

Анастасия Ильина

## **Метерлинк после «Синей птицы»**

**Метерлинком в России заинтересовались почти сразу вслед за Парижем.**

**В.Э. Мейерхольд ставит «Смерть Тентажиля»<sup>1</sup> в студии на Поварской, а чуть позже «Сестру Беатрису»<sup>2</sup> в театре В.Ф. Комиссаржевской.**

**К.С. Станиславский соединяет в один вечер с антрактом три ранние пьесы: «Слепые» (1890), «Непрошенная» (1890) и «Там, внутри» (1894), а в 1908 г. ставит в МХТ «Синюю птицу» (1905).**



Морис Метерлинк

Мало того, Станиславский предпринял поездку к Метерлинку в Нормандию для личного знакомства, об этой встрече он оставил любопытные воспоминания<sup>3</sup>. После московской премьеры пьесой заинтересовался театральный мир по обе стороны океана. По словам Патрика Махони, «Синяя птица» стала «хитом в одночасье»<sup>4</sup>. «Спектакль для всех поколений»<sup>5</sup> не сходил со сцены МХТ<sup>6</sup> вплоть до недавнего времени. Но после 1917 г. Метерлинк будто бы умер, хотя фактически пережил Вторую мировую войну. Революция и гражданская война в России привели к становлению нового Советского государства – и связь с драматургом оборвалась. Две пьесы, написанные в 1917 г., были изданы только в 1962-м. Остальные не переведены и не изданы. Постараемся восполнить этот исторический пробел.

Творческий путь Метерлинка начался с поэзии и продолжился в драматургии. Ему удалось представить в увлекательных сюжетах глубокое философское содержание. В 1911 г. ему была присуждена Нобелевская премия по литературе: его творчество, прежде всего драматические произведения, «вобрало в себя и с удивительной художественной силой выразило умонастроения и эстетические поиски рубежа веков»<sup>7</sup>. Сказки, мистические легенды, притчи с глубоким подтекстом, построенные на игре тончайших нюансов, – все его ранние пьесы как нельзя лучше соответствовали стилю и атмосфере эпохи модерна рубежа XIX–XX вв.

Многие современники приходили в недоумение при знакомстве с ним: образ драматурга-символиста, тонкого лирика-поэта и степенного пронизательного философа никак не вязался с внешним видом и манерой поведения. Он поддерживал себя в спортивной форме, занимался боксом, одним из первых купил автомобиль и сам его водил. «Первое, что поразило меня в этом атлетически сложенном флегматичном фламандце с юношески свежими щеками и нежно-седыми короткими волосами, это избыток здоровья, придававший его лицу странную невыразительность, как будто природа, создавая его, захотела из скромности или из гордости скрыть от глаз толпы под маской физической силы свой духовный замысел»<sup>8</sup>, – вспоминал поэт-символист Николай Минский. Со своей женой Л. Вилькиной он перевел все написанные к тому моменту пьесы Метерлинка для собрания сочинений, вышедшего в 1915 г. Этим переводчики и издатели, сами того не зная, как будто подводили черту под историей Метерлинка в России.

«Тысячи пылких умов, – писал П. Махони, – подобно Метерлинку, верили, что в 1913 г. они стояли на пороге великих метафизических открытий, одной ногой задерживаясь среди руин догматической и древней эпохи, а другой касаясь порога нового. Их мечты о возрождении человечества были разбиты в 1914 г. ужасами Первой мировой войны»<sup>9</sup>. Она положила конец эпохе модерна, а значит, всему, во что верили символисты. Их творчество оказалось не ко времени. Судьбу эпохи и целого направления в искусстве разделил Метерлинк.

Перелом в отношении к его творчеству в России очевидно датируется 1917-м. Для советской России он стал символом культуры буржуазной, отсталой, «декадентской». Из статьи П. Когана в «Литературной энциклопедии» (1934): «Поэт эпохи загнивания капитализма, он воплотил в своей поэзии тревожное умонастроение господствующего класса... Во время империалистической войны стал проповедником зоологического национализма. В настоящее время примкнул к фашизму»<sup>10</sup>. Последнее – откровенная неправда.

Продолжим цитирование: «Метерлинк примыкает к наиболее антиреалистическим, мистически-декадентским, глубоко реакционным направлениям в буржуазной литературе... Драмы обычно разыгрываются вне времени и пространства, они мало жизненны, в них продолжают господствовать мистицизм и символизм. Во время первой мировой империалистической войны Метерлинк занимал шовинистическую позицию, утверждая в книге «Осколки войны» (*Les Débris De la Guerre*, 1916)



Метерлинк и Жоржетта Леблан

превосходство латинской расы, и в послевоенное время остался верен реакционным убеждениями»<sup>11</sup>.

