

РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ ИЗ КУЛЬТОВОГО ДИФИРАМБА: ЖАНРОВЫЕ ИСКАНИЯ ВЯЧ. ИВАНОВА В ТРАГЕДИИ «ПРОМЕТЕЙ»

С. А. Кибальниченко, Т. А. Тернова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 28 августа 2017 г.

Аннотация: в статье речь идет о специфике жанра трагедии Вяч. Иванова «Прометей», выросшей из дифирамба теоретика символизма «Факелы». Доказывается экспериментальный характер трагедии, на примере которой Вяч. Иванов пытается воссоздать генезис трагедии как жанра, восходящего к дифирамбу. Сделан вывод о единстве теоретических взглядов Вяч. Иванова и его эстетической практики.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, символизм, жанр, трагедия, дифирамб.

Abstract: in the article we are talking about the specifics of the genre of the tragedy of V. Ivanov «Prometheus», which grew out of the dithyramb of the theorist of symbolism «Torches». The experimental character of the tragedy is proved, in the example of which V. Ivanov is trying to recreate the genesis of the tragedy as a genre that goes back to the dithyramb. A conclusion is drawn about the unity of the theoretical views of V. Ivanov and his aesthetic practice.

Key words: V. Ivanov, symbolism, genre, tragedy, dithyramb.

Серебряный век русской культуры является периодом активных жанровых экспериментов, спровоцированных глобальными трансформациями мировоззренческого характера. В поисках новых эстетических решений авторы периода нередко обращались к культурной традиции, реанимируя или наполняя новым содержанием жанры, переставшие быть актуальными в предшествующую культурную эпоху.

Особое место среди маргинальных жанров, востребованных на рубеже XIX–XX веков, занимает жанр трагедии. Интерес к античной трагедии и противоречивое понимание этого литературного жанра во многом были привнесены в эстетику эпохи Фридрихом Ницше. В глубокой древности, учил базельский философ, «единственным сценическим героем» был претерпевающий страдания Дионис, тогда как Прометей, Эдип и другие «знаменитые фигуры» были «только масками» этого многоликого бога [8, 93]. Однако уже во времена Еврипида возобладала противоположная тенденция. Утратив мистериальные корни, трагедия превратилась в «зрелище», а община служителей Диониса преобразовалась в толпу зрителей.

Эти мысли Ницше изложил в своей знаменитой книге «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм». Она была написана во многом для того, чтобы возратить на театральные подмостки оккультно-магическое действо, воскрешающее к жизни эллинских богов. Благо-

даря этому неоязыческому проекту термин «трагедия» обрел двоякое толкование. На одном семантическом полюсе оказался конкретный литературный жанр, на другом — оккультное действо, посвященное богу Дионису. Такое раздвоение характерно, в частности, для творчества русских символистов (Вячеслава Иванова, Андрея Белого, Александра Блока и др.), испытавших глубокое влияние Ницше. Они осознавали эту проблему, однако ее существо сводили лишь к недостаткам современного искусства сцены, стремясь реформировать театр и приблизить его к античным истокам.

Первые шаги в этом направлении сделал Д. С. Мережковский, который еще в 1890-е годы начал переводить на русский язык древнегреческих трагиков. Писатель проделал большую работу, важнейшим итогом которой стала постановка «Антигоны» Софокла. Премьера спектакля состоялась в январе 1899 года на сцене Московского Художественного театра. Критики, откликнувшиеся на это событие, обратили внимание на пылающий жертвенник перед декорацией царского дворца, медлительные жесты артистов, факелы и прочие детали, призванные воссоздать атмосферу античности. «Зрители, пришедшие посмотреть «Антигону», трагедию Софокла, глядели и получали странное впечатление: содержание трагедии уплывало куда-то совсем далеко от их умственного взора и окончательно ступавало перед чисто внешним зрелищем», — откликнулась на премьеру «Антигоны» газета «Московский листок» [7, 68].

