

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ВГУ»)

На правах рукописи

Кибальниченко Сергей Александрович

Реализация «основного мифа» Вяч. Иванова в трагедии «Прометей»

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель -
доктор филологических наук,
доцент

Т.А. Тернова

Воронеж – 2017

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Трагедия «Прометей» в контексте духовных исканий Серебряного века.....	11
1.1 Вячеслав Иванов и «страдающий бог» Фридриха Ницше.....	14
1.2 Рождение трагедии из культового дифирамба.....	26
1.3 Судьба трагедии «Прометей».....	36
Глава 2. «Основной миф» в творчестве Вячеслава Иванова.....	51
2.1 Научная и художественная версии «основного мифа».....	55
2.2 Парадоксы дионисийской антропологии.....	75
2.3 Ветхий Завет в эллинизме.....	93
Глава 3. Образ главного героя в трагедии «Прометей».....	108
3.1 Античный титан и библейская традиция.....	109
3.2 Духовная эволюция Прометея.....	122
3.3 Расколотый андрогин.....	134
3.4 Смысл финала.....	144
Заключение	157
Список использованной литературы	161

Введение

Начиная с 1970-1980-х годов в литературоведении тексты русских символистов активно исследуются сквозь призму их неомифологических концепций. Примером этого могут служить публикации А.В. Лаврова [Лавров, 137–170], З.Г. Минц [Минц, 73] и других исследователей. Продуктивность изучения текстов Вячеслава Иванова с позиций мифопоэтики также подтверждена многочисленными трудами отечественных и зарубежных ученых.

В 2000-е годы мелопея «Человек» была исследована в работах С.В. Федотовой, В.В. Бибихина, С.С. Аверинцева, С.Д. Титаренко, Р. Бёрда, А.Б. Шишкина. В 2010-е годы появились интересные исследования, посвященные «Повести о Светомире царевиче». Этому произведению посвятили свои труды А.Л. Топорков, Е.А. Тахо-Годи. В работах Г.В. Обатнина, Н.А. Богомолова, В. Паперного проанализирована оккультная составляющая творчества Вячеслава Иванова, что крайне важно для понимания неомифологических текстов поэта.

Наконец, С.Д. Титаренко предприняла системное изучение всего творчества теоретика русского символизма с точки зрения мифопоэтики. В трудах этого ученого были сформулированы важнейшие методологические принципы, имеющие первостепенное значение для дальнейшего исследования наследия Иванова. В частности, сделан вывод о том, что художественные произведения и религиозно-философские статьи «образуют *метатекстовое единство* как становление единого дионисийско-софиологического мифа» [Титаренко 2014, 91]. Не менее важна и мысль о том, что «синтез философии, мифологии и религии» в творчестве Иванова «не сводим к важнейшему для русского символизма явлению неомифологизма», поскольку имеет «сложное преломление в системе индивидуального творчества и в развитии его философских идей» [2014 Титаренко, 85].

Разностороннее исследование творчества Вячеслава Иванова начинается еще в 70–80-е годы XX века благодаря С.С. Аверинцеву и А.Ф. Лосеву. С.С. Аверинцев, характеризуя своеобразие поэзии Вячеслава Иванова, подчеркнул, что символы в ней «составляют систему в полном смысле этого слова: систему такой степени замкнутости, как ни у одного из русских символистов» [1996 Аверинцев, 170]. А.Ф. Лосев первым обосновал необходимость герменевтического подхода к поэзии Иванова: «Иванов закрытый поэт. И чтобы доказать его поэтическую мощь, оригинальность, надо вскрывать заложенный в его поэзии смысл – с одной стороны, а с другой – требовать от читателя усиленной образованности и постоянной работы мысли» [1999 Лосев, 143].

В течение двух последних десятилетий были опубликованы многочисленные архивные материалы и научные исследования, посвященные поэту. Интерес к наследию Иванова проявляют не только литературоведы, но и лингвисты, философы, культурологи, историки искусства. Они осмысливают «творчество поэта в русле различных подходов: психоанализа, семиотики, герменевтики, структурализма, постструктурализма, мифопоэтики», при этом разница в подходах нередко приводит к «конфликту интерпретаций» [2013 Титаренко, 3], разноречивые оценки получают и мифотворческие устремления поэта. При этом далеко не все концептуально значимые тексты Иванова освоены сегодня в равной мере.

По мнению В. Келдыша, трагедия Вячеслава Иванова «Прометей» (1915) являет собой «один из самых выразительных примеров неомифологизма в литературе XX столетия» [Келдыш, 254]. На ее страницах глубокое художественное осмысление получило античное предание о растерзании младенца Диониса, интерес к которому поэт и теоретик символизма проявлял на протяжении нескольких десятилетий. Через истолкование этого мифа он находил свои ответы на извечные философские вопросы о предназначении человека, природе зла и смысле истории.

Удивительно, но трагедия «Прометей» все еще остается белым пятном в отечественном и зарубежном литературоведении. В науке ее, как правило, рассматривают в контексте произведений других писателей Серебряного века (Томас Венцлова, Г.Н. Шелогурова, Н.Г. Арефьева, О.А. Прокопова, И.С. Приходько) или драматургии Вячеслава Иванова (Ю.К. Герасимов, А.Л. Порфирьева, Л.М. Борисова, Г.А. Степанова, Е.С. Чистоткина). В нескольких работах трагедия анализируется в ряду произведений, сюжетом которых послужил античный миф о непокорном титане (Я.Э. Голосовкер, А.Ф. Лосев).

В книге Б.С. Бугрова «Драматургия русского символизма» ей уделено только два малозначащих абзаца [Бугров, 30]. С.С. Аверинцев, статья которого, опубликованная в журнале «Вопросы литературы» (1975), пробудила в Советском Союзе интерес к наследию Вячеслава Иванова, лишь единожды обратился к «Прометею». Высказав в публикации несколько общих замечаний о пьесе [1975 Аверинцев, 184–185], ученый исключил ее из сферы своих интересов. Не стала исключением и монография «Поэтология Вячеслава Иванова» С.В. Федотовой. Несмотря на то, что один раздел книги посвящен «антроподицее», предметом анализа в ней становится только поэма «Человек» [Федотова, 251–287].

Собственно «Прометею» посвящено лишь несколько работ, исследующих частные аспекты этого произведения (М. Цимборска-Лебода, Л.Л. Ермакова, Т.В. Федосеева). В 2010 году вышла в свет монография Бояны Сабо-Трифкович, однако она носит в основном компилятивный характер.

Таким образом, **актуальность** диссертационного исследования определяется тем, что трагедия «Прометей», являющая собой вершину драматургического творчества Вячеслава Иванова, до сих пор остается малоизученным произведением. В литературоведении уже не раз высказывалась мысль о том, что эта пьеса нуждается в подробном

литературно-философском комментарии, однако такая задача так и не была решена.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что трагедия «Прометей» впервые анализируется в контексте других произведений Вячеслава Иванова, в основу которых положено предание о растерзании младенца Диониса титанами. Пьеса рассматривается как итоговое произведение, завершившее собой художественную разработку этого мифологического сюжета. Также впервые в диссертационном исследовании подробно проанализированы библейские сюжеты, к которым Вячеслав Иванов обратился на страницах своей пьесы, и выявлена их роль в создании мифологической картины мира. Термин «основной миф», который Вячеслав Иванов употребил в своих работах о Достоевском, впервые применен к творчеству поэта.

Цель работы заключается в реконструкции ивановской версии мифа о растерзании Диониса, выявлении ее связей с неомифологическими построениями писателя, в характеристике сюжетно-композиционного строя трагедии «Прометей».

Соответственно, предполагается решить следующие **задачи**:

1. Выявить и охарактеризовать круг релевантных для формирования неомифологической концепции Вячеслава Иванова литературных и философских источников;
2. Выявить компоненты «основного мифа» Вячеслава Иванова и логику их сюжетного развития с опорой на его литературные эссе и теоретические работы, описать контекстные взаимосвязи «основного мифа» в трагедии «Прометей» с другими художественными текстами писателя;
3. Исследовать логику построения образа главного героя, его связи с античными и библейскими контекстами, охарактеризовать обусловленные ею принципы восприятия текста.

Объектом исследования является трагедия Вячеслава Иванова «Прометей» в контексте его художественно-философских исканий.

Предметом исследования являются компоненты «основного мифа» Вячеслава Иванова и логика их сюжетного развертывания в трагедии «Прометей».

Материалом исследования является драматургия, поэзия и теоретические работы Вячеслава Иванова.

В методологическом плане диссертация базируется на трудах С.Д. Титаренко, в которых системно проанализирована мифопоэтика Вячеслава Иванова. Первостепенное значение для исследования также имеют философские труды А.Ф. Лосева, С.Н. Булгакова, Я.Э. Голосовкера, Э. Кассирера, Г. Гадамера, А.В. Гулыги, А.А. Тахо-Годи, в которых миф осмысливается как неотъемлемая составляющая духовной культуры. При написании диссертации учитывались также обобщающие труды по истории мифологических учений Е.М. Мелетинского и А.Л. Топоркова. Определенное методологическое значение имеет мифокритика и герменевтика Вячеслава Иванова, в частности его термин «основной миф», на который поэт опирался в своих литературно-критических работах о творчестве Ф.М. Достоевского. В работе над диссертацией также учитывались труды С.С. Аверинцева, Л. Силард, М. Цимборской-Лебоды, Ю.К. Герасимова, К.Г. Исупова, А.Б. Шишкина, Н.В. Брагинской и других ученых, изучавших творчество Иванова.

При анализе «мифологического слоя» в трагедии «Прометей» используется герменевтический метод, который позволяет разрешить «конфликт интерпретаций» и обозначить разные уровни понимания текста. Также используется структурный метод, позволяющий описать «основной миф» Вячеслава Иванова как смысловую конструкцию.

Теоретическая значимость работы определяется тем, что в ней на материале трагедии «Прометей» охарактеризован текст с открытым

потенциалом интерпретаций, множественность прочтений которого является результатом осознанного авторского намерения.

Практическая значимость результатов диссертационного исследования определяется возможностью их использования в дальнейших исследованиях творчества Иванова, а также в научных работах по проблемам художественной антропологии русской литературы XX века и драматургии символизма, при подготовке малого академического собрания сочинений Вячеслава Иванова, разработке учебно-методических пособий для студентов-филологов и учителей литературы.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Орфическое предание о растерзании младенца Диониса титанами является «основным мифом» в творчестве Вячеслава Иванова. Отталкиваясь от концепции Фридриха Ницше, изложенной в его книге «Рождение трагедии из духа музыки», поэт обращался к этому мифу на протяжении нескольких десятилетий, усложняя его новыми деталями и сюжетными линиями. Трагедия «Прометей» завершила собой художественную разработку этого «основного мифа».

2. Важнейшей особенностью его сюжетного и персонажного раскрытия является двойственность значений, закреплённая за героями и их действиями. Она определяет программную множественность интерпретаций, возможность «всенародного» и «эзотерического» понимания одних и тех же деталей.

3. Одним из проявлений этого принципа является трактовка эллинского язычества и христианства как близких религиозно-мифологических традиций. Греческий мифологический сюжет прочитывается сквозь призму ветхозаветных ассоциаций, и языческая космогония интерпретируется в смысловом контексте Книги Бытия. Этим определяются системные изменения в трактовке образов, предпринятые Вячеславом Ивановым, несовпадения с древнегреческими версиями сюжета о Прометее.

4. Иванов отказывается от античного восприятия образа Прометея как бунтаря и богоборца и помещает его в контекст своих рассуждений об искуплении первородного греха, о возможностях теургического преображения мира. В трагедии Прометей показан преданным служителем Зевса, тогда как конфликт у титана возник с Кронидом, его наместником над тeneвым царством явлений. Свою концепцию космогонии и антропологии поэт-философ, таким образом, строит из своеобразно истолкованных элементов древнегреческого мифа.

5. «Основному мифу» в трагедии «Прометей» Иванов дает две трактовки, содержащие разноречивые версии гибели титанов. Согласно одной, богоубийца испепелил молниями орел Зевса, согласно второй их темная природа не выдержала соприкосновения с огненным естеством Диониса. Обыденное сознание воспринимает Диониса случайной жертвой свирепых богоубийц. Согласно эзотерической трактовке первородный сын Зевса добровольно принес себя в жертву титанам, из-за чего он становится уже языческим прообразом Христа.

6. На основе мифа о растерзании Диониса поэт-философ построил свою художественную антропологию. Люди, сотворенные из пепла титанов, обладают двойственной природой: преисполненность по отношению к титанам наделяет их разрушительным началом, наследование Дионисову огню наделяет их потенциалом богочеловечества. Желая улучшить человеческую природу, титан похищает огонь от небесных молний. Однако совершенный Прометеем поступок зеркально повторяют его «избранники», и грехопадение воздвигает стену между человечеством и Богом.

7. В интерпретации Иванова дети Прометея лишены бессмертия и творческой мощи, которыми обладает их создатель. Но каким бы слабым ни было человечество, искра Дионисова огня обеспечивает им превосходство над своим создателем. Соединив в себе Небо и Землю, Прометеевы чада явились венцом теогонического процесса. С их появлением начинается история, смысл которой заключается в том, чтобы привлечь на Землю сердце

Диониса. Титаны уходят с мировой сцены, уступив место людям, призванным «довершить» замысел их создателя-Зевса.

8. Неомифологическая концепция Иванова выстраивается с учетом широкого круга литературных и философских источников, в число которых входят и античные, и современные, и получает отражение не только в трагедии «Прометей», но и в его литературных эссе и историко-культурных работах.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования были представлены в виде докладов на первой и второй Всероссийской научных конференций «Русская литература и философия: постижение человека» (Липецк, 2001, 2003 годы), первых Щеулинских чтениях (Липецк, 2016), четвертой Международной научной конференции Музыка – Философия – Культура «Родное и вселенское: к 150-летию Вячеслава Иванова» (Москва, 2016), XV Барышниковских чтениях (Липецк, 2016).

По результатам выполненных исследований опубликованы 12 печатных работ, в том числе одна монография и четыре статьи в журналах, рекомендованных ВАК для публикации результатов кандидатских и докторских диссертаций.

Структура диссертации отражает логику исследования и порядок решаемых задач. Диссертация состоит из введения, заключения, трех глав и списка литературы из 201 наименования. Общий объем диссертационного исследования составляет 181 страницу печатного текста.

Глава первая. Трагедия Прометей в контексте духовных исканий Серебряного века

В начале 1900-х годов Вячеслав Иванов, тогда еще малоизвестный поэт, замыслил драматическую трилогию, героями которой должны были стать горделивые богоборцы. Но полностью воплотить свой замысел ему не удалось. Была написана только трагедия «Тантал», увидевшая свет в альманахе «Северные цветы ассирийские» (1905). Одновременно с ней Иванов работал и над второй частью трилогии, но она так и осталась незавершенной. Сохранившийся фрагмент трагедии «Ниобея» впервые был опубликован лишь в «Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского дома на 1980 год» [1984 Герасимов, 178–203]. В начале 1900-х годов поэт задумал также написать трагедию о титане, похитившем у небожителей огонь. Но воплощение в жизнь этого замысла надолго затянулось. Лишь в 1915 году в январском номере журнала «Русская мысль» была напечатана трагедия, получившая впоследствии название «Прометей».

Хотя это произведение не вошло в первоначальный замысел Иванова, оно «вобрало в себя главные идеи «Тантала» и «Ниобеи» и придало телеологический смысл богоборческому титаническому индивидуализму их героев» [1984 Герасимов, 178]. Трагедия, ставшая вершиной ивановской драматургии, одновременно завершила художественную разработку античного предания о младенце Дионисе, растерзанном титанами. Интересом к этому сюжету поэт и теоретик символизма всецело обязан Фридриху Ницше и его знаменитому трактату «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм». Названная книга, как известно, оказала серьезное влияние на русскую культуру рубежа XIX-XX веков. Созданные на ее страницах образы и мифы стали неотъемлемой частью языка, на котором мыслил Серебряный век. В терминах Ницше рассуждал даже философ Павел Флоренский, принявший священнический сан. В оставшейся незавершенной книге «Философия культа» он противопоставил «дионисическое» и

«аполлинийское» начала, позаимствовав эти термины из «Рождения трагедии» [Флоренский, 132–133]. А.Ф. Лосев, в советское время тайно принявший монашеский постриг, сочувственно изложил идеи Ницше в «Очерках античного символизма и мифологии» [1993 Лосев, 27–38].

Для Вячеслава Иванова, чьи научные штудии в 1890-х годах были посвящены античной налоговой системе, Ницше явил собой «нечто вроде личного примера. Ведь и он был сначала филологом и прилежно писал (тоже по-латыни) диссертацию «De Laertii Diogenis fontibus» («Об источниках Диогена Лаэртского»), но вскоре расстался с филологическим добронравием. От академического изучения текстов Ницше перешел к рискованным попыткам интуитивно пережить и описать «дух музыки» – первостихию, лежащую, по его убеждению, в самой основе эллинской культуры как целостного феномена» [2002 Аверинцев, 40–41].

Иванова также пленила и концепция Ницше, нашедшего в античности «ключ к новой эзотерике» [Гусейнов, 439]. Развивая идеи своего предшественника, в 1900-е годы поэт писал о «театре будущего», в котором «толпа зрителей должна слиться в хоровое тело», чтобы соучаствовать в дионисийских оргиях [т.2, 95]. Высказанные мысли получили дальнейшее развитие в статьях «Новые маски», «Кризис индивидуализма», «Предчувствия и предвестия». В 1991 году все эти работы были собраны в отдельную книгу, комментарии к которой подготовил С.В. Стахорский.

Написанные Ивановым драматургические произведения также незримыми нитями связаны с «Рождением трагедии». Не исключено, что и к образу мятежного титана, похитившего у небожителей огонь, поэт-символист обратился под влиянием этой книги. Ее девятая глава, как известно, посвящена гениальным эллинским трагикам Софоклу и Эсхилу. Анализируя их творчество, Ницше предложил свою трактовку образов Эдипа и Прометея, нашедшую затем прямой отклик в творчестве Иванова. В 1910-е годы поэт создал мелопею «Человек» и трагедию «Прометей», на страницах которых вновь ожили бессмертные герои эллинской сцены. О том, что здесь не

обошлось без влияния Ницше, говорит хотя бы тот факт, что книга «Рождение трагедии» открыто упоминается в авторском предисловии, предпосланном петербургскому изданию трагедии «Прометей» (1919). В этой работе Иванов воспроизводит рассуждения своего предшественника о сходстве Гамлета с дионисийским человеком: «Оба заглянули в истинную суть вещей, оба *познали*, и с тех пор им *претит* действовать, ибо их действие ничего не может изменить в вечной сущности вещей; познание убивает действие» [т. 2, 156].

Да и сам образ титана отчасти вобрал в себя идеи, высказанные в «Рождении трагедии». Недаром еще современники поэта-символиста отмечали, что Прометей «рассуждает так, словно читал Ницше и самого Вяч. Иванова» [Брюсов, 549]. Ту же мысль затем повторил Я.Э. Голосовкер в своей знаменитой книге «Логика мифа» с той лишь разницей, что главный герой трагедии познакомился не только с трудами «Ницше, но и Шеллинга, Гегеля, Канта» [Голосовкер, 112]. Повод к таким оценкам дал сам Иванов, написавший в предисловии к пьесе, что «по титаническому принципу индивидуации приступает Прометей <...> к созданию человеческого рода» [т. 2, 167]. В приведенном высказывании обращает на себя внимание слово «индивидуация». Его Иванов позаимствовал вовсе не у Фомы Аквината, который ввел в философский лексикон термин *principium individuationis*, [Шмонин, 191], и даже не у средневекового испанского схоласта Франсиско Сауреса. К русскому поэту-символисту это понятие пришло от Ницше. Приведенный пример лишний раз доказывает, насколько глубоко важнейшее драматургическое произведение Иванова связано с «Рождением трагедии», этой канонической книгой русского символизма. Вот почему анализ «Прометея» логичнее начать с разговора о том, как идеи базельского философа были восприняты русским поэтом.

В науке пока еще делаются первые шаги по осмыслению того влияния, какое оказал на Иванова Фридрих Ницше. Однако даже беглый обзор написанных по этой теме работ [2008 Синеокая, 111–140; Щербакова,

20–24] позволяет сделать вывод о многоплановости этого явления. Учитывая задачи настоящего исследования, анализ сознательно предполагается ограничить «дионисийской» составляющей, непосредственно повлиявшей на замысел трагедии «Прометей».

1.1. Вячеслав Иванов и «страдающий бог» Фридриха Ницше.

Вячеслав Иванов воспринял от Ницше концепцию, согласно которой в основе искусства лежат два метафизических начала, получивших в «Рождении трагедии» имена эллинских богов – Аполлона и Диониса. Обе силы находятся в «непрестанной борьбе», которую лишь на время сменяет примирение. Первая «противоположность» находит свое воплощение в «искусстве пластических образов», вторая – «в непластическом искусстве музыки» [РТ, 59]. Аполлону принадлежит царство сновидений, и в то же время он возвещает истину, предрекает грядущее. «Полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой» – таковы основоположные черты «солнечного» бога [РТ, 61]. Сфера Диониса, наоборот, представляет собой могучий поток жизненных сил, способный в любую минуту разрушить мир пластически оформленных образов. Противоположные устремления, тем не менее, не мешают двум языческим богам органично дополнять друг друга. В искусстве высшим проявлением их единства стала аттическая трагедия. Драма, утверждал Ницше, «есть аполлоническое воплощение дионисических познаний и влияний» [РТ, 86].

Подобный взгляд на эллинскую древность, поначалу прохладно встреченный в академических кругах, впоследствии получил широкое признание. «Замечательным явлением человеческой мысли, с небывалой глубиной проникшей в затаенные истоки и корни античной души», назвал концепцию Ницше последний философ Серебряного века А.Ф. Лосев [Лосев, 34]. Другое дело, что лежащие в основе искусства дуалистические начала со временем перестают интересовать их первооткрывателя. В созданных в 1880-

е годы произведениях Дионис открыто противопоставляется уже не Аполлону, а Христу, неприязнь к которому Ницше всячески стремился подчеркнуть. Любопытно, что такой «сюжет» скрыто присутствует уже в «Рождении трагедии». И не случайно в предпосланном второму изданию этого трактата «Опыте самокритики» сказано об «осторожном и враждебном молчании, которым на протяжении всей книги обойдено христианство». В противовес религии Нового Завета в «Рождении трагедии» выдвигается «в корне противоположное учение» [РТ, 53, 54], основанное на «чисто эстетическом истолковании и оправдании мира» [РТ, 53]. Его Ницше последовательно разрабатывал в 1880-е годы. Дионис, учил философ, являет собой избыток жизненных сил, на сознательное подавление которых нацелена христианская религия. Потому-то между ними не может быть ничего общего, торжество одного начала означает гибель другого.

Не будет большим преувеличением сказать, что трактат «Рождение трагедии» во многом предопределил дальнейший путь его автора. Дело не только в том, что из «культы Диониса» произрастают главные философские идеи Фридриха Ницше, такие, как «воля к власти» и «вечное возвращение того же самого» [Мочкин, 110–112]. Попытка воскресить языческого бога неминуемо привела мыслителя к отрицанию европейской культуры, принявшей в себя евангельскую закваску. Конфликт дошел до «проклятия христианству» – последние слова вынесены в подзаголовок одной из его книг. Любопытно, что попытка Ницше дать свою интерпретацию отдельных фрагментов Нового Завета вновь возвратила его к «греческой проблеме». Христианство, утверждал он, «погубило жатву античной культуры» [Ницше, 2, 689].

Стоит особо подчеркнуть, что вместе с религией Нового Завета базельский философ отрицал и ту культурную почву, на которой она укоренилась. Уже в «Рождении трагедии» главной его мишенью стал Сократ. Он был объявлен «противником Диониса» и «родоначальником» *«теоретического человека»* [РТ, 106, 126]. «Деспотический логик»,

«специфический *не-мистик*», «полубог» – такие характеристики получил античный философ, на которого Ницше возложил историческую вину за гибель аттической трагедии. Открыто не выступая против евангельских заповедей, автор знаменитого трактата совсем не случайно своей жертвой выбрал Сократа. Общеизвестно, что еще Юстин (Иустин) Философ причислил этого языческого праведника к числу «христиан», живших «согласно Логосу» [Майоров, 60]. Именно нравственные ориентиры Сократа, во многом совпадавшие с евангельской этикой, не приемлет автор «Рождения трагедии». Позже, когда христианская тема уже не требовала фигуры умолчания, главной мишенью для критических стрел стал апостол Павел.

Ницше настаивал, что в досократовское время единственным героем сцены был «страдающий Дионис мистерий», являвшийся «во множественности образов» [РТ, 94]. Но «теоретический человек» «бичом своих силлогизмов» лишил трагедию мистериальных корней. В результате из богослужения она превратилась в «зрелище», а община служителей Диониса выродилась в толпу зрителей. В мире возникла «огромная, повсюду глубоко ощущаемая пустота» [РТ, 96], которой соответствует «александрийский» тип культуры, покоящийся на безграничной вере в разум и возможности науки. Но в произошедшей катастрофе Ницше видит «историческую случайность» [Гайдукова, 78]. Еще точнее будет сказать, что река времен в его представлении течет по замкнутому кругу. «...Мы переживаем главнейшие эпохи жизни эллинского духа как бы в *обратном* порядке и теперь как бы переходим из александрийского периода назад, к эпохе трагедии» [РТ, 136], – утверждал философ. Такой подход позволил ему из современности перебросить мост в эпоху ранней греческой классики, не придавая особого значения тому обстоятельству, что между двумя этими эпохами пролегло почти два с половиной тысячелетия. «Пусть никто не старается ослабить в нас веру в еще предстоящее возрождение эллинской древности», – обращается к своим единомышленникам «последний ученик философа Диониса». Приведенные слова принадлежат уже не филологу, а пророку,

яркими красками рисуя картины будущего: «Как изменится вдруг эта... заросль нашей утомленной культуры, как только ее коснутся дионисические чары! Бурный вихрь схватывает все отжившее, гнилое, разбитое, захиревшее, крутя, объемлет его красным облаком пыли и, как коршун, уносит его ввысь» [РТ, 138].

Познакомившись с «Рождением трагедии», Вячеслав Иванов обрел свою магистральную тему, определившую его интересы как филолога-антиковеда, поэта и религиозного мыслителя. «Страдающий бог» эллинов надолго занял главенствующее место в его художественном и научном творчестве. Важнейшую же заслугу своего предшественника русский мыслитель видел в том, что он «возвратил миру Диониса» [I, 716]. И в то же время серьезное увлечение новомодным философом вскоре обернулось напряженной внутренней борьбой с ним, одной из причин которой стала антихристианская направленность его сочинений. Стремясь «преодолеть Ницше в сфере вопросов религиозного сознания» [II, 21], будущий мэтр русского символизма основательно взялся за изучение греческой древности. Итогом его многолетней работы стали два научных труда – «Эллинская религия страдающего бога» и «Дионис и прадиионисийство». Занятия классической филологией вдохновили Иванова на создание и удивительных по глубине мысли художественных произведений. В их числе особо стоит назвать дифирамб «Орфей растерзанный», мистико-философскую поэму «Сон Мелампа», трагедии «Гантал» и «Прометей».

Проделанная поэтом работа по переосмыслению ницшевского наследия, тем не менее, пока не получила должной оценки. Мало того, Иванову порой ставят в вину, что он буквально понял «изысканные метафоры» базельского философа [Эткинд, 4]. «Боги Греции, у Ницше выступающие преимущественно как абстрактные принципы и эстетические категории, – сказано в одной из полемически заостренных против Иванова работ, – в России обрели живые лики, сделались объектами почти что культового почитания» [Бонецкая, 114]. Надо сказать, что повод для

подобных оценок дал сам Иванов, упрекнувший своего предшественника, что тот «не уверовал в бога, которого сам открыл миру» [I, 725]. Но если Диониса и Христа Ницше, в самом деле, воспринимал «метафорами» и ни к чему не обязывающими «абстракциями», откуда же взялась та страсть, с которой он писал о них? «Да, друзья мои, уверуйте вместе со мной в дионисическую жизнь и в возрождение трагедии, – обращался Ницше к своим единомышленникам. – Время сократического человека миновало: возложите на себя венки из плюща, возьмите тирсы в руки ваши и не удивляйтесь, если тигр и пантера, ласкаясь, прильнут к вашим коленям. Имейте только мужество стать теперь трагическими людьми: ибо вас ждет искупление. Вам предстоит сопровождать торжественное шествие Диониса из Индии в Грецию! Готовьтесь к жестокому бою, но верьте в чудеса вашего бога!» [РТ, 138-139].

Что же касается брошенного Ивановым упрека, то понять его происхождение не так уж и сложно. Свои расхождения с Ницше поэт стремился объяснить тем, что тот не сумел во всей глубине понять свои гениальные прозрения. Радикально переосмыслив наследие предшественника, русский писатель в то же время представлял свои взгляды соответствующими глубинной сути ницшевского учения. Так родился ивановский «миф» о «роковом внутреннем разладе» автора «Рождения трагедии» и его сознательной «игре в самораздвоение» [I, 718], заставившей базельского философа отшатнуться от Диониса. «Он должен был бы пребывать с Трагедией и Музыкой. Но из дикого рая его бога зовет его в чуждый, недиионисийский мир его другая душа, – не душа оргиаста и всечеловека, но душа, влюбленная в законченную ясность прекрасных граней, в гордое совершенство воплощения заключенной в себе частной идеи» [I, 722]. Следуя логике сотворенного мифа, Иванов прямо говорит, что распознать в эллинском боге языческую ипостась Христа немецкому философу помешал его антидионисийский «двойник». «Страшно видеть, что только в пору своего уже наступившего душевного омрачения Ницше прозревает в

Дионисе бога страдающего, – как бы бессознательно и вместе пророчесвенно, – во всяком случае, вне и вопреки всей связи своего законченного и проповеданного учения. В одном письме он называет себя «распятым Дионисом». Это запоздалое и нечаянное признание родства между дионисийством и так ожесточенно отвергаемым дотоле христианством потрясает душу подобно звонкому голосу тютчевского жаворонка» [I, 720–721].

Смысл процитированного фрагмента не исчерпывается только попыткой безболезненно примирить свои воззрения с учением предшественника. По всей видимости, Иванов сознавал глубину проблемы, заостренной автором «Рождения трагедии». Если судить объективно, Ницше обнажил дремавший под слоем вековой пыли конфликт между эллинским язычеством и религией Нового Завета, под влиянием которых сложилась современная европейская культура. «Дионисийско-языческие начала» потребовались ему «в качестве орудий, призванных сокрушить христианство» [Визгин, 200]. Иными словами, начатая в «Рождении трагедии» переоценка всех ценностей грозила изнутри взорвать европейскую цивилизацию.

Еще на исходе XIX века опасность этого неоязыческого проекта почувствовал религиозный мыслитель Владимир Соловьев. Обеспокоенный распространением нищезанятия в России в 1890-е годы, он написал статью «Идея сверхчеловека», в которой подверг критике «модные идейные поветрия» тех лет [Мотрошилова, 47]. К ним философ отнес учения Карла Маркса, Льва Толстого и Фридриха Ницше, посчитав последнее «самым интересным из трех» [Соловьев, т. 2, 627]. Восприняв в высшей степени серьезно этот неоязыческому проекту, Соловьев проявил своеобразный дар исторического предвидения, ведь уже полвека спустя святитель Николай Сербский (Велимирович) скажет о духовной смерти Европы, отрекшейся от Христа. Причем основную вину он возложит на философов, которые

«поумирали в сумасшедших домах» [Сербский, 255], имея в виду Фридриха Ницше.

Миссия Вячеслава Иванова, напротив, заключалась в примирении эллинской древности с христианством. Там, где его предшественник находил только разрывы и духовную пустоту, русский мыслитель узрел связи и внутреннюю логику исторического процесса. «По истощении трагедии дионисийская идея ищет себе выражения в эллинистических мистериях, проникнутых одной идеей – страдающего, умирающего и воскресающего бога» [ДиП, 292]. Эти слова Иванов написал в монографии «Дионис и прадионисийство» (1923), подведшей итог его многолетнему изучению древнегреческой религии. Любопытно, что на мистерияльные корни трагедии обратил внимание и Фридрих Ницше. Не прошли мимо его взора и «глубокомысленные эзотерические учения» [Ницше, т. 1, 59], в рамках которых передавались тайные знания. Но дальше развивать эти мысли философ не стал. Он ограничился лишь замечанием, что в эпоху эллинизма «трагическое миропонимание <...> принуждено было бежать за пределы искусства, скрыться как бы в преисподнюю, выродившись в тайный культ» [Ницше, т. 1, 125].

По всей видимости, в приведенном высказывании речь идет об адептах существовавшей в Древней Греции религиозной общины, взявшей себе имя божественного певца Орфея. Античной философией были восприняты многие их идеи, как, например, представление о теле как о гробнице бессмертного духа. Тем любопытнее выглядит тот факт, что автор «Рождения трагедии» настороженно относился к орфикам, свидетельством чему служит не только процитированный выше фрагмент. Отвергаемого им Сократа базельский философ называл «новым Орфеем, восстающим против Диониса» [Ницше, т. 1, 106]. «Это удивительно» – таким замечанием ограничился Ф. Вестбрук, первым обративший внимание на несоответствие в воззрениях Ницше [2003 Вестбрук, 36]. Неодобрительные отзывы о тайных мистических культах, содержащиеся в «Рождении трагедии», голландский

ученый объяснил «непоследовательностью», свойственной автору книги [2003 Вестбрук, 37]. Но подобная «непоследовательность» имеет, по всей видимости, логическое объяснение. Ницше чрезмерное значение придал «смерти» аттической трагедии, после чего в истории человечества он видел лишь вырождение и духовную пустоту. В его концепцию никак не укладывалось «эзотерическое» учение, в рамках которого происходило дальнейшее развитие Дионисовой религии. Другая причина, заставившая философа пренебречь орфиками, заключалась в том, что превыше тайных религиозных культов он ставил искусство, понимаемое в «метафизическом, широчайшем и глубочайшем смысле» [РТ, 113]. Ему отводилась важнейшая роль в духовной жизни человечества. Книга «Рождение трагедии», по сути, для того и создавалась, чтобы возродить «дионисическое искусство» [РТ, 121], питаемое оккультно-магическими энергиями. Подобная установка затем была воспринята «младшими» символистами, мечтавшими своим творчеством преобразить человека и мир.

В отличие от Ницше, Иванов видел в орфизме вершину античной культуры, что позволило ему безболезненно решить проблему «смерти» аттической трагедии. После того как всенародные формы служения «страдающему богу» лишаются мистериальных корней, древняя мистическая традиция уходит вглубь. Именно «в лоне орфической общины» происходит дальнейшее «развитие дионисийской догмы» [ДиП, 174]. При этом эзотерические и экзотерические учения едины по своей сути. Иванов особо настаивал, что орфики лишь углубили и систематизировали общенародные верования. Во многом благодаря им древнегреческое язычество прошло путь от кровавых прадионисийских культов к мистической религии Диониса, «новому завету в эллинстве» [ДиП, 291]. Евангельские параллели в рассуждениях поэта-философа возникли далеко не случайно. Развитие орфизма ученый сравнивает с «водосклоном, по которому все потоки бегут во вселенское вместилище христианства. Последнее приняло их в себя, но не смешилось с ними, как море не смешивает своих соленых вод с падающими в

него реками» [ДиП, 190-191]. Приведенная цитата наглядно показывает, сколь далеко разошлись пути Иванова и Ницше. Немецкий философ никогда не принял бы мысль, что греческое язычество явилось приуготовлением к откровению в человеческой истории Логоса, второй ипостаси Пресвятой Троицы. Разойдясь в главном, Иванов разошелся с Ницше и в частностях. Примером тому может служить восприятие обоими мыслителями истории.

Вечно умирающий и воскресающий Дионис требовал особого измерения бытия, в котором река времен течет по замкнутому кругу. Неудивительно, что в 1880-е годы Ницше сформулировал учение о «вечном возвращении того же самого». Суть его точно передает 341-й афоризм из книги «Веселая наука»: «Вечные песочные часы бытия переворачиваются все снова и снова – и ты вместе с ними, песчинка из песка!» [Ницше, т. 1, 660]. Соответственно, и в человеческой истории не было никакого смысла, она понималась как упадок, вырождение и декаданс. Поначалу Иванов также изображал в своем творчестве замкнутый космос, в котором происходит извечный круговорот жизни и смерти, как, например, в стихотворении «Дриады», включенном в поэтический сборник «Прозрачность» [т. 1, 746–747]. Но, преодолевая Ницше «в сфере вопросов религиозного сознания», Иванов воспринял от христианства мысль о линейном движении времени, о метафизическом смысле истории. И не случайно в статье «Взгляд Скрябина на искусство» поэт написал о том, что «мир еще строится, космогонический и антропогонический возраст зрелости еще не достигнут» [т. 3, 176].

Русский писатель не только отказался от главной идеи Ницше, противопоставившего античность и религию Нового Завета. По его мнению, христианство не только «наследует, продолжает и завершает» античную традицию, но и является ее «итоговой» стадией [Ваганова, 73]. Важно подчеркнуть, что концепция Иванова не сводится к простой «христианизации дионисийства» [Паленко, 98] хотя бы потому, что в монографии «Дионис и прадионисийство» существенно раздвигаются горизонты исследования. «Страдающий бог» открывает себя человечеству не только в рамках

эллинского язычества. «Орфики учились у египтян, и чрез их посредство религия Осириса наложила свою печать на аттический государственный культ Диониса», – полагал ученый [ДиП, 183]. Одновременно им утверждалось родство древнегреческой и индийской религий [см. 1994 Иванов, 274]. Может даже показаться, что Иванов «не просто выходит в своем исследовании за пределы эллинского мира, но обнаруживает, что и *интерес* его совсем не в эллинах» [Брагинская, 317]. Иными словами, Дионис – лишь одно из имен, под которым древние греки узнали страдающего, умирающего и воскресающего бога.

И все-таки интерес Иванова именно в эллинах, чья религия подготовила древний мир к пришествию Спасителя. Благодаря орфикам греки сердцем приняли «глаголы вечной жизни». В книге «Дионис и прадионисийство» об этом сказано предельно четко: «Уверовавшему эллину, воспитанному на страстных мистериях, христианство естественно должно было явиться только реализацией родных прообразов, предчувствий и предвестий, – зрением лицом к лицу того, что прежде было постигаемо гадательно и видимо как сквозь тусклое стекло» [ДиП, 207]. В процитированном фрагменте Иванов использовал скрытую отсылку к словам апостола Павла (1 Кор. 13:12) как дополнительный аргумент в пользу своей концепции. Рассуждениям русского мыслителя, тем не менее, недостает существенного звена – языческого подобия Ветхого Завета. Имеющийся пробел писатель попытался восполнить собственным мифотворчеством. Характерная особенность применяемого им метода заключается в том, что Иванов свободно «пересаживал» сюжеты с одной культурной почвы на другую. В его поэтических текстах мирно уживались библейские, античные, древнеславянские и египетские образы, обогащая друг друга новыми смыслами.

Соответственно, и Дионис понимался «как древнеэллинское воплощение ипостаси Сына» [Синеокая, 70]. Но в таком случае писателю необходимо было показать, что в эллинской религии появляется «почти

богочеловек» [ДиП, 197]. Как справедливо отметила Н.В. Брагинская, Иванов «настаивает на человеческой природе Диониса, на том, что Дионис столько же бог, сколько герой. Однако это очень сомнительно. Единственное обращение к Дионису как к герою в древнем элейском гимне <...> есть, вероятно, результат порчи текста. У Диониса много черт хтонического божества, но видеть в нем обожествленного смертного нет основания» [Брагинская, примечания, 276]. Однако писатель предвидел трудности такого рода, вот почему для обоснования своей концепции он избрал иной путь. Иванов основывался на том, что Дионис – самый многоликий бог, являющий себя во множестве образов. При таком подходе его «ипостасями» становятся древнегреческие герои, которым посвящена отдельная глава в бакинской монографии [ДиП, 68–90].

