

## IV. Drama

**ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКОГО СИМВОЛИЗМА, В ОСОБЕННОСТИ  
ФРАНЦУЗСКОГО, НА РУССКУЮ ДРАМАТУРГИЮ  
КОНЦА 19 И НАЧАЛА 20 ВЕКА – НА ДРАМАТУРГИЮ  
РУССКОГО МОДЕРНИЗМА  
(М. Метерлинк и Л. Андреев)**

**Алена Моравкова (Прага)**

Метерлинк пишет: «Красота великолепных, прекрасных, изумительных трагедий содержится не в действии, а в словах... Слово связано с внутренним жестом... Поэтическое произведение достигает красоты и какой-то высшей правды только в такой степени, в какой оно сумеет обходиться без слов, объясняющих и излагающих происходящее, и вместо них воспользуется словами, которые выражают не так называемое состояние души, но недостижимое, постоянное стремление души к красоте и истине ...»

Автор становится основоположником символистической драматургии, которая приходит на смену натуралистической. Соотносительно с философскими течениями тогдашнего времени (Бергсон, Гартман, Шопенгауэр, Ницше) символистическое искусство проповедует идею, что душа – составная часть мирового «я».

Оно отвергает рационализм. То, что происходит вокруг нас, это все не существенное. Самое главное происходит внутри.

Метерлинк объявляет борьбу против «повседневности», часто употребляет мотив сна, позволяющий выражать некоторые стороны внутренней жизни персонажей. Он меняет композицию драмы, его драматургия более статична, так как важно не действие, а состояние души персонажей. Автор ищет образы в античной трагедии и уделяет большое внимание монологу. Диалоги в его пьесах создают общую музыкальную линию, они поэтичны, насыщены символами, как правило, часто повторяются – автор при помощи повторов утверждает какую-то важную мысль, и это повторение становится лейтмотивом.

Борьба против повседневности проявляется в драматургии Метерлинка выбором «экзотических» сюжетов. Автор обращается к мифам, легендам, сказкам. Доминирующие мотивы – любовь и смерть. Любовь представлена в трагическом аспекте. Автор не знакомит зрителей с прошлым своих героев,

обычно он показывает своих персонажей в момент кризиса, надвигающейся беды, создает настроение, атмосферу при помощи звуков. В его пьесах преобладают полутона, оттенки красок, сумерки, полусвет: трагедия часто связана с заходом солнца, с нахлынувшим мраком. Место действия в большинстве случаев четко не очерчено, автор, таким образом, подчеркивает общность происходящего. Это касается и персонажей – они часто безымяны – автор подчеркивает типичность их судьбы. Причины их беды неизложены, решающую роль в их жизни играет случайность. Мир таинственен, жизнью управляет судьба, многие тайны остаются нераскрытыми.

Внешнее действие ослаблено, автор предоставляет место философской медитации с целью проникнуть во внутренний мир своих персонажей. Инстинкт, душа выше разума – это отвечает философским течениям того времени так же, как агностицизм, провозглашаемый автором. Душа входит в контакт с высшим миром посредством поэзии. Автор должен открыть зрителям пропасти душ своих героев. Физический облик и динамичность актера могут иногда помешать внутреннему контакту героев и зрителей. Поэтому очень выгодно работать на сцене с марионетками, которыми можно полностью управлять. Метерлинк пишет некоторые свои пьесы для марионеток. Это способствует «неслышному диалогу душ», о котором автор мечтает.

Автор возобновляет в своих драмах хор по образцу античной драматургии. Члены хора резко не индивидуализированы, они как будто сливаются в одно целое. В пьесах Метерлинка они обычно комментируют происходящее, выражая разные оценки, иногда противоположные. Хористы выполняют также другую роль, присущую античному хору, рассказывая несколькими пластичными словами о том, что происходит «за сценой».

Моделью может послужить пьеса *Внутри*, написанная для марионеток. Дома, при свете лампы, сидит семья, готовится к ужину и ждет возвращения одной из дочерей. Между тем на дворе толпа, «хор» объявляет зрителям о несчастье – дочь утопилась. Причина не объясняется, только обсуждается этот факт, и члены хора высказывают свое мнение по поводу несчастья и ищут способ, как сказать об этом родителям утопленницы. В финале пьесы, когда уже семья знает о несчастье, все разбегаются, и дома остается только младший член семьи – маленький ребенок, который спокойно спит. Этот персонаж символический – он представляет собой надежду несчастной семьи.

Кроме символов-персонажей в пьесах Метерлинка находятся символы-детали (напр. потерянное кольцо в колодце в пьесе *Пелеас и Мелисанда*) и ситуации (путешествие слепцов в пьесе *Слепцы*).

