

О СООТВЕТСТВИИ СИМВОЛИСТСКОЙ ДРАМЫ ПРИРОДЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

© 2015 А.С.Маркова

Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова

Статья поступила в редакцию 03.04.2015

Данная статья посвящена проблеме соответствия символистской драмы природе сценического искусства. Суть проблемы заключается в невозможности с полной достоверностью определить, является ли символистская литературная драма произведением для театра. Автор ставит перед собой цель выявить причину указанного несоответствия, исходя из сущности самой драмы и сущности театрально-сценического искусства. Результатом исследования, представленного в данной статье, становится заключение о том, что символистская драма представляет собой парадоксальное явление, которое выходит за рамки собственно произведения для театра, и оказывается способом дешифровки культурных кодов.

Ключевые слова: символистская драма, театр, сценическая постановка, парадокс, культурная память, код.

Символистская драма – довольно парадоксальное явление в искусстве рубежа XIX – XX веков. Стремясь обновить современный театр, символисты искали особые способы и сценические средства для воплощения своих идей на сцене. И в тоже время они почти отказались от действия, актёрской игры, декорации, бутафории, мебелировки, то есть от всего того, что в совокупности и представляет театр как вид искусства. С одной стороны, символисты видели свою связь с античным театром, с другой – отрицали более поздние театральные практики. Это относилось и к традициям европейского театра в целом, который Морис Метерлинк считал театром «варваров», наследием далеких предков, «столь привычных к покушениям, убийствам и изменам»¹, а в особенности к современному театру «в лице» натурализма. Драма символистов затрагивала вечные проблемы человеческой жизни, сделав сцену почти что «обителью» философии, и это, казалось бы, должно было обеспечить долгое существование символистским пьесам, их постоянное присутствие в театральном репертуаре. Но судьба символистских театров, в полной мере отразив сложный исторический период слома эпох, крушения гуманистических идеалов нового времени, оказалось весьма короткой.

Известно, что попытки поставить на русской театральной сцене пьесы Метерлинка – автора, весьма популярного в России в начале XX века, потерпели неудачу, хотя их постановкой занимались такие корифеи отечественного театра как

К.С.Станиславский и В.Э.Мейерхольд. Жизнь французских символистских театров и судьба их репертуара тоже оказалась не долгой. Театр д'Ар просуществовал всего два года (с 1890 по 1892), театр Эвр функционировал в течение нескольких десятилетий (с 1893 по 30-е годы XX века), но быстро отошел от тематики и стилистики символистского искусства. Возможно, причина многих неудач и недолговечности жизни театральных постановок заключалась в некоей «несценичности» символистских пьес, их несоответствии природе театра.

Вопрос о соотносённости символистской драмы с самой сутью театрального искусства словно напрашивается при изучении произведений данного художественного направления. С момента своего появления во французской литературе символизм «обходил стороной» театральные жанры, и только в 90-х годах XIX века бельгийский автор Метерлинк обратился к сочинению пьес для театра. Именно с их постановок начинают свою работу в Париже символистские театры Поля Фора и Орельена-Мари Люнье-По. Поль Фор, обращая внимание на нехватку театрального репертуара, так освещал работу своего театра д'Ар: «Для поддержания нашего «дела» нам пришлось обратиться к елизаветинцам, ибо у нас было больше поэтов, чем драматургов...»². Это кажется тем удивительнее, что искусство театра на протяжении многих столетий оставалось знаковым для французской культуры.

Драма, зародившаяся в недрах древнегреческого культа, предполагала изначально некое «сценическое» воплощение – посредством ритуального действия. Прямая и неразрывная взаимосвязь дра-

⁰ Маркова Анна Сергеевна, преподаватель, аспирант кафедры гуманитарных дисциплин.

E-mail: heterocephalusgraber@gmail.com

¹ Метерлинк, М. Полное собрание сочинений / М.Метерлинк. – Т. 2. – Петроград: Издание товарищества А.Ф.Маркс, 1915. – С.69.

² Французский символизм. Драматургия и театр / отв. ред. Ю.С.Довженко; лит. ред. А.П.Клубкова. – СПб.: Гиперион, 2000. – С.55.