Отчасти разочарован был и Д. С. Мережковский, с противоположных позиций оценивший театральную постановку. Игру артистов, сопровождавшуюся музыкой Ф. Мендельсона-Бартольди, он посчитал слишком далекой от античности. «Значение хоров, в которых заключена вся мудрость и поэзия трагедии, ослаблено, потому что их превратили в «оперные» хоры» [6, 298], — утверждал переводчик. Известный театальный критик С. С. Голоушев, публиковавшийся под псевдонимом С. Глаголь, обратил внимание на еще одну уступку современности, выразившуюся в отсутствии котурнов и масок [7, 65]. Режиссер А. А. Санин, стремившийся максимально архаизировать свою постановку «Антигоны», благо-разумно отказался от этих неотъемлемых атрибутов античного театра, чье появление на сцене вступило бы в явное противоречие с художественными вкусами современности.

Приведенные выше оценки недвусмысленно свидетельствуют о том, что на исходе XIX века невозможно было даже внешне воссоздать греческую трагедию, какой она была во времена Софокла и Эсхила. Тем более и речи быть не могло о совершении на сцене Дионисовых таинств, непременно-ми соучастниками которых стали бы зрители. Но именно такие утопические замыслы вынашивал в середине 1900-х годов поэт, философ и теоретик символизма Вячеслав Иванов. В своей программной статье «Предчувствия и предвестия», включенной впоследствии в сборник «По звездам», он заострил внимание на религиозной сущности театрального искусства: «Драма родилась «из духа музыки», по слову Ницше, или, в более точных исторических терминах, из хорового дифирамба. В этом дифирамбе всё динамично: каждый участник литургического кругового хора — действенная молекула оргийной жизни Дионисова тела, его религиозной общины. Из жертвенного экстатического служения возникло дионисийское искусство хоровой драмы» [5, II, 93–94].

Процитированный фрагмент интересен тем, что в свернутом виде содержит в себе важнейшие идеи Вячеслава Иванова. Вслед за Ницше поэт и теоретик символизма напрямую связал театр с религиозной жизнью общины служителей Диониса. Однако в 1900-е годы предпочтение им было отдано вовсе не трагедии, а хоровому дифирамбу. На последнее обстоятельство обратил внимание еще Роберт Бёрд. По его мнению, творческим устремлениям Иванова гораздо ближе оказался «дифирамбический тип поэзии» [2, 182], хотя поэт и имел репутацию теоретика трагедии. В пользу такого вывода свидетельствует вторая книга лирики «Прозрачность» (1904 г.). В нее Иванов включил дифирамбы «Ганимед», «Гелиады», «Орфей растерзанный» и «Тезей». Последнее произведение представляет собой перевод из Бакхилида, выполненный размером подлинника.

На творческое сознание поэта могла повлиять и неуспешная постановка «Антигоны» в переводе Д. С. Мережковского. В условиях, когда не удалось даже внешне воссоздать на сцене аттическую трагедию, Иванов обратил свой взор к другим литературным жанрам, некрепко связанным с эллинской древностью. Но существовали еще и внутренние причины, предопределившие пристрастия теоретика символизма. Связаны они с интересом к архаическому периоду в истории Древней Греции, когда театр оставался средоточием мистической жизни общины служителей Диониса. Иванов не мог не понимать, что «трагедия уже ближе к искусству, нежели к обряду», тогда как дифирамб «колеблется на грани религии и искусства» [2, 181]. Ход его мыслей позволяет прояснить авторский комментарий, поясняющий перевод «Тезея». Античные дифирамбы, утверждал поэт, изначально предназначались «для музыкального исполнения в масках и обстановке трагической сцены». Получается, что в восприятии Иванова названный литературный жанр неразрывно связан с античным театром. Причем поэт интересовался именно «первоначальный культовый дифирамб» [5, I, 816], который строился как диалог трагического героя с хором. Соответственно, Иванов обратился в своем творчестве «к той протоформе, в которой позднее расщепившиеся аспекты культа (религиозное действо), искусства (театр-зрелище) и быта (обряд, укорененный в быт) еще не дифференцировались» [9, 209].

Однако взгляд писателя вряд ли был обращен только в прошлое. Через возвращение к истокам лежал, по его мнению, путь в будущее. Именно такая парадигма мышления была задана неоязыческим проектом Фридриха Ницше, а также эстетикой Владимира Соловьева. Русский религиозный философ, которого Иванов неизменно называл своим духовным учителем, исходил из того, что в древности поэты были «пророками и жрецами». В ходе дальнейшего развития человечества искусство обособилось от религии, но теперь настало время на новом качественном уровне возродить их былое единство. «Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле» [10, 231], — полагал Владимир Соловьев.