Из БСЭ 1954-го (драматург уже ушел из жизни): «В основе философских взглядов и эстетики Метерлинка лежат идеалистические идеи приоритета “высшего” духовного мира над миром реальным, утверждения мистической иррациональности жизни и обреченности всего существующего, отрицания роли разума и науки<sup>12</sup>... Отсутствие действия, схематизм и абстрактность образов в пьесах Метерлинка отражают общий распад буржуазной драматургии»<sup>13</sup>.

Связь с его творчеством обрывается до 1962-го – года столетнего юбилея, когда в издательстве «Искусство» выходит тоненькая книжка со вступительной статьей Е. Эткинда («Военные трагедии М. Метерлинка») и двумя пьесами, впервые переведенными на русский язык: «Бургомистр города Стильмонда» (1917) и «Соль жизни» (1917).

Обе они отражали реакцию Метерлинка на Первую Мировую войну. Он получил заказ от бельгийского правительства на произведения для поднятия боевого духа солдат. В них должны были отражаться не отвлеченные мысли на философские или библейские темы (как в пьесе «Мария Магдалина», 1913), а реальные военные события. «Бургомистр города Стильмонда» впервые сыгран на сцене в Буэнос-Айросе в 1918 г., а потом в Америке и Англии, где «к великому гневу германофилов долго не сходил с афиш»<sup>14</sup>.

В конце войны происходят перемены в личной жизни драматурга. В 1918 г. Метерлинк расстается с актрисой Жоржеттой Леблан, с которой прожил в гражданском браке почти двадцать лет. Новой любовью, женой и музой становится молодая французская актриса Рене Даон. Именно ей посвящено «Обручение» (*Les Fiançailles*) – «сиквел», как можно это сейчас назвать, «Синей птицы», написанный в Нью-Йорке в 1918 г. (иные варианты русского названия: «Белая невеста» и «Помолвка»<sup>15</sup>). Действуют те же герои – подросший Тильтиль, Фея Берилюна, Душа Света, бабушка и дедушка. Структура пьесы также во многом повторяет «Синюю птицу»: Тильтиль с помощью Феи путешествует во времени и пространстве, чтобы выбрать себе жену. В финале появляется та самая внучка соседки, госпожи Берленго, для которой он в детстве искал синюю птицу. Девочка выздоровела, повзрослела, стала красавицей и именно ей суждено стать женой Тильтиля, ведь ее узнали и давно выбрали их будущие дети, которых он встречает в Царстве Будущего.

Наши исследователи начинают писать о драматурге в 1990-е гг. Но пьесы, написанные после «Бургомистра города Стильмонда» и «Соли жизни», за исключением «Обручения», не переведены на русский до сих пор, хотя их вполне хватило бы на целый сборник: «Аббат Сетубаль», «Берникель», «Беда приходит», «Жанна д'Арк», «Чудо матерей», «Могущество мертвых», «Иуда Искариот», «Страшный суд» и «Принцесса Изабель». Возьмем на себя смелость выявить общие закономерности и темы, на основе которых распределим эти тексты, создав тем самым некую типологию поздних произведений. В каждой из перечисленных пьес можно выявить пространственно-временную структуру, систему персонажей, категорию сценического времени и мотивов. Драматургия позднего периода сопоставлена по этим базовым характеристикам с ранними символистскими пьесами. Таким образом, выделены три тематических группы, на которые можно разделить все пьесы указанного периода:

- Пьесы религиозно-философские («Мария-Магдалина», «Иуда Искариот», «Обручение» и «Страшный суд»);
- Пьесы историко-мистические («Принцесса Изабелла», «Чудо матерей» и «Жанна Д'Арк»);
- Пьесы с доминирующим мотивом времени-инструмента в структуре ожидания смерти («Аббат Сетубаль», «Беда Приходит», «Могущество мертвых»).



Рене Даон. 1910 г.

Типология позволяет, с одной стороны, схематично представить пьесы позднего периода в целом и получить о них первичное представление, а с другой – проанализировать общее направление движения мысли драматурга в поздний период его жизни. Особый интерес вызывают условно названные «Историко-мистические пьесы», на которых остановимся более подробно. Пока же взглянем, над чем работает Метерлинк после Первой мировой.

Начало 1920-х проходит для Метерлинка в постоянных путешествиях и работе над философскими произведениями, как и над пьесами. Не все его пьесы в это время публиковали сразу: некоторые он писал «в стол», не имея конкретного заказа или контракта с театром. В 1922 г. издательство «Фаскель» (наконец-то напечатало «Обручение», а в 1925 г. издательство «Файард» – «Беда приходит» (*Le Malheur Passé*). Действие происходит в Гельсингфорсе (современный Хельсинки) до распада Российской империи, в состав которой входила Финляндия, так что русские имена не должны нас смущать. Здесь четверо главных героев: Соня, ее старшая сестра Татьяна, Тормасов, ведущий расследование, и влюбленный в Соню молодой человек Аксель Торильд. Он как раз и является преступником, а Татьяна – свидетельницей убийства. Невозможность скрывать правду, любовь к сестре и к Акселю приводят Татьяну к самоубийству.

