

Парадигмы символистской драмы

Людмила Михайловна Борисова

Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского,

Кафедра русской и зарубежной литературы



Борисова Людмила Михайловна, доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ТНУ им. В.И. Вернадского, автор монографий «Продолжение «золотого века»: «Пути небесные» И.С.Шмелева и традиции русского романа» (в соавторстве с Я.О. Дзыгой), «На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнотворчества» (обе - Симферополь, 2000), статей о русском символизме, литературе русского зарубежья, советской литературе.

Обзор современных исследований о драматургии русского символизма

The review of modern interpretations of Russian symbolist drama

Огляд сучасних досліджень драматургії російського символізму

Ключевые слова: русский символизм, драматургия.

Массированное изучение серебряного века и символизма как его определяющей философско-эстетической концепции – яркая примета последнего десятилетия. Было бы неверно объяснять это только изменением общественно-политической ситуации. Нынешний информационный взрыв, как отмечают авторы библиографических обзоров [см. 8, с. 127], – результат не только революционных, но и эволюционных процессов, он в не меньшей степени обусловлен собственно научными причинами. Не случайно в исследовательской истории символистской драмы 90-е начинаются с итоговых работ.

В монографии М. Цимборской-Лебоды [24] драма рассматривается в соответствии с тем значением, которое отводилось ей символизмом-миропониманием, неотрывно от мифотворчества теургов. От театральных взглядов теургов к их художественной практике идет и Т.Н. Николеску в монографии, посвященной театру Белого [17]. Но в целом “направленческий” подход сегодня скорее не приветствуется. Опасность увлечения теоретическими программами теургов при анализе их художественного творчества, как пишет Г.В. Обатнин, заключается в том, что при таком подходе легко попасть под гипноз теории и не открыть у автора ничего, кроме его же идеологических построений [18, с. 4]. Думается такой риск всегда есть в исследованиях о символизме, но при анализе драмы он в какой-то мере оправдан. В этом случае в сознании исследователя неизбежно присутствует мысль о театрально-драматургической модели, каноне. У теургов он претерпел столь серьезные изменения, что специфику символистской драматургии невозможно понять, руководствуясь лишь критериями традиционной теории драмы. Кроме того, теургическая теория – тот контекст, вне которого символистская образность кажется гораздо более расплывчатой, чем была на самом деле. В отечественном литературоведении на протяжении многих лет этот контекст почти не принимался во внимание исследователями символистской драмы. Не удивительно, что

даже в самых изученных произведениях при первых же попытках соотнести их с теорией неожиданно открываются новые перспективы.

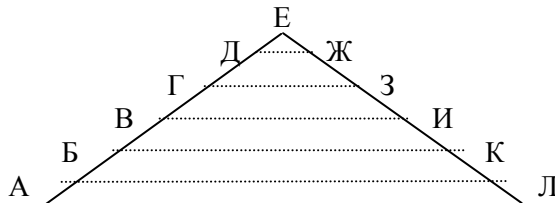
В советском литературоведении весь символизм был фактически сведен к одному имени, из всей символистской драмы анализа удостоивались главным образом пьесы Блока. “Балаганчик”, в котором видели неопровержимое свидетельство “отхода” поэта от символизма, всегда был предметом особенно пристального внимания блоковедов. Кажется, от них не укрылась ни одна деталь композиции этой пьесы. Но стоит взглянуть на нее сквозь призму “Дионисова действия” - рушится вся концепция “отхода”. В структуре драмы А. Александрова обнаруживает симметрию:

- 1 часть: Ждут Коломбину – она приходит и уходит.
- 2 часть: Монолог Пьеро.
- 3 часть: Любовные драмы – факельное шествие.
- 4 часть: Монолог Арлекина.
- 5 часть: Второе появление Коломбины.

“Эпилог”: Второй монолог Пьеро” [1, с. 23].

Эта особенность композиции “Балаганчика” роднит его с “Незнакомкой” и, безусловно, углубляет представление о “лирических драмах” как циклическом единстве. Но еще более знаменательно открывающееся здесь сходство с хорошо продуманными, такими же симметричными драматургическими композициями Вячеслава Иванова.

