
ИНТРАИСТОРИЯ ДРАМЫ УНАМУНО

Т.К. Гусева

МГГУ им. Шолохова
ул. Верхняя Радищевская, 16-18, Москва

Автор статьи рассматривает концепцию интраистории испанского писателя и философа конца XIX — первой трети XX в. М. де Унамуно в преломлении к теории драматического рода литературы, непосредственно обращаясь к работам испанского теоретика, многие из которых не были переведены на русский язык. Испанский театр изучается в сопоставлении с основными характерными особенностями испанской литературы.

Ключевые слова: Мигель де Унамуно, поколение 98 года, испанская литература, модернизм.

Писатель, литературовед, эстетик и философ Мигель де Унамуно всю свою творческую жизнь изучает историю и создает теорию испанской литературы. Концепция драматического искусства Унамуно — на примере театра испанского — своеобразна и согласуется с понятием интраистории — внутренней жизни народа, подчиняющейся незыблемым, непоколебимым, извечным порядкам. В статье «Возрождение испанского театра» (1896) проблему болезней, которыми страдает современный театр, засилье модных тенденций — модернистских свежее испеченных форм обновления — маэстро решает в ключе насущной необходимости народного влияния на театр: «В народной среде сохранены живыми традиции и источники литературы, драма берет начало в современной драматичной жизни. Именно народом привносится в театр свежая возрождающая струя» [9. С. 165]

Вся жизнь испанского театра концентрируется на взаимной игре — борьбе между полюсами народности и учености, борьбе, завершившейся триумфом народного направления, измененного, конечно же, и в немалой степени, направлением ученым. Когда же обе тенденции объединяются и стихия учености добавляет информацию в народную, заимствуя, в свою очередь, у нее материал и живую душу, ценность драмы повышается несказанно; однако если только ученая струя отстраняется от народа, она впадает в грех сотворения мертвой пустоты, народ же развлекается варварскими бессмыслицами, потому что раскол слоев народа, спонтанный, рефлекторный, внутреннее разобщение разводят его на разные полюса заумной сложности, с одной стороны, и черни — с другой.

Необходимо подчеркнуть, что испанской литературе в целом свойственна стилистическая неоднородность, синтез, неразрывное единство двух линий: элитарно-замкнутой и народной фольклорной. «Искусство меньшинства, которое ждет признания только от горстки избранных» и «искусство большинства, рассчитанное на понимание всеми, на вкус всех» [2. С. 29] развиваются параллельно, влияя друг на друга. Изошренность, усложненность стиля, закрытость, отстраненность и обособленность сочетаются с обращением к национальной традиции, ориентированной на широкие народные массы, что ведет за собой взаимодействие разных стилистических и образных систем. Это ясно видно на примере «Селестины» Ф. де Рохаса, «Дон Кихота» Сервантеса, в которых смешное переплетается

с серьезным, комическое с трагическим, действительность и, следовательно, стиль речи разграничивается на реалистично-грубоватый и идеально-возвышенный; заостренно-контрастно противопоставляются и одновременно соединяются мир Дон Кихота, Калисто и Мелибеи и мир продажной корысти и лжи.

Смешение низовой и высокой культурных традиций характерно и для творчества Гонгоры, даже самой культуранистской его поэзии, «являющейся беспрестанным уклонением от прямого выражения, завуалированием передаваемой идеи различными метафорами и необычными сочетаниями слов» [2. С. 768].