В 1926 г. выходит «Могущество мертвых» (*La Puissance des Morts*). Молодой наследник Жан возвращается в готический замок Ипермонд.



Сцена из спектакля «Сестра Беатриса».  
Театр В.Ф. Комиссаржевской. 1906 г.

Сцена встречи со старыми слугами: кто умер, кто жив-здоров, разговоры о том, как что изменилось, напоминает возвращение Раневской. У Жана огромные долги, имение практически ему не принадлежит. Старый еврей-ростовщик месье Мейер предлагает повернуть махинацию для спасения поместья. Дав герою время на размышления, гость уходит, как и пришел, никем из слуг незамеченный, однако по пути падает в реку<sup>16</sup>. В убийстве пытаются обвинить друга главного героя и брата его невесты Пьера. Чем дольше длится расследование, тем больше Жан запутывается в собственной лжи. Финал нетипичен для Метерлинка и больше похож на голливудский хеппи-энд, поскольку пьеса изначально представляла собой сценарий, написанный Метерлинком по заказу голливудского кинопродюсера Сэмюэля Голдвина.

В 1927 г. «Файард» публикует пьесу «Мария-Виктория», а в 1929-м выходят «Берникель» и «Иуда Искариот» – последняя больше похожая на фрагмент, чем на полноценную пьесу, и следует в русле интереса автора к религиозно-философской тематике. Вероятно, уместно предположить, что Метерлинк задумывал создать библейский цикл или триаду: «Мария Магдалина», «Иуда Искариот», «Лазарь и Магдалина»<sup>17</sup>.

Небольшая пьеса «Берникель» – диалог жены и мужа, который застал ее с любовником и пинком выпроводил его за дверь. Больше этот персонаж не появляется. Финал – счастливое примирение супругов:

«Ну не будем больше об этом... Пойдем посмотрим, что я тебе привез из Брюсселя»<sup>18</sup>. Идеальная кольцевая композиция: пьеса начинается его же словами «Тития, Тития, иди сюда, посмотри, что я тебе привез из Брюсселя!»<sup>19</sup>.

В 1935-м г. «Файард» издает «Принцессу Изабеллу», премьеры состоялась 8 октября в Париже. Заглавную роль играла жена Метерлинка Рене. Образ впавшей в безумие Изабель весьма удался актрисе, накануне пережившей личную трагедию: их с Метерлинком долгожданный ребенок не выжил после родов. Действие происходит в городке Гиль (Geel) – в бельгийской провинции Антверпен, – который с эпохи Средневековья специализировался на оказании помощи душевнобольным: в Гиле им позволялось жить в принимающих семьях, вместе с хозяевами вести быт, помогать посильно в сельском хозяйстве, ремесле, то есть по сути полноценно находиться в социуме под наблюдением, а не быть изгоями, запертыми в бедламах. В 1938 г. небольшой городок принимал больше трех с половиной тысяч пациентов:

«Репортер: Но как эти три тысячи пятьсот безумцев уживаются с теми, кто в здравом уме?

Бургомистр: Как будто они братья и сестры. Здесь существует традиция. Вы знаете, что уже в тринадцатом веке наш городок интересовался безумными. В то время как повсюду сумасшедших запирали, издевались, бичевали, изгоняли, считали одержимыми демоном, заковывали в темницы, где они умирали в грязи, здесь, если они не были злыми, их встречали дружелюбно, как равных и соратников. Они работали вместе со своим начальством, на полях и в небольших семейных мастерских. То же самое происходит и сегодня. Проводя время с большими психическими заболеваниями и прожив вместе почти шестьсот лет с душевнобольными, мои сограждане приобрели своего рода опыт, наследственный такт. Для нас, если оставить в стороне их прихоти, их причуды, самый бесспорно безумный человек не более неприятен, чем другой человек»<sup>20</sup>.

Старики-родители привозят в Гиль свою дочь в надежде, что здесь она исцелится от сумасшествия: она считает себя испанской принцессой, не признает родителей и вообще ведет себя крайне странно. Изабель после беседы со священником определяют под надзор молодого врача-практиканта Габриэля, которого девушка считает архангелом Гавриилом, что с детства приходил ей во снах, и влюбляется в него как в нечто божественное, сияющее и прекрасное.

Кто здесь болен? Тот ли кого общество считает таковым? Или сумасшедшим можно считать любого, чье поведение отличается от поведения большинства?

«Бургомистр: Гиль – самый тихий и спокойный городок, который только можно себе представить. В нем восемнадцать тысяч жителей. Из этих восемнадцати тысяч три тысячи пятьсот официально являются невменяемыми.

Репортер: Это много.

Бургомистр: Пропорция примерно такая же, как и в Брюсселе.

Репортер: Я не скажу жителям Брюсселя.

