МИСТЕРИЯ И ТРАГЕДИЯ В СИМВОЛИСТСКОЙ ТЕОРИИ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА

Борисова Л. М., кандидат филологических наук, доцент

The article deals with some pecularities of the symbolist's theory of creation and their reflection in V.Ivanov's, Bely's and Blok's dramas.

У статті розглядуються деякі особливості символістичної теорії та її відображення у драматичних творах В.Іванова, А.Белого, О.Блока.

Идея искусства-культа (мистерии) была средоточием религиозных, социальных и философских воззрений русских символистов. Как высшая форма творчества, мистерия противопоставлялась традиционной драме. Принцип драмы – действие, принцип мистерии - действо, не борьба, но "дионисийское слияние", учил Вяч.Иванов. Гармония дионисийского (по терминологии Ницше, стихийного, творческого) и аполлонического (собственно эстетического, оформительского) удерживает драму в границах искусства. Дионисийский порыв разрушает всякие границы и грани, становится началом и вселенского единения, и всемирного конца.

В статье "Предчувствия и предвестия" Иванов провозгласил «любовь к грядущему», очень похожую на ницшеанскую "любовь к року" (эта любовь предполагает «жертвенное отрешение от иного, с чем мы связаны тончайшими органическими нитями, задушевными связями" – И, II, 88). А в «Автобиографическом письме" к С.А.Венгерову сделал еще одно важное признание. Вспоминая о своей тяжелой болезни в 1902 году и посещавших его тогда мыслях о смерти, добавил: "... которая сама по себе всегда была мне желанна..." (И II, 21).

В "Древнем ужасе" Иванов отождествил рок, судьбу с Вечно Женственным, перед которым бессильно "мужественное дерзновение и ратоборство", в его трагедиях воплощением наивысшего могущества является Адрастея. Ей подвластны и люди, и боги. Боги тоже. Они все сказали, "что сказать велела / святая Правда и судьба извечная". Поэтому, борясь с Зевсом, Тантал у Иванова «покорствует» «Неотвратимой». Ее приговор приводят в исполнение две Мойры, одна из них - в преисподней, другая же – "в нас самих". Кроме рока внешнего, есть "рок сердца" – эрос к року:

... Тому, чье сердце – твой престол.... внемли, о Неизбежная! (И, II, 31);

Смеется Тантал! Пляшет с ним его Печаль, его "Довольно!" слав прощальных! и его "Приди!" обетованьям Адрастеиным... (И, II, 65).

В мире модернизированной античности гонец, приносящий дурные вести, особенно почитаем: "Одарен ты будешь мной". Тантал почти завидует тому, над кем уже разразился рок, и, чтобы ускорить свой собственный, готов добровольно спуститься с Сизифом в Тартар. Такая свобода делает героя богоравным в собственных глазах: "Кого избрал я, рок избрал". "Любовь к року" позволяет Танталу прочувствовать всю полноту жизни, ненависть к своей участи обрекает Бротеаса на жалкое прозябание: "Я пресмыкаюсь: мой венец унизил рок..."; "За каждую годину я позорный торг / веду с судьбой..." (И, II, 48). "Испей свой суд", - призывает его Тантал. Тантал у Иванова вполне утоляет свою страсть к року, в финале он слышит голос Адрастеи: "Ты мой, о Тантал!.. Я была твоей!" И если не о "любви к року", то по крайней мере о примирении с судьбой говорит жертва Бротеаса "на ниву Правды вечной".

В этом качестве – Правды, Фемиды, Судьба непосредственно вступает в действие в "Прометее". Герой чтит "Единую": "Родимая Фемида!", "Рок велел", "Так Судьба судила", "Пусть боги судят и святая Правда", "А прочее–пусть ведает Судьба". Но символистское "пророчество", как писал Иванов, противоречиво, "любовь к року" нередко сменяется у теургов вызовом мировой необходимости–времени, смерти, судьбе. В "Прометее" богоборческий заряд обладает такой силой, что сражает рок:

Эринния

За ним стоит Судьба.

Прометей

Рабыня–за владыкой (И, II, 116).

