

Елена Соболевская

**ИСКУССТВО – ХУДОЖНИК – ЖИЗНЬ
(РАЗВИТИЕ АНТИЧНОЙ ТРАДИЦИИ В КУЛЬТУРЕ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА)**

Искусство и жизнь – две сферы человеческой деятельности, культуры, в которые человек неизбежно вовлечен, о сущности которых он рано или поздно задумывается; две сферы деятельности, посредством которых человек сознает себя в качестве человека – в качестве той точки, того узлового сплетения совести, где только и может быть поставлен вопрос о смысле: о смысле искусства, о смысле жизни, о смысле их взаимоотношений. Но, пытаясь ответить на эти вопросы, мы не сможем обойти вниманием и самого художника, поскольку его причастность к тому и другому полюсу неоспорима. Он связан с ними кровными узами. Так в чем же состоит сущность его дела, какие задачи возлагаются на художника самой жизнью и самим искусством?

Этот вопрос был крайне остро обозначен в культуре серебряного века. В первую очередь, он, конечно же, был обусловлен эстетическими принципами русского символизма¹, которые тогда широко обсуждались и неоднократно оспаривались (см.: [10]). Большое напряжение этому вопросу задала и так называемая Репинская история², на которую страстно откликнулся М. Волошин (см.: [4]). Свою роль, может быть, на первый взгляд, неочевидную, сыграла здесь и скоропостижная кончина А. Скрябина, побудившая к соответствующим размышлениям чуть ли не всю русскую интеллигенцию (см.: [7]). В данном контексте нельзя не упомянуть и впервые зазвучавшее «нудительное» слово М. Бахтина – «Искусство и ответственность» (1919), которое, возможно, как раз и было вызвано в жизнь сложившимся положением вещей.

В связи с намеченным вопросом я попытаюсь интерпретировать один поэтический текст, где посредством определенной символики возрождаются традиции античного искусства, а в частности – искусства древнегреческой трагедии. Этот текст принадлежит перу М. Цветаевой. Дата его создания – 1923 год. И посвящен он якобы театральному действию, о чем уже красноречиво свидетельствует его название – «Занавес»³. Но перед тем как обратиться непосредственно к цветаевскому тексту, восстановим в основных чертах более близкую нам по времени театральную традицию.

Театральное пространство делится на две части: сцену и зрительный зал, между которыми есть граница – занавес. До тех пор пока занавес опущен, театра как такового нет. Между актерами и зрителями не установлены отношения, необходимые для данной эстетической ситуации. Поднятие занавеса знаменует начало действия и тот момент,

когда эти отношения устанавливаются. На сцене начинается истинная жизнь. Всё, что находится вне сцены и вне рампы, для зрителя перестает существовать. В ходе действия сцена, а в определенных случаях рампа становятся границей, отделяющей художественное пространство и время от внехудожественного. Занавес к этой границе никакого отношения не имеет. Он появляется между залом и сценой тогда, когда драматическое событие приостановлено либо завершено. Жест занавеса – жест конца и начала.

Совершенно иной театр открывается сквозь призму поэтики Цветаевой. Три героя, три специфически окрашенных топоса – первый и единственный план этого произведения: «сцена–ты», «занавес–я», «зала–жизнь». Их взаимодействие помогает состояться художественному миру в целом и тому событию, к которому весь выстраиваемый мир, как к источнику света, тянется. Перед нами некий возможный горизонт жизни, прочитываемый одновременно и в качестве жизни «занавеса», и в качестве жизни лирического «я».

Первое, что бросается в глаза, – это самое непосредственное отношение занавеса к происходящему на сцене и в зале. Причем занавес как видимый образ вещи создается такими художественными средствами языка, какие буквально навязывают его зримую плотную телесность. Он не просто тень какого-то невидимого мира, но – само его воплощение:

Водопадами занавеса, как пеной –
Хвоей – пламенем – прошумя.

<...>

Водопадными радугами, обвалом
Лавра...

<...>

Ходит занавес – как – парус,
Ходит занавес – как – грудь [11, с. 204].