В драме *Слепцы* действие происходит на заброшенном острове, куда священник повел группу слепцов, а сам на острове умер. Слепцы очнулись без помощи: они бредут без цели и боятся смерти. Здесь разработана в символическом плане экзистенциальная тема. Автор напоминает в данном случае определенные течения европейской драмы 20 века, а именно экзистенциальную драматургию Сартра и Камю, а также театр абсурда (*Слепцы* напоминают пьесу *В ожидании Годо* С. Бекета. В финале *Слепцов* появляется на руках одной из женщин ребенок, символ жизни, надежды – бекетовская пьеса уже никакой надежды не обещает).

Спутниками Метерлинка в области символистической драмы стали Г. Ибсен, Г. Гауптман, Э. Вергарен и др.

Символистическая драматургия оказала влияние на русскую драматургию рубежа веков, в том числе на творчество Чехова (символы напр. в пьесе *Чайка*, лейтмотивы, ремарки, создающие атмосферу и т. д.), Брюсова, Блока и вообще русских символистов, а также на драматургию Л. Андреева.

Леонид Андреев в своем *Письме о театре* (1911) объявляет борьбу против сценического реализма, против «самоваров» и утверждает, что современный театр в кризисе: «Наша жизнь в ее наиболее драматических и трагических коллизиях все дальше отходит от внешнего действия, все более уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний... Жизнь ушла внутрь, а сцена осталась 'за порогом'». Поэтому театр очнулся в кризисе, поэтому драма в последнее десятилетие отстает от романа: «Достоевский не создавал драмы... Не голод, не любовь, не честолюбие, но ум, человеческий ум с его страданиями, радостью и горем стал настоящим героем современной жизни, и поэтому ему принадлежит первое место в драме.» В связи с этим автор выдвигает драматургию Чехова, а драматургию Островского считает «ненужной», хотя она подлинно театральна. Автор выражает неудовольствие по поводу того, что со сцены «прогнозили монолог».

О своей драме *Океан* (1910) Андреев пишет: «Это ... не обыкновенная трагедия, а трагедия, построенная исключительно психологически, исключительно на переживаниях, без тени позы и жестокой декламации. По одному тому, насколько это последняя работа, можно заключить, что и действительно это будет в некотором роде 'новое' слово.» Автор выражает эти мысли по

поводу своей драмы в письме к В. Немировичу-Данченко, постановщику *Океана*.

На драматургию Л. Андреева оказало влияние (из отечественных источников) прежде всего творчество Достоевского, Толстого, Чехова. Символистические импульсы развивали в своих произведениях В. Брюсов, Д. Мережковский, А. Блок, В. Розанов, А. Белый, Вячеслав Иванов и др. Мирозрению Андреева стал близок поляк С. Прзибишевский.

О Метерлинке Андреев пишет: «Почему хитрец Метерлинк надел своими идеями штаны и сомнения заставил бегать по сцене...»

Андреев стал сторонником теории С. Соловьева о «теургическом искусстве», о художнике-теурге, которую русские символисты применили к театру по лозунгу «театр – святыня». Впервые этот лозунг прозвучал в речи Д. Мережковского *О новом значении антической трагедии*, с которой Мережковский выступил на премьере трагедии *Ипполит Еврипида* в Александрийском театре в 1902 году.

Некоторые символисты, напр. Д. Мережковский и В. Иванов, мечтали о новом театре как о новой религии, но Андреев не разделял их мнения по этому поводу. Он также признавал большую роль народного театра в процессе формирования «нового» театра.

В андреевских драмах *К звездам* (1905) и *Савва* (1906), а также в пьесе *Океан* (1910) мы находим глубокие следы поэтики символизма, философии Ницше и теории «мессианизма» В. Соловьева. Что касается следов символизма, в этом плане интересна пьеса *Жизнь человека*, написанная в 1906 году. Она стала большим достижением драматурга. Ее поставили два известных режиссера, Станиславский и Мейерхольд – последний использовал с успехом принципы символистического театра.

*Жизнь человека* – уже в названии автор подчеркивает обобщенность судьбы своего героя, названного просто Человек. Его жизнь похожа на замкнутый круг. Со дня рождения до смерти чередуются минуты счастья и горя; богатство и признание общества сменяются бедностью и забытием. Жизнью человека руководит неумолимая судьба. Случайность играет решающую роль. В конце героя ожидает жестокая смерть в нищете.