В ней Иванов приходит к выводу о том, что Геракл является «своего рода богочеловеком, претерпевающим страсти» [ДиП, 84]. Это смелое умозаключение Иванов подкрепил собственным мифотворчеством. Достаточно вспомнить стихотворение «Хвала Солнцу» из поэтического сборника «Сог ardens», где появляется неожиданный образ Христа-Геракла [П, 230]. Он в чем-то сродни оксюмору, сплавившему в одно целое несоединимые понятия. Немаловажно, что само это стихотворение включено в поэтический цикл «Солнце-Сердце», в котором воспевается сердце растерзанного Диониса, спасенное Богом-Отцом. Получается, что в предложенной Ивановым формуле Геракл легко может уступить место Дионису. Такая замена соответствует теоретическим воззрениям поэта. Геракл и Дионис, отмечал он, равно воплощают собой «религиозный идеал бога-сына, страдальца и спасителя» [ДиП, 85]. Еще одним земным воплощением «страдающего бога» стал певец Орфей, о чем предстоит подробнее сказать в следующем параграфе.

Из сказанного следует вывод, что не только «дионисийские» воззрения базельского философа воздействовали на Иванова, но и поэт-символист влиял на их восприятие в России. «По ряду причин кажется

невероятным, что идеи Ницше могли послужить катализатором обновления христианской мифопоэзии», – справедливо удивляется американский литературовед Эдит Ключ [Ключ, 116]. Объяснить произошедшую метаморфозу можно лишь ивановским влиянием, которое, кстати, не ограничивается только культурой Серебряного века. Достаточно заглянуть в двухтомник Ницше, вышедший в серии «Философское наследие», чтобы в комментариях найти крайне любопытный фрагмент: «Дионис, взятый по-ницшевски, не мог уже быть ничем иным, как языческой потенцией Христа, мучительно возгоняющей себя до актуализации через бесконечную череду смертей и воскресений» [Свасьян, 777]. Такая интерпретация «Рождения трагедии» вряд ли была возможна, не проделай поэт-символист огромную интеллектуальную работу по переосмыслению наследия своего предшественника. И не случайно в науке уже утвердилась мысль о том, что «дионисийство» Вячеслава Иванова явилось «уникальным мифотворческим проектом», который «для русского символизма имеет не меньшее значение, чем софиология В.С. Соловьева» [Титаренко, 114].

Подведем предварительные итоги. Благодаря Фридриху Ницше Иванов обрел главную тему своего поэтического творчества. Предшественнику он обязан и неподдельным интересом к Дионисовой религии, итогом изучения которой стали две научные работы. Красной нитью в них проходит мысль о том, что языческие мистерии подготовили Древний мир к принятию христианства.

«Могучий импульс Ницше» вдохновил Иванова на попытку реформировать современный ему театр, а также по-новому осмыслить жанр трагедии.

1.2 Рождение трагедии из культового дифирамба

Серебряный век унаследовал от Фридриха Ницше и жгучий интерес к трагедии, и противоречивое понимание этого литературного жанра. Философ сделал акцент на оккультно-магическом действе, происходившем в глубокой древности на театральных подмостках. В то время «единственным сценическим героем» был претерпевающий страдания Дионис, тогда как Прометей, Эдип и другие «знаменитые фигуры» были «только масками» [Ницше, 93] этого многоликого бога. Лишившись мистериальных корней, трагедия уже во времена Еврипида превратилась в «зрелище». Вместе с ней выродилась и религиозная община, превратившаяся в зрительскую толпу.

Соответственно, в кругу символистов, увлеченных идеями Ницше, термин «трагедия» обрел двойное толкование. На одном семантическом полюсе оказалось посвященное Дионису оккультно-магическое действо, на другом – конкретный литературный жанр, ориентированный на сценическую постановку. Символисты мечтали реформировать театр, вернув его к древнеэллинистическим истокам, а потому они нередко смешивали между собой два разных значения слова «трагедия». Первые шаги в направлении античности сделал еще Дмитрий Мережковский, стоявший у истоков нового направления в литературе. В 1890-е годы он начал переводить на русский язык древнегреческих трагиков. Писатель проделал огромную работу, одним из итогов которой стала сценическая постановка «Антигоны» Софокла. Премьера спектакля состоялась в январе 1899 года в Московском Художественном театре. Критики, откликнувшиеся на это событие, сразу же обратили внимание на пылающий жертвенник перед декорацией царского дворца, медлительные жесты артистов, факелы и прочие детали, призванные воссоздать атмосферу античности. «Зрители, пришедшие смотреть «Антигону», трагедию Софокла, глядели и получали странное впечатление: содержание трагедии уплывало куда-то совсем далеко от их умственного взора и окончательно стусевывалось перед чисто внешним зрелищем»

[МХТ, 68], – откликнулась на премьеру «Антигоны» влиятельная в то время газета «Московский листок».

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» [Мережковский, 298], – утверждал переводчик. Известный театральный критик С.С. Голоушев, публиковавшийся под псевдонимом С. Глаголь, обратил внимание еще на одну уступку современности. Выразилась она в отсутствии котурнов и масок [МХТ, 65]. Режиссер А.А. Санин, стремившийся максимально архаизировать свою постановку «Антигоны», благоразумно 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 рубеже XIX–XX веков 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, вовлечены в которые были бы и зрители. Но именно такие, не лишённые привкуса утопичности, замыслы вынашивал в середине 1900-х годов Вячеслав Иванов. Вот какими увидел эти планы известный публицист Леонид Галич (Габрилович), часто бывавший у поэта на Башне: «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. <...> Вячеслав Иванов возымел мысль возвратиться к древним истокам, упразднив зрительный зал и превратив актеров и зрителей в участников единой мистерии. Он хочет возродить <...> хор греческих оргий, хор мистов, соборно священнодействующих» [Галич, 98–99].

«Каким образом произошло это возрождение греческого понятия трагедии в России XX века, в стране, где <...> служителям храма запрещалось посещение театра и где не было своей традиции средневековой мистерии?» [Пайман, 12] – такой вопрос поставила Аврил Пайман. Поиску ответов на него она посвятила обстоятельную статью, в которой критически проанализировала воззрения Вячеслава Иванова, Льва Шестова, Павла Флоренского и других ярчайших представителей Серебряного века. Однако сейчас необходимо обратить внимание на другой интеллектуальный сюжет, который остался за рамками упомянутой публикации.

В статье «Предчувствия и предвестия», включенной впоследствии в сборник «По звездам», Иванов 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 все динамично: каждый участник литургического кругового хора – действенная молекула оргийной жизни Дионисова тела, его религиозной общины. Из жертвенного экстатического служения возникло дионисийское искусство хоровой драмы» (II, 93–94). Приведенная цитата указывает на интересный поворот в духовных исканиях теоретика символизма. В 1900-е годы его в большей степени интересовал именно хоровой дифирамб, а вовсе не трагедия. На последнее обстоятельство первым обратил внимание американский исследователь Роберт Бёрд. По его мнению, творческим устремлениям Иванова гораздо ближе оказался «дифирамбический тип поэзии» [2006 Берд, 182], хотя поэт и имел репутацию теоретика трагедии. О правомерности такого вывода свидетельствует вторая книга лирики «Прозрачность», изданная в 1904 году. В нее включены дифирамбы «Ганимед», «Гелиады», «Орфей растерзанный» и «Тезей». Последнее произведение представляет собой перевод из античного поэта 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, уходящим своими корнями в эллинскую древность. 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. По версии Роберта Бёрда, поэт не мог не понимать, что «трагедия уже ближе к искусству, нежели к обряду», тогда как дифирамб «колеблется на грани религии и искусства» [Берд, 181]. Ход мыслей Иванова позволяет прояснить авторский комментарий к переводу «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 поэта интересовал именно «первоначальный культовый дифирамб» (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 действие), искусства (театр-зрелище) и быта (обряд, укорененный в быт) еще не дифференцировались» [Силард, 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» [Соловьев, 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. Последнюю мысль поэт-символист отстаивал не только в своих ранних работах, отмеченных печатью «мистического анархизма». Это убеждение он пронес сквозь годы, подтверждением чему служит его монография «Дионис и прадионисийство», изданная Бакинским университетом в 1923 году. «Из дифирамба рождается трагедия» [1994 Иванов, 221], – утверждал ученый на страницах названной книги.

Сделанный в ней 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 архаические. 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, немислимую без глубокого взаимопроникновения дионисийской и христианской символики.

Взгляды ученого на происхождение трагедии также получили свое продолжение в его художественном творчестве. В полном соответствии со своей теорией Иванов вначале создал дифирамб «Факелы», увидевший свет в 1906 году в первом выпуске одноименного альманаха. Названный текст открыл собой издание, призванное стать рупором мистико-анархического движения. Последнее уточнение свидетельствует о том, что «Факелам» изначально отводилась роль поэтического манифеста, обращенного к «единоверцам». В дифирамбе иерофант, пифия и хор огненосцев исполняют оккультный ритуал, о чем свидетельствует уже состав действующих лиц. Совершая таинство, верховный жрец возвещает догматы религиозного учения:

С тех пор, как мощный Прометей

Зажег от молний светоч смольный,
Все окрыленной, все святей
Его мужающих детей пылает
Факел своевольный (II, 240).

Понятно, что Иванов попытался воссоздать тот «первоначальный культовый дифирамб», о котором он писал в своей комментарии к переводу «Тезея». Сказанное подтверждает и свидетельство жены поэта Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, которая в одном из своих писем назвала «Факелы» «драмой» [См.: Галанина, 193]. Подобная вольность в определении жанра произошла из-за того, что дифирамб изначально предназначался для исполнения на сцене. В уже упомянутом письме сообщалось, что постановку намеревался осуществить Всеволод Мейерхольд в театре, который создавался при издательстве «Факелы». Однако эти замыслы канули в Лету вместе с мистико-анархическим движением.

Чуть позже Иванов приступил к работе над трагедией «Прометей». Благодаря главному герою, чье имя дало название пьесе, новое произведение сразу же оказалось накрепко связанным с ранее опубликованным дифирамбом. Сказанное подтверждает и процитированная выше речь иерофанта, назвавшего людей «детьми» античного титана. Это слово стало еще одним связующим звеном с текстом трагедии, в журнальной публикации, получившей название «Сыны Прометея». Возникшие смысловые ассоциации позволяют глубже понять замысел Иванова, на десятилетие растянувшего работу над главным своим драматургическим произведением. Речь иерофанта свидетельствует о том, что поэт изначально видел в античном титане не столько культурного героя, подарившего людям огонь и обучившего их наукам и ремеслам, сколько творца человеческого рода. Обозначенная еще в «Факелах» концепция затем последовательно была воплощена в трагедии. Обращает на себя внимание и тот факт, что верховный жрец говорит о Прометее как о духовном учителе, во имя которого совершается таинство. Не примиренный и не раскованный титан,

утверждает иерофант, «в муках» ждет от своих последователей «огненных вестей» (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» (II, 165).

Связала два эти текста не только одинаковая трактовка образа античного титана, удивительно схожими оказались и их судьбы. При повторной публикации в поэтическом сборнике «*Cog ardens*» дифирамб «Факелы» получил новое название – «Огненосцы». Та же участь постигла и трагедию «Сыны Прометея», впервые увидевшую свет в журнале «Русская мысль» в 1915 году. Изданная затем отдельной книгой, она тоже была переименована, «потеряв» в своем названии первое слово.

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» [Арефьева, 143] в трагедию «Прометей». Из одного текста в другой с небольшими разночтениями перекочевала 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 (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 «*Cog 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 двух произведений 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 подчеркнута 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 некой космологии, известной и по теоретическим работам Иванова». Причем «более развернутое аллегорическое изложение» [Берд, 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 «Огненосцев»? Важным связующим звеном между ними стало «огненное действо» (II, 169), вот только поэт по-разному изобразил его в двух своих произведениях. 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 «Огненосцев» 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 прадиоисийство»: «Трагедия – всенародные гражданские оргии Диониса, богослужение без участия жреца, но все же не мистерии, и потому прямое изображение страстей Дионисовых ей чуждо» [1994 Иванов, 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» (II, 240). Не менее возвышенные фразы произносит и пифия: «Любовью ненавидящей огонь омоет мир» (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. Казалось бы, подобное утверждение содержит очевидную ошибку, ведь жреческие обязанности взял на себя Прометей, который вначале совершил «огненное действо», а затем принес небожителям жертвоприношение, чтобы искупить свою вину за похищенный с небес огонь, причем сам главный герой сполна осознавал значение своих поступков. «Я сам зажгу священный пламень, жрец» (II, 128), – заявил

Прометей своим «избранникам». Однако совершаемые им таинства в трагедии лишены той 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!» (II, 125). Однако титан не внял совету, хотя и понимал, что преступник «кровью напитал пречистый пламень» (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 юноши, участвовавшие в этом таинстве, едва ли до конца понимали смысл происходящего, иначе они не назвали бы титана «священником неведомого бога» (II, 128).

На следующий день Прометей совершил жертвоприношение, призванное искупить вину за похищенный огонь. Но оно было лишено того внутреннего благоговения, какое должен испытать жрец при совершении мистических таинств. Мало того, жертва изначально была «коварной» (II, 150), призванной оскорбить небожителей. Свой поступок мятежный титан объяснил нежеланием достичь согласия с небожителями: «Не мир мне надобен, но семя распри» (II, 128). Вот за это лицемерие при совершении таинства и был наказан Прометей, а вовсе не за похищение огня.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод о том, что автор пьесы сознательно «приземляет» происходящие на сцене таинства, лишая их той литургической возвышенности, которая была характерна для «Огненосцев». Дифирамб целиком представляет собой описание «огненного

действия», тогда как трагедия лишь включает в себя отдельные эпизоды, в которых титан утверждает себя в роли жреца. «Огненосцы» подчеркнуто статичны, зато в пьесе появляется четко очерченный сюжет, основу которого составили непростые отношения главного героя и Пандоры, его женского двойника. Происходящие в трагедии события служат той же цели. Они также снижают литургическую напряженность священнодействия, характерную для дифирамба.

Подведем итоги. Свои научные идеи Иванов нередко подкреплял собственным поэтическим творчеством. Сказанное в полной мере касается теории о происхождении трагедии из «культового дифирамба». Поэт предпринял интересный эксперимент, призванный подкрепить эту версию. Вначале он создал дифирамб «Огненосцы», затем – трагедию «Прометей». Проведенный анализ позволил выявить любопытные жанровые различия двух этих текстов. Дифирамб отличает литургическая возвышенность стиля и отсутствие действия. Совершаемое в нем священное действие носит вневременной характер. Трагедия, напротив, лишена литургической возвышенности стиля.

1.3 Судьба трагедии «Прометей»

Как уже было сказано, трагедия «Прометей» идейно тесно связана с духовными исканиями Серебряного века. В ней отразился характерный для той эпохи интерес к культу Диониса, вспыхнувший благодаря Фридриху Ницше. Избранный Ивановым литературный жанр также отсылает к канонической книге «Рождение трагедии из духа музыки». В трагедии неявно была поставлена проблема непростых взаимоотношений Афин и Иерусалима, эллинского язычества и христианства. Однако уже современники Иванова проявили невнимание к написанной им пьесе. Поначалу может показаться, что виной тому явились неблагоприятные внешние обстоятельства, с которыми пришлось столкнуться автору.

«Сыны Прометея», как первоначально называлась трагедия, увидели свет в 1915 году в январском номере журнала «Русская мысль». В то время в Европе уже несколько месяцев полыхала Первая мировая война, втянутой в которую была и наша страна. Разумеется, что олимпийские боги и нимфы, Эриннии и титаны, выведенные Ивановым на сцену, оказались бесконечно далеки от духовных запросов тогдашнего российского общества. «Античная» пьеса в итоге осталась незамеченной, с чем никак не желал мириться ее автор. О только что опубликованной трагедии он напомнил в эссе «О границах искусства», вошедшем в книгу «Борозды и межи» (1916). Пытаясь заинтересовать читателя, поэт-философ привел небольшую цитату из «Прометея», а затем дал ей свое толкование, ломающее привычные представления об огненосце. В интерпретации Иванова главный герой неожиданно предстал вовсе не богоборцем, как его привыкли воспринимать еще со времен Эсхила, а величайшим «художником», чье творчество являет собой образец «истинного искусства» [т. 2, 644]. В упомянутом эссе, таким образом, обозначена главная мысль, которую Иванов желал донести до своего читателя. Писатель показал трагическую судьбу художника-теурга, грезами о котором жил русский символизм. Нетрудно догадаться, что образ Прометея озарен идеями Владимира Соловьева, мечтавшего с помощью искусства преобразить мир. Герой ивановской пьесы также пытался восстановить мировую гармонию, нарушенную титанами, которые растерзали младенца Диониса.

Однако Иванов не ограничился тем, что растолковал читателю свой замысел. Вскоре последовал еще один шаг, призванный включить «античную» трагедию в интеллектуальный контекст современности. В заключительном письме, адресованном Михаилу Гершензону, писатель привел слова Прометея, перед мысленным взором которого открылись дальнейшие судьбы сотворенного им человечества:

Измыслят торговать,

Художествовать, воинствовать, числить

И властвовать, и рабствовать – затем,
 Чтоб в шуме дней, в заботах, в сладострастьи,
 В мечтах забыть о воле бытия
 Прямой и цельной. А дикарь в пустыне
 Бродить, понурый, будет... (III, 413)

Этими словами поэт-символист подытожил спор, который вели между собой два ярчайших представителя Серебряного века на страницах книги «Переписка из двух углов». Приведенную Ивановым цитату сопровождало пояснение: «Философия культуры в устах моего Прометея – *моя философия*» (III, 412). Это очень важное признание, заключающее в себе множество смыслов. Оно говорит о многомерности образа главного героя, в котором писатель видел не только демиурга, создавшего человеческий род, но и творца культуры, основателя наук и учителя ремесел. Вот только на процитированные выше слова почему-то никто не обратил должного внимания. Вопреки воле автора, в Прометее увидели «лгуна, тирана, обманщика, сеятеля смуты и разорения» [Машбиц-Веров, 152], избравшего дерзкий путь «богоборчества и бунтарства» [Арефьева, 33].

Любопытно, что «Переписка из двух углов» в 1920-30-е годы вызвала живой отклик в европейской интеллектуальной элите, чему способствовали известные мыслители Мартин Бубер, Шарль Дю Бос и Хосе Ортега-и-Гассет. Их стараниями эту книгу опубликовали на немецком, французском и испанском языках. Так европейский читатель открыл для себя Вячеслава Иванова – поэта, философа и прекрасного знатока античности. Уже в наше время «Переписку» перевели на польский, хорватский и румынский языки. На Западе она и по сей день остается своего рода «визитной карточкой» русского писателя, чего не скажешь о трагедии «Прометей», упомянутой на ее страницах. Изменить судьбу пьесы не смогли даже титанические усилия Иванова, сумевшего в разгар Гражданской войны напечатать свое творение в издательстве «Алконост».

И хотя между журнальной публикацией и выходом в свет отдельной книги пролегли лишь четыре года, автор внес два существенных новшества, изменив название трагедии и предпослав ей вступительную статью. В предисловии Иванов разъяснил религиозно-философские идеи, положенные им в основу «Прометейя». Одновременно авторский комментарий призван был максимально приблизить «античную» трагедию к современности. В нем, например, содержатся прямые отсылки к Шекспиру, Байрону, Гёте, Пушкину и Ницше. Во вступительной статье без труда угадывается также аллюзия на глубокого религиозного мыслителя Блеза Паскаля (II, 161), сравнивавшего человека с «мыслящим тростником». Предисловию, тем не менее, суждено было сыграть вовсе не ту роль, которую отвел ему автор. Но об этом речь еще впереди.

Сейчас же стоит сказать о том, что в названии трагедии осталось одно только слово – «Прометей». Произшедшая перемена привела к тому, что в фокусе читательского восприятия оказался человекотворец, а не его «сыны», сотворенные из пепла сожженных титанов. Автор, надо полагать, глубоко продумал этот шаг. Дело в том, что трагедия оставила открытыми многочисленные вопросы о смысле истории и конечных судьбах людского рода. В ней Иванов лишь туманно намекнул на высокое предназначение Прометеевых чад, в чьих сердцах теплится искра Дионисова огня. Перечисленные темы, не вписавшиеся в формат «античной» трагедии, вдохновили поэта на создание другого крупного произведения – мелопеи «Человек». Работать над ней Иванов начал уже через несколько месяцев после того, как в журнале «Русская мысль» опубликовали его «Прометейя». Поскольку новая поэма стала полноценной антроподицеей, сместились акценты и в авторском восприятии «античной» трагедии. Для Иванова на первый план вышел образ главного героя, что повлекло за собой и смену названия.

Но и отдельное издание «Прометейя» не нашло отзвука в сердцах современников. Мало того, Валерий Брюсов откликнулся на эту книгу

довольно неоднозначной рецензией, появившейся в журнале «Художественное слово». Обоих этих поэтов связывали давние, но довольно сложные отношения. В брюссельском собрании сочинений Вячеслава Иванова, которое редактировали его «семейные» биографы Ольга Шор и Дмитрий Иванов, высказывалось мнение, что именно Брюсов подтолкнул Андрея Белого, «блестящего и задорного полемиста» (III, 724), к нападкам на мэтра русского символизма. Косвенным подтверждением высказанной версии может служить рецензия на «Прометей», имевшая ярко выраженную критическую направленность. Брюсов, правда, признал, что «стихи трагедии сами по себе поистине прекрасны». «Приходится лишь изумляться, – отметил далее поэт, – сжатости и меткости речи, мощности выражений, яркости образов, музыкальной силе стиха» [Брюсов, 549]. Но эта похвала стала лишь каплей меда, призванной подсластить чашу горечи. Главный упрек, адресованный Иванову, заключался в «ирреальности» его «Прометей», оторванного от бурлящего потока жизни. Современнику, полагал Брюсов, «должно сделать прямо героическое усилие над своим сознанием, чтобы принять все условности, предлагаемые поэтом» [Брюсов, 548]. Подобные рассуждения закономерно увенчались выводом о том, что пьеса оказалась «мертвой для читателя» [Брюсов, 549].

И хотя приведенные оценки выглядят предвзятыми, в одном Брюсов оказался прав. Утонченная ивановская мифология, вобравшая в себя античные сюжеты и художественный опыт символизма, вряд ли могла найти сочувственный отклик среди современников Иванова. «Прометей» даже попал в число книг, производство которых приостановил комиссар по делам печати и пропаганды Петрограда М. Лисовский. Снять запрет удалось только после личного вмешательства Максима Горького [Корецкая, 148; 2006 Берд, 104; Блок, 466]. Логично предположить, что трудности возникли из-за того, что в главном герое цензура увидела «неправильно» изображенного революционера. По крайней мере, два десятилетия спустя такой упрек уже открыто бросил автору известный в то время литературовед И.М. Нусинов,

подходивший к литературе с грубыми социологическими мерками. «Дионисово свободное творчество» Вячеслава Иванова, утверждал ученый, «на поверку оказалось лишь выражением его «божественного всеединства» с буржуазией, его отрицанием революции» [Нусинов, 137]. Оттолкнувшись от подобных «обвинений», И.М. Машбиц-Веров уже в 60-е годы прошлого века «разгадал» «философско-политический смысл трагедии». В ней, оказалось, «развенчивается величайший образ гуманиста-богоборца, а с ним и гуманизм» [Машбиц-Веров, 153].

Удивительно, но упрощенный социологический подход, которым грешил И.М. Нусинов, находит сочувственный отклик и в XXI веке. И в наши дни можно встретить утверждение, что Иванов «сравнивал мятеж Прометея с революцией, а в октябрьских событиях 17-го года увидел мистическое сходство с бунтом титана против Бога» [Арефьева, 38]. В другой работе утверждается, что «сама трагедия», как и предисловие к ней, «созданы автором в 1919 году». Основываясь на этой ложной посылке, А.А. Асоян увидел политический смысл в выкриках толпы, требующей вернуть «царя» Прометея. Прозвучавший «призыв» оказался, по его мнению, «как нельзя своевременным и актуальным» [2015 Асоян, 54–55].

В этой связи стоит все же напомнить, что работать над «Прометеем» Иванов начал еще задолго до Октябрьской революции. Свидетельством тому служат строки из письма супруги поэта Лидии Зиновьевой-Аннибал, адресованное Маргарите Сабашниковой: «Вячеслав вступил в стихию трагедии. Подхватил своего «Прометея», составил весь остов в голове и ведет дальше хоры и своего Ковача» [Цит. по: Богомолов, 200]. Процитированное послание датируется вторым мая 1907 года, а уже месяц спустя Иванов написал Валерию Брюсову, что к осени собирается приготовить «Прометея» [Брюсов, 498]. Однако планам поэта не суждено было сбыться. Их, по всей видимости, сломала внезапная смерть жены, случившаяся в октябре 1907 года.

Работу над трагедией «Прометей» поэт-символист завершил только в 1914 году. В то время российское общество переживало всплеск патриотических настроений, связанных с началом Первой мировой войны. Не стал исключением и Вячеслав Иванов, оказавшийся под влиянием славянофильских устремлений своего близкого друга Владимира Эрна. Поэт пытался с позиций религиозной метафизики осмыслить роль нашей страны в разворачивающейся исторической драме. Иванов видел в происходящих событиях «вселенское дело», он всецело разделял чаяния тех лет, связанные с освобождением Царьграда (Константинополя) от османского владычества [Баран, 171–179]. О революции в тот момент в кругу Вячеслава Иванова всерьез никто не задумывался, так что отзвуки 1917 года можно искать где угодно, но только не в трагедии «Прометей».

Неблагоприятные обстоятельства, таким образом, изначально преследовали автора «Прометея». К ним можно причислить и смерть жены, помешавшую поэту завершить трагедию еще в 1907 году, и вспыхнувшую мировую войну, и октябрьскую революцию, и нападки со стороны «левых» литературных критиков. Абсолютизировать внешние факторы, тем не менее, не стоит. Иначе легко упустить из виду внутренние причины, из-за которых «античная» трагедия надолго оказалась в сени забвения. Ведь ту же мелопею «Человек», идейно тесно связанную с «Прометеем», Иванов сумел опубликовать только через четверть века после того, как была написана первая ее редакция. Книга, тираж которой составил всего-навсего 200 экземпляров, вышла в свет 28 августа 1939 года в Париже. Но уже через несколько дней грянула Вторая мировая война, напрочь заслонившая собой остальные события. В итоге поэма «Человек» на несколько десятилетий канула в безвестность, что не помешало ей стать излюбленным произведением среди исследователей ивановского творчества. Над страницами мелопеи размышляли С.С. Аверинцев, С.Д. Титаренко, В.В. Бибихин [2006 Аверинцев, 51–72; Титаренко, 409–452; Бибихин, 289–298] и другие серьезные ученые.

Поиски **внутренних причин**, воздвигнувших труднопреодолимые барьеры между «Прометеем» и его читателем, неминуемо приведут к сокрытому в трагедии массивному пласту эзотерических знаний. Вначале о только ему ведомых метафизических тайнах намекнул своим «избранникам» главный герой. Затем и Пандора поведала людям миф об «исконном» Зевсе и его первородном сыне, растерзанном титанами. Но даже ее рассказ оставил много неясностей. Вот эти недоговоренности, надо полагать, и воздвигли препятствие, разделившее «Прометей» и его читателей. Высказанное предположение, тем не менее, нуждается в уточнении. Дело в том, что эзотерический план явственно присутствует и в поэме «Человек», оккультные истоки которой подробно исследовал В.М. Паперный [2008 Паперный, 230–257; 2009 Паперный, 518–529]. Любопытно, что Иванов не только написал комментарий к трагедии «Прометей», но и снабдил примечаниями «темные» места своей мелопеи.

В мелопее «Человек» автор обратился к библейской мифологии, обогатив её античными сюжетами, благодаря чему картина мира, нарисованная в поэме, оказалась близкой и доступной носителю европейской культурной традиции. При написании «Прометей» Иванов, казалось бы, обратился к тем же источникам. Однако это обманчивое сходство, которое только маскирует глубокие внутренние различия между двумя произведениями. Дело в том, что бессмертным образам, вошедшим в плоть и кровь мировой культуры, поэт отвел в «античной» трагедии вспомогательную роль. Соединившись с орфическим преданием о растерзании Диониса, мифы о Прометее, Каине и Пандоре призваны были поднять до своего уровня этот малоизвестный сюжет. Получилась в итоге довольно любопытная картина. В трагедии «Прометей» поэт-символист только внешне воссоздал античные времена, а использованный мифологический материал подвергся радикальной переработке, в результате чего по-новому были расставлены смысловые акценты.

Важно также учесть, что дионисийская мифология заинтересовала будущего мэтра русского символизма еще в 90-е годы XIX века, когда тот впервые познакомился с трудами Ницше. Полюбившийся сюжет Иванов положил в основу нескольких художественных произведений, из которых трагедия «Прометей» явилась последней по времени написания. Завершив собой художественную разработку мифа о растерзании богомладенца, она оказалась множеством нитей связанной с предшествующими ивановскими текстами. Эти скрепы порой видны даже невооруженным глазом. В частности, отдельные фрагменты «античной» трагедии ранее включались автором в стихотворение «Песнь потомков Каиновых» и дифирамб «Огненосцы». Названные произведения, опубликованные в поэтических сборниках «Кормчие звезды» и «Cor ardens», не могут не влиять на читательское восприятие пьесы.

Взять, например, сеятелей, с появления которых начинается третье действие трагедии «Прометей». На сцене завязывается оживленный диалог между хором мужчин и хором женщин. В нем каждое оброненное слово несет на себе печать пессимизма, свойственного первым поколениям людей. Подобно растениям, наши далекие предки живут в сугубо материальном мире, не ведая об искре Дионисова огня, сокрытой в глубине их сердец. Описанная сцена, тем не менее, заиграет новыми смыслами, если вспомнить, что в книге лирики «Кормчие звезды» (1903) этот фрагмент назван «Песнь потомков Каиновых». Такое заглавие позволяет точнее оценить последствия братоубийства, произошедшего среди «избранников» Прометея. Каинов грех, по логике текста, затронул весь человеческий род. Его тяжкое бремя несут и сеятели, напрямую не причастные к совершенному преступлению.

Заслуживает упоминания и стихотворение «Океаниды» (сборник «Кормчие звезды»), идейно тесно связанное с написанной через много лет трагедией. В нем «подруги Прометея», как названы морские нимфы, оплакивают прикованного к скале титана, вознося «к звездам рыдающий укор» (I, 526). Своим мятежным духом они в точности напоминают «дщерей

Океана», изображенных затем в «античной» трагедии. Дополняя сюжет «Прометей», это небольшое произведение изображает судьбу титана после пленения. Отсюда сам собой напрашивается вывод о том, что замысел трагедии об огненосце у Иванова начал складываться еще в начале 1900-х годов.

Немалый интерес представляют и внутренние связи «Прометей» с ранее опубликованными ивановскими текстами, что вполне объяснимо. Руководствуясь художественной целесообразностью, поэт-символист опустил несколько ключевых эпизодов, составляющих событийную канву мифа о растерзании Диониса. В трагедии, например, ничего не сказано о зеркале, в которое смотрелся младенец, когда на него напали титаны. Причем речь идет вовсе не о бытовом предмете, чье упоминание представляется излишней подробностью, а о предельно обобщенном космическом символе. Еще в 1907 году Иванов опубликовал в журнале «Золотое руно» мистическую поэму «Сон Мелампа». В этом произведении зеркало трактуется как инобытие, в которое устремился Дионис, чтобы наполнить его своим светом. Но эта темная стихия порождает титанов, которые набрасываются на божественного младенца и разрывают его на части. Приведенный пример позволяет уловить главное противоречие, с которым сталкивается читатель «Прометей». Написанную Ивановым «античную» трагедию невозможно понять в отрыве от мифа о растерзании Диониса, положенного в его основу. Сама же она не позволяет глубоко осмыслить этот сюжет, чьи отдельные звенья необходимо восстанавливать, привлекая другие «дионисийские» произведения писателя¹.

Впрочем, верно и обратное утверждение. По отношению к предшествующим художественным творениям Иванова трагедия «Прометей» представляет собой своеобразную кальку. Стоит наложить ее на текст, как он заиграет новыми смысловыми оттенками. Взять, к примеру, поэтический сборник «Cor ardens», центральный символ которого – пламенеющее сердце

¹ Собираанию в единое целое мифа о растерзании Диониса посвящена вторая глава диссертации.

– являет собой образец полисемантической. Весьма внушительен «малый список» значений символа сердца, составленный К.Г. Исуповым. В него вошли «и древнейшие архетипы сердца крылатого и солнечного, огненного и влажного, символы сердечного Эроса и мистика Сердца Иисусова, масонская эмблематика сердечного ведения и куртуазная аллегорика любовного служения, космогония Сердца Мира и этика жертвенного обмена, «миф» о сердце творящем, погибающем и воскресающем» [Исупов, 85]. Перечисленным смысловым напластованиям, тем не менее, недостает семантического ядра, которое бы скрепило их в единое целое. Очертить его позволяет трагедия «Прометей», в которой трижды упоминается сердце растерзанного Диониса, которое «исхитил» у титанов Бог-Отец. Оно становится духовным центром мироздания, в мистическом соединении с которым заключается главная цель человечества.

В этой связи необходимо сделать еще одно важное уточнение. В трагедии «Прометей» Иванов не ограничился тем, что объединил античные и библейские сюжеты, выдвинув на первый план предание о растерзании Диониса. Поэт позволил себе «вольность» (II, 168) в обращении с древними мифами, из-за чего привычные образы получили в пьесе весьма неожиданную трактовку. Последнее обстоятельство подметил еще Валерий Брюсов в упомянутой выше рецензии на книгу «Прометей». Самым необычным оказался образ Пандоры, а главный герой вообще был наделен чертами, откровенно враждебными эллинским воззрениям. «Будь трагедия русского поэта поставлена <...> перед современниками Эсхила, они, вероятно, мало что поняли бы в ней, сочли бы ее кощунственной и автора освистали бы» [Брюсов, 548], – подытожил свои наблюдения Валерий Брюсов.

О том, что ивановское мифотворчество создало немало трудностей даже для искушенного читателя, косвенно свидетельствует и «Поэма о смерти», опубликованная Львом Карсавиным в 1931 году. В этом небольшом произведении, жанр которого с трудом поддается определению, философ по-

своему изложил античное предание о растерзании божественного младенца, к которому в трагедии «Прометей» сходятся все смысловые нити. Вначале Бог претерпевает различные метаморфозы («страдает», «умер», «разделен»), а затем уже его части «обретаются» в «смердной» человеческой плоти. Эту мифологему Карсавин назвал «мнимым откровением», «нечестивой легендой о Дионисе Загревсе», измышленной «седою, языческою древностию» [Карсавин, 293, 294]. Любопытно, что эти строки написал некогда любимый ученик известного петербургского антиковеда Ивана Гревса, давнего приятеля Вячеслава Иванова. Их знакомство произошло в Парижской библиотеке в 1891 году, где оба они занимались сбором материалов для своих диссертаций по истории Древнего Рима [Бонгард-Левин, 181]. Друзья надолго сохранили между собой теплые отношения, их переписка с перерывами длилась с 1892 по 1924 год, вплоть до отъезда Иванова в Италию. Зато в отношениях Гревса и Карсавина быстро наступило охлаждение, завершившееся тяжелым разрывом. Задолго до того, как была написана «Поэма о смерти», их пути уже бесповоротно разошлись.

Приверженец гностической философии, Карсавин хорошо знал и античность, и творчество поэта-символиста. Но это не помешало ему пренебрежительно отозваться о мифологическом сюжете, положенном в основу трагедии «Прометей». Чего же тогда было ждать от менее искушенного читателя, которому намного труднее было разобраться во всех хитросплетениях ивановской мысли? Сведений по античной мифологии ему было мало. Нужно было знать еще и религиозно-философские воззрения Иванова, чтобы замысел автора открылся во всей его глубине. В противном случае контакт с текстом мог и не состояться.

Подобную трудность осознавал и Вячеслав Иванов. Недаром он предпослал петербургскому изданию обстоятельную вступительную статью. Но она сыграла вовсе не ту роль, которую определил ей поэт-философ. Предисловие не столько прояснило авторский замысел, сколько затемнило его, усложнив трагедию новыми сюжетными линиями. Взять, например,

зеркало, в котором Дионис рассматривал свое изображение перед тем, как на него напали титаны. Этот эпизод, как уже было сказано, в «Прометее» даже не упоминается, зато во вступительной статье на нем специально заостряется внимание. В предложенной Ивановым трактовке зеркало превращается в неотъемлемый элемент магистрального дионисийского мифа, существенно изменяющий его первоначальный смысл.

Во вступительной статье сказано также о «философии действия» и «метафизической генеалогии человеческой воли» (II, 156, 167). Эти оброненные мимоходом несколько фраз содержат в себе целые интеллектуальные сюжеты, которые лишь опосредованно связаны с текстом трагедии. Своими корнями они уходят к Ницше и Шопенгауэру, но никак не к «Прометею». В предисловии также говорится о дальнейших судьбах человечества, о предстоящем искуплении вселенского греха, совершенного титанами. Но и эти сюжеты выходят далеко за рамки трагедии. И не случайно в брюссельском собрании сочинений Иванова вступительная статья, получив название «О действии и действе», опубликована как отдельная работа, для написания которого «Прометей» послужил лишь поводом. Такой подход находит свое подтверждение и в научной литературе, где предисловие нередко анализируется вне всякой связи с трагедией. В качестве примера можно привести интересную работу И.Н. Фридмана «Щит Персея и зеркало Диониса» [Фридман, 250–285].

Вступительная статья, таким образом, перегрузила трагедию философскими идеями, заслонившими собой прекрасный художественный текст. Сам того не предполагая, Иванов приложил руку к тому, что в написанном им «Прометее» стали видеть «некий синтез художественного произведения, философского трактата и научной работы, созданный на материале мифологии» [Покорская, 122]. О невероятной сложности этого произведения в один голос заявляли многие филологи, интересующиеся драматургией Вячеслава Иванова. Еще в 1980-е годы известный литературовед Ю.К. Герасимов отметил, что для интерпретации «Прометея»

«требуется огромный культурно-философский и историко-литературный комментарий» [1984 Герасимов, 180]. Эта мысль затем перекочевала в другие научные работы, посвященные драматургии русского символизма. Отмечалось, в частности, что «символические трагедии Иванова требуют подробного, дополняющего и поясняющего авторский, комментария» [Приходько, 109].

Полтора десятилетия спустя Ю.К. Герасимов вернулся к поставленной им самим задаче, посвятив драматургии Иванова отдельную главку в книге «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)». Ученый высказал ряд интересных соображений, не подкрепленных, правда, анализом художественного текста. По мнению ученого, «вся метафизическая история человечества строилась Вяч. Ивановым на основе орфической мифологемы о Дионисе-Загрее, богомладенце, которого растерзали и пожрали титаны». Получается, что человеческий род «по природе является богоносцем, а в грядущем преображении станет богом» [2001 Герасимов, 227]. Таков, по мнению Ю.К. Герасимова, «сверхсюжет» трагедии. Но эти интересные наблюдения завершились самым неожиданным выводом. Оказалось, что Иванов претендовал на «глубинные откровения о мире и человеке», на деле же его «Прометей» оказался «кабинетным созданием эрудита, творением, лишенным значительных художественных открытий» [2001 Герасимов, 228]. Думается, что с известной долей условности процитированные слова все же можно отнести к вступительной статье «О действии и действе», чрезмерно перегруженной отвлеченными понятиями и терминами. Но с самой трагедией они имеют мало общего. Не стоит забывать, что «Прометей» является самобытным художественным творением, которое не измерить тем же «аршином общим», что и научный трактат.

Написанной Вячеславом Ивановым трагедии, таким образом, была уготована тернистая судьба. Почти столетие она оставалась непонятой и недооцененной. Однако в литературоведении уже высказывалось мнение, что «Прометей» обеспечил себе место в «ряду больших философских трагедий»

[Покорская, 125]. При таком подходе написанная Ивановым пьеса оказывается в одном ряду с «Фаустом» Гёте и «Каином» Байрона. Пока, правда, это только робкое предположение, которое, будем надеяться, станет общепризнанным мнением.