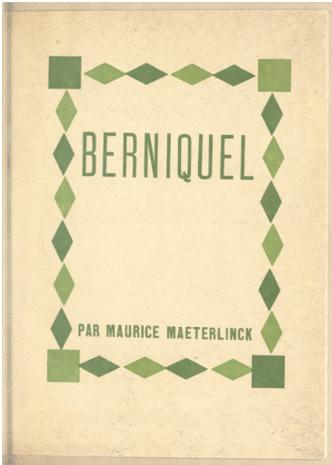
Бургомистр: Почему нет? Разница лишь в том, что в Брюсселе, как и в других городах, есть латентные безумцы, потенциальные безумцы, в ожидании или во сне, подавленные безумцы, безумцы, сохраняющие до определенного момента, до определенных проявлений, контроль над самими собой; тогда как здесь мы имеем безумных людей, которые иногда на мгновение, иногда навсегда теряют этот контроль. *Разделительная линия не всегда очень четкая, и самые опытные психиатры время от времени допускают ошибки»<sup>21</sup>.*

Потом к репортеру подходит медсестра и призывает не верить Бургомистру, поскольку он сам – пациент, которому разрешают играть роль Бургомистра, ведь он не агрессивен и умеет держаться перед незнакомыми людьми.

Идеи, которые в дальнейшем будут развивать драматургия абсурдизма, уже заложены в «Принцессе Изабелле», хотя пока в зачаточной форме, на уровне отвлеченных рассуждений и реплик героев.

Мотив божественных голосов, руководящих действиями героини, здесь только намечен: более детально он будет разработан в пьесе «Жанна д'Арк» (1948). Тема исцеляющей силы любви, типичная для раннего Метерлинка, здесь также присутствует, хоть назвать ее сюжетобразующей можно с натяжкой: до конца непонятно, действительно ли сумасшествие Изабель – «медицинский» диагноз, или ее слова и действия – лишь демонстративное поведение сродни поведению Жанны д'Арк, которое также будет считаться окружающими девиацией (надеть мужской костюм, уйти из родной деревни искать короля и т. д.).

Последний мотив, о котором стоит упомянуть, – метемпсихоз (переселение душ). Об этом доктор, который пытается выяснить все нюансы состояния больной, говорит с Изабель. Идея переселения душ, прошлой жизни человека, выбора душой следующего тела или тел



М. Метерлинк. Обложки книг «Берникель», «Там, внутри»

важна для Метерлинка. Он развивает ее в «Синей птице», где души детей отсылаются Стариком-Временем в тот момент, когда им пора родиться, на Землю. Та же тема – в «Обручении», где души детей сознательно могут выбирать себе маму и папу, у которых хотят родиться.

Примерно в середине 1930-х гг. написаны еще две пьесы, опубликованные уже после смерти автора. Одна из них – «Чудо Матерей» (*Le Miracle des Mères*)<sup>22</sup>. «Действие происходит сегодня в любом небольшом американском городке с населением в сто-двести тысяч жителей»<sup>23</sup>. Франсина Уитни не хочет отпускать сына Джорджа на войну, предчувствуя его гибель. Того же опасается он сам. Видимо, речь идет о Первой мировой – снова мотив пророчества и роковой заданности судьбы:

«Джордж: Хотите сделать меня дезертиром? Это было бы катастрофой. Я бы больше не посмел смотреть тебе в глаза...

Доктор: Смерть – знакомая тайна, которую мы исследовали, но что до сих пор кажется непостижимым, так это загадка судьбы. Мы говорим себе, что все написано заранее и уже произошло. Какое странное осуждение поколения, которое рождается и доживает до расцвета своей молодости только для того, чтобы быть брошенным на смерть...

Джордж: Чуть раньше, чуть позже нас всех бросят туда без вмешательства войны. Смерть на поле боя прекраснее смерти в постели и стоит нескольких лет существования»<sup>24</sup>.



Е.П. Муратова – Ночь. «Синяя птица».  
МХТ. 1908

Интрига не долго заставляет нас гадать, сбудется ли «пророчество»: уже в начале второго акта в дом приносят телеграмму с известием о смерти Джорджа в бою, а Франсина слышит голос своего сына:

«Голос: ...Нам нужно так мало, чтобы больше не верить, что мы живы...

Франсина: Бедный малыш... Приди в мои объятия.

Голос: Я уже там»<sup>25</sup>.

Пьеса заканчивается спором Доктора и Священника, которых пригласили к Франсине. Первый утверждает, что происходящее с ней – расстройство, галлюцинация; Священник же вспоминает Жанну д'Арк, которая тоже слышала голоса. По его мнению, есть феномены, перед которыми мы все бессильны, всё в руках Бога.

Вторая пьеса, написанная в середине 1930-х, упоминается в книге П. Махони под названием *Secret Justice* (буквально «Тайное правосудие» или «Тайная справедливость»); при этом не ясно, имеется ли ввиду пьеса *Les Trois Justiciers* («Трое судей») или *Le Jugement Dernier* («Страшный суд»). Обе вместе с пьесой «Аббат Сетубаль» вошли в сборник «Неизданный театр» 1959 г. Махони также пишет о работе Метерлинка над пьесой «Аура и Вероника» (*Aura and Veronica*)<sup>26</sup>, датировка неизвестна.

