



Л. ГАЛИЧ

**Дионисово соборное действо и мистический театр
«Факелы»**

I

У нас много художников, мало образованных критиков. По части теории и теорий Россия всегда прихрамывала. Кулак и политический страстотерпец — такова наша двулика «практика». Нет нигде — ни в жизни, ни в творчестве — светлого культурного фона, своего рода возвышенного предгорья, над которым возносились бы снеговые вершины. Брат героя — проворовавшийся экзекутор; Достоевского толкует Буренин¹. Есть вспышки молниеносных озарений, но нет ясных зеркальностей, нет чистых горных озер, нет водоемов понимания и сознательности, где играли бы отражения этих молний.

При огромной, гениальной литературе мы нищенски бедны «школами» с сознательной литературной программой. Напрашивается сравнение с Францией, где от парнасцев до теперешних «натюристов»² — что ни трехлетие, то новая «школа» с новым эстетическим знаменем. Над такой скачкой теорий принято пренебрежительно усмехаться, сводя ее к потугам бездарностей протесниться в поле внимания. Но не всегда тот, кто смеется, обнаруживает свое превосходство. Есть ясный смех духовного торжества, и есть наглое хихиканье скудоумия. Везде бывают паразиты искусства, которые тем только и живы, что наряжаются в костюм школы и щеголяют в ворованных украшениях, — есть Горькие и есть подмаксимки, есть Андреевы и есть «под Андреева»³, — но там, где образуются «школы», где на ряду с новыми именами вырастают новые понимания, где не только пишут по-новому, но и стараются осознать эту новизну — там культура

разлита в воздухе и художник не умрет в одиночестве, непонятый, непризнанный и осмеянный.

Про кого в России можно сказать, что у него есть художественное мировоззрение, т. е. цельный и законченный взгляд на искусство, как бывает философское мировоззрение, цельный и законченный взгляд на вселенную и мировой процесс? В Германии был в свое время Шопенгауэр со своим пониманием искусства⁴ как освобождения созерцающей личности от власти воли, был Ницше, разделявший искусство на Дионисово экстазное опьянение и Аполлонов золотой сон, был 100 лет назад Шиллер, приложивший к искусству точки зрения Канта⁵, есть новейшие символисты и мистики; во Франции каждая Revue*, народившаяся за последние 25–30 лет, начиналась с теоретического манифеста. Даже в Англии, где романы пишутся старыми гувернантками и отставными агентами сысского отделения, был Моррис, был Рескин, был Оскар Уайльд⁶.

Только у нас, за исключением Толстого, написавшего увлекательную статью — но не об искусстве, с целью его истолкования, а против искусства⁷, с злым умыслом его уничтожить — да разве еще Чернышевского⁸ — тот, впрочем, только воображал, что писал книгу об искусстве, на самом же деле трактовал о чем хотите — о наилучшем способе землепользования, о преимуществах плодосменной системы или удобрения минеральными туками, но ни краешком не задел искусства — у нас, кроме этих двух попыток, нет и не было теорий искусства. Художники брели в одиночестве, в темноте и пустоте индифферентизма, театр направлялся и поощрялся мыслителями распивочной прессы и если, несмотря на все это, у нас все-таки налична литература — и одна из глубочайших на свете — то тут причиной — талантливость, накопленная долгими веками, как добро в дедовских сундуках, на приволье крепостного хозяйства, в беспечности помещичьей жизни.

Добро это проматывалось, как транжирились сначала оброки, а впоследствии выкупные и займы. Нигде столько таланта не бросалось даром на ветер, как у нас в пореформенную эпоху. Каждому из наших художников приходилось строить сначала, не опираясь на культурный фундамент, сложенный руками предшественников. Горы возвышались над степью; предгорья не выносили их к небу.

* Журнал.

Становимся ли мы экономнее? Расхитив целину творчества, вводим ли культурные обработки? На истощенных русских полях все еще — соха и трехполье. Поймем ли мы, наконец, что если не хотим голодать, нам надо обратиться к теориям и внести в жизнь рациональность? Почувствуем ли любовь к мыслям, когда увидим, что искусство хиреет?