Обряд, писал Иванов, любит симметрию. Никто из исследователей не показал обрядовую основу “Прометей” так убедительно, как это сделал сам автор в статье “О действии и действе”, раскрыв секрет “непреднамеренной” композиции трагедии. Третье действие здесь “повторяет ход первого в обратном (нисходящем) порядке” [11, т. 2, с. 169]. Иванов продемонстрировал это на схеме:



Первое действие, хоровое

(Огонь и Вода)

А. Ковач кует.

Б. Явление морского бога.

В. Покушение Автодика.

Г. Огненное действо и освящение жертвенника. Учение Прометей и клятва огненосцев.

Д. Тризна. Учреждение мореходства.

Второе действие, замкнутое

(Недра)

Е. Истощение Прометей.

Третье действие, хоровое

(Земля и Воздух)

Ж. Обряд сеятельный.

З. Празднество роз и раздача даров. Учение Пандоры и народное голосование.

И. Убиение Пандоры.

К. Явление подземной богини.

Л. Ковач закован.

Тот же принцип определил и композицию “Тантала”, хотя, на наш взгляд, реализовался здесь не столь последовательно. (О симметричной композиции Тантала см.: 27, р. 99; 19, с. 51; 7, с. 75).

На фоне развернутой ивановской симметрии соответствия Блока выглядят едва ли не элементарными, но само их присутствие в композиции “лирических драм” выдает общую для теургов тенденцию – к обращению драмы в обряд. “Балаганчик”, заключает А. Александрова, – не обычная ирония над “Дионисовым действием”, но несостоявшаяся попытка “Дионисова действия”, “потерянная возможность всеобщего перерождения” [1, с. 22].

Если пьесы Блока представляют собой наиболее изученный участок символистской драмы, то театр Иванова до недавнего времени имел весьма скудную исследовательскую историю. Это опять-таки обусловлено не только идеологическими причинами. “Для понимания <...> трагедии “Тантал” требуется обширный культурно-философский и историко-литературный комментарий, настолько многосложна в ней концепция миропорядка, человеческого бытия и трагической участи всякого действующего лица, насколько сильна символическая переакцентировка привлекаемого им большого и часто малоизвестного мифологического арсенала. Даже самые искушенные авторы статей об Иванове не брались за расшифровку его трагедии”, – пишет Ю.К. Герасимов [12, с. 564]. В конце 80-х трагедия “Тантал” была в значительной мере “дешифрована” В.Н. Топоровым [22]. Ивановский “Прометей” – произведение не менее сложное. Из всего, что о нем написано (а написано тоже немного), к долгожданному мифо-поэтическому и литературно-философскому комментарию приближается работа Д.Д. Муредду [26]. И наконец, в работе И.Н. Фридмана раскрывается общий философский смысл учения Иванова о трагедии [23].

Драматургия Иванова неотделима от его театрально-драматургической теории, ни в коей мере не будучи при этом иллюстративным материалом к ней. В литературе, как и в музыке, программность не связывает рук автору. Отношение между мыслительным и образным в символизме не механическое соположение, а взаимодействие, “перетекание” одного в другое. Теоретический подход к символизму еще далеко не исчерпан, если, конечно, понимать под теорией не сухие формулы-предписания, а весь комплекс развивающихся, прорастающих в разные философские системы идей теургов. Символистская теория не противостоит древу жизни, теургическое (оно же и дионисийское) жизнетворчество – это попытка сделать жизнь искусством. Вычеркнув из символистской драмы “теорию”, мы будем продолжать видеть в Незнакомке не “дьявольский сплав из многих миров”, а просто “даму в черном платье со страусовыми перьями на шляпе”.