Сосуществование «легкого» и «изысканного», «ясного» и «темного» стилей ясно означилось еще в поэзии трубадуров, наследницей которой стала и испанская поэзия. Данная стилевая оппозиция восходит к античному и средневековому противопоставлению затемнения мысли ясности языка и стиля. В основе античного учения о характере речи было деление на два типа — «величественный», «пышный» и «скудный», «тощий». В своей «Риторике» Аристотель разграничивает два стиля — письменный, стремящийся к точности, и устный, «передающий характер ... аффекты» [1. С. 187]. Чистота, ясность, краткость должны были сочетаться с умеренностью, красотой стиля: «Достоинство слога — быть ясным и не низким. Самый ясный слог тот, что состоит из общеупотребительных слов, но это — слог низкий. А возвышенной, удаляющейся от разговорной будет речь, пользующаяся необычными словами» [1. С. 175]. Спор в I в. до н.э. между двумя школами — аттицистами, выступающими за безыскусную простоту стиля, и азианцами, чьи сочинения изобилуют поэтизмами, перифразами, сложными метафорами, — яркий пример той же оппозиции.

Это разделение приобретает в испанской литературе своеобразный характер. Специфичность испанской литературы состоит в более сильной национальной фольклорной традиции, «литература и жизнь народа Испании переплетены теснее, чем где-либо... искусство в основном предназначено для большинства народа» [2. С. 27—28].

Свести воедино эти разнонаправленные тенденции зачастую не удается. «Большее несчастье, неизмеримо большее, постигло нашу литературу от старания некоторых писателей прийти в согласие с чернью и опроститься, нежели от стремления противоположного. Откуда же, если не из этого усердия, и усердия заинтересованного, происходит большая часть падения нашего комического театра? Отнюдь не надо напоминать, что чернь невежественна — и пусть, мол, за это расплачивается. Справедливо говорить с ней ее же языком, чтобы доставить ей удовольствие — и это с лихвой известно нашим писателям» [4. С. 429] (1).

Идеальное воплощение театрального — «народная стихия, начиненная большими или меньшими знаниями, — субстанция, дающая жизнь нашему театру, корень его величия» [9. С. 166].

Собственно театр, родившийся в нерасторжимом единстве с народным эпосом и лирикой, мы и должны рассматривать как наиболее чистое выражение коллективного сознания народа. Именно испанский театр выводит на сцену драму жизни народа, его традиции и славную историю.

Базовая основа, народная фольклорная или стилизованная, питающая испанский театр, — богатейшая. Однако действие на подмостках повторяется, словно находясь в поиске, отфильтровывая, определяя на ощупь наиболее адекватный способ выражения, единственную верную — в синхронии — форму. Возвращаются, варьируются, перепеваются темы и сюжеты, переходя неоднократно от поэта к поэту, и так вплоть до наших дней, изобилуют литературные переработки или имитации. Феномен этот — явление намного более частотное в драме, нежели в других родах литературы.

Процесс творчества в трактовке Унамуно сложен, неоднозначен и порой противоречив. Автор и герой-персонаж равноправны, они спорят, творят друг друга — взаимно. Герой так же бунтует против воли автора, как сам автор — восстает против конечности, тленности всего живого — *«Это мы-то грешные??»* — допускаемой высшим творцом. Все фантазмагорически смещается в восприятии — и Дон Кихот оказывается не менее реальным, нежели его творец, являющийся одновременно и творцом своего зрителя.

Спасение — укрытие в живительной силе народа. Именно дочь народа — драма — творец великих гениев, а не наоборот. «Великое, славное и глубокое в этой области — собственно драма, но никак не драматург» [9. С. 168], «...в нашем славном театре драма рождалась сама по себе, по велению народа и создавала авторов; народная материя наполнялась собственной силой в фантазиях драматического поэта» [9. С. 173]. А он лишь черпал, без особых усилий, из щедрого и обильного источника живых народных традиций. Драмы прошлого не были, как это зачастую бывает сегодня, «просто изобретением автора, и изобретением бесплодным, они были порождением целого поколения, плодом здоровой коллективной фантазии» [9. С. 168].

Однако и коллективный творческий процесс трактуется Унамуно далеко не однозначно. Что касается литературы и искусства в целом, человеческая масса как таковая, группа людей творить неспособна: «Я не верю в народное искусство. Народ лишь принимает или отвергает то, что ему дал индивид», — замечает маэстро в более поздней статье «Существует ли пролетарская литература?» (1928) [6. С. 1207].

