

**Валентина Мусий**  
**Одесса**

### ***ЖАНР МИСТЕРИИ В ДРАМАТУРГИИ ФЕДОРА СОЛОГУБА***

*Стаття присвячена аналізу п'єс “Перемога смерті” та “Подарунок мудрих бджіл” з точки зору прояву в них установи Федора Сологуба на перетворення світу та людини засобами театральної дії, поглядів драматурга на митця як деміурга.*

*Ключові слова: драма, символізм, містерія, міф.*

*The article studies plays “Victory of death” and “Gift of wise bees” as manifestation of Sologub’s model of world’s and person’s transformation by theatre performance and author’s conception of artist as Demiurge.*

*Key-words: drama, symbolism, mystery, myth.*

В литературоведении накоплен опыт изучения специфики символистского театра. Это и работы общего характера [1; 2; 14; 17], и те, что непосредственно посвящены драматургии Федора Сологуба [11; 12]. Но все же в первую очередь этот художник привлекает исследователей как поэт и прозаик. В результате осмыслению его пьес, предполагавших превращение театрального действия в обрядовое и реализацию таким образом задачи жизнетворчества путем включения в это действие многочисленных зрителей, уделяется значительно меньше внимания. Целью данной статьи является выявление в пьесах Федора Сологуба «Дар мудрых пчел» (1907) и «Победа смерти» (1908) ритуально-мифологической основы, позволяющей отнести их к жанру мистерии. В последние годы литературоведы все чаще обращаются к выявлению мистериального начала в литературе романтизма [18], и модернизма [3; 4; 7; 13]. Связь этих художественных явлений с мистерией объясняется, в первую очередь, состоянием переходности эпох начала XIX века и конца XIX – начала XX века. Ведь мистерия уже в своей жанровой природе содержит установку на преображение. Основываясь на этом, Н.П.Малютина пишет относительно украинского театра начала XX века: «...рецепція містеріальної драми набувала ознак сакралізованої колективної участі у таїнстві посвячення» [8, с.32]. В первую очередь, конечно, идет речь об изменении душевного состояния и сознания причастных к

мистериальному действию. Не случайно к участию в средневековой мистерии привлекались не профессиональные актеры, а горожане. Тем самым достигалось приобщение к разыгрываемым эпизодам Священной истории широких масс. Исследование пьес Федора Сологуба как мистерий позволит углубить представление о его творчестве как явлении переходной эпохи, о путях реализации драматургом установки на «очищение души зрителя в волевом акте сочувствия и сопереживания» [15, с. 46].

Сразу же отметим, что избранные нами для анализа пьесы Федора Сологуба различаются с точки зрения той модели, на которую они ориентированы. «Дар мудрых пчел» воссоздает элементы Элевсинских мистерий и поэтому может быть соотнесена с тайными религиозными ритуальными действиями. Они были настолько популярны и значимы в античную эпоху, что Мирче Элиаде высказал предположение, что не только трагедии, но и многие произведения литературы, традиционно связывавшиеся с жанром романа («Амур и Психея», «Эфесий», «Эфиопика»), на самом деле составлялись в соответствии с текстами мистерий [20, с.152]. «Победа смерти» близка мистерии как разновидности западноевропейского средневекового драматического зрелища, включавшего в себя театрализацию обрядов, «способных вызвать ужас, восторг или вообще крайние эмоциональные потрясения» [19, с.228]. Роль этой разновидности мистерии особенно возросла в литературе символизма с его установкой на жизнетворчество, соединение эстетического с религиозным. Вяч. Иванов в статье «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (1906) оценивал новое искусство как «пророческую весть о новой жизни», поскольку «мечта» его «упреждает действительность» [5, с.37]. И далее он объяснил, что вкладывал в понимание пророчества как «творческой энергии, упреждающей и зачинающей будущее...» [5, с.38]. Произведение символизма для него являло собой «волевой акт мистического самоутверждения» [5, с.38]. Путем к возрождению динамичности нового искусства, и в первую очередь, новой драмы, было возвращение, по мнению