Подводя итог сказанному, важно подчеркнуть, что именно сложнейшая ивановская мифология, в которой были глубоко переосмыслены эллинские и библейские мотивы, воздвигла труднопреодолимые преграды между «Прометеем» и его читателем. Следующая глава будет посвящена анализу мифа о растерзании Диониса, который Вячеслав Иванов положил в основу своей пьесы.

Глава вторая. «Основной миф» в творчестве Вячеслава Иванова

И в поэтических творениях, и в теоретических трудах Иванова явственно запечатлен его интерес к мифу. В восприятии поэта он неразрывно связан с символом, является его динамическим модусом. Достаточно полное представление о воззрениях Иванова дает эссе «Две стихии в современном символизме». В нем символ-миф уподоблен «солнечному лучу», истекающему из «божественного лона». Причем он «прорезывает все планы бытия и все сферы сознания» (II, 537). Иными словами, посредством мифа горний мир являет себя в мире дольнем. Однако от человека требуется встречное усилие, чтобы воспринять этот «солнечный луч», истекший из высших сфер бытия. Недаром Иванов употребил еще и термин «гиероглиф» (II, 537), пытаясь с его помощью выразить таинственную сущность символа. Это слово как бы запечатлело на себе взгляд поэта, пристально всматривающегося в древние мифологические сюжеты и пытающегося постичь их сокровенные тайны.

В этой точке завязывается главный узел, к которому сходятся все нити ивановского творчества. Свою миссию поэт видел в том, чтобы творчески воссоздать древние «гиероглифы». Это, по его мнению, был единственный ключ, позволяющий открыть врата понимания. «Миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию» (II, 558), – утверждал Иванов. Иными словами, художник должен вначале воспринять откровение, а затем воплотить полученное знание в своих произведениях, сделав его всеобщим достоянием. «Миф – отображение реальностей <...>. Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей» (II, 555). Последняя фраза как нельзя лучше характеризует творческий метод писателя. Пытаясь точнее понять дошедшие из древности «гиероглифы», поэт-символист по-своему пересоздавал античные мифы, чтобы раскрыть их тайный смысл.

Получается, что и сама приверженность символизму для Иванова не была данью литературной моде тех лет. От античных философов поэт воспринял особый способ мышления, когда на основе древних преданий конструировалась «мифология второго порядка, уже не дорефлексивная, а послерефлексивная, то есть символическая в собственном значении этого слова» [2004 Аверинцев, 151]. Это цитата из работы С.С. Аверинцев, посвященной Платону, но она как нельзя лучше характеризует суть ивановского мифотворчества.

Стоит обратить внимание, что Иванов-теоретик охотно использовал термин «основной миф». Вначале он прибегнул к нему в своих литературно-критических работах о Достоевском (IV, 437), затем в предисловии к трагедии «Прометей» поэт употребил близкое по смыслу словосочетание «основоположный миф» (II, 160). Но и в том, и в другом случае эти термины получили конкретное сюжетное наполнение. Вот, например, каким поэту представлялся «основной миф» в творчестве Достоевского: «Душа-Земля <...> стонает и томится ожиданием суженого жениха своего, героя Христова, богоносца: пускай безумствует она в пленении и покинутости, но изменника и самозванца под личиной желанного и долгожданного всегда узнает, и обличит его, и проклянет» (IV, 523). Соответственно, «основоположный миф мистической общины древнейших орфиков» (II, 160), художественному осмыслению которого посвящена трагедия «Прометей», также имеет свою сюжетную канву.

Используемая поэтом методология вполне применима и к его собственному творчеству. В таком случае логично предположить, что «основным мифом» Вячеслава Иванова станет уже известный сюжет о растерзании младенца Диониса титанами, к которому теоретик символизма постоянно обращался в своем творчестве. Показательно в этом плане свидетельство филолога-классика Ф.Ф. Зелинского, с которым поэт поддерживал приятельские отношения. Он отмечал, что в «символ растерзанного и возрожденного Диониса укладывается добрая часть поэзии

В. Иванова» [Зелинский, 239]. Мысль о центральном положении сюжета о растерзании Диониса хотя и не акцентно, но уже высказывалась в науке. В частности, А.В. Дьяков назвал его «магистральным мифом Вячеслава Иванова» [Дьяков, 80].

В пользу высказанной версии говорит и тот факт, что это предание интересовало Иванова и как поэта, и как религиозного мыслителя, ощущающего глубокую сопричастность древнейшей традиции философской экзегетики. И, наконец, на основе сюжета о принесенной Дионисом жертве писатель создал свою «мифологическую историю» человечества.

Нельзя все же не упомянуть и об иной точке зрения. Заключается она в том, что «основной миф» у Вячеслава Иванова не имеет «конкретного сюжетного наполнения» [Беляк, 194]. Однако даже те цитаты из трудов поэта-философа, на которые опирается автор цитируемой статьи, свидетельствуют против подобной концепции. В этой публикации, в частности, дается ссылка на литературно-критические работы Иванова о Достоевском, созданные в 1910-е годы. В них миф определен «как синтетическое суждение, где подлежащему-символу придан глагольный предикат» (IV, 437) [См.: Беляк, 193].

Предложенная Ивановым формула, отголосок которой ясно слышен в рассуждениях С.Н. Булгакова на страницах его софиологического трактата «Свет Невечерний» [Булгаков т. 1, 72], разоблачает миф как динамический модус символа, которому глагольное сказуемое сообщило энергию действия. Смысл этой чеканной формулировки совершенно прозрачен. Опираясь на нее, можно сделать однозначный вывод о том, что поэт-философ не мыслил миф без действия, которое выражается глагольным сказуемым и из которого по определению рождается сюжет. Постараемся восстановить ивановскую логику. Символ остается непознаваемым до тех пор, пока сам себя не проявит в движении. Вот в этой точке он и превращается в миф, который способно воспринять человеческое сознание. Происходящая таинственная метаморфоза в ранних работах Иванова уподобляется могучему дубу,

вырастающему из желудя (I, 714). Важно при этом учесть, что речь идет вовсе не о пустых абстракциях. Общеизвестно, что важнейшим метафизическим символом у Иванова является претерпевающий страдания Дионис. «Первородный» сын Зевса, он занимает главную ступень в иерархии бытия. Непознаваемый в своей сокровенной сущности, Дионис сам устремился в темную меональную стихию. Из этого его жертвенного порыва и родился миф, посредством которого Небесный Сын являет себя миру.

И не случайно Иванов по-новому определил миф в своей итоговой работе о Достоевском, существенно доработав свою первоначальную формулировку. В этой книге, впервые изданной на немецком языке в Тюбингене в 1932 году, русский мыслитель сделал акцент на онтологической природе символа, а также более точно определил роль сказуемого. Вот к какому итогу он пришел: «Мы понимаем под мифом синтетическое суждение, в котором символическому подлежащему, обозначающему сверхчувственную сущность, придается словесное сказуемое, которое являет эту сущность в ее динамическом аспекте как действующую или страдательную» (IV, 485–486). Прочитированные слова окончательно развеивают любые сомнения. Если явленная в мифе онтологическая сущность действует или претерпевает страдания, то неизбежно возникает и сюжет, запечатлевающий происходящие события.

Стоит также напомнить про «окончательную диалектическую формулу» [Лосев, 194] А.Ф. Лосева, испытавшего на себе влияние Вячеслава Иванова. Последний философ Серебряного века утверждал, что *«миф есть в словах данная чудесная личностная история»* [Лосев, 195]. Ключевым в этой конструкции является последний термин, тогда как остальные элементы лишь поясняют его значение. Само же слово «история», в семантической структуре которого запечатлены произошедшие в прошлом события, говорит само за себя. Эта лосевская формула, таким образом, служит еще одним доказательством того, что «основной миф» Вячеслава Иванова немислим без конкретного сюжетного наполнения.

Анализу «основного мифа» в творчестве Вячеслава Иванова и, в частности, в трагедии «Прометей», посвящена вторая глава диссертации. В первом параграфе предпринята попытка «собрать» воедино этот сюжет, разбросанный по многим произведениям Иванова. Во втором параграфе «основной миф» рассматривается в антропологической проекции. Третий параграф посвящен библейским сюжетам, осложнившим «основной миф».

2.1 Научная и художественная версии «основного мифа»

Свой «основной миф» писатель обрел благодаря старшему современнику – Фридриху Ницше, написавшему знаменитый трактат «Рождение трагедии из духа музыки». Судьбоносное влияние на мировоззрение Иванова оказала десятая глава этой книги, где утверждалось, что единственным героем эллинской сцены изначально был Дионис, испытывающий на себе страдания индивидуации. Мальчиком он «был растерзан на куски титанами», из его улыбки «возникли олимпийские боги», а из слез – люди.

Эти «чудесные мифы» Ницше развернул в метафизическую доктрину, в которой Дионис понимался как символ перводанной целостности бытия, нарушенной титанами. После их преступления возник «разорванный, разбитый на индивиды мир». Он – все тот же Дионис, но уже существующий как «раздробленный бог». Соответственно, в индивидуации, в результате которой появилось множество обособленных друг от друга вещей, философ увидел «изначальную причину зла». Это состояние он рассматривал как «источник и первооснову всякого страдания, как нечто само по себе достойное осуждения». В эсхатологической перспективе нарушенная титанами целостность бытия вновь будет восстановлена. Ницше подчеркивал, что «эпопты», посвященные в сокровенные таинства эллинских мистерий, связывали свои надежды с рождением «третьего Диониса» и «концом индивидуации» [Ницше, т. 1, 94].

Приведенные рассуждения предопределили «дионисийский» поворот в интеллектуальных исканиях будущего мэтра русского символизма. Изучая «эллинскую религию страдающего бога», поэт напрямую соприкоснулся с античной традицией, которая позволила ему по-новому взглянуть на миф о растерзании Диониса, увидеть его глазами орфиков, а не только Ницше. Древняя мистическая школа, взявшая себе имя легендарного певца, упомянута совсем не случайно. Интерес к ней вообще характерен для культуры Серебряного века. Достаточно вспомнить поэму Алексея Ремизова «Золотое подорожие», в состав которой включено «оригинальное переложение текстов трех орфических золотых пластинок» [Обатнина, 76], обнаруженных археологами в XIX веке. Нельзя не сказать и о книге С.Н. Трубецкого «Метафизика в Древней Греции», содержащей глубокий анализ эллинской религии.

«Орфическому мифу» в русской литературе рубежа XIX-XX веков посвятил несколько работ А.А. Асоян [2004 Асоян; 2005 Асоян]. В них, правда, анализировался лишь сюжет о путешествии божественного певца в Аид, куда он отправился за своей умершей возлюбленной Эвридикой. Это античное предание стало неотъемлемой частью культурной памяти Серебряного века благодаря стихотворению В.С. Соловьева «Три подвига». В нем философ воплотил свои мысли о «теургическом» предназначении искусства, призванного победить смерть: «Волны песни всепобедной / Потрясли Аида свод, / И владыка смерти бледной / Эвридику отдает» [1974 Соловьев, 71].

«Певец-полубог» [т. 3, 173], едва не сокрушивший врата Аида, заинтересовал и Иванова [2004 Асоян, 180–182]. В нем поэт видел символ искусства, преображающего мир. Но образом Орфея вовсе не исчерпывалось наследие древней мистической школы, взявшей себе его имя. Последнее обстоятельство прекрасно осознавал Иванов, профессионально занимавшийся классической филологией. Мэтра русского символизма интересовало наследие орфиков во всей его глубине, о чем свидетельствует

посвященная им отдельная глава в монографии «Дионис и прадионисийство». В ней они представлены реформаторами, благодаря которым «эллинская религия страдающего бога» получила свое догматическое оформление. Иванов даже настаивал, что в VI веке до н. э., когда в Афинах правил тиран Писистрат, существовала орфическая церковь, получившая статус официальной государственной религии. Понятно, что при таком подходе предание о певце, отправившемся в Аид за своей умершей возлюбленной, неизбежно отодвигалось на периферию ивановского творчества. В Орфее же он увидел одно из земных воплощений Диониса.

Соответственно, на первый план для Иванова вышел сюжет о растерзании божественного младенца. Сами же орфики воспринимались им как носители высшей мистической мудрости, хранители тайных знаний. Именно они передавали посвященным эзотерическое толкование древних мифов.

Желая познать сокрытые в нем тайны, Иванов вышел далеко за пределы античности. В древнем предании поэт увидел туманное пророчество о грядущих евангельских событиях, а в «страдальном» младенце – прообраз Христа, еще очень смутно явленный язычникам. Соответственно, орфизм воспринимался Ветхим Заветом в эллинстве, в рамках которого человечество получило откровение о «страдающем боге». Предложив такую трактовку, Иванов разошелся с Ницше, известным своими антицерковными настроениями. Любопытно также, что поэт-философ обошел молчанием работы религиозного философа С.Н. Трубецкого (1862–1905), с которым у него, казалось бы, было много общего. Прекрасные знатоки античности, оба они являлись последователями Владимира Соловьева. В своих книгах «Метафизика в Древней Греции» и «Учение о Логосе» старший современник поэта также пытался найти точки соприкосновения между Афинами и Иерусалимом. Как и Иванов, С.Н. Трубецкой пришел к выводу, что мистерии греков «подготовили древний мир к восприятию» религии Нового Завета. Но из этой посылки был сделан прямо противоположный вывод. «Ошибочно

искать христианства», полагал философ, в «языческих таинствах» [2003 Трубецкой, 129]. Этим, наверно, и объясняется, почему в своих научных трудах Иванов ни разу не сослался на книги С.Н. Трубецкого.

Выдвинутая Ивановым концепция предопределила своеобразный подход к разработке «основного мифа». Писатель-символист искал, а в иных случаях искусственно создавал точки соприкосновения между двумя религиозными традициями – эллинской и библейской. В частности, совершенное титанами преступление превратилось в языческий эквивалент повествования о грехопадении, содержащегося в Книге Бытия. С его помощью объяснялась «поврежденность» наличного бытия и человеческой природы. Создаваемая Ивановым «священная история» предусматривала также эсхатологическую перспективу, связанную с грядущим искуплением первородного греха и спасением праведников.

Неудивительно, что уже при поверхностном рассмотрении «основной миф» обнаруживает свою неоднородность. В нем легко выделить по крайней мере три пласта. Один из них восходит к Ницше, другой – к античности, третий – к христианству. При желании можно найти и четвертый слой, питательной средой для которого послужили всевозможные оккультные учения и, в частности, антропософия Рудольфа Штейнера. Идеи этого немецкого мистика поэт-символист усвоил во многом благодаря Анне Минцловой, во второй половине 1900-х годов посвятившей Иванова и Андрея Белого в тайные практики². В своем творчестве мэтр русского символизма попытался в единое целое сплавить эти разнородные куски, устранив противоречия и сгладив острые углы. Претворение в жизнь этой задачи растянулось на несколько десятилетий. Первую такую попытку поэт-философ предпринял в работе «Эллинская религия страдающего бога», публиковавшейся в 1904 году в журнале «Новый путь». Промежуточную

² Эта тема достаточно подробно изучена в литературоведении. См.: Carlson M. Ivanov – Belyi – Minclova: The mystical triangle // Cultura e Memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. Vol. 1. Firenze, 1988. P.63–79.

точку Иванов поставил в 1923 году, когда в Баку увидела свет его знаменитая монография «Дионис и прадионисийство».

Помимо многослойной структуры, «магистральный» миф имеет еще одну важную особенность. Он представлен в двух версиях – научной и художественной. Названные выше работы по классической филологии оказались на одном полюсе, а философская эссеистика вместе с корпусом поэтических текстов – на другом. Рассмотрим вначале «научную» версию, которая интересна тем, что уже в «Эллинской религии страдающего бога» Иванов в деталях описал растерзание божественного младенца. Еще ребенком Дионис «принимает от Зевса господство над миром. Но Гера злобится на сына не от ее ложа и подсылает – загубить его – диких титанов. Они дарят ребенку символические игрушки – волчок, шар, пирамиду, между прочим зеркало, – чтобы отвлечь его внимание. Они вымазывают лица гипсом, чтобы быть неузнанными. Между тем как отрок любит свое отражение в зеркале, они нападают на него. Он ускользает из их рук чрез последовательные превращения, но в образе быка все же делается их добычей. Титаны поглощают растерзанные части бога, только сердце его, спасенное Афиною Палладой, достается Зевсу, который его проглатывает» [Новый путь, № 5, 39].

Взяв за основу процитированный фрагмент, легко проследить дальнейшую эволюцию взглядов Иванова. Бросается в глаза, что приведенный рассказ перегружен сугубо бытовыми деталями. Среди них теоретик символизма выделяет зеркало, хотя и отводит ему второстепенную роль. Оно названо в числе игрушек, с помощью которых богоубийцы пытались усыпить внимание младенца. Бросается в глаза и «приземленная» причина, заставившая титанов напасть на Диониса. Преступников, как оказалось, подослала ревнивая Гера, возжелавшая загубить ребенка «не от ее ложа».

В итоговой книге «Дионис и прадионисийство» «основной миф» сохранил свою многослойную структуру. Вот характерный фрагмент этой

научной монографии, на страницах которой автор попытался примирить разные культурные традиции: «Неоплатоники, описывая то, что в средние века было означено термином «*principium individuationis*», говорят о Дионисе как о владыке “разъединенного мироздания”» [ДиП, 266]. Приведенная цитата нуждается в небольшом пояснении. Иванову важно было показать, что во все времена философы созерцали одну и ту же мистическую реальность. Причем термин «*principium individuationis*» (принцип индивидуации), принадлежащий Фоме Аквинскому, указывает не только на средневековье. В девятнадцатом веке его активно стали использовать Шопенгауэр и Ницше. Ницшевский контекст угадывается и в следующих словах: «Мир – страстной модус единого бытия, и Дионис – имя этого модуса в абсолюте» [ДиП, 190]. Нетрудно убедиться, что процитированный фрагмент имеет своим источником книгу «Рождение трагедии». Завуалированно Иванов повторяет мысль своего предшественника, что мир – это Дионис, пребывающий в состоянии «раздробленного бога» [Ницше, т.1, 94].

Давно подмечено, что «Дионис и прадионисийство» – вовсе не «тяжеловесная «профессорская» книга», автор которой беспристрастно описывает прошлое. Напротив, «история у Иванова нормативна, и литературоведение его пророческое» [Брагинская, 297]. При внимательном рассмотрении в этой монографии открывается второй план, посвященный преемственности античности и христианства. Однако многие свои идеи Иванов выразил непрямо, прибегая к намекам и недоговоренностям. По всей видимости, он прекрасно сознавал, что его мысли требуется простор, не ограниченный строгими научными рамками. Такую возможность Иванову предоставляла поэзия, вобравшая в себя многие его религиозно-философские идеи. Сама же художественная версия мифа о Дионисе, не стесненная строгими научными рамками, заслуживает самого пристального внимания.

Важно отметить, что в ткань своих поэтических произведений Иванов органично включал сюжет о растерзании божественного младенца, дополняя

его новыми деталями. В частности, «магистральный» миф положен в основу дифирамба «Орфей растерзанный» из поэтического сборника «Прозрачность» (1904). В прозаической форме его сюжет изложен в «Эллинской религии страдающего бога»: «Орфей – пророк Диониса; но он же противится ему и идет принести жертву Аполлону или Солнцу; разрывая его, менады вновь превращают его в Диониса» [Новый путь, № 8, 22]. Внешняя событийная канва, тем не менее, не исчерпывает смысл дифирамба. Произведение строится как диалог протагониста с хором Океанид, по ходу которого разворачивается борьба открытых Фридрихом Ницше противоположных метафизических начал – аполлинийского и дионисийского. Полярная структура бытия проецируется и на лексический уровень. В дифирамбе легко выявляются два ярко выраженных семантических центра, первый из них связан с хаосом и тьмой («смута», «муть», «ночной», «черный», «тюрьма», «глухой»). Сюда же примыкают слова, характеризующие психологическое состояние героев дифирамба («скорбь», «тоска», «гнев», «горе», «лютый»). На другом полюсе формируется противоположный семантический центр, связанный с гармонией и светом («ясный», «луч», «строй», «огнезвучный», «заря»). Причем обе эти группы взаимно проникают друг в друга, примером чему служит слово «огнетень».

В главном герое без труда угадывается жрец Аполлона, умиротворяющий силой своего слова извечный бунт морских нимф. «Солнечного» бога, которому служит Орфей, символизирует «лебедь белый» – его любимая птица [Павлова, 17]. Вняв заклинаниям поэта-жреца, Океаниды – «дети тоски и глухих скорбей» – становятся «светлыми девами». Иванов так описал взаимопроникновение двух метафизических начал: «Солнце ночи, темною музыкой / Дня завет в разрывах тьмы воспой!» [т. 2, 803]. Приведенная фраза включает в себя два «световых» оксюморона («солнце ночи» и «темная музыка дня»). Получается, что свет присутствует во тьме, а тьма – в свете.

И вот, казалось бы, в предрассветный час достигается наивысшая полнота бытия. Но в этот момент вдруг начинаются загадочные метаморфозы. Океаниды неожиданно превращаются в менад, совершающих ритуальное растерзание Орфея. Они уподобляют себя титанам, а свою жертву – Дионису:

Мы титаны. Он младенец. Вот он в зеркало взглянул:

В ясном зеркале за морем лик его, делясь, блеснул!

Мы подкрались, улучили полноты верховной миг,

Бога с богом разлучили, растерзали вечный лик [т. 1, 804].

Нет сомнений, что виновник произошедших метаморфоз – Дионис, постоянно меняющий свои личины. Под его чарами жизнь разоблачается как смерть, жрец становится жертвой, а противник «самого многоликого бога» – одной из его ипостасей. «Вселенский закон превращений» [т. 3, 116], по которому живет ивановский космос, позволяет морским нимфам стать «серебропенными менадами» в стихотворении «Океаниды» [т. 1, 527]. В рассматриваемом дифирамбе цепочка метаморфоз оказывается намного сложнее. Загадочные превращения испытывают на себе не только Океаниды, но и Орфей. Жрец Аполлона, он становится служителем Диониса, отождествляется с ним и разделяет его страстную участь. Такой поворот судьбы поначалу может показаться неожиданным. Но Иванов исходил из того, что эллинское язычество приняло в себя «закваску монотеизма», следовательно, «под разноименными личинами многих богов религиозная мысль стремилась раскрыть единую божественную сущность» [ДиП, 189].

Лена Силард, посвятившая «Орфею растерзанному» обстоятельное исследование, обошла, тем не менее, тему метаморфоз. В результате ей пришлось объяснять в своей работе, почему Иванов отказался от «древнейшей формы дифирамба», предполагающей «простую двусоставность». «В отличие от этого дифирамба Вяч. Иванова трехсоставен, так как в нем есть «зачинатель» (Орфей), а хор как бы делится на два полухория, поскольку кроме Океанид в финале появляются и менады»

[Силард, 216]. Такая трактовка вызывает серьезные сомнения, поскольку Океаниды изначально знают о предстоящем им ритуальном растерзании жертвы. «Отдай нам, смертный, земную грудь», – обращаются они к Орфею [т. 1, 801]. Провидит свою участь и жрец Аполлона, наделенный пророческим даром: «Близок сонм их ярый. Тирсы остры, / И горят неистовые сестры / Жертвы плоть лобзать, пронзать, терзать» [т. 1, 803].

Не принимая во внимание дионисийские метаморфозы, трудно понять и общий смысл дифирамба. В «Орфее растерзанном» Иванов рисует «драму превращений» [т. 3, 117], когда жизнь и смерть взаимно перетекают друг в друга. Океаниды знают, что растерзанному Дионису суждено воскреснуть: «Вновь из волн поработенных красным солнцем встанет он» [т. 1, 804]. Младенца еще раз разорвут на части титаны, и опять последует его возрождение. Такое чередование жизни и смерти будет продолжаться вечно. Представление о круговом движении времени характерно для античной культуры. Но Иванов не только рисует игру космических сил, ему важно показать добровольную жертву Орфея. Зная о грозящей ему опасности, герой дифирамба осознанно отдает себя на растерзание менадам. Самопожертвование Орфея позволяет увидеть в нем языческий прообраз Христа. На схожесть судьбы «поэта-жреца» и «христианского Спасителя мира» обратила внимание Н.Г. Арефьева [2007 Арефьева, 140]. Такое сближение происходит не случайно, поскольку религию эллинов Иванов воспринимал как «евангельское приуготовление». Орфей, полагал Иванов, «есть тот лик Диониса, в коем бог вочеловечившийся, совершая свое мировое мученичество, отрекается в то же время от самой воли своей, подчиняя ее закону воли отчей» [ДиП, 168].

К сюжету о растерзании Диониса Иванов вновь обратился в мистико-философской поэме «Сон Мелампа», вошедшей в поэтический сборник «Cor ardens» (1911). Она являет собой «палимпсест оргиастических древнегреческих мифов» [2002 Соколов, 102], описывающих грандиозный теогонический процесс. О трагической судьбе младенца Диониса

«черноногому» отроку Мелампу поведали змеи, когда тот находился в особом состоянии сознания – «спал и не грезил». Получив откровение, он стал впоследствии «первоучителем религии Дионисовой и установителем ее обрядов» [ДиП, 28]. Последнее замечание, сделанное в бакинской монографии, служит ключом к пониманию авторского замысла. В «Сне Мелампа» Иванов попытался воссоздать мифологическое ядро, из которого затем выросла метафизическая доктрина орфиков. По той же причине поэт-философ целенаправленно архаизировал поэму, ориентируясь, по всей видимости, на «Теогонию» Гесиода. И не случайно произведение написано гекзаметром – стихотворным размером, который в античной Греции изначально использовался в религиозных гимнах. Но акцентирование эллинской древности не должно вводить в заблуждение. Под античными одеждами писатель спрятал собственные воззрения, в частности свою версию теогонии.

Источником и первопричиной всего сущего у Иванова является Зевс – «мужеженский и змийный». Андрогинность верховного бога говорит о том, что изначально он заключал в себе Небо и Землю. Наделив самостоятельным бытием женское начало (Персефону), Зевс в то же время сохранил свое субстанциальное тождество. Об этом свидетельствует единственное число, характеризующее совместные действия богов: «Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона / В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея» [т. 2, 297]. Немаловажно, что от Отца Сын воспринимает всю полноту бытия, что также выражается в его андрогинности. Как и Зевс, Дионис – «двуполый, мужеженский» [т. 1, 829] бог.

Далее теогонический процесс протекает в рамках, казалось бы, уже знакомого сюжета: «В лике сыновнем открылось Отца сокровенное солнце: / Лик чешуей отсветила глубокая Персефонэя. / К зеркальной бездне приник, на себя заглядевшись, Младенец: / Буйные встали титаны глубин, – растерзали Младенца» [т. 2, 297]. Но при внимательном рассмотрении выясняется, что «магистральный» миф претерпел серьезные изменения, из-за

чего в нем по-иному расставлены смысловые акценты. Напомним, в процитированном выше фрагменте «Эллинской религии страдающего бога» зеркало упоминалось в числе игрушек, при помощи которых титаны отвлекали внимание неискушенного младенца. В «Орфее растерзанном» оно потеряло связь с предметным миром, но еще не приобрело космические масштабы. И только в «Сне Мелампа» зеркало стало символом инобытия, в которое устремился Дионис. Мало того, оно дало начало самостоятельной сюжетной линии, отпочковавшейся от «основного мифа». Приковавшая внимание младенца «прозрачная влага», сказано в поэме, «превратно» отразила божественный лик, из-за чего тот распался на бесчисленное множество атомов. Тем самым первородный сын Зевса еще до своего растерзания титанами саморасточил себя в инобытии. В «Сне Мелампа», таким образом, Дионису отводится уже не только пассивная роль. В нем утверждается и активное начало: «...Младенец страдальный воистину жертвой отдался / На растерзанье титанам» [т. 2, 298].

Получив эти сокровенные знания, Меламп в финале поэмы не узнает «родимой дубравы». Став посвященным, он уже по-иному воспринимает окружающий мир: «Ухо к земле преклонил и к корням чернолистной дубравы: / В жилах чашобных расслышал глубинного сердца биенье» [т. 2, 298]. Последняя деталь свидетельствует о том, что Меламп после посвящения в жрецы обрел связь с мистическим центром мира – сердцем растерзанного Диониса. В итоге он, подобно ветхозаветному пророку, стал «боговещим». Главный герой, тем не менее, получил неполное знание, поскольку ему осталось неизвестной тайна предназначения человека. В этом есть своя логика, ведь Меламп стоял у истоков жречества. Ему еще только предстояло подготовить эллинский мир к появлению Гераклита, который возвестит о Слове (Логосе).

Разработке «основного мифа» в его антропологической проекции посвящена трагедия «Прометей». В предисловии к названному произведению получила дальнейшее развитие и мифологема зеркала. Высказанные в нем

мысли настолько важны, что вынуждают процитировать довольно обширный фрагмент: «Извечная Дева, Персефона, родив Диониса, уходит, как и отец младенца, премирный Зевс, в сокровенные глубины Сущего. На месте Отца сияет Младенец; на месте Девы темным зеркалом зияет ее женский аспект, как матери грядущих явлений. Этот аспект – Душа Мира, изначальная Земля, Мать Гея. Младенец глядится в зеркало, и оно отражает его черты по закону зеркальности, – извращая отражаемый образ, перемещая правое налево и левое направо, – разлагая его целостность на отдельные атомы света. Лучеиспускание Диониса в зеркало есть отдача зеркалу истекающей из него жизненной силы: «пьет зеркальность душу». Это – его первая жертва, первое саморасточение – и начало «разделенного мироздания»... неоплатоников» [т. 2, 166].

В процитированном фрагменте обращают на себя внимание три момента. Во-первых, бытие Иванов мыслит иерархически. На вершине пирамиды находится Зевс, пребывающий в глубинах Сущего. В отличие от него Дионис активно вовлекается в стихию инобытия. Такое различие свидетельствует о том, что первородному сыну принадлежит более низкая ступень в небесной иерархии. И в то же время он максимально открывает себя миру, чем отличается от других олимпийских богов. Во-вторых, пара Зевс – Персефона на более низкой ступени имеет своим соответствием Диониса и изначальную Землю (Мать Гею). По сути, Иванов нарисовал ту же схему, что и в «Сне Мелампа». Только на этот раз Персефонэю заменила изначальная Земля. Но и в первом, и во втором случае ее символом становится зеркало.

В-третьих, в Дионисе, который сам себя приносит в жертву, теперь уже отчетливо утверждается активное начало, что подтверждается жесткой последовательностью действий. Лишь после того, как «страдальный» младенец, рассматривая собственное отражение в зеркале, расточит себя в инобытии, титаны смогут совершить свое преступление. Первородный сын Зевса, таким образом, дважды отдает себя в жертву. На последнее

обстоятельство обратил внимание И.Н. Фридман, автор интересного исследования «Щит Персея и зеркало Диониса». В названной работе утверждается, что принесенная Дионисом «двойная жертва» вовсе не является «пустой сюжетной тавтологией», но заключает в себе «глубокий смысл» [1999 Фридман, 260]. Однако в дальнейших своих рассуждениях автор слишком вольно трактует «магистральный» ивановский миф. По мнению И.Н. Фридмана, смерть «бога прекрасного» легла на мироздание печатью «первородного греха», требующего искупления. К этой цели ведут два пути, зависящие от того, кто возьмет на себя роль «спасителя» – Теург или Дионис. Соответственно, возможны два разных сценария. В первом случае искаженный лик божественного младенца берется восстановить Теург, мечтающий о новом, более совершенном мире. Вторая «сотериологическая» модель связана с дионисийской катартикой, которая заставляет индивида, отпавшего от мирового всеединства, вновь приобщиться к божественной полноте. Но как ни привлекательно выглядит подобная версия [1999 Фридман, 260–261], «двойная жертва» имеет совсем другой смысл.

Рассматривая орфизм как языческий вариант Ветхого Завета, поэт-символист вынужден был и к древнегреческой мифологии подойти с особыми мерками. В интерпретации Иванова она неминуемо превращалась в священную историю, на протяжении которой «страдающий бог» открывает себя человечеству. В своем творчестве писатель попытался воссоздать недостающие звенья, чтобы выдвинутая им концепция обрела большую убедительность. В частности, Мелампу была отведена роль ветхозаветного пророка, а сюжет о растерзании Диониса вобрал в себя сразу два основополагающих христианских догмата – о грехопадении и об искупительной жертве, принесенной Спасителем. В бакинской монографии растерзание божественного младенца Иванов рассматривает как «первородную вину», «древний грех беззаконных предков», сближая тем самым орфическую картину мира с христианской. В библейской проекции

преступление титанов соответствует поступку Адама, нарушившего заповедь Небесного Отца. «Догмат о грехопадении был <...> выведен из мифа о титанах» [ДиП, 184], – прямо утверждал ученый.

Место Адама, нарушившего заповедь небесного Отца, заняли «*предки законопреступные*» – титаны. Но представить растерзанного младенца языческим прообразом Христа оказалось не так-то просто. Нестыковка заключалась уже в том, что в первоначальной версии мифа, изложенной в «Эллинской религии страдающего бога», Дионис пытался ускользнуть от подосланных к нему убийц, перевоплощаясь в различные образы. Спаситель, напротив, добровольно принял «зрак раба» (Флп. 2:7), выполняя волю пославшего его Отца. Такое несоответствие вынудило Иванова усложнить первоначальный миф еще одной жертвой Диониса. Тем самым первородный сын Зевса из добычи титанов превратился в жреца, добровольно отдающего себя «прозрачной бездне».

Но в таком случае и зеркало уже больше не второстепенная деталь, а полноценная мифологема. Оно, как уже было сказано, стало символом инобытия, окружающего Диониса. Это та меональная стихия, находящаяся на низшей ступени мироздания, охватить которую духовным огнем жаждет первородный сын Зевса. Он всего себя без остатка отдает «прозрачной бездне», стремится проникнуть в каждый ее атом. Самопожертвование Диониса приводит к тому, что темная материальная стихия встречается с тончайшим божественным огнем, после чего появляется человечество, соединившее в себе дионисийскую и титаническую природу. В этой точке совершается переход от теогонии к истории, знаменующий собой смену действующих лиц на мировой арене. Титаны и боги уходят на второй план, уступая место людям. Именно этот момент изображен в трагедии «Прометей», которая завершает собой художественную разработку «магистрального» мифа в творчестве Иванова. Ее главный герой представлен человекотворцем, создавшим людей из пепла сожженных титанов. Этот

мотив пусть редко, но все же встречается в древнегреческой литературе [1995 Лосев, 198], у Иванова же он положен в основу сюжета.

Центральное место в трагедии отведено мифу о растерзании Диониса. Об этом преступлении по-разному рассказали Прометей и его женский двойник – Пандора. Каждый из них предложил свою версию событий. В примечаниях к трагедии писатель указал на такое разночтение [т. 2, 687], хотя специально не пояснил его. Уже эта деталь говорит о том, что повтор в «Прометее» появился не случайно. Он сигнализирует об особой смысловой нагрузке, которая легла на «продублированный» эпизод. Противопоставив две версии, Иванов, по всей видимости, обозначил разные уровни в понимании «магистрального» мифа – экзотерический и эзотерический. Первый из них общедоступен, второй – является достоянием мистов, прошедших специальный обряд посвящения. Аргументы в пользу такой трактовки легко найти, обратившись к монографии «Дионис и прадионисийство». Ее автор исходил из того, что наряду со «всемирной религией» [ДиП, 171] в Древней Греции существовала и «закрытая община посвященных» [ДиП, 165]. Но непроходимой пропасти между ними не было. Обе эти «религиозные сферы», напротив, взаимно дополняли друг друга. «Эллинам чуждо было подозрение, что в мистериях и эзотерических общинах преподается существенно новое и отличное от экзотерических культов верование» [ДиП, 171], – подчеркивал ученый. От древних орфиков, по мысли Иванова, точно такое же соотношение двух религиозных сфер унаследовало и христианство. И не случайно слова «Двери, двери!», возглашаемые диаконом во время литургии, теоретик символизма приписал «орфическому чину тайных служений» в статье «Поэт и чернь» [т. 1, 709].

Эзотерическое и экзотерическое знание Иванов различал и в своей философской эссеистике. В статье «Две стихии в современном символизме», например, писатель противопоставил «реальное мистическое событие» и его отражение в «народном мифе». Оттолкнувшись от стихотворения Сергея Городецкого «Ты пришла, Золотая царица...», Иванов показал, что «сказка»

о перьях жар-птицы, бытующая в обыденном сознании, на «эзотерическом» уровне понимается как брак Деметры и Диониса [т. 2, 556–557]. Хотя и это еще не окончательное знание. На более высокой ступени приходит понимание, что речь идет о браке между Логосом и Душой Земли. Получается, что познание божественного откровения, сокрытого в мифе, Иванов мыслил в виде многоуровневой лестницы, поднимаясь на вершину которой человек все яснее начинает прозревать смысл древнего предания.

Подобная теоретическая установка реализована и в трагедии «Прометей». Так чем же различаются между собой две версии мифа? Главный герой делает основной акцент на внешней стороне событий. Он говорит о титанах, растерзавших Диониса и убитых «мезью Зевсова орла» [т. 2, 112], испепелившего их молниями. Из этой персти, в которой еще теплился огонь предмирного младенца, Прометей создал человеческий род. Наделенный даром провидца, человекотворец мог поведавать «сынам» сокровенные тайны, но ничего такого делать не стал. Даже своим «избранникам» он сообщил лишь скудные сведения о Дионисе. Связано это с тем, что титан все «промыслил», самостоятельно избрав за человечество богоборческий путь. И в его планы не входило, чтобы люди обладали духовным знанием о «небесной отчизне».

Более высокая ступень в понимании «магистрального» мифа обозначена в рассказе Пандоры. Стремясь изобличить Прометея, она сообщила многое из того, о чем умолчал человекотворец. В частности, люди узнали «о Зевсе древнем тайну» [т. 2, 146]. Оказалось также, что прообразом для их создания послужила Пандора. Но принципиально обе версии различаются только причиной, повлекшей за собой гибель титанов. Во втором рассказе внимание переносится с внешней стороны событий на внутреннюю. Богоубийца погубил вовсе не орел, посланный Зевсом. Виной всему оказалась их темная природа, не вынесшая соприкосновения с огненным естеством Диониса. Одновременно от Пандоры люди получили откровение о «сердце сына», которое сокрыл в себе верховный Бог:

Небес алкали – род Земли – Титаны:
Подкрались к младенцу Дионису,
Пожрали плоть его, огнем палящим
Насытились – и пали пеплом дымным;
А сердце сына, бьющееся сердце,
Отец исхитил и в себе сокрыл [т. 2, 145].

Но мистика «пламенеющего сердца», важная для Иванова, в трагедии не получила дальнейшего развития. Можно предположить, что и вторая версия, не раскрывающая тайну добровольной жертвы Диониса, все еще остается в рамках «всенародного» мифа. Переход к эзотерическому уровню происходит, по всей видимости, во вступительной статье к трагедии «Прометей», озаглавленной в брюссельском собрании сочинений «О действии и действе». В ней преступление Титанов отходит на второй план, уступая место «рассказу о нисхождении в мир первородного сына Зевсова, Диониса». Это и есть «прикровенный от непосвященных, основоположный миф мистической общины древнейших орфиков» [т. 2, 160]. Процитированные слова интересны уже тем, что в них получила дальнейшее развитие тема «эзотерического» знания, волновавшая Иванова еще со времен знаменитых парижских лекций о религии Диониса. Тогда поэт впервые ощутил себя в роли «мистагога», посвящающего своих слушателей в тайны Дионисовой религии. В дальнейшем эта установка отчетливо проявилась в ивановской эссеистике. Такая его работа, как «Поэт и чернь», уже своим названием противопоставляет художника, владеющего тайным знанием, толпе, не ведающей духовной отчизны.

