

**«ОСТЕНДСКИЕ БЕСЕДЫ» – «ВУЛЬГАТА ГЕЛЬДЕРОДИСТОВ»
ИЛИ МИШЕЛЬ ДЕ ГЕЛЬДЕРОД О СЕБЕ**

© 2008 Е.В.Киричук, К.Г.Попович

Омский государственный университет им. Ф.М.Достоевского

Статья рассказывает о сборнике интервью Мишеля де Гельдерода, в которых он, как автор описывает истоки своего творчества, многообразные влияния и формирует эстетическую концепцию своей драматургии.

«Остендские беседы» представляют собой сборник интервью М. де Гельдерода, состоявшегося в июле 1951 года в Остенде, Бельгия и в 1956 опубликованных на французском языке в Париже. Во французском театре 50-х годов XX столетия бельгийский драматург занял место среди представителей театра авангарда. Премьера его пьесы «Поминки в аду» стала началом настоящего увлечения его драматургией, которое сравнивали с лихорадкой: «ghelderodite aigue».

Гельдерод рассказывает о формировании своего писательского «я» не с точки зрения влияний и подражаний, а как об установлении глубокой, сущностной связи с определенными деятелями искусства. Среди них музыканты, живописцы, драматурги, литераторы. Этот синтез сказывается в его драматургии. Гельдерод пишет пьесы, в которых задействованы Брейгелевские ландшафты, персонажи с картин Эль Греко и Веласкеса включены в число действующих лиц, как и литературные герои Гете и де Костера. Гельдерод называет среди близких ему художников А.Стриндберга, Л.Андреева и представителей французского театра – М.Метерлинка, А.Жарри.

Среди существенных влияний Гельдерод называет И.В.Гете: «Меня поразило его «Фауст» в переводе Жерара де Нерваля в то самое время, когда я открыл для себя англичан (елизаветинцы). Это произведение покорило меня своим поэтическим чувством, легкостью и естественностью формы. Это презирающий условности и истинно свободный театр. Быть может, сейчас я несколько преувеличиваю силу тогдашнего впечатления, но, без сомнения, именно «Фауст» подтолкнул меня к театральному творчеству, навер-

ное, даже прежде срока»¹. Пьеса «Смерть доктора Фауста» по мотивам произведения Гете появляется в 1925 году. Некоторое критическое недовольство писателя, звучащее в словах о Гете, который подтолкнул его к театру прежде срока, возможно, связано с переоценкой Гельдеродом школы экспрессионизма или «моды» на экспрессионизм. Знакомство с этой школой в искусстве состоялось по переводам Ведекинда, Кайзера и Кокошки, которые для него осуществлял бельгийский дадаист Клеман Пансаерс.

Экспрессионистская драма оказала некоторое влияние на Гельдерода, хотя сам он пытался от него, по всей видимости, избавиться. Экспрессионистская живопись Кандинского, Шагала, Кампедонка, Пауля Клее, киноискусство определяли первоначально поэтику его драматургии. «Теперь я думаю, что это было все же пагубное влияние и мне не раз приходилось впоследствии переделывать созданные тогда пьесы. В них зачастую входили кинокадры, элементы цирка, мюзикхолла и многое в том же роде. Сейчас я смотрю на все это как на слишком легкий выход и признак скудости выбора»².

Единственной пьесой, по утверждению драматурга, которую невозможно переделать осталась «Смерть доктора Фауста». Действительно, в текст этой пьесы введены фрагменты радиопередачи часть действия перенесена на киноэкран который должен загораться и гаснуть во время спектакля текст пьесы разбит на две колонки определяющие параллельное движение событий на сцене также разделенной на две половины. В пьесе два

¹ Остендские беседы. // Гельдерод М. де. Театр. – М.: Искусство. 1983. – С.611.

² Там же. – С.613.

Фауста, две Маргариты и два дьявола – подлинными и мнимыми, лишь играющими их роли в спектакле параллельном действию. Эту пьесу Гельдерод назвал «если не самым глубоким то, по крайней мере, последовательным воплощением на французском языке принципов экспрессионизма в театре»³. Содержательный и тематический план этой пьесы оценен Гельдеродом не как парафраз на тему Фауста, а как обращение к «трагедии личности» – проблему человека, который «решается жить как обыкновенный человек», но это путь к смерти, поскольку «власть над самим собой – не меньшая иллюзия, чем власть над миром»⁴. Гельдерод называет свою пьесу «порывистой и жестокой трагедией»⁵. Здесь звучат уже начала совсем другого пути поиска своего оригинального театра, который состоится в «Эскориале» и «Школе шутов».