Вяч.Иванова, к средствам усиления аффекта, использовавшимся древними. «Довольно зрелищ, не нужно *circenses*. Мы хотим собираться, чтобы творить – «деять» - соборно, а не созерцать только (...). Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних «оргий» и «мистерий», - призывал он [5, с.44]. Подобное было свойственно и Федору Сологубу. Представляя понимание им творческого акта «как монументального, иррационального прорыва в мир сущности», что соответствовало символистской концепции, О.П.Мойсеева приводит следующие строки художника о творческом потенциале искусства: «Мечта о преобразении мира перестанет быть мечтой и станет близка к осуществлению только тогда, когда множество людей на всей земле станет причастниками великих восторгов искусства, когда мечта и подвиг поэтов и художников станут достоянием обрадованных и озаренных толп. До этого времени все земные перемены и преобразования бессильны изменить грубую ткань мира» [9, с.173; 170]. И в то же время Сологуб не во всем повторял или развивал взгляды на театральное действие, высказываемые его современниками. На это обратила внимание Н.Г.Пустыгина, исследуя театральную концепцию этого художника. Он, пишет литературовед, прекрасно понимал, что зритель сам по себе «не готов к соучастию в «трагической игре», в мистериальном действе, что реставрация античного театра несостоятельна». Поэтому теорию «соборности» Вяч.Иванова и Г.Чулкова он характеризовал как «возврат в пещеры». Н.Г.Пустыгина подчеркивает роль «Я» в представлении Сологуба о преобразующей силе мистерии. Показательно уже само название статьи драматурга, которую цитирует исследовательница – «Театр одной воли». «Но всякое единение людей, - писал он в ней, - имеет значение только постольку, поскольку оно приводит человека ко Мне, поскольку каждое отдельное существование на земле является только средством для Меня» [11, с.119]. Близкую точку зрения на суть символистского театра высказала Е.Г.Милюгина.

«Освободителем, которому под силу взломать двери «мира-тюрьмы» - подчеркивает исследовательница, размышляя о гностических мотивах в поэтическом мифотворчестве символистов, - виделся символистам Поэт-пророк. (...). Созидательный смысл его житнетворчества выражен в экспансии мира внутреннего (идеального) на мир внешний (материальный), в преобразении последнего по вечным законам Духа» [8, с.45-46]. То есть, если попытаться определить суть драматических произведений Федора Сологуба по аналогии с выражениями «театр одного актера», «актерский театр», «режиссерский театр», то его мистерии – это составляющие «авторского театра». В них единый демиург – сам писатель. Хотя свои функции творца он может передать и кому-то из действующих лиц. Как, к примеру, Дульцинее в «Победе смерти».

Эту пьесы Сологуб представил как игру рока, выразителем воли которого является сам драматург, со своими марионетками. Являет же зрителю авторскую модель мира героиня пролога его мистерии Дульцинея. Действо, открытое ею королю, поэту, ...должно было завершиться инициацией, тем «освобождением человека из «двойной тюрьмы» - тела-тюрьмы, космоса-тюрьмы, ... отречением его от телесно-чувственного и возвращением духа в праединое, абсолютный мир», которое символисты связывали с переходным ритуалом. Но вот чем оказалось явленное в «Победе смерти» для действующих лиц – зрелищем или все же мистерией – остается загадкой для зрителя, возможно потому, что именно он (зритель) по воле драматурга должен был стать мистом (посвященным) не просто в содержание пьесы, но в мистирию.

В значительной степени сложность реализации установки на преобразование души и сознания присутствующих на сцене участников действия определена системой персонажей.

Дульцинея, которая, по мнению М.Ибрагимова, символизирует «сладостную, создаваемую силой творческого воображения любовь», находится в окружении тех, кто являет собой начало грубой, пошлой

действительности. Среди них король, признающийся в собственной беспомощности. «Кто зовет меня, не знаю, и к чему зовет, не могу понять», - сообщает он. Ему трудно угадать истинную суть прекрасной Дульцинеи, и он зовет ее именем грубой девки Альдонсы. А саму Альдонсу здесь называют королевой Ортрудой. Но, скорее всего, это не та самоотверженная правительница, о которой поведал Сологуб в «Творимой легенде», а злая и лживая супруга-колдунья Фридриха Тельрамунда из Вагнеровского «Лознгринна», не способная понять, как можно жить одной верой и любовью. Здесь и поэт, в воображении которого рифмуются «чародейка и водка». Он принимает короля за швейцара лишь потому, что тот сидит на ступеньках. К тем, кто растворен в действительности, относится паж, готовый лгать ради наслаждений...