Высочайшим достижением первобытного искусства, еще не отделившегося от религии, Иванову представлялся культовый дифирамб, который впоследствии дал начало новому литературному жанру — трагедии. Эту мысль поэт-символист отстаивал не только в своих ранних работах, отмеченных печатью «мистического анархизма», но и пронес сквозь годы, подтверждением чему служит его монография «Дионис и прадиионисийство» (1923 г.). «Из дифирамба рождается трагедия» [4, 221], — утверждал ученый на страницах книги.

Сделанный в монографии вывод представляет особый интерес благодаря одной уникальной черте, свойственной мэтру русского символизма. Общеизвестно, что в своем поэтическом творчестве Иванов создавал новые мифы, стилизуя их под древние. Нередко они становились дополнительным аргументом в пользу его научных идей и философских концепций. В теоретических трудах писателя-символиста, например, страдающий бог эллинов предстал языческим подобием Спасителя. То же самое убеждение пронизывает собой и поэзию Иванова, немыслимую без глубокого взаимопроникновения дионисийской и христианской символики.

В полном соответствии со своей теорией Иванов вначале создал дифирамб «Факелы» (1906 г.). Названный текст открыл собой издание, призванное стать рупором мистико-анархического движения. Иванов попытался воссоздать в тексте «первоначальный культовый дифирамб», о котором он писал в своем комментарии к переводу «Тезея». Сказанное подтверждает и свидетельство жены поэта Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, которая в одном из своих писем назвала «Факелы» «драмой» (См. [3, 193]). Подобная вольность в определении жанра произошла из-за того, что дифирамб изначально предназначался для исполнения на сцене, в театре, который создавался при издательстве «Факелы».

Чуть позже Иванов приступил к работе над трагедией «Прометей», в журнальной публикации получившей название «Сыны Прометея». Благодаря главному герою, чье имя дало название пьесе, новое произведение оказалось связанным с ранее опубликованным дифирамбом. Сказанное подтверждает и речь героя-иерофанта, назвавшего людей «детьми» античного титана. Из реплики персонажа следует, что поэт изначально видел в античном титане не столько культурного героя, подарившего людям огонь и обучившего их наукам и ремеслам, сколько творца человеческого рода. Не примиренный и не раскованный титан, утверждает иерофант, «в муках» ждет от своих последователей «огненных вестей» (5, II, 240). Точно так же понимается этот образ и в написанной позже трагедии. В предисловии к ней Прометей назван «вероучителем и жрецом своеобразной титанической религии» (5, II, 165).

Связала два эти текста не только одинаковая трактовка образа античного титана, но и издательская судьба. При повторной публикации в сборнике «Cor ardens» дифирамб «Факелы» получил новое название — «Огненосцы». Трагедия «Сыны Прометея», впервые увидевшая свет в журнале «Русская мысль» (1915 г.), впоследствии была издана отдельной книгой под названием «Прометей».

Между двумя этими произведениями Вячеслава Иванова, таким образом, существует достаточно прочная связь, однако ее характер требует уточнения. Трудно согласиться с мнением, что дифирамб

«Огненосцы» «вошел» [1, 143] в трагедию «Прометей». Из одного текста в другой с небольшими разночтениями переключалась лишь песня Океанид в три строфы, с которой начинаются и «Огненосцы», и «Прометей». Отличие заключается лишь в том, что в дифирамбе слова морских нимф приводятся единым блоком, а в трагедии их разделили на три части реплики Прометея и Эринний (5, II, 109–110). Однако еще Д. В. Иванов и О. Дешарт, составлявшие примечания к брюссельскому собранию сочинений поэта, обратили внимание на важную деталь. В альманахе «Факелы» дифирамб увидел свет без песни Океанид (II, 685), которая была включена в текст только при повторной его публикации в поэтическом сборнике «Cor ardens». Получается в итоге удивительная вещь. В своем первоначальном варианте «Огненосцы» вообще не имели (!) текстовых совпадений с трагедией «Прометей». Без Океанид не было у этих текстов и общих действующих лиц. Хор огненосцев, изображенный в дифирамбе, лишь с известной долей условности соотносится с семьей избранниками титана в трагедии «Прометей». При желании определенные параллели можно провести между иерофантом и юношей со жреческим именем Дадух, как в Древней Греции называли служителей культа Деметры. Но в пьесе этот избранник Прометея оставлен в тени, тогда как верховному жрецу в дифирамбе отведена первостепенная роль.

