

УДК 82(091)

Давиденко Р.С.*Московский государственный областной университет***МУЗЫКА-СЛОВО-МИФ КАК САКРАЛЬНОЕ ТРИЕДИНСТВО
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX В. (I ЧАСТЬ. МИФ)**

Аннотация. Вынесенная в заголовок триада осмысляется в статье как единство трёх равноправных, взаимопроникающих составляющих. Главная идея работы, которая будет изложена в ряде публикаций, состоит в том, что познание сложной системы взаимосвязей элементов триады Музыка-Слово-Миф является способом измерений земного и потустороннего мира, погружением в область благодатных и демонических сил и стихий, постижением путей Христа и Антихриста. В рамках данной статьи рассматривается один элемент триады – Миф, в котором, в свою очередь, скрыто внутреннее триединство образа, символа и Эроса.

Ключевые слова: Миф, образ, символ, триединство, трагедия, дух музыки, Эрос.

R. Davidenko*Moscow State Regional University***MUSIC-WORD-MYTH AS A SACRAL TRINITY IN THE RUSSIAN
LITERATURE OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY**

Abstract. The triad Music-Word-Myth is interpreted as a sacral unity of the three equivalent, interpenetrative measurements. The main idea, which is planned to be represented in a several articles, lies in the fact that through the cognition of the multiple system of the triad is a way of measuring of the earth and the other world, the immersion into the area of the God's and Devil's powers, the understanding of Christ and Antichrist. This article is devoted only to the problem of the inner multiple system of Myth. The Myth here is considered as a unity of the image, symbol and Eros.

Keywords: Myth, image, symbol, Trinity, Spirit of Music, Eros.

До сих пор в филологии нет убедительного толкования того, что представляет собой триада *Музыка–Слово–Миф* как реальный феномен искусства Серебряного века. Одни ищут в литературных текстах «музыкальные» приёмы и мифологические архетипы. Другие убедительно доказывают, что все «музыкальные» законы являются просто забытыми законами риторики, только иначе называемыми, а в Мифе видят не более чем чисто литературное явление, – образ или мифологему – «сознательное заимствование автором мифологических мотивов» [11, с. 236]. Но сами художники часто видели за ними реальности, особым образом проявляющиеся в мире, и стремились запечатлеть их в художественном пространстве.

Возможно, отыскать путь к разрешению создавшихся противоречий удастся, если мы поймём, что вкладывали в понятие триады сами художники: чем виделся им каждый из её элементов и каким – их взаимодействие.

Особое представление о Мифе у художников Серебряного века, как известно, связано с очень популярной на рубеже веков книгой Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», где трагический Миф осмысливается как сакральное очистительное переживание, открывающее человеку лик Бога и превращающее его в богоподобного теурга. Так, например, Вяч. Иванов говорил о познанном Ницше измерении Мифа как о «видении бога в пылающей купине», а о непознанном – как о «тайнодействии», «богодействии». С.Н. Булгаков писал, что «Миф возникает из религиозного переживания, почему и Мифотворчество предполагает не отвлечённое напряжение мысли, но некоторый выход из себя в область бытия божественного, некое богодействие» [8, с. 142]. А. Блок считал, что путь Мифологии заключается в её постепенном претворении в религию, где должно совершиться подлинное познание лика Логоса.

Для поэтов Серебряного века религиозное переживание означало не только приобщение к божественной истине, но и любой мистический опыт, выводящий человека за пределы «обыденного», «дневного» видения реальности: «И Господа и Дьявола / Хочу прославить я» [7, с. 379] (Брюсов); «Неважно, кто придёт: Христос или Антихрист. В экстазе – конец!» [6, т. 7, с. 385] (Блок). Кручёных называет видевшего Недотыкомку Передонова единственным положительным типом