Прометей сознает свою неуязвимость для рока: "Ни Зевс, ни Рок убить / Бессмертного Титана не возмогут". Как поясняет автор, "подобно своей матери, он сам – судьба и "сильнее себя самого" (И, II, 164).

Стихийность, неосознанный дионисизм прометеевского порыва, по Иванову, отчасти очищает действие, придает ему качества действа. Непросветленным в нем (отсюда и трагическая вина) остается лишь отношение героя к Вечной Женственности. Судьба –

причинность, необходимость – один из ликов Мировой Души. "Великой неправдой" называет Иванов в "Древнем ужасе" порабощение женского божества и возвеличение мужского начала. "Мне недосуг страдать!"– заявляет Прометей и тем самым изменяет Дионису, страдающему богу. Теперь страдает "Единая":

Ф е м и д а

О, почто сама

Обречена я быть Судьбою, боги! (И, II, 133);

П а н д о р а

Увы, почто повелено, злочастной

Быть рока голосом, судеб орудьем? (И, II, 150).

Но женское исподволь готовит себе новую победу в трагедии. Рок уязвляет героя, поражая его созданья. Череда смертей, убийств и самоубийств, проходит среди сыновей Прометея – так отвергают они навязанный им дар жизни. Один из них, Архат, убивает Архемора. Другой, Автодик, вдохновляемый мыслью о возмездии ("Тебе отмстить за брата мне велела / Святая Правда"), закалывается на глазах у отца. На первый взгляд, поступок Автодика говорит только о любви к брату, но "любовь к року" у Иванова и есть в значительной мере "рок любви". Любовь – это и оправдание жизни, и необходимое условие того, чтобы человеческое дерзновение из "неправого" стало "правым", действие сменилось действом, а обособленность "слиянием": "Мы умрем? – Напрасно жить" – "Научитеся любить!"

Иванов склонял своих героев "под иго первого ужаса", но теурги не всегда разделяли его пафос преклонения пред «Неизбежной». В этом случае сказывалась некоторая эклектичность соединения Ницше и Соловьева в символистской теории.

Соловьева иногда называют среди тех, кто активно противостоял ницшеанской "любви к року" [1, с.28-29]. Но в соловьевской концепции теургии инициатива преображения мира, ускорения его конца принадлежит человеку. Критик этой теории имел все основания заметить: "теургия" (буквально: "действие Бога") означает здесь скорее "действие на Бога", не действие Бога в истории, а "действие человека на высшие силы, определяющие ход истории". В таком случае "уже не Бог преображает мир, а искусство" [2, с.84, 85]. Надо, однако, заметить, что идею, так вдохновившую соловьевцев, сам Соловьев развивал с осторожностью. Как замечает О.Дешарт, "термин этот он не отменяет, но и не повторяет" (И, II, 796). Кроме того, «дух музыки», в слиянии с которым состоит дионисийство, в значительной мере и есть тот самый Хаос, от которого, по Соловьеву, нужно освободить Мировую Душу.

Символисты в своем отношении к теургии не знали сомнений, подобных соловьевским. Белый пытался сгладить противоречивость устремлений теургов, объявляя Ницше борцом и глашатаем борьбы с роком и умалчивая про его "amor fati". Но иногда автору "Пепла" становилось жутко от образов Ницше и, сравнивая его с Ибсеном, утверждавшим тип героя-борца, он признавал, что Ибсен стоит на "гораздо более верной почве", чем Ницше с его дионисизмом.

