинком и предложенный им в художественных образах, аналогичен пути истинного философа к знанию и соответствует теории Платона, изложенной в «Федоне». Тело, наполненное же-

ланиями, страстями и страхами, держит душу в темнице неведения, и достичь «чистого знания» можно только очистившись. «... А очищение — не в том ли оно состоит ... чтобы как можно тщательней отрешить душу от тела... Но это как раз и называется смертью — освобождение и отделение души от тела» [5, с. 18–19].

Семь принцесс ожидают принца, погруженные в болезненный сон (пьеса «Семь принцесс»), некий доктор запретил их будить, и послушные старые король и королева только тайком любят их отражениями в зеркалах сквозь оконные стекла, даже не помышляя войти. И когда долгожданный принц приезжает, уже невозможно открыть заржавевший замок, и остается только один путь — через глубокий темный склеп, чтобы потом подняться, сдвинув тяжелую надгробную плиту, но одна из принцесс уже мертва. Образ спящей красавицы или принцесс, заточенных в башнях, — далеко не новый архетип, который мы можем рассматривать как некие «образы, спящие в подсознании в ожидании стимула, приводящего их в действие» [6] или согласиться с Гермесом Элевзианских Мистерий, что наше настоящее не более, как роковой сон. Решимся ли мы проснуться, решимся ли взглянуть на себя без страха, пока не пришлось стучать в закрытую дверь с криком «поздно»?

Образ смерти в ранних пьесах М. Метерлинка, который создал его театру репутацию «театра смерти», нельзя рассматривать как явление смерти физической. Путь смерти, согласно концепции древних мистерий, есть путь освобождения от порабощения со стороны тела и его потребностей, «отвлекающих нас от достижения знания и созерцания истины» [4, с. 186]. Как зерну, чтобы прорасти, необходимо опуститься в темноту почвы, так и человеческому сознанию, чтобы подняться к свету, необходимо пройти «подземным» путем смерти.

Пьеса «Слепые» признана одним из самых символических произведений М. Метер-

линка, отчасти потому, что была поставлена во МХТ К.С. Станиславским и стала известной, отразив утраченный современным человечеством образ веры в лице умершего проводника-священника, оставившего беспомощных слепцов в холоде и страхе перед близостью океана, аналогичного промежуточному пространству между жизнью и смертью. Среди 12-ти слепых (6 стариков и 6 женщин) автором оставлены только два существа, способные видеть, — собака и ребенок. Первая символизирует безысходное настоящее, а второй лишь подает надежду на будущую, вновь зарождающуюся силу. Слепцы знают, что они приехали на остров из-за моря уже слепыми, и только у молодой слепой сохранились воспоминания и вера в возможность прозрения, необходимого чтобы покинуть остров, где им давно страшно, где их пугает шум моря и странные приближающиеся шаги неведомого. Неведомое — смерть — и в то же время «следующее за смертью: то, что чувства и разум не в состоянии понять и осмыслить» [6, с. 337]. Что за идея заложена М. Метерлинком в этих странных слепцах? Лишенные возможности воспринимать окружающий мир глазами, они представляют его, полагаясь на слух, ощущения, рассуждения и догадки. Согласно Платону, истинный философ игнорирует зрение и слух, потому что «зрение и слух являются недостоверными свидетелями; истинное существование, если оно вообще открыто для души, обнаруживается не в ощущениях, но в мысли» [4, с. 185], и следующим, решающим, становится шаг к идее блага, при условии осознания, что благо реально, как реально Неведомое, к которому в финале устремляются слепые М. Метерлинка, позабыв о страхе, с внезапно пробудившейся верой в спасение, которое они не могут ни видеть, ни осмыслить.

Примечательно также сходство идей Платона и М. Метерлинка в пьесе «Ариана и Синяя Борода, или Бесполезное освобождение». Ариана, не колеблясь, открывает семь дверей в замке Синей Бороды, не поддаваясь

искушению скрытых за ними соблазнов. Она выполняет миссию освобождения и потому не считается с запретами. В темном подземелье, где она находит предыдущих жен Синей Бороды, ее светильник гаснет, но ей удается разбить хитроумно завуалированные стекла, чтобы выйти на свет. Ослепленная светом, она не видит, но чувствует и слышит все. Убежденные ее верой, женщины выходят из подземелья, но не могут покинуть замок, в спешке оставленный Синей Бородой. Пока женщины в замке под руководством Арианы учатся разумно пользоваться его несметными богатствами, сам Синяя Борода, вступивший в бой с взбунтовавшимися крестьянами, побежден и связанный доставлен в замок. Без бороды, он беспомощен и нестрашен. Путь свободен, но Ариана уходит одна, женщины остаются в замке добровольно. Напрашивается сравнение с платоновским Образом Пещеры, приведенном в «Государстве», рассматривающем человеческое существование как пребывание в подземелье, где люди, находящиеся спиной к свету, принимают тени вещей за реальный мир. Если кого-то из них освободить и вывести на свет, глаза его будут медленно привыкать к свету, чтобы научиться различать реальный мир, но если он попытается вернуться в пещеру, чтобы вызволить остальных, то, попав из света во тьму, будет смешон своей слепотой и не понят. М. Метерлинк сам поясняет в названии пьесы, что освобождение бесполезно, как бы заранее предупреждая читателя, но в то же время четко определяя путь, которым проходит неустойчивая к соблазнам душа, милосердно открывая ей горизонт, но сохраняя за ней право выбора.