Зрелище, которое волею драматурга и Дульцинеи из пролога к пьесе должно было изменить всех их, строится на мотиве подмены жены. Поэтому пролог тоже строится на мотиве подмены. Но только в данном случае – красоты. Король, паж, поэт обыкновенны. Они принимают волшебную живую и мертвую воду за ту, что годится лишь для мытья полов. Их страна чудится им светлой, а на самом деле она темная [16, с.16-17]. Лишь волшебство может снять пелену с их глаз и позволить им увидеть красоту, «отринуть обычное» и устремиться к «невозможному». То чудо и волшебство, которое подвластно лишь самому автору. Но пока что и волшебный амулет, подарок Дульцинеи, навевает на них лишь «золотой сон», успокаивает, забавляет, но не возрождает. Поэтому Дульцинея с тоской заключает, что «опять зрелище остается зрелищем, и не становится мистериєю». «От вас самих зависит, чтобы это было только зрелище, или чтобы это стало мистериєю», - обращается она к тем, кому в очередной раз являет действие. Но способны ли они к возрождению, которое и составляет суть мистерии и отличает ее от обычного зрелища?

В «Даре мудрых пчел» расстановка действующих лиц иная. Главные герои мистерии Федора Сологуба - царица Лаодамии и ее погибший

супруг Протесилай - окружены теми, кто близок им и способен воспринять происходящее на их глазах как космогоническое действие (ваятель Лисипп, подруги царицы). Наравне с земными людьми в действе, как это и положено для мистерии, участвуют боги (Мойра-Афродита, Аид, Персефона, Гермес), нимфы, сатиры, тени. Не случайно действие в этом произведении Ф.Сологуба включает в себя большую часть элементов Элевсинских мистерий. В качестве семантического ядра жанра М.И.Ибрагимов выделяет следующий ряд структурных элементов. «Во-первых, - пишет литературовед, - мистерия – это действие религиозного характера, своего рода ритуал, в основе которого лежит идея священного служения. Не случайно мистерия генетически связана с литургической драмой. Во-вторых, мистерия – это площадное действо, для которого характерно наличие комического начала, приобретающего иногда грубо-бытовые формы» [4, с.96]. Кроме этих, основных носителей жанра мистерии, М.И.Ибрагимов называет изображение в мистерии потусторонних силы, отражение представления об иерархической организации мирового пространства. Все эти признаки присутствуют в «Даре мудрых пчел». Главное же – это то очищающее влияние на зрителя, к которому и призван этот жанр.

Остановимся на наиболее показательных. Великие мистерии, призванные «провести» человека из «профанного мира в сакральный» и тем самым оформить его связь с сакральным, начинались с того, что неофиты направлялись к морю для совершения обряда очищения. Причем они должны были бежать. Этот бег назывался *elasis*, «отстранение», «изгнание», то есть «отделение непосвященного от его прежней жизни». Омовение тем самым превращалось в завершающий этап освобождения от «обыденной, суетливой жизни» [6, с.106-107]. Бег составляет часть ночного действа, в котором участвуют пляшущие подруги Лаодамии. В самом начале от них отделяются те, кто ограничен обывательской мудростью и осторожностью. Две женщины, не понимая происходящего, упрекают царицу в хитрости: она, в отличие от подруг, не надела дорогих нарядов. «...а сама хитрая, - говорит

первая, - 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» [16, с.109]. И хотя она признает, что «пролить сколько-нибудь крови для очистительного обряда хорошо» и «угодно богам», но лучше, чтобы осталась целой одежда [16, с.110]. Поэтому она и ее подруга незаметно покидают сад, в котором происходит ритуальное действие.