Любопытно отметить, что иногда время написания можно вывести из самого текста, как, например, в пьесе «Страшный суд» (середина 1930-х гг.). Три акта имеют подзаголовки: «Священная труба», «Архангелы» и «Кровь Христова». В списке действующих лиц – почтенные

французские буржуа целыми семьями (все мертвы), три архангела, могильщики, представители церкви (епископ, монахи-францисканцы и др.), персонажи ранних пьес Метерлинка. «Под пасмурным небом огромное кладбище, простирающееся насколько хватает глаз. В этом нет ничего траурного. Оно выглядит как хорошо политый, хорошо расчищенный зеленый парк. Мавзолеи, кресты, стеллы, надгробия группируются среди деревьев и цветочных клумб. Чуть позади переднего плана слева – мавзолей, на фронте золотыми буквами надпись “Склеп семьи Дюваль”. Справа, примерно на том же плане, еще один мавзолей, принадлежащий семье Дюпонов»<sup>27</sup>. Усопшие оживают, чем-то возмущаются, мальчики играют, один порезал палец и удивляется, что ему не больно и нет крови. Один персонаж говорит: «Мы очень старые мертвецы», – подразумевая, что они умерли еще во времена Древнего Рима. Второй возражает: «Мертвецы не стареют». Среди прочего обсуждаются догматы о существованиирая, ада и чистилища.

«Архангел Гавриил: Ад существует... Он почти у тебя под ногами... следуй за мной... Я подниму завесу, закрывающую его.

(Он приближается к задней части сцены, жест Гавриила рассеивает облако и обнаруживает пропасть. Все выстраиваются на краю и наблюдают. Яркое алое сияние, языки пламени или красный дым поднимаются из “пропасти”)<sup>28</sup>. Этой ремаркой драматург отсылает нас к средневековому мистериальному театру.

«Дюваль (склонившийся над пропастью): А Ирод?... Где он?...

Гавриил: Его больше нет.

Дюваль: А Нерон?... А Тиберий?... А Калигула?...

Гавриил: Их там нет.

Дюпон: А Торквемада, причинивший Церкви столько зла?

Гавриил: Он еще не воскрес.

Дюваль: А Гитлер?

Гавриил: Его еще нет»<sup>29</sup>.

Раз Гитлер «еще не попал в ад», т. е. еще жив, речь идет о периоде с 1933 по 1945-й. По мнению автора, никто, даже самые страшные грешники, не заслужили ада – кроме Гитлера и Торквемады.

Еще один факт из биографии Метерлинка 1930-х годов заслуживает внимания, поскольку напрямую связан с театром: в 1931 г. выходит книга мемуаров его первой жены – актрисы Жоржетты Леблан – под названием «Воспоминания» (*Souvenir*), где она описывает годы жизни

с драматургом в не самом лестном для него свете. По свидетельствам Махони особенно задело Метерлинка, что Жоржетта приписывала себе заслугу написания нескольких его самых известных пьес. По ее словам, она «она помогла Метерлинку написать некоторые из его важных пьес и книг» и он «украл ее мысли»<sup>50</sup>. Конечно, обвинения в плагиате от бывшей жены выглядели нелепо, однако явно сказывались на репутации драматурга в профессиональной среде, особенно в Америке и англоязычных странах, поскольку мемуары Леблан были спешно переведены и вышли на английском языке в 1932 г. Несмотря на то, что эта публикация больно ударила по его самолюбию, Метерлинк продолжал хранить молчание, никак публично не комментируя нападки Леблан.

1939 г. Метерлинк встречает с молодой женой на Лазурном побережье Франции, в Ницце, в купленном им особняке – бывшем казино, перестроенном и названном Виллой Орламонд (*Villa Orlamonde*). Орламонд – это их замок мечты, огромное поместье, состоящее из сада, террасы с видом на Средиземное море и большого особняка. Здесь они устраивали званые ужины, приемы, вечеринки, литературные чтения, первые спектакли и читки пьес, музыкальные вечера. Вилла Орламонд стала центром притяжения художников и писателей, творческая жизнь здесь кипела на протяжении почти десятилетия с момента покупки дома на аукционе в 1930-м. И вот с началом Второй мировой войны этот уютный творческий мир, эту свою «башню из слоновой кости» Метерлинку пришлось покинуть почти на 10 лет. Он вернется в Орламонд, разоренный немецкой оккупацией, в свой потерянный рай лишь в 1947 г., чтобы прожить здесь последние два года своей жизни.