В исследованиях о лирике Блока философский контекст символизма с годами расширялся, о работах, посвященных драматургии, этого сказать нельзя. Пьесы Блока в лучшем случае соотносились с драматическими же произведениями других авторов-теургов, а из философских источников акцент делался на учении Соловьева. Влияние или даже какие-либо переключки с Ивановым, Белым в этом случае не усматривались. Между тем, как показала Г. Лангер [25], в творческом плане Блок-драматург связан с Ивановым теснее, чем принято думать. В “Песне Судьбы” исследовательница обнаруживает рецепцию целого ряда ивановских идей и образов. Появляясь в пьесе прожигательницей жизни, Фаина затем выступает девой, невестой – объяснение этому обстоятельству Г. Лангер находит в статье Иванова “Древний ужас”. Иванов пишет о Мировой Душе: “<...> многих мужей имела богиня, подобно Елене, но не законные то были мужья, а насильники, овладевавшие одною ее тенью и ограждающей периферией, любившие ее призрак и от призрака зарождавшие призрачную жизнь <...>, но девственною и недостижимую для мужского бессильного насильничества пребывала невестная Невеста, глубочайшая, сокровенная сущность Души Мира <...>” [10, т. 2, с. 104]. И далее: “<...> женское единобожие естественно требовало дополнения. <...> мужской коррелат должен был носить характер относительности, являться в аспекте начала, подверженного исчезновению и испытывающего гибель. Мужской коррелат абсолютной богини усваивает черты страдающего бога <...>. Мученичество и убиение мужского бога – основной мотив женских религий (какова религия Диониса) <...>” [10, т. 2, с. 104-105].

Через “Древний ужас” мотив неосвобождения Мировой Души, невесты Фаины с женихом связывает “Песню Судьбы” с “Даром мудрых пчел” Сологуба, где наряду с Дионисом властвует Вечно Женственное начало – “над богами царящая Ананке”. У Иванова Единая Мировая Богиня заключает в себе Ананке, Афродиту, Гею. Так же тождественны Афродита и Ананке-Судьба у Сологуба, а аналогом Геи-Земли в “Даре мудрых пчел” выступает Персефона. Сологуб разделял господствовавшее в символистских кругах обожествление хаоса, что видно хотя бы из определения: хаос, “которому дают мудрецы

имя Логоса” [21, т. 8, с. 89]. Но Логос всегда мужское начало, а торжество Мировой Единой влечет за собой гибель мужского. Отсюда и угрозы, расточаемые у Сологуба Афродитой Загрею.

Теургический концепт, квинтэссенция символизма, “теория” не только не умаляет индивидуальных различий в трактовке символистского мифа, но, наоборот, должна углубить представление о них. Давно замечено, что теурги, в каких бы жанрах они не выступали, всегда продолжают писать один текст. У каждого из них есть своя система “образов-интеграторов” (Д.Е. Максимов). При этом тексты разных авторов в пределах символизма связаны теснее, чем в рамках какого-либо другого направления. Утопическая мечта символизма о всенародном соборном творчестве не прошла даром для литературы, теургам удалось выработать общий язык. В той же “Песне Судьбы” Г. Лангер обращает внимание на один из важнейших ивановских “интеграторов” - “*Cor ardens*”: “Все сердце облилось кровью”, “Сердце горит” [25, s. 200].

В монографии немецкой исследовательницы, кроме “направленческого”, присутствует и мифопоэтический подход. В этой интерпретации сама обстановка сцены на пустыре выражает идею всеобщего конца: железная дорога в сочетании со “свистом ползущего поезда” напоминает об апокалиптической змее, фабричные трубы (синекдоха индустрии, пролетариата) через метафорику трубы - об апокалиптических трубах [24, s. 195-196]. Но, как ни заманчива перспектива открыть у Блока авангардную образность, нельзя не заметить, что в “реалистическом символизме” символ – не метафора, не синекдоха, а форма связи земного и небесного, образ лишь постольку, поскольку эта связь все-таки закреплена в литературе. Преодолевая кризис символизма, теурги стремились к художественным эквивалентам, “ознаменательной”, а не “преобразовательной” метафоре.