мы и театра стала, таким образом, определяющим признаком драмы как рода литературы. Драматурги разных эпох часто создавали свои произведения с учетом их предполагаемой постановки на театральной сцене. И драматурги-символисты не стали здесь исключением. Так, Поль Верлен ожидал увидеть свою пьесу «Одни и Другие» на подмостках театра Одеон, Маргерит Эмери-Валетт, издававшаяся под псевдонимом Рашильд, стала автором, чьи драмы вошли в репертуар первых программ театра д'Ар. А сценической площадкой для «Пеллеаса и Мелизанды» Метерлинка могли быть обширные угодья нормандского аббатства, в котором проживал сам автор (об этом сохранились воспоминания Станиславского). Но не противилась ли этим попыткам реализации на сцене сущность символистской драмы?

Вероятнее всего, эту сущность можно уловить и попытаться описать, обратившись к природе самого символа. Ю.М.Лотман обращает внимание на традицию истолкования символа «как некоторого знакового выражения высшей и абсолютной незнаковой сущности»³. Подобного рода сущность трудно переводима на язык любого рода понятий и определений, именно в силу своей «незнаковости», и, следовательно, не поддается однозначному истолкованию. Особенность символа – в невозможности раз и навсегда ограничить поле его смыслов, символ неисчерпаем, и содержит в себе потенцию к развёртыванию при каждой новой попытке его раскрытия.

Неоднозначность, а, вернее, многозначность символа породила расплывчатость, туманность образов, сценических ситуаций, языка символистских драм, что ставилось в упрек их авторам. Символистов обвиняли в отсутствии какой-либо логики рассуждений на страницах их произведений, считали, что подобное отсутствие приводит к обилию слов, за которыми не стоит сколько-нибудь глубокое содержание. Русский критик Н.К.Михайловский остроумно охарактеризовал подобную смысловую дезорганизацию как «наводнение слов в пустыне мысли»⁴. В этих проявлениях неоднозначности противники символизма видели главный недостаток пьес, вместо того, чтобы расценить их как достоинства, а не препятствие к воплощению драм на театральной сцене. Синтетическая природа театра здесь столкнулась с древней

синкретической природой символа, а, следовательно, и с синкретичностью символистских пьес. Конечно, история знает и более ранние примеры подобной синкретичной драмы как рода литературы, – ею была античная трагедия, столь ценящаяся символистами. Трагедия почиталась ими как образец истинной театральной драматургии, и имела много общего с символистскими произведениями для театра. Обращение к вечному, а не сиюминутному, внутренняя деятельность души, при внешней малой подвижности тела, особая роль слова, смыслообразующая функция которого порой не сводится к его прямому значению, – все это нашло отражение и в древнегреческой трагедии, и в символистской драме. В обоих случаях символ проявлял себя как хранитель культурной памяти, и театральная постановка, в это случае, должна была бы обеспечивать необходимый доступ к сокровищам культуры.

При рассмотрении символистской пьесы вне контекста идеи театральной постановки, возникает искушение свести символистскую драму к понятию *Lesedrama* («драма для чтения»), весьма популярному в XIX веке. Как и в «драме для чтения», в символистских пьесах очень весом «голос автора», часто авторские комментарии выходят далеко за рамки дополнений, необходимых для адекватной реализации произведения на сцене. Эти комментарии превращаются в особый, не рамочный, текст, обладающий собственными художественными достоинствами и сливающийся по стилистике с основным текстом драмы. Например, в драме Рашильд «Мадам Смерть» появление персонажа, обозначенного писательницей как Женщина в вуали, сопровождается следующим комментарием – «у кипарисов появляется серая фигура, окутанная белыми туманами»⁵. Если в данном случае целью автора было оставить указания для режиссёра, то формулировка могла бы быть более конкретной, к примеру, «у кипарисов появляется фигура в сером платье, окутанная белым прозрачным покрывалом». Это направило бы работу режиссёрской мысли по определенному руслу, но, похоже, у Рашильд не было подобного намерения. Избегая прямой дешифровки символа, авторы предоставляли право режиссёрам, актёрам, декораторам и всем, кто имел отношение к театральному искусству, самим найти путь к культурной памяти, которая должна быть общей у артистов и публики.

С другой стороны, постановки символистских драм позволяли вынести рамочный текст на театральную сцену. Так случилось со спектаклем по пьесе Пьера Кийяра «Девушка с отрезанными руками» в 1891 году в театре д'Ар. Чтица, которая

³ Лотман, Ю.М. Символ в системе культуры // Ю.М.Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х томах. – Т.1.: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С.191.