После начала Второй мировой войны Метерлинку было рекомендовано немедленно покинуть территорию страны, так как французская разведка имела достоверные сведения, что его имя занимало первое место в списке гестапо из-за его антинемецких сочинений во время Первой мировой войны<sup>51</sup>. И бельгийское, и французское правительство понимали, что полная оккупация страны – дело времени и что такие люди, как Метерлинк, и в силу возраста, и в силу заслуг перед отечеством, ни в коем случае не должны оказаться в руках гестапо или в концлагере. Метерлинка убедили уехать. Долгое бегство от нацистской оккупации началось с путешествия из Франции в Португалию, а оттуда уже в Америку: Метерлинк с женой буквально накануне отъезда успели получить документы на въезд от консула в Ницце.



Вилла Орламонд

В 1939 г. Метерлинк работает над новой пьесой «Аббат Сетубаль». Патрик Махони упоминает, что чете Метерлинков пришлось надолго задержаться в Лиссабоне в ожидании океанского лайнера, уходящего в Америку, поэтому первая (видимо, единственная) постановка состоялась в Национальном театре Лиссабона при содействии португальского премьер-министра Антониу де Оливейра Салазара. «Аббат Сетубаль» – пьеса в трех актах и пяти картинах. В келью умирающей аббатисы монастыря приходит аббат Сетубаль. На исповеди она признается, что отравила аббата Масьеля. А яд хранился в запертой аптеке, куда доступ имел только аптекарь, который и стал главным подозреваемым в убийстве. Сетубаль не может нарушить тайны исповеди и не хочет обрекать на смертную казнь невиновного аптекаря, поэтому решает оговорить себя и с повинной приходит в суд.

«Епископ: Это было бы более непростительным преступлением, чем нарушение исповедальной тайны, так как это было бы настоящим самоубийством; а самоубийство есть единственный непростительный грех, учитывая, что оно совершается в тот самый момент, когда раскаяние уже невозможно.

Аббат: Разве жертва Иисуса не была настоящим самоубийством?

Епископ: Это не было самоубийством, поскольку он знал, что вернется к жизни...

Аббат: Разве он не говорил, что мы тоже воскреснем?

Епископ: Еще раз будьте осторожны! ...Вы вплотную подошли к самому страшному кощунству!»<sup>32</sup>

Жертвенность – ключевой мотив «Аббата Сетубаля», как и «Могущества мертвых» и пьесы «Беда проходит». В центре смерть, расследование и моральный выбор героев, которые знают правду, но не могут ее обнародовать.

Финал счастливый: аптекаря отпускают и аббата тоже оправдывают. Но вот финальный диалог судьи и прокурора:

«Судья: Вот мы и без подсудимого... Что будем делать?»

Прокурор: Мы найдем других жертв»<sup>33</sup>.

Вплоть до 1947 г. Метерлинки живут в Америке, где драматург пишет последнюю свою пьесу – «Жанну д'Арк». Судя по сохранившемуся напечатанному экземпляру, доступному на сайте Национальной французской библиотеки и изданному в Монако в 1948 г., она была написана в декабре 1940-го в Нью-Йорке с посвящением: «Моей жене, в которой воплотилась Жанна д'Арк, которую я пытался воскресить»<sup>34</sup>. Это посвящение позволяет говорить о крайней степени мистического мироощущения, свойственного автору в этот период (в 1940 г. Метерлинку уже 78 лет).

Пьеса, как и все предыдущие его работы на религиозные и исторические сюжеты после «Синей птицы», имеет четко выраженную мистическую окраску. Однако же, в ней прослеживаются те особенности, которые присущи всем ранним пьесам Метерлинка. Прежде всего, это мизансцены, где пространственное решение имеет огромное значение и является по сути сюжетообразующим, как в пьесе «Там, внутри».

Жанр автором обозначен как пьеса в 12 картинах, и, что нетипично для ранних пьес, после списка действующих лиц есть отдельный лист с названиями сцен, в половине из которых название точно указывает место действия:

1. Большая зала в замке Шинон
2. Часовня в замке Шинон
3. Великие победы (речь идет о поле боя)
4. Коронация в Реймском соборе
5. После коронации (Королевские апартаменты в епископском дворец Реймса)
6. Комната в замке Боревуар

7. Вершина башни замка Бореуар
8. Комната в замке Бореуар
9. Суд
10. Отречение
11. После отречения
12. Костер

Так, во второй сцене в замке Шинон, когда Жанна и Дофин Карл уединяются в часовне, именно вокруг этого пространственного решения выстраивается сюжет: после шумной залы с толпой придворных и сценой «узнавания» Дофина в толпе, он ведет Жанну в эту часовню и «осторожно закрывает за собой дверь»<sup>55</sup>, чтобы в тишине иметь возможность поговорить с ней с глазу на глаз. Тема интимности и публичности пространства, в котором происходит то или иное событие, здесь выходит на первый план. Доверительный разговор возможен лишь в непубличном пространстве.