Какой же смысл в таком случае имеет песня Океанид, создавшая осязаемые скрепы между двумя текстами? В целом нельзя не согласиться с мнением Роберта Бёрда, что «дифирамб «Огненосцы», по-видимому, послужил стимулом для большого повествовательного произведения», каковым явилась трагедия «Прометей». Вот только связующим звеном между этими текстами американский исследователь почему-то посчитал слова «иерофанта», с которых в первоначальном варианте начинался дифирамб. Они содержат «зерно некоей космологии, известной и по теоретическим работам Иванова», а «более развернутое аллегорическое изложение» [2, 184] этого учения затем дается уже в «Прометее».

Однако такую концепцию вряд ли можно считать вполне убедительной. Разве трагедия создавалась ради того, чтобы более подробно, чем в дифирамбе, изложить «некую космологию»? Ведь и грандиозный космогонический миф о возникновении человечества из пепла титанов, растерзавших младенца Диониса, и мистико-анархические идеи писателя были подробно разработаны в его теоретических и научных работах. Вот почему более логичной представляется иная версия. Вероятнее всего, Иванова увлек творческий эксперимент, который позволил бы на практике проверить жизнеспособность его собственной теории о происхождении трагедии из хорового дифирамба. В таком случае сразу станет

понятной роль песни Океанид, связавшей между собой «Огненоносцев» и «Прометея». Общий фрагмент явился своеобразной «подсказкой», позволяющей читателю осязаемо увидеть, что один текст послужил основой для возникновения другого, после чего станет очевидным и интересный эксперимент, предпринятый Ивановым.

Но что еще объединяет «Прометея» и «Огненоносцев»? Важным связующим звеном между ними стало «огненное действие» (5, II, 169), вот только поэт по-разному изобразил его в двух своих текстах. В пьесе это таинство совершено впервые в мифологической истории человечества. Зато в дифирамбе оно уже стало обрядом, исполняемым адептами тайной религиозной общины. При сопоставлении «Прометея» и «Огненоносцев» эти расхождения сразу же бросаются в глаза. Предопределены они, по всей видимости, своеобразием литературных жанров, избранных Ивановым. Однако высказанная версия нуждается в дальнейшей конкретизации. Важную зацепку на этом пути дает определение из книги «Дионис и прадиионисийство»: «Трагедия — всенародные гражданские оргии Диониса, богослужение без участия жреца, но все же не мистерии, и потому прямое изображение страстей Дионисовых ей чуждо» [4, 220]. В процитированном фрагменте наибольший интерес представляет фраза «богослужение без участия жреца», которая многое проясняет.

В самом деле, в дифирамбе на первом плане оказался иерофант, совершающий оккультное таинство. Его речь отличает напыщенный слог и почти что апостольская уверенность в своей правоте: «Неси ж, о Факел, суд земле, / И на подлунном корабле, / Будь, пламень огненный, кормилом» (5, II, 240). Не менее возвышенные фразы произносит и пифия: «Любовью ненавидящей огонь омоет мир» (5, II, 242). Подобные примеры говорят о том, что поэт создал богослужебный текст, который при исполнении на сцене составил бы вербальную основу совершаемого таинства.

Зато трагедия, как того и требуют теоретические воззрения Иванова, обошлась без жреца, но жреческие обязанности взял на себя Прометей, который вначале совершил «огненное действие», а затем принес небожителям жертвоприношение, чтобы искупить свою вину за похищенный с небес огонь. Однако совершаемые им таинства в трагедии лишены литургической возвышенности, которая характерна для дифирамба. В пьесе «огненному действию» предшествовала кровавая междоусобица, произошедшая среди «избранников» титана. Затем вспыхнул спор по поводу братоубийцы Архата, опередившего в беге остальных юношей. Он первым доставил свой факел к жертвеннику, где предполагалось совершить «огненное действие». Желая опередить своих братьев, братоубийца расточил во время состязания все свои силы, из-за чего принял

смерть. Весь трагизм ситуации заключается в том, что Прометей заранее пообещал зажечь жертвенник от факела победителя. Избранники предложили своему учителю не делать этого: «Вождь, угаси Архата свет кровавый!» (5, II, 125). Однако титан не внял совету, хотя и понимал, что преступник «кровью напитал пречистый пламень» (5, II, 124). Получается, что в трагедии «огненное действие» изначально было запятнано Каиновым грехом. Последнее обстоятельство ставит под сомнение жреческие полномочия Прометея и устроенное им «огненное действие». К тому же участники этого таинства едва ли до конца понимали смысл происходящего, иначе они не называли бы титана «священником неведомого бога» (5, II, 128).