Пример «народного идола, настоящего героя, воплощения самого искусства, ...естественной силы, в той степени, в какой народ ею является» — Лопе де Вега, и только «потому, что в нем — весь народ. Его комедии — от природы, не от производителя, ибо народ — носитель истинной природы человеческой». В нем самом вмещается «вся национальная история и жизнь полей» [9. С. 169], и именно поэтому Лопе де Вега, как и Сервантес, универсален, он — гражданин мира.

После Лопе де Веги, оживившего театр, вдохнувшего в него народный дух, испанский театр развивался циклически, как, впрочем, и все в мире. Стадии упадничества и мощи коррелируются, во-первых, обращением к народной фольклорной составляющей, к традиции, к *искомости* и, во-вторых, исторически определяемым состоянием народа — периоды слабости духа народного сменяются временами силы и бодрости, величия, народного воодушевления. Причины неравномерности, пульсации развития испанского театра Унамуно и связывает напрямую с переменчивостью народно ориентированного течения в литературе Испании. Современ-

му же упадку театр как раз и обязан образовавшейся пропасти, отделяющей литераторов от народа — театр превратился в зеркало, лишь отражающее публику, поддерживающую его, при этом никак не ориентируясь на народ. Театр уже не живет народом и не ищет поддержки в глубине его, он живет самим собой; замкнутость, закрытость, герметичность не могут не породить массовый упадок культуры: простой народ идет на бой быков, но никак не в театр, да и люди, обладающие наиболее высокой культурой, также не идут в театр, ибо и они — тоже народ.

Комплекс болезней современной драматической литературы Испании, модернистски ориентированной, — двойствен, одни из них — истинно испанские по своей сути, другие, и таких немало, свойственны данному историческому этапу развития европейской литературы в целом, это болезни модернистского театра всех стран; многие же из проблем — результат уникального взаимодействия, сращивания специфической *заразы* испанской литературы с прочими европейскими эпидемиями.

Как в живописи существует, с одной стороны, изучение естественного, а с другой — копирование образцов; и неиссякаемый источник зла — повторение чужих картин, «грех хромолитографии» [9. С. 171] — вместо рисования видимой реальности, так и наибольшим злом испанского театра является «обусловленность театральной хромолитографии» [9. С. 171]. Ужасающая обусловленность, навдлившая театральные поделки модернизма, определяется рациональностью сознания, утратой спонтанного непосредственного народного — *исконного* — восприятия мира. Если чего и недостает таким опусам всевозможных свойств и видов, так это прежде всего драматического чувства реальности — по воле человека естественные силы сопрягаются с искусственным механизмом.

Подчеркнем: Унамуно на уровне всех родов литературы боролся с бессодержательным плетением словес, стилем модернистского выхолащивающего экзерсиса, который, спору нет, был полезен на начальном этапе, так как научил поэта видеть, всматриваться, вчувствоваться, но по прошествии времени и изменения литературной ситуации назревшая необходимость вернуться к миру чувств — реальному, искомому, к корням — особенно насущна.

Необходимо отметить, что и отношение Унамуно к европейской, прежде всего французской литературе, к проблеме европеизации противоречиво и неоднозначно. Европеизироваться, вдохнуть свежую струю, развеять затхлость — и в то же время погрузиться в национальные традиции, не будить народ от его наивной *веры угольщика*, не досаждают ему прогрессом.

Итак, и драматурги, и публика, и критики театрализованы — доступ свежего воздуха перекрыт. Драматург не является истинным поэтом, но и публика едва ли представляет народ, как это было во времена Лопе де Веги, говорившего с мушкетерами, чтобы доставить им удовольствие, их же языком. Во времена Унамуно, по наблюдениям эстетика, отягощенный образованием автор идет обычно в театр, сформированный в самом себе. Драматические авторы в театре впитывают театральный мир; это театр из театра, смерть, бич, усугубляющийся тем более, когда (зло это не ново — его разоблачал еще Сервантес) пьеса пишется специально под конкретного актера или актрису. Превалирует цель как таковая создания драмы:

авторы думают, чтобы писать, но не пишут так, как подумали — в этом причина бесплодности их созданий. Драматурги, явившиеся как из теплицы, оторвавшиеся от народа, *депопуляризовавшиеся*, живут в потемках, не зная всей глубины жизни *интраисторической*, даже и не видя ее. Они приближаются к народу *post factum*, лишь с литературным намерением, дабы воспользоваться им как драматизирующим материалом.

