

ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ СИМВОЛИЗМА

Статья И. Дукора

А. Блок в 1918 г., тогда, когда революция воспринималась им, как величайшее и радостное обновление жизни, писал о том, что «театр есть могучая образовательная сила. Театр должен воспитывать волю. Театр есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью; здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни; здесь эти вечные враги, которые некогда должны стать друзьями, вырывают друг у друга наиболее драгоценные завоевания; рампа есть линия огня, сочувственный зритель, находящийся на этой боевой линии, закаляется в испытании огнем, слабый разворачивается и гибнет. Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу... Тот, кто верит в лучшее будущее, должен знать, что это — короткое, переходное время; надо переждать, пока порода сытых, равнодушных и безразличных людей, давно ненавистных всем артистам и художникам, без различия направлений, покинет навсегда светлые театральные залы и опустится на дно, куда ей и суждено опуститься; другая же порода, неудержимо рвущаяся вверх, — порода людей, душевно голодных, внимательных и чутких, — еще не наполнит этих зал».

Нужно было глубоко пережить кризис символизма и опыт империалистической войны и революции, чтобы написать эти строки. Нужно было вплотную встретиться с обновленной жизнью, чтобы с такой остротой почувствовать ответственность художника в театре. Именно в театре, ибо он есть та область искусства, где оно наиболее близко соприкасается с жизнью. Большой и чуткий художник, Блок впервые так ошутимо встретился с рампой, как «линией огня».

Вместе с тем нужно указать, что проблемы театра всегда занимали значительное место в теории и творческой практике символизма. Именно в области драматургии внутренние и внешние противоречия символизма, как литературной школы, неизбежно должны были проявить себя с наибольшей глубиной и остротой.

Символизм в целом является художественной школой буржуазной культуры эпохи упадка и загнивания. Но он не представлял собою монолитного, единого во всех своих особенностях явления. В нем боролись порою противоречивые, разнонаправленные тенденции. В истории французской символической драмы достаточно указать хотя бы на «Отдых седьмого дня» Клоделя и «Зори» Верхарна. В творчестве обоих крупнейших представителей французского символизма много общего. Но в то время, как творчество Клоделя сыграло большую роль в формировании литературных теорий фашизма, творчество Верхарна во многом помогло литературно-художественному становлению пролетариата.

Борьба противоречивых тенденций в символизме была обусловлена прежде всего тем, что символизм в какой-то мере продолжал традиции романтических критиков капитализма¹. На ряду с этим многие из основополож-

ников символизма были глашатаями и пророками империалистического развития. Вне этого основного противоречия символизма, как литературной школы, невозможно понять его конкретной истории. Эстетика Ницше и Рембо, Лафорта и Брюсова выросла и окрепла в борьбе этих противоречивых начал. Отсюда ненависть к современной им буржуазной культуре, на ряду с столь же буржуазным урбанизмом; бегство от действительности, органически переплетенное с ощущением своей исторической миссии.

Символизм в целом не понимал ни остроты разворачивающейся классовой борьбы, ни перспектив ее. Обо всем символизме можно было бы только сказать словами Шарля Ван Лерберга: «Они почуяли...». Ощущение неблагополучия, надвигающейся катастрофы было все-таки очень примитивным, ибо основных законов истории классовой борьбы символисты не знали и не хотели знать.

Своеобразие русского символизма было обусловлено своеобразием исторического развития России. Здесь руководящим является указание товарища Сталина на то, что «Россия была беременна революцией более, чем какая-либо другая страна». Смело можно утверждать, что именно русский символизм концентрировал в себе, в силу целого ряда исторических объективных условий, тревогу и растерянность буржуазной интеллигенции перед лицом надвигающихся революционных событий. Такие книги, как «Мелкий бес» Сологуба или «Петербург» Андрея Белого, говорят об этом больше, чем десятки специальных исследований.

Теория и практика театра символизма складывались в эпоху, когда русский капитализм вступал в империалистическую фазу и страна лихорадочно готовилась к грандиозному поединку за раздел мира; когда шли рука об руку процесс бешеной капитализации страны и процесс разорения крестьянства; росли кадры и городского и сельского пролетариата; когда разворачивались все шире стачки и революционные восстания, а царизм напрягал все силы, чтобы сохранить свою власть. Это было в эпоху, когда только-что закончившаяся неудачная русско-японская война пошатнула всю систему общественных отношений и напряженная обстановка чувствовалась буквально на каждом шагу.

Именно в этой обстановке зарождался, рос и пытался творчески утвердить себя театр символизма.

Показательно также, что именно в области театра началась первичная дифференциация символизма. Именно здесь разворачивались первые и наиболее горячие споры символистов, переплеснувшиеся потом за рамки театра и приведшие к распаду школы. Именно в области театра были с наибольшей резкостью поставлены важнейшие вопросы взаимоотношения искусства и жизни. Иначе и не могло быть, ибо в театре символизм с наибольшей четкостью встречался с теми проблемами, мимо которых не может пройти ни одно большое литературное движение, в какой-то мере претендующее на ведущую роль в искусстве. Театр же во многом помог символизму проверить свою методологию в наиболее ответственной практике: на сцене.

Как представлял себе символизм классовую природу того общества, в котором утверждал он свое творчество? Как расценивал он перспективы классовой борьбы, с такой остротой разворачивающейся вокруг него? Понимал ли он движущие силы ее? Эти вопросы являются основными, ибо, зная меру понимания символистами особенностей общественных отношений в ту эпоху, когда они считали себя передовыми работниками русской литературы, мы поймем и идейную специфику театра символизма и те теоретические предпосылки, из которых исходили символисты в оценке театра, как искусства, по самой природе своей обращенного к массам, призванного организовывать массы и направлять их волю, мысли и чувства.

«Обоснование творчества символизмом, как вечно двигательного начала жизни, есть наиболее прочное обоснование. Искусство утверждается здесь, как средство борьбы за освобождение человечества... С особой резкостью и особым трагизмом столкнулись эти идеи с идеологией современного театра, как формы, в которую символическая драма пытается отлиться, и не отливается — увы! Всю мощь и всю слабость современного искусства выдает нам драма. И нам начинает казаться, что современное искусство — искусство вырождения, потому что все ясней и ясней нам, что современная драма не может существовать в пределах театра»². Так писал Андрей Белый. Поэтому, анализируя тенденции театра Коммиссаржевской, пытавшегося одним из первых дать символическим драмам современности соответствующие сценические возможности, он констатировал, что «символическое действие, обусловленное драмой, требует выявления не только символического смысла образов, но и связи их. Образуется, так сказать, символизм второго порядка. Вот почему в лирике, в притче, изречении, афоризме символическое творчество отобразилось с наибольшей полнотой и силой. Образ лирического переживания покрывает точку пересечения последовательностей. Но существенной чертой драматического искусства является смена образов (их динамика). И потому-то в символической драме реализуются не столько самые образы действия, но их связь. И потому-то здесь мы имеем дело как бы с пересечением двух прямых во многих точках; такое пересечение, как известно, невозможно. Или оно есть съединение двух линий в одну, совмещение двух порядков, последовательностей, уже не в созерцании или переживании, а в реальном, так сказать, жизненном акте». Отсюда: «Если лирический символизм (индивидуальный, статический, созерцающий) еще уживается в формах современной жизни, драматический символизм (коллективный, динамический, действенный) решительно в них не может ужиться. Вот почему в настоящее время и не может быть символической драмы: будь эта драма — пред нами, рухнул бы театр, как рухнул бы образ нашей жизни. А когда серьезно говорят о символической драме, называют имена авторов, не ведают, что творят. И авторы, называя себя символистами, тоже не ведают, какое бремя они налагают на себя»³.

«Пока наша общественность носит буржуазный характер; пока мы отделены друг от друга материальными перегородками, — а сущность наших внутренних отношений характеризуется слепым индивидуализмом, — мы не в состоянии создать такой театр, который ввел бы в драму зрителя, как действующее лицо. И это вполне понятно: только в будущем обществе возможно будет обращаться непосредственно к душе своего ближнего: теперь непроницаемый туман суесть и материальной борьбы отвлекает человека от самого важного и существенного, от сближения с ему подобными на почве общего действия вокруг тех реальностей, которые он признает по природе своей абсолютными», — писал Г. Чулков⁴. Для Чулкова Пшибышевский, Ведекин, Гофмансталь, Д'Аннунцио, Шницлер «своими драмами лишь свидетельствуют об упадке буржуазной культуры и по переживаниям своим мещане, вполне определившиеся»⁵. Предстоящая великая социальная борьба кажется желанным пожаром, и возникает надежда, что в огне этого пожара «очистится мир»⁶.

То же, но уже в несколько ином плане, понимание упадочной буржуазной природы театра высказывает и Сологуб: «Вот пришел в театр мирный и довольный собой буржуа. Как же ему принять завязку и развязку драмы и что он в ней поймет, если все чуждые его понятиям речи будут раздаваться со сцены? Как трагедия Шекспира не обходилась без шута, так и современная драма (символическая. — И. Д.) не может обойтись без этих шаблонных манекенов, у которых лица стертые, механизмы слегка попорчены и скрипит, и слова тусклые и ходячие. И если сам буржуа содрогнется от их нестерпимой пошлости, то это и хорошо. В этом будет утешительный

признак того, что и он приближается к пониманию под разными личинами таящегося единого Лица, оскорбленного, но не убитого плоскостью земных речений. В этом лежит не ложное оправдание и легкой комедии, и фарса, и даже балаганного скоморошества. И даже порнографии».

Очень интересно, в связи с цитированными уже положениями, показать внутреннее противоречие теоретических высказываний о символической драме даже у одного из наиболее оптимистически настроенных защитников ее, например, у Вяч. Иванова. Он протестовал против всяких вмешательств политики в театр. Такое вмешательство не являлось, полагал он, эстетическим решением поставленной проблемы. Единственной формой театрального действия, в которой политика могла бы существовать, являлась для него так называемая орхестра. Но тогда синтетическое действие поглотит политику. Религиозная сущность будущего синтетического театра ответит политике только очень скромную роль в общем хоровом начале. Настойчиво пропагандируются дух музыки и религиозный эзотеризм, как основа современной драмы. Вяч. Иванов уже в ранних своих статьях («Предчувствия и предвестия») не может не признать, что «жажда иного, еще не раскрывшегося театра, жажда неопределенная и глухая, и столь же неопределенное и глухое недовольство театром существующим стали явлением обычным. Тогда как в других родах искусства художники опережают запросы общества и должны бороться с преданием не за свое новое творчество только, но и за самый принцип перемены и нововведения, — в области Музы сценической мысль о желательности исканий встречает живое признание»⁷. Но уже через несколько лет, испытав всю горечь распада символизма, как школы, осознав полную невозможность серьезного его и длительного воплощения на сцене, в специальной работе, посвященной анализу существа трагедии, как особого вида сценического, считая, что трагедия есть высшее воплощение борьбы антагонистических сил, он писал о том, что «поскольку последняя будет представлена в искусстве живыми силами, воплощена в личностях, — упразднению подлежат, следовательно, они сами: им надлежит совлечь себя самих, стать, по существу, иными, чем прежде — или погибнуть. Этот логический неизбежный конец должен сделать искусство, посвященное раскрытию диады, катастрофическим (подчеркнуто нами. — И. Д.). Становление, им воспроизводимое, будет являться безостановочным склонением к некоему срыву... Ибо искусство трагическое есть человеческое искусство по преимуществу; черта, на коей поставлено оно в мироздании, есть трагическая грань; ему одному (художнику. — И. Д.) досталась в удел внутренняя борьба, и ему одному дана возможность принимать во времени связующие его и мир решения»⁸.

Таковы философско-эстетические предпосылки, обосновывающие существо трагедии в целом и трагедийность современного искусства в частности.

Но каковы же те исторические, общественные причины, которые привели к такой острой постановке проблемы катастрофического в искусстве?

Вяч. Иванов бесконечно далек от подлинного понимания их. Но он достаточно четко формулирует трагизм современных сценических исканий. В статье «Норма театра» он писал: «Я далек от мысли утверждать, что мы стремимся менее, нежели люди других времен, к истине, добру и красоте. Но стремления наши разбиты и раздроблены; каждый идет, куда глаза глядят. Мы не имеем — или так притаились каждый в свой уголок, что не имеем — единомыслия об истине и одиночества в добре; кризис в учениях о познании и о нравственности этому симптоматически отвечает. Социально мы переживаем эпоху буржуазного индивидуализма, культурное наследие минувшего века. Социальный лозунг *chaque pour soi* сделался и духовным нашим лозунгом... Кроме того, переживаемое время вообще и особенно у нас, в России, — время переходное; эта переходность ознаменована всяческим разделением, расхождением, уединением и общей

внешней бесформенностью. Распыление быта лишает театр даже прочной основы поверхностного коллектива. А между тем, мнится, именно у нас чувствуется томление по соборности, какие-то неведомые ее возможности, и вспыхивает этот дух то здесь, то там, случайно, искаженно, уродливо. Гадания наши почти иррациональны, самый предмет их почти неопределим, — но все же похожа Россия на посиневшую ледяную поверхность предвесенней реки; местами вспухает лед и уже готов взломаться. Во всяком случае, теперь мы, современники, имеем такой театр, какого мы достойны, и другого иметь не можем, в силу закона соборности, заложенного в самом существе театра».

И дальше: «Чего же все ждут? И почему не удовлетворяются ни старым, ни предлагаемым новым? Эта психология ожидания, нетерпения, глухой, еще не осознанной до конца неутоленности — психология предреволюционная (подчеркнуто нами. — И. Д.). Тема о возможностях нового театра — тема о наступающей культурно-исторической революции, очагом которой является борьба за сцену. Мы переживаем брожение масс, подготовляющее переворот, — «переворот снизу», — между тем как поэты, истинные правители в стране искусств, или утверждают своим законодательством старый уклад, или ограничиваются случайными и умеренными реформами. Одни из них консервативны, как Ибсен, другие либеральны, как Метерлинк, и никто не популярен. Ибо революция ищет форму жизни: они же всю дерзость своих учреждений прядущего века и новозданного человека замыкают в формы традиционного зрелища». «Народ, общество — всегда заказчик. Этот заказчик давно уже своеобразно ворчлив, непонятно требователен, он не хочет или не умеет сказать, чего ему нужно. В вопросе о возможностях театра воля, инстинкт или потребность заказчика опережают ремесло ремесленников, исполнителей заказа. Кажется, что он вовсе не хочет более зрелища — только зрелища, и утомлен иллюзией; кажется, что он хочет действия, и притом действия во истину, а не отраженного действия».

М. Волошин считал, что «основная ошибка всех театральных опытов последних лет в том, что они стремились удовлетворить эстетическим требованиям публики. Это — задача совершенно немислимая, так как у русской публики пока еще нет эстетических потребностей, а есть только эстетические капризы и скептицизм варварской пресыщенности». Говоря о пророках и мстителях, предугадавших современность, и, в частности, о «Преступлении и наказании», М. Волошин пишет, что последние страницы этой книги стали явными для символизма только потому, что «дыхание ужаса революции выявило их для нас, как прикосновение огня обнаруживает буквы, написанные химическими чернилами на белом листе бумаги»⁹.

Итак, почти все представители школы единогласно подтверждают наличие глубочайшего кризиса театра символизма уже тогда, когда о кризисе самой школы только начинали говорить, да и то достаточно робко. Почти все считают, что в области лирики позиции школы еще незыблемы; динамика образа лирического не мыслится еще вне символического канона, как единственно верного, обеспечивающего дальнейшую эволюцию его. Но как только дело касается того рода литературы, которое требует наибольшего действия, а не созерцания; рода, ставящего несколько иные задачи перед поэтами, по самой природе своей призванного к действенной реализации лирического голоса, — как тотчас же оказывается, что все теоретические предпосылки, казавшиеся единственно правомочными, рушатся под напором самых различных причин. Именно на сценической площадке почувствовал впервые символизм всю порочность своего метода.

Даже наиболее чуткие из символистов считали, что невозможность символической драмы обусловлена, в основном, невозможностью религиозной мистерии в условиях современной жизни. Такое решение вопроса представлялось, как будто, наиболее правильным с точки зрения устремлений самого

символизма, как школы. «Символическая драма, будь она проведена со всей строгостью в пределах сцены, прежде всего разрушила бы подмости, отделяющие зрителя от актера, разрушила бы преграды между актером и драматическим поэтом; поэт явился бы в роли героя среди зрителей, произвольно захваченных действием. Такая драма разрушила бы театр; она стала бы бытием символов. Но всякая религия и есть утверждение за символом его бытия. Возникновение и развитие религии есть не что иное, как превращение жизни в символическую драму. Вот почему возникновение драмы из религиозной мистерии глубоко знаменательно. И символическая драма неизбежно ведет к возобновлению мистерии как-то по-новому. Как это возможно в современном укладе жизни? Вот тут-то и вырастает стена, о которую разбиваются и еще долго будут разбиваться все попытки дать символическую драму». «Тогда-то и возникает вопрос, от которого зависит все будущее символической драмы; реален ли религиозный путь, начало которого коренится в условиях сцены, продолжение — в разрушении этих условий, да и условий современной жизни вообще. Если этот путь не действителен, символическая драма есть ни положительная, ни даже отрицательная величина в современном искусстве, а просто величина мнимая. А если так, то совлечение покрова с символов драмы, т. е. стилизация в наиболее узком и глубоком смысле, как бы она ни осуществилась, есть профанация драмы, т. е. низведение ее к калейдоскопу вне осмысленных образов, ведущему к производству ненужных вычислений над мнимыми величинами. Это — игра в пустоту, быть может и занимательная, но не имеющая никакого значения в пределах истинных задач драматического искусства». Но тут уже



А. РЕМИЗОВ. «БЕСОВСКОЕ ДЕЙСТВО»

Эскиз занавеса М. Добужинского к постановке в театре Коммиссаржевской, 1907 г.

Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

проблемы кризиса театра символизма неизбежно влекли за собой постановку целого ряда проблем всей современной буржуазной культуры, высшим выражением которой для очень многих из символистов и была религия. Начало спора о судьбах драматургии символизма неизбежно привело к постановке вопроса о конечных судьбах всей современной культуры и эстетики, в частности.

Но прежде чем перейти к рассмотрению кризиса драматургии символизма, в связи с постановкой вопроса о кризисе всей современной культуры, необходимо еще остановиться на взглядах Блока на театр. Они сыграли большую роль и в теории и в практике символизма.

Когда была осуществлена на сцене постановка «Балаганчика» и впервые русский символизм был проверен сценической практикой, Андрей Белый писал о том, что «поражает заявление певца вечно-женственного А. Блока о том, что это вечно-женственное начало — картонное; удивляет бумажный небосвод и вопль какого-то Петрушки о том, что священная кровь трагической жертвы есть кровь клюквенная. Марионеточный характер субстанций блоковского символизма в «Балаганчике» — вот что страшно: страшно нам за высоко-одаренного поэта, непроизвольно допустившего в трагедии кощунство». Андрей Белый считает, что это кощунство вызвано причинами техническими, а не принципиальными, так как куклы только подчеркивают невоплотимость драматического символизма на сцене. Но как бы ни расценивал Белый кощунство Блока, неопровержимым является для нас то обстоятельство, что самому крупному и подлинно трагическому поэту символизма удалось первому акцентировать и замкнутый субъективный характер символической драмы и ее принципиальную несценичность. Больше того, Блок акцентировал те тенденции драматургии символизма, которые практически уже намечались и в «Трех расцветах» Бальмонта, и в «Земле» Брюсова, и в «Танталe» Вяч. Иванова. Все эти разные вещи разных писателей означали одно: глубокий отрыв литературы от жизни; внутреннюю обреченность всех этих трех разных драматических ситуаций. Андрей Белый не учел того, что для нас сейчас является непреложным. Блоку удалось уже в первых своих лирических драмах полнее и глубже акцентировать преемственность символизма и раннего немецкого романтизма, в данном случае — в плане дальнейшего развития романтической категории «иронического» в искусстве. Если для романтиков ирония обеспечивала право на субъективизм, не ограниченный законами объективного бытия, то для символистов, для которых категории объективного бытия были еще менее обязательны, ирония неизбежно должна была эволюционировать в трагическое ощущение, воспринимавшееся, как кощунство, ибо оно шло наперерез, расшатывало изнутри основные принципы школы.

Никто, кроме Блока, не сумел, при всем кажущемся алогизме его первых лирических драм, с такой силой и пафосом поднять всю проблематику драматургии символизма. Никто, кроме него, уже в эпоху революции 1905 г., не сумел с такой болью ощутить всю культуру символизма, как культуру упадочную и обреченную. Поэтому приведем некоторые его высказывания о театре, только углубляющие и доводящие до конца то, что глухо проскальзывало в теоретических положениях других символистов. Блок острее других чувствовал «Россию, беременную революцией», своеобразие условий развития русского символизма. Поэтому его высказывания о театре имеют для нас первостепенный интерес.

Блоку кажется, что «мы переживаем эпоху, когда прямое или косвенное презрение писателей к сценическому воплощению своих произведений дошло до апогея. Больше всего подтверждение этим моим словам я нахожу в том факте, что вопрос о режиссере стал насущным вопросом театра и да-

же модным у публики»¹⁰. «Автор махнул рукой на театр». «Кризис театра — не только результат кризиса литературы, но и актеров», ибо «эпоха наша раскольническая, мучительная, переходная, потому что перед актером еще в ученические годы открылись пропасти, противоречия и прозрения современной души. Человек исконно-современный нам не может обойти эти противоречия; надо сидеть всю жизнь в своем кабинете, или служить в департаменте, или жить в понятиях XVII в., чтобы избежать их. И противоречия эти, будь они восприняты самым наивным образом, не могут не быть мучительны, ибо достигают сердца человека, касаются самых интимных сторон жизни, о которых не всякий поведает другому, и тем самым заставляют человека не заботиться о маске, не дорожить своим только добром, но наблюдать во всем окружающем печать своего раскола»¹¹. «Наше современное театральное искусство воплощает собой доминирующий дух нашей общественной жизни. Оно как бы являет собою расцвет нашей цивилизации, подобно тому, как греческая трагедия характеризовала апогей греческого интеллекта. Но этот расцвет есть лишь расцвет гнилого общественного строя, пустого, бездушного и противоестественного»¹².

Блок ставит во весь рост проблему не только театра и актера, но и современного ему театралного зрителя, т. е. ту центральную проблему, которую старательно обходили другие символисты, или сознательно игнорируя ее или подменяя реальную аудиторию аудиторией идеализированной. «Интеллигентная театральная публика наших дней состоит почти целиком из обреченных смерти». «Мы, художники, никогда не примем ее суда над своими истинно-живыми вдохновениями и над своим трудом»; поэтому «мы в праве пользоваться только своими критериями красоты и уродства, добра и зла, потому что нам не позволяют услышать ярого возмущения или благосклонного голоса тех, кому театр действительно дорог и необходим»; с обреченной публикой ничего не поделаешь, ибо «ее интересуют только собственные дела и делишки, она будет через час спать — поголовно и страшно одинаково, будь то на сцене Шекспир или Протопопов, Дузе или провинциальные любовницы»¹³.