Следует в этой связи обратить внимание на интерес Иванова к тайным обществам, который отчетливо обозначился в пору «окультурного ученичества» [Нефедьев, 194] у Анны Минцловой. В то же время символика и ритуалы розенкрейцеров и других тайных обществ интересовали писателя лишь в той мере, чтобы самому выступать в роли «мистагога» на страницах своих сочинений. Названная тенденция явственно прослеживается в статье

«Две стихии в современном символизме», написание которой по времени совпало с ученичеством у Минцловой. Наиболее показательна в этом плане следующая цитата: «Древность в целом непонятна без допущения великой, международной и древнейшей по своим корням и начаткам организации мистических союзов, хранителей преемственного знания и перерождающих человека таинств». В качестве примера далее называются элевсинские и самофракийские мистерии, «жреческие общины» и философские школы. Ученичество в них, отмечал Иванов, «уже было эзотеризмом, идет ли речь о Египте или Индии, о древних пифагорейцах или неоплатониках, или, наконец, о ессеях и общине апостольской» [т. 2, 560].

Этот обостренный интерес к тайным обществам позволяет сделать интересный вывод. Трех уровней в понимании «основного мифа» для Иванова было мало. Во многих оккультных учениях, к примеру, существует целых 33 градуса посвящения, проходя которые адепт все глубже проникает в мистические тайны мира. Перед мысленным взором Иванова также была своя «лестница познания», ведущая к пониманию сокровенного смысла «основного мифа». Постараемся реконструировать дальнейшие ее ступени. На четвертом уровне открывается тайна Дионисова зеркала, в предельно обобщенном виде символизирующего весь космос. Эта тема, отмеченная печатью молчания в «Прометее», получила раскрытие в предисловии к трагедии. Как ранее уже говорилось, зеркало у Иванова превратилось в самостоятельную мифологему, с помощью которой он описывал взаимоотношения Бога и внеположного ему мира. На пятой ступени отчетливо осознается активная роль Диониса и глубокий смысл принесенной им жертвы. Теперь уже речь идет не только о том, что «страдающий бог» устремился в инобытие, желая наполнить его духовным светом. Дионис соединился с внеположным ему миром, в результате чего произошел человек – сын Земли и звездного Неба. На более высоком уровне страдающий бог эллинов разоблачает себя как языческий прообраз Христа. Если сделать еще один шаг вперед, то откроется сокровенная тайна Прометеевых чад,

унаследовавших искру Дионисова огня. Окажется, что люди уже изначально по своей природе являются «богочеловечеством». Трудно сказать, какие еще тайны таит в себе магистральный ивановский миф. Нельзя, тем не менее, не согласиться с Ю.К. Герасимовым, назвавшем трагедию «Прометей» «эзотерическим учительным произведением» [2001 Герасимов, 225].

Предание о растерзании Диониса, таким образом, было для Иванова «основным мифом», в котором сокрыты наиважнейшие знания о человеке, его предназначении в этом мире. Но воззрения писателя вовсе не были застывшей системой, остановившейся в своем развитии. Шаг за шагом Иванов углублял свое понимание «магистрального» мифа, развивая новые сюжетные линии и выявляя скрытые смыслы. Изменения, которые претерпели его взгляды, позволяют сделать неожиданный вывод. Писатель был не только «мистагогом», но одновременно и «неофитом», самостоятельно поднимавшимся по лестнице познания. Для Иванова это был по большей части интеллектуальный путь, сама мистика его слишком рационалистична. Осмысляя «магистральный» миф, писатель через Диониса пришел ко Христу. На эту особенность его духовного пути обратил внимание еще Г.В. Флоровский в своей знаменитой книге «Пути русского богословия» [см. Флоровский, 458].

Проделанная Ивановым интеллектуальная работа по осмыслению дионисийской мифологии получила дальнейшее продолжение в трудах А.Ф. Лосева, который также не скрывал своей приверженности неоплатонизму. В первой своей книге, изданной после многолетнего молчания в 50-е годы XX века, последний философ Серебряного века перевел на русский язык античные тексты, в которых рассказывается о растерзании Диониса [1996 Лосев, 190-201]. Он же предложил и свое толкование этого античного мифа, которое во многом совпадает с концепцией Иванова.

Подводя итог сказанному, важно отметить, что в творчестве Иванова «основной миф» приобрел сложную и ветвистую структуру. Причем сама эта

эйдетическая конструкция имеет несколько уровней понимания. Обыденным сознанием титаны воспринимаются как убийцы «предмирного младенца», которых Зевс испепелил молниями за совершенное преступление. Зато на более высоком уровне растерзание Божьего Сына, произошедшее в начале времен, приобретает уже другой смысл. Дионис, оказывается, добровольно принес себя в жертву, чтобы наполнить своей любовью косный материальный мир. Иной в этом случае предстанет и структура «основного мифа». Незамысловатую линию, соединяющую два последовательно произошедших события (растерзание Диониса – наказание убийц), заменит собой затейливый рисунок, чем-то напоминающий растущее ввысь дерево.

На усложненной схеме сюжет об убиении Диониса окажется на месте ствола, несущего на себе роскошную крону. Если же весь поэтический космос Вячеслава Иванова уподобить «древу тайному», нарисованному в стихотворении «Дриады», то миф о растерзании младенца Диониса окажется тем «стволом великим», который «одержит» (I, 747) весь этот удивительный мир. Любопытно, что и отходящие от главной линии многочисленные боковые ответвления также имеют сложную структуру. В частности, рассказ о Прометее-художнике, сотворившем людей из пепла сожженных титанов, дает начало нескольким новым побегам. Один из них разрастается в учение о двойственной природе Прометеевых чад, одновременно и дионисийской, и титанической. Еще одну линию образует миф о Человеке – соборной личности, замкнувшей в себе все поколения людей. Не менее сложную структуру имеют и другие ответвления от главного ствола. Сердце растерзанного Диониса, например, становится сокровенным центром вселенной, в мистическом соединении с которым заключается смысл человеческой истории.

Соответственно, отдельные эпизоды «основного мифа» превращаются в самостоятельные сюжеты, которые могут встречаться в поэтических текстах вне прямой связи с остальными частями мифа. Помимо самого преступления, совершенного титанами, можно выделить несколько таких

обособившихся элементов: а) сердце Диониса; б) символика зеркала; в) двойственная природа людей, соединивших в себе титаническое и дионисийское начала. Последняя тема была разработана Ивановым в трагедии «Прометей».

2.2 Парадоксы дионисийской антропологии

Давно подмечено, что в трагедии Эсхила «Скованный Прометей», посвященной противостоянию разных поколений богов, среди действующих лиц не нашлось места человеку [Хюбнер, 187]. Как и его великий предшественник, Иванов тоже изобразил «распрю бессмертных». Вот только ее участниками стали обычные люди, получившие право решить судьбу сотворившего их титана. Недаром в журнальном варианте трагедия называлась «Сыны Прометея», благодаря чему взгляд сразу же фокусировался на человечестве. Означенная тема подкреплена словами главного героя, свидетельствующими о высоком предназначении человека: «Себя творить могущих сотворил я» (II, 112). Или вот другое свидетельство Прометея: «Мой темный сев дремучим встанет лесом / Дубов нагорных, голосом Земли / И преисподней Правды» (II, 114).

Но с каждой прочитанной страницей все явственнее обозначается несоответствие между этими высокими словами и изображенными в трагедии людьми. Сфокусировав на них внимание, поэт в то же время не наделил их ни яркими чертами, ни запоминающимися характерами. Напротив, человечество изображено безликим множеством, объединенным в «хор сеятелей», а затем – в «толпу». К тому же люди «поступают далеко не так, как то свойственно человеку: там, где должно бы ожидать взрыва страсти (сцены убийства, мятежа), ограничиваются философскими сентенциями, с крайней быстротой переходят от одного настроения к другому» [Брюсов, 549].

Из общей массы, казалось бы, выделяются «избранники» Прометея, которых титан приблизил к себе. Каждому из них «отец» нарек имя, в то время как противопоставленная им «толпа» осталась безликой. В этих юношах ярче проявилась искра небесного огня, доставшаяся человечеству от растерзанного Диониса. Тем они и отличаются от остальных людей, о чем прямо говорит Прометей: «Избранников немного: в них живеи, / Богаче пламенеющая жила; / Им жизнь мила, и ненавистна смерть» (II, 131). Составляя примечания к трагедии, Иванов намеренно обратил внимание читателя на то, что имена многих юношей, образованные от греческих слов, напрямую связаны со сферой огня: «Пирр – огненный, Флогий – пламенеющий, Дадух – носитель светоча» (II, 687).

Но и с «избранниками» в трагедии случилась неожиданная метаморфоза. Если в первом действии юноши предстают самостоятельными индивидами, то в третьем – они теряют свою самость, сливаясь в «своеобразный хор» [Ермакова, 23]. Какой бы странной ни казалась произошедшая перемена, она, тем не менее, имеет свою внутреннюю логику. «Избранники» выделены из общей массы, чтобы подчеркнуть изначальное неравенство людей. Причем с самым одаренным из них, Архемором, Прометей связывал сокровенные мистические надежды. Главный герой полагал, что самоотверженным религиозным служением его лучший «ученик» привлечет на землю сердце Диониса. Можно даже предположить, что огонь с небес титан похитил для своего любимца, дабы усилить в нем Дионисово начало. Вот только не суждено было сбыться заветным чаяниям Прометея. Совершенное им преступление сразу же протяжным эхом отозвалось в его «сынах».

Дело в том, что другой «избранник» Прометея, Архат, во всем хотел быть лучше других. Когда же первым из рук человекотворца небесный дар получил Архемор, в самолюбивом юноше вспыхнула глухая ненависть. И тогда завистник жестоко убил своего брата, повергнув его в костер. Каинов грех, виновником которого стал Архат, впустил в мир смерть, чьей новой

жертвой стал Офельт, растерзанный свирепым львом. Когда же Прометей устроил между своими «избранниками» состязание, кто быстрее добежит с факелом до жертвенника, погиб и сам братоубийца. Расточив все свои жизненные силы на то, чтобы опередить остальных «избранников», он задохнулся от перенапряжения, хотя и первым достиг заветной цели. Увидев обездвиженные тела Архата и Архемора, Прометеевы чада с ужасом догадались о своей грядущей участи. «О вождь! Мы все ль умрем?» – пожелал знать Никтелией. «Все ль, Прометей?» – переспросил Пирр [т.2, 125]. Но создатель человеческого рода еще раньше возвестил Автодику неумолимую правду: «И ты не знал, что глина глиной станет?» [т. 2, 118]. Его ответ имеет своим источником Книгу Бытия, навеки запечатлевшую слова Господа, которые были обращены к Адаму: «Ибо прах ты и в прах возвратишься» (Быт. 3:19).

На какой-то миг «избранники» усомнились в своем создателе, обрекшем их на смертную участь. Это внутреннее колебание передает реплика: «Архат был прав». Но на открытый бунт против «отца» решился только Автодик. Он выстрелил из лука в Прометея, посчитав его виновным в гибели Офельта. Убедившись, что над титаном «тяготеет» бессмертие, мятежник выразил свой протест самоубийством. «Ты, не спросясь, творил меня на гибель. / Гляди ж: я умираю, мой отец!» [т.2, 126] – с такими словами Автодик пронзил свою грудь копьем.

После всех этих потрясений, случившихся в первом действии, с титаном остались семь «избранников». Они не предали «учителя» даже тогда, когда толпа избрала царицей Пандору. Ведь юноши «огнем и кровью» [т.2, 126] принесли над зажженным жертвенником клятву, что будут неотступно следовать учению Прометея. После того как окончательный выбор был сделан, отпала надобность изображать проявления их собственного «я». Неудивительно, что в третьем действии диалог с толпой попеременно ведут все семеро «избранников»: Флогий, Керавн, Никтелией, Аргест, Пирр, Астрапей и Дадух. Далее начинается второй круг, свою

реплику произносит Флогий, но цепочка на этом обрывается из-за бунта толпы, заподозрившей Прометея в измене и сговоре с небожителями.

Когда же на сцене неожиданно появляется Пандора, юноши надолго остаются в тени. До конца третьего действия единственную фразу *«от лица всех семерых»* [т.2, 143] успел произнести Пирр. Точно такое же авторское пояснение могло бы сопровождать все слова, сказанные юношами в заключительной части трагедии. По ходу третьего действия «избранники» окончательно утрачивают индивидуальные черты, сливаясь в единую массу, противопоставленную остальной толпе. Об этом свидетельствует и авторская ремарка, поясняющая заключительную сцену: *«Семь юношей-стражников с копьями стоят на страже вокруг ярко разгоревшегося жертвенника и двух литых колонн»* [т. 2, с. 155].

В итоге возникает, казалось бы, неразрешимое противоречие. С одной стороны, Иванов изобразил в «Прометее» людей и даже заострил на этом внимание в авторском предисловии, подчеркнув свое расхождение с Эсхилом [т. 2, с. 166]. С другой стороны, даже «избранники» главного героя оказались почти что безликими, о толпе и говорить не приходится. Как же тогда объяснить возникший парадокс? Специально такой вопрос в литературоведении не обсуждался. Однако высказывалось мнение, что Иванов «трагедии писать не умел» [1998 Паперный, 352], а «Гантал» и «Прометей» «являются скорее поэмами в диалогической форме» [Стахорский, 3]. Согласившись с подобными суждениями, неминуемо придется признать и тот факт, что поэту попросту не хватило литературного мастерства, чтобы изобразить яркие и запоминающиеся характеры. Такая версия, тем не менее, вряд ли найдет подтверждение в тексте трагедии.

В то же время стоит обратить внимание на оригинальные идеи, высказанные В.А. Келдышем. Особенности образного мира «Прометея» он связал с литературно-критическими работами о Достоевском, которые Иванов обдумывал и создавал как раз в те годы, когда трудился над своей «античной» трагедией. Этому писателю, например, посвящен довольно

большой фрагмент статьи «О „Цыганах Пушкина», где довольно большой фрагмент посвящен Достоевскому [т. 4, 315–319]. Она вначале была опубликована во втором томе собрания сочинений Пушкина, вышедшего под редакцией С.А. Венгерова, а затем вошла в книгу «По звездам» (1909). А уже в 1911 году в журнале «Русская мысль» вышла знаменитая статья «Достоевский и роман-трагедия», вскоре увидела свет и другая интересная работа Иванова – «Основной миф в романе „Бесы”». Позже обе эти публикации писатель включил в книгу «Борозды и межи» (1916).

Много времени посвятив изучению и истолкованию наследия Достоевского, поэт-символист глубоко воспринял его идеи и творческие методы. Влияние этого писателя, которого Иванов сравнивал с гениальным Эсхилом, наиболее остро ощущается в трагедии «Прометей» и в поэме «Человек». Оба названные произведения «можно даже уподобить своеобразным моделям мира Достоевского в ивановском творчестве» [Келдыш, 254]. Прочитав далее довольно обширное суждение поэта-философа о романе «Идиот», В.А. Келдыш приходит к выводу, что «конкретность образного воссоздания может стать, по Иванову, даже помехой в обнаружении сокровенного сущностного смысла произведения. Следование Иванова художественному опыту Достоевского состоит <...> в том, чтобы «устранять», так сказать, эти «помехи». В результате нам явлена «снятая» образная реальность, лишенная психологических и прочих обертонов, которые могли бы эмпирически осложнить лицезрение основной идеи» [Келдыш, 257]. Такова, по мнению ученого, трагедия «Прометей».

Версия о «снятой» образной реальности позволяет непротиворечиво объяснить, почему Иванов изобразил человечество безликим. И все-таки подобная трактовка представляется чрезмерно усложненной. Она вряд ли выдержит проверку «бритвой Оккама», требующей более простого и ясного толкования. К тому же версия о влиянии Достоевского уводит в сторону от философской антропологии Иванова, в основе которой лежит все то же орфическое предание о растерзанном титанами младенце. Стоит

предположить, что именно в дионисийской мифологии следует искать разгадку всех загадок Иванова.

Вслед за Ницше Иванов использовал сюжет о растерзании «страдающего» бога, чтобы объяснить происхождение человечества. Возникает оно, правда, не из слез Диониса, как было в «Рождении трагедии», а из пепла сожженных титанов, вкусивших плоть «предмирного» младенца. Такое расхождение с предшественником позволяет Иванову рассматривать людей как «сущест в двойственной природы, составленной из противоборствующих начал – титанического, темного, и дионисического, светлого» [Новый путь, № 8, 24]. Первая сила влечет их к ложному самообособлению, вторая – утверждает соборное единство человечества. Иначе говоря, суть титанического начала заключается в «разделении и взаимопротивлении», когда всякое «я» желает стать центром мироздания, поглощая и уничтожая все, что «не-я». Таковы и богоубийцы, растерзавшие младенца. Каждый из них хотел бы наполниться Дионисом «для себя одного и в обособлении от других». Они еще не могут «слиться с ним целостно, в любви», а приобщаются «его светлому естеству путем насилия и космического преступления» [ДиП, 167–168].

Отказавшись от трактовки Фридриха Ницше, Иванов вернулся к эллинской версии мифа, а заодно попытался сблизить античную антропологию с христианской. Прделанная им работа нашла свое отражение в книге «Дионис и прадионисийство». В ней поэт утверждал, что человеческая душа «содержит в себе божественный огненный разум, частицу растерзанного младенца Загрея». Но «соткана» она «из титанической первоматерии, почему и облекает себя в физическую материю» [ДиП, 186]. Приведенная цитата заслуживает того, чтобы внимательнее к ней присмотреться. Рассуждая в терминах античной философии, Иванов по своему изложил библейское учение об образе Божьем в человеке, искаженном первородным грехом. Соответственно, орфизм воспринимался

поэтом как «прахристианство» [Ваганова, 63] или же языческое подобие Ветхого Завета.

Немаловажно, что учение о человеке оформилось у Иванова не только в терминах религиозной метафизики, получило оно и философское осмысление. Книга «Дионис и прадионисийство» характеризуется нескрываемым интересом к неоплатонизму – философской традиции, уделявшей первостепенное внимание толкованию (экзегезе) древних мифов. Ее продолжателем с полным правом можно назвать и самого русского поэта-символиста. Показательным в этом плане является следующий фрагмент: «Неоплатоники <...> учат о двойственной природе человека: о хаотическом начале Титана в нем и о духовно-разумном начале Диониса» [ДиП, 265]. В процитированных словах отчетливо артикулируется излюбленная ивановская мысль, вот только облекается она уже в «философские» одежды. В творчестве Иванова можно найти не только античную, но и библейскую транскрипцию мифа о частице раздробленного образа Диониса, которую несет в себе каждый человек. Эти рассуждения интересны уже тем, что русский мыслитель старательно избегает языческих религиозных терминов. Вот, например, показательный фрагмент из «Пролегоменов о демонах»: «Единый Адам, названный в Евангелии „сыном Божиим“, раздробляется на множество „как бы божеских“ личных волей». Причем «человеческая божественность в этом раздроблении оказывается, с одной стороны, в самом деле данною, даже до вмещения в личном сознании не только всего творения, но и самого Бога как идеи, с другой же стороны, – не реальною, а лишь мыслимою и замкнутою во внутреннем мире личности – до тоски одиночного узничества и до отчаяния в собственном бытии» [т. 3, 247].

Чтобы уяснить воззрения Иванова во всей глубине, важно понять, что вслед за растерзанием Диониса неминуемо последует его возрождение. «Страдающий бог есть бог спасенный, ибо воскресающий, – сказано в книге «Дионис и прадионисийство», – и потому спаситель проникнутых им душ»

[ДиП, 185]. В антропологической проекции восстановление растерзанного на части Диониса неминуемо приведет к мистическому воссоединению людей в единое целое. В результате таинственным образом явлен будет Человек, объемлющий собой не только человеческий род, но и «лики всех стихий» [т. 3, 198]. Свои воззрения поэт-философ емко выразил в следующих поэтических строках: «И как Душа Земли едина, / Так будет Человек един» [т. 3, 238]. Можно предположить, что это будет уже богочеловек – Сын Божий, в любви и согласии объемлющий собой Небо и Землю и весь людской род. Разница между этой «соборной личностью» [2006 Аверинцев, 62] и отдельным индивидом у Иванова закреплена графически. В первом случае слово «человек» пишется с прописной буквы, во втором – со строчной.

В 1910-е годы свое учение писатель обозначил словом «монантропизм». Найденный им термин переводится с греческого как «человек един» [т. 3, 380]. В сознании Иванова, полагает С.С. Аверинцев, идея «монантропизма» «имеет отнюдь не книжное происхождение, она не вычитана, а кровно пережита в акте интуиции, не подлежащем дальнейшему анализу. Поэт дорожит ею так, как дорожат только данными внутреннего опыта» [2006 Аверинцев, 65]. Но одновременно сам же ученый указал несколько источников этой концепции, в том числе «доктрину Филона Александрийского и каббалистов о первочеловеке Адаме Кадмоне», «индийскую традицию, опосредованную ее восприятием у Шопенгауэра» [2006 Аверинцев, 64].

Приведенный список необходимо дополнить свидетельством самого Иванова, назвавшего своим предшественником философа Н.Ф. Федорова, «с его единою думою о „вселенском деле“ воскрешения отцов, не осуществимом без преодоления индивидуации». Опирался поэт и на учение В.С. Соловьева, «с его проповедью всемирного богочеловечества и исповеданием веры в Великое Существо, провозвещенное О. Контом» [т. 3,

379]³. В приведенных выше рассуждениях о Н.Ф. Федорове особого внимания заслуживает фраза «преодоление индивидуации», позаимствованная из «Рождения трагедии». Получается, что даже «Философию общего дела» поэт увидел глазами Ницше.

В этой связи стоит еще раз присмотреться к ницшевской трактовке мифа о растерзании Диониса, сосредоточив основное внимание на «антропологической» ее составляющей. Базельский философ учил, что титаны нарушили первоначальную целостность бытия. После их преступления возникает «разорванный на индивиды» мир. Это и есть Дионис, пребывающий в состоянии «раздробленного бога». Далее Ницше сформулировал, пожалуй, самую важную свою мысль. Надежда эппотов (посвященных) связана с рождением «третьего Диониса», что станет «концом индивидуации». Отсюда прямо вытекает главная идея, положенная затем в основу книги «Так говорил Заратустра»: «Человек есть нечто, что должно превзойти». [Ницше, т. 2, 8]. В нем «важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он *переход* и *гибель*». [Ницше, т. 2, 9]. Иными словами, люди должны онтологически пресуществоваться, уступив место «сверхчеловеку». О том же самом мечтал и Иванов в поэме «Человек»:

Увы! Поныне только *люди*,
Мы оттого не *Человек*,
Что тем теснее наши груди,
Чем святотатственнее век... [т. 3, 237]

Пусть нельзя безоговорочно ставить знак равенства между «сверхчеловеком» Ницше и «Человеком» Иванова. Но еще нелепее отрицать, что оба эти понятия имеют общее семантическое ядро. Их объединяют по крайней мере два основных значения: «преодоление индивидуации» и «онтологическое пресуществование человечества». В научной литературе, тем

³ Термин «Великое Существо» позаимствован у родоначальника позитивизма Огюста Конта, чей столетний юбилей отмечался в 1898 году. По этому случаю в Петербургском философском обществе В.С. Соловьев прочитал доклад, в котором говорил о человечестве как о «живом действительном существе». Учение позитивиста Конта он соотнес с «древним культом вечно-женственного начала» [Соловьев, т.2, 568, 576], отметив их общие стороны. Об имперсоналистическом характере соловьевской антропологии см. также [Гайденоко, 47–54].

не менее, высказывалась мысль, что «антропологические взгляды Вяч. Иванова строятся на *иудео-христианской модели*, с явной философской переакцентировкой ее в *персоналистическую*» [Федотова, 36]. Увы, подобное утверждение вряд ли соответствует истине. Установка на «преодоление индивидуации», напротив, предопределила ярко выраженный имперсоналистический характер ивановской антропологии. И не случайно в своей философской эссеистике поэт с завидным постоянством повторял слова древнегреческого натурфилософа Анаксимандра о том, что «индивидуумы гибнут, платя возмездие за вину своего возникновения» [т. 4, 427]. Получается, что обособленное существование греховно уже само по себе и достойно осуждения.

В 1900-е годы именно эти идеи легли в основу программных статей Иванова, в которых он писал о «кризисе индивидуализма», на смену которому неизбежно должно прийти соборное миропонимание. Вот лишь один характерный пример: «Есть неложные признаки, указывающие на то, что индивидуалистическое разделение людей – только переходное состояние человечества, что будущее стоит под знаком универсального коллективизма» [т. 3, 257]. В то же время надо понимать, что соборность для Иванова является производной от дионисийского мифа. Вот почему названный термин получает у него иное наполнение, чем в отечественной культурной традиции и, в частности, в философии А.С. Хомякова. Как верно заметил И.А. Есаулов, «теургическая «соборность» в истолковании символистов, как правило, кардинально отличается от соборности православной, имплицитно проявляющей себя в русской литературе XIX века» [1995 Есаулов, 278].

Присущие ивановской антропологии имперсоналистические тенденции отчетливо обозначились в «Прометее». Этим во многом объясняется безликость изображенных писателем людей. По крайней мере, мысль о греховности обособленного существования рельефно выражена в трагедии. «Чадам» Прометея, например, «не в радость жизнь» лишь «потому, что *быть* их приневолил / В дрему запавший бдительный огонь».

Соответственно, и люди, в чьих сердцах едва тлеет искра Дионисова огня, подсознательно стремятся погрузиться в забвение. «Поистине, земное тяготеет / Ко сну земли» [т. 2, 131], – признает Прометей. Забвение – лишь первый шаг на пути к небытию, окончательной же расплатой за «индивидуацию» станет смерть, через горнило которой неминуемо пройдет каждый человек. Вот как главный герой объяснил Автодику его неизбежную участь: «Я стал и совершился. Ты же – будешь. / А ныне – только семя. Чтоб истлеть, / Посеян ты на ниву Геи темной» [т. 2, 118].

В этих словах Прометея, обращенных к его мятежному «сыну», можно усмотреть и скрытую отсылку к притче о сеятеле, рассказанной Христом (Мф. 13:3–23; Мк. 4:3–20; Лк. 8:5–15). Обладающий всеведением Прометей, по всей видимости, иносказательно говорил о грядущем наступлении евангельских времен, дающих человеку надежду на возрождение («палингенезию») и жизнь вечную. Зато для Автодика ключевым оказалось слово «истлеть», затмившее все остальные смыслы. Не понимая своего предназначения, он добровольно поспешил во мрак небытия, совершив самоубийство. М. Цимборска-Лебода справедливо связала слова Прометея с его учением о внутренней свободе человека, который «должен совершиться как личность», «должен прорасти как семя и выдать плод» [Цимборска, 156]. Взаимно дополняя друг друга, предложенные интерпретации свидетельствуют о семантической многомерности созданной Ивановым трагедии, допускающей несколько уровней прочтения.

В то же время многочисленные рассуждения Прометея о внутренней свободе человека и его высоком предназначении не следует абсолютизировать. Изначально люди не были самоцелью для их творца. При помощи человечества Прометей надеялся привлечь на землю сердце растерзанного Диониса, о чем в третьем действии подробно рассказала Пандора:

Промыслил человеком Прометей

Вселенную украсить, взвеять к небу

Из искры Дионисовой пожар:
 Не привлечет ли сердце Диониса
 На алчущую землю? Мнил титанов
 Исправить дело, мать искупить
 И бытие свободное восставить [т. 2, 147].

Замыслив сотворить человека, Прометей при помощи своей матери, богини Фемиды, извел из себя женского двойника – Пандору. В предисловии к трагедии Иванов пояснил, что титан «начинает свое дело с внутренней схизмы и утверждения «дискретности» в себе самом, с раскола своей целостной полноты на два противоборствующих начала – мужское и женское». В этом и состоит «первый мятеж» Прометея, его «первая вина» [т. 2, 161]. Описывая появление Пандоры, Иванов творчески пересоздал известный сюжет из Книги Бытия о сотворении Евы из ребра Адама (Быт. 2:21–25). Любопытно, что над этим же библейским мифом размышляли многие современники поэта, в частности С.Н. Булгаков [Булгаков, 254–268] и Н.А. Бердяев. Последний из них в разделении Адама на мужа и жену усмотрел начало грехопадения. Пол, по мнению философа, обозначает «раскол в целостном, андрогинном образе человека» [Бердяев, 282]. Такое воззрение близко и автору «Прометея». Следуя гностической традиции, поэт-символист видел грехопадение в раздроблении первочеловека на мужа и жену [2008 Паперный, 237]. Библейский Адам представлялся Иванову андрогинном, который затем утратил во сне свою изначальную целостность: «Сон отлетел: впервые надо мной / Склонялась плоть моя же в лике Евы; / И с той поры я стал в себе двойной» [т. 3, 204].

В. Паперный достаточно глубоко исследовал оккультные источники ивановских представлений об андрогине [2008 Паперный, 237], Влияние на поэта-философа оказали, в частности, труды немецких мистиков Якоба Бёме и Франца фон Баадера. Однако свои идеи Иванов почерпнул не только из оккультных источников. Его воззрения отчасти соотносятся и с учением святителя Григория Нисского, которого считают одним из основателей

христианской антропологии. «Человеческая природа есть середина между двумя крайностями, отстоящими друг от друга, – писал он в своей книге «Об устройении человека», – природой божественной и бесплотной и жизнью бессловесной и скотской. Ведь в человеческом составе можно частично усматривать и то, и другое из названного: от божественного – словесное и разумевательное, что не допускает разделения на мужское и женское, а от бессловесного – телесное устройство и расположение, расчлененное на мужское и женское» [Нисский, 52-53]. Иными словами, пол – одно из проявлений животного (в терминологии Иванова – титанического) начала в человеке.

Оккультные учения и труды отцов Церкви, тем не менее, имеют для ивановской антропологии второстепенное значение. Они лишь дополняют и углубляют основополагающий орфический миф, на основе которого поэт-символист строил свое учение о человеке. Андрогинном Иванов мыслил как изначального Зевса, так и его первородного сына – Диониса. Оба они обладали всей полнотой бытия, соединяя в себе мужское и женское начала.

Если следовать этой логике, то Прометей, став «всецело мужем» [т. 2, 147], искажил и в себе, и в своем женском двойнике образ «вечного Младенца». Этот изъян передался и его «сынам», прообразом которых явилась Пандора. Создавая человеческий род, титан творил «себя в подобьи смертном» [т.2, 112], как справедливо упрекнула его одна из Океанид. О том же самом Иванов сказал и в предисловии к трагедии, подчеркнув, что главный герой создал «двуполое и дробное множество, неравную и от колыбели междоусобную семью» [т.2, 167]. На фоне таких категоричных оценок кажется удивительным, что небожители проявили деятельное участие в сотворении Пандоры. Когда Прометей попросил «слепить» ему «из влажной глины» жену, «Зевс судил: “Да будет, ибо чист / От ярости титанов Прометей» [т.2, 148]. Затем все обитатели Олимпа поспешили одарить Пандору:

Сошла Афина разум мой наставить

В искусствах хитрых. Прелестью меня
И женским обаяньем окружила
Киприда златотронная. Все боги
Меня соревновали одарить.
Пейфó дала мне силу уверенья.
Невесту, как Весну, убрали Оры
В душистые цветы, Хариты – в золото
И самоцветы, ярче светлых звезд,
И в пурпуре, пышней румяных зорь.
От всех дары взяла я – и Пандорой,
Владычицей даров, наречена [т.2, 148].

Возникает, таким образом, еще один парадокс. Иванов-философ отрицательно оценивает поступок своего героя, искажившего в себе и в своих «детях» целостный образ андрогина. Зато Иванов-художник мыслит иначе. В тексте трагедии сотворение Пандоры получает благословение Зевса-Кронида.

Как же объяснить такое расхождение? Чтобы ответить на поставленный вопрос, вновь придется вспомнить Эсхила. В трагедии «Скованный Прометей» люди ютились в пещерах, где влачили призрачную жизнь, не ведая о науках и ремеслах. Только принесенный титаном огонь приобщил их к благам цивилизации. Получается, что у Эсхила показаны два разных человечества – прежнее, не знавшее культуры, и новое. Причем между ними пролегла непроходимая пропасть. Казалось бы, у Иванова роль титана осталась той же. Он учредил мореходство, обучил людей земледелию, наукам и ремеслам, одним словом, выполнил всю ту работу, которую полагалось сделать культурному герою. Однако в трагедии неявно присутствует еще одна сюжетная линия. Началась она с того, что Фемида попросила богов слепить Прометею из глины «жену», «чтоб он людей посеял новый род» [т.2, 148]. Зевс-Кронид дал добро, после чего «Гефест-искусник» изваял тело Пандоры, а боги наделили невесту многочисленными дарами.

Однако замысел Прометея был совсем другим, о чем подробно рассказала людям Пандора:

И снял с меня фату жених и брат...
 Но не затем, чтоб в сладостном объятьи
 Любовью смешиться телу с телом!
 Прообраза искал во мне художник
 Своим твореньям (пьет зеркальность душу!)
 И, на меня взирая, вас творил [т.2, 148].

Получается, что Иванов, как и Эсхил, тоже показал два разных рода людей. Правда, первый из них, получивший благословение Кронида, существовал лишь в возможности, а второй – Прометей сотворил из пепла титанов, в котором еще теплился огонь младенца Диониса. Обе версии мифа, таким образом, совпадают в главном: причиной возникновения нового человечества стал огонь. Но и различия оказываются тоже существенными. Заключаются они в том, что у Эсхила Прометей принес людям обычный огонь, а у Иванова – «духовнейший, ноуменальный» [т.2, 159]. В первом случае титан оказывается простым культурным героем, во втором демиургом. Недаром Прометей в споре с Океанидами заявил: «Людей я сотворил, каких соделать, / Вотще пытаюсь, боги не могли» [т.2, 112].

Нет сомнений, что поэт-символист по-своему истолковал античный сюжет, продумав каждое внесенное новшество. Иванов не отказался от обыденного понимания эсхиловского мифа, отводящего титану роль культурного героя. Но одновременно поэт дает этому преданию и эзотерическую трактовку, согласно которой Прометей оказывается демиургом, создавшим новый человеческий род. Каждой версии соответствует свой огонь, полученный людьми.

Любопытно, что расставленные Ивановым акценты влияют и на читательское восприятие «Скованного Прометея». В названной трагедии, в частности, упомянуто о желании Зевса уничтожить род людской. Однако Эсхил предоставил зрителю возможность самому решить, почему у

громовержца возникло такое намерение. Любопытно, что Иванов обратил внимание на этот эпизод в предисловии к «Прометею» [т.2, 158], но его комментарий мало что прояснил. Однако сюжет написанной им трагедии скрыто содержит в себе ответ на возникший вопрос. Главный герой, как уже было сказано, создал вовсе не тот человеческий род, на который получил благословение Зевса-Кронида. Проявленное титаном своеволие, по всей видимости, и стало причиной, почему у громовержца возникло желание уничтожить Прометеевых чад.

Сам собой напрашивается еще один важный вывод. Подобно мифу о растерзании Диониса, сюжет о возникновении человечества из пепла титанов получает у Иванова разные трактовки – эзотерическую и экзотерическую. Если следовать событийной канве «Прометея», то люди оказались себялюбивыми и завистливыми, наивными и легковверными. Мало того что они совершили братоубийство, так еще и предали своего создателя, соблаздившись дарами Пандоры. Такое объяснение лежит на поверхности, но оно совершенно не исключает и другой уровень прочтения текста. Иная же трактовка заключается в том, что люди, восприняв Дионисов огонь, уже по своей природе стали богочеловечеством. В «Прометее» оба эти плана (экзотерический и эзотерический) взаимно дополняют друг друга.

Примером такого взаимопроникновения служит хотя бы следующая цитата, взятая из авторского предисловия: «Надежда Прометея на искупление Дионисово есть надежда на торжество Дионисова начала в человеческой природе. Вызывая к бытию род человеческий, он знает, что будет им предан и распят, и все же верует, что им же будет и спасен» [т.2, 167–168]. Процитированный текст как раз и интересен своей семантической многогранностью, когда эзотерическое знание о грядущем преображении рода людского соседствует с трезвой оценкой поступков, совершаемых «чадами» титана.

Но, пожалуй, самым интересным является другой фрагмент авторского комментария. Характеризуя Прометея, Иванов написал

загадочную фразу: «К Дионису грядущему горит его Эрос – и к живому носителю Дионисова огня – “мыслящему и ропщущему тростнику□, подобному той трости полой, в которую спрятал похититель молнии божественную искру, – к возникшему под его творящими перстами Человеку» (II, 161). При кажущейся сложности процитированный фрагмент довольно легко поддается дешифровке. Он содержит отсылку к трагедии Эсхила, в которой главный герой спрятал огонь в полом стебле тростника. Эту деталь затем воспроизвел и русский поэт-символист, но с одним существенным новшеством. Его главный герой «укрыл» искры от ударившей молнии в «полый тирс» [т. 2, 149]⁴. Иными словами, травяной стебель в руках Прометея оказался ритуальным жезлом, в результате чего титан превратился в служителя Диониса. Не меньший интерес представляет и образ «мыслящего тростника», позаимствованный у гениального математика и религиозного мыслителя Блеза Паскаля⁵. Французский философ утверждал, что «человек – всего лишь тростинка, самая слабая в природе, но это тростинка мыслящая. Не нужно ополчаться против него всей вселенной, чтобы его раздавить; облачка пара, капельки вводы достаточно, чтобы его убить. Но пусть вселенная и раздавит его, человек все равно будет выше своего убийцы, ибо он знает, что умирает, и знает превосходство вселенной над ним. Вселенная ничего этого не знает» [Паскаль, 136-137].

В процитированном фрагменте Паскаль нарисовал удивительную картину, подчеркивающую слабость человека, но одновременно и его превосходство над миром. Способность людей мыслить оказалась главным

⁴ Заметим, что двухтомник Иванова, опубликованный в 1990-е годы в издательстве «Академичекий проект», содержит досадную неточность. Вместо слов с «полым тирсом» в нем было напечатано с полным тирсом» [1995 Иванов, кн. 2. С. 78].

⁵ О влиянии Паскаля на Иванова см.: [Титаренко, 57–61]. Следует отметить, что наследие французского философа было востребовано Серебряным веком, о чем свидетельствует хотя бы глубокомысленный этюд С.Л. Франка «О невозможности философии». Вот небольшой его фрагмент: «Я совершенно ясно, прямо воочию вижу, что среди великой <...> французской литературы 17 века Паскаль возвышается, как великан над пигмеями... Паскаль величайший писатель, потому что совсем не хочет быть писателем, а находит ясное, точное, правдивое слово, чтобы выразить, о чем скорбит его душа <...> и рассказать о <...> «вечных фактах», которые он увидал. И таково же его отношение к философам; философы – дети, забавляющиеся построением из кубиков «картины мироздания», а Паскаль среди них – взрослый, ему некогда играть, ибо он должен отдать себе серьезный, ответственный отчет о нескольких фундаментальных фактах жизни, которые нужно отчетливо знать, чтобы разумно жить» [Франк, 93].

их преимуществом и «достоинством» [Паскаль, 137]. В трагедии «Прометей» позаимствованный у Паскаля образ несет схожую смысловую нагрузку. Он также символизирует хрупкого человека, которому, тем не менее, предстоит спасти своего создателя. Вот только силу этому «тростнику» дают искры небесного огня, спрятанные Прометеем в его полый стебель. Подобный пример позволяет проследить, как Иванов переосмысливает бессмертные образы, живущие в культурной памяти человечества. Сохраняя их семантическое ядро, он в то же время вовлекает их в орбиту дионисийской мифологии. В результате образ тростника, восходящий к Эсхилу и Паскалю, получает «эзотерическое» толкование.

Подведем предварительные итоги. Свою «антропологическую утопию» [Обатнин, 19] Иванов создал, опираясь на древний античный миф о растерзании Диониса. Вслед за Ницше писатель видел в «индивидуации» изначальную причину зла, что предопределило его имперсоналистический взгляд на человека. Наиболее полно свои антропологические идеи Иванов воплотил в трагедии «Прометей». В ней люди изображены слабыми, легковверными и безликими, но в то же время обозначена и эсхатологическая перспектива. Связана она с искрой Дионисова огня, что живет в Прометеевых чадах. Изживая в себе титаническое начало, они должны прийти к свободному согласию и соборному единству, добровольно отказавшись от ложного самоутверждения в ущерб другим. Только этот путь позволит восстановить целостный облик Диониса, и тогда человечество пресуществится во «Всечеловека», «единого Адама» [т.3, 380].

