

Cymborska-Leboda, Maria

**Утопический элемент символистского мышления о жанрах
и "формах искусства"**

In: *Roman Jakobson*. Mikulášek, Miroslav (editor). 1. vyd. V
Brně: Masarykova univerzita, 1996, pp. [229]-243

ISBN 8021014377

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132384>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk
University provides access to digitized documents strictly for
personal use, unless otherwise specified.

УТОПИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ СИМВОЛИСТСКОГО МЫШЛЕНИЯ О ЖАНРАХ И «ФОРМАХ ИСКУССТВА»¹

Maria Cymborska-Leboda (Lublin)

Утопический элемент является неотъемлемой частью мышления и отношения к миру русских символистов. Их эстетическая программа, предлагаемый круг ценностей, целей и задач, зачастую имеют утопический характер в том смысле, что реализация этих ценностей и целей оказывается невозможной в пределах настоящего. «Новый символизм отталкивается от всех берегов, ищет небывалого и неведомого», — напишет Бердяев.

С этим связано критическое отношение символистов к индивидуалистической культуре настоящего, к духовной нищете и опустошенности современной цивилизации, растерявшей свои мифы, «свое духовное богатство» (говоря языком Юнга), забывшей свои символы — как означенания сакрального опыта человека и первобытной полноты речи (ср. *Поэт и Чернь* В. Иванова и др. статьи). Отсюда понимание символизма как «пути», как моста к «творчеству иного бытия», как перехода к эпохе «религиозного творчества».²

Отрицанию настоящего сопутствует культ прошлого, притом прошлое мыслится символистами не только как элемент воспоминания, но также как «сокровищница даров» и живой импульс для собственной инициативы, для проецирования будущего. Это находит отражение в установке на восстановление утраченных ценностей, в высокой оценке архаико-мифологического компонента человеческого культурного сознания; в попытке найти интегрирующее звено между первобытной, органической и современной, «критической» культурой «детей Каиновых» (В. Иванов), с целью создать будущую синтетическую модель культуры, «культуру Вечности» (А. Белый). В определенном смысле символистов можно назвать основоположниками, строителями культуры будущего, «предтечами новой жизни» (Бердяев). Поэтому прав С. Аверинцев, сознающий культурологическую роль символистов и отмечающий, что без них

1 Н. Бердяев, *Смысл творчества*, Paris 1985, с. 274–276.

2 Н. Бердяев, *Смысл творчества*, Paris 1985, с. 274–276.

(без их «учительства» и «ловли душ») «торжество варварства» в России «было бы куда более полным и необратимым»³.

Идея создания «нового строя», строения нового «культурного храма», жажда «нового мира» проходит красной нитью сквозь творчество русских символистов. Это заметно напр. у Сологуба: «Воздвигнем новый храм. Мы создадим / Блаженный строй / И над землей / Прострем довольство и покой».⁴ Также у Белого, когда он мечтает о «новом человеке эпохи синтеза» и об искусстве будущего, у А. Блока, когда он говорит о возможности уничтожения вечного противоречия искусства и жизни, предполагая, что ликвидация этого разлада «дело будущее и дело соборное»⁵.

Особая роль прогнозирования будущего и утопического мышления осознавалась самими символистами и ставилась нередко мотивом их автоматических высказываний. Достаточно провести два свидетельства: А. Белого и Н. Минского. Притом следует оговориться, что оба поэта понимают утопию м.пр. в первичном, этимологическом значении, выявляя ее пространственный или хронологический характер. Так напр. Белый в *Песне жизни* пишет о «блаженной стране растворенной в лазури» и говорит, что «сознавалась эта страна, как мечта, где в будущем воскреснет прошлое, а в прошлом живет будущее, но где нет настоящего». Там же Белый пишет о «сознании окончательной реальности прадедовских утопий о стране мечты».⁶

Похожее находим у Николая Минского, который считает утопизм характерной чертой русского символистского мышления. По мнению Минского, утопия — это онирический мотив русского символизма. Символизм наяву снил свой золотой сон о мире неслыханной гармонии. «Зовите этот мир, как хотите — пишет Минский — нашей утопией, нашим мифом, но мы от него не отречемся».⁷

Приведенные высказывания, тематизирующие мотив утопии, существенны еще и потому, что в них выявляется связь утопии и мифа. Предположение реальности утопии («прадедовских утопий о стране мечты»), как это делает Белый, выявляет ее особый статус. В данном контексте, у Белого, также у Минского, утопия в принципе отождествляется с мифом, значение понятия здесь иное, чем напр. в других высказываниях Белого, когда онот деляя себя от В. Иванова, пишет: «Когда дразнят нас многочисленным лозунгом

3 С. Аверинцев, *Были очи острее точимой косы...*, «Новый мир» 1991, No 1, с. 242.