⁴ Михайловский, Н.К. Русское отражение французского символизма // Михайловский Н.К. Литературная критика: статьи о русской литературе XIX – нач. XX в. / сост. Б.Аверин. – Л.: Худож. лит.-ра: Ленинг. отд., 1989. – С. 460.

⁵ Французский символизм... – С.100.

находилась на авансцене, разъясняла публике происходящие события через описание места действия, комментировала поступки персонажей, характеризовала их. Сами персонажи находились в глубине сцены за занавесом и декламировали стихи, представлявшие собой основной текст пьесы. Такое драматургическое решение Кийяра позволило «голосу автора» зазвучать со сцены, и сделать его равноправным участником действия. Авторская ремарка в данном случае утратила свою сугубо прикладную функцию, и поднялась до уровня художественного текста.

Сама по себе «драма для чтения» может трактоваться как идея театра, неовеществлённый театр, как потенциал театрального искусства. Это указывает на близость «драмы для чтения» и символа, что предполагает возможность реализации не только в устоявшихся, но и в иных формах овеществления. Символистский театр, как и Lesedrama, «разыгрывает представление» в сознании читателя в момент его зрительного контакта с текстом. Нечто подобное должно было происходить и при театральных постановках символистских пьес, где роль сценического решения не определялась поиском «верной» трактовки литературного произведения, а служила толчком для зрителей, пробуждала к работе их воображение. Поль Фор считал, что путь к этому лежит через магию слова, его звучание способно пробудить фантазию публики к действию. Слово должно было породить в сознании воспринимающей стороны всю необходимую театральную атрибутику постановки – костюм, бутафорию, декорацию, и т.п. Так через способность суггестивного воздействия слова-символа мог быть открыт доступ к душе зрителя, и это же – доступ к реализации символистской драмы. Когда-то в древности опыт театрального переживания у публики был коллективным, выступал как насле-

дие дионисийского культа и вырабатывался в условиях «полисного» социума греков. Наличие подобного «полисного» сознания обеспечивало античной публике тот контакт с театральным производением и его воплощением, который подразумевался не только автором, но и самим укладом жизни общества. Однако к XIX веку отдельная личность вполне могла в ходе индивидуального переживания драмы в собственном воображении открыть доступ к «кодам» культуры. Отдельный человек стал способен «заразить» себя неким внутренним действием, подобно тому, как срабатывал механизм коллективной памяти у древних греков. Такая память культуры в период расцвета символизма у человека рубежа столетий могла найти выход при соприкосновении и только с письменным текстом, создать эффект «заражения» действием, представленным не на сцене, а лишь на бумаге. Тем самым, символистская драма оказалась в двойственном положении. С одной стороны, исторический и теоретический аспекты утверждают её соответствие театральной природе, но с другой – практический аспект во многом отрицает это, доказательством чему могут служить уже указанные неудачные постановки символистских пьес и недолгая судьба самих театров. Театральность этих пьес проявляется не в режиссёрской интерпретации, а в суггестивном контакте писателя-драматурга со зрителем-читателем через материю текста. Визуальный ряд символистской драмы выявил потенцию к самопорождающей природе «внутреннего театра», к нивелированию вербального смысла слова и сценической атрибутики. «Драма для чтения» и «драма для представления» – два пути, или, возможно, два потока, текущие по единому каналу доступа к памяти культуры, который открыло искусство символизма.

ON THE CORRESPONDENCE BETWEEN SYMBOLIST DRAMA AND NATURE OF PERFORMING ART

© 2015 A.S.Markova^o

Saratov State Conservatoire

The article touches upon the problem of correspondence between symbolist drama and the nature of performing art arising from the fact that it is impossible to tell for certain if symbolist drama is meant for staging. The author aims to study the above mentioned discrepancy analyzing the essence of drama and theatrical art and concludes that symbolist drama is a paradoxical phenomenon beyond the scope of theatrical works presenting a specific way of deciphering cultural codes.

Key words: symbolist drama, theatre, stage production, paradox, cultural memory, code.

^o Anna Sergeevna Markova, Lecturer, Postgraduate of Department of Humanities. E-mail: heterocephalusgraber@gmail.com