Для Блока театр «более, чем какой бы то ни было род искусства, изобличает кощунственную бесплотность формулы «искусство для искусства». Ибо театр — это самая плоть искусства. Вот почему почти все, без различия направлений, сходятся на том, что высшее проявление творчества есть творчество драматическое. В этой области подвергаются испытанию, и уже близко время, когда не выдержат испытания и рассыплются, как лепестки чашных комнатных цветов, бессильные утверждения людей, захмелевших от крепкого вина противоречий и от фальшивых крыльев, которыми награждает этих людей их легкая бесплотность. Именно в театре искусству надлежит столкнуться с самой жизнью, которая неизменно певуча, богата, разнообразна. Чем больше говорят о «смерти событий», чем длительнее роковая и всеобщая забастовка против плоти, которая характеризует наши дни, чем смертельнее роковая усталость, подлая измученность некоторых групп современного общества, — тем звонче поют ручьи, тем шумнее гудят весны, тем слышнее в ночных полях, быстро освобождающихся от зимнего снега, далекий, беспокойный рог заблудившегося героя»¹⁴.

Современная Блоку интеллигентная публика, с его точки зрения, «устала, ей нужны мещанская жалобная жизнь на сцене или характеры, хотя бы самые утонченные, но все-таки удивительно смахивающие на ее собственный: безвольные, слабые люди, влекомые маленьким роком, обреченные маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви». «На современной сцене и за кулисами водворилась мещанская жизнь. Это оттого, что мы работаем в пустоте, оттого, что мы сами — инициаторы, исполнители и судьи. Из зрительного зала никогда не пахнет на сцену свежим воздухом благоговения и проклятия. И вот — маленькие события кажутся нам большими,

как всегда, когда живешь в одиночестве»¹⁵. О пьесе Ведекинда «Пробуждение весны» Блок говорит буквально нашими словами: «Никогда этот вопрос не стоял так у нас в России; если же и становится так теперь, то только в замкнутых кругах, обреченных на медленное тление, в классах, от которых идет трупный запах».

Статьи Блока о театре значительны не только высокой своей тревогой о судьбах драматургии органически близкой ему литературной школы. В этих статьях нет ни узкой литературной заинтересованности, ни замкнутого любования отдельными удачами. Для Блока театр является тем пробным камнем, о который, как ему справедливо кажется, должны «споткнуться все», ибо драматическое искусство не разрешает поэту оставаться в узком кругу его утонченных, личных переживаний. Театр настойчиво стучится в жизнь, и, если он не умеет отобразить запросов действительности, он обречен, как бы ни была высока и напряжена лирическая струя, питающая его. Заслуга Блока в том, что он сумел проблему театра поставить в органической связи с проблемой не только репертуара, но и зрителя, в широком смысле этого слова, т. е. той основной общественной силы, которая решала и решает судьбу того или иного литературного направления в театре.

Итак, символизм достаточно ясно представлял себе основные причины кризиса театра. В этом смысле высказывания крупнейших представителей его и людей, близко стоявших к нему, представляют для нас большой интерес. Нужно пересмотреть распространенное представление о символизме, как о школе, наглухо запертой в «башне из слоновой кости», ушедшей в пассивную созерцательность, не понимавшей значения и диапазона великого общественного движения, развернувшегося в эпоху первой революции. Лучшие из символистов были большими и чуткими художниками, и, если бы они внимательно не прислушивались к раскатам революции, они не могли бы так точно и правильно констатировать причины, вызвавшие кризис театра.

Символизм еще принадлежал к тому периоду развития буржуазной идеологии, когда романтическая «самокритика» ее была возможна в тех пределах, о которых мы уже говорили. Возможна она была не только потому, что у символистов не было и не могло быть понимания движущих сил и перспектив развития классовой борьбы, но и потому, что, с точки зрения самой упадочной буржуазной идеологии, такая самокритика была, в известной мере, элементом прогрессивным.

Символизм утверждал, что больная и усталая европейская культура стоит на пороге великих революционных событий. Символизм — органическое завершение длинного исторического пути эволюции буржуазной культуры. Все богатство идей и красок символизма — богатство только кажущееся; по существу, это красота умирания. Театр явился блестящей проверкой творческих возможностей символизма. Как только символизм попытался придвинуться ближе к «линии огня» — к рампе, — как тотчас же с необычайной остротой и убедительностью всплыли вопросы, раньше старательно обходявшиеся. Поэтому драматургия неизбежно должна была пропагандировать либо весь сложный комплекс противоречий, в которых задыхалась школа, либо столь же откровенно утверждать смерть, отказ от жизни и борьбы.

Высказывания символистов о театре еще раз подтверждают слова Энгельса, высказанные им в письме к Мерингу (по поводу романтиков): «Курьезнее всего, что на правильное понимание истории *in abstracto* мы наталкиваемся у тех самых людей, которые беспощадно коверкают историю как в теоретическом, так и в практическом отношении, когда они занимаются конкретными явлениями».

Своеобразие драматургии символизма и заключается в том, что, правильно понимая *in abstracto* причины кризиса театра, символисты не только не смогли ничего существенного сделать, чтобы вывести его из тупика, но в практической работе своей в области драматургии пошли по реакционному, «коверкающему историю» пути.

На примере отношения русского символизма к одному из величайших драматургов конца XIX в., к Ибсену, удобнее всего проследить анализ современной культуры, как он был намечен символистами в их руководящих статьях о театре и в работах об Ибсене. Это нам поможет, с одной стороны, правильно оценить меру понимания символистами окружающей их действительности (понимания *in abstracto*); с другой стороны, установить связь между абстрактным знанием кризиса буржуазной культуры и реакционной практикой преодоления его.

Мы говорим об Ибсене не только потому, что из всей европейской драматургии символизма он сыграл наибольшую роль в эволюции символизма русского; не только потому, что вокруг него разгорелись наиболее горячие и значительные споры. Луначарский писал об Ибсене: «Нам совершенно понятна та огромная роль, которую Ибсен играл в свое время. Во-первых, всякий раз, как большая массовая публика была преисполнена чувством неопределенного протеста, либеральными устремлениями к свободе, опасениями перед подавляющим ее капитализмом и т. д., всякий раз, словом, как ощущалась потребность в неясном радикальном течении, Ибсен принимался, как пророк такого течения, и даже сама неопределенность его была при этом хороша, ибо она подходила к разным странам, разным группам, и неутоленность его программы делала из нее некоторое «паспарту». С другой стороны, когда наступали эпохи разочарования, когда обреченные в своем социальном существовании разного типа и оттенка мелкие буржуа впадали в отчаяние, они могли находить в соответствующих этому настроению произведениях Ибсена поэтическое оправдание себе, высокое и в самой туманности своей величественное преобразование собственного бессилия в нечто роковое и волнующее»¹⁶.

Для русского символизма характерно, что никогда Метерлинк или Д'Аннунцио не играли для него той роли, которую сыграл Ибсен. И это естественно, ибо именно Ибсен перекликался с русским символизмом высокой своей тревогой за судьбы буржуазного общества и радикальной постановкой ряда существеннейших общественных проблем. Но тут же необходимо оговориться, что многими чертами своего творчества Ибсен остался чужд русскому символизму, в первую очередь, своим реализмом. Нельзя забывать, что «каковы бы ни были недостатки ибсеновских драм, в них все еще отображен хотя и маленький, средне-буржуазный, но неизмеримо выше немецкого стоявший мир, в котором люди еще обладают характером, способным к инициативе, и действуют самостоятельно, хотя часто и причудливо с точки зрения иноземного наблюдателя» (Энгельс).

Ибсена роднило с русским символизмом «величественное преобразование собственного бессилия в нечто роковое и волнующее». С другой стороны, в драматургии русского символизма уже нельзя найти героев, обладающих характером в том смысле, в каком это понимал Энгельс; героев, способных к инициативе, действующих самостоятельно. Над героями русской символической драмы еще в большей степени, чем у Ибсена, властвует гнетущий рок. Тема обреченности получает гораздо более широкое и обуславливающее значение. Отсюда акцентирование тех мотивов, которые связаны с темами отчаяния, одиночества, роковой предпрешенности бытия. Поэтому прав был Андрей Белый, подчеркивавший, что значение Ибсена для русского символизма заключается прежде всего в том, что «драмы Ибсена написаны не для изображения трагедий на сцене; они — сигнал, брошенный

тем, кто в самой жизни переживает трагедию. Ибсен едва ли не единственный великий трагик нашей эпохи».

Значимость Ибсена для русского символизма обусловлена еще и тем, что наш символизм, в своих лучших творческих попытках, никогда не пытался разрешать коренных вопросов бытия только в рамках дешевого эстетизма. Лучшие и наиболее чуткие представители нашей символической драматургии пытались идти по линии, как им казалось, наибольшего сопротивления. Тем с большей силой именно в драматургии нашего символизма проявлена обреченность искусства, пытавшегося разрешать реальные противоречия эпохи на путях зыбкой, субъективной символики; на путях пассивной созерцательности, лежащей в основе всей эстетики символической драмы. Действительность жестоко мстила за себя.

В связи с творчеством Ибсена А. Белый поставил проблему кризиса всего современного ему буржуазного сознания. Свою большую работу «Кризис сознания и Г. Ибсен» он так и начинает: «Мы переживаем кризис. Никогда еще основные противоречия человеческого сознания не сталкивались в душе с такой остротой; никогда еще дуализм между сознанием и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не был так отчетливо выражен».

Для понимания всей остроты центральной для драматургии символизма идеи рока необходимо, хотя бы в самых общих чертах, проследить эти основные антиномии так, как они представлялись А. Белому.

Дуализм между сознанием и чувством вызван дифференциацией наук; отрывом их, в процессе дифференциации, от живого человеческого чувства. Жизнь чувств «протекает в неизреченном». Но когда познание пытается отобразить себя в хаосе дифференцированных, отъединенных друг от друга методологий, то оно само становится «неизреченным», жалким в своих познавательных функциях.

Дуализм между созерцанием и волей характеризуется, по А. Белому, тем, что субъективизм наших переживаний уродует действительность. Художник неизбежно должен уйти в узкий круг своего субъективного опыта. Отсюда мистика и стилизация. Отсюда же и пафос трагического, типичный для драматургии символизма. Пессимизм становится подлинным критерием творческого роста художника. Чем глубже и органичнее этот пессимизм, тем выше художник. Так протекают, в творчестве, одновременно два процесса: вырождения и возрождения.

Противоречия между личностью и обществом А. Белый видит в том, что экономический материализм все объясняет экономическими условиями, в том, что этика поэтому должна зависеть от желаний масс, большинства, желания автономной личности подавляются.

Противоречия между этикой и эстетикой вызваны в основном противоречиями воли и созерцания. И здесь только в одном А. Белый был прав. Он считал, что существующие буржуазные формы этики и ее сущность лишены подлинной этической ценности. Но, высказав эту правильную мысль, он тотчас же попадает в болото собственных субъективно-идеалистических положений, развивая эту мысль в том плане, что классовая мораль, которую выдвигает пролетариат, уничтожает автономность «индивидуального предствления о нравственности».

Так создается тот круг основных противоречий, которые, по мнению А. Белого, типичны для всего, современного ему, буржуазного сознания. Но видит ли он какой-нибудь выход из этих противоречий? Нет! Да он его и не может найти. Единственная возможность — обращение к идеологии пролетариата — отрицается им, так как он полагает, что эта идеология сковывает художника и мыслителя; обрекает его воле большинства. И тут наиболее ярко выявлен буржуазный характер всей «философии» символизма. Она пытается занять прогрессивную позицию. Она пытается «критиковать»

И. АННЕНСКИЙ. «ФАМИРА
КИФАРЕД»Эскиз афиши А. Экстера к постановке
в Камерном театре, 1916 г.Театральный музей им. А. Бахрушина,
Москва

буржуазную этику, эстетику, быт, право и т. д. Но все эти жалкие попытки философского ревизионизма кончаются ничем, так как они преследуют только одну цель: создать абсолютную автономность художнику; полную свободу ему в буржуазном обществе. По существу, одни формы буржуазной идеологии заменяются другими, более утонченными.

Отсюда для А. Белого естественный вывод: свобода искусства — в религии. Земное рабство нужно заменить трансцендентной свободой. Но так как одной такой свободой художник жить не может; так как он должен питаться соками земли, а земля обречена рабству — то неизбежна та идея рока, тот глубокий пессимизм в оценке своей судьбы, который и является основной характерологической чертой почти всех героев драматургии символизма.

Общезвестно, что бытовая, психологическая драма была самым слабым местом в системе драматургии символизма. Для нас она представляет сейчас наименьший интерес. Все бессилие символической драмы в раскрытии реальных особенностей быта настолько в этих драмах обнажено, настолько ярко и законченно становятся здесь герои мещанами, что это не требует особых комментариев. Гораздо больший и притом принципиальный интерес представляет собою та область, где поставлены философские вопросы свободы и необходимости, творчества и жизни; область, где лирико-философская интонация получила свое самое сильное и цельное воплощение. Но прежде чем приступить к анализу основных мотивов и настроений, характерных именно для этого цикла символических драм, совершенно необходимо проследить, хотя бы в самых общих чертах, как представляли себе символисты религиозный коллективизм в театре. Иначе говоря, как пытались они в жанре, конденсирующем в себе элементы действительности, вырваться из паутины тех

основных противоречий, которые в известной мере были им ясны, но которых они не смогли преодолеть тогда ни в теории, ни в практике своего творчества.

А. Белый не был одинок в понимании Ибсена, как пророка нового религиозного сознания. И Вяч. Иванов, в своей широко и детально продуманной философско-эстетической концепции новой символической драмы, в известной мере отталкивался от Ибсена, как от истинно-трагического поэта, воплотившего для современников и «глубочайшее чувство, и безумный пафос космического и человеческого антиномизма».

Как же отвечал В. Иванов на основной, казалось ему, вопрос Ибсена: «Когда же, мы, мертвые, проснемся?».

Театр может возродиться только тогда, когда он ограничит себя творческой реализацией основной философско-эстетической предпосылки: космическое и человеческое в их взаимодействии. Всякая конкретная социальная значимость в борьбе этих двух начал должна быть заранее исключена, ибо «не трудно, раз дело коснется политики, превратить залу в публичный митинг; но все это, конечно, не есть эстетическое решение поставленной проблемы»¹⁷. Эстетика и политика для Вяч. Иванова в театре не совместимы. Дело театра — разрешать противоречия современности вне реального отображения конфликтности общественных отношений, быта. Жизнь может присутствовать в театре только в глубоко деформированном, преображенном плане, в котором реальные противоречия сняты и заменены конфликтностью изначальных, внеисторических сущностей.

Новая драма мыслилась, как драма синтетическая.

В основе этого синтеза — тот «дух музыки», который пропагандировался еще Ницше. Драматургия, выключенная из реальной исторической обстановки, эстетика, направленная на приглушение конкретных социальных мотивов, обращаются к самому абстрактному, самому «безъязыкому» из искусств, призванному усыплять сознание (как казалось символистам). Музыка должна быть использована для того, чтобы стать активным фактором углубленного и замкнутого психологизма, чтобы акцентировать безвольное созерцание. Только тогда драма будет оправдана, как «внутреннее событие», в самой себе изживающая и трагизм столкнувшихся изначальных воли и путь намечающегося освобождения.

Драма — всегда концентрация переживаемого. Символизм полагал, что реалистическая драма выдвигает только частные проблемы жизни. Такую раздробленность ее и нужно было преодолеть в драме синтетической, в которой динамическое музыкальное начало шло не по линии текучего, частного и, в конце концов, неразрешимого жизненного процесса, а по линии замкнутого психологизма, в котором и могла возникнуть только одна конфликтность: конфликтность двойников. Эта конфликтность и должна была заменить реальные противоречия действительности. Так как сама музыка не в силах разрешить все задачи синтетического театра символизма, то она должна принять в себя драму словесную. Только музыка органически связана с дионисийской, жертвенной стихией; с моментом отдачи себя внутреннему, отрешенному от жизни напряжению и очищению. Поэтому утонченная, интимная замкнутость психологизма и выражает себя полнее всего в начале музыкальном.

Обострение классовой борьбы и нарастание революционной ситуации ставили перед буржуазным декадансом новые и сложные задачи. То разрешение их, которое давалось драматургией символизма в плоскости обновления религиозного сознания, сращенного с духом музыки, было попыткой прежде всего обойти конкретные трудности, созданные новой исторической обстановкой.

Символизм боролся против буржуазного реализма в драме. Но борьба эта была построена на реакционнейшей теории нового мифотворчества.

Символизм не мог ограничиться установлением напряженности внутреннего переживания, как единственного метода своей драматургии. Символизм остро чувствовал необходимость расширения психологических категорий. Он не мог остаться только в замкнутом кругу подчеркнуто субъективного. Необходим был выход в широкую аудиторию, во-первых, потому, что широкая аудитория нетерпеливо ждала от театра ответа на жгучие, наболелые вопросы; во-вторых, потому, что, ограничивая драматургию динамизмом замкнутой личности, символизм лишил бы себя возможности романтической критики. И, наконец, тогда все его рассуждения о необходимости новой действенности в театре были бы лишены всякого смысла. Наступил тот этап в эволюции драматургии символизма, когда проблема народности была поставлена во весь рост и ее как-то надо было разрешать.

Как же разрешал проблему народности театр символизма?

Для нас этот вопрос имеет не только историческое значение. Мы убеждены, что именно в разрешении этой важнейшей проблемы раскрылась полностью реакционная сущность символизма, как школы.

Проблема народности была поставлена символизмом в связи с принципом хорового начала в драме. Хоровое начало еще резче определяет музыкальную сущность театра. Синтетическому действию больше всего соответствуют античная трагедия и средневековая мистерия. Именно в них получает свое настоящее звучание, с точки зрения символизма, и политическая драма. Что касается комедии, то и она «издавна прикованная к быту и современности» только в формах музыкального действия получает «отвагу свободного полета; только в них она, не переставая смеяться, напротив, воскряшая божественную оргийность смеха, — увлечет толпы в мир самой причудливой и разнузданной фантазии и вместе с тем послужит органом самоопределения общественного»¹⁸.

Итак, самоопределение общественное должно пойти по пути увлечения широкой аудитории, с которой неизбежно должен будет соприкоснуться театр символизма, если только он не хочет остаться в узком кругу эстетов, если он хочет стать народным театром, призванным обслуживать интересы и запросы масс, — в мир «самой причудливой и разнузданной фантазии». Иначе говоря, мифотворчество неизбежно должно стать мистификацией. Как бы ни относились сами символисты к мифотворчеству, железная логика развертывания классовой борьбы и загнивания капиталистической культуры привела их к необходимости мистификации, тонко завуалированной необходимостью художественного показа извечных антиномий.

Символисты считали, что музыкальное начало должно реализовать себя в хоре. Огненные хор становятся, на ряду с отдельными героями, активным фактором действия. И, наконец, во имя сохранения соборности, народности уничтожается партер; он должен быть очищен для хорового танца и хоровой игры. Все эти условия лучше всего будут соответствовать тому «идеальному» стилю, который намечался символической драмой. Эти условия должны были обеспечить свободу и от бытового реализма и от сценической условности, уже изживших себя. «Тогда драма станет внутренним стимулом народных общин; гражданское строительство станет строительством мистическим, творчески-религиозным». «И только тогда... осуществится действительная политическая свобода, когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной»¹⁹.

Такова единственная возможность реализации политических, социальных проблем в символической драме. Символисты хорошо учитывали роль театра, как политической трибуны. Они не могли и не смели пройти мимо нее. И они нашли выход в театре, как высшей форме религиозного творчества.

Театр, как религия, театр, как раскрытие субъективной, автономной истины, театр, как символизация «вечно-жертвенного» в человеке, как «живое ощущение своих внутренних блужданий в себе самом», был тесно связан в драматургии символизма с проблемой мифотворчества. Проблема эта была не только синонимом народности. Подробный анализ этой проблемы имеет для нас двоякое значение: во-первых, мифология дала возможность символизму реализовать свое понимание религиозного начала в трагедии; во-вторых, самый метод использования античной мифологии типичен для декаданса.

Связь мифа и религии в античном театре ощущалась символизмом, как одна из его наиболее ценных и актуальных возможностей. Вся поэтика символизма искала в этом гармоническом единстве мифа и религии родственных для себя мотивов. Свое развернутое теоретическое обоснование нашли эти искания в работах В. Иванова, частично А. Белого, в отдельных статьях и замечаниях И. Анненского и т. д.

Бытие и сущность воспринимались символизмом, как понятия несоизмеримые, глубоко враждебные друг другу. Ничто не достигает своего творческого расцвета в реальной жизни; реальное бытие есть невозможность изжить что-либо творчески до конца. Для символизма трагизм наших переживаний обусловлен тем, что действительность, окружающая нас, есть, по существу, самое нереальное из всех возможных нереальностей. Отсюда неизбежна мечта об иной действительности, действительности мистической, обусловленной опытом религиозно-эстетическим, единственно правомерным. Жизнь эмпирическая, банальная и плоская, может быть оправдана только чудом, пусть мгновенным, пусть случайным. Трагическое рождается в самой неопределенности, в самой случайности чуда, в преодолении препятствий к живому ощущению его. Никогда еще не было такой трагической, в самой своей сущности, эпохи, когда природа и судьба бесконечно отделились от человека и когда человек вынужден вступить на путь мучительного и, вместе с тем, осознанного своего одиночества. Трагедия и случайность, одиночество и чудо становятся синонимами. Жизнь, исключая чудо и случайность, как принцип творческого становления художника, становится бессмысленной, ненужной.