Занавес скрывает героя, загораживает его от зала, и тем самым зал тоже загораживается, буквально уберегается занавесом от прямого соприкосновения с трагедией. Зал трагедии глазами не видит. Он видит занавес, который своею плотью трагедию впитывает и принимает на себя её перипетии. Занавес – спасительное средоточие для обеих сторон: героя и зрителя. Можно предположить, что не будь занавеса, катастрофа для каждой из этих сторон была бы неминуема. Зал не смог бы выдержать необходимой дистанцированности, и границы художественного пространства нарушились бы. «Входящий» в текст зритель столкнулся бы с трагедией лицом к лицу и не вынес бы накала ее страстей. В свою очередь герой не смог бы вынести накала страстей со стороны зрителя, со стороны врывающейся в искусство жизни:

Из последнего сердца тебя, о недра,

Загораживаю.– Взрыв!
Над ужа – ленною – Федрой
Взвился занавес – как – гриф.
Нате! Рвите! Смотрите! Течет, не так ли?
Заготавливайте – чан!
Я державную рану отдам до капли!
(Зритель бел, занавес рдян) [10, с. 204–205].

Очевидно, что сквозь эту же призму легко прочитывается другая грань цветаевского символа – лирическое «я» поэта, его посредническая миссия, его обреченность на топос границы между искусством и жизнью. Поэт упорядочивает отношения двух разных полюсов, каждый из которых имеет свои законы и свое право на существование. И его природа, его жизнь, его дело и, наконец, его судьба кроются в некоей таинственной сфере, где искусство и жизнь пересекаются. Лирическое «я» поэта и есть «занавес», сдерживающий катастрофу, где неминуема гибель всех – искусства, жизни и его самого.

Истоком такой символической нагруженности «занавеса» и основанием непонятого, на первый взгляд, тождества – «занавес–я» – является античная трагедия. К ней мы и обратимся.

Как пишет в своем исследовании Б. Ванеке, наличие в греческом театре занавеса очень спорно. «Его допускают многие исследователи потому, что иначе трудно объяснить подготовку начала целого ряда пьес, где перед зрителем сразу открывается законченная картина <...>. Свидетельства древности о занавесе принадлежат поэтам Рима, где употребление его уже не подлежит сомнению...» [3, с. 114, 115]. Но нас сейчас интересует не столько занавес, который якобы существовал в римском театре и которого, скорее всего, не было в театре греческом, сколько то, символом чего может являться «занавес», представленный в контексте цветаевского стиха. И это *то*, к чему мы, собственно, уже на подходе, и к чему догадливый читатель, опережая ход наших размышлений, может быть, давно подступился, как раз и было у древних греков, а римские поэты, хотя и признавали необходимость во всем полагаться на образцы своих великих предшественников, все же отступили от утвержденных ими основ. Одним из этих существенных отступлений был хор, который в римской трагедии забыл о своем назначении, о своей исконной жизни, какую он жил в трагедии греческой.

Прежде всего, вспомним, что хор имел самое непосредственное отношение к героям и их страстной участи. Так, издревле трагические хоры славили страсти Адраста и затем страстную участь Диониса (см.: [5, с. 75, 201]). О своем назначении хор свято помнил, когда в древнегреческой трагедии исполнялся коммос. Это мог быть общий плач героя и хора и плач одного хора по мертвому герою. Герой, преследуемый

Роком, не был одинок ни в своей горе, ни в своих стенаниях, ни в своих мольбах. Хор разделял его нелегкую участь. Коммос, как правило, завершал ряд сцен, переполненных драматическими событиями, и был, по-видимому, предназначен для разрешения эмоциональной переполненности всех участников действия, включая зрителя. В одном из исследований говорится, что задача коммосов – «дать некоторую передышку, сделать некоторую паузу между двумя частями действия, во время которой улягутся страсти, вызванные предыдущими событиями, и зритель подготовится к восприятию следующих сцен» [8, с. 80]. Нам известны, однако, трагедии без коммосов, но не известны трагедии без стасимов, «стоячих» песен хора, которые располагались между эпизодами (или частями). Таким образом, имел место коммос или не имел, песнь хора в любом случае была неким моментом «тишины», передышки между напряженными частями трагедии. Кроме того, трагедию открывал парод, песнь, с которой хор выходил на оркестру, и завершал эксод (или «исход»), заключительная песнь хора, с которой он покидал оркестру. Другими словами, хор служил специфическим обрамлением выстраивающегося в пространстве и времени художественного мира. Как известно, хор окружал оркестру и располагался между зрителем и героем в буквальном смысле. Он был альфой и омегой трагедии. В древнегреческой трагедии мог отсутствовать такой важный персонаж, как вестник, но не мог отсутствовать хор. Герой, вступающий в борьбу с Роком, хор и зритель – это то, без чего древнегреческая трагедия немислима.

