

ДАНУШЕ КШИЦОВА
Брно

СТИЛЬ МОДЕРИ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Структурное изучение драмы и театра (в том числе иконографии театрального интерьера – экстерьера и сценографии), доказывает, что стиль модерн находил в этих областях широкое применение, тяготая к новой тематике, ведущей к инновации структурных средств. Особенно популярными становятся своеобразные стилизации фольклорных жанров, употребление мифов разных национальностей, использование топонимической и исторической экзотики, углубление в проблемы психологии и философии жизни, которые, как правило, становятся причиной катастрофических последствий – частой темы тогдашних антиутопий. На передний план выступает опять предромантическая тема любви и смерти, которая близка декадансу и стилю модерн.

Специфический для драматических постановок синтез всех видов искусства стал поводом попытки расширить аристотелевскую трихотомию литературных родов включением в них театрального исполнения. Данной проблематикой занимался еще в 80-е годы 19-го века чешский эстетик Отакар Гостинский, подчеркивавший, что драма живет полноценно только при сценическом исполнении¹. В межвоенный период его эстетические критерии были более подробно изучены видным представителем тогдашней чешской науки Отакаром Зихом, наследие которого в 80-е годы

¹ Otakar Hostinský, *Epos a drama*. Praha, F. Topič 1930 (2-изд.), 7. Тот же, *Umění a společnost*. Praha, J. Laichter 1941.

тщательно проанализировал Иво Осолсобе². После второй мировой войны к теме взаимоотношения драмы и театра вернулась в Польше Стефания Скварчинска, расширившая аристотелевскую трихотомию театральной постановкой. С ее точки зрения драма многослойное целое, включающее в себя большое число несловесных данных. Языковая форма драмы является лишь „записью“, которая получает окончательную форму только при сценическом исполнении³. Представительница польской генологии вновь подчеркнула важное значение внимания, уделяемого эстетике театра. Сравнительное изучение театральной иконографии и русской драматургии серебряного периода открывает, таким образом, возможность нового подхода к изучению драмы и театра рубежа 19-20-го веков.

Фольклорные, исторические и мифологические темы вдохновили на рубеже 19-20-го веков ряд выдающихся художников: Виктора Васнецова, Ивана Билибина, Леона Бакста, Александра Бенуа, Бориса Анисфельда, Николая Рериха, Мстислава Добужинского и др., произведения которых стали популярны также за границей. Своеобразную главу русского театрального дела представляют парижские сезоны русской оперы и балета, организованные выдающимся импрессарию С. Дягилевым и художником А. Бенуа⁴. Русские сценографы были известны и в чешской среде, где удалось найти некоторые уникальные, до сих пор неопубликованные работы Ивана Билибина, документирующие развитие таланта художника с самого начала до заключительной фазы его творчества. Сравнительное изучение неизвестных ранних билибинских эскизов декораций оперы Римского-Корсакова *Снегурочка* с аналогичным сценическим решением В. М. Васнецова доказывает, что Билибин выработал специфический стиль еще в самом начале творческого пути. У столь своеобразного стилизатора, каким был Билибин, можно найти остатки стиля модерн вплоть до тридцатых годов 20-го в., тем более, что художник иногда продолжает работать над одним и

² Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. Výhledy, sv. II-12, Praha, Melantrich 1931. (3. vyd.) Praha, Panoráma 1986. Ср. послесловие: Ivo Osolsobě, *Zichova filozofie dramatického tvaru*, 329-372.

³ S. Skwarczyńska, *Dramat - literatura czy teatr?* Dialog č. 6, s. 127-132.

⁴ М. Пожарская, *Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908-1929*. Москва, Искусство 1988.

тем спектаклем спустя много лет (Римский-Корсаков, *Сказка о царе Салтане*, 1910–1912, 1930, 1935)⁵.

Примечательно, что знаковость стиля модерн, которую можно графически обозначить равнобедренным треугольником, соединяющим стилизацию с символизмом и натурализмом⁶, характерна для художественного решения сцены и костюмов, а также для драматического творчества. Стиль модерн повлиял не только на символистическую драму, которая, как правило, осталась книжной (В. Соловьев, З. Гиппиус, К. Д. Бальмонт, В. Иванов, И. Анненский, В. Брюсов, Ф. Сологуб и др.), но на пьесы А. П. Чехова и Максима Горького, получивших мировую известность. Стиль модерн не ограничивается только серьезными или трагическими темами. Его важной частью были также ирония и гротеск; последний доходит иногда до абсурда⁷.