Понятно, что нарисованные Ивановым люди слишком далеки от идеала. Но не случайно поэт использовал несколько сюжетов из Книги Бытия, безошибочно указывающих на то, что действия в трагедии развиваются в ветхозаветные времена, а раз так, то и человечество находится еще только в начале своего исторического пути.

2.3 Ветхий Завет в эллинизме

Вячеслав Иванов недаром имел репутацию одного из образованнейших людей своего времени, чье творчество справедливо называли «труднейшим, мудрейшим, „крутейшим экстрактом культуры» [Белый, 249]. Неложным тому свидетельством служит и трагедия «Прометей», вобравшая в себя сюжеты, глубоко укорененные в многовековой памяти человечества. Это и похищение огня у небожителей, и Каинова ревность к брату, чья жертва оказалась угодной Творцу, и играющий младенец, которому, по слову Гераклита, принадлежит царство над миром. Наряду с бессмертными образами пьесу обогатило и орфическое предание о растерзании и последующем возрождении Диониса. В этот сюжет, по выражению Ф.Ф. Зелинского, «укладывается добрая часть поэзии В. Иванова» [Зелинский, 239]. Упомянутый античный миф, красной нитью проходящий сквозь все ивановское творчество, своими корнями уходит в глубокую древность. Но лишь на исходе XIX столетия к этому сюжету возник определенный интерес в европейской интеллектуальной элите, виной чему оказалась гениальная работа Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинизм и пессимизм».

Но вот что необходимо учесть. Помещенный на весы читательского восприятия, «магистральный» ивановский миф оказался не таким уж тяжелым, как это представлялось автору. В сравнении со скалой, доставшейся в наказание Прометею, он предстал сущей песчинкой. Иначе говоря, малоизвестное орфическое предание потерялось в величественной тени огненосца, воспетого силой Эсхилловского гения. Эта особенность нашла свое отражение и в научных работах, посвященных драматургии Иванова. В настоящее время общепризнанной считается мысль, что фабула «Прометей» строится «по принципу контаминации античных мифов», чем достигается «полифоническое развитие» темы «титанизма и богоборчества» [Покорская, 122]. Приведенное утверждение выглядит безупречным, если

содержание трагедии свести к восстанию титана против Кронида, одного из двойников «исконного» [т. 2, 146] Зевса. Но в том-то все и дело, что человекотворец, создавая людей из пепла титанов и похищая с Олимпа огонь, меньше всего помышлял о борьбе с небожителями.

Наделенный обостренным чувством справедливости, Прометей мечтал «бытие свободное восставить» [т. 2, 147] и искупить вину своих «собратьев», растерзавших младенца Диониса. После произошедшей катастрофы «исконный» Зевс спас сыновнее сердце, сокрыл его в себе, а затем удалился в «глубины Сущего». Миром, покинутым верховным богом, стали управлять «двойники» [т. 2, 146] небесного владыки. Этот грандиозный космогонический миф автор вложил в уста Пандоры, которая поведала, что Прометей замыслил «исправить дело» при помощи людей, которых он сотворил из пепла сожженных титанов. Главный герой надеялся, что унаследованные его «сынами» искры тончайшего Дионисова огня привлекут на «алчущую землю» сердце растерзанного бога. И тогда будет восстановлен нарушенный порядок во вселенной, а «исконный» Зевс вновь явит себя миру через своего первородного сына.

Мистические чаяния человекотворца, ожидавшего нового пришествия Диониса, неизбежно обесценили его конфликт с небожителями. Столкновения с Кронидом вообще можно было избежать, не пожелай Прометей в одночасье восстановить мировую гармонию, пренебрегая основоположными законами бытия. Но если не богоборчество, а религиозное призвание Прометея поставить во главу угла, то придется по-иному взглянуть и на мифологические сюжеты, привлекаемые автором трагедии. Наиважнейшим из них окажется древнее орфическое предание о растерзании Диониса – тот краеугольный камень, на котором Иванов построил свое мировоззрение.

Поначалу, тем не менее, может возникнуть впечатление, что «основной миф» искусственно включен в событийную канву, а потому он так и остался инородным телом, без которого вполне бы мог обойтись

«Прометей». Кажется бы, в пользу такого предположения свидетельствует и схема трагедии, завершающая собой авторское предисловие. Она представляет собой равнобедренный треугольник [т. 2, 169], поясняющий внутреннюю логику развития действия. Левая сторона этой фигуры отображает титаническое «восхождение» Прометея на вершину своих возможностей. Максимального напряжения внутренних сил человекотворец достигает, когда изготавливает многочисленные инструменты для своих чад, чтобы они смогли овладеть науками и ремеслами. Правая сторона фигуры, напротив, знаменует самоистощение главного героя, завершившееся его пленением. Начерченный треугольник также позволяет наглядно показать симметричную структуру трагедии, высветив «зеркальные» соответствия между эпизодами, размещенными на «восходящей» и «нисходящей» сторонах фигуры. Вот, пожалуй, самый простой пример. В первой сцене Прометей кует, а в заключительной – его самого заковывают в цепи. Для большей наглядности симметричные эпизоды, расположенные на противоположных сторонах треугольника, соединены между собой горизонтальными линиями.

Заодно авторская схема несет в себе и скрытые смыслы. Иванов, конечно же, не мог не знать, что треугольник «в магической и алхимической традиции» обозначает огонь [Порфирьева, 53]. Этот эзотерический символ не только соответствует теме трагедии, но еще и позволяет поэту намекнуть на тайные знания, сокрытые в его пьесе. Но в таком случае еще более удивительным выглядит тот факт, что в авторскую схему не вписался «магистральный» миф, лежащий в основе всей ивановской эзотерики. Не потому ли в нем иногда видят «сверхсюжет» [2001 Герасимов, 227] трагедии, содержащий в себе намек на грядущее преображение человечества. Дальнейшие рассуждения в этом направлении неминуемо приведут к мысли о том, что параллельно с основной событийной канвой в «Прометее» разворачивается некое мистическое «действие», основанное на дионисийских воззрениях мэтра русского символизма. Таким подходом, по всей видимости,

руководствовались составители брюссельского собрания сочинений Иванова. Вступительную статью к «Прометею» они выделили в отдельное эссе, получившее характерное название – «О действии и действе». И все-таки открыто противопоставлять друг другу два плана – событийный и мистический – вряд ли целесообразно. Стоит напомнить, что Иванов мыслил миф многомерным, пронизывающим все слои бытия. Причем экзотерическая его трактовка, доступная непосвященным, вовсе не отрицается при движении по лестнице познания. Просто с каждой новой ее ступенькой семантическая структура мифа постепенно становится уже не плоской, а «стереоскопичной», охватывающей одновременно несколько смысловых пластов.

А что если на ивановский чертеж взглянуть под иным углом, предположив, что он решает не всеобъемлющую, а вполне конкретную задачу? И тогда окажется, что авторская схема наглядно представляет отрезок пути, пройденный главным героем. Понятно, что орфическое предание никак не могло стать частью острроверхой вершины треугольника, символизирующей восхождение Прометея и последующее его самоистощение. В то же время в трагедии роль «магистрального» мифа не ограничивается лишь неким «сверхсюжетом», о существовании которого еще предстоит догадаться вдумчивому читателю. Принесенная Дионисом жертва, наоборот, как корень с деревом, связана со всей событийной канвой. Недаром же об убиении Божьего Сына дважды рассказано в трагедии – вначале Прометеем, а затем и Пандорой. Такой повтор подчеркивает ключевое значение произошедшей катастрофы, навсегда предопределившей религиозное призвание главного героя. Узнав о преступлении титанов, Прометей раз и навсегда решил, искупив пролитую богомладенцем кровь, вернуть миру Диониса. Сказанное позволяет внести небольшое уточнение в авторскую схему, указав то место, какое занимает «магистральный» миф в трагедии. Ему по праву принадлежит основание, на котором покоится начерченный писателем треугольник.

Если же вспомнить образ, к которому любил прибегать Иванов [см. т. 1, 714], то предание о растерзании богомладенца можно уподобить семени, из которого затем возникает древо сюжета. Посеянное на мифологическую почву, оно вбирает в себя необходимые для роста элементы. Но происходящее меньше всего походит на хаотичный процесс, подобный смешению языков при Вавилонском столпотворении. Да и термин «контаминация мифов», при помощи которого А.Л. Порфирьева еще в 80-е годы прошлого века охарактеризовала «событийный уровень» трагедии [Порфирьева, 45], вряд ли адекватно отображает ивановский замысел. По всей видимости, речь надо вести о глубокой художественной разработке сюжета о растерзании предмирного младенца, в ходе которой воедино сплавляются античные, библейские и сугубо символистские элементы. Но авторский замысел вовсе не сводится к тому, чтобы орфическое предание обогатить новыми деталями и образами. В «Прометее» – и это самое главное – «магистральный» миф впервые получил продолжение в «историческом» времени. Тем самым удалось преодолеть основной недостаток, свойственный предыдущим его версиям. Они наглухо замыкались в пространстве метафизики, не имевшем выхода к бурлящей реке человеческой истории.

В самом деле, древнее орфическое предание описывает завершающую стадию теогонического процесса. Она началась с того, что Зевс наделил всей полнотой власти своего первородного Сына, существенно отличавшегося от предшествующих поколений олимпийских богов. Ведь новый владыка вселенной полностью открывает себя миру, расточив свои силы в «зеркале» инобытия. Но эта встреча разноплановых начал – земного и небесного – завершилась вселенской катастрофой. Мятежные чада Геи, титаны, растерзав первородного сына Зевса и поглотив его плоть, обратились в пепел, из которого затем возник человеческий род. В этом месте Иванов-ученый, вынужденный опираться на античные источники, подошел к своей рубежной черте. Упомянув о двусоставной природе человека, он вынужден был поставить многозначительную точку в «Эллинской религии страдающего

бога». Но там, где классический филолог завершил исследование, не имея твердой почвы для дальнейшего развития своей религиозно-философской концепции, поэт получил широкий простор для творчества.

Первую серьезную попытку создать полновесную художественную версию «магистрального» мифа Иванов предпринял в «Сне Мелампа», однако решить поставленную задачу удалось лишь отчасти. В поэме, вошедшей в сборник «Сог ardens», писатель отточил свои формулировки, продемонстрировав непревзойденное умение излагать философские идеи языком поэзии. Одновременно он создал образ языческого провидца, получившего, подобно ветхозаветным пророкам, божественное откровение. Им в поэме изображен «черноногий отрок» Меламп, которого в Древней Греции считали одним из основателей Дионисова культа. Такой образ мог создать только Иванов, видевший в эллинском язычестве подобие Ветхого Завета. Но при всех перечисленных достоинствах, характеризующих мистико-философскую поэму, «магистральный» миф в ней так и остался замкнутым в метафизическом времени. И только в «Прометее» орфическое предание получило свое прямое продолжение в человеческой истории, стало ее основой и смыслом.

Прежде чем говорить об ивановском замысле, необходимо отметить, что само появление человечества представляет собой особую веху на оси мифологического времени. Она характеризуется тем, что на мировую сцену выходят новые действующие лица, которые все увереннее начинают заявлять о себе. Для характеристики нарождающейся эпохи не так уж важно, сотворил ли Бог мир «ex nihilo» или же возникновению рода людского предшествовал грандиозный теогонический процесс. В любом случае она имеет уже человеческое измерение, в результате чего теогония постепенно уступает место истории. Происходящая смена эонов, как древние греки называли большие космические эпохи, стала одной из важнейших тем ивановской трагедии. Причем Прометей оказался связующим звеном между старым и новым миром, между «магистральным» мифом, отображающим грандиозный

теогонический процесс, и жизнью первых поколений людей. Титан сотворил человеческий род, обучил своих «сынов» наукам и ремеслам, но в итоге был предан ими. Легковерные Прометеевы чада, соблазненные щедрыми дарами Пандоры, избрали ее царицей, а своего создателя отдали глухонемым демонам – Кратосу и Бие.

Любопытно, что пленению Прометея Эсхил дал иную трактовку, согласно которой распри бессмертных обошлись без участия человечества. Иванов не только избрал иной путь, но и в авторском комментарии специально обратил внимание на свое расхождение с античным трагиком. Позиция Эскила, видевшего человечество «еще младенческим» [т. 2, 166], оказалась неприемлемой для русского символиста. Такое расхождение, как уже было сказано, проистекает из особенностей «магистрального» ивановского мифа, наделившего людей двойственной природой – титанической и дионисийской. Унаследовав искры тончайшего ноуменального огня, Прометеевы чада стали по своей природе богочеловечеством, духовное возрастание которого является главным смыслом исторического процесса. Вот и получилось, что они уже не могли оставаться пассивными созерцателями, безучастно взирающими на распри бессмертных.

Эсхатологическим перспективам, ожидающим людей, Иванов посвятил затем мелопею «Человек». Что же касается трагедии «Прометей», то в ней только сделан намек на особое призвание человечества. Пандора лишь приоткрыла людям тайны их происхождения, но будущее для них осталось покрытым завесой мрака. Мало того, в жизни Прометеевых чад явственно возобладало титаническое начало, влекущее каждого человека к ложному самоутверждению. Об огромной силе этой темной стихии красноречиво говорит хотя бы такой пример. Люди уже в первом действии порушили Прометею все планы, разом перечеркнув его замыслы и сокровенные надежды. Среди «избранников» человекотворца, которым он доверил охранять похищенный огонь, произошло братоубийство. Его

жертвой стал мистически одаренный Архемор, религиозное служение которого обещало стать тем вихрем, который «взвевает к небу из искры Дионисовой пожар» [т. 2, 147]. Но чаяния Прометея не только были безжалостно порушены, своеволие людей дошло до последней черты, когда Автодик попытался лишить жизни своего создателя, выпустив в него стрелу из лука. Произошедшие в первом действии события наглядно показали необоримую силу титанического начала. Под их впечатлением сами собой напрашиваются пессимистические выводы. «Надежды тщетны, и человек обречен скитаться между двумя мирами, моля о небытии как милости и успокоении», – полагает А.Л. Порфирьева [Порфирьева, 48]. В своей работе, посвященной драматургии Иванова, она исходила из того, что Прометей «затмением зол грядущих», «льстивыми надеждами» понуждает «к жизни свое творение», подталкивает «его на путь, заведомо не ведущий к свету» [Порфирьева, 49].

Сынам мятежного титана, в самом деле, уготована тернистая судьба, но подстерегающие их трудности вовсе не связаны с кознями мятежного титана. Испытания predeterminedены тем мифологическим временем, в котором приходится жить Прометеевым чадам. Безошибочно определить эту эпоху позволяют подсказки, которые автор оставил своему читателю, включив в «Прометей» несколько сюжетов из Книги Бытия. Эти заимствования заслуживают того, чтобы внимательно к ним присмотреться. Любопытно, что библейскими чертами наделен даже античный титан Прометей. Подобно ветхозаветному Каину, он преподнес богам «личины жертв и мороки обманчивого дыма» [т. 2, 114]. Косвенно на главного героя легла вина и за произошедшее среди его «избранников» братоубийство, что также сближает Прометея с этим персонажем. Хотя такое сопоставление возможно со множеством оговорок. Ведь настоящим братоубийцей в трагедии изображен Архат, чье преступление легло тяжким бременем на весь человеческий род.

В ивановской трагедии легко угадывается и другой известный библейский сюжет, связанный с сотворением Евы из ребра Адама. Воспользовавшись помощью Гефеста и других богов, Прометей извел из самого себя своего женского двойника – Пандору. Затем она послужила прообразом, взирая на который титан слепил людей из пепла и глины. Подобные заимствования из Книги Бытия позволяют сделать вывод о том, что сынам Прометея жить приходится в ветхозаветное время. Преступление, совершенное в начале этой эпохи, привело к тому, что горний мир оказался закрытым для человека. Не случайно Иванов, излагая устами Пандоры свой магистральный миф, подчеркивает, что «исконный» Зевс удалился в «глубины Сущего». Библейские сюжеты, таким образом, позволяют безошибочно определить мифологические координаты, в которых разворачиваются действия в трагедии.

Было бы, тем не менее, большой ошибкой считать, что замысел Иванова на этом исчерпывается. Поэт желал показать, что религия Диониса также имеет свою священную историю, как и христианство. Мало того, в их основе лежит общее культурное и мифологическое ядро, а евангельские события продолжают собой мистическую религию Диониса. Иными словами, эллинское язычество является своего рода Ветхим Заветом. В науке даже высказывалась мысль, что Иванов «хотел бы, по-видимому, полностью эллинизировать христианство, изгнав из него чуждые, хотя и ценимые ближневосточные, иудейские стигматы» [Барзах, 39].

В рамках избранной стратегии поэт не просто пересаживал библейские сюжеты на древнегреческую почву, он по-новому толковал античные мифы, подстраивая их под свою концепцию. При таком подходе трагедия «Прометей» неминуемо превращается в языческую версию Книги Бытия [Фатеева]. Привнося ветхозаветные элементы в античную мифологию, писатель подчеркивает преемственность мистической религии Диониса и евангельского откровения. Такой была главная идея, которую автор трагедии хотел донести до своего читателя. Эту же мысль Иванов затем повторил в

монографии «Дионис и прадионисийство», опубликованной в Баку в 1923 году. Христианству, утверждал ученый, «было приготовлено в пантеоне языческой теософии верховное место» [ДиП, 191]. Получается, что этот свой научный вывод поэт подкрепил собственным мифотворчеством.

Однако главнейший смысл Ветхого Завета заключается в пророчествах, пусть еще только смутных, о предстоящем пришествии Спасителя. Зная об этом, Иванов конечно же не мог не оставить в своей трагедии туманных намеков на грядущие евангельские события. Разве случайно толпа, настроенная Пандорой против Прометея, обвинила титана в том, что он утаил от людей «благую весть» [т. 2, 146]? И не так уж важно, что речь шла об олимпийских богах. В любом случае греческое слово «евангелие» переводится на русский язык как «благая весть». Возникшие новозаветные параллели только поначалу могут показаться искусственными. На самом же деле в «Прометее» легко отыскать еще несколько эпизодов, содержащих прямые отсылки к Новому Завету.

В частности, в глаза бросается загадочная фраза главного героя, обращенная к «избранникам»: «Юноши! Невеста – / Святой огонь: лелейте же его, / Придверники невестина чертога! / Придет жених и нас освободит» [т. 2, 122]. Понять смысл этих туманных слов можно лишь сквозь призму Нового Завета. Напомним, Жених – одно из евангельских имен Христа. Получается, что Прометей иносказательно сообщил своим «избранникам» о предстоящем пришествии Спасителя.

Не меньший интерес представляет и образ играющего младенца, который восходит к знаменитому фрагменту Гераклита, получившему у Г. Дильса обозначение В52. На русский язык это изречение древнегреческого философа переводится по-разному. А.Ф. Лосев, к примеру, предложил такой вариант: «Вечность есть дитя, играющее, которое расставляет шашки: царство [над миром] принадлежит ребенку» [1965 Лосев, 365]. Другой перевод этого бессмертного фрагмента выглядит так: «Вечность – дитя,

переставляющее шашки, царство ребенка» [Доброхотов, 215]. Трагедия «Прометей» этот играющий младенец неожиданно оказался Дионисом:

...Древле сына Зевс родил.

В начале было то; родилось время

С рождением сына; был иной тот Зевс.

Владыкой мира он Дитя поставил,

И сладостно играл вселенной сын,

И в той игре звучало стройно небо [т. 2, 145].

Таким образом, в интерпретации Иванова играющий ребенок становится первородным сыном Зевса. А вселенная уподобляется музыкальному инструменту, играя на котором юный «владыка мира» наслаждается гармонией небесных сфер. Далее автор вложил в уста Пандоры уже знакомый рассказ о гибели младенца, растерзанного титанами. Дитя, которому принадлежит царство над миром, одновременно оказалось жертвой, принесенной Богом-Отцом.

Трудно сказать, насколько предложенная Ивановым интерпретация соответствует учению Гераклита, от сочинений которого до наших дней дошли лишь разрозненные осколки. Тем не менее А.Л. Доброхотов, посвятивший фрагменту В52 отдельное исследование, высказал одну очень интересную мысль. Заключается она в том, что «для греческого слуха, внимающего Гераклиту», связь играющего ребенка с «обещанным младенцу-Дионису царствованием над миром была очевидной» [Доброхотов, 225]. Не исключено, что такой вывод философ сделал под влиянием написанной Ивановым «античной» трагедии.

Процитированный выше фрагмент «Прометея» интересен еще и тем, что Иванов оставил своему читателю «подсказку», которая позволит ему в убиенном младенце увидеть языческий прообраз Спасителя. Таким знаком-сигналом стало само имя Гераклита. Этому загадочному древнегреческому мыслителю человечество обязано термином «Логос» («Слово»), который много веков спустя евангелист Иоанн использовал для наименования второй

ипостаси Пресвятой Троицы. Затем уже в церковной традиции античное понятие претерпело глубинные трансформации, приобретя сакральный смысл. Оно стало одним из имен Сына Человеческого, искупившего своей крестной смертью грехи мира. Гераклита же нередко стали называть «христианином до Христа». Именно на эту традицию, идущую от Иустина Философа, опирался Иванов, когда писал в «Римском дневнике 1944 года»:

О Слове Гераклиту голос

Поведал, темному, темно;

И шепчет элевсинский колос:

«Не встанет, не истлев, зерно» [т.3, 632].

Античный философ, которого еще в древности называли «темным» за избыливающий антиномиями стиль мышления, в интерпретации Иванова предстал языческим пророком, поведавшим эллинам о грядущем вочеловечении Логоса. В результате в «Римском дневнике 1944 года» полученное Гераклитом прозвище обрело новый смысл. Ему, язычнику, дано было лишь смутно узнать о грядущих евангельских событиях. Играющий младенец имел для Иванова еще один оттенок смысла. К этому образу не раз обращался Фридрих Ницше, ценивший Гераклита намного выше Платона. По всей видимости, в своей трагедии поэт-символист продолжил ранее избранную стратегию, нацеленную на христианизацию античности и ницшевского наследия.

С именем Гераклита «Прометея» прочно связывает еще одна смысловая нить. Античный философ учил об огне, из которого возникает вселенная и в который она затем вновь обратится. Именно этот образ пронизывает собой всю ткань произведения от первого действия до последнего. Все события в трагедии вплоть до пленения Прометея разворачиваются вокруг огня. При этом Иванов четко противопоставляет два его типа. Рассказывая людям о преступлении титана, Пандора так объяснила его причины: «Небесного умножить в вас огня / Не мог художник: вам иной огонь / Добыть промыслил – от небесных молний» [т. 2, 149]. Приведенный

фрагмент крайне интересен для анализа. В нем сталкиваются два противоположных значения, которые получает слово «небесный». Употребленное во второй раз, оно знаменует собой высший, но все же материальный план бытия. Зато в первом своем значении оно указывает на метафизические основы мира. Точно так же ведет себя в процитированном фрагменте и слово «огонь». Иванов сталкивает между собой два разных его значения, соотносящихся, соответственно, с разными мирами – дольным и горним. Немаловажно, что «духовнейший, ноуменальный Огонь» в предисловии к трагедии назван «Дионисом», «Женихом и Светом Новым» [т. 2, 159]. В результате этот образ стал еще одним смутным (= «ветхозаветным») пророчеством о Спасителе. Стоит еще раз напомнить, что Жених – одно из евангельских имен Христа.

Но вернемся к процитированному выше фрагменту «Римского дневника 1944 года». В приведенном четверостишии обращает на себя внимание еще одна евангельская реминисценция, восходящая к словам Христа: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24). Немаловажно, что к этому новозаветному образу Иванов обратился и в «Прометее», где сеятелем выступил сам главный герой. Зернами же оказались сотворенные им «сыны», как это следует из слов самого титана: «Мой темный сев дремучим встанет лесом / Дубовых нагорных, голосом Земли / И преисподней правды» [т. 2, 114]. Сомневаться не приходится, что речь в приведенном фрагменте идет именно о людях. «Чтоб истлеть, посеян ты на ниву Геи темной» [т. 2, 118] – так Прометей объяснил Автодику его предстоящую участь.

Не менее интересно и то, что в трагедии люди сами являются сеятелями. Соответственно, и образ зерна получает несколько интерпретаций – обыденную и мистическую. Первая из них рельефно выражена в репликах сеятелей, живущих лишь заботами о хлебе насущном. «Добро замыслил Прометей. Потребны / И дождь во благовременье, и ведро / На наш посев»

[т.2, 136] – такой отклик у земледельцев находит жертвоприношение, устроенное титаном. Прозвучавшие слова недвусмысленно говорят о том, что «потомки Каиновы» мыслят свои взаимоотношения с небожителями сугубо в материальной плоскости. Они ищут внешние пути, чтобы обустроить свою жизнь, получив блага от богов. Но человеку предуготовлен иной, мистический, путь. «Из микрокосма, как из горчичного зерна, должно вырасти грядущее религиозное сознание» [т.3, 267], – утверждал Иванов в своей ранней статье «Ты еси». Процитированные слова настраивают уже на иное восприятие привычного образа. Сев Прометея должен дать всходы во внутреннем мире человека.

Важно также отметить, что умирающее, а затем воскресающее к новой жизни зерно является не только евангельским образом. Не меньшие права на этот растительный символ имеет эллинская религия страдающего бога. Соответственно, и Иванов прибегал к образу семени, чтобы подчеркнуть глубокую внутреннюю связь орфизма и христианства. Поэт-символист утверждал, что «в евангельских притчах и повествовании мы встречаем непрерывную череду образов и символов, принадлежащих кругу дионисических представлений». В их числе оказалось и «семя, не оживающее, пока не умрет» [Вопросы жизни 1905. № 7. с. 134]. Понятно теперь, почему в процитированном выше четверостишии из «Римского дневника 1944 года» колос назван «элевсинским» [Доценко, 45]. Тем самым Иванов лишней раз желал подчеркнуть внутреннюю преемственность происходивших в Элевсине мистерий, важнейшим атрибутом которых были пшеничные зерна, и евангельских времен.

Таким образом, трагедию «Прометей» можно рассматривать как языческую версию Книги Бытия, содержащую смутные пророчества о грядущем пришествии Христа. Отдельными чертами Сына Человеческого автор наделил даже главного героя, чье самопожертвование Иванов охарактеризовал словом «кенозис» [т.2, 160]. Это традиционный богословский термин, обозначающий самоуничтожение Христа вплоть до

принятия Им крестной смерти [Лосский, 79]. Прометей, утверждал Иванов, «положил душу свою за человеков, но совершил этот подвиг не как Агнец Божий, а как мятежный титан, – в грехе и дерзновенной надежде» [т.2, 160]. В процитированном фрагменте угадывается скрытая отсылка к словам Спасителя: «Пастырь добрый душу свою полагает за овцы» (Ин. 10:11). Эта евангельская реминисценция наглядно подчеркивает взаимоисключающие черты в образе главного героя. Как Агнец Божий Прометей душу свою полагает за «сынов», но этот подвиг совершает как «мятежный титан».

Уже этот пример говорит, насколько сложным у Иванова оказался образ главного героя. Христос или Сатана, художник или богоборец, жрец или ересиарх – кто он на самом деле? Поиску ответов на поставленные вопросы будет посвящена третья глава диссертации.

Глава третья. Образ главного героя в трагедии «Прометей»

Главным героем своей «античной» трагедии Вячеслав Иванов избрал титана Прометея, чье имя глубоко укоренено в культурной памяти человечества. Первое упоминание о нем содержится еще у Гесиода, но своим «бессмертием» огненосец всецело обязан гениальному Эсхилу. Эллинский трагик, как принято считать, посвятил мятежному титану драматургическую трилогию, из которой до нас дошла только ее вторая часть – «Скованный Прометей». В Новое время образ огненосца, обучившего людей наукам и ремеслам, стал неотъемлемой частью мировой культуры. Самая известная статуя Прометея, выполненная из позолоченной бронзы знаменитым скульптором Полом Мэншипом, украсила Рокфеллеровский центр в Нью-Йорке. Титана в своих произведениях запечатлели Гёте, Байрон, Шелли, Ницше и другие великие писатели.

Избрав жанр трагедии, Иванов, тем не менее, намеренно подчеркнул свою ориентацию на Эсхила. Той же цели служит и общая сюжетная канва, связавшая воедино написанный в XX веке текст со «Скованным Прометеем». Когда в последней сцене Кратос и Бия уводят плененного титана, у читателя возникает явственное ощущение, что вот-вот к ним должен присоединиться Гефест. Затем останется лишь поменять декорации, изобразив на сцене безлюдное место на краю земли, и начнется уже первое действие в трагедии Эсхила. Получается, что Иванов как бы воссоздал утерянную еще в древности первую часть знаменитой трилогии, приписываемой эллинскому трагику. Сближают оба текста и общие действующие лица. Помимо Прометея, Кратоса и Бии, в их число входят также Океаниды.

Подчеркнуто ориентируясь на Эсхила, поэт-символист желал отмежеваться от тех новоевропейских писателей, которые превращали античного титана либо в обывателя, либо в обманщика и плута. Достаточно вспомнить философскую сказку «Плохо скованный Прометей», которую написал современник Иванова, Андре Жид, в 1899 году. Образ главного

героя в ней поражает своей эклектичностью. Он вобрал в себя «осколки» античного предания о Прометее как творце человеческого рода [см. Жид, 311]. Но древний миф нарочито был перемешан с бытовыми сценами, доходящими порой до абсурда. Главный герой, например, «по дружескому доносу гарсона» «оказался в тюрьме за изготовление спичек без соответствующего патента» [Жид, 301]. Из неволи Прометея вызволил орел, который затем был съеден титаном. В числе действующих лиц оказался и Зевс, но он изображен не то богом, не то банкиром.

Иванов, напротив, «восстановил <...> древний космогонизм античного мифа» [1995 Лосев, 244], изобразив огненосца творцом культуры и человеческого рода. В то же время надо учитывать, что созданную русским поэтом трагедию и гениальное творение Эсхила разделяют во времени почти два с половиной тысячелетия. Получив прописку в XX веке, образ Прометея не мог не вобрать в себя черты других литературных и мифологических персонажей. В предисловии к трагедии, например, Иванов указал на ветхозаветного Каина, чья жертва оказалась неудобной творцу. Но на братоубийце список литературных «родственников» главного героя вовсе не обрывается. Одним из прообразов Прометея называют даже библейского Сатану – могущественного ангела, который настолько возгордился собой, что восстал против Бога. Но оправданно ли такое уподобление? И какую вообще смысловую нагрузку несет образ главного героя? Поиску ответов на поставленные вопросы и будет посвящена настоящая глава.

3.1 Античный титан и библейская традиция

В трагедии «Прометей» Вячеслав Иванов попытался совместить эллинское язычество и христианство, представив их как единую религиозно-мифологическую традицию. Он даже соединил между собой античные и библейские сюжеты, о чем подробно говорилось в первой главе. Но такие мифотворческие эксперименты не могли не повлиять на читательское

восприятие главного героя. Дело в том, что в сознании древних греков богоборчество было неотъемлемой частью теогонического процесса, заключавшегося в извечной борьбе разных поколений небожителей. Крон, как известно, заключил в Тартар собственного отца Урана, но затем и сам, свергнутый своим младшим сыном Зевсом, разделил его участь. Такая же судьба, вероятнее всего, ждала и самого громовержца, если бы он не примирился с провидцем Прометеем.

Но стоит к трагедии Вячеслава Иванова подойти уже не с античными, а с библейскими мерками, как главный герой, вступивший в противоборство с Кронидом, рискует оказаться чуть ли не подобием Люцифера. Дело в том, что глубокие противоречия между двумя мировоззренческими установками (языческой и евангельской) остро ощутили еще ранние христианские апологеты. Основной пафос их сочинений сводился к обличению обитателей Олимпа, отличавшихся непристойными нравами. Вот, например, какими словами увещевал язычников Климент Александрийский: «Послушайте о любовных приключениях ваших богов, о невероятной разнузданности, о которой повествуют мифы, о ранах и об оковах, о хохоте и о битвах, кроме того, о рабстве и о пирушках, наконец, об объятиях и о слезах, о страданиях и о бесстыдных наслаждениях богов» [Климент, 70]. Неудивительно, что почитаемых язычниками небожителей христианские апологеты называли не иначе как «кровожадными демонами» [Климент, 79].

Этот давний мировоззренческий конфликт между античностью и христианством имеет прямое отношение к главному герою трагедии «Прометей». В зависимости от того, какой аксиологической системы придерживается читатель, такую оценку и получит у него мятежный титан. Можно вслед за Ивановым провести отдаленные параллели между Прометеем и Христом [т. 2, 160] или, напротив, отвести титану «роль Сатаны – отвергнутого демона, влившего неукротимую ярость в души людей» [Арефьева, 37]. Последнее утверждение не вызывает особых сомнений, если смотреть на Прометея исключительно как на богоборца. Но в том-то все и

дело, что Иванов создал многогранный образ, который никак не поддается однобоким определениям. Да и мог ли Сатана, названный в Евангелии «врагом человека» (Мф. 13:28), научить людей наукам и ремеслам и претерпеть ради своих «сынов» страдания? А Прометей сделал даже больше этого. Он изменил природу человека, «обручив» людей с божественным (Дионисовым) огнем.

Почему же тогда в главном герое трагедии «Прометей» видят подобие Люцифера? Косвенным виновником такой интерпретации стал знаменитый русский композитор Александр Скрябин, в середине 1900-х годов всерьез увлекшийся теософией. Его близкий друг, известный музыковед Л.Л. Сабанеев, в своих воспоминаниях беспристрастно описал оккультные истоки, из которых гениальный художник черпал мировоззренческие идеи. Так, среди книг, в беспорядке лежавших на просторном письменном столе в рабочем кабинете Скрябина, особо «выделялась «Тайная доктрина» Блаватской на французском языке» [Сабанеев, 63]. Далее Л.Л. Сабанеев, весьма прохладно относившийся к оккультным устремлениям своего друга, привел еще несколько любопытных свидетельств. По его мнению, композитор «верил этой Блаватской, как ребенок верит родителям» [Сабанеев, 95].

Сквозь призму теософии Скрябин увидел и античного Прометея. Этот образ заинтересовал композитора из-за того, что Блаватская считала Эсхила «посвященным» [Блаватская, 608], которому принадлежит важнейшее «пророчество» о дальнейшей эволюции человечества. Истолкованию оставленного эллинским трагиком предсказания посвящены в «Тайной доктрине» десятки страниц [Блаватская, 477–489, 602–613]. В этой книге, в частности, заострено внимание на словах «распятого» титана о судьбе обезумевшей Ио – возлюбленной Зевса, которую ревнивая Гера обратила в корову. Предсказав ей долгие скитания, Прометей предрек, что только на берегу Нила царь богов вернет Ио прежний облик и излечит ее от болезни.

От громовержца у нее родится сын, «Темный Эпафос» [Блаватская, 480], чей потомок затем низвергнет Зевса.

Пророчеству Прометея в «Тайной доктрине» дается такое истолкование: «„Темный Эпафос“ был Дионисий-Сабасий, сын Зевса и Деметры в мистериях сабеян, во время которых «Отец Богов», приняв образ Змия, зародил от Деметры Дионисия, или же Солнечного Вакха. Ио есть Луна и, в то же время, Ева новой расы». Далее Блаватская поясняет, что речь идет о предстоящем преобразении человечества и всего мира. Это новое состояние «должно прийти к людям через Теософическое Общество». И тогда «мир будет иметь Расу, состоящую из людей, подобных Будде и Христу» [Блаватская, 481]. В «Скованном Прометее» указано и место, где явит себя новое человечество. Но это будет вовсе не берег Нила, где нашла себе пристанище многострадальная Ио. Блаватская пыталась доказать, что отец греческой трагедии имел в виду совсем другую реку – Инд.

Вот на эти теософские фантазии и опирался Скрябин, в них черпал вдохновение, когда создавал симфоническую поэму «Прометей». В разговорах с Л.Л. Сабанеевым композитор не скрывал, что в своей трактовке древнего мифа вышел далеко за пределы античности. «Ведь это не тот Прометей, – утверждал Скрябин. – Прометей – это ведь активное начало, творческий принцип... Ведь и тот, мифический Прометей – это только раскрытие этого символа, сделанное для первобытного состояния познания» [Сабанеев, 51].

Так что же для гениального художника означал этот образ? Для Л.Л. Сабанеева ответ на поставленный вопрос был очевиден: «Тот злой дух, который играет такую гнусную и печальную роль в христианской теодицее, у Скрябина был совсем не плох и даже до известной степени не лишен симпатичности». Композитору он представлялся не только «Сатаной», но и «Люцифером, Прометеем, Духом огня» [Сабанеев, 141]. Понятна и логика, заставившая художника сцепить воедино все перечисленные образы. Движение его мыслей было примерно таким: «Прежде всего имя Прометея

связано с огнем. Огонь же символизирует разумное, сознательное начало. Стало быть, Прометей передал человечеству способность познавать добро и зло. Отсюда логически вытекает, что Прометей в сущности своей есть Сатана, Люцифер, давший вкусить Адаму и Еве яблоко с древа познания добра и зла» [Килина, 171].

По поводу высказанных идей стоит все же заметить, что Блаватская причудливо соединила традиции европейского оккультизма с буддизмом и другими восточными культурами. У неё сложились свои представления о мире и человеке, глубоко отличавшиеся от традиционных аксиологических систем, ориентированных на христианство или античность. Создательница «Тайной доктрины», к примеру, упорно отрицала церковный догмат о грехопадении. Соответственно, и Сатане в ее метафизических построениях отводилась иная роль, нежели в библейской традиции. Теософы видели в нем подлинного творца людей, научившего их различать добро и зло. С поправкой на эти оговорки и следует воспринимать процитированные выше высказывания композитора.

Но даже если оставить за скобками теософское мировоззрение Скрябина, то между его Прометеем и Сатаной вновь придется поставить знак равенства. По крайней мере, такое мнение высказал А.Ф. Лосев в монографии «Проблема символа и реалистическое искусство», впервые увидевшей свет в 1976 году. Образу Прометея в этой книге посвящена отдельная глава, в которой проанализирован обширный материал – от Эсхила и Гесиода до советских поэтов. В поле зрения автора попал и Александр Скрябин, чьим творчеством А.Ф. Лосев заинтересовался еще в 1910-е годы. Характеризуя созданную гениальным художником симфоническую поэму, последний философ Серебряного века высказал важную мысль: «Античный Прометей восставал против Зевса. А здесь против кого восстает Прометей? Очевидно, против того абсолютного духа, который выше всего человеческого и даже мирового, против той абсолютной личности, которая и создает, и направляет, и спасает мир и человека только своей любовью.

Другими словами, Прометей – это Сатана» [Лосев, 254]. Расплывчатые формулировки, которыми отличается приведенная цитата, объясняются тем, что книга «Проблема символа и реалистическое искусство» была издана в атеистические годы. Вот и пришлось ее автору иносказательно говорить о том, что скрябинский Прометей восстает против Бога («абсолютной личности»), каким Его понимает Восточная церковь. Если внимательнее вчитаться в слова А.Ф. Лосева, можно увидеть, что Творец создает мир из небытия и спасет его своей жертвенной любовью.

Важно подчеркнуть, что сделанный философом вывод касался исключительно образа Прометея, созданного Александром Скрябиным. Однако слова А.Ф. Лосева почему-то сразу же стали трактоваться слишком широко. В частности, еще в 1980-е годы в «Богословских трудах» была помещена статья «Воскрешение чаемое или восхищаемое?». Ее автор, за псевдонимом пожелавший скрыть свое подлинное имя, критически проанализировал религиозно-философские воззрения Н.Ф. Федорова, чьи сочинения в то время впервые были изданы в Советском Союзе. В названной публикации обращает на себя внимание следующий фрагмент: «Нельзя... не вспомнить о неопровержимом выводе, сделанном советским филологом проф. А.Ф. Лосевым на основании большого искусствоведческого и литературного материала: „Прометей – это Сатана» [А. М., 258]. Приведенное утверждение содержит логическую ошибку «поспешного обобщения», когда единичное выдается за всеобщее. Другими словами, частная характеристика, которую А.Ф. Лосев дал скрябинской «Поэме огня», превратилась вдруг в неотъемлемую черту образа Прометея.