В своей теории Белый исходил из того же, из чего и Иванов: "Хаос подстилает всякое творчество" (С, 111). Но если Иванов уподоблял хаос "первородному раю", то Белому он внушал поистине панический ужас, хотя в его изображении стихия еще выглядит вполне безобидно: "Хаос расстилался над головой человека густой ночью, шумом деревьев..." (А, 12). Но даже в таком идиллическом виде хаос опасен, потому что будит "ночные голоса человеческой души". Иванов видел трагедию в разрыве "всеединства" и всячески стремился его преодолеть. Белый, стремясь к "всеединству", хотел бы именно оторваться, как можно дальше уйти, загородиться от хаоса. Для него сущность трагического заключается не в господстве рока, а в борьбе с ним. Значение этой категории раскрывается в многочисленных подстановках, к которым Белый прибегает в своих теоретических построениях: "хаос – рок", "рок – отказ от жизнетворчества", "творчество – борьба с косностью жизни", "жизнь в творчестве побеждает рок" и т.д. Понимание творчества как борьбы с роком Белый утверждал в статьях "Символизм как миропонимание", "Апокалипсис в русской поэзии", "Театр и современная драма", "Пророк безличия", "Песнь жизни", "Кризис сознания и Генрик Ибсен", "Революция и культура", сквозь призму этой проблемы рассматривал произведения классиков и современников.

Представления о конкретных формах защиты от рока у Белого менялись. Сначала идеальным средством казалась музыка. Для всех она была олицетворением стихии, хаоса, Белый же проводил здесь серию тонких разграничений: "Содержание образов есть единство мирового хаоса и мировой стихии души, оно распадается на двоицу – на дух музыки и на безобразный хаос нас окружающего бытия" (С, 116). Под "духом музыки" понимался прежде

всего ритм, благодаря которому художник побеждает стихию: "Дух музыки" опочил над хаосом" (А, 56). "Дух музыки" противопоставлялся далее самой музыке, но оказался ненадежным заслоном от «стихии», музыкальный поток, «разрывающий все формы искусства", прорвался в культуру. Предчувствуя в этом потоке гибель, Белый теперь уже искал защиты от музыки в песне. Преимущество песни перед чистой музыкой заключается в том, что она "соединяет ритм (время) и образ (пространство) в слове (причинности)" (А, 57). В своей первой классификации искусств в статье «Формы искусства» Белый рассматривал изобразительное как частный случай выразительного. Позже он утверждал, что "и ритм требует формы", что "ритм без содержания - хаос" (А, 14), а потому поэзия надежнее музыки. В поэзии же, по Белому, простейшая форма – песня, а наиболее сложная – трагедия.

В отличие от Иванова, которого неизменно притягивала тайна дионисийского, скрытая античной маской, на Белого гипнотически действовал самый вид этой маски: в пустых глазницах ему чудился хаос. С маской настолько связывалось чувство ужаса, что она сама по себе начинала внушать страх. Мотив маски, симающейся в ночной тиши и обнажающей "лик ужаса" становится рефреном в "Пришедшем", одном из фрагментов незаконченной мистерии Белого "Антихрист". О появлении в городе масок сначала говорят здесь ученики Храма Славы, потом новость разносят голоса из толпы ("Среди нас водятся маски", "Маски недавно опять показались в святом месте", "Маски начинают сниматься"). И наконец сам автор показывает в ремарке, как снимается маска: "Он уже не сдерживает себя: из-под маски смотрит испуганное лицо его в бархатистую тьму" [3, с.13]. Лицо Пришедшего в финале тоже напоминает маску, прекрасную и страшную одновременно.

Маска у Белого – не образ, а понятие. "Вглядитесь, сколько масок показалось среди нас!" (А, 131), – пишет он о появлении теургов в обществе. Маска – знак, по которому узнают друг друга посвященные, "заговорщики грядущего действа", страх перед маской – священный ужас, сопутствующий ему. Маска – покров, с которым еще не пришло время расстаться [4, с.37]. Но та же маска – зловещий знак измены в стане посвященных. "Брюсов снял маску",–извещал Белый Блока [5, с.116] и Флоренского [6, с.36] в 1904 году, когда его психологический поединок с "черным магом" достиг своей кульминации.

Белый нередко утверждал, что трагедия – это борьба героя с роком, но к его собственному небольшому опыту в драматическом роде больше подходит другое, "рабочее" определение трагедии, данное им в связи с анализом пьес Блока: "Драма предполагает борьбу или гибель за что-то" (А, 465). В нем не было бы ничего необычного, если бы не противопоставление борьбы и гибели. Первый из выделенных таким образом типов драмы соответствует ивановскому "действию", второй – "действу". И Белый-драматург выбирает второй, как истинный символист, отдает предпочтение действу. В его мистерии нет и намека на драматическую борьбу. Со своеобразной закономерностью действие всякий раз обрывается в момент, чреватый изменением драматической ситуации, – с появлением лжемессии ("Пришедший"), накануне решающего штурма силами мрака последнего из бастионов святости ("Пасть ночи").