Но бегство от ужаса принципиально непознаваемой действительности может быть овеществлено не только в искании мгновенного чуда, но и в длительном, сладостном сновидении. Только чудо и сновидение могут дать то чистое переживание своего «я», своей мистической сущности, которые не находят адекватного проявления в реальном мире, окружающем нас. Обыденная жизнь дает только периферическое ощущение всякой творческой заданности, ибо в обыденном нет ни подлинной причинности, ни подлинной необходимости. В лучшем случае, нелепая, эмпирическая случайность, враждебная чуду, как случайности оправданной, единственной утешительницы в нашей земной юдоли. Прошлое приобретает огромную власть над сегодняшним; в прошлом «нельзя ничего ни изменить, ни сдвинуть. В прошлом больше закономерностей, имеющих свою значимость не только в становлении сегодняшнего, но и в становлении трагического, поскольку всякое трагическое призвано отразить борьбу этих закономерностей, их извечный антиномизм. Театр может существовать только либо, как трагическое ожидание и осуществление чуда, либо, как сновидение». «Зритель современный остается попрежнему тем же бессознательным и наивным первобытным человеком, приходящим в театр для очищения от своей звериной тоски и переизбытка звериных сил, но происходит перемещение реальностей: то, что он раньше совершал сам действительно, теперь переносится внутрь его души... Театр — это сложный и совершенный инструмент сна... Космические образы древнейших поэм и психологические самонаблюдения

говорят о том, что наше дневное сознание возникло постепенно из древнего звериного, сонного сознания. Грандиозные, расплывчатые и яркие образы мифов свидетельствуют о том, что когда-то действительность иначе отражалась в душе человека, проникая до его сознания как бы сквозь туманную и радужную толщу сна. Если же мы сами станем анализировать свое собственное сознание, то мы заметим, что владеем им лишь в те минуты, когда наблюдаем, созерцаем или анализируем. Когда мы начинаем действовать, грани его сужаются, и уже все, что находится вне путей наших целей, достигает до нас сквозь толщу сна. Дневное сознание совсем угасает в нас, когда мы действуем под влиянием эмоции или страсти. Действуя, мы неизбежно замыкаемся в круг древнего сонного сознания, и реальности внешнего мира принимают формы нашего сновидения. Основа всякого театра — драматическое действие. Действие и сон это одно и то же» (М. Волошин)²⁰.

Поэтому «внутренний смысл театра нашего времени ничем не разнится от смысла первобытных дионисовых оргий. Как те очищали человека от избытка звериной действительности и страсти, переводя их в ритм и в волю, так современный театр освобождает зрителя от тяготящих его позывов к действию. Средства изменились и утончились: то, для чего надо было привести себя в состояние музыкального иступления, стало совершаться посредством творимого искусством сновидения... Отсюда основная задача театра — являть воочию, творить сновидения своих современников и очищать их моральное существо посредством снов от избытка стихийной действительности. С этой точки зрения идеи о воспитательном значении театра получают новое освещение. Театр действительно служит делу утверждения общественности и гражданственности, но вовсе не проповедью тех или иных идеалов, вовсе не моральными и героическими примерами (это все «литература», ничего общего с театром не имеющая), а выявлением тех преступных инстинктов, которые противоречат требованиям «закона» данного исторического момента. Любой театральный спектакль — это древний очистительный обряд... Воспитательное значение театра не в том, что он кем-то и для чего-то руководит, а в том, что он является предохранительным клапаном нравственного строя»²¹.

Во всей теоретической литературе символизма, посвященной театру, трудно найти цитату, которая с большей откровенностью характеризовала бы сущность религиозно-эстетического устремления буржуазного декаданса, сущность мифологемы и сновидения. Ни одна эпоха в истории буржуазной культуры не обнажала с такой заостренностью, с таким пафосом необходимость отказа от реальности. Сцена, как самое надежное убежище от насыщенной грозовой атмосферы жизни; сцена, как агитпроп бездействия, пассивной созерцательности, углубленного психологического самоанализа одинокого человека, ищущего разрешения своего трагизма в столкновении отъединенного, личностного начала в его противоборстве с враждебной и чуждой ему действительностью; сведение этого противоборства к антиномии обыденного, банального и надмирного, вечного и, в конечном счете, «благостного» закона — таков объективный смысл всех этих утверждений о сущности трагического в искусстве. Всякое конкретное действие есть сужение нашего сознания. Практический опыт реальной борьбы обедняет наше сокровенное, личностное. Всякое действие равно сновидению. В этом кроется магия сценического. И как логический вывод: чем больше будет вытравлено со сцены дневное, практическое сознание, тем больше останется места для ночного, подсознательного, мистического опыта. И только тогда театр выполнит свою величайшую задачу — переключения дневного сознания в ночное, реальной действительности — в действительность метафизическую, абстрагированную от конкретных объектов классовой борьбы.

Итак, драматургия символизма пыталась, с одной стороны, утвердить

автономность субъективной истины, с другой стороны, саму истину противопоставляла действительности. Так создавалось путем самых разнообразных мотивировок, в самых разнообразных сценических ситуациях основное, глубочайшее, непреодолимое противоречие человека и общества; личного права на мечту, свободу, счастье и слепыми силами, враждебными человеку и обрушивающимися на него всегда, когда он пытается это право завоевать.

Какой бы области драматургии символизма мы ни коснулись, всюду встречаемся мы с этим противоречием. Характерно, что в бытовых драмах, где реалистическая обстановка должна была бы гораздо полнее обусловить взаимоотношения человека и общества, бытовые детали служат только отправной точкой для бесконечных рассуждений об априорной отъединенности человека, о слепых силах, враждебных ему, о невозможности воплощения личного счастья в жизни. Так, например, в «Анатэме» Л. Андреева осмеивается идея, что можно, хотя частично, облегчить страдания людей; в «Океане» утверждается мысль, что достаточно хоть немного поддаться любви и жалости к людям, чтобы стать «обывателем». Даже в тех драмах Л. Андреева, где он ближе всего подходит к реалистическим тонам («Анфиса», «Екатерина Ивановна» и т. д.), — утверждение в жизни демонических сил; всего злого и темного. Почти все героини — интеллигентные обыватели, в своих повседневных, реальных переживаниях отрицающие всякую возможность преодоления быта вне узколичных, утонченных, оторванных от жизни интересов.

В драмах Л. Андреева такая тенденция проявлена наиболее грубо, схематично.

И в бытовой драме З. Гиппиус («Маков цвет», «Зеленое кольцо») — та же тенденция, формулированная ею в рассказе «Легенда»: «Люди, послушайте меня, счастья вам все равно не будет. Сделайте так, чтобы ничего не хотеть и ничего не бояться — вот и станет вам спокойно жить». И в ее драмах мотивы смерти, беспощадного рока, пропаганда абсолютного индивидуализма, небытия, отказа от всего земного. Тот же мотив и в драме Сологуба «Любови». Когда Александра, героиня драмы, говорит в финальной реплике: «Что мне до них, злых, лживых, не верящих правде людей. Мы знаем, — мы счастливы». Счастье, правда, блаженство могут быть только личными. Все то, что выходит из замкнутого круга такого счастья, становится ложью, святотатством.

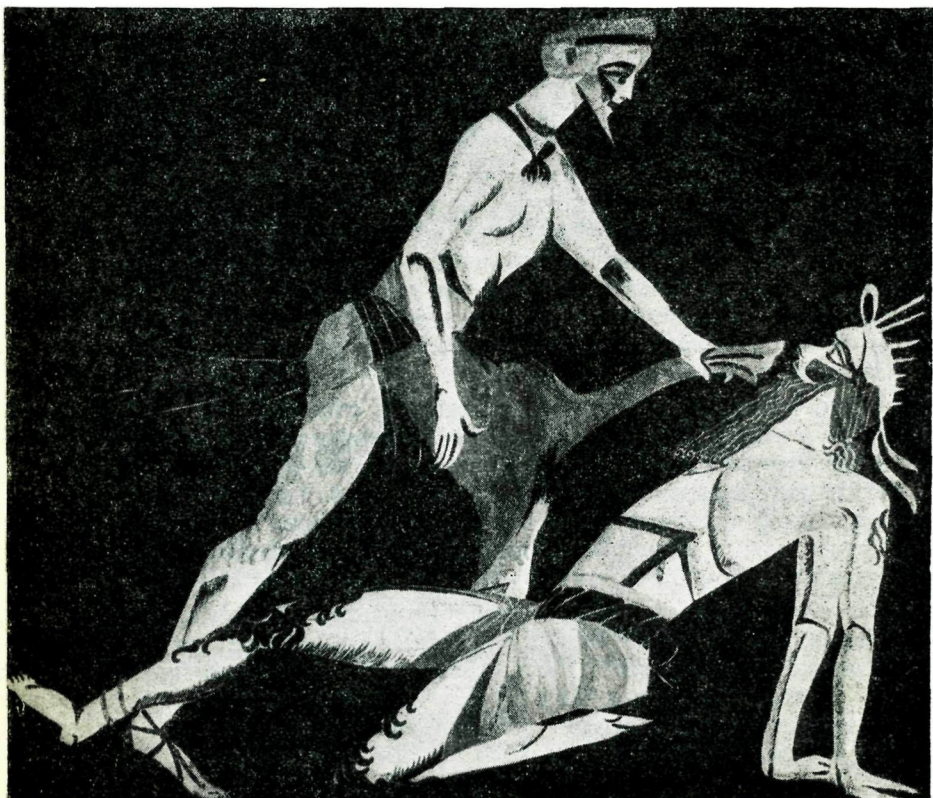
Любопытно, что в исторических драмах Д. Мережковского, где он пытался сохранить реалистический фон («Павел Первый»), основной философской мыслью остается борьба «темных» и «светлых» сил; Христа и антихриста. Революционные, прогрессивные тенденции трактуются, как борьба с самодержавием во имя высших, религиозных ценностей. Так реалистические детали используются для пропаганды бредовой теории; реальная ситуация становится только отправной точкой для утверждения мистики. Понятно, что подлинный смысл исторических фактов искажается, и сама история, как и быт, рассматривается в том субъективно-идеалистическом плане, который был типичен для мироощущения всего символизма в целом. История и быт становятся условной декорацией.

Еще более условно-декоративна обстановка в тех драмах, где символизм пытался приблизиться к драме народной: наиболее типичный пример: Ремизов («Бесовское действо», «Действо о Георгии Храбром», «Ясняя» и т. д.). Через все эти драмы проходит реакционная романтика византизма; своеобразного понимания патриархальности, средневековой примитивности, глубоко враждебной всему современному. В основе этого противопоставления — та же борьба человека и темных сил; тот же органический пессимизм в оценке человеческой судьбы. Люди обречены! Наиболее

четкая формулировка в «русалии» «Ясня». «Любовь, как смерть: придет, не уйдешь», говорит Кумирня, когда умирающая Алит кричит старцу: «Освободи меня». Всякое человеческое чувство обречено на смерть. И в смерти находит оно свою высшую свободу. Но та же философия отчаяния и в драме Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан», написанной на материале народных песен, изданных в свое время проф. Соболевским. Любовь гибнет; ее раздавила пошлая действительность. Ее вообще не может быть на земле (Сологуб в этой драме все время пользуется двойным планом: действие происходит в княжеской России и в рыцарском замке на Западе; этим доказывается обреченность любви повсюду).

Если в драме бытовой, реалистической и в драмах исторических и стилизованных под народную символизм проповедывал свою философию обреченности, то, естественно, там, где прямо ставилась проблема судьбы, эта философия получала свою наиболее полную и углубленную сценическую трактовку. В этом смысле наибольший интерес для нас представляют попытки прямого использования античной мифологии и, в частности, темы рока. Сравнение античного понимания судьбы и трактовки ее символизмом дает многое для понимания социальных корней и творческого облика всего символизма в целом.

Судьбу мифологического сюжета в драматургии символизма удобнее всего проследить на одной теме. В данном случае мы можем воспользоваться мифом о Лаодамии (античная версия мифа о жене, которая не могла



И. АННЕНСКИЙ. «ФАМИРА КИФАРЕД»
Эскиз А. Экстера к постановке в Камерном театре, 1916 г.
Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

пережить свидания с мертвым мужем). Драматической разработке этого мифа посвящены трагедии И. Анненского («Лаодамия»), Ф. Сологуба («Дар мудрых пчел») и В. Брюсова («Протесилай умерший»).

Миф о Лаодамии из Греции перекочевал в Рим и там стал одним из любимых мотивов поздней римской лирики. По свидетельству И. Анненского, он был «трогательным украшением саркофагов». Общеизвестно, что из великих греческих трагиков только Еврипид посвятил этой теме одну из своих драм («Протесилай»), от которой остались только скудные отрывки. По существу, мы не знаем ни содержания, ни хода действия этой трагедии. Анненскому принадлежит формулировка этого мифа, как «сказки о фессалийской Леноре». Анненский же отметил, что не случайно Еврипид с его «чуткостью к легендам страдания перенес ее центр с погибающего героя на его погибающую жену»²².

Содержание скудных отрывков трагедии Еврипида Анненский интерпретирует так:

«Протесилай на завтра после свадьбы или даже прямо с брачного пира уходит в поход под Трою. Разгневанная Афродита не дала Протесилаю и после его геройской смерти разлюбить Лаодамию, и он вымолил себе у подземных богов три часа свидания с своей молодой женой. Действие происходило в Филаке, перед хором местных женщин, мужа которых ушли с Протесилаем, и это теснее сближало оркестру со сценой... Отпущенный из преисподней Протесилай появляется и говорит на сцене, но, вероятно, не в виде загробной тени, а так, что жена могла принять его за живого человека. Когда из его слов или, может быть, по миновании трех условных часов Лаодамии стало ясно, что возвращение Протесилая, а следовательно, и начало ее новой счастливой жизни — только обман, она закалывалась или в порыве отчаяния, или покорная призыву мужа».

Что прельщало Анненского в Еврипиде? В предисловии к «Лаодамии» Анненский отмечает: «Этот поэт (Еврипид.— И. Д.) любит, разрешая драму, т. е. убивая, исцеляя и примиряя людей, оставлять в ней до конца одно разбитое сердце, на жертву тоске, которая уже не может пройти». Из небольшого послесловия приведем еще одну цитату, характеризующую понимание античности в системе символизма: «Во всяком случае Лаодамии более всего подобала огненная смерть, смерть жертвы; трагический жест (то, что она бросалась в костер) мог один соединить ее с мужем, хотя бы ex officio... Если на богов Олимпа не распространяется закон эволюции, им суждено, по крайней мере, вырождаться»²³.

Так, сознательно, намечал Анненский основные линии переосмысления античного мифа. Как видим, проблема вырождения была центральной в мифологии символизма. Она была еще усложнена утонченной маскировкой, ибо основное заключалось не в оскудении античного мифотворчества в художественной практике представителей упадочной буржуазной культуры, а в своеобразной сценической персонификации и проецировании своих дум и чувств в образе Лаодамии.

В «Лаодамии» Анненского действуют хор (девушки, жены и вдовы), Лаодамия, ее кормилица, вестник, Гермес, спутник Протесилая в его странствованиях из загробного мира, тень Протесилая, мальчик-раб и Акаст (царь Иолка, отец Лаодамии). Уже во втором явлении первого действия вступает мотив сна. Лаодамия рассказывает своей кормилице сон, который часто снился ей за время отсутствия мужа:

Я видела, что будто босиком
Я по траве иду... Такой Филака
Не видела и в Иолке нет такой.
Густая и высокая, цветами

Лиловыми поросшая, она
 Мне резала босые ноги. Свод
 Над головой алел, как ют пожара.
 День или ночь, понять, на небесах,
 Я не могла... И не было кругом
 Ни дерева, ни птицы и ни тени...
 Лишь человек высокий — кто он был
 Не знала я, — мне долго шлем свой тяжкий
 На белые надеть старался косы.
 И путал их, сбивая... с головой
 Я уходила в каску, было душно
 И страшно мне, и кожей пахла медь.
 Но голоса не издавала трудь,
 И только слез горячие ручьи,
 Когда проснулась я, со щек катились...

Сон Лаодамии — вещий. Она предчувствует гибель своего мужа. Сон только конкретизирует некоторые подробности его смерти. В лиловый хитон он был одет в день битвы. Тяжелой каской разбили ему голову в бою.

Приходит вестник и подробно рассказывает Лаодамии о гибели Протесилая. Сон находит свое воплощение. Второе действие разворачивает и углубляет линию сна, как линию второй действительности, более значимой, чем та, которая окружает нас пошлой и ненужной обыденностью. У Лаодамии имеется статуя Протесилая. Весь жар своей неразделенной любви к погибшему мужу, все грезы о долгожданном и несбывшемся счастье она отдает статуе. Статуя становится для Лаодамии воплощением мечты о невозможном уже счастье. Но реальная жизнь требует своего. В Филаке назревают политические события. Лаодамии необходимо выбрать из достойнейших граждан второго мужа, чтобы обеспечить царскую власть. Она отказывается от выбора, предпочитая ночные игры со статуей дневному, беспощадному закону реальной действительности. Наступают сумерки. Приходит Корифей и спрашивает: «Ты чуда ждешь?» (ибо необходимо как можно скорей примириться со смертью мужа. Жизнь действительно требует своего). Лаодамия отвечает:

Не знаю... пусть для вас
 Безумною останусь я и прешной,
 Я брака жду сегодня... в эту ночь,
 Иль смерти... я не знаю. Ум мой темен,
 Но Июлай²⁴ придет — он обещал...
 О жены, о невесты... Все желайте!
 Вы вдовы, слез подруги; все со мной
 Зовите ночь желанием... Крылья бога
 Меня сейчас обвеяли... Он жив...
 В моей груди порит его желание...
 О тени, вас зову я... всею вас
 Зову я кровью сердца... и биеньем
 Зову вас в сердце каждым... Этот свод
 Скорее погасите... Дайте слышать,
 Чего не слышит ухо, и глазам
 Неясное, откройте сердцу, тени...
 Сном наяву... сойди, царица ночь,
 И окрыли мольбы мои, царица.

В третьем действии — встреча Лаодамии с тенью Протесилая, пришедшего к ней из загробного мира на три часа свидания. Три часа проходят, как сладостный сон. Наступает рассвет. Гермес торопит стуком в дверь

своего спутника. Нужно уходить обратно. Кормилица умоляет его продлить хоть на миг короткое и призрачное счастье влюбленных. Гермес отвечает:

...Нам интересен пестрый
И шумный мир. Он ноты нам дает
Для музыки и краски для картины.
В нем атомы второго бытия...
И каждый миг, и каждый камень в поле,
И каждая угасшая душа,
Когда свою юна мне шепчет повесть,
Мне расширяет мир... И вечно нов
Бессмертному он будет...
а потом,
Когда веков минует тьма, и стану
Я мраморным и позабытым богом,
Не пощажен дождями, где-нибудь
На севере, у варваров в аллее
Запущенной и темной, иногда
В ночь белую, и в июльский полдень,
Сон отряхнув с померкших глаз,
Цветку я улыбнусь или влюбленной деве,
Иль вдохновлю поэта красотой
Задумчивой забвения...

В четвертом действии события нарастают и разрешаются катастрофически. Мальчик-раб рассказывает Акасту о том, что он в щелку, случайно, увидел на ложе Лаодамии незнакомого мужчину. Разгневанный Акаст приказывает сжечь статую Протесилая, с которой проводила ночи Лаодамия, на поминальном костре. Лаодамия, у которой не остается больше никаких надежд на игру с призрачным счастьем, в отчаянии бросается в костер. Хор жен и вдов поет:

Если нить у слепой развилась,
Ей не свиться, как раньше, во веки, —
Но на белый и нежный атлас
Вы зачем же струились из глаз
По ланитам, горячие реки?
Если дума плечам тяжела,
Точно бремя лесистое Эты, —
Лунной ночью ты сердцу мила,
О, мечты золотая игра —
А безумье прославят поэты.

Так заканчивается трагедия Анненского.

В заключительной строфе хора — философия мифа, так как его понял и художественно воплотил поэт.

Счастье — слепая случайность судьбы. Оно возможно только в несбыточном, в призрачном; в метафизической противопоставленности рока и жизни. И только искусство (статуя), ночные чары, огромное напряжение тоскующей и неудовлетворенной души могут воплотить на миг эту обманчивую и мстительную мечту о подлинном, идеальном, враждебном жизни мире. Искусству остается прославлять безумие, ибо только в нем концентрирована та высшая правда, для которой нет и не может быть места на земле.

В трагедии Сологуба «Дар мудрых пчел» общая схема мифа о Лаодамии сохранена. Но в сравнении с той трактовкой, которую получила она у Анненского, мы встречаемся уже с рядом побочных мотивов, имеющих

большое значение для понимания эволюции идеи трагического в драматургии символизма.

Анненскому принадлежит заслуга первой сценической разработки мифа о Лаодамии, как темы, воплощающей понимание символизмом идеи рока. Сологуб, со свойственной ему обостренной «чуткостью» к проблемам неизбежности смерти, как процесса радостного освобождения от земной юдоли, свою трагедию построил в несколько ином плане.

Прежде всего у него, на ряду со всеми персонажами Анненского, действуют подземные боги: Аид и Персефона. Из новых персонажей нужно еще отметить Мойру — Афродиту — «богиню, движущую мирами и волнуемую сердца»; Лисиппа, изваявшего статую Протесилая, и, наконец, ночных колдуний, теней умерших, и голоса волн, камышей и цветов в подземном царстве, ярко характеризующих своеобразный, сумрачный и грустный колорит пьесы. «У темных, но широких ворот в царство Аида плещутся тяжелые волны Леты. Шелестит камыш, и шелест его иногда слагается в слова, и другие порою доносятся темные речи. Печальное место, лишенное ясного неба и светлой дали. Все туманно и мгlisto, все кажется плоским и неподвижным, словно является тенью на экране. Освещение пепельно-серое; изредка над говорящими вспыхивают яркие фиолетовые лучи, не колеблющийся, неживой свет заколдованной молнии»²⁵.

Функция всего этого пейзажа, всех этих представителей подземного царства — в том, что они на протяжении всей трагедии поддерживают «неживой свет заколдованной молнии». Но новые мотивировки Сологуба не ограничиваются механическим введением и акцентированием колорита ночного безумия, страшной и безысходной тоски свершенных деяний, вторгающихся в жизнь и окрашивающих ее в пепельно-серые, мертвые тона. Трагическая философия смерти, властительницы всего живого, именно у Сологуба получает свое углубленное понимание.

Лейтмотивом трагедии проходит сказание о Гиметском меде, превращающемся в воск. Оно вступает с самого начала, в диалоге Аида и Персефоны. Персефона скучает в подземном царстве. Ее не могут утешить призраки.

Аид:

И если хочешь, призови, кого хочешь, из Зевесова светлого мира,— к тебе придет всякий, чье имя скажет твой нежный и светлый голос.

Персефона:

Увы! Мрачную скорбью овевая мое смутное сердце,— только мертвые приходят к нам из-под Милого Зевесова полога,— с золотых полей, взлелеянных моею тоскующей матерью.

Змея:

Нисойдет и Он.

Персефона:

И если Он нисходит, желанный, нисходит он без Гиметского сладкого меда,— только воск — его белые руки, и в померкших очах его скорбь.

Гиметский мед, превращающийся в воск, — символизация бренности земного существования, обреченности всего живущего, пользующегося благами солнца, весны, радости. Символическая притча эта, тесно переплетенная со сказанием о Дионисе, страдающем и вновь возрождающемся, проходит сквозь всю трагедию, от начала до конца.