II

Пока еще художественные теории — удел малочисленного кружка. Говорю: кружка, а не кружков, потому что наших культурных художников и примыкающих к ним теоретиков можно перечислить по пальцам. Это те, немногие литераторы, что группируются около «Скорпиона»: Минский, Мережковский, Гиппиус, Соллогуб, Валерий Брюсов, Вячеслав Иванов⁹. Назову еще Н. А. Бердяева — яркого философа-публициста, интересно истолковавшего Метерлинка¹⁰. Вокруг этих имен расположились менее знаменитые: Л. Д. Зиновьева-Аннибал, А. А. Блок, Андрей Белый¹¹, из критиков: З. А. Венгерова¹², К. А. Сюннерберг, Г. И. Чулков и др. Задумчивая поэтесса Allegro (П. С. Соловьева), красочно-мистическая Тэффи (Н. А. Бучинская)¹³ с ее глубокими и прозрачными символами и отчасти совсем молоденькая, еще не определившаяся, но чутко и талантливо ищущая Н. В. Крандиевская¹⁴ тяготеют к тому же кружку; из беллетристов — А. М. Ремизов, Б. Зайцев и С. Сергеев-Ценский¹⁵.

Здесь в этой атмосфере исканий, насыщенной образованием и талантом, вызревают новые содержания. Здесь — фокус современной поэзии и источники будущего искусства. Здесь же — в лице Вячеслава Ив. Иванова — выступил в русской литературе едва ли не первый теоретик искусства с законченным художественным мировоззрением.

У меня с музой Иванова старинный и неровный роман. Когда вышла первая его книжка («Кормчие звезды»), я отметил ее появление в «Новостях» приветствием «вновь выступившему, манерному и перегружающему свой стих, но все-таки *большому* поэту». Потом, в полосу охлаждения, я стал нетерпеливым и мнительным. Меня сердило, что пышные, точно в церковные ризы облаченные, стихи Иванова не прояснялись с течением времени, не становились пластичными и прозрачными, а продолжали смутно гудеть какими-то тяжелыми диссонансами, как хоры

Вагнеровских опер. И меня еще более сердило, что поэт в ряде статей — таких же клирно-торжественных, — как бы оправдывал эту внутреннюю темноту, как особый вид мистического познания. Мне приходилось высказываться против Иванова, часто даже с несправедливой запальчивостью. Я не мог не нападать на искусство, в котором, как в стихотворном катехизисе Верлэна «*1a musique*» была «*avanttout*»¹⁶. Я не жалею об этих несправедливостях, потому что только через тезис и антитезис, утвержденные с одинаковой полнотой, с одинаковой силой и искренностью, выходишь к настоящему синтезу, а не к вялому, безличному эклектизму.

«Прозрачность» — вторая книжка Иванова, снова властно притянула меня. От смутных музыкальных вибраций Иванов подвигался к прозрачности. В его стихе, ставшем проще и сосредоточеннее, начал резче выделяться рисунок. Над прибором музыкальных аккордов загорался золотой сон. Иванов подошел ближе к моей идее искусства — к созданию законченных образов, реальных по своему содержанию, символических по внутреннему значению и только этим родственных музыке.

Но не о стихах Иванова теперь речь, а об его художественном мировоззрении.

В каждой цельной философской системе, притязающей на полную всеобъемлемость, искусству отведено место. У кого из настоящих философов нет своей оригинальной эстетики, тесно сросшейся с ядром его метафизики? И наоборот, нельзя быть теоретиком искусства, опознать его значение до конца, не будучи оригинальным философом. Вячеслав Иванов — поэт, а поэты редко философы. Мировоззрение Вячеслава Иванова — не отвлеченная концепция мира, приведенная к последней прозрачности, а скорее художественный аспект, схема в символической дымке. Я затрудняюсь даже сказать пантеист ли Иванов или плюралист, идет ли он за Спинозой или Лейбницем. Преклонение перед индивидуальной волей, перед «я», перед духовной монадой, органически срослось у него с тягостным сознанием одиночества, на которое осуждена эта воля, пока она отрезана от вселенной и замкнута в границах индивидуальности. Иванов — ученик Ницше, прославлявшего и торжество личности (в учении о сверх-человеке), и погашение ее в оргиазме (в учении о происхождении трагедии).

III

Как все мистики — Иванов иллюзионист. Он не верит в подлинность мира — нашего, земного, реального, физического, научного мира. Для него этот мир — маска, за которой скрывается Всеединое. Иванов не аргументирует философски. У него нет теории познания. Он просто догматически утверждает; дает форму содержания своего чувства. Для него мир индивидуумов, мир отдаленных, обособленных друг от друга, друг другу чуждых сознающих существ — только фазис мирового процесса, цель которого — воссоединение всех душ в одном общем всеедином сознании. В своих статьях о религии Диониса он выражает эту мысль так: наш эмпирический земной мир символизируется растерзанным Дионисом, вечным богом, разорванным на клочки. В природе, состоящей из множественностей, из бесчисленных предметов и индивидуумов — божество как бы растерзано. Сознания отдельных существ — это клочья божеского сознания. Мы только потому живы, что божество распалось на части, Дионис растерзан титанами. Но Дионис должен воскреснуть. За Вторым, растерзанным Дионисом, следует Дионис Третий, воссоединенный и восставший для вечности. Легенда о страдающем Боге — символ мировой драмы. Для того, чтобы возник мир, нужно, чтобы первоначальное всеединство — если только оно существовало — распалось на бесчисленные отдельные. И процесс воссоединения этих отдельных, процесс их собирания и слияния — есть история воскресения Диониса.