"Молитвами праведных враг остановлен. Надолго ли?" [7, с.557], – пишет Ю.К.Герасимов о содержании финальных сцен «Пасти ночи», другого отрывка беловской мистерии. Враг, однако, был остановлен еще до начала действия, а конец его совпадает с началом общего конца. Как и Иванов, Белый придавал особое значение катарсису в мистерии. "Драма должна изображать не только борьбу, но и победу над роком, и если нет в ней "предощущения этой победы, драма – не трагедия" (А, 22). В "Пасти ночи" нужного автору ощущения нет. Первыми гибнут у него во мраке мать и невинный ребенок. Таким выбором жертвы Белый-драматург подтверждал свою же характеристику: "Современная драма символов обрекается на Апокалипсис без Пришествия" (А, 35).

В ощущении торжества хаоса Белому ближе всех "неосознанный", по его характеристике, символист Л.Андреев. Автор "ненаписанной мистерии" настолько чувствовал это родство ("Мне казалось – со мной говорит мое" (А, 469), что порой отказывался судить о произведениях Андреева как критик. А как теург-жизнетворец находил в них все те образы, которые преследовали его самого – "хаос души сливается с хаосом жизни", "призраки хаоса", "ужас ночи", "ночную муть". Андреева Белый признавал "единственно верным изобразителем неоформленного хаоса жизни" (А, 489).

Но беловские оценки подвержены колебаниям, и, наряду с восторженными, он высказывал об Андрееве и прямо противоположные мнения: «...с «Царя-Голода», с «Черных масок» я понял: сдвиг его в сторону символизма от «Знания» – только мистико-анархическая бурда...»

[8, с.178-179] Между тем именно в «Черных масках» Андреев со своей стороны демонстрирует особую близость Белому.

Как и в "Пришедшем", признаком надвигающейся катастрофы здесь становится вторжение в жизнь героя замаскированных. Разница только в том, что в Храме Славы трепетали перед снятой маской, а в замке Лоренцо с ужасом убеждаются: маска приросла к лицу. В обоих случаях нашествие масок – это только начало трагедии. В "Пасти ночи" их уже нет, зато все шире разливается мрак. Так же и у Андреева в брешь, пробитую масками, хлынула тьма. И перед новыми, черными масками, пугливыми и неловкими, в страхе отступают даже зловещие старые маски. Те, первые, хорошо знали, откуда они пришли ("из ночи"), и кто их послал. Черные ничего не помнят. И если можно сомневаться в реальности жутких карнавальных личин, принимать их за бред Лоренцо, то реальность черных сомнению не подлежит. В финале целые полчища их молча лезут на огонь. Черные маски – это "ожившие частицы мрака", ужас которого у Андреева – действительно "последний ужас". (Сходство с «Черными масками» исследователи отмечают у Белого и в драме «Гибель сенатора», созданной писателем уже в 20-е годы на основе романа «Петербург» [9, с.114]).

В воспоминаниях Белого есть один эпизод, показывающий, до какой степени близко было ему мироощущение Андреева: "Вечером я поднялся к себе, зажег свечку; и вижу: летучая мышь бьется в стены; гоню – все не выгоню; долго боролся с летучею мышью, с кусочком от тьмы, обступающей нас; тьма уже ворвалась в круг света, который был розовым абажуром, бумажным; его разорвали: и ночь ворвалась:

- Плохой знак!" [10, с.188].