4 Ф. Сологуб, *Литургия Мне*, Весы 1907, No 2, с. 14.

5 А. Блок, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 4, Ленинград 1982, с. 187.

6 А. Белый, *Арабески*, Москва 1933, с. 479.

7 Н. Минский, *Из записной книжки*, «Дневники поэтов» 1914, No 2, с. 24.

соединения с народом в художественном творчестве, нам все кажется, что одинаково хотят нас сделать утопистами и в области политики, и в области эстетических теорий»⁸, или в другом месте — «Я сам был утопист еще в 1905 году».⁹

Обозревая эстетические утопии русских символистов, необходимо помнить об особом значении понятия в словаре эпохи и об особой функции утопии. Не только на семантическом, но также на функциональном уровне утопия подчас сближается с мифом, если учесть общую им гармонирующую, целостно-катартическую функцию, если учесть, что и в утопии, и в мифе, находят свое выражение архетипы, всеобщие архаичные схемы, формирующие активность человеческого воображения, отображающие бессознательные устремления человеческой *psyche*. Таким образом, говоря о символистских утопиях, как мотивировке мышления о жанрах, в данном случае о театральных утопиях, приходится говорить о символистском мифологизме и мифотворчестве, о присущих им формах трансцендирования действительности в ее пространственно-временном аспекте, преодоления кризисных состояний и ситуаций эпохи: драматически переживаемого хаоса и отчужденности людей, символом которой являлась для теоретиков символизма сценическая рампа современного театра «раздробленной воли и разъединенного сознания»¹⁰, рампа, отделяющая действующих и воспринимающих.

С идеей трансцендирования действительности связан характерный для символистов «ретроспективизм» — притом, согласно Белому, «иное, 'назад', приветствовали символисты «как, 'вперед'»¹¹, — т.е. идея возврата к мифическим первоисточникам жизни и культуры («кольцо колец» и «кольцо возврата» — по словам Белого), к Началу как первобытной Полноте. Отсюда утопия Синтеза, «Эрос Целого и всеобщего», как выражение мечты о возможности восстановления утраченного единства, обретения первичного, соборного, т.е. не обособленного сознания и ликвидации старого разлада между Поэтом и Чернью (В. Иванов).

Рассмотрим отражение этих представлений в театральные концепции Ф. Сологуба, А. Белого и В. Иванова. Начнем с концепции «театра одной воли» Ф. Сологуба, дабы затем сконцентрировать свое внимание на теории «соборного действия» В. Иванова. Театральная концепция Ф. Сологуба, отличающаяся неоднородным, синкретичным характером, имеет два эстетических источника.

8 А. Белый, *Символизм и современное русское искусство*, «Весы» 1908, No 11, с. 48.

9 А. Белый, *Начало века*, Москва 1933, с. 479.

10 Ф. Сологуб, *Собранные сочинения в десяти томах*, Т. 10, С.-Пб., б.д., с. 136.

11 А. Белый, *На рубеже двух столетий*, Letchworth 1966, с. 6.

Первый составляет наследие немецких романтиков и представителей т.н. «символизма германской расы» — Вагнера и Ницше (слова Белого), второй — эстетические взгляды В. Иванова. Следы влияния эстетических воззрений Иванова легко уловить в теоретических текстах Сологуба, возникших в начале века (*Вечер Гофманстля, Театр одной воли*) и в более поздних (*Театр-храм, Наблюдения и мечты о театре*). Аналогии наблюдается уже на уровне лексики и жанровых названий, определяющих сущность и функцию театра, напр.: соборное действо, литургическое действо, хоровое действо, таинство, мистерия, жертвенное приношение и др. Достаточно самих названий, дабы установить, что Сологуб ратует за праздничный, сакральный характер театра. Подобно Иванову он контрастирует два типа театра: театру-зрелищу он противопоставляет театр-действо («Зрелище только зрелище утомляет зрителя»).¹²