Но и в наши дни мысли, высказанные в книге «Проблема символа и реалистическое искусство», продолжают отзываться неожиданным эхом. Вот, например, что сказано в одной из современных работ: «Прометей – символ единичного, дискретного, субъективного духа, он отражает хотя и интеллектуальную, но внешнюю сторону деятельности человека <...>. Фазтон и Сатана – вот крайние пределы прометеизма» [Пичко, 242].

Процитированные высказывания опосредованно влияют и на читательское восприятие ивановского «Прометея». В самом деле, почему бы тогда и в главном герое трагедии не увидеть подобие Сатаны? Такой соблазн тем более велик, что поэт-символист «очень тесно сблизился» [Иванова, 59] со Скрябиным в московский период своего творчества, особенно в 1914–1915 годы. Дружба с композитором была для Иванова, по его собственному признанию, «глубоко значительным и светлым событием» [т.2, 22]. Двух гениальных художников объединило какое-то удивительное созвучие мыслей. «Мистическая подоснова мирозерцания оказалась у нас общею» [т.3, 183], – вспоминал впоследствии Иванов. Совпадали у двух художников взгляды и на «теургическое назначение искусства» [т.3, 180]. Композитор пытался создать мистерию, которая преобразит мир, приведет его к полной «дематериализации». Поэт же мечтал о возрождении тех далеких времен, когда жрецы-художники повелевали космическими стихиями. Про устремленность скрябинской (да и своей собственной!) музыки за пределы чистого искусства Иванов красиво написал в стихотворении, посвященном памяти своего безвременно ушедшего из жизни друга:

Он был из тех певцов (таков же был Новалис),
 Что ведают себя наследниками лир,
 Которым на заре веков повиновались
 Дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир [т.3, 181].

Казалось бы, сам собой напрашивается вывод. Если два великих художника и мыслили, и мечтали созвучно друг другу, то и античный титан рисовался в их воображении схожими красками. Но это далеко не так. Даже карточный домик, готовый вот-вот обрушиться от мимолетного прикосновения, выглядит куда прочнее высказанного предположения. Такая версия уязвима уже из-за того, что к образу Прометея поэт и композитор пришли независимо друг от друга. Причем это было то время, когда Скрябина и Иванова еще не связывала тесная дружба. Первый из них трудился над «Поэмой огня» в 1908–1909 годы, когда жил в Брюсселе.

Возвратившись затем в Москву, он оттачивал свое творение, доводил его до технического совершенства. В брюссельский период композитор не ограничивался тем, что изучал сочинения Блаватской, он еще и тесно общался с бельгийскими теософами. Среди них особо стоит выделить художника Жана Дельвиля, который в 1907 году завершил работу над своей знаменитой картиной «Прометей». Через несколько лет бельгиец предложил еще одну трактовку этого образа, нарисовав по просьбе своего русского друга титульный лист для первой публикации партитуры «Поэмы огня».

Зато ни Блаватской, ни Дельвиля не оказалось среди «кормчих звезд», на которые ориентировался Иванов. Властителем его дум в 1890-е годы стал Фридрих Ницше, чья гениальная книга «Рождение трагедии из духа музыки» произвела революцию в антиковедении. Софоклу и Эсхилу в ней посвящена небольшая глава, благодаря которой Иванова заинтересовали образы Эдипа и непокорного титана. Вдохновленный идеями базельского философа, поэт раньше Скрябина приступил к работе над своим «Прометеем», но завершить её сразу не смог. И только через несколько лет после того, как в Москве состоялось первое исполнение «Поэмы огня», Иванов опубликовал свою трагедию. На последнее обстоятельство стоит обратить особое внимание.

Завершая работу над трагедией, Иванов вынужден был считаться с высказываниями Скрябина о «Поэме огня». В концертных программах композитора, например, печатались такие объяснения: «Прометей (Prometheus, Satanas, Lucifer) есть символ, в разных формах встречающийся во всех древних деистических учениях» [цит. по: Шумилин, 201–202]. Понятно, что подобные высказывания могли проецироваться на читательское восприятие трагедии Вячеслава Иванова. Поэт вполне мог опасаться, что под влиянием Скрябина в главном герое увидят одну из личин Люцифера. Но как оградить Прометея от нежелательных уподоблений? У Иванова не оставалось иного пути, как наделить своего героя такими чертами, которых не могло быть у Сатаны. Эти авторские «подсказки» заслуживают того, чтобы обратить на них пристальное внимание.

Начнем с того, что Иванов внес неприметное, на первый взгляд, новшество в античный миф. В его трагедии Прометею противостоит вовсе не Зевс, как было у Эсхила, а Кронид. Поначалу может показаться, что произошедшая замена не несет в себе глубокого смысла. Так ли уж важно, кто обрек Прометея на долгие мучения – владыка Олимпа или же его наместник? Но первое впечатление представляется обманчивым. Автор на самом деле намеренно изменил античное предание. Свою версию мифа он передал словами Пандоры: «...Был иной тот Зевс. / Владыкой мира он Дитя поставил». Но после того, как титаны растерзали младенца Диониса, его Отец «воссел <...> на престоле отдаленном», сокрыв себя от мира, после чего «на лазурной тверди, что престол / Невидимый от смертных застилает, / Извечный отразился смутно Зевс / Обличьями верховных миродержцев, / Из них же Зевс-Кронид, юнейший, днесь / Орлом надмирным в небе распростерт» [т. 2, 145, 146].

Так почему же автор не смог обойтись одним Зевсом? Зачем потребовался еще и Зевс-Кронид? Появление двойника у верховного бога можно объяснить влиянием древних мистических учений, которое испытал на себе глава русского символизма. Проанализировав предисловие к трагедии «Прометей», А.В. Дьяков выявил в нем целый пласт гностических идей. Одна из них заключается в том, что у Иванова «различаются абсолютный Зевс как сверхбытие и архонт теневого царства». «Чисто гностически» поэт-философ решает и проблему «происхождения зла». В его учении «Душа мира извращает черты младенца Загрея, в результате чего возникают титаны и происходит создание человека» [Дьяков, 81].

И хотя Иванов черпал идеи и образы из разных источников, в числе которых были оккультные и гностические учения, все элементы в его художественном мире всегда сплавлены в единое целое. Вот и в трагедии «Прометей» двойнику верховного бога автор отвел важную и глубоко продуманную роль. Но прежде, чем говорить о замысле Иванова, важно еще раз напомнить, что античный Зевс вовсе не был тем абсолютным богом, над

которым не властны ни рок, ни судьба и который впервые явил себя человечеству через ветхозаветных пророков. У Эсхила громовержец трепетал, боясь лишиться собственной власти и не ведая предназначения ему жребия. Что же тогда сказать о его двойнике? Уже по своему статусу Кронид слабее Зевса, чьим наместником он является. Но в таком случае и Прометей имеет мало общего с библейским Сатаной, восставшим против благого и всемогущего Бога. Неповиновение Крониду, выразившееся в принесении ему ложной жертвы, не идет ни в какое сравнение с мятежом гордого Люцифера, который вместе с примкнувшими к нему ангелами был свергнут с небес.

Однако Иванову мало было показать, что его герой и Сатана различаются масштабами своих поступков. Заменяя Зевса на Кронида, поэт многократно усложнил образ Прометея. В трагедии главный герой предстал вовсе не закостеневшим богоборцем, раз навсегда сделавшим свой выбор. Титан одновременно оказался еще и служителем Диониса, превыше всего ставившим эту свою священную обязанность. Подтверждением тому служат многие детали, в частности «полый тирс» [т. 2, 149], в который Прометей спрятал искры от ударившей молнии. Да и похищенный им огонь предназначался преимущественно для богослужебных целей. Архемор, первым получивший из рук титана небесный дар, воздвиг на перепутье трех дорог алтарь, на котором «питал живой перун душистыми смолами». В этом священном месте и была пролита первая человеческая кровь. Братоубийца Архат поверг Архемора в костер со словами: «Спасет ли бог тебя, кому ты служишь?» [т. 2, 124].

Немаловажно, что и сам главный герой тоже мыслил себя «жрецом». Вот как ему представлялась эта роль: «Мы воздвигнем / Из этих сосен жертвенник высокий; Я сам зажгу священный пламень, жрец» [т. 2, 128]. Однако при истолковании приведенных слов сразу же возникает серьезное затруднение. В глаза бросается нелицеприятная оценка, которую получает совершенное титаном священнодействие. Понуждаемый своей матерью,

богиней Фемидой, Прометей принес Крониду «примирительную дань», чтобы искупить свою вину за похищение небесного огня. Но жертва его была только внешней, а служение – лишенным того внутреннего благоговения, какое обязан испытывать жрец. Мало того, лицемерить и святотатствовать титан решил заранее:

Склоняйся, гордый! Уступай, упрямец!

Обманом, прямодушный, утверждай

Добытое высоким дерзновеньем!

Прикинься робким, смелый! Царь, торгуйся!

Сын Правды, лги! Бог, жречествууй богам [т. 2, 117].

В авторском предисловии содержится пояснение, что свой поступок Прометей изначально замыслил «как вызов небожителям и повод к вековой войне между ними и богоборствующим человечеством». Далее Иванов провел параллели с библейским Каином, который «не отказывает Творцу в жертвенных дарах, но творит жертвоприношение богопротивное» [т. 2, 166]. Несмотря на столь категоричную оценку, точку в рассуждениях ставить пока рано. По крайней мере, нужно выяснить, почему в трагедии опущена сцена, во время которой совершилось само священнодействие. Автор предпочел рассказать о ней словами Прометея, поделившегося с «избранниками» своим замыслом. Затем уже Пандора дала собственную оценку произошедшим событиям. От нее людская толпа узнала, что «не хотел согласия Прометей. / Коварную возжег он жертву» [т. 2, 150]. Причем Пандору интересовала больше реакция небожителей, нежели жреческое служение титана.

Описывая «коварное» жертвоприношение, поэт неспроста ограничился скухими подробностями. Его замысел станет понятным, если обратиться к авторской схеме трагедии. Нарисовав устремленный ввысь треугольник, Иванов обошел стороной богопротивное жертвоприношение, зато отдельной буквой отметил на островерхой фигуре «огненное действие и освящение жертвенника» [т. 2, 169]. Обозначенной на схеме точке

соответствует и обстоятельное описание соответствующих ей событий. Причем все они даются не в пересказе третьих лиц, а реально происходят на сцене, когда зрители своими глазами видят и освящение жертвенника, и «огненное действие», и клятву, принесенную «избранниками» человекотворца. Нет никакого сомнения, что и в этом эпизоде титан выступает в качестве жреца. Только теперь он служит искренне и благоговейно. Прометей взял на себя роль мистагога, посвящающего своих учеников в религиозные тайны. Суть этого «инициационного действия» «выражается в признании первостепенной важности духовного начала в человеке, в утверждении духовного принципа жизни и потребности борьбы за его торжество» [Цимборска-Лебода, 155].

Но кому же служат Прометей и его «избранники», совершая «огненное действие»? Не называя имени, мистагог употребляет расплывчатые фразы: «Ему, о дети, / Покорствуйте! Бессмертному в себе!» [т.2, 127]. И не случайно семеро юношей, проходивших посвящение, назвали своего учителя «священником неведомого Бога» [т. 2, 128]. Эти загадочные слова станут понятны позднее, когда Пандора объяснит людям смысл «коварного» поступка Прометея. Возжигая жертвенник, он «звал богов на мировщину... того во имя, Кто во всех один». Но утаивать священное имя больше нельзя, что вынуждает героиню произнести ключевую фразу: «Чтут боги Самого, кто б ни был он – извечный Зевс иль Дионис-младенец» [т. 2, 150].

В процитированных строках впервые открывается глубина религиозной мысли автора трагедии, сумевшего согласовать в рамках своей концепции эллинское многобожие и христианство. Если следовать логике Иванова, то и античность получила откровение о едином боге, вот только знание это было по необходимости ограниченным. Ведь произошедшее грехопадение, отразившееся в мифе о растерзании младенца Диониса, заслонило от человеческого взора небесную отчизну. Соответственно иной смысл приобрел и теогонический процесс в эллинском язычестве, в ходе которого одно поколение богов вытеснялось другим. Внешне все выглядело

так, что Зевс сверг Крона, на деле же Бог-Отец являл себя людям в разных образах, постепенно готовя древний мир к пришествию своего Единородного Сына. И не случайно в «Прометее» различаются «извечный Зевс» и явленные миру «верховные миродержцы» [т. 2, 146].

Однако Кронид потребовался Иванову не только для того, чтобы стать живым воплощением собственных религиозно-философских идей. В трагедии «верховному миродержцу» отведена еще одна важная роль. Он оказался тем светом, что позволил читателю увидеть другого Прометея. Главный герой оказался уже не заштатным богоборцем, каким привыкли его воспринимать на многих протяжении веков, а фигурой более сложной, чем это можно было представить. В самом деле, титан ревностно и благоговейно служит «извечному Зевсу» и его первородному сыну Дионису, зато «миродержца» Кронида унижает «коварной» и лицемерной жертвой. Вот и получилось, что Прометей соединил в себе две, по сути, несовместимые черты, оказавшись одновременно и жрецом, и богоборцем.

Стоит еще раз напомнить, что «извечный Зевс» и младенец Дионис были для Иванова языческими прообразами первых двух Лиц Пресвятой Троицы. Являясь их преданным служителем, Прометей, конечно же, ничего общего не имеет с Люцифером – возгордившимся ангелом, который пожелал сам занять место Бога. Таким образом, называть главного героя трагедии Сатаной было бы большой ошибкой. Важно также учесть, что и само богоборчество Прометея носит весьма специфический характер. Под видом жертвоприношения Крониду титан совершил богослужение Дионису, отказавшись чтить «верховного миродержца». В этом и заключается его тяжкая вина, за которую он понес суровое наказание. Как сказано в авторском предисловии, «Кронид – все же *Зевс*-Кронид, и он воистину богоявление и энергия неизреченного, незримого Зевса. Сокровенный в недрах отчих Дионис – сердце Сущего – не захочет низойти к оскорбителям отчих икон, как бы мало сходства ни являли эти живые иконы с Тем, кого они должны знаменовать» [т. 2, 165].

Проведенный анализ показал, что насколько сложным и многогранным нарисован главный герой трагедии «Прометей». Но отведенная ему роль вовсе не исчерпывается жреческим служением. Титан вобрал в себя еще и черты божественного певца, чьей лире «на заре веков повиновались дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир». Эти строки из стихотворения, посвященного памяти Скрябина, вновь цитируются не случайно. Грезами о жреце-художнике, наделенном огромной творческой мощью, жили не только Иванов и его рано ушедший из жизни гениальный друг. Эта смелая мечта, по сути, и создала Серебряный век.

Осмысливая художественный опыт символизма, Иванов изобразил в своей трагедии могущественного художника, пытающегося своим творчеством изменить мир.

3.2 Духовная эволюция Прометея

Вячеслав Иванов, как уже было сказано, воспользовался «тонким и несколько нарочитым приемом», завершив своего «Прометея» «там, где начинается знаменитый эсхилловский... текст» [Венцлова, 108]. Финальной сцене, когда глухонемые демоны Кратос и Бия уводят связанного титана, недостает только Гефеста, чтобы началось первое действие «Скованного Прометея». «Воссоздав» утерянную еще в древности первую часть знаменитой трилогии античного трагика, Иванов-драматург predetermined дальнейшую судьбу своего героя. Непокорного титана прикуют к скале, которая затем провалится под землю от удара молнии. Из-за подчеркнутой ориентации на Эсхила на первом плане оказалась тема богоборчества, что не могло не отразиться на читательском восприятии главного героя. Принято считать, что «Прометей совершает грехопадение» [Прокопова, 247], «выступает в роли Сатаны – отвергнутого демона, влившего неукротимую ярость в души людей» [Арефьева, 37]. Его «богоборческая позиция... изначально является проигрышной» [Федосеева, 251].

В то же время приведенные оценки не учитывают перемен, происшедших с Прометеем по ходу действия. Поначалу титан вовсе не помышлял о богоборчестве, а «ласкательством и помощью надежной стяжал приязнь Кронида». К тому же главный герой изображен ревностным служителем Диониса – первородного Сына Зевса. Младенца, поставленного Отцом «владыкой мира», растерзали титаны, навлекшие на себя суровую кару. Испепелив молниями богоубийц, Зевс «сокрыл» в себе сердце возлюбленного Сына. Прометей не участвовал в преступлении, поскольку его род «был чужд и лютости собратий, и безумья». Он, напротив, попытался «титанов исправить дело, мать искупить и бытие свободное восставить» [т. 2, 147]. Из пепла, в котором еще теплился огонь младенца Диониса, Прометей создал людей, надеясь тем самым вернуть на «алчущую землю» сердце Небесного Сына.

Немаловажно, что человекотворец в трагедии назван «художником» [т. 2, 149]. В такой характеристике угадывается скрытая отсылка к канонической для «младших» символистов книге «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм», принадлежащей перу Фридриха Ницше. В Прометее базельский философ видел «прообраз титанического художника» [Голосовкер, 110], носящего в себе «упрямую веру в свои силы создать людей», а обитателей Олимпа «по меньшей мере уничтожить» [Ницше, 91]. Автор знаменитого трактата пришел к выводу, что богоборчество – единственный путь к высотам культуры. Расплатой за него становится «волна страдания и горестей», которую оскорбленные небожители посылают на «благородное, стремящееся ввысь человечество» [Ницше, 92]. Прекрасный знаток античности, Яков Голосовкер первым обратил внимание, что ивановский «Прометей» идейно связан с «Рождением трагедии». После Ницше, утверждал ученый, русский писатель сделал «еще один шаг» [Голосовкер, 111], доведя до «вершинной точки» «богоборческий титанизм эллинства» [Голосовкер, 112].

По поводу последней оценки все же стоит заметить, что базельский философ служил Иванову неисчерпаемым источником идей, которые затем переосмысливались, обретали самобытную жизнь. Радикальные метаморфозы в ивановском творчестве претерпела, в частности, дионисийская тема, интересом к которой русский символизм всецело обязан гениальному автору «Рождения трагедии». Эллинского бога Ницше воспринимал как непримиримого противника Христа. Создатель «Прометейя» пришел к диаметрально противоположному выводу. В религии Диониса он увидел подобие Ветхого Завета, готовившего человечество к наступлению евангельских времен. Не менее сложная судьба ждала и образ «художника», нарисованный в «Рождении трагедии». Оттолкнувшись от Ницше, русский писатель обогатил его новыми смыслами. Надо сказать, что слово «художник» часто встречается в теоретических работах Иванова, причем особого внимания среди них заслуживает эссе «О границах искусства», вошедшее в книгу «Борозды и межи» (1916). В названной статье содержится обширная выдержка из опубликованной годом ранее трагедии «Сыны Прометейя», получившей впоследствии название «Прометей». Поэт воспроизводит рассказ главного героя о сотворении людей:

Моих перстов ждала живая персть,
 Чтоб разрешить богоподобных плен
 И свету дня вернуть огонь Младенца.
 Я был творцом их, если тот – творец,
 Чье имя меж богов – Освободитель [т. 2, 643].

О чем говорит приведенная цитата? По всей видимости, Иванов понимал, что созданная им «античная» трагедия трудна даже для искушенного читателя. Иначе и не объяснить, почему на страницах его собственных философских эссе разбросаны многочисленные «подсказки», служащие ключом к пониманию этого многосложного текста. Любопытно, что первая из них появилась еще задолго до журнальной публикации «Прометейя». Речь идет о статье «Две стихии в современном символизме»

(1908), в которой Иванов высказал очень важную мысль: «Не налагать свою волю на поверхность вещей – есть высший завет художника... Глина сама будет слагаться под его перстами в образ, которого она ждала» [т. 2, 538–539]. Получив поэтическую огранку, последняя фраза затем была вложена в уста Прометея:

Сама в перстах моих слагалась глина

В обличья стройные моих детей [т. 2, 112].

Высказанные мысли получили дальнейшее развитие в эссе «О границах искусства», где Прометей, сотворивший из «персти» людей, представлен образцовым художником. Иванов поясняет, что «глина – живая Земля, находящаяся в изначальном и природном соотношении с высшими и реальнейшими правдами бытия». Соответственно, и искусство существует на грани двух миров – дольного и горнего. К последнему из них художник совершает восхождение, созерцая «бесплотные идеи» [т. 2, 643]. Не менее важным оказывается следующий этап, в ходе которого полученное откровение воплощается в «начале приемлющем» – «материи» [т. 2, 635]. В нарисованной схеме творчество неминуемо становится «нисхождением», поскольку художник сознательно ограничивает свою волю, не позволяя ей исказить сокровенную суть вещей. В трагедии «Прометей» утверждаемый закон воплощается сразу в двух измерениях – и в духовном, и в материальном. Претворяя в жизнь свой замысел, главный герой осуществляет «нисхождение» в своем внутреннем мире. Но одновременно он спускается «в пахнущие гарью / Удолия, где прах титанов тлел» [т. 2, 112].

Разбирая в статье «О границах искусства» рассказ Прометея о сотворении людей, автор употребляет термин «послушание» [т. 2, 643], заимствованный из христианской аскетики. Тем самым искусство сближается с религией, в чем угадывается влияние мыслителя и поэта Владимира Соловьева. К этому самобытному мыслителю Иванов неизменно относился как к духовному учителю. Поэт глубоко воспринял эстетические идеи своего предшественника, утверждавшего, что «совершенное искусство» способно

«одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [Соловьев, 89]. Художники и поэты, полагал Соловьев, «опять должны стать жрецами и пророками», владеющими «религиозной идеей» и сознательно управляющими «ее земными воплощениями» [9, 231]. «Мистическое творчество», призванное преобразить мир, философ обозначил термином «теургия», позаимствованным у античных неоплатоников. Весь этот комплекс идей оказал огромное влияние на культуру Серебряного века и, прежде всего, на «младших» символистов. Достаточно сказать, что уже в первой программной статье «Поэт и чернь» (1904) Вячеслав Иванов писал о пророческой миссии «художника» – «нового демиурга» [т. 1, 714]. Канонам «теургической» эстетики соответствует и главный герой трагедии «Прометей». Он одновременно и «художник», и жрец, владеющий религиозной идеей и сознательно воплощающий ее в жизнь, чтобы «свету дня вернуть огонь младенца» [т.2, 113].

Получается, что ивановский образ «художника» испытал разнонаправленные влияния. С одной стороны – «Рождение трагедии», с другой – философия искусства Соловьева. Но предшественники Иванова видели в «художнике» либо богоборца, возжелавшего уничтожить Олимп, либо теурга, мечтающего преобразить мир. Несмотря на видимые различия, в обоих случаях утверждалось активное начало. Иванов, напротив, выдвинул на первый план смирение. «Благоговение к низшему и послушание воле Земли» – таков «высший закон», которому обязан следовать «художник» [т. 2, 643]. При таком подходе творец становится своего рода медиумом, сознательно отрешившимся от своего «я», чтобы как можно точнее запечатлеть реальность, не замутив ее примесью субъективности. Иванов, правда, уподобляет «художника» «повивальной бабке», позаимствовав этот образ у Платона [Теэтет, 149b–150c]. Такое сравнение предельно точно высвечивает главную его мысль. Опытная повитуха сама уже не способна рожать, она лишь принимает роды. Так и «художник» не создает красоту, а только помогает вещам выявить ее в себе. Преодолев собственное своеволие,

он становится «носителем божественного откровения» [т. 2, 539]. Воплощением этого идеала можно считать главного героя написанной Ивановым трагедии.

Но почему тогда Прометей похитил небесный огонь и принес Крониду ложную жертву? Как благочестивый служитель Диониса стал богоборцем, которому «не мир надобен, а семя распри» [т. 2, 161]? Поставленные вопросы заставляют еще раз обратиться к статье «О границах искусства». Уже в названии она содержит скрытую полемику с Владимиром Соловьевым, верившим, что теурги продолжают творение мира, начатое Богом. «Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы?» [Соловьев, 89] – вот с этой знаменитой фразой и полемизировал поэт, вынося слово «границы» в название статьи.

Завуалированный характер спора объясняется, по всей видимости, следующей причиной. Иванов создал красивый «автобиографический миф», который затем Ольга Шор (Дешарт) воплотила во вступительной статье к брюссельскому собранию сочинений. Особая роль в ней отводилась Соловьеву и полученному от него «благословию» на издание первого поэтического сборника «Кормчие звезды» [т. 1, 34–41]. Религиозного философа, мечтавшего преобразить мир, Иванов неизменно называл «покровителем моей музы» и «исповедником моего сердца» [т. 2, 20]. В «Римском дневнике 1944 года» свою мысль о духовном покровительстве Владимира Соловьева поэт облек в проникновенные строки: «Но все рука его святая, / И смертью не отнятая, / Вела, благословляя нас» [т.3, 621]. Зато о Фридрихе Ницше, чье влияние на Иванова было едва ли не глубже и сильнее, рассуждения строились в иной тональности. Этого своего предшественника автору «Прометейя» настойчиво приходилось «преодолевать» «в сфере вопросов религиозного сознания» [т. 2, 21]. Но такова уж неумолимая логика «автобиографического мифа».

Если же разобраться, то в 1910-е годы Иванову пришлось «преодолевать» и духовного учителя, Соловьева. Эволюция его взглядов связана с тем, что надежды на скорейшее преобразование мира, вдохновлявшие «младших» символистов, растаяли, подобно утреннему туману. В частности, не суждено было сбыться ивановским мечтам о «всенародном искусстве» и «театре будущего», в котором зритель станет «соучастником» [т. 2, 95] мистического действия. Об эволюции взглядов главы русского символизма косвенно можно судить по книге «Свет Невечерний», написанной Сергеем Булгаковым. Этот капитальный труд, как губка, вобрал в себя все основные темы, волновавшие русскую религиозно-философскую мысль начала XX века. Автор, несомненно, хорошо был знаком с творчеством Вячеслава Иванова и с его статьей «О границах искусства», на которую, правда, в книге нет прямых ссылок. «Свет Невечерний» интересен уже тем, что Булгаков, свободный от условностей «автобиографического мифа», сказал то, о чем предпочел умолчать поэт-символист. «Определением задач искусства как теургических», утверждал философ, Владимир Соловьев «направил духовные поиски на неверные пути» [Булгаков, 322].

Трагедия «Прометей» не могла не запечатлеть перемены, произошедшие в мировоззрении Иванова. Показателен в этом плане спор главного героя с Океанидами. «Возможное творя, / Ты невозможному творил измену», – упрекнули нимфы титана. Прометей возразил: «Себя творить могущих сотворил я. / Что я возмог, возможет человек». Но Океаниды продолжили настаивать на своем: «Возможное возможет человек» [т. 2, 112]. За процитированным фрагментом диалога скрывается любопытный контекст. Слова Океанид заставляют вспомнить об «Эросе Невозможного». Смысл этого принципа, продекларированного Ивановым в статьях «Символика эстетических начал» [т. 1, 825] и «Идея неприятия мира» [т. 3, 90], заключается в отрицании «мира данного во имя мира, долженствующего быть» [т. 3, 86]. Получается, что в трагедии «Прометей» нимфы отстаивают

взгляды писателя, сложившиеся в годы первой русской революции. Мысли Иванова воспроизвел и главный герой, вот только позаимствованы они были из более поздней статьи – «О границах искусства». Немаловажно, что и в самой этой работе приводится обширная выдержка из трагедии «Прометей», о чем уже было сказано выше. Причем цитата была позаимствована из спора титана с Океанидами, не приемлющими мир ради «любви к невозможному». Однако Иванов воспроизвел лишь слова главного героя, подчеркнув тем самым их первостепенное значение для понимания смысла трагедии.

Вообще же эссе «О границах искусства», обобщающее «теургический» опыт русского символизма, можно считать своеобразным комментарием к «Прометею». Особенно важна в этом плане шестая глава. В ней говорится о том, что художнику не дано переступить «теургическую межу», за которой начинается чудо. Возможности искусства ограничены первородным грехом, печать которого легла на мир в начале времен. В ивановской системе мифологических координат виновниками вселенской катастрофы оказались титаны, растерзавшие младенца Диониса. Художник смутно чувствует, что «какое-то старинное грехопадение и проклятие раздробило целостное творчество, создавая разделенные искусства, из коих каждое только – искусство» [т. 2, 648]. Но выйти за «границы наличной данности мира» он не может. Попытка же своевольно переступить «заповедный предел» трактуется как «покушение на волшебство» и «преступление» [т. 2, 649]. Те же самые мысли, вслед за Ивановым, повторил затем в «Свете невечернем» и Булгаков: «Теургическая власть дана человеку Богом, но никоим образом не может быть им взята по своей воле, хищением ли или потугами личного творчества, а потому *теургия как задача для человеческого усилия невозможна и есть недоразумение или богоборство*» [Булгаков, 323].

В приведенных словах – ключ к пониманию жизненной драмы Прометея. Сотворив из глины людей, он вплотную подошел к «заповедному пределу», переступить который не дано художнику. В трагедии об этом

сказано словами самого титана: «Что мог я сделал. Бóльшего не мог. / Не мог иного» [т. 2, 110-111]. Возможности до конца исчерпаны, но сердце Диониса так и не вернулось на землю. Как скоро осуществится сокровенная мечта Прометея – теперь всецело зависит от его «сынов». Они должны прийти к соборному единству, чтобы восстановить в себе целостный лик растерзанного бога. Иными словами, человечеству необходимо возрасти духовно, и тогда средоточием его мистической жизни станет сердце страдающего бога. Но вместе с искрой дионисийского огня чада Прометея унаследовали еще и темную «титаническую стихию», обладающую «прирожденным тайновидением зла» [т. 2, 163]. Одна сила влечет их к свету, а другая – к «взаимопротивлению» и ложному самоутверждению в ущерб другим. Иными словами, людям предстоит долгий и тернистый путь, прежде чем восторжествует в них Дионисово начало. Беда героя трагедии в том, что он не желает ждать, а похищает с неба огонь, надеясь с его помощью улучшить человеческую природу. О том, как титан принял роковое решение, в трагедии сообщаются скудные подробности. Их поведала людям Пандора – женский двойник Прометея: «Небесного умножить в вас огня / Не мог художник: вам иной огонь / Добыть промыслил – от небесных молний» [т. 2, 149]. Изображая эти события, Иванов остался верен своему принципу – старательно избегать психологизма.

Переступив «заповедную черту», Прометей тотчас же превратился в теурга. От художника его отличает существенная черта. Свое желание изменить мир к лучшему теург ставит выше основополагающих законов бытия. Думая усилить в людях дионисийское начало, Прометей не учел, что человеческая природа, вобравшая в себя хаотическую стихию, повреждена первородным грехом. В итоге, похищенный с небес огонь принес людям «смерть и гибель» [Собо-Трифкович, 99], а не духовное преображение. Своевольный поступок Прометея эхом отразился в его «детях», и вот уже в среде «избранников», которым титан доверил охранять свой дар, произошел мятеж. Архат не смирился с тем, что первым из рук «отца» огонь получил

Архемор. Обида и ревность толкнули его на братоубийство, а вместе с Каиновым грехом в мир вошла смерть. Следом проявил своеволие Автодик, выстреливший из лука в своего создателя. «Отцу» он мстил и за гибель братьев, и за свою смертную участь. Бессильный причинить вред Прометею, бунтарь в итоге пронзил свою грудь копьем.

После похищения огня Прометей претерпел незаметную, на первый взгляд, метаморфозу. В его жизни «чистое творчество» уступило место «действию» – эти два понятия Иванов последовательно различает во вступительной статье к трагедии [т.2, 159]. Расширенных пояснений на сей счет автор не дает, но и без них явственно прослеживается логика его мысли. «Чистое творчество» свободно от кармических⁶ последствий, поскольку художник сознательно отказывается от проявления своего «я». Повинуясь высшим законам, он лишь помогает вещам выявить красоту, изначально в них заложенную. Источником «действия», напротив, выступает «титаническая личность» [т. 2, 167], обособившаяся от остального мира. Проявив свою волю, она нарушает вселенскую гармонию, в результате чего приходит в движение «роковое колесо необходимости» [т. 2, 164]. И не случайно Эриннии обвиняют в Каиновом грехе Прометея: «Убийца – ты» [т. 2, 121]. Похитив огонь, титан потянул за собой «непрерывную цепь греха и возмездия» [т. 2, 156], одним из звеньев которой стала гибель Архемора. И теперь уже не угасить «неправду, однажды вспыхнувшую в действии» [т. 2, 157]. Описанная Ивановым слепая сила, управляющая вселенной, в индийской философской традиции называется «кармой». Действие ее основано на том простом и понятном принципе, что «все поступки имеют свои плоды в мире и воздействуют на дух» [Радхакришнан, 213].

Одним из звеньев в разворачивающейся цепи событий, порожденных своевольным поступком главного героя, стала гибель Архемора – любимого

⁶ Во вступительной статье к трагедии «Прометей» не используется слово «кармический», что вполне объяснимо. Вячеслав Иванов, по всей видимости, старался избежать ненужных ассоциаций с Блаватской, обильно употреблявшей в своих трудах термины индийской религиозной философии, и ее трактовкой образа огненосца. Напомним, ее «теософские» трактаты оказали огромное влияние на русского композитора Александра Скрябина. И все же слово, изгнанное поэтом из своего лексикона, как нельзя лучше подходит для пояснения смысла оппозиции «чистое творчество» – «действие».

«избранника» Прометея. Произошедшее титан воспринял как личную драму, разом порушившую все его планы. У него, тем не менее, еще оставалась возможность избежать столкновения с небожителями. Надо было только принести в жертву Крониду «огневые первины», как возвестил морской старец Нерей. Но воспользоваться его советом человекотворец, по всей видимости, уже не мог. «Колесо необходимости», запущенное Прометеем, неумолимо влечет его к катастрофе. И титан соскользнул в богоборчество, решив принести в дар небожителям «личины жертв и мороки обманчивого дыма» [т. 2, 114]. Этот поступок свидетельствует еще об одной перемене, произошедшей в главном герое. Гибель «религиозно-гениального» Архемора стала для Прометея наглядным доказательством силы зла, которую он поначалу недооценивал. Теперь, решил творец рода человеческого, у «сынов» нет иного выбора, как идти «путем греха и возмездия» [т. 2, 164], который рано или поздно приведет к искуплению.

Любопытно, что Прометей, понуждающий людей к «борьбе вседневной» [т. 2, 114], в их глазах сам оказывается «тираном». Первым подобный упрек бросил «отцу» бунтарь Автодик: «Кто ты? Другой ли Зевс?» [т. 2, 118]. Этот вопрос предвосхищает восстание людей, соблазненных дарами Пандоры, против «насильника свобод» [т.2, 153], которое и предрешило судьбу Прометея. Логика «действия» неумолима: мятежник сам становится жертвой мятежа.

Раскрывая тему богоборчества, Иванов отходит от эсхилловской традиции. У античного трагика Прометей упорно противостоит Зевсу. Титан надеется, что, в конечном итоге громовержец пойдет с ним на примирение ради сохранения своей власти. Иванов усложнил конфликт, проведя различие между «истинным божеством <...> и его простым отражением» [Муредду, 145]. Высшим началом выступает «Зевс абсолютный», он же – «извечный Отец едиnorodного Сына». Кронид – лишь его полноправный «наместник над тeneвым царством явлений» [т. 2, 165]. Такое разделение позволяет автору соединить несоединимое, наделив главного героя

взаимоисключающими характеристиками. Прометей одновременно и богоборец, и жрец. Конфликтую с Кронидом, он остается верным служителем Диониса. О Небесном Сыне мятежный титан в иносказательной форме постоянно говорит «избранникам»: «Не раболепствовать, но приобщаться / Старейшим в небесах, и в них Тому, / Кто Сам в богах». До конца не понимая смысл этих туманных речей, «юноши» называют своего «вождя» «священником неведомого Бога» [т. 2, 128]. И все же Дионис «не захочет низойти к оскорбителям отчих икон, как бы мало сходства ни являли эти живые иконы с Тем, кого они должны знаменовать» [т. 2, 165]. Как Прометей отказывает в почитании Крониду, точно так же и люди восстают против своего создателя. Надетые на титана оковы – закономерный исход его богоборчества.

Подведем предварительные итоги. Может показаться неожиданным, но в «античной» трагедии осмысливается духовный опыт современников, мечтавших с помощью искусства преобразить мир и человеческую природу. Так же и Прометей, жрец и художник, промыслил искупить преступление братьев, растерзавших Небесного Сына. Из праха титанов он сотворил человеческий род. Но людям недостает божественного огня, чтобы осуществились мечты их создателя. И тогда Прометей, полностью исчерпавший свои возможности на путях чистого творчества, решается на преступление. Но не духовное преображение приносит «сынам» похищенный у небожителей огонь, а смерть и междоусобицу. В итоге, Прометей сознательно выбирает богоборчество как путь к скорейшему искуплению, в чем можно увидеть параллели с духовными исканиями современников. Стоит в этой связи напомнить строки из «Второго крещения» Александра Блока:

И, в новый мир вступая, знаю,
 Что люди есть и есть дела,
 Что путь открыт наверно к раю
 Всем, кто идет путями зла.

Но ни художник, ни богоборец не в силах преобразить мир вопреки основополагающим законам бытия. В этом истоки трагедии, произошедшей с титаном. Он совершил огромный труд, но «дальше и выше мог идти только тот, кто имеет силу воскрешения для вечной жизни» [Соловьев, 211]. Последние слова, взятые из замечательной статьи Владимира Соловьева «Жизненная драма Платона», как нельзя лучше характеризуют Прометея. В ней описывается духовная катастрофа, пережитая античным философом, столкнувшимся с той же проблемой – невозможностью преобразить мир. Само собой разумеется, что пройденный Платоном путь Соловьев осмыслил сквозь призму собственного «теургического» опыта. В 1900-е годы Иванов тоже пережил соблазн утопизма, когда мысль «как будто сбивается с пути и начинает блуждать по неясным и безысходным тропинкам» [Соловьев, 198]. В этом, наверное, заключается одна из причин, почему поэту удалось с такой силой изобразить духовный путь «художника», возжелавшего стать теургом и сорвавшегося в богоборчество.

3.3 Расколотый андрогин

Важнейшая сюжетная линия в трагедии завязалась после того, как Прометею требовался прообраз, взирая на который он собирался сотворить людей из глины и пепла сожженных титанов. И тогда огненосец решил «расколоть» «свою целостную полноту на два противоборствующих начала – мужское и женское» [т. 2, 161]. Так возникла Пандора, которую титан «извел» из самого себя при помощи собственной матери, богини Фемиды. Новоявленному двойнику Прометей отдал «все женское душевного состава», что было в нем. «Отныне ты всецело мужем станешь, / И без жены, что камень без огнива, / Животворящих не разбрызнешь искр» [т.2, 147], – предупредила богиня своего сына. В описанном эпизоде явственно слышны отголоски библейского сюжета о сотворении Евы из ребра Адама. И хотя ветхозаветное предание претерпело в трагедии глубокие метаморфозы, не

менее сильно изменился и античный миф о первой женщине, наделенной богами многочисленными дарами. Последнее обстоятельство подметили еще современники Иванова. В частности, Валерий Брюсов не без оснований утверждал, что поэт выдумал «совершенно новое значение для Пандоры» [Брюсов, 548].