Мне не хотелось бы, чтобы мысли Иванова показались произвольными утверждениями, бессодержательной мистической аллегорикой. Философам нетрудно сказать, что всеединства никогда не было, что всегда существовал мир, состоявший из отдельных существ. Скептикам легко улыбнуться над пророчеством о воскресении Диониса, т. е. о слиянии индивидуумов во всеединое, всеобъемлющее сознание. Но идеи Вячеслава Иванова не притязают на действительность и научность. Они не философская космогония, не свод мыслей о том, как возник и развивается мир. В них утверждаются не факты, а *чаяния*, не то, что есть, а то, что хочется человеку, чего он требует, чего жадно желает.

В чем основной трагизм нашей жизни?

В необоримом одиночестве человека. Я не помню уже в какой повести я прочитал вещице фразы: «он умирал и хотя она его

держала за руку и он чувствовал приветливую теплоту ее тела и жалостливую дрожь ее пальцев, в его зрачках виделся ужас, что он должен будет *один* уйти в те черные двери, куда всякий из нас должен уходить в одиночестве? Это можно выразить ярче, в словах, более, жгучих и потрясающих, но трагедия намечена ясно. Стоит тяжело заболеть, чтобы почувствовать свое одиночество и ощутить лживость иллюзий, в которых мы обыкновенно живем. Напоминаю «Смерть Ивана Ильича». Мы создаем богов и религии, чтобы избавиться от мук одиночества, заглушить их жгучую боль. И мечта о воскресении Диониса есть мечта о преодолении одиночества, греза о воссоединении души с миром, так чтобы ничего не было снаружи, все было внутри.

В седьмом отрывке упанишады Чандогья — в главе «Бхума Видья»¹⁷ — мудрец Санаткумара обучает ученика своего Нараду.

«Радость, о дорогой, состоит только в неограниченности, а не в том, что обладает пределом».

— Объясни мне, вопрошает ученик, что же такое неограниченность (бхуман)?

— Если ты помимо себя ничего иного не видишь, ничего иного не слышишь, ничего иного не познаешь, то ты не ограничен пределами; если же видишь иное, слышишь иное, познаешь иное — то ты, о дорогой, ограничен. Неограниченность есть бессмертное, ограниченность смертное».

«Неограниченность» индуского мудреца, слияние души с миром — это и есть греза о всеединстве, желание вместить в своем духе всю полноту возможных переживаний, мечта о воскресении Диониса.

Если Бог — всеединство и всеобъемлемость — то действительность говорит: «Бога нет». Все раздроблено, все разрознено, все расколото, все разбито на бесчисленность индивидуумов. Нет единого всеобъемлющего сознания. Скептический Вольтер говорил: если нет Бога, надо его выдумать¹⁸. Безбожный и разрозненный мир да преобразится в единое целое! Существа, чужие друг другу и заключенные в тюрьме одиночества, да сольются во Всеединое Существо! В этой воле, в этом страстном желании — основной пафос всякого мистицизма и основной пафос Вячеслава Иванова. Заслуга же Иванова в том, что у него этот пафос — сознателен, выступает в незапятнанной чистоте, незатемненной религиозной догматикой. Иванов хорошо знает, что говорит не о факте, а о мечте, не о *сущем*, а всего только о *чаемом*.

IV

Человечество, в своих тревожных исканиях, давно напало на средство, обещавшее соединить его с миром, разбить рамки индивидуального одиночества. Это средство — *музыкальное исступление* гипноз ритмов и звуков. В мистериях, в хлыстовских радениях, на шабашах, в мистических оргиях пение и ритмические телодвижения приводят посвященных в экстаз. Наука определяет этот экстаз как состояние страшного перераздражения известных мозговых центров, состояние, превращающее наш мозг в нечто вроде изумительно тонкого резонатора. Вибрации одного мозга непосредственно передаются другому — помимо жестов и слов, подобно волнам беспроводного телеграфа. Создается между участниками мистерий как бы волшебное сверх-индивидуальное единение, приводящее хотя бы к тому, что все вместе видят ту же галлюцинацию (так наз. *коллективные* галлюцинации, хорошо изученные психиатрами).