Критерием дифференциации и оценки противопоставляемых моделей театра является для него роль зрителя. Как многие представители театральной реформы, Сологуб отрицает пассивную роль зрителя в театре — т.е. ту модель поведения зрителя, безучастного созерцателя, которая тематизируется в прологе *Жизни Человека* Андреева («[...] и вы, пришедшие сюда для забавы и смеха»). Поэт постулирует такой тип эстетической активности зрителя в театре, следствием которой могло бы стать его нравственное воскресение как человека — воскресение, вытекающее из соединения с другим человеком, «со своим братом и сестрой». Иначе говоря, Сологуб отводит зрителю роль участника мистерии, литургийного обряда, мечтает о мистериальном, коллективном единении — о соборной, коммюнитарной общности: «Пафос мистерии тем и питается, что случайное множество преобразуется таинственно в необходимое единство».¹³

Дело заключается не в том, что Сологуб в некоторой степени развивает ивановскую идею соборного действия, что он перекликается с Белым, когда говорит о необходимости драме стать мистерией. Дело, во-первых, в том, что Сологуб остается верен этой идее вплоть до конца своих дней — в отличие напр. от Белого, который после некоторого увлечения подвергает идею мистерии в театре острой критике, во-вторых, что утопия мистериального действия получает у Сологуба интересное, философско-антропологическое обоснование.

Анализ текстов поэта позволяет установить, что пафос Сологубовской концепции мистериального действия или «театра одной

12 Ф. Сологуб, *Собрание сочинений*, т. X, с. 165.

13 Ф. Сологуб, *Собрание сочинений*, т. X, с. 165.

воли» питается «воспоминанием о былом рае»¹⁴, тоской по утраченному Сакральному Целому (Эдему), по первобытной Полноте. Согласно панэстетизму эпохи Сологуб полагает, что эта ситуация может быть восстановлена символически в рамках литургийной общности, путем ритуальных действий.

Утопия возвращения (компенсационного возврата) или повторения «былого рая» — т.е. гармонийной жизни в любви и единстве — созвучна сологубовской философии бытия и культуры. Как и другие писатели и теоретики эпохи, Сологуб разделяет общее в то время увлечение античной культурой, вернее: архаической символической культурой, сосредоточенной вокруг мифа и мифического понимания мира. В силу этого увлечения, Сологуб различает два типа действительности, противопоставляя два типа быта: культурный и антикультурный. Культурным бытом он называет действительность, основанную на «архаической основе», на «живом мифе». По мнению поэта, имеет право на существование только та действительность, в которой еще не выветрился заложенный в ее основе миф, в которой еще не умерла воплощенная в ней мечта. Соответственно и искусство праведно только тогда, «когда оно за обилием привычных событий и общественных типов вскрывает ясные очертания еще живого, еще волнующего мифа»¹⁵, когда оно способствует обновлению культурной памяти («Hyperbole de la Mémoire» — по словам Маллармэ). Проецируемый Сологу бом тип «театра одной воли» мыслится писателем как способ восстановления первобытного человеческого опыта — аналогичного переживанию бытия в раю — т.е. опыта свободного, радостного, экстатически-игрового существования. Ибо понятие «игра» и «мистерия» у Сологуба подчас синонимичны, подчас дополняют друг друга. Дешифровке значения способствует ряд других понятий — таких как экстаз, дионисийский хмель, очарование и восторг. В этом смысле «игра» («игра» в раю), «мистерия», «празднество», как образцы для желанного театра экстатического единения («Очарование и восторг, вот что влечет каждого из нас в театр [...]»), противопоставляются у Сологуба будничной, пошлой действительности. «И как бы различно ни было внешне содержание драмы, мы всегда хотим от нее — того же, чего некогда хотели и от нашей детской игры — пламенного восторга похищающего душу из тесных оков скучной и скудной жизни»¹⁶.

14 *Затись лекций М. М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе*, публ. С. Бочарова, коммент. Л. Силард, «Studia Slavica Hung.» 1983, XXIX, с. 236.

15 Ф. Сологуб, *Наблюдения и мечты о театре*, «Русская мысль» 1918, No 1–2, с. 14.

16 Ф. Сологуб, *Собрание сочинений*, Т. X, с. 136.

Сологуб развивает утопию театра, основанного на забытом трагически священном экстазе, открывающем возможность выхода из тяжелого, земного времени и перспективу строения нового мира, «мира пламенеющего в молодом экстазе»¹⁷.