Иллюстративность и прямолинейные сближения - как видим, опасность, сопутствующая и мифопоэтическому подходу, что, однако не умаляет его ценности. В последнее десятилетие он был едва ли не определяющим в исследованиях о серебряном веке. Среди работ этого плана следует выделить прежде всего комментарий И.С. Приходько к драмам Блока “Король на площади”, “Песня Судьбы”, “Роза и Крест”. В последнем случае ей удалось оспорить долгие годы разделявшееся исследователями утверждение Блока о спутанных им только “для красоты” символах Розы и Креста [6, т. 7, с. 181]: “Ясно, что драма под именем Розы, а тем более Розы и Креста, должна была содержать тайну” [20, с. 74]. Тайного смысла, по мнению И.С. Приходько, исполнена вся линия Бертрана в пьесе: “стояние на страже”, путь от “незнания” к “знанию”, встреча с “посвящающим” (Гаэтаном) и самый момент вхождения в горный свет: “Роза, гори!” Гностическую идею Женственности, отпавшей от Божества и стремящейся вернуться в его лоно, выражает Блок в образе Изоры. Не чужды эзотерического смысла даже те высказывания поэта, которыми исследователи обычно подкрепляют рассуждения о чисто декоративном значении розенкрейцеровской символики в драме: строгость к себе, самоумаление во имя “большого” – это все этика тайного знания. “<...> Блок не считает нужным объяснять “тайнопись” своих творений: имеющий ухо да слышит. И хотя драму “Роза и Крест” он снабжает множеством сопроводительных материалов, <...> по сути дела, лишь дает отдельные намеки на тайный смысл, который в драме “Роза и Крест” составляет подводную часть айсберга. <...> как истинный страж чести и тайны, он не выдает “секретов братства профанам” и осуждает ставшие модными в это время спекуляции на мистических учениях древности, их бесцеремонное внедрение в жизнь” [20, с. 74], - заключает исследовательница.

На мистический подтекст драмы “Роза и Крест” указывает в статье 1971 года, опубликованной лишь недавно, и М.В. Мурьянов [16]. Таким образом, если раньше Блок считался в символистской среде экзотериком в противоположность эзотерику Белому (так склонен был думать и сам автор “Золота в лазури” - см.: 5, с. 35), то теперь экзотериком выглядит скорее Белый.

В последние годы углубился и историко-литературный подход к символизму, вырос интерес к судьбам его идей после так называемого “конца символизма”. С этой точки зрения весьма знаменательно нынешнее переименование модернизма 1910-х годов в постсимволизм. Бурное отталкивание от символизма у тех, кто пришел на смену теургам, одновременно указывает и на сильную общую зависимость от символизма. После целого ряда исследований (в первую очередь О.А. Клинга - см.: 13, 14, 15 и др.) сегодня уже невозможно отрицать “латентное” существование символизма в поэзии и прозе не только 1910-х, но и 1920-х годов, и позже.

Для театральных экспериментов революционных лет опыт теургов также не прошел бесследно. Как явствует из новейших публикаций [см. 11, 3, 9 и др.], их вынужденное сотрудничество с ТЕО, было отнюдь не формальным. Белый в 1917 году писал Иванову-Разумнику, что воспринимает “двоевластие”

(здесь и дальше курсив Белого - Л.Б.) как “начало совершенно нового, небывалого строительства”, “что циркуляр сменяется драматическим *диалогом*”, что он ждет “*триалого*” (когда отдельно вступит Совет Крестьянских Депутатов)”, “что Россия инсценирует мистерию, где *Советы* – участники священного действия” [2, с. 107]. Основу подавляющего большинства проектов ТЕО составляла символистская идея всенародного соборного действия. Мечта о мистерии не уходит из раннего советского театра вместе с модой на массовые действия, а в зависимости от новых обстоятельств меняет формы. Призывая духовную революцию, свержение “царя в голове”, Белый считал, что ни “театр содержания”, ни “театр формы” не способны передать особенностей нового сознания и восприятия жизни. Это под силу только “театру жеста”. В пореволюционные годы для Белого синоним нового искусства - эвритмия. При постановке “Петербурга” он как автор видел возможность дать в спектакле два плана, “1) реалистический (говорящий текстом), 2) немой, говорящий жестами (и там Люцифер, Ариман, Импульс, элементарный мир и т.д.)” [2, с. 305]. Приступая к инсценировке “Москвы”, Белый сопроводил список действующих лиц выбранными из романа “характеристиками для жеста”. Ему и в этом случае было важно показать, как “иное сознание” отражается в поведении героев. На жестовый план беловских инсценировок обращает внимание Т.Н. Николеску [17, с.150-151].