Из души в душу переливаются содержания; рушатся в момент исступления, стены одиночества и отдельности. Как тела участников оргии переплетаются в живую гирлянду, так — нет, еще гораздо теснее! — переплетаются и их души. Резонанс мозга становится все сильнее: он повышается до ясновидения и пророчества. Мы, привыкшие к математической достоверности и непосредственной физической осязательности, — никогда бы не поверили этому, если бы такие же факты не повторялись в строго научной обстановке, хотя бы в «Сальпетриере» Шарко¹⁹.

Мистерии начинаются с исступления — с жадного захватывания душой отделенных от нее раньше переживаний. Они кончаются мистическими видениями, говоря научно — коллективными галлюцинациями. Каковы эти видения?

Вам конечно случалось видеть во сне смутно-жгучие и волнуемые картины. Вы просыпались, старались вспомнить о них, искали, не могли доискаться и, наконец, сон вставал перед вами, в виде ли человеческого лица с особым, странным, трудно-передаваемым выражением, в виде ли ландшафта или события, и когда выплывала в памяти эта картина, над ней, точно отблеск или ореол, загоралось отражение чувства, пережитого вами во сне. Картина была *символом*, осязательным выразителем и возбудителем сложных и могучих переживаний.

Символы мистических исступлений встают в оргийных видениях.

Душа, на время освободившаяся из своего плена, перевившаяся с другими сознаниями, вернулась под свою оболочку. Вся пестрота чужих настроений не могла быть ею уловлена, но этот сложный прибор слился для нее в общий рокот и его она символизирует в видении. Пусть это будет бог Дионис, разрываемый на части титанами; пусть это будут бога Олимпа, пусть это будет Изиды, плачущая об Озирисе: в этих образах неизъяснимые чары; они будят отголоски того, что когда-то переживалось душой в минуту исступленных экстазов.

Истинный поэт тот, кто знает тайну внушений; кто сам имеет видения и может возбудить их в других. Идеал пластики — аполлоновского искусства — закрепить внутренний образ возможно более точно и ярко, сделать его из субъективного объективным, так чтобы он мог постоянно быть у всех перед глазами. Пластика стремится к натурализму и ее стремление закономерно и разумно. Идеал музыки — дионисического искусства — гипнотизировать чужой мозг и перелить в него, хотя бы в смутных вибрациях, свои собственные экстазные исступления.

Поэзия пластична и музыкальна. Она должны давать образ и вместе с ним его мистический ореол; ее образы должны быть символистичны. Передавай она одни ореолы, действуй только как музыка — она была бы излишней, потому что гипноз музыки совершеннее. Наоборот, передавай она только образы, она стала бы служанкой пластики. В поэзии смутные содержания, отголоски исступленных экстазов, должны и сознаваться и проясняться, они должны развертываться и дифференцироваться. Таким образом чужое сознание, первоначально ворвавшееся в душу в виде смутного нестройного рокота, выявляется во всей своей пестроте.

V

У Иванова родилась мысль отвести театр к его источникам, чтобы воскресить в нем дионисиевское начало. В моей статье о «новом трагизме», совершенно независимо от Иванова, но двигалась по сходным путям, я высказал такую же мысль. Мы знаем, что зачатком трагедии был волшебный «золотой сон», вставший перед участниками мистерий. Хоровод пел и кружился, и когда души сливались и экстаз охватывал посвященных, перед ними загорались видения. Галлюцинации — сказали бы психиатры. Конечно, это были галлюцинации, потому что под углом зрения науки все

подвержено научному толкованию. Но этот бред мистиков был глубоким символическим бредом. Он выражал, в красочных образах, переживания охваченных экстазом душ, освобожденных от границ индивидуальности и несказанно сливавшихся воедино.

Позднее — чтобы сделать мистерии доступнее? — галлюцинации были заменены иллюзиями. Из хоровода выделялись «пророки» (одержимые, поэты, актеры) и телесно воплощали свои видения — мимикой, словами и жестами. Таков зародыш трагедии.

Иванов возымел мысль возвратиться к древним истокам, упразднив зрительный зал и превратив актеров и зрителей в участников единой мистерии. Он хочет возродить *хор* — не хор французских трагедий, изображавший идеального зрителя, — а хор греческих оргий, хор мистов, соборно священнодействующих. Он говорит, что в современном театре один орган находится в параличе: этот орган — зрительный зал. Вернуть ему прежнюю жизненность, вовлечь его в оргийное «действие» — такова задача Иванова.