Мотивы, носящие еще героический характер в трагедии Анненского, у Сологуба приобретают зловещую окраску. Порою в этой зловещей окраске много иронии; порою — горький сарказм. Если в трагедии Аннен-

ского рассказ вестника о гибели Протесилая — одно из самых патетических мест, оправдывающее героизм вождя Филаки, то у Сологуба весь Троянский поход превращается в ненужное дело, в земное безумие. «За бедный призрак красоты, за изменчивую земную личину небесной очаровательницы. О, счастье земного безумия! О, счастливые! О, неразумные! Устремились за нею, а быстрый ветер умчал далеко, в страну иную похитителя и его добычу. И не похитителя радует добыча», — говорит Персефона Аиду. Великий античный мир, рожденный героизмом ранней победоносной греческой культуры, в декадентском толковании есть не больше, чем очередная неудачная попытка реализации ненужной и неосуществимой мечты. «Я встану с моего темного, с моего пышного ложа, я сниму мою тяжелую диадему и царскую мою багряницу, я пойду им навстречу, я омою усталые ноги бедным героям, я поклонюсь вечной муке высокого стремления к призрачной, недостижимой цели». Если у Анненского ночная мечта Лаодамии есть только свойство ее личного характера, то Сологуб делает попытку типизировать несбыточное не только, как индивидуальную характеристику того или иного персонажа, но как важнейшую категорию всего общественного бытия. Глубокий пессимизм пронизывает всех его героев, всю систему общественных отношений в трагедии, все понимание мифа в целом.

Пессимизм и ирония составляют у него органическое единство. Ироническое характерно у него не только для всей концепции «Дара мудрых пчел», но и для отдельных бытовых деталей. Укажем хотя бы на отношение к таинству ночного безумия в сцене ночного хоровода, когда две подруги Лаодамии жалеют о порванных одеждах и потерянных сандалиях. Одна из подруг Лаодамии говорит по адресу раздавленной горем царицы: «Да, горюет, а сама хитрая, — шерстяной надела хитон, да и то не свой, а рабыни своей Ниссы, — его и не жаль ей разорвать. А на подругах дорогие сидонские ткани. Такие глупые». Жизнь издевается над всяким искренним стремлением к тому, что Персефона формулировала, как «вечную муку высокого стремления к призрачной, недостижимой цели». Ироническое в трагедии Сологуба вступает в его концепцию мифа сразу, с первого же появления Лаодамии и ее кормилицы Ниссы. У Анненского образ кормилицы облагорожен. У Сологуба, с первых же строк, рабыня Нисса, убирая косы Лаодамии, говорит только «притворно-ласковые утешные слова».

Как и у Анненского, у Сологуба мотив сновидения играет существеннейшую роль в развитии сценического действия. Как и у Анненского, у Сологуба сновидение обуславливает подсознательный механизм тоски и призрачного счастья. Но у Анненского сновидение конкретизировало отдельные детали героической смерти Протесилая. У Сологуба же героика Троянского похода подана в несколько ироническом плане. Центр трагизма перенесен в другую плоскость. Поэтому, когда Лаодамия рассказывает подругам о своем вещем сне, она подчеркивает: «Видела я, что пришел он ко мне, мой Протесилай, в окровавленной и изорванной одежде. Прости, Лаодамия, — сказал он мне, — неумолимая увлекает меня в царство Аида, оскорбленная мною некогда Афродита, — говорил мне Протесилай, — направила вражье копьё в мою грудь и предала меня в руки неумолимой. Так говорил мне мой Протесилай, несносно терзая скорбью мое бедное сердце... Обливаясь горькими слезами, я сказала — о, Протесилай, мы будем вместе, всегда вместе; — повсюду за тобою, за тобою, Протесилай, и в самый ад, — так сказала я, — последует твоя Лаодамия. И я поспешно подошла к нему, чтобы обнять его, но уже его не было, и только милый голос его прозвучал издалека, — прости, Лаодамия, — услышала я, и проснулась, обливаясь горькими слезами. Золотые пчелы жужжали за моим окном, жужжали, и

ОБЛОЖКА КНИГИ АЛЕКСАНДРА
БЛОКА «ЛИРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ»
РАБОТЫ К. СОМОВА.



золотые стрелы светлокудрого Феба упали на мое плечо, и пчелы темные, злые жалили мое сердце, и ныло от боли мое сердце,— соты горького меда, и я плакала, плакала неутешно».

Только сновидение может в какой-то мере помочь искреннему познанию судьбы. И в сновидении ясно слышен ее неумолимый приговор: Лаодамия обречена жалу мудрых пчел. Соты горького меда, мгновенно превращающегося в воск,— таков смысл извечного человеческого страдания. Такова имманентная сущность всякой дневной радости, мгновенно потухающей и исчезающей в призрачном, обманном ночном безумии.

Лаодамия так же, как и Персефона, считает, что Троянский поход — ненужное, преступное с точки зрения ее личного горя предприятие. Но не только для Лаодамии, — для значительных кругов общественности Троянский поход — не героика, а только высокое безумие.

Лаодамия:

И зачем, из-за чего пошли они в такой далекий и трудный путь! Блудницу прославить и увенчать, призрак воплотить, медом жизни напоить беглую тень,— о, безумные!

Подруги:

Высокому безумию — слава.

Символизацию дара мудрых пчел, великой радости, растворенной в печали, Сологуб логически завершает в образе восковой статуи, изваянной Лисиппом в честь любимого своего друга Протесилая. Символический мотив бренности всего существующего наиболее полно раскрыт в диалоге Афродиты и Лисиппа (Афродита уговаривает Лисиппа подарить Лаодамии восковую статую Протесилая).

Лисипп:

Хитрая старуха, куда ты меня привела? И доньше я не пойму, зачем ты хочешь, чтобы я отдал Лаодамии статую моего Протесилая. Для себя лепил я из воска образ моего милого — нежной памятью воссоздал я дорогие черты. Ей ли, жадной до счастья, очаровавшей друга моего, отдам я то, что великою радостью, растворенной в печали, волновало мое сердце!

Афродита:

Милый отрок, уже кончен спор наш. Лаодамии, Лаодамии, дивный дар мудрых пчел,— я так хочу.

Искусство призвано к тому, чтобы художественно воплощать эту призрачную мечту о счастье, это высокое безумие неутоленной страсти, не находящей адекватного облика в окружающей действительности. Самый материал искусства не может вынести огня очистительной жертвы. Он так же призрачен и подвержен тлению, как и всякая иная земная личина.

Мы уже говорили о том, что общая схема трагедии Анненского у Сологуба сохранена. Но трактовка Сологуба не ограничивается только углублением всей той обстановки ночного колдовства, которая у Анненского была слегка намечена. Осложнен самый мотив любви Лаодамии. Для Сологуба ее чувство — сложное переплетение любви и ненависти. Если у Анненского любовь Лаодамии и Протесилая непорочна, то у Сологуба она запятана прежней любовью Протесилая к отроку Лисиппу и добрачной преступной связью Лаодамии и Протесилая. «Так поспешно, так страстно сорвали мы нежный цвет, между ласками отрока и ударом дарданца насладились мы его мгновенным благоуханием,— и где же ты, счастье наше?» — плача жалуется Лаодамия своей кормилице. Сгущение мотивов мистических идет параллельно сгущению мотивов эротических. Поэтому и несколько иной смысл несут в себе слова тени Протесилая, обращенные к Лаодамии: «Ласки расточаешь ты моему восковому идолу, моему идолу повторяются страстные и нежные слова. Так много любви и вожделения вложено в этот воск, что не мог я и во владениях Аида не почувствовать твоих ласк, твоего нежного и сладкого зова». Искусство вызвало невозможное. Но и мечта воплощенная — не больше, чем призрак, ибо жестокий закон судьбы отмерил этому счастью очень короткий срок.

В последнем действии события у Сологуба нарастают и разрешаются с той же катастрофической быстротой, что и у Анненского. Но если у Анненского Лаодамия бросается в костер, то у Сологуба она ослабевает и тает мгновенно, как воск. Протесилай, после свидания с Лаодамией, отвечает на гневные упреки Акаста: «Она — моя. Неразрывными узами любви и верности связана она со мною. Спроси, о чем ее мечты. О моих ласках, о моих поцелуях. Спроси, чем она утешена. Долгие ночи она сгорала, тая, как воск». Трагическая смерть Лаодамии — естественное завершение сжигаемой ее мечты о невозможном. Горение это было столь напряженным и высоким, что костру уже нечего было делать.

В трагедии Брюсова «Протесилай умерший»²⁰ общая схема мифа о Лаодамии сохранена, но сценическая трактовка его иная, чем у Анненского и Сологуба. Введены новые действующие лица: Фрасон (брат Лаодамии); Тимандр (один из знатнейших людей Филаки, претендующий на царский престол после смерти Протесилая); заклинательница. Брюсов совершенно отказался от той ночной, колдующей обстановки, от зарисовок подземного царства, которые были так типичны для творчества Сологуба.

Трагедия начинается с делового обсуждения политической ситуации, создавшейся в Филаке после смерти Протесилая. И для Фрасона и для Ти-

мандра мечты Лаодамии о приезде Протесилая — бред. И чем скорее закончит она с ним, тем лучше и для нее и для государства.

Фрасон:

...Она не хочет верить, что погиб супруг,
Гонцов известья называет живыми,
И верит больше снам своим и вымыслам,
Чем моряков рассказам и молве людской.
Поверь, напрасны будут настояния,
Как тщетных волн удары в грудь прибрежных скал.

Тимандр:

Но мудрый внемлет доводам и разуму.
Нам всем прискорбно было убедиться в том,
Что нет Протесилая среди живых людей,
Царя, народом с юности любимого,
Достойного герся и последнего
В роду царей Филаки, славном издавна.
Но можно ль спорить против очевидности?
Что есть, то есть, что было, больше нет того.
Мы темной воле Рока уступить должны,
И,—как прилично; смерть царя оплакавши,—
О деле общем думать и заботиться.

С самого же начала трагедии Брюсов резко противопоставляет бред Лаодамии трезвому, дневному пониманию срочных государственных нужд. Внешне Лаодамия повинуетя доводам рассудка. Она понимает государственную важность возможно скорейшего ее решения о выборе нового мужа. Но она просит только о том, чтобы ей дали возможность получить ответ от гонца, посланного ею, чтобы разузнать все подробности исхода битвы и лично убедиться в гибели Протесилая. Она не совсем верит людским толкам и слухам. Гонец, пришедший из Микен, разбивает ее последние надежды на чудо. Протесилай погиб первым в бою с дарданцами, доблестно выполнив свой долг. В доказательство его смерти гонец приносит Лаодамией золотые доспехи покойного мужа, пробитые копьем. Но любовь к Протесилаю пылает в ней попрежнему. Только мотивировка ее неутоленной страсти иная, чем у Сологуба.

Лаодамия:

Подруги! Вам открою тайну женскую,
Ту, что от всех доньне охраняла я.
Я вам сознаюсь: в эту ночь единую,
Что с мужем я на ложе провела,—его
Женою я не стала! Страх девический
Меня от ласки страстной отвращал. Дрожа,
В слезах, Протесилая умоляла я
Моих желаний не неволить... Он моим
Мольбам безумным уступил. Меня в ту ночь
Ласкал он нежно, но не как супруг, как брат...
И все же утром, зов слышав кормщика,
Единог он мига не промедлил, но
Поцеловал мне очи, прошептал: «прости»,
И вышел из чертога... и осталась я
Не девушка, и не жена, замужняя,

И ласк мужских не зная! О, единый раз
 Хочу Протесилая, как жена, обнять,
 Ему предать всей волей тело робкое,
 Его любви всю силу испытать вполне!
 Без этого вся жизнь моя — проклятие,
 Без этого все дни мои — томление!
 Он мне годами обручен! Должна я стать
 Его супругой! Иначе — мне свет не в свет!

И предводительница хора подруг стоит на страже государственных интересов. Она советует не подчиняться голосу страстей. «Проверь желание доводами разума», — уговаривает она Лаодамию. Но тщетны советы родных и подруг. Чтобы вызвать Протесилая из загробного мира, Лаодамия обращается за помощью к заклинательнице. Интересна зарисовка Брюсовым образа заклинательницы:

Заклинательница:

Всем ворожба потребна в мире: юноша
 Узнать желал бы: дева любит ли его;
 А деве нужно ведать: милый верен ли;
 Купца тревожит: корабли избегнут ли
 Разбойников; героя: победит ли он;
 Не кроется ль измена во дворце — царя.

Трактовка мифа о Лаодамии Брюсовым — на грани реализма. Все узловые моменты диалога Лаодамии и заклинательницы развивают и углубляют попытку реалистического воплощения мифа. Лаодамия предлагает заклинательнице в награду золотую цепь. Заклинательница отвечает тотчас же: «Приказывай, царица, я раба твоя». Лаодамия требует:

В эту ночь должна ты мне,
 Всей мощью чар, всей силой волхования,
 Вернуть из царства теней мужа мертвого,
 Царя Протесилая, что убит в бою!
 Ко мне притти он должен, облечен во плоть,
 Способен видеть, слышать, сердцем чувствовать.
 И отвечать на речи речью явственной.
 Не тень пустую, и не облик призрачный,
 Но самого Протесилая, кто теперь
 По берегу Леты бродит, истомившийся,
 И горько стонет, вспоминая свет дневной!

«Ко мне притти он должен, облечен во плоть» — таков лейтмотив страстного, всепожирающего желания Лаодамии. И у Сологуба и у Брюсова неутоленная любовь — основной стимул драматического действия. Но какая принципиальная разница в разрешении этого лейтмотива у обоих писателей! Сологуб все помыслы Лаодамии концентрирует вокруг воскового кумира; иная действительность начинает постепенно заменять и вытеснять ее горе; ночное безумие своим колдовством вытесняет дневное горе. Лаодамия Брюсова — вся во плоти! Ей не нужны призрачные облики! Пусть свидание с покойным мужем продлится всего три часа; пусть это будет кошунством с точки зрения обычной морали. Она идет на это страшное дело только во имя реального воплощения своей мечты. Обнять бы его хоть один раз, но обнять, как жена; отдать ему свое неутоленное тело, всю силу своей любви. Иначе жизнь станет проклятием, вечным томлением о неосуществившемся.

Замечателен ее диалог с тенью Протесилая (начало IV сцены). Во всей драматургии символизма нет более волнующей сцены, в которой с такой силой была бы отображена огромная напряженность неудовлетворенной любви.

Протесилай:

О, тяжело... Я землю ощущаю вновь.

Лаодамия:

Протесилай! Мой милый! Мой единственный!

Протесилай:

Где я? Что я? Ослепли взоры. Тень вокруг.

Лаодамия:

Ты здесь, со мною! На земле! Ты снова жив!

Протесилай:

Твой зов знакомый слышу, Лаодамия!

Лаодамия:

Открой глаза. В глаза смотри мне! Это — я!

Протесилай:

Мне сумрак ада застилает взор. Темно.

Лаодамия:

Я вымолила жизнь тебе! Ты — жив; ты — жив!

Протесилай:

Гнетут меня видения подземельных стран.

Лаодамия:

Забудь видения, вспомни: на земле — любовь.

.

Протесилай:

Да, я Протесилай; я был убит в бою.

Лаодамия:

Ты был убит, ты умер, и воскрес теперь!

Протесилай:

Там поле асфodelий — белый луг цветов!

Лаодамия:

А здесь цветут гранаты алых уст моих!

Протесилай:

Там пламень неподвижный, черный небосвод.

Лаодамия:

А здесь трепещут перси, снег грудей моих!

Протесилай:

Там тени бродят, там друзья, убитые!

Лаодамия:

Здесь я — живая, я жена, твоя, с тобой!

Протесилай:

Там сон глубский, там молчание царит!

Лаодамия:

Здесь — пламя страсти, здесь — живой восторг любви!

Напряжение тоскующей плоти в диалоге все нарастает. Протесилаю трудно привыкнуть к земному свету; его затемненный разум очень медленно освобождается от видений загробного мира. Ему надо еще привыкать к тяжелому и жгучему дыханию жизни. Он чувствует свое бессилие. И в этот момент происходит резкий надлом в напряженной драматической ситуации. Протесилай в отчаянии. Перед ним трепещущая от страсти Лаодамия, но смертный холод сковывает его. Горькая реплика срывается с губ прославленного, но мертвого героя:

О, как я мог с ютвагой безрассудною
Лишиться жизни ради славы призрачной!
Как мог за радость торжества короткого
Ужасной платой заплатить: погибелью!

Лаодамия:

Гордись, Протесилай, свершенным подвигом!
Тебя народы именуют радостно,
Слагают песни о тебе сказатели,
Ты будешь жить во веки славой громкою!

Протесилай клянет свою участь. Кругом цветет жизнь. Что ему от того, что в веках будет повторяться его великое и славное имя.

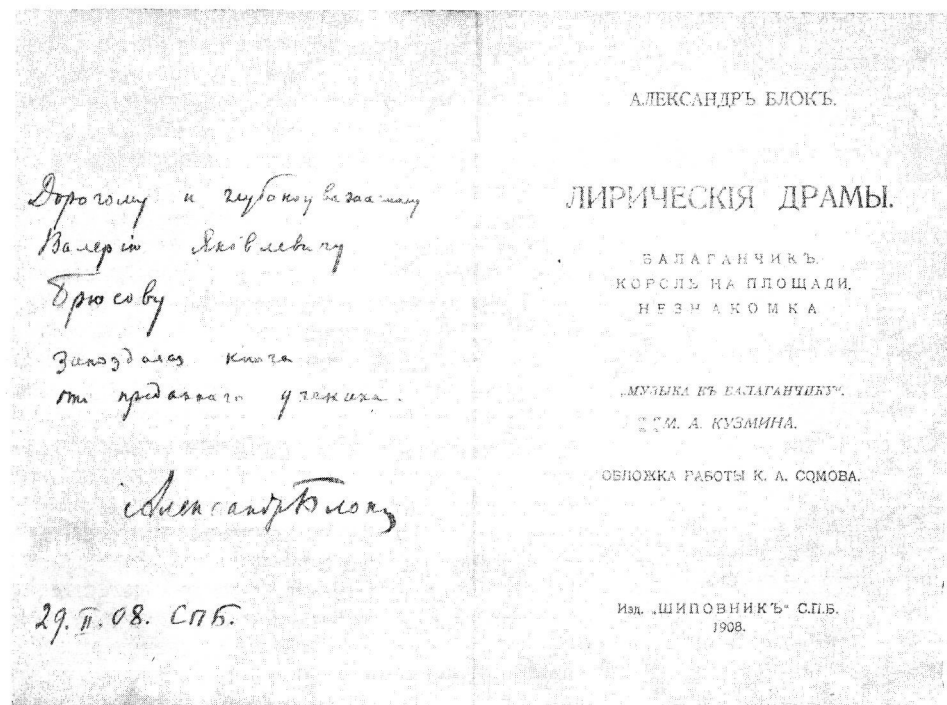
А я, несчастный, обречен идти опять
В жилище смерти, в царство подземельное,
Где день, как ночь, безмолвен, и где ночь мертва!
Дай мне остаться в жизни! Охрани меня!

умоляет Протесилай Лаодамию. Но тут уже Лаодамия начинает утешать его; она призывает его воспользоваться краткой возможностью счастья, так как срок свидания истекает. Протесилай бессилен. Он зовет Лаодамию за собой, в царство смерти, разделить его участь. Лаодамия соглашается. Уже предсмертный холод, ожидание неминуемой гибели начинают охватывать и ее. Протесилай, счастливый ее согласием, умоляет о ласках. Но уже Лаодамии все безразлично. Появляется Гермес. Он торопит влюбленных. Светает. Срок свидания окончился. Протесилай готовится в путь. И тут только нужно еще отметить его последний монолог, обращенный к богам, властителям судьбы и мира.

Но вспомните, что прежде Хронос царствовал,
И столь же был надменен, столь же радостен,
Но свергнут он с Олимпа в бездны мрачные!
Услышьте ныне и мое пророчество!
Сильнее Громовержца некто явится,
У скал Коикхидских он орла убьет стрелой,
Освободит Титана, что безвинно там,
Прикован, изнывает; тайну тайн узнав,
Низвергнет Зевса с высоты в земную глубь,
А вместе с Зевсом — вас, его прислужников,
И, нас, несчастных, вспомнив, в темный ад сойдет
И к новой жизни выведет страдающих.
И нам он скажет: вы терпели, мучались,
Но царству смерти наступил конец: теперь
Изведайте, как боги, жизнь бессмертную!
Мы будем в свете, в бесконечной радости,
А вы во мраке, в черных безднах Тартара,
Тогда над вами, боги, посмеемся мы.

Впервые в драматургии символизма (творчество Блока нами сейчас не рассматривается) так явственно зазвучал голос протеста против слепых сил судьбы. Он является завершением той реалистической струи, которая в «Протесилае умершем» проявлена больше, чем в других сценических разработках мифа о Протесилае в драматургии символизма²⁷.

Любовь земная, прекрасная, юная, пронизанная огромным всепобеждающим желанием, идущая на колдовство во имя торжества верности, неизбежно должна была победить смерть. Но победа эта была мгновенной и призрачной в конечном счете. Нельзя безнаказанно нарушать законы природы и судьбы. Лаодамия, увлеченная зовом Протесилая, обессиленная внутренней напряженностью встречи с его тенью, закаляет себя.



КНИГА АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ЛИРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ» С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ
ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Больше, чем кому-либо другому из символистов, удалось Брюсову в «Протесилае умершем» приблизиться к тому пониманию рока, который был характерен для античности.

Итак, перед нами три варианта сценической разработки одного и того же мифологического сюжета. И, несмотря на то, что и Брюсов, и Анненский, и Сологуб — поэты разные, их в какой-то мере объединяло формально не единство литературной школы, но известная общность мировоззренческих предпосылок в понимании и творческом разрешении важнейших проблем.

В центре всех этих проблем стоят проблема рока и тесно связанная с ней проблема свободы и необходимости. Общеизвестна оценка Марком античного искусства, данная в его «Введении к критике политической экономии». Мы хотим только сейчас подчеркнуть в ней то, что имеет принципиальное значение для понимания мифологемы в драматургии символизма.

Говоря о греческом искусстве, Маркс отмечает, что основой его является мифология: «Она составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву». Не обладая господством над силами природы, греки в мифогических образах «преодолевали, подчиняли и формировали силы природы в воображении и при помощи воображения». В основе мифологии у греков, учил Маркс, лежали не только природа, но и общественные формы, «уже получившие бессознательную художественную обработку в народной фантазии». Тайна обаяния греческого искусства, по Марксу, в том, что оно отражает «вечную прелесть детства человечества там, где оно развивалось всего прекрасней».

Мифология была спецификой греческого искусства. Когда Маркс указывал на вечную прелесть его, он подразумевал и гармонию его форм, сохранивших на протяжении тысячелетий значение недостижимого канона. Гармония эта не могла бы быть творчески воплощена, если бы общественные формы, породившие ее, не покоились на здоровом, еще очень примитивном и мужественном восприятии мира. Это не значит, что общественная борьба была чужда греческому обществу. Вспомним указания Ленина (в его лекции о государстве) на особенность первичных этапов классовой борьбы, раздиравшей греческий мир. Важнейшей особенностью этой борьбы было то, что рабы составляли «только пассивный пьедестал для борцов» (Маркс, 18 Брюмера). И это не могло не отразиться на мифотворчестве греков.