Нелепо предполагать, что М. Метерлинк был сознательным интерпретатором идей Платона — скорее его единомышленником, черпавшим знание из тех первоисточников, откуда черпал и сам Платон (а он, как известно, многим обязан Сократу, Пифагору, Пармениду и мистериям Пирамид, где был посвящен во многие тайны устройства мира).

«Чего сам не имеешь, того и другому не передашь, а чего сам не знаешь, тому и других не научишь» [5, с. 105]. Беря во внимание это высказывание Платона, можно с уверенностью сказать, что несмотря на явное сходство позиций по ряду вопросов, М. Метерлинк обосновывал концепцию пути, который совершает душа, методом собственного самопознания и духовного опыта. Не случайно его творчество украсило появление феерической мистерии «Синяя Птица», которая фактически облетела весь мир.

Прежде всего сказочная Фея снабжает Тильтиля необыкновенной шапкой, не привычной невидимкой, а напротив, с поворотом волшебного алмаза открывающей взору то, что обычные человеческие глаза не видят, но что способен видеть некий центр, именуемый в буддизме «третьим глазом»: души предметов, животных и стихий, прошлое и будущее, чтобы найти Синюю Птицу и «властвовать над всем». «Научитесь вспоминать, научитесь предвидеть», — вторит Гермес из Элевзианских Мистерий [7]. В канун Рождества дети и освобожденные души предметов, животных и стихий отправляются на поиски Синей Птицы. Они находят ее и в Стране Воспоминаний, и в Царстве Ночи, (открыв все семь дверей), и у Деревьев и Животных, и, наконец, в Царстве Будущего, но какими бы синими ни казались Птицы во всех этих царствах, они в нашем мире либо умирают, либо теряют свой синий цвет. Синяя Птица, «тайна вещей и счастья», Истина или Мудрость — в нашем мире должна быть своя. «Мы так далеко ходили за ней, а она тут. Как странно!», — восклицает Тильтиль, обнаружив ее в собственном доме после долгого (в один год) путешествия, которое в нашем мире длилось всего один сон. Неудивительно, что спектакль, поставленный К. С. Станиславским, сохраняется в репертуаре МХАТ и по сей день. По словам К. С. Станиславского, спектакль должен

был восхищать детей и будить серьезные мысли у взрослых; он понимал, что эта сказочная феерия немало позаимствовала у древних Мистерий, которые существовали еще около 4-х веков после Рождества Христова и давали иницилируемым великие и вечные истины, что свидетельствуется многими выдающимися умами древности.

Заключение. В диалоге «Федон» Платон устами Сократа выдвигает теорию о бессмертии души, аргументируя ее существование до рождения и после смерти, утверждая, что смерть порождает жизнь, так же как жизнь порождает смерть, находя в стремлении к истине единственный выход из круга воплощений. Эта теория, поддерживаемая в древнеиндийской философии принципом реинкарнации и идеей сансары, а также знанием о Законе Перевоспечения Христом, засвидетельствованным в Библии, и эзотерической теорией эволюции человеческого царства в рамках эволюции нашей планеты, должна иметь общие древние корни. И в свете античной мудрости символические драмы Мориса Метерлинка являются индивидуальной попыткой познания сущего, непреходящего, попыткой заглянуть в причины вещей, найти для них объяснения и формы, близкие образу мышления современного европейца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верхарн, Э. М. Метерлинк / Э. М. Верхарн. — М.: Худ. лит., 1972. — С. 16.
2. Крэг, Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Э. Г. Крэг. — М.: Иск-во, 1988. — С. 272.
3. Блок, А. Собр. соч.: в 8 т. / А. Блок. — М.-Л., 1960–1963. — Т. 7. — С. 26.
4. Рассел, Б. История западной философии / Б. Рассел. — Новосибирск, 2001. — С. 203.
5. Платон. Собр. соч.: в 4 т. / Платон. — М.: Мысль, 1993. — Т. 2. — С. 32.
6. Керлот, Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М., 1994. — С. 492.
7. Шюре, Э. Великие посвященные / Э. Шюре. — Калуга, 1914. — С. 331.

Поступила в редакцию 28.02.2011 г.