А теперь вспомним ранее цитировавшиеся строки из стихотворения Цветаевой и прислушаемся к другим:

Я скрываю героя в борьбе с Роком,
Место действия – и – час.

<...>

Я тебя загораживаю от зала,
(Завораживаю – зал!)

<...>

(За уже содрогающейся завесой
Ход трагедии – как – шторм!) [11, с. 204].

Говоря о возникновении трагедии и ее сущности, Вячеслав Иванов приводит в своей монографии показавшиеся ему интересными догадки М. С. Альтмана, среди которых есть и такая: «Хор – спасительное средостение между оркестрой и зрителями, ибо без него хрупкая душа эллинов разбилась бы о трагедию: он служит разрядителем трагедии и принимает на себя, как выдвинутый в море мол, самые тяжелые удары ее волн» [5, с. 255–256].

То, что было выше сказано о хоре, никак не противоречит словам

Альтмана, а только подтверждает их. Для такой интерпретации трагического хора можно, по-видимому, найти немало оснований. Добавим к сказанному еще тот момент, что хор действительно принимал на себя удары трагедии, когда вестник, хотя и перед зрителем, но не ему, не зрителю, а именно хору сообщал о событиях, происходивших за сценой, и в основном это были события гибели. Так, в «Персах» гонец (=вестник) сообщает хору о гибели войска, а в трагедии «Семеро против Фив» он поверяет хору исполнение проклятья, павшего на Эдипов род: «И брат рукою брата был убит в бою», после чего следует «стоячая» песнь хора (стасим) о силе Рока, а за ней и – коммос, исполняемый хором совместно с Антигоной и Исменой. Такая миссия хора, конечно же, согласуется с самой сутью древнегреческой трагедии, которая была отрешена от явления, от обнаружения, от пластических сцен, демонстрирующих происходящие события на глазах у зрителя, которая не была «театром» в смысле только «зрелищем». Это был театр, сосредоточенный на слове, на песне и на доверии зрителя песенному слову. Греческий театр никак не назовешь «подспорьем для нищих духом» и «обеспечением для хитрецов породы Фомы неверного», как это делала М. Цветаева по отношению к обычному, традиционному, театру. Хор, впитывающий своей плотью трагедию героя, творил слово, творил песнь. Зритель, внимавший слову, творил драму в качестве действия своей внутренней, личностной жизни. Может быть, действительно, древнему греку из-за хрупкости его души, но еще и потому, что, вопреки такому неудобству, его душа умела быть преисполненной незримыми событиями происходящего, было достаточно лишь намека на случившееся по воле Рока, и трагизм жизни как таковой обнажал перед его внутренним взором свой лик. Хор в эти минуты становился его первой поддержкой и опорой.

Теперь, возвращаясь к цветаевскому стихотворению, мы видим во многом сходную картину, которая открывается нам через горизонт бытия занавеса. С одной стороны, сцена и зал (герой и жизнь) разлучены, с другой – сплочены в один, цельный организм. Между ними не внешняя, но внутренняя связь, и осуществляется она благодаря занавесу – лирическому «я» поэта. Памятуя о том, что, за исключением стасимов, хор вел себя на сцене довольно подвижно, мы можем уже в ином контексте прочесть следующие строки: «Ходит занавес – как – парус,/Ходит занавес – как – грудь»; «Над ужа – ленною – Федрой/Взвился занавес – как – гриф». Мы также сильнее ощущаем доверительное отношение зрителя к реакции занавеса на происходящие за его пологом события. В то же время еще более зримой становится открытость, обнаженность занавеса как по отношению к сцене (герою), так и по отношению к залу (жизни):

Нет тайны у занавеса от сцены:

(Сцена – ты, занавес – я).

<...>

Нету тайны у занавеса – от зала.

(Зала – жизнь, занавес – я) [11, с. 204–205].

Эти строки завершают первый и финальный катрены стихотворения и создают тем самым своеобразную кольцевую композицию. «Занавес–я», таким образом, и в композиционном плане как бы распят между двумя одинаково необходимыми для его жизни топосами, обречен на тяготение к двум разным по своей природе полюсам – сцене и залу, искусству и жизни. Он и открывает тайну, и сдерживает ее возможно губительное для обеих сторон действие, чтобы жизнь в целом не была нарушена. И в этом смысле он ответственен за происходящее не только перед сценой и искусством, но – перед залом и жизнью.