В ремарках к пьесе автор создает атмосферу, настроение – в этом аспекте он продолжает практику символистов, которую мы наблюдаем также в пьесах Чехова. Появляется здесь символическое лицо Кого-то в сером, которое сопровождает действие и комментирует происходящее. Призрачные старухи, встречающиеся в пьесах Метерлинка, в *Жизни человека* создают хор. Они

в момент рождения ребенка уже говорят о его смерти. Они пророчат ему счастье и горе. Они часто выражают противоположные мнения и сливаются в одно музыкальное и ритмическое целое. В отдельных сценах, представляющих этапы жизни Человека, хор повторяет одну и ту же реплику, выражающую основную мысль или характеристику происходящего. Такова напр. сцена бала у Человека. Когда он достиг всего счастья, богатства и признания, хор повторяет: «Как богато, как пышно!» (язык персонажей не индивидуализирован, в его структуре мы находим поэтические и библейские выражения, символы (напр., свеча – символ жизни, которая гаснет в сцене смерти Человека, после чего наступает темнота.) В сцене бала, где играют музыканты, драматург перешагивает границы символизма и принимает театр абсурда (музыканты играют, и их инструменты действуют каждый по-своему. Гости-марионетки тоже не связаны с происходящим).

Если в пьесах Метерлинка господствуют полутона, то в *Жизни человека* по принципу контраста использован ослепительный свет и темнота (хотя вступительная сцена проходит в символистическом полусвете) ... резкий крик рождающей жены Человека – в этом плане уже в символистическую ткань внедряется поэтика экспрессионизма. Финал – смерть обнищавшего Человека в кабаке – представляет «черный» гротеск, сопровождающий драматургию экспрессионизма, хор старух вокруг умирающего исполняет «танец смерти». В плане гротеска Андреев продолжает отечественную традицию Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Сухова-Кобылина и европейскую традицию Э. Т. А. Гофмана (гротеск имел место также, напр., в драматургии Ибсена – вспомним его *Призраки*). Андреев развивал эту форму в одноактных пьесах *Любовь к ближнему*, *Прекрасные сабинянки*, *Конь в сенате*, а также напр. в черном гротеске *Черные маски*.

Автор использовал в своей драматургии отечественные и европейские стимулы для создания своеобразной драматургии и стал ведущим драматургом «серебряного» века, представителем русского экспрессионизма. Одним из стимулов для него была и драматургия Мориса Метерлинка.

#### Литература:

- Аработин, К. И.: *Леонид Андреев: Итоги творчества*. СПб 1910.  
*Полное собрание сочинений Леонида Андреева*, т. III., СПб 1903, стр. 305-306.  
Андреев, Л.: *Письмо к Немировичу-Данченко*, Но 396/7, Музей МХАТ, ф. Н. Д.  
Maeterlinck, M.: *Modrý pták*. Doslov F. Gotre, SNKLUMU, 1962.  
Wolker, K., Grimm, R., Hader, H. B.: *Smysl nebo nesmysl? Orbis*, Praha 1966.

## Resumé

**L'influence du symbolisme européen, et essentiellement français, sur le dramaturgie russe du 19<sup>e</sup> siècle et du commencement du 20<sup>e</sup> siècle - la dramaturgie du modernisme russe (M. Maeterlinck et L. Andréiev)**

Le symbolisme européen, et, en tout premier lieu, le symbolisme français, a influencé la dramaturgie russe du modernisme. On retrouve les traits caractéristiques du symbolisme de la dramaturgie de M. Maeterlinck dans la dramaturgie de L. Andréiev. On trouve des motifs communs – la peur de la mort, le fatalisme, la vie comme un cercle, l'impression apocalyptique, etc. La structure du drame évolue. Le drame devient plus statique, le monologue y joue un rôle très important. Les personnages ne sont pas caractérisés par leur passé, ils n'ont souvent pas même de nom. Ils sont situés dans un milieu indéfini, sans caractéristique précise. La composition procède par contrastes. Les personnages apparaissent en scène au moment de la crise, au début de la tragédie. Les décors se composent de quelques détails frappants. Ils s'agit là de traits qui sont expérimentaux en comparaison avec la dramaturgie du réalisme de la 2<sup>e</sup> moitié du 19<sup>e</sup> siècle. On souligne les émotions, la vie intérieure des personnages. On évite les situations dramatiques compliquées, l'attention se concentre sur le monde intérieur de l'homme.

Dans les drames de L. Andréiev, on trouve des personnages de vieilles femmes comme dans les pièces de Maeterlinck. Elles y forment le chœur – elles représentent différentes opinions et impressions – comme chez Maeterlinck. Les idées importantes sont répétées; parfois, cette répétition souligne l'atmosphère de la situation. Un personnage en gris symbolise le destin. Mais, dans sa pièce, L. Andréiev va encore plus loin. Le fait de représenter la vie humaine par le cri d'un bébé – voilà déjà un trait de l'expressionnisme. L'auteur profite des traits du symbolisme pour créer une poétique originale. Ce faisant, il devient un représentant de la dramaturgie russe moderniste, un représentant de la dramaturgie expressionniste.