И в драматургии символизма мифологема в известной мере составляла ее специфику. Мифологема эта могла использовать разные источники (мифы античные, средневековые и т. д.). Но, в подавляющем своем большинстве, бессильная ответить на жгучие вопросы современности, на одном из ответственных участков искусства, — драматургия символизма неизменно должна была использовать миф, как защитное средство, как маскировку, как своеобразную форму бегства от действительности, «беременной революцией».

Для драматургии символизма типично понимание античности, как эпохи, насыщенной глубокой конфликтностью личности и государства; воли человеческой и воли божественной; свободы и необходимости; господства мрачного рока. То, что уже некоторые буржуазные историки греческой литературы называли «мистическим детерминизмом»²⁸. Этот детерминизм, окрашенный в сумеречные тона обреченности, и стоял в центре узловых драматических ситуаций. Миф стал источником не утверждения жизни, а отрицания ее. Так в эпоху начинавшегося заката буржуазной культуры вечная прелесть детства человечества потеряла тот оптимизм, который характеризовал ее в древней Греции. Поэтому и стала органически близкой символизму концепция Ницше о трагизме греческого искусства. Иллюзорность такой концепции покоилась на узости и реакционности общественного диапазона всей школы символизма в целом.

Вспомним гениальные замечания Маркса по поводу использования старых культурных форм в борьбе за новое общество: «...Люди делают свою собственную историю, но они ее не делают самопроизвольно, — им приходится действовать не при обстоятельствах, выбранных ими самими, а при обстоятельствах, независимых от их выбора, непосредственно их окружающих и унаследованных».

Предания всех мертвых поколений тяготеют кошмаром над умами живых. Как раз тогда, когда люди, повидимому, только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее, создают совершенно небывалое, — как раз в такие эпохи революционных кризисов они заботливо вызывают к себе на помощь духов прошедшего, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюм, и в освященном древностью порядке, на чуждом языке разыгрывают новый акт всемирной истории». И дальше: «Уйдя с головой в накопление богатств и в мирную борьбу в области конкуренции, буржуазия забыла, что

ее колыбель охраняли древнеримские призраки. Однако, как ни мало героично буржуазное общество, для ее появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, междоусобная война и битвы народов. В классически строгих преданиях Римской республики борцы за буржуазное общество нашли идеалы и искусственные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии... В этих революциях заклинания мертвых служили для возвеличения новой борьбы, а не для пародирования старой, служили для того, чтобы преувеличить значение данной задачи в фантазии, а не для того, чтобы увильнуть от ее разрешения на практике, для того, чтобы найти снова дух революции, а не для того, чтобы носиться с ее призраком» («18 Брюмера»).

Миф в драматургии символизма и был одной из наиболее ярко выраженных форм иллюзорности художественного мышления, направленного на то, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание. И если в XVIII в. заклинания мертвых служили для возвеличения борьбы буржуазии за свое место под солнцем, то в начале XX в. эти заклинания несли в себе иные тенденции. Никогда еще в истории буржуазного искусства заклинания мертвых не тяготели таким кошмаром над сознанием живых. Если в XVIII в. мифология помогала оформлять новое содержание общественно-исторического процесса и новый акт всемирной истории только разыгрывался в освященном древностью наряде, то в XX в. буржуазное искусство прикрывало теми же нарядами глубоко реакционные тенденции и стремления.

Можно было бы наметить несколько типов разрешения проблемы рока в мифе о Лаодамии у символистов. У Брюсова, в его «Протесилае умершем», хор, поющий заключительную строфу, проблему эту формулирует так:

Час последний, час губящий, близок, близок смертный час.

Стергут седые парки, человек, твой каждый час.

Нити вьются и крутятся, лезвие к ним склонено,

И рукой старухи водит Мойра, правящая всем.

Злаки, звери, люди гибнут камнем, вечность не изжить,

Над семьей богов бессмертных тайно властвует судьба.

Не ищи бороться с роком, не старайся избежать

Темной смерти, но не должно бега жизни упреждать.

Срок, пока дано дышать нам, милый воздух грудью пей,

И в последний миг без страха в очи смерти посмотри.

Но даже в этой, наиболее близкой к подлинному духу античности тенденции — отказ от борьбы. Мы все обречены смерти, и в жизни остается только одно: мужественно встретить свой последний час. И Брюсову, с его попыткой значительно более трезвого и реалистического понимания мифа о Лаодамии, не удалось в своей трагедии отобразить то, что характеризовало, в основном, античную мифологию (в особенности гомеровский эпос) — благожелательное соучастие богов в человеческой судьбе. Брюсов, как и греки, трактует нравственный закон, как норму, нарушить которую человек не имеет права. Но у него трагическая гибель Лаодамии внутренне оправдана: закономерности природы и человеческих страстей существуют параллельно. Их столкновение ведет к неизбежной конфликтности. В своих самых высоких стремлениях мы не можем рассчитывать на помощь природы. Человек и природа — враги. Их столкновение и образует центральную тему трагического. Человечество обречено в том смысле, что оно в самом себе несет свою невоплотимую мечту, как извечное проклятие, обусловленное несовместимостью законов природы и законов человеческих. Идущие на компромисс попадают в плен серой паутины обыденного практического опыта.

Как и в «Протесилае умершем», в котором Брюсов свое понимание сво-

боды и необходимости развивает в хоре подруг Лаодамии, завершающем финальный акт трагедии, так и Сологуб прибегает к этому композиционному приему, чтобы тоже в строфах финального хора выразить свое отношение к основной проблеме. Но так как концепция мифа у Сологуба иная, то его заключительная, синтезирующая реплика хора звучит иначе. То, что для Брюсова являлось только вопросом мужественного принятия неизбежного конца, самого по себе страшного и непонятного, то для Сологуба является отправной точкой для прославления тех роковых сил, во власти которых находится человек. Вот эта заключительная реплика:

Подруги:

Умерла, умерла Лаодамия! О, дивная смерть! Плачьте, плачьте о милой Лаодамии, но с плачем соедините и великую радость и славьте, славьте небесную очаровательницу, роковую Афродиту. Слава, слава тебе, Афродита! Над смертью торжествующей, небесная, и в пламенном дыхании твоём тает земная жизнь, как тает восток.

В трагедии Сологуба именно Афродита приказала Лисиппу отдать восковую статую Протесилая Лаодамии. Афродита мстит Лаодамии за былую, преступную любовь Протесилая к черноокому молодому ваятелю. Так переплетаются роковые судьбы. Напомним еще, что, когда Лаодамия у Сологуба получает в подарок статую, она говорит, как заклинание: «Увы, слабые руки человека, бессильное искусство земного творца! Этот воск — милый дар, так страшно похожий на моего Протесилая. Но у моего Протесилая сладкая речь,—ты, милый кумир, молчишь... Не видишь, не слышишь. А может быть? О, безумная надежда! Умолить, умолить незримого бога ты, милый кумир, помоги мне! Или я безумна, или благим ко мне демоном внушена мне надежда, и не ложные чары в тебе, о милый дар мудрых пчел».

Статуя все время поддерживала высокое горение безумной мечты Лаодамии. Искусство призвано было своими чарами реализовать невозможное. И последние слова хора подруг освещают эту высокую миссию искусства в жизни человеческой: оно гибнет тогда, когда гибнет мечта о невозможном. Как только искусство соприкасается с реальным, практическим опытом, оно становится ненужным. Искусство и жизнь антиномичны в самом своем сущностном становлении. Антиномия жизни и искусства и есть антиномия свободы и необходимости.

И у Анненского заключительная строфа хора декларировала святость безумия, которое будет прославлено в веках поэтами. И здесь свобода творческого процесса, иррационального в своих истоках, противопоставлена действительности, скучному бремени реального существования. В «Фамире Кифареде» роковая обреченность свободных творческих устремлений подчеркнута в финале еще резче. Гермес, предрекая ослепшему певцу Фамире горькую участь, предупреждает его:

...Я на груди

Твоей, слепец, велью повесить доску

С тремя словами: вот соперник муз.

В статье «Художественный идеализм Гоголя» Анненский писал прямо: «Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко юмористическим—в философском смысле—и логически-непримиримым соединением». Его «Ласдамия» и является художественным воплощением, но уже не в юмористическом, а в трагическом понимании, антиномичности мира идеального и реального.

Глубочайшим отличием мифа о Лаодамии в драматургии символизма от трагедии античной является то, что он был лишен катарсиса. Катарсис заменен в нем катастрофой. И в этом наиболее яркое проявление его идеалисти-

ческой, антиобщественной сущности. Не случайно уже у Аристотеля учение о катарсисе является скрытой полемикой против Платона, отрицавшего социально-педагогическую полезность драмы. И у Сологуба и у Анненского их трагедии оставляют у читателя глубокое ощущение неразрешенности, ибо в центре драматической ситуации — одинокое, разбитое сердце, «отданное в жертву тоске, которая уже не может пройти». Религиозно-этический и эстетический смысл учения о катарсисе в античной драме преследовал, в основном, одну цель: снятие конфликтности, созданной на сцене, во имя высших ценностей, во имя облегчения человеческих страданий. Иначе говоря, учение о катарсисе вовсе не было только формальной, структурной особенностью античной трагедии. Оно отражало в себе социальную направленность всей античной мифологии, всего оптимистического и мужественного понимания роли богов в жизни людей. Боги благосклонны к человеку. Поэтому и трагедия должна, в конечном счете, облегчать человеку его жизненный путь; должна художественно осмыслить его практический опыт. Трагедия Брюсова дает, в какой-то мере, элемент катарсиса. Но и здесь катарсис приглушен безысходностью гибели Лаодамии. Элементы катарсиса наличествуют у Брюсова постольку, поскольку устанавливаются незыблемость государственно-этических норм и неизбежность кары за их нарушение.

Так, в центральном, наиболее глубоком пункте античного художественного мировоззрения символизм был бессилён. Иначе и не могло быть. Символическая драма не была драмой социальной в широком и прогрессивном смысле этого слова.

Что означали в драматургии символизма утверждение примата творческого вымысла над познанием, отказ от нормативности практического опыта во имя нормативности опыта мистического? Только одно: драматургия должна была ставить проблему рока, свободы и необходимости, но ставила она ее только формально, чтобы сохранить фикцию конфликтности, ибо вне столкновения, хотя бы и формального, основных, субстанциональных (Гегель) сил трагедия вообще немислима. Гегель гениально отметил эту особенность трагедии, как жанра: «Как нравственные силы, так и действующие характеры различаются в отношении своего содержания и индивидуального облика благодаря принципу обособления, которому подчинено все то, что уносится в реальную объективность. Когда же эти особенные силы, как того требует драматическая поэзия, призываются к выявляющей их деятельности и осуществляют себя в качестве определенной цели, некоторого переходящего к действию человеческого пафоса, то их гармония исчезает, и они, взаимно непроницаемые, выступают друг против друга» («Эстетика»).

Ценность определения Гегелем сущности трагедии заключается в том, что он кладет в основу трагического конфликта принцип диалектический, борьбу противоположных начал. Антиномия трагического для него не формальная условность; трагическое только художественно осмысляет то, что обособлено в реальной объективности. Человеческий пафос борьбы и страдания художественно значим только тогда, когда он проявляет себя в действии. Только в процессе реального действия нарушаются некая слитность, гармония, и силы, уже «взаимно непроницаемые», т. е. находящиеся в трагической противопоставленности, «выступают друг против друга».

Трагическое в мифологии символизма условно от начала до конца. Условно потому, что борьба противоположностей, пафос конфликта не являются художественным осмыслением конфликтности и противоречивости самой действительности. Конфликтность трагического у символистов — только проекция их личной драмы; драмы, обусловленной глубоким распадом всех связей с прогрессивно-общественным. В эпоху символизма буржуазное искусство уже не воплощало прогрессивных тенденций исторического процесса. Трагический пафос мифологемы символизма только подытожил то, что уже назревало в буржуазной литературе, как замкнутая, узко-субъективная

конфликтность одинокой, отъединенной души, выключенной из системы подлинно-социального.

Да и сами символисты хорошо это понимали. Концепция рока в драматургии символизма имела только один смысл: искусство начинается там, где человеческий дух, хотя бы и бессознательно, утверждает себя, как единственно правомерный постулат творческого процесса. Творческая воля художника — это только свободная воля, понятая идеалистически. Всякий творческий процесс, обусловленный иными закономерностями, обманчив. Победа свободного творчества есть вместе с тем и победа над роком (хотя бы и призрачная! хотя бы и купленная смертью!), — таково одно из основных положений символистской драматургии.

А. Белый был прав, отметив еще в период наиболее ожесточенных споров вокруг символической драмы, что она «изображая рок, в творческих формах вымысла изображает сокровенное начало нашего порабощения». Вся его очень острая, во многом правильная полемика против разнообразных форм современной ему упадочной мифологии, тесно связанная с реакционной пропагандой нового религиозного познания мира, отталкивается от следующих положений: все мечты о театре, как о религиозном действии, нелепы и беспочвенны. В древней Греции единство искусства и религии было исторически оправдано. А какому богу будем молиться мы? — спрашивает он. Мифологема XX в. приглашает вернуться к примитивным религиозным формам. Но это и есть нелепость. «Что мы будем делать с жертвенными козлами после Шекспира?». «Предположим, что мы, зрители, превращены в хоровое начало. И далее: хоровое начало предается молитвенным пляскам. Тогда только с особенной резкостью подчеркнется отрешенность наших молитвенных состояний от непретворенной в молитву жизни. И жизнь раздавит молитву. Но от жизни должны мы бегать в театр, чтобы петь и плясать над мертвым трагическим козлом и потом, попадая в жизнь, изумляться тому, что мы наделали. Так совершается бегство от рока... Это мы-то будем кружиться вокруг жертвенника — мы все: дама в стиле модерн, биржевой делец, рабочий и член государственного совета?».

Символическая драма с неизбежностью приходила к утверждению бытия символа вопреки очевидности, в отрицании ее. Не считаясь с этикой практической, она с той же неизбежностью должна была утверждать аморализм, как норму поведения, свободного от каких бы то ни было притязаний действительности. Поэтому прав был А. Белый, говоря о том, что «и господин Рубен, быть может, утром проснувшийся в своем отеле, как все, и как все совершивший свой туалет, после утреннего завтрака или обеда, любезно раскланявшись с табльдотными знакомцами, теперь идет совершать свою очередную нелепость: восставать над смертью, мгновенно превращаясь в титана. Титан в ресторане, да это не снилось древним грекам! Тут мифический символизм превращается в символизм эсхатологический — тут Ибсен в стремлениях своих нам нужнее, чем десять Софоклов, хотя бы мы не знали и впредь, как не знаем теперь, что нам делать на сцене с этим уродливым явлением театра — символической драмой современности, которая только у Ибсена кристаллизовалась в нечто совершенно новое, нам неведомое доселе»²⁹.

Драматургия символизма была драматургией лирической по самому своему существу. И вовсе не потому, что у нас в создании ее участвовали основные поэтические силы школы символизма. Лиризм не является только формальным жанровым признаком символической драмы. Он является той ее особенностью, вне которой она вообще немыслима. И философско-эстетические предпосылки драматургии символизма, и те настроения, под влиянием которых она создавалась, да и сама категория динамического в поэтике символизма, и принципиальная близость символизма к импрессионизму —

все это предопределяло тот лиризм, который был так характерен для символической драмы.

Если в оценке значимости символической драмы в современности мы встречаемся с самыми разнообразными мнениями в среде самих символистов, если по поводу важнейших положений своего театра символизм был далеко не единодушен, то в области признания лирического начала, как начала ведущего в драме, мнения почти всех символистов сходятся. Само понимание лиризма у них дифференцировано. Для одних лиризм есть наиболее яркое и впечатляющее проявление одиночества художника. Для других, на-



АЛЕКСАНДР БЛОК. «РОЗА И КРЕСТ»
Эскиз М. Добужинского к неосуществленной постановке
в Художественном театре, 1916 г.

Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

оборот, в лиризме находит художник пути для слияния с коллективом. Но так или иначе, именно в лирическом нашла свое наиболее четкое проявление специфика символической драмы.

Лирическое в драматургии символизма подчеркивало «внутреннее право поступка» (так, как этот термин выдвинул и понимал Гегель). Вся система условного приятия действительности не давала никакой реальной базы для развития драматической ситуации. Поэтому из мира реальной обусловленности эта база была передвинута в круг узких, глубоко-субъективных дум и настроений художника. Поскольку свободный творческий процесс, независимый от реальной действительности, является единственным мерилom всего сущего, постольку само это сущее есть не больше, чем эхо всего много-

образа души художника. И сама действенность драмы есть не больше чем действенность пусть одинокой, но зато убежденной в своей внутренней правоте, творческой индивидуальности.

Закономерности, присущие драме, иные, чем в лирике. Символисты хорошо это учитывали. Лирическое снимало для символистов обязательность практического опыта; оно помогало им преодолевать реальное во имя тех идеальных ценностей, которые казались единственно правомочными в области художественного видения мира. Лирика была принципиально важна, как такой структурный элемент драмы, который обладает наибольшими возможностями иносказания, недосказанного, существующего только в намеке, в полутени, в догадке. Мышление в категориях лирического было вообще наиболее типичным для всей системы символизма в целом. Невозможно было воплотить на сцене сосуществование двух миров, мира жизни и мечты, мира обыденной действительности и свободной творческой мечты, враждебных друг другу, вне акцентированной лирики, ибо только она могла соединять их своими зыбкими мостами.

Основным героем лирической драматургии символизма был сам поэт. Так как объективная действительность была для него только точкой преодоления, то, естественно, средства подлинной объективации действия на сцене были для него чрезвычайно сужены. Отсюда, со сцены, оставался один выбор: делиться со зрителем своей печалью. В том же случае, если «трезвые буржуа» отталкивали его протянутые слабые руки, только очень узкий круг посвященных сможет понять лирическое волнение, воплощенное в драматическом диалоге... с самим собой.

Лирическое было вызвано не только невозможностью существования и развития в символизме подлинной драматургии. Оно было вызвано еще и тем, что само понимание трагедии не мыслилось символизмом вне музыки. Трагическое и музыкальное воспринимались, как понятия родственные. Формально, например, для Ницше, исторические причины рождения трагедии из духа музыки были обусловлены тем, что античная трагедия родилась из хоровых дифирамбов. В этом древнем античном дифирамбе были все элементы литургийного, коллективного начала. И только потом уже, в эпоху дифференциации искусства, начало лирическое (дифирамб), тесно связанное с музыкой, отделяется от сцены. Возрождение символической драмы, основанной на динамике полутеней, быстро меняющихся настроений, и понималось, как возрождение музыкальных элементов на сцене.

Мы уже говорили о том, что драматургия символизма не знала катарсиса в том широком и глубоко-социальном смысле, в каком понимался этот термин в драме античной. Но так как трагедия вне катарсиса немислима, даже в том случае, если ее социальный диапазон намеренно сужен, то именно музыкальное, лирическое начало и брало на себя в символическом театре эту миссию очищения. Но это был катарсис одинокой и сиротливой души поэта; души, предоставленной самой себе.

В статье А. Белого «Формы искусства», написанной еще в 1902 г., уже была очень полно раскрыта значимость категории музыки для всей поэтики символизма. А. Белый считает, что если исходным пунктом для всякого искусства является действительность, то конечным — музыка, как чистое движение. Именно музыка выражает для него новые формы душевной жизни. «Во всех искусствах нас останавливают определенные образы или определенность в смене их. В музыке нам важна определенность настроений». Но самое важное заключается в том, что «глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия». «Среди обыкновенной драмы здесь и там проскальзывает аллегория. Эта аллегория не исчерпывает всей глубины драмы. Фоном, на котором развивается драматическое и аллегорическое действие, является «настроенность» этих драм, т. е. музыкаль-

ность, безобразность, бездонность их. Здесь и там видны творческие попытки соединить временное с вневременным, в обыденном действии показать необыденность значения его. Эти соединяющие попытки вытекают из стремления драмы проникнуться духом музыки. Это совместное присутствие драматизма с музыкальностью, соединение того и другого элемента, неминуемо ведет к символизму». «В музыке перед нами идеальное пространство. Следовательно, и образы, вызываемые музыкой, идеальны. Если искусство символично, то задача его образов — совместить в элементах конечного идеальное, вечное... Вот почему всякий истинный символ произвольно музыкален, т. е. произвольно идеализирует эмпирическую действительность, в большей или меньшей степени отвлекаясь от реальных условий пространства»²⁹.

Отождествление лирического с музыкальным приводило к утверждению субъективной воли художника, единственной законной властительницы сцены. Примат капризного, находящегося все время в «чистом движении», алогического творческого процесса, не стесненного никакими жесткими требованиями реальной действительности, давал возможность драматургии символизма, сохраняя фикцию жанра, утверждать в театре тот же метод двойного видения мира, который находил свое наиболее яркое выражение в лирике. Так, сцена становилась громоотводом лирического. Символисты хорошо понимали, что господство лирического в драматическом вызвано причинами социальными: оторванностью художника от масс, начинающимся распадом всего буржуазного искусства. Но не оставалось никакого иного выхода. Драматический жанр воспринимался ими, как жест отчаяния, как попытка поделиться, пусть хотя бы и с небольшим, утонченным кругом зрителей, своим одиночеством, лирической взволнованностью, облеченной в формы театральные; музыкой, нарастающей катастрофой, этим «неуклонным и трагическим стремлением к срыву», как правильно формулировал такие попытки Вяч. Иванов. И когда символисты убедились в принципиальной невозможности символической драмы на сцене, тогда вопрос о дальнейших судьбах их метода в искусстве еще более обострился для них. Жизнь требовала все более четкого и ясного ответа. Символизм все время открещивался от него, считая, что он не обязан этого делать. Такое положение не могло продолжаться долго. История символизма доказала это.

И в теории и в практике драматургии символизма проблема марионетки была одной из центральных. Некоторые (А. Белый) считали, что метод превращения человека в марионетку есть метод технической стилизации в том смысле, что именно такой тип стилизации наиболее четко выявляет перед зрителем условность символической связи образа в драме с возможно большим устранением самих образов. Ведь в сценическом образе, как таковом, элементы художественной конденсации и, вместе с тем, материализации действительности достаточно сильны. Марионетка же не ответственна за происходящее. Механически копируя и автоматизируя человеческие действия, она является оружием переключения действия из реальной причинности в причинность чистой условности. А только такая причинность и возможна в идеальном мире символов, где образность конкретная должна быть тотчас же снятой.

Марионетка как «реализованный трафарет» (А. Белый) — идеал уничтожения реальных человеческих отношений условностью принципиально-невоплотимого.