В связи с таким семантическим ореолом главного героя стихотворения не излишне вспомнить статью Цветаевой «Искусство при свете Совести», в которой говорится о поэте как существе, подверженном наитию стихий. Поэт, гениальный поэт, должен быть открыт для вхождения стихий, но в то же время не должен до конца поддаваться их губительной силе, должен суметь из этого разрушающего «пира во время Чумы» вынести на свет песнь, родить в мир слово. «Пока ты поэт, – говорит Цветаева, – тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово» [12, с. 351]. Стихия–Поэт–Слово: взаимодействие поэта со стихией и рождение в мир слова. Намеченный образ неизбежно ассоциируется всё с тем же античным контекстом. Как известно, «греческая трагедия имеет объектом не человека и не частную тему, не дробность поступка или мысли. Герой трагедии, как ни мал диапазон его действий и переживаний самих по себе, всегда значим во всех своих делах, мыслях и чувствах, потому что воплощает огромную по важности стихию космоса» [9, с. 318]. Иными словами, древнегреческая сцена (оркестра) есть топос, где действуют стихии. И хор, таким образом, подвержен их воздействию. Он принимает на себя удары стихий и ограждает зрителя от прямого соприкосновения с ними. Он есть тот, кто, пройдя через трагедию, несет в мир слово – песнь. Цветаевский «занавес» выполняет аналогичную словотворческую миссию, и ее можно усмотреть со всей очевидностью, если при чтении данного текста учитывать более позднее стихотворение со сходными мотивами.

Ср. строки «Занавеса»:

Нате! Рвите! Смотрите! Течет, не так ли?

Заготавливайте – чан!

Я державную рану отдам до капли!

(Зритель бел, занавес рдян) [11, с. 205].

со стихотворением:

Вскрыла жилы: неостановимо,

Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляйте миски и тарелки!
Всякая тарелка будет – мелкой,
Миска – плоской.
Через край и мимо –
В землю черную, питать тростник.
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих [11, с. 315].

Итак, цветаевский «занавес», подобно хору, несет в мир песнь. В чем же суть песен, которые в древнегреческой трагедии исполнялись непосредственно хором?

Как мы можем убедиться, обратившись к текстам трагедий, песня хора по поводу произошедших событий (имеется в виду стасим) не имеет прямого отношения к сюжету и даже, по словам О. Фрейденберг, напоминает принцип «ни к селу, ни к городу». Это, на первый взгляд, совершенно не вписывающееся в контекст наших размышлений положение открывает перед нами возможность увидеть хор в ином, не менее актуальном для нас срезе. Послушаем, что об этом говорит О. Фрейденберг: «В трагедии, уже основанной на действенном сюжете, хор служит выразителем не действенного, а песенного принципа. Лишенные сюжета, песни хора «по поводу» отражают глубокую архаику мысли». Напоминая о том, что автор древней трагедии был и режиссером, и актером своих же пьес, а древние лирики пели о себе и как авторы, и как объекты своих песен, пели «о себе» сквозь лирическую маску, исследовательница утверждает: «Хор трагедий так же субъектно-объектен, как древние лирики, он не имеет чистого объекта, от которого он был бы отделен как субъект, и поэтому он донарративен и досюжетен». Мифологическое мышление мелики, по её же словам, образно, а не понятийно; отсюда и невозможность перевода, поскольку «приходится переводить не с греческого на русский (или иностранный) язык, а с образов на понятия». И в этом смысле хор действительно – «и тема, и зритель, и актер, и автор» [9, с. 368–369, 379]. Я думаю, что именно к этим истокам и восходит символика стиха Цветаевой, и в частности символика тождества «занавес–я».

О сущности поэта и поэтического творчества написано немало. Нельзя сказать, что понимание таких сложных, таинственных и далеко не всегда изъяснимых вещей не менялось со временем. Но все же в культурной традиции существуют некоторые константы, которые рано или поздно дают о себе знать. И сказать о поэте, особенно применительно к поэту-лирику, что он – и тема, и автор, и зритель, и, наконец, актер, исполняющий свою роль на великой сцене жизни, вполне допустимо. Его жизнь, а в итоге – судьба, формируются в сопряжении нескольких

начал. Слово, говорит Цветаева, – «стихия стихий». И поэт в таком случае является носителем всегда длящейся агонии стихий. Его топос, как и топос его стиха, – в точке таинственного и темного в своих истоках пересечения искусства и жизни. Сергею Аверинцеву принадлежит такое высказывание: «У поэзии в строгом и узком смысле этого слова всегда имеется ещё одно измерение. Ненаучно его называют судьбой поэта» [1, с. 11]. И если это высказывание может быть признано в качестве соответствующего положению вещей, то придется допустить и обратное: у судьбы поэта всегда имеется еще одно измерение – его поэзия.