Экстаз, дионисийский восторг мыслится Сологубом, как путь к обновлению и освобождению человека от косности будничного существования. Здесь нет места для того, чтобы подробнее говорить о ницшеанско-романтических подтекстах сологубовского мышления о театре. Отметим лишь, что миф экстатической священной игры театра трактуется писателем как отдаленное подобие «бесконечной игры мира, вечно творящего себя самого произведения искусства» (слова Шлегеля). Театр, театральная игра являются для Сологуба соответствием «всемирной игры», «всемирного кружения», «пляски» — как динамической сути вселенной, космической жизни. С другой стороны, понятие экстатической, буйной «игры» сродно «дионисическим празднествам», о которых в связи с Ницше упоминал в 1905 году Бердяев, отмечая, что они «разрывают грани, освобождают».¹⁸

Символика дионисийской полноты и экстаза («неистовства»), навелянная мыслью Ницше и Иванова («все живое рождается из безумия и экстаза» — напишет Иванов),¹⁹ находит отражение и в сологубовском понимании трагедийного жанра. В духе представлений эпохи трагедия понимается поэтом как синтетический жанр искусства будущего, активизирующий — по образцу дифирамба — все художественные силы — силу музыки, ритма и танца. Трагедия, сопровождаемая пляскою, как «ритмическим неистовством души и тела», погружающим в трагическую стихию музыки, в целом сохраняет черты того, что Иванов называл «музыкально-обрядовым строительством».²⁰ В сущности оба определения трагедии — сологубовское и Ивановское — дополняют друг друга. Оба поэта подчеркивают в трагедии ее архаический, дионисически-музыкальный, экстатический элемент, играющий катартическую функцию. «Трагедия — дионисическое действие, — пишет Иванов, — и, как таковое, синонимична дионисическому безумию. Ее цель — цель дионисической катартики! поднять изначальный (стихийно-музыкальный, сказали бы мы) экстаз на высоту его разрешения

17 Там же, с. 135.

18 Н. Бердяев, *О новом религиозном сознании*, «Вопросы жизни», 1905, No 9, с. 167.

19 В. Иванов, *Собрание сочинений, т. III*, Брюссель 1979, с. 175.

20 Там же.

в «правильное», здоровое истступление; заставить дух «правобезумствовать».²¹

Отсылки к дионисическим истокам — и дионисической, т.е. ритуальной катартике, представление о том, что искусство, сохраняя «многие черты обряда», перенимает и присущую ему катартическую функцию — это общее место символического мышления о театре. У Сологуба это выражается в представлении об очистительной магии театра.²² Притом рассматривая театр как «синтез искусств», Сологуб истинно катартическую функцию отводит прежде всего пляске, имея в виду первичную, обрядовую, священно-«чародейную» пляску. Поэтому он говорит, что «ритм освобождения — это ритм пляски». Поэтому свою утопию «театра одной воли» поэт завершает образом танцующих зрителей. Их театральному посвящению предшествует очистительный рит перехода (*ritte de passage*). Жест обнажения тела и отбрасывания будничной одежды знаменует выход из профанного мещанского мира, пляска же — приобщение театральному сакрум, и переход в Иной, новый мир.

Знаменательно, что русские символисты выявляют и акцентируют именно эту экстатическую, действенную, преображающую функцию искусства, приобщающего человека к иному порядку бытия. Притом, существенно, что такое значение они связывают прежде всего с музыкальным искусством, с «таинственным очарованием музыки», с «ритмом музыки»:

«[...] Музыка делает человека [...] другим, меняет его природу [...] пишет Мережковский. Человек выходит из себя, пьянеет. И в этом опьянении — какая-то древняя и новая, вечная, трезвая мудрость, самое точное познание «каких-то новых возможностей». Как будто музыка под обыкновенное, ограниченное, человеческое, настояще «я» подставляет другое, чужое, безграничное, не человеческое, ненастоящее, но может быть, прошлое и будущее, вечное, истинное. Это вообще самое глубокое опьянение, какое только есть у людей. Действие музыки — опьяняющее, или как сказал бы эллин — огрийное, дионисовое, вакхическое. Вакх — собственно бог не самой музыки, а того, что за музыкой».²³

Столь высокая оценка музыки и приписываемая ей роль позволяет понять наличие музыкального начала (музыкальных инструментов) в символической драме той эпохи. Это является следствием и отражением популярной в то время идеи синтеза искус-

21 В. Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*, «Новый путь» 1904, No 1. с. 50.

22 Ф. Сологуб, *Собрание сочинений*, Т. X, с. 158.

23 Д. Мережковский, *Л. Толстой и Достоевский*, т. II, ч. II, С.-Пб. 1909, с. 175–176.