Так создавался, методикой технической стилизации, замкнутый круг сцены, отъединенной от зрителя, живущей своей второй жизнью. У Метерлинка принцип марионетки нашел свое программное художественное воплощение. У Леонида Андреева этот же принцип был вульгаризирован. Но характерно, что и Блок и Белый отмечали, что именно Л. Андрееву удалось показать перевоплощение человеческого в призрачное и что именно в его призраках так много реального ужаса.

Проблема марионетки не ограничивается в драматургии символизма Метерлинком и Л. Андреевым. Между этими двумя именами, столь по-разному творчески разрешавшими ее, стоят все наиболее крупные представители символизма. Мимо принципа автоматизма, как стиля, не мог пройти никто. И поэтому и в трагедии о Лаодамии у Анненского, Сологуба и Брюсова, и в лирических драмах Блока, и даже в таких больших и зрелых произведениях, как «Роза и Крест» Блока или «Земля» Брюсова, и даже потом в таких уже поздних проявлениях драматургии символизма, как «Гондла» Гумилева или «Любовь и верность» Сологуба, принцип марионетки, автоматизированной психики, проявлен достаточно четко.

И в этом смысле проблема марионетки, автоматического мышления в драматургии символизма, была только началом того метода, который через десятилетие стал типичным в буржуазной литературе.

Но в разных случаях, у разных поэтов, в разные периоды их творчества лирика в драматургии брала на себя разнообразные функции. Укажем на наиболее характерные.

Уже в одной из ранних символических драм, в «Трех расцветах» Бальмонта, утверждаются обреченность любви, принципиальная невозможность воплощения в действительности человеческой мечты. Утверждения эти развиты Бальмонтом еще в очень примитивных, зачаточных формах. Диалоги героев намечают только самое общее, поверхностное разрешение основного конфликта. Но цикл лирических стихотворений, вкрапленных между второй и третьей (заключительной) сценой, подчеркивает, с одной стороны, условность самой ситуации, с другой — неразрешимость ее в условиях реальной действительности.

Легче всего взаимосвязь лирики и драматургии можно проследить в моменте непосредственного перехода одного начала в другое. Лирический хор семи девушек (Девушка-роза, Девушка-мак, Девушка-гвоздика и т. д.) поет на разные голоса о мгновении любви; о том, что люди живут во имя этого мгновения; о том, что в трех расцветах (красном, желтом, голубом), символизирующих катастрофическое становление любви и мечты, — все краски жизни и вся несчетность снов человечества. Мотив Девушки-гвоздики:

Мне желанен алый цвет,
Я горю, пылая, зная,
Что для грёз возврата нет.

еще не нарушает гармонии мечты и жизни. Голоса девушек звучат пока согласно и бездумно. Но последняя песня, песня седьмой Девушки-Плакун-травы, вносит тревогу:

Странно слышать мне хваления
Торопливости минут,
Если долгие мучения
За восторг минутный ждут.
Странно видеть соблазнения
В том, что быстрый миг не ждет.
Так известно мне мучение,
Что во тьме одно мгновение
Дольше, чем под солнцем год.

.....
И с мучительною радостью
Ожерелье ваших слов
Я бросаю, с этой сладостью,
С этой горечью их снов.
Я видала умирающих,

Достигающих до дна,
 Не хочу я снов пленяющих, —
 Что мне солнце, в красках тающих,
 Что мне желтая луна.
 Ваша греза безотчетная,
 Ваша страсть — лишь миг жива,
 Но навеки — глушь болотная,
 Век дрожит Плакун-трава.

Окончив песню, Девушка-Плакун-трава встает и, обменявшись долгим взглядом с Еленой, уходит в лес. За ней остальные шесть девушек, вставая, уходят, не смотря на Елену, вслед за седьмой девушкой, и глухим голосом договаривают свои строки:

Солнце в морской неоглядности тонет,
 Темные пропасти Солнце хоронят.
 Ночь наступает, окончился час,
 Свет еще светит, но вечер погас³⁹.

Последние лирические реплики и авторские ремарки сигнализируют нарастающую тревогу, неизбежную гибель. Все остальное (и финал второй картины и вся третья картина) — драматическая реализация того, что уже



АЛЕКСАНДР БЛОК. «РОЗА И КРЕСТЬ»

Эскиз М. Добужинского к неосуществленной постановке в
 Художественном театре, 1916 г.

Собрание Л. Д. Блок, Ленинград

было намечено в своих узловых пунктах в конфликтности лирических тем шести девушек и седьмой, Плакун-травы.

Но лирика не только символизирует неизбежность гибели, она не только пунктиром намечает основные идейно-сюжетные узлы. Она символизирует также то «несказанное», что по самой трансцендентной природе своей не может быть реализовано в драматическом действии и что поэтому неизбежно должно оставаться в пределах узко-субъективного, лирического. Разные цвета девушек должны воплощать символику утонченности чувств героини (Елены); их принципиальную внеположность всему обыденному, претендующему на канонические драматургические формы. Лирика в драматургии символизирует также принципиальную противопоставленность жанров, призванных обслуживать два разных мира, враждебных в своей сущности друг другу.

Уже у Бальмонта лирика в драматургии стремится к расширению изобразительных средств, прежде всего живописных. Поэтика символизма считала, что элементы символизации, посредственно представленные в жизни (бытие в пространстве образа), даются в живописи непосредственно (наличность образа, изображенного на плоскости). Эта непосредственность художественной данности сближала для них, в известной степени, элементы живописные с элементами музыкальными. А. Белый в статье «Принцип формы в эстетике», проводя аналогию между элементами теоретической химии и элементами формы в искусстве, писал о том, что «жидкому состоянию тел аналогична формы живописи. Жидкость не имеет формы. Она принимает форму сосуда и стремится разлиться по плоскости. Молекулы жидких тел свободно вращаются друг вокруг друга, хотя еще взаимное скрепление не уничтожилось. Живописец, изображая образы на плоскости, не нуждается в большом количестве инертных масс для воплощения своих замыслов. Убыль инертной массы идет здесь на усложнение световых колебаний цветовыми, ибо в живописи цвет важнее света»³¹.

В лирике «Трех расцветов» движение нарастающей катастрофы, обусловленное сменой лирических мотивировок и чередованием живописных пятен, все время идет по параллельным плоскостям. Здесь попытка синтетической, музыкальной драмы еще только намечена, поэтому композиционные элементы скреплены механически. Их взаимообусловленность еще достаточно примитивна. И только в последней картине встречи Елены с поэтом и их смерти мертвый лунный свет, заливающий уединенный замок, горы и фигуры влюбленных органически символизируют основной замысел Бальмонта: любовь обречена; подлинное чувство искупается только смертью. Уже раньше, в финале второй картины, болотный неживой лунный свет Девушки-Плакун-травы сигнализировал неизбежность трагической развязки. Завершение непосредственно драматического действия только подтвердило то, что уже было задано в лирике, как предчувствие, как первое эхо надвигающейся гибели.

И так же, как лирика обязана в музыкальном чередовании ритмов и мотивов предворять сценическую ситуацию, так же и живописные элементы должны их акцентировать своими средствами. Драматургия, как таковая, не может дать полностью ощущения больших световых плоскостей. Поэтому неизбежна конденсация их в лирических вставках, в отдельных цветовых пятнах, совпадающих в своем смысловом звучании с «пятнами» лирическими. Их роднит не только возможность жанровой многопланности, синтетического охвата того или иного события. Их роднит также стремление к тому, что А. Белый формулировал, как «убыль инертной массы», как «усложнение световых колебаний цветовыми».

Иначе говоря, если задача драматургии заключается в предельном перевоплощении действительности средствами сценического развития образа

и действия, то в тех случаях, когда канонизированные формы театра не могут выполнить ее, лирика, музыка и живописные пятна взрывают натуралистические традиции во имя высших, идеалистических ценностей. Совершенно естественно, что отразить эти ценности они могут только в очень скупых и предельно емких внетеатральных формах, ибо иначе театр перестанет вообще существовать. Отсюда требование отдельных бликов и в лирике и в живописи. Функция их одинакова. Как только драматургия чувствует необходимость в непосредственном показе потустороннего, как тотчас же от реальной давности начинают протягиваться зыбкие мостики лирического и живописного, с гораздо большими возможностями нюансировки, ставящие проблемы, по самой природе своей чуждые реалистической действенности театра.

Так, пытаясь строить свою теорию и практику драматургии, символизм одновременно искал опорных путей, которые помогли бы ему отказаться от встречи на «линии огня» с насущнейшими проблемами жизни.

Как и в «Трех расцветах», и в драмах И. Анненского лирика в драматургии построена на чередовании циклов, внешне сохраняющих диалогические формы. Так построены «музыкальные антракты» в «Лаодамии», где лирические циклы совпадают с композиционными особенностями развития самого действия. Несколько в ином плане развернута лирическая линия в «Фамире Кифареде». Здесь движение ее типично. Поэтому остановимся на ней несколько подробнее.

Лирика вступает в свои права тотчас же после второй сцены, когда уже выявился трагизм ситуации. Нимфа, мать Фамиры Кифареда, рассказала старухе-кормилице о своей горестной судьбе. Первые контуры конфликта уже намечены в процессе первичного развития действия. Уже завязаны первые сюжетные узлы. Уже основные герои выступают в своих характерных чертах. И тут же хор менад запекает свою первую песню страсти и любви. Тема эта резко контрастирует всей сложившейся ситуации. Если вокруг Фамиры уже начинают ощущаться первые тучи надвигающейся грозы, то лирические фрагменты безоблачны в своей чувственной устремленности. Лирическая тема бездумной отдачи себя во имя земных радостей движется наперерез теме нарастающего конфликта, обреченности мечты и дерзновения в условиях реальной действительности. Темы контрастируют не только в плане резкой противопоставленности мотивировок, но и в плане противопоставленности ритмов.

Хор (из лесу):

Эвий, о бог, разними наш круг,
Видишь, повис
Обруч из жарких, из белых рук...
О, Дионис!

Нимфа (проводит рукой по лицу):
Как чад полуночных хотений,
И диких роз, и нежных смут,
Уйдите, радостные тени:
Вас не хотят, вас не поймут!..

Противопоставление тем снова намечается в пятой сцене, после того, как между Фамирой и его матерью произошло решительное объяснение, и после того, как обозначилась уже, на ряду с материнской радостью, преступная страсть к сыну. Столкнулись две страсти. Хор менад снова поет о ночном и радостном безумии дионисовых плясок; реплики же Нимфы пронизаны отчаянием.

В а к х а н к а:

Небесная, прости!

И, как сейчас, всегда тебе цвести!
Но объясни нам, если только смеем,
Мы, нимфа, знать, какой же бог лелеем
Тобою здесь? И если сын, ему
Ты молишься зачем же, не пойму.

Н и м ф а:

Ты не поймешь меня, безумной, точно.
Ты бросила ребенка, — я нашла.
Ты факел свой затеплишь полуночный, —
Я свой сожгла, менада, весь сожгла...

С одной стороны, забвение страсти, не знающей преград, с другой — глухая обреченность, отчаяние людей, ищущих воплощения своей высокой мечты (Фамира) и преступного нарушения этических норм человеческого общежития (Нимфа).

В третий раз конфликтность тем появляется в десятой сцене, когда уже в ходе самого действия близок к разрешению и другой основной конфликт драмы: соперничество Фамиры и муз (первый конфликт: любовь матери и женщины нарастает параллельно второму). И снова драматические реплики контрастируют лирическим:

Х о р:

Бубна тяжкому гудению
Вторить будет лес, волнуем:
Дни там будут таять тенью,
Ночи — сладким поцелуем.

Ф а м и р а:

В травах таяся, залоснится щит,
Залоснился щит,
О, бред!

И моей, Кифаред,
Он тоскою звучит,
О, бред!

И, наконец, вся четырнадцатая сцена отдана вакхическому безумию лирики, безраздельному утверждению весны и счастья, когда голоса менад и сатиров славят ночную страсть, трепет здоровой и горячей плоти, — для того, чтобы, уже как отдаленное эхо, противопоставить этим голосам в следующих двух сценах мрачное отчаяние Нимфы и реплику Фамиры, резко акцентирующую принципиальную враждебность двух миров, лирического мира страстей и любви, упоения и радости, и мира жестокой и тусклой данности, ограниченности творческих возможностей человека.

Ф а м и р а:

О, я стыжусь
Минутного похмелья. Поцелуй
Волнуют кровь, и сладко, но от них
Гармония бледнеет, и в досаде
Она ломает руки и бежит
В дремучие леса — к косматым корням
И филинам тлухим...

Итак, вся лирическая энергия «Фамиры Кифареда» отдана прославлению вакхического безумия; вся драматургическая линия посвящена раскрытию конфликтности мечты и жизни (основной тип конфликтности драматургии символизма).

Такое сознательное противопоставление лирического драматическому встречается в драматургии символизма сравнительно редко, ибо основная задача лирики, как мы уже говорили, — акцентирование, своеобразная конденсация действия. Но даже в тех случаях, когда лирика сознательно противопоставлена действию (как в «Фамире Кифареде»), она даже в этой противопоставленности своей сохраняет свою основную функцию: она всегда подтверждает тезис принципиальной враждебности двух миров — мира эмпирического и идеального. Анненский осуществляет этот тезис несколько своеобразно. В лирической ткани «Фамиры Кифареда» прямого указания на изначальную антиномичность мира мечты и мира жизни нет. Наоборот, лирика как будто утверждает единственно возможную радость: радость земного счастья, земной любовной жертвенности. Но это только для того, чтобы самым движением нарастающей катастрофы раздавить эту радость. Тупая покорность Фамиры, сознание свершившегося страшного рока только углубляют разрыв между земной устремленностью лирического и трагической обреченностью Фамиры. Фамира гибнет не только потому, что он осмелился соперничать с музами, но и потому, что он прошел мимо того, что утверждалось лирикой, как единственная возможность человеческой радости (радость мгновения). Но иначе он поступить не мог. В этом и было его высокое предназначение, как поэта.

В «Фамире Кифареде» так же, как и Бальмонт в «Трех расцветах», Анненский стремится к синтетической драме, в которой лирика, музыка и живопись органически развивали бы, каждая своими средствами, движение основного конфликта. Но если у Бальмонта попытки живописные не идут дальше наивного аллегоризма, то у Анненского они значительно сложнее и тонченнее (так же, как и у Сологуба). Каждая из сцен окрашена своим цветом. Смена цветовых плоскостей символизирует не только время действия (от зари до зари), не только разные отрезки разворачивания его, но и ту основную эмоциональную и смысловую настроенность, которой добивается автор в каждой из сцен. Авторские живописные ремарки, вроде: «еще багровых лучей», или «голубой эмали», или «белых облаков», в каждом случае предшествующие обычным авторским ремаркам, сигнализируют движение темы. Эта сигнализация, по существу, родственна сигнализации лирических вставок. Их функция, в конечном счете, одинакова. Там, где поэт бессилен в драматической передаче утонченной гаммы своих настроений, там игра красок заменяет ему диалог. Так же, как и лирика, живописные пятна конденсируют основные смысловые и сюжетные узлы и разрешают эмоциональную напряженность. Живописные пятна являются эквивалентами музыкальной лирической темы. Образы должны множиться и усложняться, рождая ряды двойников, для того, чтобы потом, в общей композиции действия, дать возможно более четкое ощущение мелодической формы, отображающей идеи, по существу своему бесплотные и бесконечно зыбкие. Это и было своеобразной проекцией в драме того «чистого движения» музыкальной синтетической структуры, о которой мечтали в музыке Скрябин и в живописи Чурлянис и которую символизм пытался воплотить и в драматургии.

В тех случаях, когда лирические вставки не развернуты в циклы или не занимают целых сцен («Фамира Кифаред»), функция их остается той же. Лирическое существует в виде отдельных строф, стихотворений, романсов, эпизодически вкрапленных в диалогизированную прозаическую или стихотворную речь. Но если их «пространственный» удельный вес сужен в срав-

нении с драмой первого типа, то тем более емкими и значимыми в идейно-смысловом плане становятся они. Как и в лирической драматургии первого типа, так и в лирической драматургии второго типа их роль сводится к акцентировке самых субъективных, затаенных замыслов автора, замыслов, по существу, не воплотимых на сцене. В других случаях, именно в этих эпизодических лирических вставках, находит свое наиболее яркое и полное воплощение идея драмы. Порою именно в них наиболее ощутима та музыкальная настроенность, которая, как эхо, звучит на протяжении всей пьесы и для которой стиховая форма, несколько автономная во всей драматической структуре, является наиболее удобным способом отображения основного замысла.

Теоретиками символизма уже давно было отмечено, что именно принцип музыкального начала, музыкальной повторности, явился для всей школы символизма откровением о существовании, на ряду с внешним миром, миров иных, незримые энергии и прообразы которых могут быть выявлены (условно!) и в драме, но для которых лирика является наиболее родственной и адекватной декларацией символического восприятия мира.

Покажем на нескольких примерах роль и идейную сущность такого типа как будто случайных лирических вставок.

В драме Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан» действие разворачивается все время в двух планах: на княжеском дворе в России и в некоем иноземном графском замке. Все персонажи, место и время действия, да и самый параллелизм его условны. Идея драмы, как и всех трагедий Сологуба, — обреченность любви, власть темного и страшного рока над чувствами и мыслями людей. Драма эта занимает несколько особое место в творчестве Сологуба. Он попытался в ней приблизиться к формам народного театра. Кроме того, именно в этой драме с наибольшей полнотой и обнаженностью показан принцип двойного бытия, угнетающей повторности человеческих чувств.

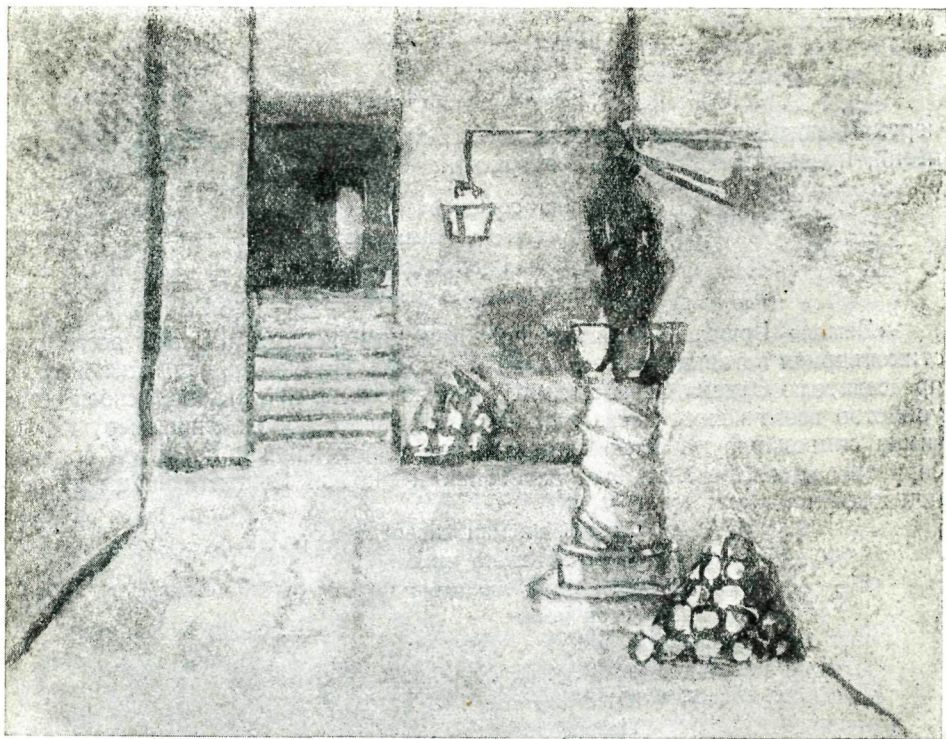
Мы сейчас не будем говорить о том, насколько удалась Сологубу попытка приближения к формам народного театра. Укажем только на то, что если в «Даре мудрых пчел» собственно-лирическое занимало сравнительно много места, то в «Ваньке-ключнике и паже Жеане» пространственно лирика сведена к минимуму. Только две предсмертные песни Ваньки и пажа являются, по существу, подлинно-лирическими вставками. Но в этих песнях, перекликающихся, как эхо, и заключена философия драмы.

В а н ь к а:

Да, хорошо у меня, молодца, было пожито,
Да, хорошо было цветное платье изношено,
Да, приуписьмо было у молодца, приуедино,
Да и в красне, в хороше приухожено,
Да и в зеленом-то саду приугулено... и т. д.
Бывало, меня князь любил, жаловал,
А нынче на меня скоро прогневался,
Ведут молодца на лютую казнь!

П а ж Ж е а н:

Все непрочно в жизни нашей,
И любовь бывает зла.
Счастье пил я полной чашей,
Жизнь моя была светла.
Я любил графиню больше,
Чем позволено пажу, —
И за то мне жить не дольше,
В смертный путь я ухожу.



АЛЕКСАНДР БЛОК. «РОЗА И КРЕСТ»

Эскиз А. Арапова к неосуществленной постановке, 1918 г.

Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

Часто губит нас безделица.
 Пьешь ли, душу веселя,
 И уж ждет тебя виселица
 И позорная петля.

Именно в этих лирических фрагментах нашла свою наиболее четкую формулировку мысль о бренности всего земного, в котором любая, предопределенная роком случайность уродует счастье.

Но если в «Ваньке-ключнике и паже Жеане» счастье это очень примитивно, стоит на грани животных инстинктов, то в одной из последних драм Сологуба, в «Любви и верности», вся ситуация иная. Мавр Абен-Гамет, прибывши в Гренаду для осуществления своих замыслов о мести и освобождения своей родины от насильников-испанцев, влюбляется в Бланку, дочь герцога де Санта-Фе, верховного правителя и наместника испанского трона. Любовь Бланки и Абен-Гамета кончается трагически, ибо верность своему долгу и голосу крови становится на пути их горячего, высокого и взаимного чувства. В стихотворную диалогическую речь трагедии вкраплено несколько лирических вставок: романсы Бланки и романсы Лотрека (пленного французского рыцаря), Абен-Гамета и дон-Карлоса (брата Бланки).

Все основные персонажи обмениваются песнями, как ударами судьбы. Интересно, что все пять романсов исчерпывают основные мотивировки «Любви и верности». В первом романсе Бланки — предчувствие неминуемого трагизма. Во втором — прославление запретной радости любви. В романсах дон-Карлоса, Лотрека и Абен-Гамета — мотивы долга, чести и любви к своей родине и ее героическому прошлому. Через все песни проходит лейтмотив судьбы, наиболее четкий в заключительной строфе баллады Абен-Гамета:

Чертог Абенгарада
 Сквернит испанец злой.
 Нас не спасла отвага
 Так велено судьбой...

перекликающейся с заключительной строфой романса Бланки из ее первой песни, предваряющей трагизм ситуации:

Алфиама обещала
 Другу много нежных встреч,
 Но прервал удар кинжала
 Обольстительную речь³².