Связующим звеном почти всех символистических и близких им пьес сказочного или бытового характера является экзистенциальная тема любви и смерти, получившая на рубеже веков широкое применение. Со всей обнаженностью выступает характерный для романтизма и неоромантизма мотив „злой смерти“, смягчаемый лишь посредством метаморфозы, столь подробно охарактеризованной Бахтиным в размышлении о фольклоре доклассового общества. На коренную разницу между фольклорным восприятием смерти как начала новой жизни, которая характерна для циклического восприятия жизни природы и человека-земледельца, непосредственно связанного с нею, и восприятием романтиков и неоромантиков, Бахтин обращает внимание в статьях, посвященных „раблезианскому хронотопу“ и его фольклорным основам. Автор подчеркивает метафорический или мистико-религиозный характер таких сочетаний, как „смерть-жнец-жатва-закат-ночь-могила-колыбель“ или „смерть-свадьба-жених-брачное ложе-ложе смерти-смерть-рождение“ и т.п. У романтиков и символистов смерть „перестает быть моментом самой жизни и снова становится явлением, пограничным между здешней и возможной иной

⁵ Danuše Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. Brno, Masarykova univerzita 1998, 105–107. Та же, *Puškin a problémy mezidisciplinárního výzkumu*. Litteraria humanitas X 3, 2000, 49–62.

⁶ Petr Wittlich, *Česká secese*. Praha, Odeon 1982, 13.

⁷ D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, о. с. 34–36.

жизнью"⁸. Примечательно, что восприятию смерти как части ритуала посвящения, характерного для „примитивного” (первобытного) человека⁹ соответствуют прежде всего сказочные пьесы типа *Снегурочки* (1873) А. Н. Островского или *Принцесса Одуванчик* (1896) чешского драматурга Ярослава Квапила. В то время как в музыкальной сказке Островского смерть юной девушки воспринимается как своеобразное жертвоприношение, позволяющее свободную жизнь всего общества, в чешской сказке *Принцесса Одуванчик* смерть приобретает более трагический облик. Это связано не только с парными фазами календарного года (разгар весны у Островского – начало зимы у Квапила), но и с разницей между желанием любить (*Снегурочка*) и истинной любовью (*Принцесса Одуванчик*)¹⁰.

Ритуал посвящения, сопровождаемый, как правило, очищающим страданием, изображается в кульминации символистической пьесы Леонида Андреева *Черные маски* (1907). Из пепла всепоглощающего пожара, сжегшего таинственный средневековый замок и его владельца, рождается новая жизнь. Единственным человеком, который спасается, является беременная жена хозяйина замка рыцаря Лоренцо.

Для подавляющего большинства модернистской драматургии, однако, характерна тема „злой” смерти¹¹. Она встречается в единственной пьесе К. Д. Бальмонта *Три расцвета* (1905), юная героиня которой губит без сострадания всех своих поклонников. Влюбившись в Поэта, она погибает вместе с ним, желая превратить минуту счастья в бесконечность. Бальмонтские любовники превращаются в туман наподобие погибнувших русалок из пьесы Зинаиды Гиппиус *Святая кровь* (1901). Молоденькая Руса-

⁸ М. М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*. In: М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Искусство 1975, 234–407, цит. с. 350.

⁹ Mircea Eliade, *Mýty, sny a mystéria*, Praha, Oiksymenh 1998, 44–45.

¹⁰ Danuše Kšicová, *Mýtus a filozofie života v poetice ruské a české moderny*. Česká slavistika. České přednášky pro XII. Mezinárodní sjezd slavistů, Krakov 1998, Slavica, Euroslavica, Praha 1998, 199–205.

¹¹ Противоположная ей „добрая” смерть основана или на христианской вере в посмертную вечную жизнь, или на клинических условиях умирающего, для которого смерть является искуплением из непосильного страдания. Лучшим вариантом „доброй” смерти является мгновенная смерть. Ср.: Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*. Warszawa, PIW, 303–310.

лочка из сказочной пьесы Гиппиус хочет избежать этой тягостной судьбы. Ей удастся добиться бессмертной души но ценой страшного преступления – убийства единственного ей близкого человека. Её душу, приобретенную таким пагубным образом, ждут вечные муки. Обе символистические пьесы можно считать предвестием театра абсурда. Их герои не вызывают никакого сострадания. Слишком замысловатая завязка и безжизненность персонажей лишили приведенные пьесы сценической привлекательности. Единственная постановка пьесы Бальмонта закончилась фиаско¹². *Святая кровь* З. Гиппиус на сцене никогда не ставилась.