в русской литературе, так как последний «видел миры иные и не сошёл с ума» [10, с. 7]. Не менее ценным мистическим опытом многие художники Серебряного века (в частности, Белый, Блок, Кручёных, Хлебников, Городецкий, Бунин) считали приобщение человека к стихийным силам земли и предполагали в пробуждении этих сил путь к иной реальности. Если мы хотим увидеть Миф глазами художников, нужно искать не мифологические образы и сюжеты, а некое сакральное пространство. Путь к данной цели указывал Ницше, говоря о том, что Миф – это одновременное пребывание в трёх реальностях: реальности Диониса, где человек осознаёт себя частью творимого воплощения, реальности Орфея, где он превращается в созерцателя лика Божества и его творчества, и в пространстве Аполлона, где он становится участвующим в воплощении со-творцом. Аполлиническое начало вне Мифа реализуется как созерцание, как сон, в котором сновидец являет собой нечто внешнее по отношению к сновидению, находящемуся в ином измерении. В Мифе же, где аполлиническое начало встречается с дионисийским, оно проявляется как видение, в котором сон и сновидец становятся одной реальностью: художник, приобщаясь к «истинно-сущему и вечному Я», через его отображения проникает «в основу вещей» [13, с. 36].

В разных проявлениях двух ликов Аполлона, замеченных Ницше, можно увидеть сопоставление двух ликов символа, возникшее в творческом диалоге романтиков с поздним Гёте. Спор о том, что делает символ всеобъемлющим: мистическое пребывание по ту сторону реальности или возмож-

ность жизненно-мгновенного раскрытия инобытия в ней, поэты называют видение, стремящееся вместить «смысловую бесконечность в «скромность» замкнутой формы», символом «дневным», «пластическим» [1, с. 392], а видение, «взрывающее замкнутость формы для непосредственного выражения бесконечности», – символом «ночным», «мистическим» [1, с. 392].

Художники Серебряного века развивали идеи немецких романтиков и Ницше, учитывая современные им открытия Потебни, который называл те же видения романтиков и явленные Ницше лики Аполлона субъективным и объективным образами. Художники Серебряного века, называя образом лишь субъективный образ, а объективный – символом, как и Потебня, видели в образе исключительно факт духовного мира, некую призму, помогающую разглядеть иную реальность лишь в границах времени и пространства. Символ же, существуя вне пространства и времени, вмещающая все возможные смыслы, не «отражает» иную реальность, а воплощает её в себе.

О подобном двойном отношении сознания к «творимой легенде» рассуждал в статье «Магия слова» Андрей Белый. Цитируя вышеприведённые слова Потебни, он заключал, что тайнодействие литературного творчества состоит в трансформации образа в символ, которая совершается в художественном пространстве по мере того, как образ «наделяется онтологическим бытием» [5, с. 327], «становясь воплощением», «реальной действующей причиной». Белый видел в этом процессе не что иное, как рождение из слова Мифа и, вновь ссылаясь на научные изыскания Потебни, выделяя

стадии этого процесса как переходы от эпитета к синекдохе и метонимии, открывающим путь к метафоре. «Эпитет вызывает к жизни новый предмет», образ, обнаруживающий некоторые новые свойства познаваемой реальности; когда же «борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения» (синекдоху и метонимию) и при этом «совершается замена самих предметов (метафора) <...> получается *символ*» [5, с. 329], рождается Миф.

Белый на протяжении всего творческого пути стремился запечатлеть этот процесс в своих художественных опытах. В качестве примера можно привести первую главу его «Четвёртой симфонии» – «Метель». Каждый из её трёх фрагментов делится на три фразы, в которых воплощаются все названные в «Магии слова» стадии. Возникший в первой фразе главы эпитет «бледные», определяющий внешне проявленное качество изображаемого (вихря метели), вызывает к жизни (уже во второй фразе) сравнение: вихри «как лилии», и, как следствие, в третьей фразе рождается метафора: «певучие ленты серебра налетали». С одной стороны, «ленты серебра» – метонимия по отношению к лилиям, – они «обволакивают» мир, являют собой уходящие в бесконечную высь лепестки, – и синекдоха по отношению к вихрям: «певучие ленты серебра» называют предмет по одному из его качеств; с другой стороны, – так как «новый предмет не содержится в обоих членах сравнения» [5, с. 326], он является метафорой, предметом, «обретшим онтологическое бытие» [5, с. 326], ставшим самостоятельно действующей реальностью. Из взаимодействия двух полюсов, – ре-