Современным поэтам народ и не важен, ибо они пишут не для него, но для публики, которая им платит. Но публика — всего лишь часть народа, и при том самая искусственная, она, как мы уже отмечали, — едва ли народ, и она ни в коем случае не есть представитель народа. В подмене народа публикой и видит маэстро корень зла современного искусства. «Квинтэссенция рутинного духа и лицемерного соглашения» [9. С. 173], публика формируется, как и автор, в самом театре и идет смотреть театральное же. Живой же театр, однако, выходит из народа и обращен к нему — именно к народу, а не к публике; драма представляется для всеобщего просмотра.

Романист, по мысли Унамуно, борется с сотней, тысячей читателей, с сотней или тысячей индивидуальных сознаний и побеждает их одно за другим, тысячу коллективных сознаний, в сумме дающую только одно индивидуальное. Драматург же борется с коллективным сознанием, настоящим синтезом индивидуальных, и он должен победить их — не группу, но объединенную совокупность.

Театру, упавшему духом из-за желания питаться самим собой, не остается иного спасения, кроме того, чтобы спуститься с подмостков и вновь повернуться к народу. Театр должен отречься от всего общеизвестного, надоевшего всем и вся, заезженного, дабы находить пищу вне себя — «пусть не скажут зрители, увидев драму: „Это случается только на подмостках“» [9. С. 172]. Надо определить маршрут, по которому могут пойти *нетеатральные* драмы.

Унамуно задается вопросом о путях развития испанского театра и — шире — искусства в целом: возвращение к исконным классикам и повторение, еще раз, пройденного или глубокое изучение нового, современного искусства. С одной стороны, Ибсен, с другой — Кальдерон. Самым разумным представляется компромиссный вариант объединения: необходимо жить жизнью театра нашего — и столь же необходимо развернуться ко всему современному; но ключевое, основополагающее — «углубиться в современный народ — не только и не столько национальный, но, прежде всего, — международный, космополитный. Погрузиться с головой в народ — эту плазму произрастания, корень человеческой преемственности во времени и пространстве, субстанцию, объединяющую нас с нашими далекими предками и отдаленными современниками, перед всякой силой» [9. С. 174]. Театр надо видеть через народ. В творениях гения он сам — весь народ, спонтанное индивидуализированное отражение сознания народа. Именно «народ медитациями поэта, истинного *медиума*, созерцает и познает себя посредством театра» [9. С. 177].

В связи с жизненно важной, насущной необходимостью народной ориентированности драмы особое значение приобретает в эстетике Унамуно и вопрос о социальной направленности литературы, решаемой в гуманистическом ключе. «Искусство избранных, утонченных, посвященных, *аристократов* — не искусство ...

Искусство несоциальное — не есть искусство, это нечто иное, похожее на искусство, как обезьяна на человека» [10. С. 575]. Тот, кто зимним вечером, когда мерзнут на улице бедные покинутые дети, удобно расположившись, музицирует, не способен почувствовать музыку, ибо он глух к ужасным социальным диссонансам. «Пока есть те, кто страдает от голода, жажды или холода, эстетическая проблема будет вторичной. Самое прекрасное — накормить голодного, напоить жаждущего, одеть раздетого; высшая красота — красота творений милосердия. Искусство украшает жизнь; прекрасной же делают ее только сострадание и справедливость, сплавленные воедино» [5. С. 44].