«Земля» Брюсова написана прозаическим диалогом. В ней всего одна стихотворная вставка, повторяющаяся дважды. Но она принадлежит Теотлю, председателю Ордена Освободителей, вождю секты, поставившей своей целью убийство всего человечества во имя радостного освобождения смертью. Оба гимна символизируют идею драмы; в них с наибольшей полнотой скондесированы идеалы смерти, как радостной и светлой избавительницы от земной юдоли:

Смерть, внемли славословию!
 Ты — нетленно чиста!
 Сжигают любовью
 Твои уста.

 Счастлив тот, кто изведал
 Лезвие твоих губ,
 Кто свободен, кто предал
 Огню свой труп.

В этом смысле почти все лирические вставки в драматургии символизма варьируют основной мотив песни Гаэтана из «Розы и Креста»:

Сдайся мечте невозможной,
 Сбудется, что суждено.
 Сердцу закон непреложный —
 Радость — Страданье одно!

Но важно не только это стремление лирики в драматургии символизма к максимальной идейной концентрации, к умению воплощать в себе «подтекст» пьесы, к умению сигнализировать основные контуры движения и нарастания конфликта, к умению оправдать принципиальную невоплотимость на сцене субъективной воли художника, иначе говоря, к умению лирически утеплить то, что А. Белый справедливо называл «уродством символической драмы». Важно также и то, что лирические вставки всегда появляются в наиболее ответственных пунктах развития драматического сюжета; они всегда сигнализируют решающее изменение ситуации, либо завершают, обобщают ее.

То же и в «Любви и верности» и в «Трех расцветах» и т. д. и т. д. В отдельных случаях (например, в «Путнике» Брюсова) автор не прибегает к помощи лирики. Но характерно, что в символических драмах такого типа сама сценичность действия становится предельно-условной и реплики основного героя превращаются в монологическую стихотворную речь.

Лирика в драматургии символизма значима не только в стихотворных вставках, структурно отличных от диалогизирований стихотворной или прозаической речи. Влияние лирического начала легко проследить и в авторских ремарках.

Общеизвестны лирические ремарки Блока типа: «Бесконечная равнина. Кое-где блестят вдоль речного русла тихие заводы — след частых осенних разливов; за купами деревьев серебрятся редкие кресты церквей. Где-то вдали — сигнальные семафоры, сменяющие зеленые и красные огни, указывают направление железнодорожной линии. Оттуда изредка доносится глухой ропот и свист ползущего поезда. За полями — светлые осенние леса и тихое зарево очень далекого пожара. На горизонте — неясные очертания фабричных труб и городских башен. Справа — часть резной решетки парка с калиткой. За нею — сквозь бледное золото кленов серебрятся осенние пруды и в глубине, в полускрытых камышах, покачивается сонный белый лебедь» («Песня судьбы» — картина пятая). Или: «Все бросились в ужасе в разные стороны. Рыцарь споткнулся на деревянный меч. Дамы разроняли цветы по всей сцене. Маски, неподвижно прижавшиеся, как бы распятые у стен, кажутся куклами из этнографического музея. Любовницы спрятали лица в плащи любовников. Профиль голубой маски тонко вырезывается на утреннем небе. У ног ее испуганная, коленопреклоненная розовая маска прижалась к его руке губами. Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену, простирая руки к Смерти. По мере его приближения черты ее начинают оживать. Румянец заиграл на матовости щек. Серебряная коса теряется в стелющемся утреннем тумане. На фоне зари, в нише окна, стоит с тихой улыбкой на спокойном лице красивая девушка Коломбина» («Балаганчик»).

По существу, это небольшие лирические стихотворения в прозе, в которых либо акцентируется основной символ («лебедь» из «Песни судьбы»), либо автоматизм персонажей и действия (приведенная реплика из «Балаганчика»), либо принципиальная невоплотимость мечты поэта в сценическом действии, поиски обходных путей в импрессионистических зарисовках пейзажа, ситуации, жеста и т. д.

Ремарку, как лирический эквивалент действия, встретим мы и у всех других символистов (за исключением некоторых, например, Брюсова), пытавшихся работать в области драматургического воплощения капризного и зыбкого своего восприятия мира.

У Сологуба: «У темных, но широких ворот в царство Аида плещутся тяжелые волны Леты. Шелестит камыш, и шелест его иногда слагается в слова, и другие порою доносятся темные речи. Печальное место, лишенное ясного неба и светлой дали. Все туманно и мгlisto, все кажется плоским и неподвижным, словно является тенью на экране. Освещение пепельно-серое; изредка над говорящими вспыхивают яркие фиолетовые лучи, не колеблющийся, неживой свет закованной, заколдованной молнии. Из чела Харона на берег Леты выходит бледный рой вновь умерших. Тени предков встречают их, те и другие движутся медленно, и движения их кажутся расчлененными на ряд неподвижных поз» («Дар мудрых пчел» — действие первое). Характерен в этой ремарке ярко выявленный принцип ритмизированной прозы, дающей не только первичный эмоциональный фон, но и определяющей основные мотивы развертывания стихотворных лирических вставок в дальнейшем развитии действия.

У Бальмонта: «Елена и Юноша, оба на утре своих дней, с красотой скорее апрельской, чем майской, веселые, смеющиеся, проходят по лесной прогалине, образующей передний фон, наклоняются, срывают цветы, подбирают стебель к стеблю, бросают цветы, ищут новых, садятся, снова встают, уходят, возвращаются, ускользающим взглядом смотря друг на друга, но как будто все время видят не друг друга, а только весенний лес кругом грезы собственного сердца» («Три расцвета»). В данном случае реплика прямо указывает, что действие посвящено не раскрытию объективной данности, а только условному показу «грез собственного сердца», субъективной воли художника.

У И. Анненского: «Расходящийся туман освобождает Нимфу. Она темноволосая и несколько худая. Лицо, с блуждающей, точно безысходной улыбкой, — у нее молодое и розовое, но наклонно быстро бледнеть под влиянием как-то разом потухающих глаз. Треугольник лба между двумя гладкими начесами томительно бел. Движения нервные. На ней широкая одежда — цвета морской воды. Фата прозрачно-травянистая и отдает серебром, и пояс, похожий на стебель. Ноги белые и очень малы, но след широковат и ступня растоптана». Пример типичного лирического портрета, в котором все противоречит объективным условиям сценического показа, начиная со следа ступни и кончая томительной бледностью лба.

По тому же принципу лирического фона построены не только многие реплики, предваряющие действие, но и реплики, означающие переход от одной ситуации к другой внутри той или иной сцены или картины. Одну из таких реплик Блока мы уже привели. Приведем еще несколько примеров.

У Сологуба: «Король (нахмурившись, точно бог перед грозой): Родовали прежде, а теперь мне с вами горе» («Ночные пляски»). Или: «Пока король говорит, самая веселая королева, смеючись из-за столбика точеного сколь много высунулась, что скоморох, по верхам глядячи, ее увидел. Началась у них, во время последующих речей, очами переглядка и руками перемашка, словно бы так они разговаривали». Пример реплики, построенной на стилизованном сказе. Или у И. Анненского: «Тучи расходятся—видно, что где-то вдали идет дождик, блестящий и парный» («Фамира Кифаред» — сцена вторая).

В чем смысл этих реплик, построенных по лирическому принципу? В том, что они, как и стихи, акцентировали своими средствами общую тенденцию драматургии символизма: стремление к показу мимолетных явлений; капризной игры воображения, нюансов; показу действительности трансцендентной, невоплотимой в театре. Отсюда игра на цветовых пятнах лирических вставок, своеобразная система сигнализации потустороннего, непознанного. Лирическая иллюзорность заменяет обязательность и общественную ответственность творческого процесса поэта. Герой драмы, изолированный от подлинно-человеческого и прогрессивного, спасается от жизни на боковых тропинках лирической реплики. Мы привыкли видеть в реплике, в нескольких скупых и четких указаниях автора, отправные точки для развития напряженного действия, реализующего себя в диалоге. Символисты убеждали в лирическое, как эквивалент диалога, чтобы сохранить за собой право субъективной, идеалистически понятой воли поэта, автономной в замкнутом мире театрализованной условности так же, как и в непосредственно лирическом, где субъективности предоставляется наибольший простор. Диалог, призванный служить общению героев, в символической драме неизбежно приводит к взаимной отчужденности, непониманию, глухой враждебности друг к другу. В системе символизма художественные образы не являлись копиями определенных свойств или сторон действительности, а только иероглифами, за которыми должен был ощущаться иной мир. Что же оставалось делать героям символической драмы, как не обмениваться друг с другом лирическими намеками, внешне напоминающими формы сценического диалога, а по существу своему бесконечно далекими от него?

В этом смысле символическая драма представляет собою наиболее характерный образец драмы «закрытого типа» (пользуемся терминологией О. Вальцеля).

Поэтому попытки постановок символической драмы на сцене, в конечном счете, кончались неудачей и не имели большого общественного резонанса даже в тех случаях, когда они, как попытки экспериментальные, представляли большой интерес (Мейерхольд, Евреинов и т. д.).

Прогрессивная буржуазия, в борьбе с литературными канонами феодализма, в XVIII в., впервые в истории нового общества, поставила во весь

рост проблемы человеческого трагизма. Ее драма жила поэзией будней, вопросами семьи и морали. Добродетельный буржуа, крестьянин и бедняк были героями ее сцены. Сочувствие человеческому горю было основным стилем действительности ее театра. Прошло всего полтора столетия. И если Дидро еще имел право с гордостью писать в своем трактате о драматической поэзии, обращаясь к поэтам: «О, драматические поэты! Истинное одобрение, к которому вы должны стремиться, не в тех рукоплесканиях, что разражаются внезапно, после блестящего спектакля, а в том глубоком вздохе, что исходит из души после невольного и долгого молчания и облегчает ее. Есть впечатление еще более могучее, и вы поймете его, если рождены для своего искусства и чувствуете всю его волшебную силу: это как бы владычество над народом. Тогда смятение, неуверенность, растерянность и колебания воцарятся в умах, — и ваши зрители будут подобны людям, которые при сотрясении земного шара видят, как колеблются стены домов, и чувствуют, как почва ускользает из-под ног».

Перед поэтами своего класса Дидро смело ставит задачи «владычества над народом». Драматургия, воплощающая прогрессивные интересы всего общества, имеет право на власть. Поэтому Дидро смело ждал зрителя, у которого старая почва ускользала из-под ног; зрителя, для которого уже рушились привычные стены и который чувствовал и любил революционную обстановку; для которого земной шар уже сотрясся и уже проступали первые контуры нового мира. Пафос утверждения драматической поэзии был обусловлен у Дидро, как и у большинства буржуазных просветителей его времени, сознанием обреченности старого мира; пониманием материи, как единственной силы, формирующей природу и человека; активной помощью в разрушении феодального строя и предрассудков старого общества.

Пафос драматической поэзии символизма тоже был обусловлен пониманием обреченности. Но это понимание было порождено иной ситуацией, иными классовыми предпосылками. На ряду с пониманием неизбежности гибели буржуазной культуры, — боязнь нового; ненависть к действительности; отрицание материализма во имя тех ценностей, против которых в свое время боролся Дидро; боязнь революционного зрителя.

В связи с проблемами мифотворчества в драматургии символизма интересны драмы Блока. Двойственность творчества Блока характерна и для его драматургии. Если первые лирические драмы Блока и «Песня судьбы» были, в основном, прогрессивным фактором, то «Роза и Крест» воплощает в себе основные тенденции, характерные для всего символизма в целом.

В предисловии к первому изданию своих лирических драм Блок писал: «Лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат жизни. В лирике закрепляются переживания души, в наше время, по необходимости, уединенной. Переживания эти, обыкновенно, сложны, хаотичны; чтобы разобраться в них, нужно самому быть «немножко в этом роде». Но и разобравшийся в сложных переживаниях сложной души не может похвастаться, что стоит на твердом пути». Переходя к уточнению вопросов, важных для него в процессе работы над драмами и к выяснению их значимости, Блок указывает на то, что «вся сложность современной души, богатой впечатлениями истории и действительности, растленной сомнениями и противоречиями, страдающей долго и томительно, когда она страдает, пляшущей, фиглярничающей и кошунствующей, когда она радуется, — души, забывшей вольные смертные муки и вольные живые радости, — разве можно описать всю эту сложность? Имея все это в виду я считаю необходимым оговорить, что три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы лирические, т. е. такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения — только представлены в драматической форме. Никаких идейных, моральных или иных

выводов я здесь не делаю... Все три драмы объединены насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с романтизмом, с той трансцендентальной иронией, о которой говорили романтики... Несмотря на крупные технические недочеты, я решаюсь собрать их в отдельную книгу: мне кажется, здесь нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению».

В этом программном документе Блок откровенно говорит о том, что его драмы никуда не зовут и ничему не учат; что они только в драматической форме рассказывают о блужданиях отъединенной, антиобщественной лирики, что поэтому никакой подлинной действительности в них нет. Блок, как всегда, честно констатирует факты там, где другие предпочитают отмахиваться или сознательно искажают их.

Но, объективно, несмотря на свой узкий лиризм, первые драмы Блока были прогрессивным фактором в истории русского символизма. Прогрессивность их определялась теми внутренними, деструктивными тенденциями, которые они несли в себе. Блок говорит о «трансцендентальной иронии», о «насмешливом тоне». Для нас важно то, что ирония была направлена в них, в первую очередь, против мистики. И в «Незнакомке» и в «Балаганчике» разоблачается внутренняя пустота мистицизма. Кукольные механизмы так же, как и метод резкого противопоставления мечты и действительности,— все это помогает автору показать подлинный облик мечты, претендующей на полную автономность в мире реальных общественных отношений. Но дело не только в этом. Первые лирические драмы не только разоблачают, но, в сущности, и обвиняют мистику в отрыве от действительности. Они насыщены немым укором по адресу литературной школы, претендовавшей на ведущую роль в формировании общественного сознания.

Если драматургия символизма мистифицировала действительность, то Блок в своих первых драмах, разоблачая мистику, разрушает основу этой мистификации; этого мифа о действительности. Никаких положительных задач Блок не выдвигает. Да он и не мог их выдвинуть в рамках самого символизма. Но даже борьба внутри символизма имела, в свое время, огромное значение. Блок своими первыми лирическими драмами взрывал символизм изнутри. Это хорошо понимали и учитывали сами символисты. Это неизбежно приводило к дифференциации символизма. И в этом заключалась положительная, прогрессивная функция творчества Блока в период 1906—1908 годов.

В первых лирических драмах — своеобразное влияние революции 1905 г. В этом смысле они — органическое продолжение настроений, характерных для второго тома стихов. В «Нечаянной радости» Блок жадно стремится к земле. Он уходит от антиобщественной романтики периода Прекрасной Дамы. И лирические драмы, разоблачая внутреннюю пустоту и обреченность такой романтики, помогают росту оптимистического мироощущения. Блок мужает, как поэт и гражданин. И первые лирические драмы — необходимый для поэта этап в процессе его приближения к действительности.

Лирический пафос этого сближения с действительностью еще более резко и четко проявляет себя в «Песне судьбы». Если первые драмы — драмы лирические, то «Песнь судьбы», в известной мере, можно было бы назвать драмой социальной. Работа над этой драмой совпала с известными статьями Блока о народе и интеллигенции, с циклом стихов, посвященных родине. С окончанием «Нечаянной радости» Блок мучительно пытается разрешить ряд важнейших вопросов, связанных с судьбами интеллигенции в революции, с тем новым положением, которое создалось в России после революции 1905 г. И Блок разрешает эти вопросы смело и честно, так, как их не разрешал никто из символистов. И в этом заслуга Блока в истории

нашего символизма. В драме «Песня судьбы» Блок зовет к единению с народом, к «опрощению», к окончательному разрыву с гибнущей буржуазно-капиталистической культурой.

Для «Песни судьбы», как и для всей драматургии символизма, характерна мистификация действительности. Блок не знает и не видит движущих сил первой русской революции. Для него они в раскольничьем, религиозном движении. Так мифом о раскольниках подменяет Блок подлинную природу революции. Но характер этого мифа в драме Блока иной, чем



АЛЕКСАНДР БЛОК. «РОЗА И КРЕСТ»

Эскиз А. Арапова к неосуществленной постановке, 1918 г.

Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

у других символистов. Оставаясь в пределах мистификации, Блок ставит проблемы большого общественного значения. И уже одна попытка такой постановки вопроса имела свое значение объективно-прогрессивного фактора. Блок в «Песне судьбы» пытался вырваться из узкого круга лирических переживаний. И в этом смысле он был прав, когда писал в своей декларации о том, что душа его «идет к обновлению».

Ни к какому реальному пониманию народности в «Песне судьбы» Блок не пришел. Он и не мог прийти к нему, оставаясь в пределах методики символизма. Но романтика «Песни судьбы» несет в себе стремление к пони-

манию и творческому отображению реальных процессов. И такая попытка, в условиях внутренней дифференциации символизма, начавшейся тогда уже в достаточно резких формах, сыграла свою большую положительную роль.

Какова бы ни была оценка «Розы и Креста», эта вещь остается замечательнейшим произведением драматургии русского символизма, ее вершиной. Понять подлинную ее значимость в эволюции Блока и ее роль в драматургии всей школы можно только в связи с основными тенденциями драматургии всего русского символизма.

Мы уже указывали на то, что одной из центральных проблем драматургии символизма была проблема мифа. Маркс в своем введении к «Критике политической экономии» указывал на то, что в греческом искусстве миф был предпосылкой и материалом. Почему? Потому, что, не обладая господством над силами природы, греки подчиняли и формировали ее силой воображения. Отсюда гармоничность греческих мифов, их вечная прелесть. Миф, как форма творческого, созидательного воображения, становится классическим наследством, в известной мере нормой творческого познания.

Но то, что было органично в эпоху расцвета греческого искусства, приобретает иную функцию в эпоху упадка капиталистической культуры.

В греческом искусстве проблема мифа была органически связана с проблемой мифа ощущалась тем острее, чем глубже становились формы и методы творческого преодоления ее, постольку катарсис был очищением в подлинном смысле этого слова. Драматургия греков не знала конфликтности человека и государства; личности и общества; свободы и необходимости. Поэтому идея судьбы не имела в греческом искусстве того пессимистического характера, который так типичен для драматургии символизма. Судьба у греков — только своеобразная персонификация еще неизвестных сил природы. Судьба наказывает человека тогда, когда он нарушает извечно данную норму, гармонию отношений человека и природы, человека и общества. И человек подчиняется такой судьбе; он понимает и оправдывает ее высшие законы. Отсюда понимание катарсиса, как священного освобождения от хаоса.

Принципиально-иное понимание идеи судьбы в драматургии символизма. Маркс подчеркивал, что миф разрушается капитализмом: «Разве тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа?» («К критике политической экономии»). «Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; поэтому она исчезает с появлением действительного господства над этими силами природы» («К критике политической экономии»). В чем же вечная обаятельность греческой мифологии? В том, что она постулировала власть «внутри общества». Понятие же власти в эпоху капиталистической цивилизации неизменно постулируется либо вне общества, либо над ним. Такие отношения типичны не только для понятия власти. Они охватывают все формы человеческих отношений, изуродованных и мистифицированных капиталистической цивилизацией.

Попытки мифотворчества в драматургии символизма были одной из тончайших форм мистификации. В основном они были вызваны, как и все проявления упадочной буржуазной идеологии, страхом перед действительностью, боязнью творческого раскрытия социальных корней общественных явлений, желанием спасти себя в мире призраков. В символизме проблема мифа ощущалась тем острее, чем глубже становились формы и методы классовой борьбы между пролетариатом и буржуазией. Сущность мистификации и заключалась в том, что одни формы конфликтности заменялись другими; формы реальные — формами вымышленными. Антагонизм мечты и

действительности, свободы и необходимости, человека и государства подменял антагонизм классов.

В интересной работе Г. Лукача, посвященной анализу эсцерптов Маркса из «Эстетики» Фишера, есть одно очень важное указание на то, что Маркс обратил внимание на толкование Фишером современной эпохи, как эпохи «светски свободной» фантазии в противоположность «религиозно-направленной»³³. В связи с теорией мифа в современности у Маркса, такое указание приобретает тем больший интерес, что оно проливает свет на роль мифа и в драматургии символизма. Мифологема в Греции была религиозно-направленной. Иной она и не могла быть, ибо она была художественной реализацией религии. Крупнейшие теоретики символизма пытались и свое понимание мифотворчества сделать религиозно-направленным. Но такая попытка была заранее обречена на неудачу, на что указывали сами символисты. Оставалась только одна форма развития мифотворчества: форма «светски свободная». Она была тем более удобной, что сохраняла видимость оппозиции к действительности, создавала иллюзию прогрессивного фактора.

В связи с мифотворчеством символизм неоднократно ставил и проблему катарсиса. Об этом писали и Вяч. Иванов, и А. Белый, и другие. Вне катарсиса символизм не мыслил себе подлинной высокой трагедии. Но так же, как и все мифотворчество в целом, катарсис был мистифицированной эстетической категорией. Сохраняя внешние, по существу, уже давным-давно выхолащенные, формы мифа и пропагандируя их, символизм, тем самым, должен был пропагандировать и катарсис. Но, практически, такая пропаганда не могла дать никакого реального результата. Неслучайно в Греции с понятием катарсиса связывали его социально-педагогическую функцию. Катарсис снимал, очищал конфликтность на сцене во имя высших моральных заветов. Понятие катарсиса было органически связано с гармоничностью всего мироощущения древних греков, с оптимизмом, с мужественным утверждением действительности, как высшей данности. В драматургии же символизма катарсис ничего не разрешал, ни к какому высшему жизнеутверждению не звал. Проблему катарсиса в драматургии символизма пронизывает от начала до конца идея судьбы, рока, беспощадного, глухого к мольбам людей; идея возмездия, в блоковском понимании этого термина. Катарсис пронизан тем же безысходным антагонизмом, что и творчество, и мораль, и государственность. Те же антиномии в душе современного человека, на которые указывал в одной из своих программных статей А. Белый, остаются и в катарсисе. Отъединенная, лирическая душа, свободная в своем роковом творческом полете, и ужас повседневно, скользящей ее, — эта основная антиномия в творчестве Блока эпохи «Розы и Креста» и типичная для всего символизма не была и не могла быть разрешена в рамках той методологии, которую символизм пропагандировал.

Если под мифотворчеством понимать формальное усвоение и интерпретацию сюжетных схем античной мифологии, тогда Блока нужно будет выключить из общей системы драматургии символизма. Но если рассматривать мифотворчество шире и глубже: как одну из действительных форм художественной мистификации действительности, тогда «Роза и Крест» займет свое, очень определенное место в эволюции русского символизма.

Первые лирические драмы Блока, как мы уже на это указывали, были прогрессивным фактором в истории русского символизма. Прогрессивность их определялась деструктивными тенденциями. Разоблачая мистику, относясь к ней иронически, Блок этим самым разоблачал и попытки мифотворчества. Серьезно говорить о роли мифа в первых драмах Блока нельзя. Самый факт разоблачения мифа сделал свое большое дело.