альности (эпитета) и воображения поэта (сравнения), – возникает метафора, которая стремится вобрать в себя весь универсум, воплотить в себе все его незримые связи.

Во втором фрагменте тот же самый процесс мы наблюдаем уже из иного измерения. Если первый фрагмент являет собой видение художника¹, рождённое на грани яви и сна, где из-за образов лишь «сквозит» символ, то второй – его подлинный диалог со стихией, в котором он ощущает себя не только свидетелем, но и самим творимым, и со-творцом. Едва в сознании человека рождается образ, – «казались прохожие бледными <...>, когда сталкивались» (через эпитет и повторяющееся сказуемое движение людей сопоставляется с кружением вихрей), он начинает понимать голоса стихии: «*Знакомая* тайна в душе пролетала неожиданно. *Знакомые* вопли раздавались призывно». И вот уже метель открывает ему, что он – лишь эхо её голосов: «Мелькали прохожие <...>, как тени столкнувшихся диких метелей». Но за миг до этого происходит чудо: повторяя прежние эпитеты, поэт создаёт чисто звуковой образ-заклинание: «Всё кружилось <...> бледным вихрем – снежным вихрем». И как раз в этот момент «слово ветра становится пурговой плотью» [5, с. 403]. Здесь и поэт, и стихия предстают как равноправные участники божественного акта Творения.

¹ Можно предположить, что Белый подчёркивает это и самим выбором образов: сопоставление зимних вихрей с лилиями может быть связано с подобным образом в «Тихих песнях» Анненского, ещё более вероятной кажется связь мошек-бриллиантов с мухамитопазами из «Сорочинской ярмарки» (Белый упоминает этот момент в «Мастерстве Гоголя»).

В третьем же фрагменте, прощаясь с вихрем, мы всецело переносимся в пространство символа, где все воплощённые во втором фрагменте энергии сосуществуют также в единстве и полноте, но лишь потенциально. Так, первая фраза начинается сразу с синекдохи (как бы упраздняя причинно-следственную связь, а с ними пространство и время): «Белый рукав поднимался вдоль стены». Никакого предмета вслед за этим не возникает. Вместо этого силы символа вновь возвращают к его центру, из которого является новая синекдоха: «белые паруса». За нею уже следует конкретный образ «воздушных кораблей», но его тотчас сменяет, так же неожиданно, другой – «белый мертвец». И тоже – «пролетает». В стремлении символа обрести грани внутри всеобъемлющей формы угадывается поиск «третьей правды» [5, с. 326], которая разрешит противоречия невоплотимости символа и ограниченности образа в их новом синтезе.

К такому же итогу приходили и другие символисты. Так, Блок (уже в 1900-е годы) размышлял о рождении Мифа как о трансформации образа в символ. В дневниковых записях он называл вслед за Вл. Соловьёвым Миф объединяющей вселенское и личное мечтой, которая становится реальностью путём «кристаллизации своего содержания» [6, т. 7, с. 48] во Вселенной. Мечта, по мысли Блока, всегда субъективна, замкнута в мире личности, являет собой некий абсолютный образ. Воплощение же её требует выхода за пределы субъективности, объективации во внешнем мире, которая совершается в процессе рождения символа. Блок подчёркивал, что обе составляющие Мифа в иной

реальности со-существуют от века и являются равноправными. Но «исторически» они раскрываются последовательно. На первой стадии развития Миф является лишь как «первобытно-туманная мечта» [6, т.7, с. 48]. Эта стадия, по мысли Блока, совершается в язычестве, когда Земля ещё только грезит о Небе, познаёт его в вещих аполлинических снах. Вторая стадия развития Мифа, по Блоку, начинается с момента возникновения «старого» христианства, принёсшего весть «о тайном сочетании здешнего и нездешнего, земного и небесного» [6, т. 7, с. 48], о символе. Современный же Блоку мир, по мнению самого поэта, ищет нового откровения, вмещающего в себя духовные завоевания двух прежних стадий Мифа.