Однако не должно быть прямой связи литературы и социальной борьбы как таковой. В литературном произведении «едва ли возможно прямо отразить так называемую социальную жизнь истинно художественным образом, но лишь через тезисы политической экономии, той или иной школы. Забастовки, описываемые в романах, — видимы в свете социалистических или антисоциалистических идей, редко — общечеловеческих» [8. С. 850]. Социальная жизнь, социальное движение займет свое место в произведении, лишь индивидуализировавшись, став частью внутренней жизни человека. Однако при таком накале и жестокости борьбы страсти не смогут вылиться в глубокие и постоянные чувства, единственные, произрастающие в искусстве не сиюминутном, но долговечном. Искусство живо прошлым, тем, что очистила смерть: произведение искусства должно пережить накал жарких социальных схваток, дабы выкристаллизовался его истинный вечный осадок — при этом существует, однако, немалый риск превращения его в руководство к действию секты или пособие по экономике. Унамуно колеблется в определении импульса, который могут придать развитию литературы моменты социальных коллизий — внешняя коллективная жизнь представляется в литературе не иначе, чем в замаскированном, затушеванном виде, высвечивающем наименее глубокие грани своей сути, что может являться базой описаний, низшего рода искусства, более ли менее красноречивых риторических пассажей сентиментального или угрожающе-предостерегающего характера. И абсолютно невозможно искусство долговечное, определенное, универсальное, очищающее и утешающее.

Первоосновы эстетики Унамуно, восходящие еще к литературе античной Греции, — «философия — величайшая из искусств, сладчайшая из музыки ... поэт, ежели он таковым является, должен слагать басни или мифы, но не умозаключения» [8. С. 852]. Эти положения применимы и в вопросе взаимосвязи литературного произведения и социальной жизни человека, социальных коллизий, или скорее теорий социального движения. Социальные и социологические доктрины строятся на базе как социального, так и индивидуалистического движения, которое едва ли подвластно идеям, но, как раз наоборот, сами идеи являются оправданием уже свершившимся или свершающимся фактам. Доктрины, по Унамуно — способ объяснения человека себе и себе подобным, что осуществляется по причинам, обычно неизвестным. И одно дело — отражение в литературе социальной жизни как игры каких-либо страстей, и совсем другое — введение в произведение самих социальных доктрин, которыми объясняется и оправдывается движение. Даже если не включать их, литературное произведение все равно будет источником познания

и информации, ибо любое глубокое и серьезное искусство обучает, как обучает и сама реальность.

Существование сознательной индивидуальности, человека невозможно без общества — точно так же, как и общества без индивида. Человек как таковой — социален, но и человеческое общество, в свою очередь, — индивидуально. «Я не верю, что существует проявление человеческого духа, подобно произведению искусства или литературы, которое было бы творением чисто индивидуальным либо чисто социальным» [6. С. 1207].

Произведения искусства и литературы, без сомнения, отражают значительные течения, определяющие экономическую и социальную эволюцию человечества, но также, даже в большей степени, выражают извечные стремления души индивида к правде, осуществлению мечты, любви, бессмертию. Эти стремления едины для богатого и бедного, хозяина и раба, великого и ничтожного, они всеобщие, ибо нет ничего более универсального, нежели индивидуальное. И истинный поэт, обращаясь к людской толпе, видит не массу, но каждого индивида. Правомерно ли говорить о существовании литературы, выражающей чаяния какого-либо одного социального класса, ведь внутренние, глубокие устремления его представителей — вечные, общечеловеческие. Эти чаяния и создали искусство и литературу, чьей целью, как и религии, является «утешение человека, рожденного, чтобы умереть» [6. С. 1207]. Унамуно вообще не признает деление на классы или касты, полагая, что в каждом могут встречаться тираны и рабы, жертвы и палачи, не признает и само разделение литературы на пролетарскую и буржуазную, представляемое весьма искусственным и необоснованным. Человек идет в театр, читает не чтобы учиться, но для того, чтобы научиться чувствовать. Чувствовать себя человеком — прежде всего. «Даже допустив, что история — игра в борьбу классов, искусство, литература будут вне этой борьбы, над этой борьбой, объединяя борющихся в человеческое братство» [6. С. 1208]. Истинное, вечное произведение искусства заинтересует, взволнует, научит быть людьми и так называемых пролетариев, и буржуа.