Среди важных для становления драматурга фигур особое место отведено М.Метерлинку и А.Жарри. Гельдерод прямо говорит о юношеском восхищении театром своего соотечественника, отголоски тем и мироощущения которого можно найти в его драмах, таких как «Сир Галевин», «Смерть Тентажиля», «Пелеас и Мелисанда», «Там, внутри» названы в ряду запомнившихся и оказавших наибольшее впечатление драматических картин признанного мастера.

Другая краска, менее мрачная в процессе самоопределения Гельдерода – это театр Жарри, о котором драматург отзывается с нескрываемым восторгом. На вопрос интервьюера о близости к А.Жарри он отвечает: «Конечно! И, прежде всего, в духовной области Жарри, неистощимый и блестящий возмутитель спокойствия, дал моей юности драгоценное оправдание, открыв мне путь к внутренней свободе и тем спасительным излишествам, к которым меня толкала душа анархиста – да, да, именно анархиста!»⁶. Смеховая культура, связанная с «грандиозной фигурой Папаши Убю», (выражение Гельдерода) соединяется у него не только с раблезианством Жарри. Гельдерод усматривает куда более глубокие корни этого «без-

жалостного смеха». Традиция формируется в комедиях Аристофана, продолжается у Петрония и Ювенала, затем переходит к Эразму Роттердамскому, Джоантану Свифту и Лоренсу Стерну. Сатира Петрония и Ювенала названа «неистойвой проповедью» смех Эразма, Свифта и Стерна является для Гельдерода секретом, который он хорошо усвоил и наполнил им свой театр. «Жарри напомнил мне о смехе, высоком, безжалостном смехе, забывать о котором нельзя, хотя он и отнюдь не часто слышится в наше время» – утверждает Гельдерод⁷.

Жарри и Метерлинк являют собой не только пример художника. Мировоззренческие и философские аспекты творчества этих писателей и Гельдерода также имеют общие черты. В «Остендских беседах» упоминается Рейсбрук Удивительный, чтение книг которого Гельдерод сравнивает со слушанием литургии. Церковная музыка воспринимается им как особое высокое искусство, в котором на недостижимую высоту поднялся И.С.Бах. Мистика Рейсбрука отождествляется с «драгоценным даром» полифонической церковной музыки.

Метерлинк в книге «Сокровище смиренных» посвящает Рейсбруку VI-ю главу. Жан Ван Рейсбрук (1274 – 1381) монах, основавший Гренендальское аббатство в окрестностях Брюсселя, автор книги «Украшение духовного брака», которую Метерлинк переводил с фламандского на французский. Мистическое учение Рейсбрука сравнивается Метерлинком с книгами Новалиса, Кольриджа, Платона, Плотина, Беме. «Читая Рейсбрука, надо всегда иметь в виду тот неизвестный мир, который он должен был освещать сквозь двойные и скудные роговые окна слов и мыслей»⁸. Мир невысказанного или несказанного таинства для Метерлинка открывает мистика Рейсбрука, для Гельдерода еще и литургия, фламандская и итальянская средневековая музыка (Г. де Машо, Дюфай, Обрехт, Окегем, Палестрина), народная музыка ярмарочного балагана. «Словотворчество», как называет Гельдерод минуты вдохновения, связывается с возникновением определенной музыкальной темы.

³ Остендские беседы. // Гельдерод М. де. Театр. – М.: Искусство. 1983. – С.613.

⁴ Там же. – С.614.

⁵ Там же.

⁶ Там же. – С.611 – 612.

⁷ Там же. – С.612.

⁸ Метерлинк М. Сокровище смиренных. – Томск: Водолей. 1994. – С.42.

«Многие мои произведения сразу рождались со своей музыкальной темой»⁹. «Смерть доктора Фауста» связана с мелодией шарманки, играющей рейнский танец. «Эсориал» – с испанской мелодией, немного цыганской. В пьесах «Проделка Великого Мертвиарха», «Мадемуазель Иаир» актеры должны петь со сцены. Пение было неразрывно связано с обликом персонажа и возникало в воображении автора еще во время работы над текстом: «...я слышал, как они появлялись, и заодно начинал напевать их печальные песни, мелодии которых мне случалось сочинять самому»¹⁰.