Подобные искания мы можем увидеть и в художественных произведениях Блока. Обратимся к драме «Незнакомка». Образ Вечной Женственности, сияющей в небе звезды, в мечте поэта является как видение, отделённое от земного мира пространствами Вселенной и тысячами божественного воплощения. Изображение на камее: женщина, сидящая на земном шаре и держащая над ним скипетр, напоминает поэту грезившийся ему в мечтах образ «Мироправительницы» [6, т. 4, с. 78]. Когда же мечта становится реальностью, – звезда падает и на мост восходит Незнакомка, – воплотившийся символ жаждет вместить в себя всё земное бытие: «Ты можешь сказать мне земные слова?<...> Кровь запеваёт во мне <...> Я страстнее всех ваших невест <...> Как сладко у вас на земле!» [6, т. 4, с. 85–88]. Но никто на земле не знает, как наделить символ полнотой воплощения, лишь поэт всё время пытается что-то вспомнить.

Такое же стояние на границе, у порога тайны, ощущали все символисты, даже старшее их поколение. Например, развитие небольшого стихотворения Зинаиды Гиппиус «Швея» останавливается как раз в тот момент, когда должно произойти чудо полного взаимораскрытия символа и образа.

Футуризмидея о сверх-культурной ценности символа как эмблемы, переходящей из века в век, остаётся, безусловно, чужда. Но художники-«будетляне», как известно, видели цель своего творчества в том, чтобы передать ощущение «всемирной вибрации», единой для земли и космического пространства, связующей материальный и духовный миры. Достичь намеченной цели помогает им один общий для их творчества приём, – разложение образа на составляющие. Образ в художественном пространстве футуризма не собирает в нерасторжимое целое чувства испытывающим их существом, а, наоборот, делает более зримыми, нежели в реальности, границы между ними. Этот процесс можно увидеть в произведениях поэтов-футуристов, столь непохожих друг на друга и, на первый взгляд, несопоставимых.

Например, у Маяковского: «крик ни один <...> <ртом> / не выпущу из искусанных губ я», «мысли, запёкшиеся крови сгустки, <...> рвутся из черепа», «улыбку в губы вложишь», «ревность метну в ложи», «смятеньем разбита разума ограда», «отчаянье стягивал туже и туже сам» [12, с. 128]. Здесь эмоции предстают не просто как явления внутреннего мира человека, но как самостоятельные энергии, которые активно воздействуют на человека и принимают, в свою очередь, его воздействия. Такая же «двойная направ-

ленность» проявляется в качествах и действиях живых существ: «Вызолачиваются в солнце, цветы и травы», «весенятся, жизни всех стихий» [12, с. 130], не просто природная зона покрывает часть мирового пространства, но некая энергия, прорываясь из глубин земли, притягивает к себе именно эту местность: «тундрой мир вылинял» [12, с. 125].

Подобные же явления нетрудно отыскать в творчестве другого «будетлянина» – В. Каменского: «Под нами море *морится* <...>, / А в сердце горе *горится*» [3, с. 178]; «*Развесенились* вёсны ясные / На весенних веснях» [3, с. 178], «А розы в мае *майные*» [3, с. 179]; [3, с. 180]. У Северянина: «*Кружевет*, розовеет утром лес» [3, с. 166], «*бриллиантится* весёлая роса» [3, с. 166], «цилиндры *солнцевают*» [3, с. 168], «*ночает* поле» [3, с. 168].

