

МИСТЕРИЯ И ТРАГЕДИЯ В СИМВОЛИСТСКОЙ ТЕОРИИ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА

Борисова Л. М., кандидат филологических наук, доцент

Идея искусства-культы 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, задушевыми 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 работорство", 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 им его Печаль, его "Довольно!" слав прощальных! – и его "Приди!" обетованьям Адрастейным... (И, II, 65).

Тантал у Иванова вполне утоляет свою страсть к року, в финале он слышит голос Адрастей: "Ты мой, о Тантал!.. Я была твоей!"

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 Бротеса на жалкое прозябание: "Я пресмыкаюсь: мой венец унизил рок..."; "За каждую минуту я позорный торг / веду с судьбой..." (И, II, 48). "Испей свой суд", – призывает его Тантал. И если не о "любви к

року", то по крайней мере о примирении с судьбой говорит жертва Бртеаса "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:

Э р и н н и я

За ним стоит Судьба.

П р о м е т е й

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 отчасти очищает действие, придает ему качества действия. 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 созданыя. Череда смертей, убийств и самоубийств, проходит среди сыновей Прометея – так отвергают они навязанный им дар жизни. Один из них, Архат, убивает Архемира. Другой, Автодик, вдохновляемый мыслью о возмездии ("Тебе отмстить за брата мне велела / Святая Правда"), закаляется 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 действием, а обособленность – "слиянием": "Мы умрем? – Напрасно жить" – "Научитесь любить!"

Иванов склонял своих героев "под иго первого ужаса", но теургии 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 теургия предполагает инициативу человека в преобразении мира и приближении его конца, поэтому критик соловьевской концепции 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 преобразует мир, а искусство" [2, с.84, 85]. Надо, однако, заметить, что к идее теургии, так вдохновившей соловьевцев, сам Соловьев относился с осторожностью. Как замечает О.Дешарт, "термин этот он не отменяет, но и не повторяет" (И, II, 796). "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 и 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 форм искусства в одноименной статье Белый рассматривал изобразительное как частный, едва ли не излишний 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 действия", 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 [4, с.116] и Флоренского [5, 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 – "действию". И Белый-драматург, выбирает второй, как истинный символист, отдает предпочтение действию. Его герои гибнут за веру, но при этом в финале "Пасти ночи" не загорается ни одна звезда. 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?" [6, 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 "предошущения 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 житнетворец 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).

Андреев в свою очередь ближе всего к Белому в драме "Черные маски". 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".

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!" [7, 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" [8, с.247]. На всем протяжении действия звучит эта дикая, безобразная, замаскированная музыка. Она терзает слух герцога Спандары 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".

Мистерия "Антихрист" создавалась Белым в самую раннюю пору его творчества, концепция 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: "Мужайтесь, 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 пулю 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 Газтана в пьесе («Сдайся мечте невозможной, / Сбудется, что суждено») проникнута атмосферой Рока и Бога греческой трагедии – для модернизма это по существу синонимы, именно дионисийство, с его пафосом "слияния", "растворения всего во всем", и означало "любовь к року" [9, 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, доньше существовавшим!" [9, 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 действие и сделать его "в полной мере искусством" (И, II, 640). Белый признавался, что с его стороны нападки на мистику были тактическим приемом [10, с.437-438], а у Блока указание "Мой Шекспир" (по поводу постановки «Розы и Креста») соседствует с другим: "Мой Вагнер" [11, с.286, 287].

Список сокращений

- А – Белый А. Арабески. – М., Мусагет, 1911.
С – Белый А. Символизм. – М., Мусагет, 1910.
Б – Блок А. Собр. соч.: В 8 тт.– М;Л: ГИХЛ, 1960-1963.
И – Иванов В. Собр. соч. – Брюссель, 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., Изд-во Гос. лит. музея, 1940. - 354 с.
5. Переписка П.А.Флоренского с Андреем Белым // Контекст 1991. - М.: Наука, 1991. - С.25-61.
6. История русской драматургии: Вторая половина XIX - начало XX века: до 1917 года. - Л.: Наука, 1987. – 662 с..
7. Белый А. Собр.соч.: Воспоминания о Блоке. - М.: Республика, 1995. - С.512.
8. Андреев Л. Полн. собр. соч.: В 8 тт. - СПб., 1913. - Т.7.
9. Ницше Ф. Вечное возвращение // Новый путь. - 1903. - №5. - С.34-51.
- 10.Белый А. Символизм как миропонимание. - М.: Республика, 1994. – 528 с.
- 11.Блок А. Записные книжки. - М.: Худ.лит., 1965. – 664 с.