К сказанному остается добавить только то, что символика древнегреческого хора, в свою очередь, ведет нас к самим истокам бытия. «Хор, – писал Вячеслав Иванов, – сам по себе уже символ – чувственное обозначение соборного единомыслия и единодушия, очевидное свидетельство реальной связи, сомкнувшей разрозненные сознания в живое единство. <...> Хор желателен постольку, поскольку желательно религиозное сознание или познание истинной абсолютной реальности. Будет это познание, эта реальность, – будет необходимо, неизбежно и хор. Утрачено это познание, эта реальность, – и хора нет» [6, с. 285, 286].

Как видим, «театр», с которым нам пришлось соприкоснуться, не является театром в обыденном смысле этого слова. В нем нет зрелищности и лицедейства, только – символы, только – намеки. И ведут они нас к античной традиции, а через неё – к таинственным связям всего сущего. Перед нами разворачивается самое ответственное действие, самая великая трагедия – Жизнь. И художник, поэт, – её средоточие.

Примечания

¹ Вспомним в качестве примера, что писал В. Брюсов в ответ на известное стихотворение Пушкина «Пока не требует поэта...»: «Нет особых миггов, когда поэт становится поэтом: он или всегда поэт или никогда. <...> Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, – своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта» [2, с. 93].

² В основе этой истории – следующее событие: 16 января 1913 года душевнобольной посетитель Третьяковской галереи, некий А. А. Балашов, нанес ножом повреждения картине И. Е. Репина «Иоанн Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 года».

³ Привожу полностью текст стихотворения М. Цветаевой:

Занавес

Водопадами занавеса, как пеной –
Хвоей – пламенем – прошумя.
Нету тайны у занавеса от сцены:
(Сцена – ты, занавес – я).
Сновиденными зарослями (в высоком
Зале – оторопь разлилась)
Я скрываю героя в борьбе с Роком,
Место действия – и – час.
Водопадными радугами, обвалом
Лавра (вверился же! знал!)
Я тебя загораживаю от зала,
(Завораживаю – зал!)
Тайна занавеса! Сновиденным лесом
Сонных снадобий, трав, зёрн...
(За уже содрогаящейся завесой)
Ход трагедии – как – шторм!)
Ложи, в слезы! В набат, ярус!
Срок, исполнься! Герой, будь!
Ходит занавес – как – парус,
Ходит занавес – как – грудь.
Из последнего сердца тебя, о недра,
Загораживаю.– Взрыв!
Над ужа – ленною – Федрой
Взвился занавес – как – гриф.
Нате! Рвите! Смотрите! Течет, не так ли?
Заготовливайте – чан!
Я державную рану отдам до капли!
(Зритель бел, занавес рдян).
И тогда, сострадательным покрывалом
Долу, знаменем прошумя.
Нету тайны у занавеса – от зала.
(Зала – жизнь, занавес – я) [11, с. 204–205].

1. Аверинцев С. Немного личного // Аверинцев С. Поэты.– М., 1996.
2. Брюсов В. Священная жертва // Брюсов В. Сочинения: В 2 т.– Т. 2.– М., 1987.
3. Варнеке Б. В. История античного театра.– М.; Л., 1940.
4. Волошин М. О Репине // Волошин М. Собр. соч.: В 7 т.– Т. 3.– М., 2005.
5. Иванов В. Дионис и прадионисийство.– СПб., 1994.
6. Иванов В. По звездам.– СПб., 1909.
7. Мыльникова И. А. Статьи Вяч. Иванова о Скрыбине // Памятники культуры: Новые открытия.– Л., 1985.
8. Стратилова В. Хор в античной трагедии // Театр.– 1969.– № 2.
9. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности.– М., 1978.
10. Ходасевич В. Конец Ренаты // Брюсов В. Огненный ангел.– М., 1993.
11. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т.– Т. 2.– М., 1997.
12. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т.– Т. 5.– М., 1994.