Особенно интересна в данном контексте северянинская «Поврага». В первой части стихотворения происходит рождение сложного, многогранного образа Повраги, враждебной гармонии мира. В ней одной видится причина и мелких бытовых неурядиц, и природных, космических катаклизмов, и тёмных побуждений души (Поврага побуждает на блуд, на ворожбу). Поврага предстаёт в приведённых строках как неизбежный рок. Написанное в 1916 г. стихотворение с его заключительными строками «Пока, вражит, божа, Поврага, / Не будет счастья на земле» [3, с. 145], – могло бы быть воспринято как крик отчаяния и бессилья. Но следующая часть стихотворения рождает иную реакцию. Тема остаётся прежней, но теперь мы начинаем вовлекаться в её вихревое движение, погружаясь в реальность,

породившую этот образ: «То заблуждает сердце девье / И – заблуждённая – блудит, / То валит вялые деревья / И – ворожбовая – вражит...» [3, с. 168]. Мы начинаем осознавать власть Повраги над живыми существами, предметами и явлениями. Непосредственное переживание энергетического потока мира пробуждает в душе жажду сопротивления той силе, которая эти возможности крадёт. В следующей строке говорится о Драге, силащейся вновь подняться на вековую битву («Сражённая *врагиной Драга* / *Вздрожала дрогло* в *дряблой мгле*» [3, с. 145]). Согласные, отчеканивая барабанный бой, и гласные, трубя призывы, передают то стремление, в которое слились все чувства и мысли – решимости на великий подвиг: возратить утраченную живыми существами энергию и повернуть даже не «колесо истории», но ветрила самого мироздания.

Поэтом, достигшим в подобной «атомизации» образа некоей предельной черты, был Алексей Кручёных. Его «заумные» стихи обладают способностью переносить читателя в мир поэтического переживания: вдохновение вспышками на миг освещает то одну, то другую черту будущего, ещё не рождённого образа: «Дыр, бул щыл / убешщур / скум / вы со бу / р л эз» [10, с. 37]. Эта звуковая вязь ещё ничего не выражает, но погружает читателя в поток изначальных энергий, ведёт подсознание и прапамять к отысканию заветного образа. Флоренский услышал в этом «что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное» [12, с. 183] – из глубин исторического прошлого Руси. У каждого читателя возникает при чтении свой образ, но едва ли его можно будет назвать случайным, так как указать

путь подсознанию и отыскать в прапамяти именно то, что нужно, помогают начертания букв и звучание стиха. Ту же функцию может выполнять и обычный язык в «заумном» стихотворении.

Например, в стихотворном цикле «Взорваль» Кручёных строки на обычном языке чередуются со строками, написанными «заумным» языком. Если мы прочтём отдельно только «обычные» слова («тянут кони», «Зверь испугался», «Сидит Вавула, / дрожат скулы», / «Впереди вол» [12, с. 36]), перед нами возникнет картинка, напоминающая рисунки примитивистов, на которых предметы предельно ясно очерчены, но привычные причинно-следственные, временные связи между ними «опущены». В живописи разрушение иллюзорных связей побуждает подсознание обратиться к иным средствам выразительности (цвету, форме, фактуре) в поисках подлинных связей вещей и явлений. То же самое происходит и в поэзии. Кручёных ввёл понятие фактуры, говоря о том, что элементы текста могут соединяться с помощью звуков, начертания, чтения, синтаксиса, рифмы, ритма. «Фактуры» открывают поэзии пути, которые ставит перед собой живопись: они помогают передать напряжение линий-сил, возникающих при взаимодействии предмета с окружающей средой. Во «Взорвали» трансформацию потенциальной энергии в реальную помогает ощутить повторение звука в новой вариации, отделяющей его от образа: «*Тянут кони / Непонятные нони / Зверь испугался / Откуда галь ся*» [12, с.36]... «Обычные» строки подсказывают ракурс зрения, очерчивают пространство, в котором нужно искать незримые связи, «заумные» же – погружают в мир энергий,

визуально не проявленных, но определяющих внешнюю реальность.