ств,²⁴ стремления к созданию драмы синтетической, тотальной, обогащенной музыкой. Эта идея имеет свои источники в немецком романтизме (у Новалиса), образцы же таким образом понятого — синтетического жанра символисты находят у Вагнера и в староаттической драме, приближению которой способствовала книга Ницше *Рождение трагедии из духа музыки*. «У Вагнера — пишет Белый в статье *Формы искусства* — мы имеем музыканта, впервые сознательно протянувшего руку трагедии, как бы в целях облейнения ее эволюции в сторону музыки».²⁵ В эволюции драмы в сторону музыки символисты видят залог ее обновления, воскрешения ее динамической природы, считая музыку вершиной искусств.

Своеобразие символистского мышления о жанрах и формах искусств заключается в том, что с музыкой и «силой музыки» они связывают не только возрождение драмы, но и возрождение культуры и жизни в целом. Это можно объяснить следующим образом. 'Музыка', означает в словаре символистов, с одной стороны, совершенное искусство и «еще искусство» (Белый), с другой же — символ того, что существует за ним, т.е. сущность бытия. Иначе говоря, музыка понимается символистами как «первоначало, движущее и строящее мир» (Иванов), как выражение «дионисического духа», динамического начала, стихии, идентифицируемой с истоком и силой жизни. В музыке — и сквозь музыку — они находят возможность «нового соприкосновения с духом эллинским»,²⁶ выявления полноты религиозной истины (соединения правды язычества с правдой христианства). Т.е. символисты сознают содержащуюся в музыке потенцию мистики, утраченную непосредственность мистического опыта. Ссылаясь на Шопенгауэра — некоторые из них — говорят о безграничности бытийственного опыта в музыке, об интуитивном прозрении Вечности.²⁷ «[...] В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управ ляющая миром. Мы имеем дело со всей вселенной», — напишет Белый.²⁸

Наиболее интересные, и в то же время утопические представления о музыке и ее культуротворческой, магической функции выражает Белый в письме А. Блоку (от 6 I 1903 г.): «что музыка

24 «Какое-то старинное грехопадение и проклятие — пишет Иванов — разделило целостное творчество, создавало разделение искусства, из коих каждое только — искусство [...]». В. Иванов, *Борозды и межи*, Москва 1916, с. 224.

25 А. Белый, *Формы искусства*, «Мир искусства» 1902, No 12, с. 361.

26 В Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*, «Новый путь» 1904, No 2, с. 62.

27 Ср. об этом у французского символиста E. Schuré, который отмечает: «Le sentiment musical [...] ramène les choses leur essence éternelle [...]» E. Schuré, *Historie du drame musical*, Paris 1928, p. 58.

28 А. Белый, *Формы искусства, ук.соч.*, с. 358.

символизирует вообще, то воплощается в жизнь с момента тяготения нашей культуры к духу музыки. Музыкой как бы приглашаются, призываются силы Небесные или Темные, окончательно воплотиться. Поэтому она — магия, и всякая магия — музыкальна. [...] Обычная музыка — нет, нет и нет! Но она путь. [...] От оргийного язычества до музыки — вот одна ступень (от грехопадения до начала мирового искупления). В музыке узел, вершина, двузначность, переход, бой и движение, символизируемое беспредметным звучанием. От музыки до богоявления». ²⁹

Мышление о музыке выявляет у Белого непосредственную связь с духом русского религиозного возрождения, с «новым религиозным сознанием». Белый ставит вопрос об эсхатологической цели музыки — об эпифании, о священнии человека и преображении мира («преображение сквозь музыку»). С этим связан призыв поэта, чтобы «музыку выразить в слове и действии», чтобы приобщиться к «действенной стихийной магии» музыки. ³⁰ Эти призывы являются следствием представления, что искусство, в его высшем музыкальном воплощении, в состоянии ликвидировать косность среды, механичность человеческого существования. «Искусство — есть творчество жизни. Искусство в мире бытия начинает новые ряды творений» ³¹. Отсюда следующее утверждение поэта: Единственный путь выхода из механизированной, мертвой действительности — из цивилизации марионеток — это обновление «духа музыки» в душах людей, т.е. подслушивание «ритма жизни, биения жизни», названного, за Фридрихом Ницше, именем Диониса. Архетипический символ Диониса, близкий Белому во время создания *Песни жизни*, позволяет поэту говорить о некоторых психологических и социологических фактах действительности, и прогнозировать явления желаемые.

«Дионис Дендрит — пишет Белый, цитируя Иванова, в европейской символике (древо жизни) воскресает символ дионисианский: это значит: музыка вырастила древо жизни; недаром музыка хаос — из которого, по Якову Бему, рождается Бог. Соединение бога Диониса с символическим дровом жизни углубляет нам понимание сущности религиозной символики». ³²

Несмотря на характерные для Белого «миготливые и подмигивающие аналогии» (слова Степуна), выявляющие соответствия двух культурных традиций (язычества и христианства), Белый прибли-

29 А. Блок — А. Белый, *Перетиска*, München 1969, с. 10–11.