Совсем другой была судьба первой зрелой пьесы А. П. Чехова *Чайка* (1896), в которую включена типично символистическая антиутопия молодого драматурга Треплева, навеянная учением Владимира Соловьева о Душе Мира – Софии, философией Ницше и библейским апокалипсисом. *Чайка* до сих пор принадлежит к мировому репертуару. Своеобразная пьеса в пьесе несет, по всей вероятности, также следы чтения мистерии Эдгара По *Молчание* (1837), появившейся в 1895 г. в русской печати в переводе будущего близкого друга Чехова – К. Д. Бальмонта¹³. Текст Э. По представляет собой своеобразное стихотворение в прозе, близкое *Гаспару ночи* (1842) А. Бертранда, *Маленьким поэмам в прозе* (1869) Ш. Бодлера и *Стихотворениям в прозе* (1882) И. С. Тургенева. Демон в нем рассказывает о том, каким образом произошло зачатие реки Заир в вечное молчание. Присутствие водной глади, болота, дьявола и животных, монолог повествователя и, главным образом, ощущение полного одиночества последнего живого существа среди застывшей природы и удручающее ощущение времени, уходящего в бесконечность вечности – это черты, характерные для *Молчания* Эдгара По, а также для чеховской пьесы в пьесе, выполняющей роль антиципации трагического исхода *Чайки*. В коллизии поколений побеждает трезвый позитивизм отцов и матерей. Сын, высмеянный мамой, теряет любовь своей девушки и впоследствии также жизнь. Тема самоубийства от отчаяния связывает *Чайку* с орнитологической пьесой Ибсена

¹² Пьесой Бальмонта *Три расцвета* был 4 января 1906 г. открыт „Театр трагедий“, переименованный в „Дионисово действо“. *История русского драматического театра*. Т. 7, 1898–1917. Москва, Искусство 1987, 317–318.

¹³ Э. А. По, *Баллады и фантазии*. Москва 1895.

Дикая утка (1884). Поэма *Молчание* Э. По, дала, по всей вероятности, также импульс Андрею Белому для написания его драматической поэмы *Пришедший* (1905). В ней, как и в поэме По, используется мотив жреца на высокой скале над водой. Действие *Молчания* происходит среди ночи, в течение которой меняются надписи на скале. После магического заклятия реки Заир на скале появляется вместо слова „пустота” другая примета изоляции и отчуждения – „молчание”. Таинственный человек на скале, за поведением которого внимательно следит дьявол, в конце повествования исчезает. Вечное молчание – это ведь символ конца активного поведения, т. е. смерти. В „Отрывке из ненаписанной мистерии”, как обозначается пьеса Белого, скала является местом мистического богослужения. Драматическая поэма Белого изображает более продолжительное время, в течение которого священники и народ ожидают прихода безвременья, связанного с явлением Искупителя. Белый употребляет и другие символы христианского вероисповедания, каким является, например, появление кометы. Ее силуэт в конце пьесы почти исчезает в лучах восходящего солнца. Таинственный Пришедший, символизирующий начало нового времени, имеет некоторые общие черты с героем античной драмы в оформлении одного из видных теоретиков модернистской мистерии – Вячеслава Иванова. Его символистическая пьеса *Тантал* (1905), была напечатана, как и драма Белого *Пришедший*, в альманахе *Северные цветы*¹⁴. Она начинается почти так же, как кончается мистерия А. Белого. *Тантал*, стоящий на высокой скале, озаренной первыми утренними лучами, приветствует восходящее Солнце, этот любимый символ модернизма и стиля модерн. Поэтому трагическая судьба Тантала сопровождается в заключении пьесы именно потерей солнца, вместо которого появляется любимый антитезис В. Иванова – „темное солнце” (ср. его поэму *Солнцев перстень*, 1911).

Убежище от „злой” смерти, приобретающей в брюсовской драматургии катастрофический облик (ср. его антиутопию *Земля*, 1903), можно найти лишь в иронии и гротеске. Мастерскую трансформацию ренессансового раблезианского начала в модернистский мир ярмарочной притчи совершил Александр Блок в *Ба-*

¹⁴ Андрей Белый, *Пришедший*. Северные цветы III, 1905, 2-25. Вячеслав Иванов, *Тантал*. Северные цветы II, 1905, 197-250. In: *Северные цветы I-V*, Slavische Propyläen, B. II4, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972.