Вспоминается и другая ранняя пьеса Метерлинка – «Смерть Тен-тажиля», где действие идет перед запертой дверю. Пространство физически «заперто», дверь разделяет персонажей, не дает им быть вместе. В «Жанне д'Арк» ровно наоборот: запертая дверь отделяет главных героев от толпы, дает выкристаллизоваться сюжету интимного доверительного разговора, который является ключевым для дальнейшего развития. Не будь этого разговора с Дофином, еще не известно, какой была бы дальнейшая судьба самой Жанны и всей Франции. Именно этот разговор тет-а-тет является драматургической завязкой истории.

Дверь как важный для драматурга символ членения сценического пространства остается востребованной почти в каждой сцене пьесы. Так, в самой первой картине именно ремарка «дверь открывается», является четкой смысловой границей, сигналом для смены сюжета, возможно, для смены регистра актерской игры: от напряженного ожидания – к фарсу, ведь сцена «узнавания» должна быть именно фарсом. Известный исторический эпизод: на трон был посажен один из придворных, а настоящий Дофин скрывался в толпе. Все ждали, что Жанна воздаст почести тому, кто на троне, и над ней можно будет смеяться. Но дверь открыта для чудес. Гостя отворачивается от сидевшего на троне, находит в толпе настоящего Дофина и восклицает «О мой любезный сеньор! Почему вы прячетесь?»<sup>56</sup>



Морис Метерлинк

Благодаря голосам святых Жанна как будто видит сквозь толщу стены запертую дверь тайника, где хранится королевская корона. И подробно описывает реликвию: «Она из золота и нет в мире ювелира, кто мог бы сделать такую же прекрасную...»<sup>37</sup> Дофин не понимает, откуда крестьянская девушка может это знать; тогда Жанна отмечает пальцем контуры потайной двери, за которой находится корона, – Дофин достает ключ и открывает ее.

В пьесе есть аллюзия на «Синюю птицу». Дофин сетует на свое уродство: «Любопытно, что ты сразу узнала меня в толпе... Потому ли, что я самый некрасивый?». На что Жанна отвечает почти словами Феи Бериллюны об истинности красоты: «Король никогда не бывает уродливым, поскольку он король».

Уже коронованный Карл приводит в пример римлян, которые выиграли, не торопясь. Жанна же, зная наперед, сколько ей отмерено судьбой, торопит короля: «У меня осталось так мало времени... Мне дали всего только год, он близится к концу...»<sup>38</sup>

В пьесах, фильмах и сериалах о Жанне обычно остается в тени то, что происходило с ней после пленения и до передачи англичанам. Изначально Карлу было предложено ее выкупить. Жанну предал человек, в которого она верила.

Картина седьмая – квинтэссенция мистического. Жанна в раздумьях на вершине башни замка Боревуар, она хочет броситься с башни, но сначала бросает свой меч и смотрит, как он падает. Ее размышления сосредоточены на судьбе, предназначении и самоубийстве. Она знает исход, но ей слышится голос – из тех голосов святых, которые звучат по ходу действия. Она вступает с ним в диалог о Божественном Провидении и свободе воли. Она спрашивает: «Если Бог не хочет, чтобы я спрыгнула с башни, он хочет, чтобы я сгорела заживо?» Ответом ей служит молчание.

В следующей картине ее приносят на носилках после падения с башни. Жанна жива. Врач: «Похоже, маленькая девочка упала в цветы. Она чистая и нетронутая, словно вышедшая из рук Божьих...»<sup>39</sup> В сцену суда вмешивается само Провидение – теперь не только Жанна, но и судья Кошон слышит голоса, однако, продолжает процесс, отмахиваясь от них как от галлюцинации.

«Жанна д'Арк» – развитие ранних театральных идей Метерлинка. Здесь есть прямые отсылки к «статическому театру» и «театру молчания», в которых движение времени будто подталкивает пассивных героев вроде Дофина Карла. Время действует за них и вместо них, оно работает на одних персонажей и против других. Внутренние голоса, существующие только в голове Жанны, звучат не только для нее – происходит экстериоризация этих внутренних голосов. Это, по сути, самостоятельные персонажи, требующее явного аудиального присутствия, у которых есть только одна характеристика – звучание. Ведь было бы странно артисту играть, как ты слушаешь свой внутренний голос при полном молчании. Тем самым Метерлинк доводит до абсурда, делает невозможным применение своей же теории молчания, которую в ранних пьесах с успехом реализовывал, где молчание персонажей на сцене было органическим продолжением их бездействия. Здесь же задуманное реализуется совсем в ином ключе, как будто драматург преодолевает условие, поставленное самому себе вначале.

\*\*\*

«Жанна д Арк» стала последней пьесой Мориса Метерлинка. 6 мая 1949 г. он скончался от сердечного приступа в Орламонде.