30 А. Белый, *О теургии*, «Новый путь» 1903, No 3, с. 106–108.

31 Белый, *Арабески*, ук. соч., с. 42, 15 и 20.

32 Там же, с. 54.

жается к углублению мистики музыки. В сущности он подходит к мысли, выраженной потом Бердяевым, что «без дионисических сил нет мистической силы бытия»,³³ нет «спонтанного» религиозного сознания. Нет подлинной жизни без мистического опыта, без общности с первоначальной стихией, в которой человек соединяется с первоосновами бытия, прикасаясь к «древнему хаосу». Такое понимание музыки как «рождающего лона», как «истока», позволяет Белому сформулировать свою концепцию мистерии в жизни — отличную от концепции Иванова и близкую Скрябинской — концепцию мистерии, которая сходит с подмостков сцены, входит в жизнь и преображает ее:

«Музыкальность современных драм, их символизм не указывает ли на стремление драмы стать мистерией? — пишет Белый. Драма вышла из мистерии. Ей суждено вернуться к ней. Раз драма приблизится к мистерии, вернется к ней, она неминуемо сходит с подмостков сцены и распространяется в жизнь. Не имеем мы здесь намека на превращение жизни в мистирию?»³⁴

Особое значение мышления Белого о мистерии заключается в том, что им первым — не без влияния Мережковского — ставится вопрос о возможности, о необходимости перехода от символизма к воплощению от творчества красоты (продуктов культуры) в пределах искусства к творчеству красоты вне искусства, к творчеству новой жизни: «нового неба и новой земли».³⁵

Здесь нет времени, чтобы подробнее говорить о концепции мистерии в жизни, близкой Белому и в более поздние годы, мистерии понимаемой как «организация любви», гармонизация человеческих отношений, как мечта о «прекрасном обряде жизни» и соединении отъединенных индивидов в своего рода «интер-индивидуал».³⁶

Остановимся еще вкратце на ивановской утопии хорового соборного действия. Эта утопическая концепция является следствием переживаемого в то время «глухого недовольства театром существующим»,³⁷ и в целом ощущения современным человеком дезинтеграции существования, кризиса индивидуализма — с одной

33 Н. Бердяев, *Новое религиозное сознание и общественность*, С.-Пб. 1907, с. XL. [Введение].

34 А. Белый, *Арабески* с. 172.

35 Слова Мережковского. Ср. М. Cymborska-Leboda, *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin 1992, с. 191 и др.

36 С. М. Cymborska-Leboda, *W kregu rosyjskiej refleksji teatralnej poczatków XX wieku: Władysław Iwanowa i Andrzeja Bielego koncepcje misterium*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 186, t. XXXIV, z. 7.

37 В. Иванов, *По звездам. Статьи и афоризмы*, С.-Пб. 1909, с. 201.

стороны, с другой же — следствием поисков нового, религиозного гуманизма.

Театральная мысль Иванова зиждется на противопоставлении двух типов театра: существующего, называемого монологическим и иллюзионистским, и желаемого, полифонического, хорового. Для правильного понимания обеих моделей театра и их значения в эстетической утопии поэта желательно учитывать их связь с ивановской концепцией культуры, с его философией жизни и че ловека, с его религиозным мироощущением; прежде всего с его идеей «большой», «органической» культуры. Согласно Иванову, нельзя говорить о большой, органической культуре и о большом, «всенародном» искусстве — большим же искусством поэт называет искусство метафизическое, способствующее ознаменованию бытия — в такую эпоху, когда человек не осознает себя сущим, когда он воспринимается лишь *sub specie saeculi*, в мгновении своей эмпирической экзистенции.

«*Fio, ergo pop sum*. Я становлюсь: итак, не есмь. Жизнь во времени — умирание. Жизнь — цепь моих двойников, отрицающих, умерщвляющих один другого. Где — я?» — читаем в *Копье Афины*.³⁸

Условием подлинного человеческого бытия является двойной трансценсус: трансцендирование мгновности, изменемости времени и трансцендирование эмпирического «я» человека, раздробленного во многих отражениях — двойниках. «Где я? Где я? По себе я воззвал. /Я на дне своих зеркал?»³⁹