Символистский код сложен. Теурги считали, что подлинно новое в “новом искусстве” заключается в синтезе разных культур, в порыве “создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний” [4, с. 50]. Таким образом, все пути ведут исследователей символизма к “всеединству”.

Литература

1. Александрова 1996 – Александрова А. Блок и дионисово действие// *Studia Slavica Hung.* – Т. 41. – Budapest, 1996.
2. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А.В. Лаврова и Джона Мальмстада. – СПб., 1998.
3. Бабичева Ю.В. Метаморфозы русской исторической драмы в 10-х годах XX века // Неординарные формы русской драмы XX столетия. – Вологда, 1998.
4. Белый Андрей. Символизм. – М., 1910.
5. Белый Андрей. Собр. соч.: Воспоминания о Блоке. – М., 1995.
6. Блок Александр. Собр. соч.: В 8-ми тт. – М., Л, 1960 -1963.
7. Борисова Л.М. Трагедии Вячеслава Иванова в отношении к символистской теории житнетворчества // *Русская литература.* – СПб., 2000. - №1.
8. Дэвидсон Памела. Вячеслав Иванов в русской и западной критической мысли // *Studia Slavica Hung.* – Т. 41. – С. 111 – 132.
9. Зубарев Л.Д. Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послереволюционных лет // *Начало: Сб. работ молодых ученых.* – Вып. IV. – М., 1998.
10. Иванов В. Собр. соч.: В 4-х тт. – Brusells, 1971- 1987.
11. Иванова Е.В. Александр Блок после Октября: идейное самоопределение и особенности творческого развития: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук / ИМЛИ им. А.М. Горького. – М., 1993.
12. История русской драматургии: Вторая половина XIX – начало XX века: до 1917 года. – Л., 1987.
13. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов (проблемы поэтики): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1996.
14. Клинг О.А. А. Блок и его взаимоотношения с акмеизмом и футуризмом // *Шахматовский вестник.* – 1997. - №2.
15. Клинг Олег. Эволюция и “латентное” существование символизма после Октября // *Вопросы литературы.* – 1999. – Июль - август.
16. Мурьянов М. Символика розы в поэзии Блока // *Вопросы литературы.* – 1999.- Ноябрь - декабрь.
17. Николеску Татьяна. Андрей Белый и театр. – М, 1995.

18. Обатнин Геннадий. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907 – 1919). – М., 2000.
19. Порфирьева А.Л. Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера (Драматургия Вячеслава Иванова) // Проблемы музыкального романтизма. – Л., 1987.
20. Приходько И. С. Мифопоэтика А. Блока (историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам). – Владимир, 1994.
21. Сологуб Ф. Собр. соч.: В 12 т. – СПб., 1909 - 1912.
22. Топоров В.Н. Миф о Тантале (об одной поздней версии – трагедия Вяч. Иванова) // Палеобалканистика и античность: сб. научн. трудов. – М., 1989.
23. Фридман И.Н. Щит Персея и зеркало Диониса: учение Вяч. Иванова о трагедии // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. – М., 1999.
24. Cymborska-Leboda Maria. Dramat pod znakiem Dionizosa: Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich. – Lublin, 1992.
25. Langer G. Kunst – Wissenschaft – Utopie: Die “Überwindung der Kulturkrise” bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. – Frankfurt a/Main, 1990.
26. Mureddu D.G. The Tragedy Prometheus by Ivanov // Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph. / Hrsgb. v. W. Potthoff. – Heidelberg, 1993.
27. Venclova T. On Russian Mythological Tragedy: Vjačeslav Ivanov and Marina Cvetaeva // Myth in Literature / Ed. by A.Kodjak, K.Pomorska and S.Rudy. – New York University Slavic Papers, 1985. – Columbus.