В "Пасти ночи" последние христиане защищаются от мрака молитвой (в интерпретации Белого разновидность песни – А, 56). В "Черных масках" музыка в этом случае капитулирует первой – лишь несколько тактов прекрасной мелодии успевают сыграть музыканты, и она "переходит в крики и хохот, в трагическую бессвязность чувств" [11, с.247]. На всем протяжении действия звучит эта дикая, безобразная, замаскированная музыка. Она терзает слух герцога Спадары и тогда, когда ее никто не слышит. У Андреева музыка меньше всего может кого-либо защитить. Сочинение Лоренцо, содержание его души, она сама нуждается в защите. Для того чтобы восстановить гармонию, необходим героический порыв. Так разрешая конфликт драмы, Андреев выражал беловскую концепцию трагического даже последовательнее, чем сам Белый. Герой Андреева, погибая в огне, торжествует победу. Пророков и праведниц Белого пугает такая перспектива: "Ярче звезд воссияем мы там" – "Страшно запылать в такой черной бездне, когда под нами мировые пропасти". В финале «Пасти ночи» не загорается ни одна звезда.

Мистерия "Антихрист" создавалась Белым в самую раннюю пору его творчества, концепция же трагического окончательно сложилась у него в период кризиса символизма. Именно в это время, защищая теургическую идею от профанации, он пишет статьи против музыки и мистерии, символистскому идеалу лирической драмы противопоставляет трагедию классического типа, основу которой составляет конфликт личности с обществом. "Только такое столкновение рождает трагедию... только здесь начинается подлинная культура: такая трагедия есть нерв истории" (А, 168). Соответственно представлял Белый и смысл мистерии: "Тема ее всегда одна: богоподобный человек борется с роком" (А, 27). Реформу театра он предлагал проделать в направлении, прямо противоположном указанному Ивановым, – к шекспировской драме. А лирический дифирамб, в котором Иванов видел наибольшее проявление жизни в искусстве, в современных условиях считал "декоративным жанром» (А, 218).

Самодовлеющему лиризму символистской драмы противопоставлял в это время борьбу, действие и Блок. Он во многом разделял "нелюбовь" Белого к року, сочувственно отзывался о "Жизни Человека" Л.Андреева, герой которой "вызывал на бой неумолимую, квадратную, проклятую Судьбу" (Б, V, 192), часто цитировал Тютчева: "Мужайтеся, други, боритесь прилежно, / Пусть бой и неравен – борьба безнадежна!" В то же время Блок сам указывал Белому на разницу между ними: "Учел ли ты, что я люблю гибель, любил ее искони и остался при этой любви...» (Б,VIII,317) Но была ли эта "любовь к гибели" действительно "любовью к року"?

Что-то, похожее на это чувство, Блок испытал летом 1902 года. "Наступит время (момент), когда я твердо узнаю, что моя смерть нужна для известного момента... Этот момент будет отличаться от других моментов тем, что будет содержать в себе особенно интенсивное накопление твердой уверенности в необходимости прекратить его – притом: не непременно в силу отчаянья..., а СКОРЕЕ в силу большого присутствия силы, энергии потенциальной, желающей перейти в кинетический восторг... Высшее телеологически стремление человека –

применить наибольшую из своих способностей к наибольшему, что у него есть. Наибольшая способность -"прекратиться", наибольшее, что есть в руках, – собственная цель... Человек может кончить себя." (Б, VII, 53, 53-54).

Однако в статье "О современном состоянии русского символизма", на которую он ссылается в цитированном выше письме к Белому, Блок пишет не о восторге самопредания хаосу, а о последствиях, "ужасных исходах" такого состояния: "Лиловые миры захлестнули и Лермонтова, который бросился под пистолет своею волей, и Гоголя, который сжег себя самого, барахтаясь в лапах паука..." (Б, V, 434). И хотя здесь упоминается о любви декадентствующего художника к гибели "от играющего случая", основная мысль автора: от поэта-теурга мир ждет подвига. О том же и статья "Рыцарь-монах": "разил врага", "честный воин Христов", "занес над врагом золотой меч", – пишет Блок о Соловьеве.