- <sup>1</sup> Перевод пьесы был осуществлен В.Ф. Саблиной, позже пьеса в ее переводе вошла в первое издание собрания сочинений Метерлинка на русском языке, вышедшее в 1904г.
- <sup>2</sup> Перевод пьесы был осуществлен М.П. Сомовым; также вошел в первый сборник, изданный в 1904 г.
- <sup>3</sup> *Станиславский К.С.* В гостях у Метерлинка // Морис Метерлинк. Избранные произведения. М., Панорама, 1996. С. 383–384.
- <sup>4</sup> *Mahony P.* The Magic of Maeterlinck. New-York, 1969. P. 91 (Здесь и далее перевод с английского и французского языка выполнен автором настоящей работы).
- <sup>5</sup> *Полякова Е.И.* Станиславский. М.: Искусство, 1977. С. 262.
- <sup>6</sup> После раздела театра, остался во МХАТе им. Горького.
- <sup>7</sup> *Проскурникова Т.* Образ человечества в драматургии Метерлинка // Морис Метерлинк. Избранные произведения. С. 367.
- <sup>8</sup> *Минский Н.* Морис Метерлинк. Биографический очерк // Морис Метерлинк. Разум цветов. М.: Мос. Рабочий (по изданию Полного собрания сочинений, вышедшего под редакцией Минского в издании Т-ва А.Ф. Маркса в Петрограде в 1915 г.) 1995. С. 9.
- <sup>9</sup> *Mahony P.* The Magic of Maeterlinck. P. 123. (Здесь и далее переводы из книги П. Махони выполнены автором настоящей работы)
- <sup>10</sup> Литературная энциклопедия. Т. 7. М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.» 1934. С. 234–240.
- <sup>11</sup> БСЭ. Т. 39. М.: Советская энциклопедия, 1938 г. С. 163–164.
- <sup>12</sup> Как тут не вспомнить приверженность Метерлинка к научному прогрессу, известную всем его современникам, его пристрастие к науке и технике, любви к вождению автомобиля и т. д.
- <sup>13</sup> БСЭ. 2-ое изд. М., Советская энциклопедия, 1954. С. 307–308.
- <sup>14</sup> *Метерлинк М.* Бургомистр Города Стильмонда. М.: Искусство, 1962. С. 15.
- <sup>15</sup> «Белая невеста» (Помолвка) – название пьесы в переводе Н. Эфроса, изданного в 1923 г. в журнале «Всемирная литература» под редакцией М.Л. Лозинского.
- <sup>16</sup> *Maeterlinck M.* La puissance des morts: piece en quatre actes et dix tableaux // Les Oeuvres libres. No. 64 (octobre). Paris, Fayard, 1926. P. 25.
- <sup>17</sup> «Лазарь и Магдалина» – название, приведенное в списке неизданных пьес 1959 г. На мысль о внутренней связи между нею и «Марией Магдалиной» наводит также то, что воскрешенный Лазарь является пер-

сонажем «Марии Магдалины», сама сцена его воскрешения подробно описана в этой пьесе, и в ее финале есть непосредственный диалог между Магдалиной и Лазарем. Возможно, так была создана предпосылка развития этого сюжета в будущей отдельной пьесе.

- <sup>18</sup> *Maeterlinck M.* Berniquel. Paris, 1929. P. 60 (Перевод с французского выполнен автором настоящей работы)
- <sup>19</sup> *Maeterlinck M.* Berniquel. P. 11
- <sup>20</sup> *Maeterlinck M.* La princesse Isabelle. Paris, 1935. P. 12–13.
- <sup>21</sup> *Maeterlinck M.* La princesse Isabelle. P. 1
- <sup>22</sup> *Maeterlinck M.* Le miracle des meres//Maurice Maeterlinck : du mysticisme à la pensée ésotérique suivi de : Onirologie, Le miracle des mères, Joyzelle, La princesse Isabelle, Les fiancailles. Tome 2. Paris, Euredit. 2006.
- <sup>23</sup> Там же. P. 26.
- <sup>24</sup> Там же. P. 35–36
- <sup>25</sup> Там же. P. 41
- <sup>26</sup> *Mahony P.* The Magic of Maeterlinck. P. 163.
- <sup>27</sup> *Maeterlinck M.* Le jugement dernier // Maeterlinck M. Théâtre inédit. Paris, 1959. P. 192
- <sup>28</sup> Там же. P. 257.
- <sup>29</sup> Там же. P. 258–259.
- <sup>30</sup> *Mahony P.* The Magic of Maeterlinck. P. 140.
- <sup>31</sup> Там же. P. 156.
- <sup>32</sup> *Maeterlinck M.* L'abbee Setubal // Maeterlinck M. Théâtre inédit. 1959. P. 30.
- <sup>33</sup> Там же. P. 88.
- <sup>34</sup> *Maeterlinck M.* Jeanne D'Arc. Monaco, Editions de Rocher, 1948. P. I.
- <sup>35</sup> Там же. P. 9.
- <sup>36</sup> Там же. P. 7.
- <sup>37</sup> Там же. P. 12.
- <sup>38</sup> Там же. P. 48.
- <sup>39</sup> Там же. P. 74.