Пока что в литературоведении нет единого мнения о героине, послужившей прообразом для всего человечества. В ней порой видят «центральный персонаж трагедии» [2003 Федосеева, 118]. Противоположная точка зрения сводится к тому, что это «не самостоятельный образ, а женский двойник Прометея, его коррелят». Ю.К. Герасимов даже утверждал, что титан создал Пандору «ради „великой схизмы“, чтобы внести в мир „семя распри“» [2001 Герасимов, 228]. Но аргументов, подкрепляющих эту мысль, в своей работе ученый не привел. В свою очередь, Мария Цимборска-Лебода полагает, что разгадать образ Пандоры позволит эссе Вячеслава Иванова «Анима», в основу которого легла его ранняя статья «Ты еси». В названной работе поэт описал структуру «внутреннего Я человека», включающую в себя женское (Анима) и мужское (Анимус) начала. Взаимоотношения в этом «семейном хозяйстве» [3, 279] полны драматизма и противоречий. Трагические ноты возникают из-за того, что мужская часть нашей личности поработочает женскую, вытесняя ее «из сферы внутренней жизни» [3, 277].

Спроецировав эссе «Анима» на написанную Ивановым трагедию, Мария Цимборска-Лебода пришла к выводу, что «Прометей и Пандора суть Анимус и Анима». Подобная версия интересна уже тем, что она во многом объясняет непростые взаимоотношения между двумя центральными персонажами. В частности, главному герою отводится роль «эмпирического жениха, желанного, но не подлинного мужа». Он «поработочает Аниму (Пандору), делая ее орудием для достижения своей цели» [Цимборска, 165]. Одновременно Прометею противопоставлен «настоящий жених», им оказался Дионис, «в котором духовное начало сопряжено не с разумом, а с любовью» [Цимборска, 166].

Предложенная трактовка нуждается, тем не менее, в нескольких уточнениях. Начнем с того, что такую же схему поэт-философ использовал и в своих литературно-критических работах, чтобы охарактеризовать «основной миф» [т.4, 437] в творчестве Достоевского. Иванов, в частности, утверждал, что «Душа-Земля <...> стенает и томится ожиданием суженого жениха своего», за которого пытается выдать себя «изменник и самозванец» [4, 523]. При желании можно подобрать еще немало подобных высказываний в статьях, посвященных «русскому Эсхилу». Получается, что в художественном мире поэта сюжет об истинном женихе и самозванце превратился в универсальный миф, посредством которого конструируется смысловая модель для объяснения разноплановых явлений и образов. В их число входят и человек-Эдип, поработивший душу природы, и «идеология» Достоевского, и структура нашего внутреннего «я». В общих чертах миф о двух женихах отражает и взаимоотношения главных героев трагедии «Прометей», однако отдельные детали в него явно не вписываются.

Не стоит забывать, что эссе «Анима» создавалось в 1935 году – через 20 лет после того, как Иванов опубликовал своего «Прометея» в журнале «Русская мысль». Соответственно, и термин «Анима» можно лишь с известной долей условности отнести к героине трагедии. К тому же свое произведение поэт-философ написал вовсе не для того, чтобы наглядно представить структуру «внутреннего Я человека» в образах Прометея и Пандоры. Если эта цель и осознавалась автором, то вряд ли она была приоритетной. Куда важнее для Иванова был миф о растерзании младенца Диониса. Намертво «привязав» к Эсхилу, Гераклиту и библейским сюжетам это малоизвестное античное предание, писатель представил его неотъемлемой составляющей культурной памяти человечества. Соответственно, и в поэтическом мире Иванова названный сюжет превратился в магистральный миф, опираясь на который теоретик символизма конструировал свои ответы на извечные философские вопросы, будь то назначение человека, метафизический смысл истории или

происхождение мирового зла. Но об этом подробно уже было сказано в первой главе.

Еще одно уточнение, в котором нуждается концепция Цимборской-Лебоды, заключается вот в чем. Необходимо, на наш взгляд, переакцентировать внимание на первоначальную статью «Ты еси», из которой много лет спустя возникло эссе «Anima». Ранняя работа интересна уже тем, что была написана в 1907 году, когда Иванов трудился над своим «Прометеем». Также в этой статье обращает на себя внимание следующая фраза: «Титаническое растерзание единого сыновнего Лика положило непроходимую для сознания границу между ноуменально непостижимым макрокосмом и внутренне распавшимся в себе микрокосмом» [т. 3, 268]. Быть может, эти строки автор написал как раз в то время, когда размышлял о Прометее. Как бы там ни было, а приведенные слова объясняют необычный поступок титана, создавшего из самого себя женского двойника.

Если следовать авторской логике, то преступление титанов обернулось необратимыми последствиями для всего бытия, в том числе привело к распаду «микрокосма», то есть внутренней структуры личности. Процитированные строки из эссе «Ты еси», таким образом, позволяют сделать неожиданный вывод, опровергающий первоначальное впечатление о том, что Прометей свободно сделал свой выбор, решив создать из самого себя женского двойника. Это не более чем иллюзия. На самом деле поступок главного героя изначально был предопределен преступлением титанов, которое наложило свой отпечаток на все бытие, в том числе привело к распаду некогда единого андрогина.

Нетрудно убедиться, что с появлением Пандоры «раскололась» не только «собственная бытийственная сущность» [т. 2, 161] Прометея. Невидимая межа прошла через всю художественную ткань произведения, предопределив собой и структуру трагедии. Понятно, что начало эта линия берет в точке распада, где некогда единый андрогин разделился на части, получившие противоположные характеристики. Еще Доната Джелли

Муредду отметила, что «контраст между Прометеем и его женским двойником <...> подчеркивается посредством стилистических различий». Произносимые титаном фразы «звучат подобно его молоту» [Муредду, 151], зато слова главной героини созвучны ее движениям, перетекающим в танец. «Если речь Прометея тяжела и отрывиста, то язык Пандоры сладкий и извилистый» [Муредду, 153]. Звучат же ее слова подобно песне. Можно привести еще немало примеров, подчеркивающих контраст между частями расколовшегося андрогина. Пущенная Автодиком стрела, например, не причинила никакого ущерба «бессмертному» титану. Зато Пандора оказалась совершенно незащитной против пронзивших ее грудь семи копий, от которых она приняла смерть.

И хотя главные герои больше походят на два «разнозаряженных полюса», получивших вдруг самостоятельное бытие, между ними находятся и точки соприкосновения. Титан и его женский двойник выступают в роли духовных учителей, открывающих своим последователям сокровенные знания, и культурных героев, приобщающих людей к земледелию, искусству и ремеслам. Но это только внешнее сходство, призванное подчеркнуть глубочайшие внутренние различия. Если Прометей превыше всего ставит внутреннюю свободу человека и дерзания духа, то Пандора обещает своим подданным беззаботную и беспечную жизнь под присмотром Кратоса (Власти) и Бии (Принуждения).

Разными оказались и дары, полученные людьми от духовных учителей. Прометей выковал для них плуг и серп, отвесы и угломеры, необходимые для земледелия и ремесел. Одновременно он оставил своим «детям» оружие (лук, стрелы и мечи), предназначенное для «борьбы вседневной», и цепи. Титан ведь предвидел, что свою свободу люди легко променяют на сладкую и беспечную жизнь, нарисованную его женским двойником. Вообще же каждый дар глубоко продуман Прометеем, чья философия укладывается в одну единственную фразу: «Игралища пусть выкуют другие» [т. 2, 131]. Провидцу было известно, что к забавам и играм

его «чада» приобщатся благодаря Пандоре. Она осыплет людей розами, а также преподнесет им «тонкотканые одежды, разнообразные драгоценные уборы», «всякое узорочье и многие другие волшебные дары» [т. 2, 141]. А вместе с этими диковинками человечеству будет предложена и совсем «другая философия жизни» [Цимборска, 161], которую емко выразили слова Пандоры: «Сладость в песне, радость в пляске» [т. 2, 140].

Противостояние двух половинок расколотого андрогина предопределило и начерченную Ивановым схему «Прометей», которая завершает собой авторское предисловие. На этом рисунке отчетливо видно, что первое действие, где «жречествует» титан, затем зеркально отражается в третьем. Вот только утомленный огненосец, оказавшийся во власти глубокого сна, в нем уже практически не участвует. Прометей появился лишь в финале, чтобы обрести железные цепи, в которые он прежде заковал своего женского двойника. Вместо титана священнодействует теперь Пандора, оказавшаяся одновременно и жрицей, и жертвой. Такие зеркальные соответствия Иванов изобразил на своей схеме в виде равнобедренного треугольника, вершиной которого стало второе действие, знаменующее собой начало самоистощения («кенозиса») главного героя.

«Восходящая» сторона нарисованной автором геометрической фигуры включает в себя «огненное действие», в ходе которого жрец-Прометей освятил жертвенник и возжег на нем «пламень». Одновременно титан изложил важнейшие принципы своего учения, верность которому «избранники» засвидетельствовали клятвой. Смысл этого ключевого эпизода останется неясным, если упустить из виду тот факт, что огонь у Иванова неразрывно связан с Дионисом. В тексте трагедии нетрудно отыскать немало тому подтверждений. Взять, например, фрагмент, когда Пандора, собравшись поведать толпе свой космогонический миф, обратилась к ней с таким вопросом:

...Сказал ли вам ваятель,

Откуда взял он вашу плоть, откуда

Огонь, – не тот, похищенный, что светит
 Очам во тьме и плавит медь, – но лучший,
 Пылающий в груди, кующий в сердце,
 В очах светящий солнцем, солнцем в мысли [т. 2, 145]?

Вскоре становится понятно, что «лучший» огонь достался людям от растерзанного младенца Диониса. Но одновременно Прометеевы чада унаследовали от испепеленных титанов еще и хаотическую стихию земли, которой соответствует «нисходящая» сторона нарисованного Ивановым треугольника. Символично, что третье действие трагедии началось с «обряд сеятельного» [т. 2, 169], участниками которого стали два хора (мужчин и женщин), слившиеся впоследствии в безликую толпу. Причем у этой серой массы людей, лишенных индивидуальных черт, совершенно нет взаимопонимания с «избранниками» Прометея. Уже эта деталь свидетельствует о том, что «обряд сеятельный» противопоставляется «огненному действию», в ходе которого титан, освятив жертвенник, вместе со своими «избранниками» учредил «братство огнеблюстителей» [т. 2, 165]. Однако различия между двумя ключевыми эпизодами не сводятся лишь к противопоставлению двух стихий (огня и земли) и взаимной неприязни, разделившей толпу и «Прометеевых любимцев» [т. 2, 137].

«Избранники» полны жизненных сил, что свидетельствует о доминировании в них дионисийского начала. Зато остальная масса людей пребывает в состоянии полудремы и какой-то меланхолической грусти. Если семь «избранников» раз и навсегда сделали свой выбор, то толпа кидается из одной крайности в другую. Автор мастерски показывает ее переменчивое настроение. Любопытна, например, реакция людей, враждебно относящихся к небожителям, на чью-то реплику, произнесенную женским голосом: «Не Зевсу верим, – Матери-Земле». Оказалось, что и это утверждение готова отринуть толпа:

Да не щедра и мать. Как Зевс, она
 Свое лицо таит: он – за лазурной

И радостной завесою; она ж –

За диким и печальным покрывалом

Волчцов и терний, иль за бором темным [т. 2, 137].

Неудивительно, что люди вначале избрали титана жрецом, чтобы он принес богам жертвоприношение, но вскоре без сожаления предали своего создателя, а затем вновь захотели видеть его царем. Человечеству глубоко чужды и учение Прометея, желавшего приобщить своих «детей» к «борьбе вседневной» [т.2, 114], и его призывы «одолеть богов» [т. 2, 137]. И совсем уж странной людям показалась жертва, которую главный герой принес небожителям. Она во многом и подтолкнула толпу на бунт против «тирана», слова которого якобы разошлись с делом. Мятежники решили, что Прометей, призывая своих «детей» бороться с небожителями, сам, напротив, ищет мира с богами, чтобы царствовать на земле вместе со своими «избранниками». Снести алтарь бунтовщикам помешал лишь «удар грома» [т. 2, 138], заставивший их отшатнуться к оркестре. В этот момент перед толпой предстала обольстительная Пандора, начавшая одаривать всех розами. Смута, предшествовавшая ее появлению, имеет большое значение для уяснения смысла трагедии. О чем же свидетельствует произошедший бунт? Только семеро «избранников» не предали своего создателя, остальные же люди отвергли его учение еще до того, как среди них появилась Пандора. Соответственно и новую философию жизни толпа приняла не только из-за щедрых даров, полученных от героини. Людям, пребывающим во власти титанической стихии, изначально были чужды порывы и дерзания духа, к которым их призывал Прометей. Куда больше их привлекали забавы, игры да беззаботное времяпрепровождение, ради чего толпа так легко отреклась от своего создателя, согласившись заковать его в цепи.

Последовательно противопоставляя друг другу Прометея и Пандору, Иванов выстраивает целую систему оппозиций: огонь – земля, «избранники» – толпа, свобода – рабство. При желании этот список легко можно продолжить, включив в него и другие антонимы: борьба – покорность,

бодрствование – сон, восхождение – нисхождение. Почему же автору так важно было провести между, разделившую Пандору и Прометея? В поисках ответа на поставленный вопрос необходимо еще раз вернуться к теме, обозначенной в предыдущем параграфе. Иванов, как уже было сказано, различал чистое творчество, свободное от кармических последствий, и «действие», неотвратимо влекущее за собой воздаяние.

Главного героя читатель застаёт в тот момент, когда тот перестал быть «художником», чутко улавливающим сокровенную волю вещей. Он уже похитил небесный огонь, желая как можно быстрее привлечь на землю сердце Диониса. Единожды проявив своеволие, титан привел «в движение роковое колесо необходимости» [т.2, 164], после чего уже любой шаг Прометея сразу же оборачивался своей противоположностью. Похищение огня, например, повлекло за собой кровавую драму, случившуюся в первом действии. Прометей желал усилить в «избранниках» дионисийское начало, на деле же посеял в них ревность и своеволие. Особые надежды титан возлагал на мистически одаренного Архемора, но ближайший ученик погиб, сраженный рукой завистливого брата. Во всех этих событиях, произошедших в первом действии, не участвовала Пандора, которая по воле Прометея стала добычей небесных орлов. Своим женским двойником титан пожертвовал ради того, чтобы украсть искры от молнии, сброшенной на землю «олимпиа хищниками».

Зато в третьем действии героиня, присланная людям в дар от небожителей, оказалась в гуще событий, из-за чего обернулись прахом все замыслы огненосца. В финале титан оказался пленником двух глухонемых демонов, которых сам же извел из Тартара, чтобы они надзирали за Пандорой. Причем на нем оказались те же цепи, что когда-то были надеты на его женского двойника. То же самое случилось и с обязанностями жреца, которые огненосец взял на себя, возжигая «коварную» жертву богам. По ходу третьего действия ситуация так резко переменилась, что жрицей обернулась уже Пандора. Еще одна сюжетная линия связана с ролью жертвы, которую

титан отвел своему женскому двойнику. Исполняя приказ Прометея, «послушные стражи» отвели пленницу на вершину горы, где ей надлежало стать приманкой для небесных орлов. Вот как сама героиня описала этот эпизод: «Закрыв глаза, лежала я, как жертва. / Лазурь зияла. Красотой моей / Привлечены, заклётали высоко / Олимпа хищники» [т. 2, 149]. Но опять же ситуация обернулась так, что жертвой в итоге стал уже титан. Преданный людьми, он сам оказался пленником Кратоса и Бии в финале трагедии.

К сказанному остается добавить, что устремления Пандоры тоже обернулись полной своей противоположностью. Жрица сама стала жертвой, закованная в цепи раба превратилась в царицу, но в итоге приняла смерть – подобные перипетии довелось претерпеть героине. А вместе со всеми этими метаморфозами нарушилась и выстроенная в трагедии система оппозиций. Тот же Прометей, настойчиво призывавший людей к свободе, сам в итоге оказался пленником. И подобных примеров, когда противоположности взаимно перетекают друг в друга, можно привести немало. В предисловии к трагедии автор нашел интересный образ, призванный вместить в себя все эти удивительные метаморфозы. Прометея и его женского двойника Иванов уподобил чете сплетшихся между собой «эхидн, взаимный укус которых развязывает змеиный узел действия» [т. 2, 161].

Подведем предварительные итоги. «Раскол» целостной полноты Прометея, благодаря которому произошла Пандора, стал отдаленным следствием грехопадения, совершенного титанами. Растерзание Диониса наложило свой отпечаток на все бытие, из-за чего разделился и некогда единый андрогин. А его части, любя и ненавидя друг друга, стали двигателем действия. Взаимный укус этой «четы эхидн» завершается трагической развязкой. Прометей обрел оковы, а Пандора приняла смерть.

3.4 *Смысл финала*

В трагедии Вячеслава Иванова «Прометей» заключительная сцена предчувствуется еще задолго до того, как глухонемые демоны Кратос и Бия закуют в цепи главного героя. Зная о грозящей ему опасности, титан с завидным упрямством шел ей навстречу. Вначале он похитил у небожителей огонь, а затем принес им «коварную» жертву. Закономерной расплатой за «мороки обманчивого дыма» стали железные оковы, доставшиеся в наказание богоборцу. Подкупающая простота финальной сцены, тем не менее, столь же иллюзорна, как и жертвоприношение Прометея. Написанную Вячеславом Ивановым трагедию можно в чем-то сравнить с поэмой Александра Блока «Двенадцать», о заключительных строках которой до сих пор спорят литературоведы. А выбранная версия в итоге определяет понимание всего произведения.

Блок озадачил своих читателей неожиданным появлением «Исуса Христа» в финале поэмы, Вячеслав Иванов – нелогичными поступками главного героя, приведшими его к печальному исходу. Взять, к примеру, сцену, в которой морской старец Нерей возвестил титану, что «огневые первины / Присудила Крониду на вечных весах / Золотая Фемида» [т. 2, 115]. Казалось бы, Прометею представилась благоприятная возможность примириться с обитателями Олимпа. А он не только не воспользовался ею, но и избрал тот же путь, что и библейский Каин, прогневавший Творца ложным жертвоприношением. Причем главный герой ясно понимал непоправимые последствия своего поступка. Неутешительными пророчествами об уготованной ему судьбе буквально перегружена трагедия. Уже в первом действии Океаниды предрекли титану печальный финал: «Предугадал Кронид, / Что на себя и на тебя оковы, / Гефестовых надежнее, скуют / С тобою в лад подъемлющие молот» [т. 2, 113]. Получается, что о предстоящем предательстве людей читатель начинает догадываться еще задолго до того, как произойдут эти события. Никаких иллюзий не оставляют

и обращенные к Прометею слова одной из Эринний: «Мстит раба». Так она назвала Пандору, убедившую людскую толпу отдать титана в руки Кратоса и Бии. Возразить титану было нечего, а потому он лишь отмахнулся от провидческих слов: «Мне спорить недосуг» [т. 2, 116].

При желании в тексте нетрудно найти еще немало подобных примеров. Но и без чужих пророчеств титан знал о своей скорбной участи. Когда Эриннии спросили у работающего в подземелье Прометея, что он кует, последовал однозначный ответ: «Свой плен» [т. 2, 110]. Дело в том, что еще Эсхил изобразил своего героя сыном Геи-Фемиды, которому мать поведала сокровенные тайны бытия [1958 Ярхо, с. 237]. И даже судьба самого Зевса была открыта ему. Провидец доподлинно знал, кто из многочисленных детей громовержца может свергнуть своего отца. Вокруг этой страшной тайны, заставившей трепетать верховного бога, и завязывается основная интрига в эсхилловской трилогии. Чтобы сохранить свою власть, Зевс в конце концов освобождает Прометея.

«Грядущее привык... расчислять» [т.2, 147] и главный герой ивановской трагедии, хотя внешне его поступки выглядят крайне нелогичными. Непонятен Прометей даже своему ближайшему окружению. «Одинок мой замысел» [т. 2, с. 116], – признается титан, которому постоянно приходится спорить то с Эринниями, то с Океанидами. В своей правоте главный герой вынужден убеждать даже собственных «избранников» – юношей, которых он приблизил к себе. Автодик спорить со своим «отцом» не стал, а выстрелил в него из лука. Этот поступок стал грозным предвестием бунта, случившегося в третьем действии. Еще до того, как появилась на сцене Пандора, среди людей зрело недовольство титаном. «Нам изменил, нас предал Прометей» [т. 2, с. 138] – этой фразой Иванов точно передал переменчивое настроение толпы. В итоге Пандоре не составило большого труда убедить людей, чтобы они предали своего создателя, а ее избрали царицей.

Но не только свое окружение титан озадачил нелогичными поступками, удивил он и первых читателей «античной» трагедии. Еще Валерий Брюсов, опубликовавший рецензию на «Прометея» в журнале «Художественное слово», сделал несколько интересных наблюдений. Он подметил, что на сцену выведены «существа, психология которых весьма далека от человеческой» [Брюсов, 549]. В их числе Брюсов назвал не только главного героя, но и Фемиду, Эринний, Нерей, Океанид. С приведенными оценками трудно не согласиться, тем не менее слова и поступки главного героя подчинены своей внутренней логике, понять которую невозможно в отрыве от заключительной сцены.

Вот только финал трагедии оказался далеко не таким простым, каким он представлялся при поверхностном знакомстве с произведением. В частности, Н.Г. Арефьева обнаружила в нем пушкинские реминисценции [2002 Арефьева, с. 36]. По ее справедливому замечанию, две авторские ремарки из трагедии «Борис Годунов» («народ в ужасе молчит» и «народ безмолвствует») превратились у Иванова в одну: *«Толпа в ужасе безмолвствует»* [2002 Арефьева, с. 37]. В обоих произведениях возникает схожая ситуация, когда люди вначале предают своего царя, а затем горько сожалеют о содеянном. Разница лишь в том, что Пушкин изобразил немой протест, в «Прометее» же случился бунт, который, правда, сразу же пресекли глухонемые демоны, олицетворяющие Власть и Принуждение. Обе трагедии объединяет также открытость финала, позволяющая вдумчивому читателю самому нарисовать в уме дальнейшее развитие событий.

Пожалуй, самую интересную находку сделал Томас Венцлова. Он подметил, что «Прометей» завершается «там, где начинается знаменитый эсхилловский <...> текст» [1997 Венцлова, с. 143]. В самом деле, в последней сцене Кратос и Бия уводят плененного титана. Следующему явлению, если его мысленно воссоздать, недостает только Гефеста, и тогда это будет уже первое действие «Скованного Прометея». Стоит напомнить, что традиция приписывает античному трагику трилогию о мятежном титане, первая и

третья части которой безвозвратно были утеряны еще в древности. От них до наших дней дошли лишь небольшие фрагменты. Написав свою трагедию, Иванов как бы «воссоздал» первую часть эсхилловской трилогии, посвященную Прометею-огненосцу.

Накрепко «привязать» свою трагедию к Эсхилу Иванова вынудили несколько обстоятельств. Главное из них, как уже было сказано, заключается в том, что писателю необходимо было культурный статус сюжета о растерзании младенца Диониса. Ведь даже незримое присутствие имени гениального эллинского трагика в ивановском тексте производит почти что магический эффект. Под его воздействием малоизвестное орфическое предание о преступлении титанов начинает восприниматься уже неотъемлемым достоянием мировой культуры, подобно бессмертному образу Прометея.

Однако точку в рассуждениях ставить пока рано. Наоборот, анализ финальной сцены необходимо продолжить, постаравшись целостно взглянуть на заключительные строки «Прометея». Первой решить поставленную задачу попыталась Л.М. Борисова, предположившая, что в третьем действии «незаметно» распространяется «атмосфера мистерии». Среди людей «угадывается» присутствие «сына Семелы», о чем свидетельствуют «едва уловимые изменения в настроении хора» и «свирельные» интонации в голосе Пандоры. В финале же сбывается «предсказание» героини, согласно которому Дионис сменит «огненосца на троне человеческом». Скованного Прометея, отмечает Л.М. Борисова, «уводят с собой Кратос и Бия, а Дионисов огонь свободно бушует между двух литых колонн» [Борисова, с. 72].

По тому же пути пошла и сербская исследовательница Бояна Сабо-Трифкович, посвятившая «Прометею» несколько интересных работ. Она также увидела в третьем действии мистерию, которая сопровождается «исступлением толпы», перерастающим в «катарсис» [2007 Сабо, с. 96]. В роли «жрицы» выступает Пандора, которая затем сама становится «жертвой»

[2010 Сабо-Трифкович, с. 125]. Произшедшая метаморфоза является одной из характерных особенностей Дионисова культа. При этом «главными действующими лицами» становятся «сеятели», которые появляются как раз в тот «момент, когда должна быть принесена первая жертва на жертвеннике» [2010 Сабо-Трифкович, с. 124]. Под влиянием религиозных переживаний в их внутреннем мире происходят перемены, для выражения которых используется образ зерна. Умирая, оно дает обильные всходы. Заметим, что к этому евангельскому символу поэт часто обращался в своем творчестве. Сербская исследовательница понимает его слишком натуралистически, говоря о «зерне Диониса, посаженном в людей» [2010 Сабо-Трифкович, 125], которое должно обратиться в колос. Для нее это важный аргумент в пользу того, что в финале первородный сын Зевса сменит Прометея «на троне человеческом» [2010 Сабо, 182]. По мнению Бояны Сабо-Трифкович, в жизнь претворяется даже заветная мечта главного героя, желавшего привлечь на землю сердце Диониса, которое Небесный Отец «исхитил» у богоубийц [2010 Сабо, с. 178].

По поводу мистериальных корней трагедии возразить, конечно же, нечего. На них специально заострено внимание в авторском комментарии, где сказано, что «Прометей» «воспроизводит стародавнее предание обрядового действия» [т. 2, 168]. Зато «дионисийская» трактовка финала представляется довольно сомнительной. Краеугольным камнем, на котором держатся построения Л.М. Борисовой и Бояны Сабо-Трифкович, является «предсказание» Пандоры о том, что Дионис сменит Прометея «на троне человеческом». Но правильно ли оно истолковано? Внимательно рассмотрим обстоятельства, предшествовавшие появлению этого «пророчества».

События в трагедии начинаются с того, что Прометей замыслил создать людей из пепла титанов, растерзавших Диониса и вкусивших его плоть. Художнику требовался «прообраз» будущих творений, что вынудило его пойти на хитрость. Он упросил небожителей «изваять» ему «жену», которую они наделили многочисленными дарами и нарекли ей имя Пандора.

Взирая на нее, Прометей слепил из глины и пепла людей. Но затем человекотворец совершенно бесцеремонно обошелся со своей невестой, чья красота потребовалась ему, чтобы приманить орлов Зевса. Он повелел Кратосу и Бие отвести Пандору «на верх горы слепительной», а сам спрятался неподалеку с «полым тирсом». Вскоре скалы опалила молния, «как будто рухнул семерной громадой / Эфира пламенеющий чертог». В это время титан собрал в тирс искры от ударившей молнии, Пандора же, брошенная им на произвол судьбы, «в семье богов проснулась» [т. 2, с. 149]. И тогда Кронид направил ее к людям, чтобы она заняла место Прометея, соблазнив многочисленными подарками его «детей». Отвергнутая невеста блестяще начала исполнять этот замысел, но затем в ней стали противоборствовать два чувства – мести и любви. Под влиянием первого из них она убеждает людей отдать Прометея в руки «глухонемых владык». Но вот перевешивает второе чувство, и Пандора уже умоляет толпу одуматься и не предавать своего создателя. Именно в этот момент она обратилась к людям с такими словами: «Отдайте, братья, сестры, Прометею / Меня в цепях! Жестокий, в погреба / Скалистых недр пусть он схоронит деву! / Достигнете вы с ним желанной воли: / Вотще ль он жребий царственный сулил / Наследникам небесного огня? / Я ж в глубине горы пребуду с вами / Заложницей тоскующих богов» [Иванов, 152–153]. Далее героиня аргументированно объясняет людям преимущества такого решения: «В чем небеса откажут Прометею, / Заложницы прекрасной ключарю? / Сам Дионис освободить меня / К вам низойдет. Сменит он огненосца / На троне человеческом! Внемлите / Моей мольбе: спасите Прометея» [т. 2, 153]. Увы, люди поступили иначе. Избрав Пандору царицей, они отвергли условия, при которых бы сбылось «предсказание» героини.

Получается, что версия Л.М. Борисовой и Бояны Сабо-Трифкович беспомощно повисает в воздухе, лишившись единственного весомого аргумента в свою пользу. Против нее свидетельствует и авторская ремарка, поясняющая заключительную сцену трагедии. В ней даже намек нет на

«страдающего бога»: *«Подземелье открывается. Семь юношей-стражников с копьями стоят на страже вокруг ярко разгоревшегося жертвенника и двух литых колонн»* [т. 2, 155]. В приведенном описании легко угадываются «избранники» человекотворца. Титан, почитаемый ими за духовного учителя, возжег жертвенник от «светоча хищного» [т.2, 122] Архата. Во время состязания, устроенного Прометеем, братоубийца опередил других «избранников» и первым доставил свой факел к алтарю, сам же задохнулся от быстрого бега. Его непредвиденная победа поставила Прометея перед нелегким выбором. В распоряжении у титана были две возможности. Первую из них обозначил Керавн: «Вождь, угаси Архата свет кровавый!» [т. 2, 125].

Понимая, что братоубийца «кровью напитал пречистый пламень» [т. 2, 124], Прометей, тем не менее, пренебрег прозвучавшим призывом. У возгоревшегося жертвенника он заставил своих «избранников» принести клятву «огнем и кровью». Смысл ее заключался в том, чтобы «свободными пребыть», иначе говоря, «не раболепствовать» перед Кронидом [т. 2, 126, 128]. Закономерным продолжением этого «огненного действия» [т.2, 169] стала лицемерная жертва, которую Прометей принес небожителям. Избрав богоборческий путь, титан взял на себя роль «ересиарха», «вероучителя и жреца своеобразной титанической религии, основанной на отмене благоговения». «Первородный» сын Зевса не мог принять жертву от адептов мистической общины Прометея, этих «оскорбителей отчих икон» [т. 2, 165]. В финальной сцене, таким образом, на алтаре разгорается вовсе не «Дионисов огонь».

Сделанный вывод косвенно подтверждают и другие детали. Судьбу Прометея, например, решали сеятели, которых интересует сугубо материальная сторона жизни. Посвященный им фрагмент трагедии ранее был опубликован как стихотворение «Песнь потомков Каиновых», вошедшее в поэтический сборник «Кормчие звезды». Такое заглавие несет в себе множество смыслов, в том числе заставляет вспомнить о братоубийстве, которое несмыслимым грехом легло на все человечество. Из-за этого

преступления еще глубже стала пропасть, разделившая людей и Бога. Получается, что в заключительных строках трагедии автор подчеркнуто показывает торжество титанической стихии, что является еще одним важным аргументом против «дионисийской» трактовки финала.

Где же тогда найти ключ к пониманию заключительной сцены? Задача эта представляется не такой уж сложной, если вспомнить о даре провидца, которым обладал Прометей. Нужно лишь внимательнее вслушаться в слова, сказанные им во втором действии: «Всё сделал я. Идут другие силы / И довершат по-своему мое» [т. 2, 131]. Первой на процитированный фрагмент обратила внимание Мария Цимборска-Лебода. Она предположила, что под «другими силами» подразумеваются Кратос и Бия, чью «грозную мощь для человека предвидел Прометей». Победой этих «глухонемых владык» «и заканчивается трагедия Иванова» [Цимборска, 162]. В основе такой трактовки, надо полагать, лежит сцена, в которой Пандора возвестила толпе волю Зевса-Кронида: «Я вашей буду / Владычицей навек, а эти стражи / Опекунами правд со мной пребудут. / Их имя: Кратос – Власть, и Бия – Сила». Далее героиня пообещала людям дать «законы», блюстителями которых пребудут эти два демона, чей удел – «принужденье». Нарисовав довольно мрачную картину, будущая правительница тут же добавила в нее ярких красок: «Со мной царить над вами будут юность, / Беспечность, щедрость, нега и веселье, / А Власть и Сила охранять покой» [т. 2, 151]. Чтобы перечисленные обещания стали реальностью, требуется лишь заковать в цепи Прометея. Поверив этим сладким посулам, люди предали своего создателя и оказались во власти «других сил» – Кратоса и Бии.

Особо стоит обратить внимание на то, что два глухонемых демона в трагедии названы блюстителями «закона». Последнее слово⁷ служит еще одним весомым аргументом в пользу предложенной Цимборской-Лебодой трактовки. Дело в том, что в религии Диониса Иванов видел подобие Ветхого

⁷ Оно сразу же вызывает из памяти знаменитое творение митрополита Киевского Илариона, построенное на противопоставлении Закона Моисея и Благодати Христа. В своих научных трудах И.А. Есаулов убедительно доказал, что эта оппозиция имеет огромное значение не только для древнерусской культуры, но и для всей отечественной литературной традиции [См.: 2012 Есаулов, 33–51].

Завета. В то время человечество, которое только готовилось к принятию благой вести, находилось во власти закона. В трагедии «Прометей» изображены ветхозаветные времена, но что указывают многочисленные детали. Получается, что Кратос и Бия, выступающие «блюстителем» повиновения, и есть те самые «другие силы».

«Бессмертные» художественные произведения, тем не менее, всегда допускают несколько интерпретаций, не исключаящих, но дополняющих друг друга. Ярким тому примером служит включенная в роман Ф.М. Достоевского «Легенда о великом инквизиторе», истолковать которую считал своим долгом каждый уважающий себя русский философ, будь то В.В. Розанов, Н.А. Бердяев или С.Л. Франк. Предложенные ими трактовки, взаимно дополняя друг друга, позволили увидеть замысел великого писателя во всей его глубине.

Трагедия «Прометей» также не может быть прочитана лишь в одной плоскости. По-разному могут быть истолкованы и приведенные выше слова. Понятно, что в ветхозаветной перспективе «другими силами» неминуемо станут «глухонемые владыки». Но стоит раздвинуть исторические горизонты, как это место займут уже люди. Последняя трактовка основывается на том, что действия в трагедии разворачиваются в особом отрезке мифологического времени, продолжающим собой грандиозный теогонический процесс. О предшествующих событиях, завершившихся растерзанием Диониса и появлением человечества, читатели узнали из слов главного героя и его женского двойника – Пандоры. Казалось бы, еще вчера главными действующими лицами были титаны и олимпийские боги. Когда же в первом действии трагедии на сцену вышли люди, картина переменилась. Чада Прометея сразу же заявили о себе как о самостоятельной силе, примером тому стало убийство Архемора, безвозвратно поломавшее замыслы огненосца.

Несмотря на появление человечества, олимпийские боги, титаны и нимфы все еще чувствуют себя хозяевами на сцене. В частности, второе

действие трагедии вовсе обошлось без «сынов» огненосца. Из-за того, что в событиях одновременно участвуют люди, титаны и боги, можно точнее определить особенности мифологического времени в трагедии «Прометей». Характеризуется оно тем, что теогония медленно уступает место истории. Водораздел между ними проходит в третьем действии, когда чада титана получили право вершить судьбу своего создателя. В таком случае люди и есть те «другие силы», которые по-своему довершат дело Прометея.

В пользу последней версии свидетельствует еще и такой аргумент. В трагедии Эсхила «Скованный Прометей», посвященной исключительно конфликту разных поколений богов, человеку вовсе не нашлось места. Зато русский поэт не только вывел на сцену людей, но и сделал их полноправными участниками событий. Такое расхождение с античным трагиком, на котором специально заостряется внимание в авторском комментарии [т. 2, 166], проистекает из особенностей ивановской антропологии. В ее основе лежит древний орфический миф о титанах, растерзавших младенца Диониса. Последствия произошедшего преступления красочно живописала Пандора: «И долго мрачен был исконный Зевс / В тоске по сыне, – и глядели грозно / Венчанные на землю двойники» [т. 2, 146]. Получается, что титаны стали виновниками вселенской катастрофы, изменившей облик мироздания. После гибели «первородного» Сына землю покинул «исконный Зевс», а миром стали править его многочисленные двойники. Остро ощущая богооставленность, главный герой трагедии попытался искупить преступление своих собратьев, для чего сотворил из пепла сожженных титанов человеческий род.

Но не только дионисийскую природу унаследовали чада Прометея, но одновременно и титаническую. Вот эта двойственность стала их неотъемлемой чертой. Она, можно предположить, и предопределила извечную «войну Бога и дьявола в человеческих сердцах» [т. 4, 404]. Последние слова взяты из знаменитой статьи «Достоевский и роман-трагедия», вошедшей в книгу Вячеслава Иванова «Борозды и межи» (1916).

Немаловажно, что эта литературно-критическая работа создавалась как раз в то время, когда поэт трудился над своим «Прометеем». Но можно ли титаническое начало свести к действию дьявольских сил в человеческой природе? Кажущаяся привлекательной, такая версия противоречит словам Пандоры. Богоубийцы, сказала о них героиня, «небес алкали», сами же они – «род Земли» [т. 2, 145]. Такое определение нашло свое продолжение в бакинской монографии Вячеслава Иванова. В ней утверждается, что титаны «суть хаотические силы женского материального первоначала (Матери-Земли)» [ДиП, 187]. К Дионису их влекла неутолимая духовная жажда. Напав на него, титаны совершили «первородный свой грех». Растерзание богомладенца, тем не менее, «не есть только отрицательный момент в мировом процессе. Эта вольная жертва есть божественное творчество; она именно и создала этот мир, как мы воспринимаем его нашей самоутверждающейся личной волей» [ДиП, 185, 187]. Получается, что титаническое начало нельзя отождествлять с абсолютным злом. Оно представляет собой хаотическую стихию земли, которую унаследовали люди. Но одновременно им досталась и «божественная искра» от растерзанного младенца. Человек, таким образом, воспринял духовную (небесную) и материальную (земную) сферы. Но эту тайну утаил от своих чад Прометей. Только Пандора позволила им прикоснуться к истинному знанию: «Счастливые, причастны вы огня / Небесного, как вы греха причастны» [т. 2, 147].

Двойственная природа, воспринятая людьми, предопределила метафизический смысл человеческой истории. Дети Прометея лишены бессмертия и огромной творческой мощи, которыми обладает их создатель. Случившееся среди «избранников» братоубийство со всей остротой подчеркнуло призрачность земного существования. Оно вынудило Прометея признать, что «глина глиной станет» [т. 2, 118], а всем его «детям» придется пройти через горнило смерти. Но каким бы слабым ни было человечество, теплящаяся в людях искра Дионисова огня обеспечивает им онтологическое

превосходство над своим создателем. Соединив в себе Небо и Землю, Прометеевы чада явились венцом теогонического процесса. С их появлением начинается история, активным творцом которой становятся люди. Ее метафизический смысл заключается в том, чтобы привлечь на Землю сердце Диониса. И тогда первородный сын Зевса мистически соединится с чадами Прометея, благодаря чему возникнет богочеловечество.

Понятно теперь, почему Иванов завершил свою трагедию гибелью Пандоры и пленением Прометея. Тем самым титаны уходят с мировой сцены, уступив место людям – «другим силам», призванным «довершить» замысел их создателя. Прометей, как верно заметил Р.И. Соколов, «достигает предела духовного развития на уровне своей природы, дальнейшее восхождение надлежит сделать людям» [2012 Соколов, 69]. Понятной становится и логика, которой руководствовался главный герой. Вступив в конфликт с небожителями, Прометей упрямо шел к своему пленению, чтобы поскорее освободить дорогу своим «детям». В этом заключается смысл его жертвы, которая приносится ради будущего торжества Диониса.

И хотя люди с непопулярной легкомысленностью предали своего создателя, автор вовсе не обличает их в финальной сцене. Неслучайно в «Прометей» Иванов использует сюжеты из Книги Бытия, например, братоубийство. Как уже было сказано выше, они служат своеобразным «маркером», указывающим на отрезок мифологического времени, в пределах которого разворачиваются события в трагедии. Такая «подсказка» позволяет безошибочно определить, что человечество находится только в начале своего исторического пути, когда Каинов грех воздвиг непроходимую стену между людьми и Богом. Сама же трагедия «Прометей» предстает как эллинизированная версия Книги Бытия. Напомним, что в религии Диониса поэт и теоретик символизма видел подобие Ветхого Завета. Это свое убеждение писатель старался подкрепить собственным мифотворчеством, создавая своего рода священную историю Эллады.