лаганчике (1906). Христианский мир перемены вина в кровь и облатки в тело Иисуса Христа снижается пантагрюэловски обратным ходом – кровь заменяется клюквенным соком и умирающий человек картонным Паяцом. Возвышенный жанр мистерии снижается в спиритуалистическую сцену. Мистики, ожидающие появление материализированной смерти, смущены проходом прекрасной Коломбины в белом с косой за плечом. Её облик вызывает недоумение – это смерть с неизбежным символом – косой, или юная девушка с типично русской прической? Над сомневающимся интеллектуалом Пьеро побеждает сангвиник Арлекин. Самоиронически высмеянный автор, не попадая появляющийся на сцене, близок чеховскому Тригорину, нашедшему в символе мертвой любви – чайки – тему для небольшого рассказа. (Срав. финальную сцену I-го действия *Чайки*, предсказывающую ход дальнейших событий). „Злая” смерть превращается у Блока в комедию-буфф. Это одно из возможных убежищ современного человека, страдающего смертельной тревогой от раскрывшегося перед ним мира пустоты¹⁵.

Все эти мысли характерны для модернизма, а также для искусства модерн, основанного на философии вечной длительности „durée” А. Бергсона. Это также одна из возможностей, как преодолеть удручающий гнет хода времени. Русский стиль модерн, австро-чешский сецессион, немецкий „jugendstil” и пр.) характеризуются не только декоративностью, натурализмом и стилизацией. Этот типичный стиль эпохи ощутил спазм „fin de siècle” – грядущего неизвестного на рубеже веков, который с так удручающей силой налегает и на нас – свидетелей эклектического постмодернизма. Обе эпохи связывает также ощущение экзистенциального тупика, из которого необходимо искать выход.

Можно привести ряд черт, типичных для модерна и нашедших проявление в выше приведенных пьесах. Это и характерная цветовая гамма черно-белых контрастов жизни и смерти, свойственная чеховской драматургии, также как и употребление орнитологических символов¹⁶. В стиле модерн своеобразно используется мотив маски, известный с предысторических времен. В символизме и стиле модерн маска связана с эросом и смертью.

¹⁵ M. Eliade, *Mýty, sny a mystéria*, o. c. 44.

¹⁶ D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 120-127.

Характерным примером является фронтиспис Константина Сомова, посвященный художнику Н. Н. Сапунову (1916), трагическая смерть которого потрясла во второй половине десятых годов Москву и Петербург. Зинкография Сомова изображает арлекина, снимающего маску, за которой виднеется голый череп¹⁷. Родственным произведением является известная картина Константина Сомова *Арлекин и смерть* (1907), тематически близкая блоковскому *Балаганчику*. На переднем плане Арлекин показывает длинный нос скелету в черном плаще с бубенчиками. За ними, на фоне звездной ночи, среди берез и кустов парка, целуется пара влюбленных. Счастливая жизнь издевается над смертью. Это европейское истолкование картины. С точки зрения индийской философии и сибирского шаманизма скелет представляет собой ворота в вечную жизнь. Кость становится символом не только воскресения, но и все обновляющейся жизни¹⁸. В модернистской русской драматургии маска наиболее выразительно используется в драме Л. Андреева *Черные маски*. В маскарадном бале, устраиваемом рыцарем Лоренцо в средневековой Италии, принимают участие страшные маски, проникающие в замок, несмотря на то, что падающий мост был поднят вверх. В конце концов выясняется, что маски нечто иное – это постепенно открывающаяся дума Лоренцо, полная сомнений. В ряду двойников, умножаемых огромными зеркалами, теряется любимая жена Лоренцо, погибающего при странных обстоятельствах. Истолкование пьесы остается также за маской. Маску приобретают звуки музыки и слова песни, которую не осознает сам автор.

Двойное истолкование – христианское и древнеегипетское – связано с другим частым символом стиля модерн – змеей. Она используется не только как составная часть декораций на фасадах домов, где ту же самую роль играют также стилизованные маски. Змея, христианский символ измены, связана у восточных народов с одним из древнейших культов – с культом плодородия. Таков древнеегипетский бог Хнубис. Змеи со вдоль свисающими головами характерны также для солярного символа Абракас¹⁹.

¹⁷ D. Kšicová, *Poetika masky v ruské moderně*. SPFFBU, X I, 1998, 49–54.

¹⁸ M. Eliade, *Mýty, sny a mystéria*, c. o. 72–73.

¹⁹ V. Denkstejn, *K vývoji symbolů a interpretaci děl středověkého umění*, Praha, Academia 1987, 6–9.