Краеугольный камень философской и эстетической концепции Унамуно — «безудержный антропоцентризм» [8. С. 849]. Маэстро ощущает себя центром своего, окружающего его мира, все соотносит с человеком, являющимся конечной целью всего. Принцип «искусство — для человека, а не человек для искусства» Унамуно воспринимает как аксиому. Что же касается расхожей фразы «искусство ради искусства», так ее, по мысли дона Мигеля, столько раз и произносили, и повторяли, и передергивали, что в конце концов уже и перестали осознавать, что же она означает: «...я ее не понимаю и осмеливаюсь предположить, что также не понимают ее те, для кого она — девиз жизни» [8. С. 849].

И не будет избавления испанской литературе, «пока писатель не прочувствует всю священность своего социального предназначения и не будет стремиться особенно и прежде всего быть милым публике не только ласками, но и укусами. Призыв “быть неприятным” может даже превратиться в эстетическую формулу; и сегодня в Испании, по причине ужасающей вульгарности правящего вкуса, так оно и есть» [7. С. 142]. Так как искусство — для человека, цель искусства — сотворить вновь, воссоздать, наполнить жизнью, утешить и поднять дух человека;

любое произведение искусства тем совершеннее, чем более оно способно достигнуть этой цели.

Писатель, согласно эстетической концепции Унамуно, не должен спускаться с одинокой вершины, отказываясь от своей неповторимой творческой индивидуальности, чтобы сливаться с толпой, как раз наоборот, по прошествии времени, она сама прибывает на ту самую вершину, «с которой одинокий поэт ее звал громогласно и раскрывая ей свои объятия» [4. С. 429].

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Здесь и в дальнейшем перевод наш — Т.Г.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Аристотель*. Поэтика // Античные теории языка и стиля. — М., 1936.
- [2] *Менендес Пидаль Р.* Избранные произведения / Пер. с испанского. — М.: Изд. иностранной литературы, 1961.
- [3] *Unamuno M.de.* Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana // Unamuno M.de. Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana. — Madrid, 1957.
- [4] *Unamuno M.de.* Los escritores y el pueblo // Unamuno M.de. Ensayos. V. 2. — Madrid, 1958.
- [5] *Unamuno M.de.* El esteticismo annunziano // Unamuno M.de. De esto y de aquello. V. 3. — Buenos Aires, 1953.
- [6] *Unamuno M.de.* ¿Existe una literatura proletaria? // Unamuno M.de. Obras completas. V. IX. — Madrid, 1966.
- [7] *Unamuno M.de.* El modernismo // Unamuno M.de. De esto y de aquello. V. II. — Buenos Aires, 1951.
- [8] *Unamuno M.de.* La novela contemporanea y el movimiento social // Unamuno M.de. Obras completas. V. IX. — Madrid, 1966.
- [9] *Unamuno M.de.* La regeneración del teatro español // Unamuno M.de. Ensayos. V.I. — Madrid, 1958.
- [10] *Unamuno M.de.* Socialismo y arte // Unamuno M.de. Obras completas. V. IX. — Madrid, 1966.

INTRAHISTORIA OF DRAMA OF UNAMUNO

T.K. Guseva

Moscow State University Sholohov
Verhnaya Radichevskaya str., 16-18, Moscow, Russia

The author of the paper regards the concept of the internal history of Spanish writer and philosopher of the end of XIX — the first third of XX ss. in a perspective of the theory of dramatic literature, studying directly the Spanish theorist's papers, in many cases not translated into the Russian. Viewing the issue from this perspective she stresses the necessity of making comparisons with the special features of Spanish literature.

Key words: Miguel de Unamuno, the generation of 98, Spanish literature, modernism.