Возможно, это совпадение, но после бега к морю и ритуального омовения в нем на протяжении трех дней происходила подготовка к дальнейшим частям священнодействий. Лаодамия просит отца именно о трех днях ожидания перед тем, как должно свершиться ее новое вступление в брак. Далее. Двух подруг, которые из боязни испортить дорогие одежды, так и не примкнули к мистам, испугало еще бесстыдство Лаодамии и других женщин, в неистовстве срывавших с себя одежды. Представления, сопровождавшие Великие Мистерии, имели разнообразный характер, включали наряду с жестоким (в пьесе Сологуба девы и жены до крови ранят свои нагие тела ударами веток), торжественное, веселое и даже распущенное. «Мистерии, - пишет И.М.Камад, - всегда сопровождалась некоторой раскованностью, фривольными шутками и сценами, их непрменный атрибут – фаллические символы». Этим состоянием неистовства, которым проникались посвященные, мистерии отличались от простых, «имевших внешнее значение обрядов культа» [6, с.138]. Подобное состояние «оргийного безумия» оценивалось символистами как результат «выхода, исступления из граней эмпирического я», приобщения «к единству я вселенского в его волении и страдании, полноте и разрыве, дыхании и воздыхании» [5, с.29]. Главное же заключалось в мистическом аспекте мистерий, утверждавшем «торжество жизни, победу над смертью и возможность пройти через очищение, соприкоснуться с тайной откровения бытия» [6, с.139].

Обязательной составляющей мистерий является миф. В «Победе смерти» - это миф о возмездии, которое ожидает мучителя. Отсюда –

христианский мотив Страшного Суда. В ночь после казни Альгисты и ее сына наступает час «последнего испытания». Погибшая призывает спящих встать. Разбуженные восклицают: «Не трубу ли архангела мы слышали, зовущую на страшный суд?», а затем понимают: «Пролитая кровь вопиет к небу». Наконец после беспорядочного метания люди видят казненных восставшими [16, с.49-50]. Но особенность развития этого мифологического мотива в трагедии Сологуба заключается в том, что жертва не требует наказания, напротив, она устремлена к прощению, она продолжает любить. Любовью и прощением она пытается очистить и спасти мучителя.

В «Даре мудрых пчел» это миф о явлении мертвого жениха. Не случайно Лаодамия была названа «Античной Ленорой» [16, с.82]. Благодаря верности Лаодамии своему супругу и после его смерти, обрядам, которые она совершает для соединения с ним, мольбам Персефоны, Аид позволяет Протесилаю на несколько часов вернуться в земной мир. А Лаодамия сама желает последовать за ним после того, как Гермес уносит Протесилая в тот мир, в котором ему надлежит пребывать вечно. Кроме того, мотив временного возвращения в земной мир составляет часть мифа о Деметре и Коре. Недаром Персефона все время тоскует по живой любви, находясь в царстве своего грозного мужа.

Неслучаен в трагедии Сологуба и образ Прометей. Он связан не только с мотивом борьбы за свободу, противостояния титана тирану Зевсу, но и с мистериальным началом. Как показывает М.Холл, Прометей, прикованный к скале, символизировал в Великих Мистериях, открывавших посвященным «прямые и полные методы освобождения своей высшей природы от бремени материального невежества», прикованность высочайшей природы человека к его ограниченной личности [18, с.83]. Сама же Персефона в Элевсинских мистериях символизировала Психею, душу, принадлежащую «высшим мирам, где она, освобожденная от материальных уз, по-настоящему жива и может быть сама собой» [18, с.80]. Интересно, что об освобождении идет речь и в «Победе смерти». Альгиста пытается убедить

короля Хлодовега в том, что подчинение любви может стать дорогой к обретению им подлинной свободы. Поэтому она предлагает возлюбленному отдать корону как знак земной власти юному Карлу, и, освободившись, следовать за ней. «Я открою тебе счастливый и вольный мир, я уведу тебя в долину меж дальних гор, где нет владык и рабов, где легкий и сладок воздух свободы», - восклицает Альгиста. [16, с.53]. Для элевсинских философов, заключает М.Холл, «единственным подлинным рождением было рождение души, освобождающейся от своей плотской природы» [18, с.80]. Но ее порыв остается для короля проявлением безумия. Подлинное освобождение оказывается возможным лишь для Лаодамии в «Даре мудрых пчел». Таким образом, нам представляется, что нравственное воскресение как один из ведущих элементов мистерии реализуется в «Даре мудрых пчел» и остается лишь установкой, оформленной словесно в прологе «Победы смерти».