Настоящее бытие и настоящее искусство предполагает, по Иванову, выход из «кольца обособленного сознания». Обретение же реального (не иллюзорного) бытия и создание подлинного, метафизического искусства возможно лишь в результате испытывания сопричастности к тому, что вечное и универсальное — в опыте ощущения общности в страдании, т.е. «в пафосе живого проникновения в единство духа страдающего»,⁴⁰ праобразом которого был Бог жертвы, бог любви. Таким образом, согласно Иванову, человеческое «я» переживает себя сущим лишь в связи с соборным, всемирным и божественным Целым, т.е. в бытийственном акте любви и в диалоге с 'Ты', другого человека и Бога. «Ты еси... Твое бытие переживается мною, как мое, твоим бытием я снова познаю себя сущим. *Es, ergo sum*»⁴¹, — пишет Иванов. Настоящее бытие и настоящее драматическое, не иллюзионистское, искусство мыслится

38 Там же, с. 52.

39 В. Иванов, *Собрание сочинений, т. I*, Брюссель 1971, с. 741.

40 В. Иванов, *По звездам*, с. 552.

41 В. Иванов, *Собрание сочинений, т. IV*, Брюссель 1987, с. 502.

Ивановым как обретение встречи с Другим (с 'Ты'), и как процесс диалогических отношений — горизонтальных и вертикальных — ибо «Бог на вертикали человека»⁴² — в ходе которых человек испытывает Полноту: полноту своего гармонического единения с «близким» и «далеким» 'Ты', полноту утверждения чужого бытия. В контакте с так понимаемым драматическим искусством человек расширяет свою самость и испытывает «целостно-бытийственное» чувство, утверждая при том свое собственное 'я', однако, 'Я' синтетическое, отличное от «малого», эмпирического 'я': свой собственный голос, созвучный с музыкой «соборной души».⁴³

Лишь постоянное обновление этих живых диалогических отношений с вечным, бого-человеческим 'Ты' может, по Иванову, предохранить драму и театр от стагнации и омертвения, от вырождения.

«Театр — верный свидетель о том, чем живет эпоха соборно. И ответ на этот вопрос один: соборно мы не живем, но мертвим [...]. Спасение придет от обновленного соборного духа; но именно угашение соборности во всей нашей жизни, во всем сознании нашем, и обуславливает кризис театра».⁴⁴

Ивановское мышление о драме и театре тео- и антропоцентрично. Участь театра аналогична человеческой участи. Театр, подобно человеку, может балансировать между двумя полосами: между Бытием и Не-бытием, между жизнью (свободой) и 'механичностью', 'мертвостью', существования, между реальностью и иллюзией. Однако, истинно высокое призвание сохранит лишь антииллюзионистский, метафизический театр:

«Мы хотели бы через театр приблизится к верховной и безусловной реальности: отсюда наше утомление иллюзионизмом».⁴⁵

Критикуемый Ивановым иллюзионистский театр, имитирующий эмпирическую, т.е. не подлинную жизнь, выражает ситуацию человека «в критическую эпоху дифференциации» и отпадения от мирового Целого. По Иванову, современный ему человек поставлен перед драматической альтернативой. Ему суждено выбирать: то ли оставаться в замкнутом кругу предметных, житейско-утилитарных отношений, т.е. в кругу не-бытия обособленной эмпирической действительности, то ли вступить на путь духовного воскресения, т.е. путь обретения подлинной духовности субъективных отношений, предопределяющих восхождение по ле-

42 В. Иванов, *Собрание сочинений, т. II*, Брюссель 1974, с. 614.

43 В. Иванов, *По звездам*, с. 44.

44 В. Иванов, *Борозды и межжи, ук. соч.*, с. 275.

45 В. Иванов, *По звездам*, с. 286.

стнице ценностей («соборность»). В представлении Иванова — теоретика искусства, современный ему иллюзионистский, созерцательный театр-зрелище, отражает, как правило, первый тип человеческих отношений, провозглашаемый же им соборный, хоровой театр проецирует вторую модель человеческих отношений, междусубъектных, диалогических, дающих надежду глобального культурного возрождения. Поэт *expressis verbis* акцентирует, что условие этого возрождения это: «утверждение хорового и соборного начала, как основы будущего действия».