По мере того, как в творчестве Блока нарастает мотив возмездия ("внутренняя Мойра" ивановского героя), Судьба у него теряет черты "квадратности" – косности, грубости. В «Песне Судьбы» современная Немезида является прекрасной Фаиной. Идея содействия человека силам судьбы коренным образом изменяет звучание темы. Во время работы над поэмой "Возмездие" Блок писал в дневнике: "В стихотворении Тютчева – эллинское, до-христово чувство Рока, трагическое. Есть и другая трагедия – христианская. Но, насколько обо всем, что дохристианское, можно говорить, потому что это наше, здешнее, сейчас, настолько о христовом, если что и ведаешь, лучше молчать..." (Б, VII, 99). Но, обдумывая "Розу и Крест", поэт уже склонялся к прямо противоположному мнению: "... располагаю в опере все, на что я способен, вокруг одного: судьбы неудачника: по крайней мере в христианскую эпоху, которой мы современники... Если же я (или кто другой) буду располагать все многообразие своих образов вокруг Рока и Бога греческой трагедии, то я буду занят чем-то нереальным, если захочу это показать другим" (Б, VII, 164).

Лирика Гаэтана в пьесе («Сдайся мечте невозможной./ Сбудется, что суждено») проникнута атмосферой Рока и Бога греческой трагедии – для модернизма это по существу синонимы, дионисийство, с его пафосом "слияния", "растворения всего во всем" предполагало "любовь к року" [12, с.27]). Но в самом действии у Блока безусловно, побеждает принцип "христианской трагедии". При этом происходит такой обрыв в связи "Блок – Ницше", который может оказаться последним, поскольку ставит в ней под сомнение главное. "Кто не верит в кругообразный процесс вселенной, должен верить в самовластного Бога: таково мое понимание, в противоположность всем до-сегодняшним теистическим, доныне существовавшим!" [13, с.40] – категорический императив Ницше-Заратустры. "Мир во зле лежит. Всем, что в мире, играет судьба, случай; все, что встало выше мира, достойно управления богом" (Б, VII, 99) – позиция Блока. Его герою не приходится бороться со своей человеческой природой, одной только готовности принять судьбу достаточно, чтобы разомкнуть порочный круг "вечного возвращения": "Боже, твою тишину громовую / Явственно слышит / Бедный твой раб!" (Б,IV, 245)

Вместе с тем символисты не отказались от идеи "современной мистерии". Противопоставляя (и подчас резко) ей трагедию, они лишь пытались активизировать действо и сделать его "в полной мере искусством" (И, II, 640). Белый признавался, что с его стороны нападки на мистерию были тактическим приемом [14, с.437-438], а у Блока указание "Мой Шекспир" (по поводу постановки «Розы и Креста») соседствует с другим: "Мой Вагнер" [15, с.286, 287].

Список сокращений

А – Белый А. Арабески. М.: Мусагет, 1911.–516с.
С – Белый А. Символизм. М.: Мусагет, 1910.– 632с.
Б – Блок А. Собр. соч.: В 8 тт. М;Л: ГИХЛ, 1960-1963.
И – Иванов В. Собр. соч. Брюссель, б.и. 1971- 1987.

Литература

1. Семенова С.Г. Odium fati как духовная позиция в русской религиозной философии // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994.– С.26-33.
2. Зеньковский В. Эстетические воззрения Вл.Соловьева // Новый журнал.– 1956.– XLVII.– С.81-92.
3. Белый А. Пришедший // Северные цветы ассирийские. М., 1905.– С.2-25.
4. Блок А., Белый А. Переписка. М.: Государственный литературный музей, 1940.– 354с.
5. Там же.

6. Переписка П.А.Флоренского с Андреем Белым // Контекст 1991. М.: Наука, 1991. С.23-61.
7. История русской драматургии: Вторая половина XIX–начало XX века: до 1917 года. Л.: Наука, 1987. – 662 с.
8. Белый А. Между двух революций. М.:Художественная литература, 1990.– 670 с.
9. Николеску Т. Андрей Белый и театр. М.: Радикс, 1995.– 208 с.
10. Белый А. Собр.соч.: Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1995.– 512 с.
11. Андреев Л. Полн. собр. соч.: В 8 тт.– Т.7. СПб., 1913.
12. Семенова С.Г. Указ. соч.
13. Ницше Ф. Вечное возвращение // Новый путь.– 1903.–№5.– С.34-51.
14. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.– 528 с.
15. Блок А. Записные книжки. М.: Худ. лит., 1965. - 664 с.