Мистерии Федора Сологуба, о которых шла речь, отличаются одна от другой. К жанру средневекового театра ближе «Победа смерти». В «Даре мудрых пчел» ярче выражено античное ритуально-мифологическое. В то же время мистерияльному как направленному на преобразование ближе «Победа смерти». Об установке на инициацию зрителей пьесы Дульцинеи о короле и пьесы, в которой сама она выступает в качестве действующего лица, говорится уже в предисловии к ней. Что же касается «Дара мудрых пчел», то само по себе возрождение представляет собой в первую очередь зрелище, которое видит зритель. При этом он так может и остаться лишь наблюдателем. Что же касается системы персонажей, то преобразование с помощью чуда любви происходит в «Даре мудрых пчел». В «Победе смерти» ни одно из действующих лиц так и не оказывается способным к нему. Но, так или иначе, обе пьесы демонстрируют установку Федора Сологуба на драму как акт инициации.

#### ***ЛИТЕРАТУРА:***

1. Борисова Л. На изломах традиции. Драматургия русского символизма и символическая теория жизнетворчества. – Симферополь: Изд-во Таврич.нац.ун-та, 2000. – 220 с.
2. Бугров Б.С. Русская драматургия конца XIX – начала XX века. – М. Изд-во МГУ, 1979. – 96 с.
3. Ибрагимов М.И. Жанрово-стилистические особенности символистских мистерий // Мир романтизма. – Тверь, 1999. – Вып.1 (25). – С.215-219.
4. Ибрагимов М.И. Семантика жанра мистерии в русском символистском романе // Романтизм и его исторические судьбы. Материалы международной научной конференции (VII Гуляевских чтений). – Тверь, 1998. – Ч.II. – С.96-99.
5. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
6. Камад И.М. Обрядовая сторона культов Древней Греции. – М.: Изд-во «Институт общегуманитарных исследований», 2006. – 176 с.
7. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX-початку XX століття: Аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса, 2006. – С.27-89.
8. Милюгина Е.Г. Мучительным путем искания мистерий: Гностические мотивы в поэтическом мифотворчестве русских символистов // Историко-литературный сборник. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2006. – Вып.4, посв.юбилею профессора И.В.Карташовой. - С.41-46.
9. Мойсеева О.П. Ф.Сологуб о психологии творчества // Психологизм в мировой литературе. – Одесса: Астропринт, 2001. – С.168-176.
10. Мусий В.Б. Миф в художественном освоении миировосприятия человека литературой эпохи предромантизма и романтизма. – Одесса: Астропринт, 2006. – С.364-373.
11. Пустыгина Н.Г. Философско-эстетические взгляды Ф.Сологуба 1906-1909 гг. и концепция театра «единой воли» (Статья первая) // Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту, 1983. – Ученые записки Тартуского гос.ун-та. – Т.620. – С.109-121.

12. Пустыгина Н.Г. Драматургия Федора Сологуба 1906-1909 гг. (статья вторая) // Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия. Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1986. - Ученые записки Тартуского гос.ун-та. - Т.683. – С.106-121.
- 13.Свербилова Т.Г. Вічні поривання жанру містерії (Леся Українка та Леонід Андрєєв) // Слово і час. – 2002. - № 2. – С.32-40.
- 14.Свербилова Т.Г. Смена жанровых парадигм как литературный феномен fin de siecle в истории русской драматургии нового времени (XVIII-конца XIX века) // Русистика. – К., 2001. – Вып.1. – С.63-67.
- 15.Сологуб Ф. Искусство наших дней // Русская мысль. – 1915. – Кн.12. – С.35-62.
- 16.Сологуб Ф. Собрание сочинений. – СПб., Шиповник, Б.Г., - Т.VIII.
- 17.Тхорук Р.Л. До питання про жанрові модифікації в українській та російській драматургії часів символізму // Серебряный век: диалог культур. Сб.наук. ст. – Одесса, 2003. – С.168-175.
- 18.Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск: Наука, 1997. – 794 с.
- 19.Хренов Н.А. Масонство как субкультура // Мир психологии. – 2000. - № 3. – С.223-240.
20. Элиаде М. Ностальгия по истокам. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2006. – 216 с.