Притом полифоническому, личностному хору, хоровому началу — как наиболее утопическому элементу — в концепции Иванова отводится двойная роль. Во-первых, хор желателен постольку, пишет Иванов, поскольку желательное спонтанное, религиозное сознание, утраченное в эпоху безбожной культуры, поскольку желательно познание истинной абсолютной реальности. Т.е. хор мыслится поэтом как носитель соборной, религиозной памяти. Во-вторых, хор трактуется как «очевидное свидетельство реальной связи, сомкнувшей разрозненные сознания в живое единство». Хор, хоровой элемент призван, таким образом, противопоставить себя тому типу монологической культуры, которую в *Переписке из двух углов* Иванов называет «разбросанной», «расчлененной», духовно исчерпанной, отравленной «смертельным ядом индивидуализации». Хор созвучен второму типу культуры, т.е. большой, полифонической, питаемой идеей духовного роста человеческой личности и всхождению к абсолютному бытию. Именно полифоническую культуру оживляет память прошлого и сокровенное движение к первоистокам жизни — к единству с Богом и Землей, к «соборному культу». Соответственно: соборный, хоровой театр Иванова является как бы выражением сущности «большой», полифонической культуры. Сосредоточенный вокруг культа Жертвы, способствуя единению людей и «единству в переживании святого» (З. Гиппиус) — он перестает быть «искусством только для себя», и одновременно перестает быть только искусством. «Только искусством, т.е. чужим философу художеством, является отражение не соотношенное с Трансценденцией», — говорит Ясперс. Только искусством, отображающим красоту и способствующим ее созерцанию является театр понятий как зрелище, как спектакль, — говорит Иванов. Отсюда призыв к его отрицанию и замене творчеством как актом экстатическим и «эсхатологическим», т.е. действием, деянием, возделыванием нового мира, созданием новых человеческих отношений. (Здесь нет времени для проведения параллели между ивановским пониманием действия, и

ритуальными коннотациями этого понятия, и идеей Творения (Création) и Экстаза у Скрябина, для которого «L'action est l'exaltation de la vie. L'exaltation (l'action) son plus haut niveau est l'extase»).

В понимании Иванова — и это положение также было близким Скрябину — «театр внеположен эстетике», он не уместается в ее пределах и подчас стремится выйти «за свои границы», к Трансценденции, в поисках общения с «миром иным». К сущностному определению театра Иванов относит создание общины (communion) — или, как он говорит, «хорового тела» совместных исполнителей (ликвидация рамп) — диалог полноценных субъектов, мыслимых как звучащее Слово (Я-Ты), экстатическое действие (exaltatio) и катартическое воздействие. Так понимаемый театр способствует осуществлению святой символистской триады — красоты, добра и истины. В этой своей функции театр идентифицируется Ивановым с мистериальным событием, с очистительным действием; он тождествен посвящению и ритуальному таинству, способствующему преображению и «слиянию душ в одно целое».

Иванов подчеркивает связующую, соборную энергию театра, генетическую и структурную связь театра и ритуала, театра и религии. «С колыбели своей театр религиозен [...]». Театр соответствует таким формам религии, пишет Иванов — подчеркивая, что «то, что есть религия воистину родилось из 'Ты', которое человек сказал в себе тому, кого ощутил внутри себя сущим [...]» — и таким формам религиозного опыта, которое выражалось в мистическом «растворении» 'я' в 'Ты'. Праобраз этого опыта Иванов нашел в дионисийском экстазе как первобытном духовном событии, обозначающем разлуку «я' с самим собой» — его мистическое воодушевление и ощущение Другого как сущего. По мнению Иванова, дионисийское состояние символизировало экстатический подъем, мистическое озарение и ритуальный метаморфоз человека, в результате которых он оказывался *deum ferens* (богоносцем), сопричастным жертвенной участи божества.

Выдвигая идею Дионисова действия, Иванов указывал театру на необходимость вспомнить именно эту архетипическую ситуацию восхождения к божественной участи, трансцендирования слишком человеческого, выхода из границ эмпирического существования. Если иметь в виду именно это значение Дионисова действия, можно предположить, что в известном споре Белого с Ивановым (1908) и Белого с Федором Степуном (1912), правда оставалась на стороне вторых из спорящих субъектов. Понимая «дионисизм» как архетипическое экстатически-мистическое состояние, Иванов писал, что

дионисийский план присущ «всякой истинно религиозной жизни и всякому истинно религиозному искусству» — подчеркивая его непреходящую и действенную силу. Подобно и Федор Степун, отвечая Белому в вопросе о трех моментах театральной реформы, указывал на важность мистического момента этой реформы, он констатировал, что идее «Дионисова действия» никто не изменял.

Архетипы, выводимые из психической жизни человека, оживляющие его *psyche* и представляющие его духовную силу — вечны. Является ли случайностью, что историки и теоретики искусства время от времени провозглашают «возврат Диониса» — «*retour de Dionysos*», если воспользоваться заглавием книги Jean Bruna?