Музыкальные аспекты в драмах Гельдерода связываются также со звоном колоколов, который он вводит в моменты наиболее значительные, подготавливающие мистические повороты действия или трагические события («Поминок в аду», «Проделка Великого Мертвиарха», «Красная Магия»).

Музыка – такая же значимая составляющая в пьесах Гельдерода как и живопись. Гельдерода вдохновляет нидерландская фламандская и испанская живопись XV, XVI, XVII века: Иероним Босх, Брейгель, Эль Греко, Веласкес, ван Эйк. Театральная живопись Мишеля де Гельдерода опирается на два источника: полотна фламандских и голландских живописцев и поэтику театра марионеток. Гельдерод создает совершенно оригинальный вид драмы. Драматическая картина, которая является иллюстрацией к живописному полотну, становится его открытием. Картины-притчи П.Брейгеля Старшего – своеобразный источник поэтического вдохновения для Гельдерода. Брейгелландия – созданный Гельдеродом воображаемый мир, вмещает в себя философию, символику, концепцию персонажа-марионетки. Этот мир не является копией реального, он условен и становится тем эстетическим пространством, которое над реальностью доминирует. Страна Брейгеля универсальна в своей ирреальности. Брейгелевский ландшафт пьес Гельдерода нельзя до конца назвать метафизическим пространством: он существует на полотнах художника и воспроизведен достаточно точно. Но это про-

странство несет двойную нагрузку, оно вводит исторический временной контекст эпохи Брейгеля – XVI век и служит широким фоном для многочисленных смысловых реминисценций, то есть включает аспект интертекстуальности в драме. Обращение к живописи Брейгеля дает возможность выявить герметические аспекты смысла в драматургии Гельдерода, его взаимодействие с художественной практикой театра марионеток, новаторскими теориями А.Арто. В контексте драматургии Гельдерода читаются смысловые аспекты Эразма Роттердамского, С.Бранта и Ф.Рабле, Парацельса и М.Экхарта. Но самым впечатляющим образом Брейгелландия соотносится с темой Апокалипсиса – конца света и темой смерти – двумя доминантами театра Гельдерода. Смерть и палингенез – две стороны одной проблемы: смерти телесной и духовной. Пространство жизни в пьесах Гельдерода сопряжено с проблемой бунта духа («Варавва», «Красная магия») и плоти. Гельдерод не разделяет телесное и духовное как антитетические начала. Поэтому его воскресшие мертвецы обречены вернуться в пределы смерти. Гармоническое пространство жизни их не приемлет. Гуманистическое мирозерцание Гельдерода заставляет его связывать тему смерти с ожиданиями конца мира в русле предупреждения человечеству.

Гельдерод не избежал этого пути, который ему подсказали не только картины Брейгеля, но и живопись Иеронима Босха. «На наших глазах вновь множатся предвестья конца света, мы гигантскими шагами близимся к рубежу, который по словам Апокалипсиса совпадет с буйством вырвавшегося на волю Зверя»¹¹. И тем не менее, тот же «трепещущий» автор делает этого Зверя – Некрозотара героем «бурлескного фарса» – «Проделки Великого Мертвиарха». Гротескная действительность «перевернутого мира» становится объектом комической абсурдной пастиши – профанированного конца света. Гельдерод играет различными гранями смысла одного и того же понятия. Апокалипсическое ожидание становится предметом комической театральной игры и теряет свой пугающий вселенский масштаб. Склон-

⁹ Остендские беседы. // Гельдерод М. де. Театр. – М.: Искусство. 1983. – С.591.

¹⁰ Там же. – С.592.

¹¹ Там же. – 643.