Именно с этим древним мифом связан, по всей вероятности, пролог к пьесе Федора Сологуба *Победа смерти* (1907). Героиня с сервантесовским именем Дульсинея характеризуется как *Змеинокая в надменном чертоге*. Это покорная красавица, которую побоями принудили носить живую и мертвую воду.

Стиль модерн связан также с появлением нового героя и, главным образом, новой героини. Подъем феминистического движения на рубеже столетий нашел отражение также в русской драматургии. В то время как в символистической драме женский элемент, как правило, завуалирован в облике сказочных или абстрактных персонажей (цариц, царевен, Коломбины, Звезды из снов поэта, Мировой Души и пр.), в реалистической драме выступает на передний план женщина-интеллектуалка или художница, актриса, певица, поэтесса. Это связано с главным стремлением модернизма и модерна преобразовать жизнь с помощью прекрасного. Таковы героини М. Горького. Они отказались от роли куклы, которую вынуждена была играть ибсеновская Нора. Смыслом их жизни становится творческая деятельность или гуманитарное призвание. Такова, напр., Мария Львовна из *Дачников* – удачная женская параллель чеховских врачей.

В итоге можно сказать, что стиль модерн проникает все пласты драматических произведений данного периода и подчеркивается также их сценическими постановками, способными наиболее ярко выразить идею вагнеровского „Gesamtkunstwerka”.

ART-NOUVEAU IN RUSSIAN DRAMA OF THE SILVER PERIOD

Summary

Existential problems were tackled in turn-of-the-century drama, which, like set design, took delight in folkloristic or mythical stylization connected with the union of love and death, an appropriate theme for both decadence and Art-Nouveau (Aleksandr Ostrovsky, *The Snow Maiden*, Jaroslav Kvapil, *Princess Dandelion*). Folkloristic, historical and mythical themes became fruitful inspirations for a number of outstanding painters and sculptors: Victor Vasnetsov, Bilibin, Bakst, Benois, Anisfeld, Rerikh, Dobuzhinsky and others, whose works soon became well-known abroad. Russian set designers were also known in the Czech lands; some works by Bilibin show the painter's development from its very beginnings to the final stage. It is remarkable that the Art-Nouveau sign nature, which can be expressed graphically by an isosceles triangle with three vertexes

connecting stylization with symbolism and naturalism, was characteristic both of set and costume design and of drama. It found its expression not only in symbolistic drama, which mostly remained unperformed (Gippius, Balmont, Ivanov, Briusov, Andreyev Blok et al.), but also in the works of Anton Chekhov and Maxim Gorky. Art-Nouveau's themes were not only serious or tragic. An important aspect was irony and grotesque, often even resulting in absurdity (Aleksandr Blok, *Panopticon*). Art-Nouveau poetics penetrated various types of art. The decisive factor was above all an agreement between philosophical premises and the aesthetic code.

Translated by Eva Golková

SECESJA W DRAMACIE ROSYJSKIM SREBRNEGO WIEKU

Streszczenie

Dramat rosyjski przełomu stuleci podejmując problemy egzystencjalne wykorzystywał chętnie folklorystyczne i mitologiczne stylizacje tematu miłości i śmierci. Także w scenografii. Temat ten wydaje się charakterystyczny zarówno dla sztuki dekadencjonalnej jak i secesyjnej (np. Aleksandra Ostrowskiego *Śnieżka*). Wkrótce stał się źródłem inspiracji dla wielu wybitnych malarzy, rzeźbiarzy i scenografów takich jak Wiktor Wasniecowa, Iwan Bilibin, Leon Bakst, Aleksander Benois, Borys Anisfeld, Mikołaj Rerich, Mściśław Dobużinski i inni. Ich dzieła zyskały wkrótce sławę także poza granicami Rosji (również w Czechach). Styl secesji, łączący stylizację z naturalizmem i symbolizmem, odnajdujemy zarówno w scenografii, kostiumach jak i w samych dramatach. I to nie tylko w dramacie symbolistycznym, który na ogół nie był wtedy wystawiany (m.in. utwory Z. Gippius, K. Balmonta, W. Briusowa, W. Iwanowa, A. Błoka i in.), ale także w dziełach A. Czechowa i M. Gorkiego. Tematy secesji nie zawsze były tragiczne i na serio. Często autorzy posługiwali się ironią, groteską i chwytami absurdu (np. Błoka *Buda jarmarczna*). Poetyka secesji eksploatowała więc różne typy sztuki. O ich wyborze decydowała zgodność między założeniami filozoficznymi i kodem estetycznym.