Жертвоприношение Прометея, призванное искупить вину за похищенный огонь, было лишено того внутреннего благоговения, какое должен пережить жрец при совершении мистических таинств. Мало того, жертва изначально была «коварной» (5, II, 150), призванной оскорбить небожителей. Свой поступок Прометей объяснил своим нежеланием достичь согласия с ними. «Не мир мне надобен, но семя распри» (5, II, 128), — так обозначил свою позицию мятежный титан. Вот за это лицемерие при совершении таинства и был наказан Прометей, а вовсе не за похищение огня.

Уже приведенных примеров достаточно, чтобы сделать вывод о том, что автор пьесы сознательно «приземляет» происходящие на сцене таинства, лишая их той литургической возвышенности, которая была характерна для «Огненоносцев». Дифирамб целиком представляет собой описание «огненного действия», тогда как трагедия лишь включает в себя отдельные эпизоды, в которых титан пробует себя в роли жреца. Происходящие в трагедии события, в том числе и непростые отношения главного героя и Пандоры, также снижают литургическую напряженность священнодействия, характерную для дифирамба.

Подведем итоги. Свои научные идеи Иванов подкреплял собственным поэтическим творчеством. Сказанное в полной мере касается и теории о происхождении трагедии из «культового дифирамба». Поэт предпринял интересный эксперимент, призванный подтвердить эту версию. Вначале он создал дифирамб «Огненоносцы», затем — трагедию «Прометей». Проведенный анализ позволил выявить любопытные жанровые различия двух текстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арефьева Н. Г. Древнегреческие мифопоэтические традиции в литературе русского модерна (Владимир Соловьев, Вячеслав Иванов) / Н. Г. Арефьева. — Астрахань: Изд. дом «Астраханский ун-т», 2007. — 270 с.
2. Бёрд Р. Обряд и миф в поздней лирике Вяч. Иванова (О стихотворении «Ми́лы сретенские свечи») / Р. Берд

// Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции. – Томск – М. : Водолей Publishers, 2003. – С. 179–193.

3. Галанина Ю. Е. В. Э. Мейерхольд на Башне Вяч. Иванова / Ю. Е. Галанина // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. — СПб. : Филологический факультет С.-Петерб. гос. ун-та, 2006. – С. 187–205.

4. Иванов В.И. Дионис и прадионисийство: монография и статьи / В.И. Иванов. — СПб. : Алетейя, 1994. — 350 с.

5. Иванов В. И. Собрание сочинений. Т. I–IV / В. И. Иванов / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. — Т. II. — Брюссель : Foyer Oriental Chrétien, 1974.

6. Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты

из всемирной литературы / Д. С. Мережковский. — СПб. : Наука, 2007. — 903 с.

7. Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905 / Сост., вст. к сезонам, общ. ред. О.А. Радищевой. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2005. — 639 с.

8. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. / Ф. Ницше. — Т. 1. — М. : Мысль, 1997.

9. Силард Л. Орфей растерзанный и наследие орфизма / Л. Силард // *Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae*. — Budapest, 1996. — Т. 41. — Р. 209–246.

10. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев. — М. : Искусство, 1991. — 701 с.

Воронежский государственный университет

Кибальниченко С. А., соискатель кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и фольклора
E-mail: sk48@list.ru

Воронежский государственный университет

Тернова Т. А., доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и фольклора
E-mail: ternova@phil.vsu.ru

Voronezh State University

Kibalnichenko S. A., Researcher of the Russian Literature of XX and XXI Centuries, Theory of Literature and Folklore Department

Voronezh State University

Ternova T. A., Doctor of Philology, Assistant Professor of the Russian Literature of XX and XXI Centuries, Theory of Literature and Folklore Department
E-mail: ternova@phil.vsu.ru