При совершенном осуществлении этой мысли — трагедия превратилась бы в импровизацию. Она — может быть — выиграла бы в музыкальности, но бесконечно проиграла бы в пластичности. Длинный путь завоеваний и роста был бы вычеркнут одним почерком пера. Если только мечта Иванова вообще была бы осуществимой.

Сам Иванов постоянно оговаривается, что мечта его — идеал. Ближайшие задачи скромнее: найти средства к тому, чтобы, сохранив индивидуальное творчество, оградив, так сказать, авторские права — сломать стену между сценой и публикой. Быть может, театральное представление, — самое воспроизведение пьесы, — можно подготовить *вступлением*, своего рода общим радением, по плану намеченному заранее, но только в самых общих чертах. Сцена спрятана за тяжелой портьерой. Она даже не угадывается, потому что к каждому представлению зал убран и декорирован по-новому и сцена из одной его части переносится в другую. В зале нет вызывающих заранее зевоту параллельных рядов кресел. Мебель в нем разбросана неправильно, по капризу и вдохновению художников. Хор «мистов» — писателей и актеров — встречает публику у входа, вмещивается в нее, быть может, раздает ей костюмы, дает знаки оркестру, старается стихами и диалогами, или совместно разыгрываемыми сценами, в которые вовлекается публика, заранее подготовить настроение. Зрители как бы постепенно гипнотизируются и когда они достаточно подготовлены,

внезапно раздвигается занавес и на сцене, как в таинственном зеркале, загорается «золотой сон».

Оговариваюсь: эта схема — моя. Но не думаю, чтобы Иванов стал бы с нею спорить. Мне не раз приходилось слышать, как им высказывались аналогичные взгляды.

Мистический театр будущего, устроенный по приведенному плану или по плану, приближающемуся к нему, мог бы превратить представления в своего рода мистерии, обогатить их символическим духом, сделать их более волнующими и более значительными. Есть опасность вырождения в шарлатанство. Было бы наивно и легкомысленно закрывать на это глаза. Все зависит от таланта организаторов. Для нервных, чутких натур, способных к поэтическому экстазу, открывается широкое поле. Дать зрителю возможность творить, а не только пассивно воспринимать, заразить зрительный зал опьянением мистической оргии, дать ему хотя бы иллюзию расторжения индивидуальных перегородок и зарождения «золотых снов» — для такой необычайной задачи потребны и необычайные силы. Замысел останется отвлеченностью, пока его не расцветит выполнение.

VI

Идея Вячеслава Иванова была подхвачена литературным кружком — быть может, первым зачатком будущего театрального мистического хора, будущей «общины» художников. Образовался — пока еще номинально — художественный кружок «Факелы»²⁰. Сюда вошли: В. И. Иванов, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, Л. Д. Зиновьева-Аннибал, А. М. Ремизов, С. Л. Рафаилович, Ф. К. Сологуб, Г. И. Чулков, Н. А. Тэффи, Андрей Белый, К. А. Сюннерберг, автор настоящей статьи и др. Из художников примкнули к кружку: К. А. Сомов, Б. И. Билибин, М. Добужинский, И. Грабарь и многие другие.

Группа молодых актеров, во главе с В. Э. Мейерхольдом становится, по-видимому, зерном образующейся труппы «Факелов»²¹.

Несомненные симпатии начинанию обнаруживает, как это ни неожиданно — и писательский кружок «Знания» в лице своих главных руководителей Максима Горького, Леонида Андреева и поэта И. А. Бунина (уже печатавшегося, впрочем, в «Скорпионе»).

В члены-учредители «факелов» заочно избран также Н. М. Минский, не приславший еще своего согласия.

Если между кружком «Факелов» в узком смысле этого слова и между представителями «Знания» состоится — как это можно предвидеть — слияние, то задачи «Факелов» станут шире: они обнимут все художественные искания, направленные к возрождению театра. Сформируется литературное общество, богатое культурой и мыслями, образуется столь нужная атмосфера для развития и роста талантов.

У нас все еще есть поклонники нутра, своего рода толстовцы в искусстве, презирающие внешнюю обстановку и возлагающие все свои чаяния на внутреннее самоусовершенствование артистов. Но как процесс нравственного самоусовершенствования нуждается в культурных условиях — внешних политических формах — так и для роста таланта потребны своего рода теплицы. Декадентство упрекали в оранжерейности, в экзотичности, в кружевной исключительности. Но среди общества варваров культурные оазисы редки. Чересчур немногочисленны люди, способные торжествовать над рутиной и подымать уровень творчества.

Общение должно повысить их силы, взаимодействие — расширить их кругозор и сделать из малочисленного кружка — авангард будущей армии.

1906