Хлебников искал в «зауми» путь к познанию законов мироздания. Например, сравнивая в одном из стихотворений строки, состоящие из одних и тех же слов и отличающиеся лишь двумя-тремя сочетаниями звуков, он передавал едва уловимые изменения направленности энергий: «Помирал морень, моримый морицей / Верен в веримое верицы. / Умирал в морильнях морень / Верен в вероча верни» [13, с. 170]. «Заумь» Хлебникова действует как заклинание: погружая адресата в магический мир стихий, она приближала к ответу на вопрос, куда направить силы, чтобы изменить реальность.

Несмотря на разнообразие творческих исканий художников-футуристов, всех их объединяет стремление запечатлеть проникающий зримый и невидимый миры всеобъемлющий источник, порождающую его волю. Они стремились отыскать центр объекта, из которого исходят все линии-силы, все векторы движения. Сделать этот центр зримым в поэзии можно было с помощью названных Кручёным «фактур». Благодаря «фактуре» видимым становился не только центр изображаемого предмета, но и ядро слова (в декларации «Новый цикл слова» [13, с. 205] это ядро прямо названо символом). Пространство, с которым обменивается энергиями слово, находило лаконичное определение: «Миф – создатель живого слова» [13, с. 207]. Следовательно, и футуристам было не чуждо мнение о символе и образе как о составляющих Мифа.

Поэты обоих течений видели в символе цель творчества, нечто, побежда-

ющее время и пространство. Однако символисты верили, что достижение конечной цели произойдёт лишь с наступлением полноты времён, поэтому в их художественной картине мира символ предстаёт как целостность всех частных проявлений (образов). Футуристы, считавшие, что цель творения реализуется бесконечно, а борьба со временем и пространством является необходимым условием существования, увлекались идеями Бергсона и, «прогрызая непрозрачное время» [10, с. 5], искали непрерывную длительность событий, разрушающую их последовательное восприятие. Поэтому в их творчестве все возможные проявления символа соединяются в образе, обозначающем внутреннюю бесконечность изображаемых явлений.

Понимание Мифа как внутреннего триединства остаётся неполным без разговора об Эросе – третьей составляющей Мифа. Раскрытие этой проблемы планируется в следующей статье.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С.С. Собр. соч./ Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. София-Логос. Словарь. Киев: ДУХ І Літера, 2006. 912 с.
2. Анненский И.Ф. Печальная страна: Стихотворения. – СПб.: Азбука, 2009. 224 с.
3. Антология русской лирики первой четверти XX века. М.: Амирус, 1991. 667 с.
4. Белый А. Душа самосознающая.. – М.: Канон, 1999. – 528с.
5. Белый А. Полн. собр. соч.: В 2 т. Т.2. – М., 2011. – 1253с.
6. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.: Художественная литература, 1965. – 544 с.
7. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1973. 670 с.
8. Булгаков С.Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. 415 с.
9. Гишпиус З.Н. Собр. соч. Т. 2. М.: Русская книга, 2001. 506 с.
10. Кручёных А.Е. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академия, 2001. 389 с.
11. Литературоведческая энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. 1596 с.
12. Маяковский В.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: «Правда», 1968. 463с.
13. Ницше Ф. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука-классика, 2010. 1056 с.
10. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа 1999. 342 с.
11. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1996. 317 с.
12. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., Республика, 1990. Т. 2. С.398.
13. Футуризм. Радикальная революция. Италия-Россия. М.: Красная площадь. 2008. 304 с.
14. Хлебников В. Председатель земного шара. Стихотворения и поэмы. СПб.: Азбука-классика, 2008. 288с.