Драма «Песня судьбы» находится в несколько ином положении. Она была своеобразным отображением русской революции. Она сыграла боль-

шую роль в развитии гражданственности Блока. Она была результатом постановки важнейших проблем, волновавших определенные круги русской интеллигенции. Блок пытался в ней разговаривать честно и открыто. Он искренне стремился к сближению с народом. В силу целого ряда обстоятельств такая попытка у него не удалась. Истинных причин и движущих сил первой русской революции Блок не знал. Реакционная романтика, миф о раскольничьем характере русской революции исказили реальную обстановку, реальные соотношения людей и событий. Вместо объективной постановки проблемы народности — эпигонское, мистическое народничество.

Но даже эта неудача была для Блока большим шагом вперед. Она сигнализировала возможности, которые были еще в нем скрыты. Но, кроме всего этого, Блоку удалось, в своем плане, отобразить некоторые существенные стороны, некоторые особенности раздвоенной психологии либеральных кругов русской интеллигенции. Во всяком случае, «Песня судьбы» — попытка понять действительность; попытка искренняя. Важно также, что в «Песне судьбы» судьба уже связывается им в какой-то мере с проблемой революции.

«Песня судьбы» писалась Блоком под влиянием русской революции, под влиянием иных настроений и обстоятельств.

В записи разговора с женой (1912), определяя свое отношение к модернистам, Блок его формулировал так: «Стержень, к которому прикрепляется все многообразие дел, образов, мыслей, завитушек — должен быть; и должен он быть — вечным, неизменным при всех обстоятельствах. Я, например, располагаю в опере все, на что я способен, вокруг одного: судьба неудачника; по крайней мере в христианскую эпоху, к которой мы, современники, это величина постоянная. 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. Сам я, может быть (мало вероятно), могу проникнуть в Мойру, в Олимп, но я и останусь один, а вокруг меня будет попрежнему бушевать равнодушная к богу эпоха. О модернистах: я боюсь, что у них нет стержня, а только талантливые завитки вокруг пустоты»³⁴.

Таким образом, в 1912 г., в процессе черновой работы над «Розой и Крестом», Блок пытался противопоставить свою концепцию судьбы концепции всего символизма. Символизм в целом пытался воскресить античную схему трагедии. Мы знаем, чем закончилась эта попытка. Ее неудачу хорошо понимал и Блок. Но что он предлагал? Судьбу неудачника! То есть ту же обреченность, но трактованную в несколько ином плане. По существу же, в данном случае принципиальной разницы между Блоком и всем символизмом нет. Еще определеннее об этом в записи от 1 декабря 1912 г.: «Нет, в теперешнем моем состоянии (жестокость, угловатость, взрослость, болезнь) я не умею и я не имею права говорить больше, чем о человеческом. Моя тема — совсем не «Роза и Крест» — этим я не овладею. Пусть будет — судьба человеческая неудачника»³⁵. Но ведь как раз об этом говорили и мифологемы драматургии всего символизма; об этом же, в философском плане, безнадежно пессимистическом, развивая антиномии всех основных категорий современной человеческой мысли и творчества, писал А. Белый! Иначе говоря, Блок снимает, в сущности, все свои важнейшие возражения против А. Белого; все то, что он раньше называл в нем кликушеством и истерикой.

Интересно, что в 1913 г., сразу после окончания работы над «Розой и Крестом», Блок мечтал написать драму о человеке, «власть имеющем — противоположность Бертрону»³⁶. Но чем закончилась эта мечта? Набросками «Нелепого человека»! Для понимания идеи «Розы и Креста» и попыток изменения в черновике новой драмы облика Бертрона приведем этот

черновик целиком: «Первое действие — две картины (разбитые на сцены?). Первая — яблони, май, наши леса и луга. Любовь долгая и высокая ограда — перескакивает, бродяжка, предложение. Она на всю жизнь. Вторая — город, ночь, кабаки, цыгане, «идёт», свалка, пение... протокол. Постоянное опускание рук — все скучно и все нипочем. Потом — вдруг наоборот: кипучая деятельность. Читая словарь (!), обнаруживает уголь, копает и — счастливчик — нашел пласт, ничего не зная («Познание России»). Опять женщины. Погибает от случая — и так же легко, как жил. «Между прочим» — многим помог — и духовно и материально. Все говорят: нелепо, не понимаю; фантазии, декадентство, говорят развратник. Вечная сплетня — будто расхочется с женой. А все неправда, все гораздо проще, но живое — богато — и легко и трудно — и не понять, где кончается труд и начинается легкость. Как жизнь сама. Цыганщина в нем. Бертран был тяжелый. А этот — совсем другой. Какой-то легкий. Вот современная жизнь, которой спрашивает с меня Мережковский. Когда он умер, все его ругают, посмеиваются. Только одна женщина рыдает — безудержно, и та сама не знает — о чем»³⁷.

Основная конфликтность «Розы и Креста» — конфликтность мечты и действительности. Там она, в разных ситуациях, принимала разную окраску. Но как бы ни было варьировано ее движение — основная мысль остается той же — мечта обречена. Но и в черновом наброске драмы «Нелепый человек», в основном, тот же тип конфликтности. Он не изменяется оттого, что Бертран, по замыслу Блока, должен был стать «легким человеком».

Сохранены целиком даже некоторые детали обстановки «Розы и Креста»: яблоня, высокая ограда, долгая любовь, женщина, плачущая, не зная почему, над трупом героя. Но что еще важнее — сохранены основные контуры развития конфликтности: высокой ограде противопоставлен полицейский протокол; долгой любви — цыганщина; жизненности — нелепая смерть. Случайность господствует во всем. Но такая случайность может быть обусловлена только пониманием судьбы, как изначальной обреченности; жизни — как постылого и, в сущности, ненужного дара богов. А ведь именно в этом пункте — глубочайшее, принципиальное расхождение мифологемы декадентства и мифологемы античного мира.

Основное, что резко отличает «Розу и Крест» от первых лирических драм Блока, — отсутствие иронии, пафоса отрицания норм, казавшихся символизму непререкаемыми. Интересна, в этом смысле, история создания «Розы и Креста». В черновиках второй редакции пьесы сохранилась сцена (не вошедшая потом в окончательную редакцию), в которой дано свидание Газтана с Изорой. Как и все другие сцены, она построена на чередовании разных планов, на мотивировках развития внутренней конфликтности. Изора страстно жаждет увидеть молодого избранника — вместо него перед ней появляется убеленный сединами старик. Изора не хочет верить этому. Изора и Газтан, каждый по своему, толкует смысл песни. Для Изоры:

Сердцу закон непреложный
Любить и милой владеть...

Для Газтана:

Изора, закон непреложный
Не о том говорит...

И з о р а:

«Радость — Страданье!»
Да, даже — страданье —
Радость с тобой!

Рыцарь - Грядущее:

Дитя прекрасное!

Обманул я тебя моей песней! -

Изора (смеется):

Ты сам свою песню забыл!

Рыцарь - Грядущее:

То, что ты вспоминаешь,

Пел тебе соловей, а не я!...

Изора:

Разум слабеет

Под блеском этих очей!

Что мне до песни!

С ума ты сводишь меня!

Что медлишь? С тобой мы одни... и т. д.

Вся эта сцена насыщена глубоким комизмом, иронией по адресу обоих. Такая ситуация на сцене разоблачала бы немощный романтизм Газтана, а ослепленная страстью Изора, принимающая старика за юношу, производила бы нелепое впечатление. И Блок неслучайно, в окончательной редакции, уничтожил все, что компрометировало бы его героев. «Роза и Крест» лишена того внутреннего комизма, который действует с такой декструктивной остротой в «Балаганчике» и «Незнакомке». Когда Блок, в беседах со Станиславским, сомневался в том, что надо ли «огрублять, доказывать, подчеркивать», то он, несомненно, имел в виду также и отсутствие иронического элемента в «Розе и Кресте».

Принципиальное отличие «Розы и Креста» от предшествующих драм Блока заключается не только в том, что в ней отсутствует второй, внутренний, комический план, разрушающий некоторые закономерности, столь типичные для драматургии символизма. Необходимо указать еще на одну, очень существенную особенность «Розы и Креста».

С идеей рока, с мифом судьбы встречаемся мы и во всех предшествующих драмах Блока. Но как разрешена она, например в «Песне судьбы»? Там эту песню поет Фаина, так же, как и Изора, «дочь народа»:

Попробуй кто, приди в мой сад,

Взгляни в мой черный, узкий взгляд,

Сгоришь в моем саду!

Я вся весна! Я вся — в огне!

Не подходи и ты ко мне,

Кого люблю и жду!

Кто стар и сед и в цвете лет,

Кто больше звонких даст монет,

Приди на звонкий клич!

Над красотой, над сединой,

Над Вашей глупой головой —

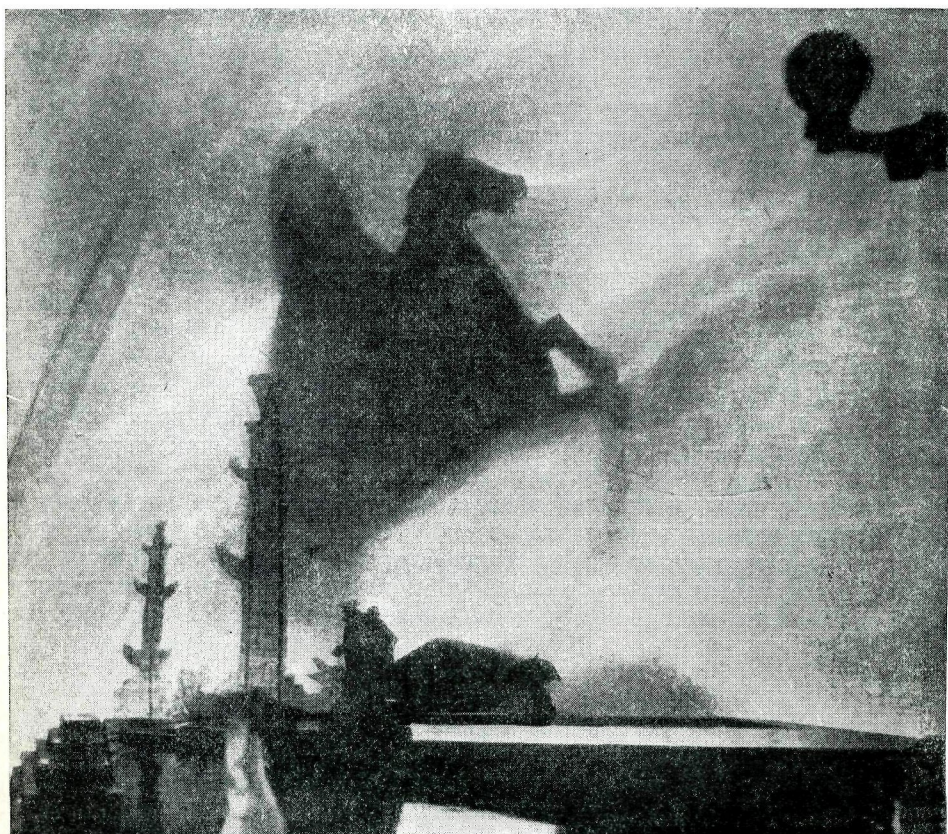
Свисти мой тонкий бич!

Встреча Германа и Фаины повторяет, в основном, некоторые характерные черты встречи Газтана и Изоры (в той черновой редакции, которую мы приводили выше). Но какая глубокая разница в толковании почти одной и той же ситуации! И здесь и там романтика встречается лицом к лицу с земным утверждением мечты. Но в то время, как Фаина издевается над Германом, Изора, в окончательной редакции текста «Розы и Креста», все время, до последнего момента, принимает Газтана «всерьез». И то, что является основой «Песни судьбы», где ирония является следствием постановки

больших общественных проблем, — то в «Розе и Кресте» уничтожается целиком, так как такой постановки вопроса уже нет. Действие переводится целиком в типичный для драматургии символизма узко-субъективный план.

В финальной сцене «Песни судьбы» Герман просит совета у Коробейника. Как и Фаина, Коробейник — мистифицированный представитель народных масс. Но как бы он ни был мистифицирован — вся сцена звучит неммым укором по адресу Германа. Иное — в «Розе и Кресте». В примечаниях к «Розе и Кресту» Блок писал о том, что Газтан лишь один из слагателей легенды, источники которой восходят к легендам о гибели Содома. Газтан пользуется готовым мифом, бретонской средневековой легендой, сложившейся задолго до той условной исторической обстановки, трубадуром которой он является. В тех же черновиках второй редакции смысл мифа (песни) Газтана раскрыт достаточно четко:

Слушал я долгие годы
Фейный говор лазурных струй:
Мира единая сущность,—
Необходимость без цели,
Сердцу закон непреложный —
Радость — Страданье одно!



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. «ПЕТЕРБУРГ»

Эскиз А. Либаква к постановке в МХАТ II, 1925 г.

Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва

Но ведь это та же философия отчаяния; бесприютного бродяжничества мечты; изначального антагонизма мечты и действительности, свободы и необходимости — и является основой трагедий Брюсова, Сологуба, И. Анненского и др.! Ведь именно здесь, в этой центральной идее рока, в этом безысходном пессимизме, Блок стоит на тех же позициях, что и все другие крупнейшие представители символизма. И в этом смысле драма «Роза и Крест» является классическим образом символической драмы. Она — вершина того пути, по которому шел весь символизм. Блок говорил об этом прямо: «Эпиграфом ко всей пьесе может служить стихотворение Тютчева «Два голоса»:

Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть конец».

Можно ли в таком случае говорить о наличии катарсиса в «Розе и Кресте»? П. Медведев считает, что, так как Бертран — не герой, то «такой установкой центрального образа автор преодолевает ту «лирическую обреченность», которая была свойственна его первым лирическим пьесам. Если там, в силу этой лирической безысходности, пьеса неизбежно превращалась в никак не разрешаемую манифестацию предельного душевного хаоса, то тут, благодаря упрощению лирической характеристики Бертрана, появилась возможность преодолеть этот хаос и дать подлинное, а не мнимое разрешение основной драматической ситуации»³⁸. П. Марков считает, что «мистик назовет переживания Бертрана мистическими (? — И. Д.); психолог — переживанием неполноты; критик драмы — античным катарсисом. Как бы то ни было, Блоку удалось в общем мрачную драму свою окончить моментом света и большого духовного подъема. Почивший Бертран не кажется нам уже больше «рыцарем несчастья», наоборот, среди оставшихся в живых обитателей замка Арчимбаута он кажется единственным человеком, переживавшим хотя бы мгновение истинного сращения отдельно текущих потоков радости и страдания. Пережить же «Радость — Странанье» — это значит, по Блоку, узнать истинную жизнь. Ибо истинная жизнь, думает он, — это отсутствие противоречий, это — осуществленная гармония»³⁹.

Нам эти мнения, разделяемые многими, представляются неверными. «Роза и Крест», как и многие другие драмы символизма, пытается дать разрешение противоречий, осуществленную гармонию. Но как мы уже это показали на примере драматической разработки мифа о Лаодамии, никакого катарсиса, в античном смысле этого слова, символическая драма не дает. Вместо катарсиса — катастрофа. Иначе и не могло быть, так как никакой гармонии мечты и действительности символизм и не мог найти.

В финале «Розы и Креста» имеется один момент (сцена, когда умирающий Бертран становится на стражу в тень у стены), когда, формально, можно говорить о наличии какого-то катарсиса. Но этот единственный момент тотчас же снимается следующей сценой, когда голос Гаэтана снова говорит о том, что мечта навеки невоплотима в жизнь. Последние слова Бертрана:

Как ночь прекрасна!
Чу, в торжественный голос труб
Вливается шелест...
Нет опять тишина...
Больше ничем не нарушен покой.
Боже, твою тишину промовую
Явственно слышит
Бедный твой раб!
Рана открылась,
Силы слабеют мои...
Роза, тори!

Смерть, умудряешь ты сердце...
 Я понял, понял, Изора:
 «Сердцу закон непреложный —
 Радость — Странанье одно...
 Радость, ю, Радость — Странанье,
 Боль неизведанных ран...».

В предыдущей сцене Бертран говорил о том, что вслед за мукой неминуемо должна притти неземная сладость. Но последние его фразы, полностью раскрывающие тайный смысл песни Газтана, говорят о другом. Всякая земная радость обречена на страданье. На земле не может быть радости. И в этом — «сердцу закон непреложный».

Но о том же говорила умирающая Лаодамия в драмах Брюсова, Сологуба, И. Анненского. Лирика обречена! Заветнейшие мечты человека гибнут в окружающей их уродливой действительности. Античный катарсис всем своим смыслом утверждал иное. Человек гибнет потому, что он нарушает высший закон действительности. Поэтому герои античных драм умирали примиренные с жизнью. Герои мифов эпохи символизма умирают такими же озлобленными и ненавидящими действительность, какими они и жили.

Если Брюсов, Сологуб, И. Анненский разрабатывают античную мифологию, то Блок положил в основу «Розы и Креста» мифологию средневековую. Но это не меняет его исходных позиций в оценке идеи рока. Драматургия символизма, на ряду с мифологией античной, широко разрабатывала, и мифологию средневековья (Метерлинк, Вилье де Виль Адан и т. д.). В этом смысле характерно совпадение даже некоторых деталей. Так, в драме Вилье де Виль Адана «Аксель» героя, преодолев соблазн легкого вечного спасенья, убегает из монастыря и, в снежную вьюгу, в поле, встречает мистическую Розу. В руке она держит крестообразный кинжал. И роза, сорванная ею в снегу, вместе с кинжалом и составляют центральный символ («Розы и Креста») драмы⁴⁰. Так же и в лирике Рильке, широко разрабатывавшего мотивы средневековых мистерий, бог является «волной, проходящей через все вещи» (у Блока в «Розе и Кресте» Газтан — представитель христианства, проливающегося на мир, как стихия, подобно волнам океана).

Для нас не имеет большого значения, какими мифами, античными или средневековыми, пользовалась драматургия символизма. Для нас важны трактовка этих мифов, тенденции, которые они несут в себе. И в этом смысле принципиальной разницы между «Розой и Крестом» и основными тенденциями драматургии символизма в целом нет.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Я здесь развиваю точку зрения Г. Лукача, высказанную им в работе «Ницше, как предшественник фашистской эстетики», — «Литературный Критик». № 12, 1934.

² «Театр. Сборник статей», «Шиповник», 1908, стр. 205—206.

³ «Арабески», «Мусагет», 1911, стр. 300 — 301.

⁴ «Театр», стр. 206.

⁵ Там же, стр. 216.

⁶ Там же, стр. 192.

⁷ Вяч. Иванов, По звездам, «Оры», 1909, стр. 201.

⁸ Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Мусагет», 1914, стр. 239 — 241.

⁹ «Лики творчества», СПБ., 1914, стр. 205.

¹⁰ А. Блок. Собр. соч., т. IX, «Эпоха», Берлин, 1923, стр. 22—23.

¹¹ Блок, т. IX, стр. 27—28.

¹² Там же, стр. 40.

¹³ Там же, стр. 46 — 47.

¹⁴ Там же, стр. 48.

¹⁵ Там же, стр. 53.

¹⁶ «Литературный Критик», 1934, № 12, стр. 101.

¹⁷ В я ч. И в а н о в, По звездам, стр. 207.

¹⁸ Там же, стр. 214.

¹⁹ Там же, стр. 219.

²⁰ М. В о л о ш и н, Лики творчества, стр. 201.

²¹ Там же, стр. 201 — 203.

²² Сборник «Северная Речь», СПб., 1906.

²³ Там же.

²⁴ Первое имя Протесилая — Июлай. Протесилаем его называли после смерти в честь его героического подвига.

²⁵ Цитация повсюду по VIII тому собр. соч. (изд. «Шиповник»).

²⁶ «Русская Мысль», кн. IX, 1913.

Интересно отметить, что еще в 1906 г., в лирическом отрывке «Плач Лаодамии», Брюсов разработал основную канву своего «Протесилая умершего» (В. Брюсов, Неизданные стихотворения, М., 1936, стр. 330).

Нет, слова гонцов не ложны!
Ты безвременно сражен!
Все надежды невозможны,
Все, что счастье, — только сон!
Я лишь ночь одну вкушала
Умиление ласк твоих,
И не знаю, как не знала,
Ты мой муж иль мой жених!
Ты мой пояс непорочный
В вечер брака развязал,
Но уже в стране восточной
Ветер парус напрягал!
Помню я: росой минутной
Окропил меня Морфей...
Вдруг, сквозь сон, я слышу смутно
Нет твоей руки — в моей.
Просыпаюсь: блеск доспеха,
Со щитом ты предо мной...
И как робкий ропот смеха,
День стучится за стеной.
Я вскочила, охватила
Стан твой с жадностью змеи
Миги длила, и ловила
Очи милые твои.

²⁷ Интересно отметить, что еще в драме «Земля», на ряду с мотивами глубоко пессимистическими, звучат голоса о грядущем возрождении человечества. В финале драмы реплика Матсеватля глухо формулирует их устремленности, идущую наперерез пропаганде смерти, как единственной избавительнице от блеклой паутины жизни, серой и липкой: «Друзья! Все прошлое да станет, как сон! Нас давил страшный кошмар, мы проснулись. Нам жутко посмотреть в лицо друг другу, но мы сейчас родились для новой жизни. Идем!».

²⁸ Ф. З е л и н с к и й, Возникновение греха в сознании древнейшей Греции, — «Русская Мысль», кн. VII—VIII, 1917, стр. 3.

²⁹ «Символизм», «Мусагет», М., 1910, стр. 166 — 174 и стр. 178 — 179.

³⁰ Цитация текста по альманаху «Северные цветы ассирийские», кн. IV, М., 1905.

³¹ «Символизм», стр. 191.

³² «Русская Мысль», № 5—6, 1917.

³³ «Литературное Наследство», № 15, стр. 41.

³⁴ Дневники, т. I, стр. 122.

³⁵ Там же, стр. 143.

³⁶ Там же, стр. 182.

³⁷ Там же, стр. 214.

³⁸ П. М е д в е д е в, Драмы и поэмы Блока, стр. 95.

³⁹ П. М а р к о в, Блок и театр, стр. 118.

⁴⁰ Интересно верное замечание М. Волошина о драме «Аксель»: «Аксель не имеет ничего общего с героями тех современных драм, которые, по примеру Гауптмана и Ибсена, воспевают в конце пятого акта: «Солнце! Солнце!», вкладывая в этот древний, но литературою ныне истертый символ наивный порыв своей страстной, но не сознавшей себя души. Акселево: «мне довольно солнца...» звучит глубже, тверже, благороднее и правдивее, потому что это слова человека, в себе самом несущего свое солнце и которому не нужны восходы никаких солнц внешнего мира».