ность к игре, мистификации, розыгрышу в разработке темы смерти говорит о переосмыслении темы трагического в театре Гельдерода. Подобно Метерлинку Гельдерод определяет смысл трагического через проблематику внутреннего духовного начала человека. Ожидание мировой катастрофы как разрушения мира материального, видимого, телесного профанирует саму идею гармонического единства всех сфер жизни и может быть только объектом «безжалостного смеха». Также как и сам человек, весьма далекий от совершенства по Гельдероду: «Человек вышел из рук господних, но вместо оперения ангела сохранил шерсть обезьяны!»¹². В эстетизированной действительности театра такой персонаж невозможен. Абсолютизация современного сциентического подхода к проблеме человека заставляет Гельдерода обратиться к персонажу универсальному персонажу-марионетке, которая будет антропоморфна, но не привнесет психологический аспект в решение образа. Она создаст либо гиперболизированный образ человеческих пороков либо отразит всю неоднозначность человеческого существа. В балагане кукольника – Гельдерода центральной фигурой станет шут, который будет нести игровой аспект, даже в связи с образом автора. Насколько тяжела такая роль для писателя говорит тот факт, что Гельдерод несколько раз порывался закончить карьеру драматурга и никогда не возвращаться к сочинительству. Он намеревался прекратить писать для театра после создания «Школы шутов» 1935, «Исхода актера» 1937. Пьесу «Исход актера» он определяет как «исход автора». Очевидно, что с 1938 – 1939 годами у него связан период творческого кризиса, заставившего Гельдерода чувствовать свои темы исчерпанными, а усталость непреодолимой. Драматург пишет: «В пьесе я все поставил под сомнение – не только личность актера, но и самого автора, которые становятся жертвами этого странного и двусмысленного занятия, которое неотделимо от игры с судьбами, если ты актер и той же игры, но куда более серьезной, если ты автор»¹³. Эта игра связана с завораживающей властью театра, который

Гельдерод отождествляет с котлом с кипящим маслом. Мир драматурга – его театр не отделим от авторского воображения, творящего не искусственный, холодноватый слепок, а живую картину внутреннего «я» художника, который называл себя «драматическим поэтом».

Своеобразный театр Гельдерода строится не только на особой философии «поэта», но и на основе синтеза пластического искусства пантомимы, поэтики театра марионеток, живописи и музыки. Пример театра Гельдерода – это еще один пример синтеза в искусстве. Этот синтез необычен, поскольку для театра синтез подразумевает соединение искусств музыки, пластики и слова, иногда сюда добавляют архитектуру пространства – архитектуру сцены. Такой синтез мы наблюдаем в театре Р. Вагнера, в концепции искусства С. Малларме, режиссерском поиске А.Я. Таирова.

Но Гельдерод не пишет музыкальных драм и не создает сценические балеты, в его театре пластика реализует себя не только через движение и поэзия таинства выявляется не только через музыку. Гельдероду удалось создать театр, которого ожидал и жаждал Арто – «...театра, который опрокидывая все наши представления, вдохнул бы в нас страстный магнетизм образов и, в конечном счете, действовал бы как некая терапия души, влияние которой трудно предать забвению»¹⁴. Эта выдержка из первого манифеста театра жестокости Арто сближает театральную живопись Гельдерода и взгляды французского режиссера на цель и задачи современного театра. Последний их теоретически развил, а первый воплотил в своих драматических картинах.

Драматургия М де Гельдерода обретает всю свою полноту и значимость во взаимосвязи с французским национальным театром XX века. Интерес драматурга к этому театру был закономерен и оправдан, поскольку самые новаторские формы и идеи театра были связаны именно с творчеством французских «сценических» писателей, режиссеров и эссеистов.

Признание, столь важное для художника, Гельдерод получает также в Париже:

¹² Остендские беседы // Гельдерод М. де. Театр. – М.: Искусство. 1983. – С.634.

¹³ Там же. – С.636.

¹⁴ Арто А. Театр и его двойник. – М.: Мартис. 1993. – С.92.

здесь издаются его произведения и ставятся его пьесы. Театральная сфера Франции XX века привлекала многих талантливых драма-

тургов – среди них Гельдерод – яркий и неповторимый автор обретает заслуженное место равного.

**«OSTENDSKY CONVERSATIONS» – «VULGATA OF GHELDERODISTS»
OR MICHEL DE GHELDERODE ABOUT HIMSELF**

© 2008 E.V.Kirichuk, K.G.Popovich

Omsk state university named after F.M.Dostoevsky

The article introduces the collection of interviews with Michel de Ghelderode in which he describes sources of his creativity, diverse influences and forms the aesthetic concept of his dramatic art.