Изучая наследие Иванова, можно проследить дальнейший путь человечества, каким он представлялся писателю. Как и в ветхозаветные времена, в эллинском язычестве наступит эпоха пророков, устами которых Бог будет говорить с людьми. В Древней Греции откровение получит «черноногий» Меламп, которому поэт-символист посвятил «эзотерическую» поэму. Пройдя посвящение, эллинский пророк «в жилах чашобных расслышал глубинного сердца биенье» [т.2, 299]. Иными словами, человечество установило связь с мистическим центром мира. Несомненно, что еще одним эллинским пророком станет Гераклит, возвестивший язычникам о Слове (Логосе). Это имя, кстати, скрыто присутствует в трагедии «Прометей». О нем «сигнализирует» образ младенца, «сладостно» играющего вселенной.

Следующий этап связан с рождением в мир богочеловека Христа и его крестной жертвой. А дальше, по мысли Иванова, начинается мистический процесс, в ходе которого люди таинственным образом пресуществятся в Человека – соборную личность, которая замкнет в себе весь космос. Его появление ознаменует собой конец истории. Но этой теме Иванов посвятил мелопею «Человек», которая хоть и не связана общим сюжетом с «Прометеем», тем не менее является тематическим его продолжением. И не случайно к работе над этой поэмой поэт приступил через несколько месяцев после того, как в журнале «Русская мысль» была опубликована его трагедия. Но это уже тема отдельного разговора, которая лишь опосредованно связана с «Прометеем».

Таким удивительно емким оказался финал «античной» трагедии, вместивший в себя и пушкинские реминисценции, и историософию Вячеслава Иванова. Нашлось в нем место и для нитей, накрепко связавших «Прометея» с бессмертным творением Эсхила. В небольшом отрезке текста оказались спрессованы многочисленные интеллектуальные сюжеты. Все это говорит о том, что Иванов создал подлинно самобытное творение, достойное занять свое место в сокровищнице мирового искусства.

Заключение

Трагедию Вячеслава Иванова «Прометей» З.Г. Минц отнесла к числу произведений русских символистов, в которых «ориентация на миф носит вполне традиционный характер» [Минц, 73]. Такое утверждение кажется бесспорным, если учесть, что автор осознанно ориентировался на Эсхила. По меткому наблюдению Томаса Венцоловы, заключительной сцене в пьесе Иванова не хватает лишь Гефеста, чтобы началось уже первое действие знаменитой эсхилловской трагедии. Однако проведенный в диссертационном исследовании анализ позволил сделать вывод о том, что утонченная ивановская мифология оказалось тем главным препятствием, которое, по выражению Валерия Брюсова, сделало пьесу «мертвой для читателя».

Дело в том, что религию Диониса и христианство Вячеслав Иванов воспринимал как единую традицию, восходящую к античному мифу о растерзании божественного младенца. Интерес к этому преданию у теоретика символизма возник благодаря Фридриху Ницше и его знаменитой книге «Рождение трагедии из духа музыки», с которой он познакомился еще в 90-е годы XIX века. Наследие своего предшественника, восставшего против христианской системы ценностей, поэт-философ радикально переосмыслил. В «эллинской религии страдающего бога» он увидел подобие Ветхого Завета, и эта идея предопределила основной вектор его творчества в первые два десятилетия XX века. В то время был создан корпус «дионисийских» текстов, особое место среди которых принадлежит трагедии «Прометей», впервые опубликованной в 1915 году в журнале «Русская мысль».

Она стала итоговым художественным произведением, в основу которого лег сюжет о растерзании младенца Диониса. Это античное предание стало «основным мифом» в творчестве Иванова, обращавшегося к нему в художественном, литературно-критическом, теоретико-литературном творчестве. Вячеслав Иванов объединил образы Дионисии и Прометея с сюжетами из Книги Бытия, давно вошедшими в плоть и кровь мировой

культуры. Узрев в «религии страдающего бога» подобие Ветхого Завета, поэт-философ пытался «воссоздать» в своем творчестве недостающие звенья цепи, которая бы накрепко связала культ Диониса с евангельским благовествованием. Эти мифотворческие эксперименты были призваны стать неопровержимым «доказательством» того, что и у древних греков была своя священная история, закономерным продолжением которой стала христианская религия.

Античные и библейские сюжеты в трагедии «Прометей» настолько тесно переплелись между собой, что оно превратилось в языческое подобие Книги Бытия. Однако смелые эксперименты Иванова не были лишены внутренних неувязок. Клубок противоречий завязался уже при попытке согласовать между собой богоборческие поступки Прометея с авторским мифом о единой дионисийско-христианской традиции.

Прибегнув к изменению трактовки образа Диониса, Вячеслав Иванов освободил его от возможного ошибочного прочтения как античного подобия Сатаны. Участником конфликта с Прометеем он сделал вовсе не «Зевса абсолютного», а его «наместника над теневым царством явлений» (II, 165). Это усложнило образ огненосца, который предстал уже не столько богоборцем, противостоящим «верховному миродержцу» (II, 146) Кронида, сколько жрецом, ревностно служащим Дионису, «единородному» Сыну «извечного Отца» [т.2, 165].

Внесенные новшества также были призваны примирить античную теогонию с христианским вероучением. Согласно логике Иванова, эллины смутно чувствовали великую тайну о Боге-Отце и Его Единородном Сыне. Однако древние язычники видели истину «как бы сквозь тусклое стекло» (1Кор. 13:12), а потому и первое Лицо Пресвятой Троицы открывалось им в разных обличьях: то это был «суровый древний Крон», то «Зевс-Кронид» (II, 165), непосвященным же казалось, что новый верховный бог низложил прежнего правителя.

Допустив многочисленные вольности в обращении с античными сюжетами, Иванов в то же время оставил читателю «подсказку», позволяющую понять истоки жизненной драмы Прометея. Ключом к разгадке образа главного героя служит слово «художник» (II, 149), как назвала титана Пандора, говоря о его бессилии умножить в людях пламя небесного огня. Таким образом, в своей «античной» трагедии Иванов затронул проблему особой миссии искусства, призванного изменить сущностные основы бытия, которая глубоко волновала его современников.

Трагедия «Прометей», как и эссе с характерным названием «О границах искусства» (1916), свидетельствует о постепенном освобождении Вячеслава Иванова от влияния «теургической» эстетики Владимира Соловьева, в результате чего он выстроил собственную художественную антропологию. В образе Прометея Иванов изобразил могущественного «художника», создавшего человеческий род из пепла сожженных титанов и переживающего жизненную драму в результате осознания ограниченности своих возможностей. «Чада» Прометея в изображении Иванова двойственны: темная стихия земли, которую человечество восприняло от испепеленных титанов, не позволяет разгореться пламени тончайшего «духовного» огня, доставшегося им от младенца Диониса. Бессильный улучшить человеческую природу, титан похитил огонь от небесных молний, однако совершенный «художником» поступок обернулся жестоким братоубийством, произошедшим среди его «избранников». По примеру своего духовного учителя и отца они тоже захотели жить по своей воле, не ограничивая себя моральными принципами. Осознание того, что покаяние и благоговейное служение Дионису сразу не приведут к желанному чуду, когда духовно окрепшему человечеству будет явлено сердце растерзанного бога, привело титана к богоборчеству.

Сказанное позволяет уточнить главную тему трагедии «Прометей». В своем произведении Иванов изобразил жизненную драму «художника», пожелавшего любой ценой изменить мир, даже если для этого потребуются

пренебречь основополагающими законами бытия. Однако финал трагедии не сводится лишь к наказанию главного героя за проявленное своеволие. Трагическая развязка (пленение Прометея, гибелью Пандоры) означает, что титаны навсегда ушли со сцены мировой истории, освободив место людям, которые, по слову главного героя, «по-своему» довершат его замысел. Их духовное возрастание начнется много позже, когда наступит эпоха пророков, в ходе которой древние провидцы получают откровение о живом и всемогущем Боге. Но этот период в жизни человечества Иванов описал в другом своем произведении – поэме «Сон Мелампа».

Проведенный анализ позволяет говорить о необыкновенной глубине и красоте авторского замысла, обеспечившего трагедии «Прометей» достойное место в сокровищнице мировой культуры. Обратившись к всемирно известным сюжетам и образам, поэт отказался от традиционной их интерпретации. Он настолько своеобразно расставил смысловые акценты, что античные, библейские и новоевропейские элементы оказались лишь строительным материалом, при помощи которого Вячеслав Иванов сконструировал собственный «магистральный» миф, стилизованный под эллинскую древность.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**Художественные тексты**

1. Иванов, В.И. Дионис и прадионисийство : монография и статьи / Вячеслав Иванов. – СПб. : Алетейя, 1994. – 341, [2] с. – (Античная библиотека. Исследования).
2. Иванов, В.И. Повесть о Светомире царевиче / Вячеслав Иванов ; изд. подгот. А.Л. Топорков, О.Л. Фетисенко, А.Б. Шишкин. – М. : Ладомир : Наука, 2015. – 819 с., [30] л. ил. – (Литературные памятники).
3. Иванов, В.И. Предчувствия и предвестия : сборник / Вячеслав Иванов ; сост. и коммент. С.В. Стахорского. – М. : ГИТИС, 1991. – 128 с.
4. Иванов, В.И. Собрание сочинений / Вячеслав Иванов ; под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; введ. и примеч. О. Дешарт. – Брюссель : Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987.
 - Т. I. – 1971. – 872 с.
 - Т. II. – 1974. – 851 с.
 - Т. III. – 1979. – 896 с.
 - Т. IV / при участии А.Б. Шишкина. – 1987. – 800 с.
5. Иванов, В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия : в 2 кн. / Вячеслав Иванов. – СПб. : Академический проект, 1995.
 - Кн. 1. – 480 с.
 - Кн. 2. – 432 с.
6. Иванов, В.И. Anima / Вячеслав Иванов ; пер. с нем. С.Л. Франка ; подгот. текста, предисл., примеч., коммент. и исслед. С.Д. Титаренко ; послесловие К.Г. Исупова. – СПб. : Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 142 с.

Научно-исследовательские работы

7. А.М. [Гаврюшин, Н.К.] Воскрешение чаемое или восхищаемое? (о религиозных воззрениях Н.Ф. Федорова) // Богословские труды. Вып. 24. – М., 1983. – С. 242–259.
8. Аверинцев, С.С. Образ античности / С.С. Аверинцев. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
9. Аверинцев, С.С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. – 1975. – № 8. – С. 145–192.
10. Аверинцев, С.С. Поэты / С.С. Аверинцев. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 364 с.
11. Аверинцев, С.С. Предварительные замечания // Иванов В.И. Человек. Приложение: Статьи и материалы / [сост. А.Б. Шишкин]. – М. : Прогресс-Плеяда, 2006. – С. 51–72.
12. Аверинцев, С.С. Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // Иванов В.И. Лик и личины России : эстетика и литературная теория. – М. : Искусство, 1995. – С. 7–24.
13. Аверинцев, С.С. «Скворещниц вольных граждан...» : Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами / С.С. Аверинцев. – СПб. : Алетейя, 2002. – 167 с.
14. Александрова, А. Блок и дионисово действо // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. – Budapest, 1996. – Т. 41. – Р. 13–30.
15. Альтман, М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / М.С. Альтман ; сост. и подгот. текстов В.А. Дымшица и К.Ю. Лаппо-Данилевского ; ст. и коммент. К.Ю. Лаппо-Данилевского. – СПб. : ИНАПРЕСС. – 384 с. : ил. - (Свидетели истории).
16. Арефьева, Н.Г. Древнегреческие мифопоэтические традиции в литературе русского модерна (Владимир Соловьев, Вячеслав Иванов) : монография / Н.Г. Арефьева. – Астрахань : Астраханский университет, 2007. – 270 с.

17. Арефьева, Н.Г. Образ Прометея в античной литературе и в творчестве поэтов «серебряного века» Максимилиана Волошина и Вячеслава Иванова // Учёные записки. Материалы докладов итоговой научной конференции АГПУ, 27 апреля 2001 года. Часть I. – Астрахань : Изд-во Астрахан. гос. пед. ун-та, 2002. – С. 29–39.

18. Асоян, А.А. Вячеслав Иванов и орфический сюжет в культуре Серебряного века // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: сюжет и мотив / отв. ред. Е.К. Ромодановская. – Новосибирск : Новосиб. гос. ун-т, 2004. – С. 179-191.

19. Асоян, А.А. К проблеме семиозиса «эллинического слова» в русской литературной классике // Критика и семиотика. – 2015. – № 1. – С. 9–100.

20. Асоян, А.А. Орфическая тема в культуре Серебряного века // Вопросы литературы. – 2005. – Июль–август. – С. 41–66.

21. Баран, Х. Первая мировая война в стихах Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. – М. : Наследие, 1996. – С. 171–185.

22. Барзах, А.Е. Материя смысла // Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. – СПб. : Академический проект, 1995. – С. 5–60.

23. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин ; сост. С.Г. Бочаров. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).

24. Беляк, Г.Н. «Основной миф» в герменевтике Вячеслава Иванова // Русская литература. – 2016. – № 3. – С. 189–199.

25. Берд, Р. Историко-литературный комментарий // Иванов Вяч. Переписка из двух углов / Вяч. Иванов, М. Гершензон ; подгот. текста, примеч., ист.-лит. коммент. и исслед. Роберта Бёрда. – М. : Водолей Publishers : Прогресс-Плеяда, 2006. – С. 90–166.

26. Берд, Р. Мелопея Вяч. Иванова и Мистерия А.Н. Скрябина // Иванов В.И. Человек. Приложение: Статьи и материалы / [сост. А.Б. Шишкин]. – М. : Прогресс-Плеяда, 2006. – С. 103–114.
27. Берд, Р. Обряд и миф в поздней лирике Вяч. Иванова : (о стихотворении «Милы сретенские свечи») // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура : материалы междунар. науч. конф. 9-11 сент. 2002 г. – Томск ; М. : Водолей Publishers, 2003. – С. 179–193.
28. Берд, Р. Тление и воскресение: историософия Вячеслава Иванова // *Studia Slavica Academiae scientiarum Hungaricae*. – Budapest, 1996. – Т. 41. – P. 31–44.
29. Бердяев, Н.А. Царство духа и царство Кесаря / Н.А. Бердяев ; сост. и послесл. П.В. Алексеева ; подгот. текста и примеч. Р.К. Медведевой. – М. : Республика, 1995. – 383 с. – (Мыслители XX века).
30. Биbihин, В.В. Ты еси // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. – М. : Русские словари, 1999. – С. 286–302.
31. Биbihин, В.В. Узнай себя / В.В. Биbihин. – СПб. : Наука, 1998. – 577 с. – (Слово о сущем).
32. Блаватская, Е.П. Тайная доктрина. Т. 2. / Е.П. Блаватская ; пер. с англ. Е. Рерих. – М. : Эксмо ; Харьков : Фолио, 2004. – 944 с. – (Великие посвященные).
33. Богданов, В.А. Самокритика символизма : из истории проблемы соотношения идеи и образа // Контекст : 1984 : литературно-теоретические исследования / ред.: Н.К. Гей, П.В. Палиевский, В.Р. Щербина. – М. : Наука, 1986. – С. 164–194.
34. Богомолов, Н.А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах : док. хроники / Н.А. Богомолов. – М. : Изд-во Кулагиной – Intrada, 2009. – 286 с.
35. Богомолов, Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм / Н.А. Богомолов. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 560 с.

36. Бонгард-Левин, Г.М. Вячеслав Иванов и диссертация И.М. Гревса по истории римского земледелия / Г.М. Бонгард-Левин, Е.В. Ляпустина // Вестник древней истории. – 2003. – № 4. – С. 178–209.
37. Бонецкая, Н.К. Боги Греции в России // Вопросы философии. – 2006. – №7. – С. 113–128.
38. Бонецкая, Н.К. Царь-девица : феномен Евгении Герцык на фоне эпохи / Н.К. Бонецкая. – СПб. : Полиграф, 2012. – 526 с.
39. Борисова, Л.М. Трагедии Вячеслава Иванова в отношении к символистской теории житнетворчества // Русская литература. – 2000. – № 1. – С. 63–77.
40. Брагинская, Н.В. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М. : Наука, 1988. – С. 294–327.
41. [Брюсов В.Я.] Переписка с Вячеславом Ивановым / В.Я. Брюсов : предисл. С.С. Гречишкина, Н.В. Котрелева и А.В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85. – М. : Наука, 1976. – С. 428–545.
42. Брюсов, В.Я. Среди стихов : 1894–1924 : манифесты, статьи, рецензии / В.Я. Брюсов. – М. : Советский писатель, 1990. – 720 с.
43. Бугров, Б.С. Драматургия русского символизма / Б.С. Бугров. – М. : Скифы, 1993. – 54 с.
44. Буева, Л.П. Дионисийство как культурно-антропологическая проблема : (вариации на темы Вяч. Иванова) // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. – М. : Русские словари, 1999. – С. 443–461.
45. Булгаков, С.Н. Первообраз и образ : сочинения в 2 т. Т.1: Свет невечерний / С.Н. Булгаков. – СПб. : Инапресс ; М. : Искусство, 1999. – 416 с.
46. Бычков, В.В. Русская теургическая эстетика / В.В. Бычков. – М. : Ладомир, 2007. – 743 с.
47. Бэлза, И.Ф. Образ Прометея в творчестве Скрябина // Античная культура и современная наука. – М. : Наука, 1985. – С. 241–250.

48. Ваганова, Н.А. Дионисийство как прахристианство в книге Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство» // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия I: Богословие, философия. – 2010. – Вып. 4 (32). – 63–74.
49. Вебер, М. Избранные произведения : пер. с нем. / М. Вебер. – М. : Прогресс, 1990. – 808 с. – (Социологическая мысль Запада).
50. Венцлова, Т. Собеседники на пиру : литературоведческие работы / Томас Венцлова. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 624 с.
51. Вестбрук, Ф. Вячеслав Иванов и «новая мифология» // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С. 22–34.
52. Вестбрук, Ф. Орфизм и возникновение трагедии в концепции Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура : материалы междунар. науч. конф. Томск, 9-11 сент. 2002 г. – М. : Водолей Publishers, 2003. – С. 34–51.
53. Визгин, В.П. Философия Ницше в сумерках нашего сегодня // Фридрих Ницше и философия в России : сб. ст. – СПб. : Русский Христианский гуманитарный институт, 1999. – С. 179–207.
54. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного : пер. с нем. / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
55. Гайденко, П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века / П.П. Гайденко. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 472 с.
56. Гайденко, П.П. Человек и человечество в учении Владимира Соловьева // Вопросы философии. – 1994. – № 6. – С. 47–54.
57. Гайдукова, Т.Т. Ницше и античность. У истоков одной философской концепции // Вестник Московского университета. Сер. 7. Философия. – 1980. – № 6. – С. 71–81.
58. Галанина, Ю.Е. В.Э. Мейерхольд на Башне Вяч. Иванова // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С. 187–205.

59. Галич, Л. [Габрилович Л.Е.] Дионисово соборное действо и театр «Факелы» // В.И. Иванов: pro et contra : антология. Т. 1 / сост. К.Г. Исупова, А.Б. Шишкина. – СПб. : РХГА, 2016. – С. 91–101.

60. Герасимов, Ю.К. [Драматургия Вячеслава Иванова] // Русская литература рубежа веков (1890-е–начало 1920-х годов). Кн. 2. – М. : Наследие, 2001. – С. 223–231.

61. Герасимов, Ю.К. Неоконченная трагедия Вячеслава Иванова «Ниобея» // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1980 год. – Л. : Наука, 1984. – С. 178–203.

62. Голосовкер, Я.Э. Логика мифа. Приложение: Академик Н.И. Конрад о труде Я.Э. Голосовкера / сост. и авт. примеч. Н.В. Брагинская и Д.Н. Леонов. – М. : Наука, 1987. – 218 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

63. Григорий Нисский. Об устройении человека / Григорий Нисский ; пер., примеч. и послесл. В.М. Лурье. – СПб. : Аксиома, 1995. – 176 с.

64. Гулыга, А.В. Миф как философская проблема // Античная культура и современная наука. – М., 1985. – С. 271–276.

65. Гусейнов, Г.Ч. Проекция «дионисийства» в биографии Вячеслава Иванова // Символ. – 2015. – № 65. – С. 430–470.

66. Дьяков, А.В. «Магистральный» миф Вячеслава Иванова в свете гностических учений // Вторые Илиадиевские чтения : тез. докл. и выступлений междунар. науч. конф. Курск, 5 мая 1999 г. – Курск : Изд-во КГПУ, 1999. – С. 80–82.

67. Доброхотов, А.Л. Избранное / А.Л. Доброхотов. – М. : Территория будущего, 2008. – (Университетская библиотека Александра Погорельского). – 472 с.

68. Доброхотов, А.Л. Тема бытийного дара в мелопее В.И. Иванова «Человек» // Символ. – 2008. – № 53–54. – С. 791–804.

69. Доценко, С.Н. Об одном примере анаграмматического построения текста: Вяч. Иванов. // De visu. – 1993. – № 6. – С. 44–45.

70. Ермакова, Л.Л. Хор Океанид в трагедии В.И. Иванова «Прометей» // Вестник Удмуртского университета. История и филология. – 2015. – Т. 25, вып. 3. – С. 22–25.

71. Есаулов, И.А. Категория соборности в русской литературе / И.А. Есаулов. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та. 1995. – 288 с.

72. Есаулов, И.А. Русская классика: новое понимание / И.А. Есаулов. – СПб. : Алетейя, 2012. – 448 с.

73. Жид, А. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1 / Андре Жид. – М. : Терра – Книжный клуб, 2002. – 416 с.

74. Зелинский, Ф.Ф. Вячеслав Иванов // Русская литература ХХ (1890-1910) : в 2-х кн. Кн. 2. / под ред. проф. С.А. Венгерова. – М. : XXI век – Согласие, 2000. – С. 237–248.

75. Иванова, Л.В. Воспоминания : книга об отце / Л.В. Иванова ; подгот. текста и коммент. Дж. Мальмстада. – М. : Культура, 1992. – 432 с.

76. Исупов, К.Г. Герменевтика Вячеслава Иванова / К.Г. Исупов, К.В. Никулушкин // Вестник русской христианской гуманитарной академии. – 2014. – Т. 15, вып. 4. – С. 134–149.

77. Исупов, К.Г. Символизм и герменевтика / Константин Исупов ; red. tomu Roman Mnich i Roman Bobryk ; Uniw. przyrodniczo-humanistyczny w Siedlcach. – Siedlce : Stow. Tutajteraz : Inst. filologii polskiej i lingwistyki stosowanej URH, 2012. – 98 с.

78. Исупов, К.Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века / К.Г. Исупов. – СПб. : Русская христианская гуманитарная академия, 2010. – 592 с.

79. Исупов, К.Г. Философия и литература «серебряного века» : (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1 / ИМЛИ РАН. – М. : Наследие, 2001. – С. 69–130.

80. Карсавин, Л.П. Религиозно-философские сочинения. Т. 1. / Л.П. Карсавин ; сост. и вступ. ст. С.С. Хоружего. – М. : Ренессанс, 1992. – 325 с.

81. Кассирер, Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление / Э. Кассирер. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2002. – 280 с. – (Книга света).
82. Келдыш, В. А. Вячеслав Иванов и Достоевский // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. – М. : Наследие, 1996. – С. 247–261.
83. Кереньи, К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни : пер. с нем / К. Кереньи. – М. : Ладомир, 2007. – 319 с.
84. Кессиди, Ф. От мифа к логосу : становление греческой философии / Ф. Кессиди ; отв. ред. А.Е. Зимбули. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : Алетейя, 2003. – 360 с. – (Античная библиотека. Исследования).
85. Килина, Т.В. Космогония и апокалипсис в творчестве Скрябина // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. - 2005. – № 2 (8). – С. 165–179.
86. Климент Александрийский. Увещание к язычникам. Кто из богатых спасется / Климент Александрийский ; пер. с древнегреч., вступ. ст., коммент. и указ. А.Ю. Братухина. – СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2006. – 288 с. – (Библиотека христианской мысли. Источники).
87. Ключ, Э. Ницше в России. Революция морального сознания / Э. Ключ ; пер. с англ. Л.В. Харченко. – СПб. : Академический проект, 1999. – 240 с.
88. Козубовская, Г.П. Рубеж XIX-XX веков: миф и мифопоэтика : монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул : АлтГПА, 2011. – 318 с.
89. Корецкая, И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века / И.В. Корецкая. – М. : Радикс, 1995. – 380 с.
90. Лавров, А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – Фольклор – Литература. – Л. : Наука, 1978. – С. 137–170.
91. Лейдерман, Н.Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде : испытание жанра или испытание жанром? // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Вып. 9. – Екатеринбург : Изд-во Екатеринбург. гос. пед. ун-та, 2006. - С. 3–33.

92. А.Ф. Лосев о Вяч. Иванове : краткая антология / сост. Е. Тахо-Годи // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. – М. : Русские словари, 1999. – С. 134–172.
93. Лосев, А.Ф. История античной эстетики : (ранняя классика) / А.Ф. Лосев. – М. : Высшая школа, 1963. – 584 с.
94. Лосев, А.Ф. Мифология греков и римлян / А.Ф. Лосев ; сост. А.А. Тахо-Годи ; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М. : Мысль, 1996. – 975 с.
95. Лосев, А.Ф. Миф – Число – Сущность / А.Ф. Лосев ; сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М. : Мысль, 1994. – 919 с.
96. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев ; сост. А.А. Тахо-Годи ; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.
97. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
98. Лосский, В.Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Богословские труды. Сб. 8. – М., 1972. – С. 8–125.
99. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. / Ю.М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
100. Магомедова Д.М. Проблема границ искусства и жизни у Вяч. Иванова и Ницше / Д.М. Магомедова, Н.Д. Тмарченко // Диалог культур – культура диалога : сб. науч. ст. – М. : РГГУ, 2002. – С. 59–77.
101. Машбиц-Веров, И.М. Русский символизм и путь Александра Блока / И.М. Машбиц-Веров. – Куйбышев : Куйбышев. кн. изд-во, 1969. – 349 с.
102. Майоров, Г.Г. Формирование средневековой философии. Латинская патристика / Г.Г. Майоров. – М. : Мысль, 1979. – 432 с.

103. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – 3-е изд., репринт. – М. : Восточная литература, 2000. – 407 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

104. Мень, А.В. Дионис, Логос, Судьба : греческая религия и философия от эпохи колонизации до Александра / А.В. Мень. – М. : Фонд имени Александра Меня, 2002. – 396 с.

105. Мережковский, Д.С. Вечные спутники : портреты из всемирной литературы / Д.С. Мережковский. – СПб. : Наука, 2007. – 903 с.

106. Минц, З.Г. Поэтика русского символизма / З.Г. Минц. – СПб. : Искусство–СПБ, 2004. – 480 с.

107. Мицкевич, Д.Н. «Реалиоризм» Вячеслава Иванова // Христианство и русская литература : взаимодействие этнокультурных и религиозно-этических традиций в русской мысли и литературе. Сборник шестой. – СПб. : Наука, 2010. – С. 254–342.

108. Молодяков, В. Валерий Брюсов и Вячеслав Иванов: окончание диалога : (1914–1924) // Collegium : междунар. науч.-худож. журн. – 1995. – № 1/2. – С. 85–100.

109. Московский Художественный театр в русской театральной критике : 1898-1905 / сост., вступ. к сезонам, примеч. Ю.М. Виноградова, О.А. Радищевой, Е.А. Шингаревой, общ. ред. О.А. Радищевой. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2005. – 639 с.

110. Мотрошилова, Н.В. Вл. Соловьев и Ф. Ницше. Поиск новых философских парадигм // Фридрих Ницше и философия в России : сб. ст. – СПб. : Русский Христианский гуманитарный институт, 1999. – С. 46–57.

111. Мочкин, А.Н. Культ Диониса и его парадигматическая роль в философии Ницше // Античная философия в интерпретации буржуазных философов. – М., 1981. – С. 103–117.

112. Мюллер, М. Введение в науку о религии // Классики мирового религиоведения. Т. 1 : антология : пер с англ., нем., фр. / сост. и общ. ред. А.Н. Красникова. – М. : Канон+, 1996. – С. 31–143.

113. Нефедьев, Г.В. К истории одного «посвящения» : Вячеслав Иванов и розенкрейцерство // Вячеслав Иванов - творчество и судьба : к 135-летию со дня рождения / [сост. Е.А. Тахо-Годи]. – М. : Наука, 2002. – С. 194–202.

114. Николай Сербский. Из окна темницы / Николай Сербский. – Минск : Свято-Елисаветинский монастырь, 2005. – 432 с.

115. Ницше, Ф. Сочинения : в 2 т. Т.1 : пер с нем. / Ф. Ницше ; [сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна]. – М. : Мысль, 1997. – 829 с. – (Философское наследие).

116. Нусинов, И.М. История литературного героя. – М. : Гослитиздат, 1958. – 551 с.

117. Обатнин, Г.В. Иванов-мистик : (окультизм в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)) / Г.В. Обатнин. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 240 с.

118. Обатнина, Е.Р. А.М. Ремизов. Личность и творческие практики писателя / Е.Р. Обатнина. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 296 с.

119. Павлова, Л.В. У каждого за плечами звери : символика животных в лирике Вячеслава Иванова : монография / Л.В. Павлова. – Смоленск : СГПУ, 2004. – 264 с.

120. Пайман, А. Ремесленники Диониса? : трагедия в теории и практике Серебряного века // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. / отв. ред. Н.Ю. Грякалова, А.Б. Шишкин. – СПб. : РХГА, 2016. – С. 9–26.

121. Паленко, М. Классические образы Аполлона и Диониса в работах Ф. Ницше и Вяч. Иванова // Проблемы русской и зарубежной литературы : материалы студенч. науч. конф. Москва, 26 апреля 2006 г. – М. : Изд-во РУДН, 2006. – С. 94–99.

122. Паперный, В. Две заметки об источниках поэмы Вяч. Иванова «Человек» // На рубеже двух столетий : сборник в честь Александра Васильевича Лаврова / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) ; [сост. В.

Багно, Д. Малмстад, М. Маликова]. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – С. 518–529.

123. Паперный, В. Мотивы христианского и еврейского гнозиса в тексте и контексте поэмы Вяч. Иванова «Человек» // *Jews and slavs*. Vol. 21. – Jerusalem – Gdansk, 2008. – P. 230–257.

124. Паперный, В. О символизме Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время : материалы VII Междунар. симпозиума, Вена, 1998 / Ин-т славистики Венского Ун-та; Associazione Internazionale Convivium, Roma; ред. С. Аверинцев, Р. Циглер. – Франкфурт-на-Майне : Петер Ланг, 2002. – С. 349–369.

125. Паперный, В. Филосемитский нарратив в антисемитском дискурсе: случай Вячеслава Иванова // *Judaica rossica – rossica judaica*. – Белград, 2011. – С. 108–125.

126. Пичко, Н.С. А.Ф. Лосев о взаимодействии звука и слова в культуре // *Гуманитарные и социальные науки*. – 2011. – № 11. – С. 233–243.

127. Плюханова, М.Б. Архаика Достоевского у Вяч. Иванова и его последователей // *Историческое и надвременное у Вяч. Иванова : к 150-летию Вяч. Иванова / под ред. М. Плюхановой и А. Шишкина*. – Салерно, 2017. – С. 103–130.

128. Покорская, Е. Проблема художественного претворения реальности в эстетике и драматургии Вячеслава Иванова // *Метаморфозы артистизма : проблема артистизма в русской культуре первой трети XX века : сб. ст. / сост. В.К. Кантор*. – М. : РИК, 1997. – С. 108–125.

129. Порфирьева, А.Л. Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера : (драматургия Вячеслава Иванова) // *Проблемы музыкального романтизма : сб. науч. тр. / отв. ред. А.Л. Порфирьева*. – Л. : ЛГИТМиК, 1987. – С. 31–58.

130. Порфирьева, А.Л. Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905–1917 годах // *Русский театр и драматургия*

1907–1917 годов : сб. науч. тр. / отв. ред. А.А. Нинов. – Л. : ЛГИТМиК, 1988. – С. 37–53.

131.Потебня, А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потебня ; сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Муратова. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с. – (Классика литературной науки).

132.Потебня, А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня ; сост., вступ. ст. и примеч. И.В. Иваньо и А.И. Колодной. – М. : Искусство, 1976. – 614 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

133.Приходько, И.С. Лиризация символистской трагедии на античный сюжет // Античность и культура Серебряного века : к 85-летию А.А. Тахо-Годи / [отв. ред., сост. Е.А. Тахо-Годи] ; Науч. совет РАН «История мировой культуры»; Культ.-просвет. о-во «Лосевские беседы» ; Б-ка истории рус. философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева». – М. : Наука, 2010. – С. 104–111.

134.Прокопова, О.А. Героико-титанический миф в эстетике Д.С. Мережковского и Вяч. И. Иванова // Русская философия и Православие в контексте мировой культуры : сб. материалов Междунар. науч. конф. (Краснодар, КубГУ, 20-23 октября 2004 г.) / Кубанское отд-ние РФО РАН ; под ред. П.Е. Бойко, А.А. Тащиана. – Краснодар : Мир Кубани, 2005. – С. 245–250.

135.Проскурина В.Ю. «Cor Ardens»: смысл заглавия и эзотерическая традиция // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 51. – С. 196–213.

136.Рикёр П. Конфликт интерпретаций : очерки о герменевтике / П. Рикёр ; пер. с фр. и вступ. ст. И.С. Вдовиной. – М. : КАНОН-пресс-Ц ; Кучково поле, 2002. – 624 с. – (Канон философии).

137.Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о Скрябине / Л.Л. Сабанеев. - М. : Классика-XXI, 2000. – 400 с.

138.Сабо, Б. Мифологема огня в трагедии Вяч. Иванова «Прометей» // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1 / отв. ред.

К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. – СПб. : Изд-во Пушкинского дома, 2010. – С. 174–182.

139.Сабо, Б. Культ Диониса в трагедии «Прометей» Вячеслава Иванова // Славистика. Вып. XI. – Белград : Славистическое общество Сербии, 2007. – С. 91–97.

140.Сабо-Трифкович, Б. Трагедия «Прометей» Вячеслава Иванова / Б. Сабо-Трифкович. – Белград, 2010. – 172 с.

141.Сигетхи, А. Кризис гуманизма и попытка его преодоления у Вячеслава Иванова // Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph : beiträge des IV Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4–10 September 1989 / hrsg. von W. Potthoff. – Heidelberg, 1993. – S. 307 – 313.

142.Силард, Л. Герметизм и герменевтика / Лена Силард. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – 328 с.

143.Силард, Л. Орфей растерзанный и наследие орфизма // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. – Budapest, 1996. – Т. 41. – P. 209–246.

144.Синеокая, Ю.В. Рубеж веков : русская судьба сверхчеловека Ницше // Фридрих Ницше и философия в России : сб. ст. – СПб. : Русский Христианский гуманитарный институт, 1999. – С. 58–74.

145.Синеокая, Ю.В. Три образа Ницше в русской культуре / Ю.В. Синеокая. – М. : ИФРАН, 2008. – 197 с.

146.Смирнов, И.П. Смысл как таковой / И.П. Смирнов. – СПб. : Академический проект, 2001. – 352 с.

147.Соколов, Р.И. Поэтическое творчество Вячеслава Иванова как поэтическое единство / Р.И. Соколов. – Daugavpils, 2012. – 192 с.

148.Соколов, Р.И. «Глубинного сердца биенье» : «Сон Мелампа» Вяч. Иванова // Славянские чтения II. – Даугавпилс-Резекне : Изд-во Латгальского культурного центра, 2002. – С. 102–107.

149. Соловьев, В.С. Сочинения : в 2 т. / В.С. Соловьев ; общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева ; примеч. С.Л. Кравца и др. – М. : Мысль, 1988.

Т. 1. – 892 с.

Т. 2. – 822 с.

150. Соловьев, В.С. Стихотворения и шуточные пьесы / В.С. Соловьев. – Л. : Советский писатель, 1974. – 352 с.

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

152. Стахорский, С.В. Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века : лекции / С.В. Стахорский. – М. : ГИТИС, 1991. – 102 с.

153. Степанова, Г.А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова / Г.А. Степанова. – М. : ГИТИС, 2005. – 139 с.

154. Степун, Ф.А. Мистическое мировидение : пять образов русского символизма / Федор Степун ; пер. с нем. Г. Снежинской, Е. Крепак и Л. Маркевич. – СПб. : Владимир Даль, 2012. – 479 с.

155. Тахо-Годи, А.А. Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха / отв. ред. Ф.Х. Кессиди. – М. : Наука, 1979. – С. 58–82.

156. Тахо-Годи, Е.А. Образ царевича Светомира и его мифологические, агиографические, фольклорные и поэтические претексты // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2015. – Т. 74. № 4. – С. 35–46.

157. Тернова, Т.А. Жанр как парадокс : модели маргинального жанрообразования в русском имажинизме // Вестник ВГУ. Серия Филология. Журналистика. – 2010. – №1. – С. 103–110.

158. Тернова, Т.А. Публицистический цикл Вячеслава Иванова о революции и гражданской войне // Научный Вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2017. – № 2 (25). – С. 29–33.

159. Титаренко, С.Д. К разгадке эссе Вячеслава Иванова «Анима» // Иванов В.И. Anima. – СПб., 2009. – С. 89–120.

160. Титаренко, С.Д. Мистериально-мифологическая природа жанра мелопеи «Человек» в творчестве Вячеслава Иванова // Вестник СПбГУ. Сер. 9. – 2009. – Вып. 2. Ч. 2. – С. 55–65.

161. Титаренко, С.Д. Мифологизм Вяч. Иванова и понятие «абсолютной мифологии» А.Ф. Лосева // Вестник СПбГУ. Сер. 9. – 2014. – Вып. 1. – С. 85–92.

162. Титаренко, С.Д. Мифопоэтика Вячеслава Иванова в контексте идей русского символизма: истоки, генезис, стратегии : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / С.Д. Титаренко. – СПб., 2013. – 48 с.

163. Титаренко, С.Д. «Основной миф» Ф.М. Достоевского в интерпретации Вячеслава Иванова // Вестник СПбГУ. Сер. 9. – 2012. – Вып. 1. – С. 47–55.

164. Титаренко, С.Д. Поэма Вячеслава Иванова «Младенчество» : символический язык автобиографического мифа и его христианские и розенкрейцерские истоки // Судьбы литературы серебряного века и русского зарубежья : сб. ст. и материалов : памяти Л.А. Иезуитовой : к 80-летию со дня рождения. – СПб. : Петрополис, 2010. – С. 183–201.

165. Титаренко, С.Д. «Фауст нашего века» : мифопоэтика Вячеслава Иванова : монография / С.Д. Титаренко. – СПб. : Петрополис, 2012, – 654 с.

166. Топорков, А.Л. Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова : древняя и средневековая книжность и фольклор / А.Л. Топорков. – М. : Индрик, 2012. – 496 с.

167. Топорков, А.Л. Символика и функции сновидений в «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2015. – Т. 74. № 4. – С. 17–34.

168. Топорков, А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века / А.Л. Топорков. – М. : Индрик, 1997. – 456 с. – (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования.)

169. Трубецкой, С.Н. Метафизика в Древней Греции / С.Н. Трубецкой ; примеч. И.И. Маханькова. – М. : Мысль, 2003. – 589 с. – (Философское наследие).

170. Трубецкой, С.Н. Сочинения / С.Н. Трубецкой ; сост., ред. и вступ. ст. П.П. Гайденко; примеч. П.П. Гайденко, Д.Е. Афиногенова. – М. : Мысль, 1994. – 816 с. – (Философское наследие).

171. Фатеева, А.С. Орфический миф в интертекстуальных мотивах культур России и Италии конца XIX – первой половины XX веков : дис. ... канд. филос. наук / А.С. Фатеева. – М., 2016. – 200 с.

172. Фатеева, А.С. Орфическая онтофания в интертекстуальных мотивах русской культуры конца XIX – начала XX веков // Полигнозис. – 2013. – № 1 (44). – С. 109–134.

173. Фаустов, А.А. Наследники, избранники, посвященные и плагиаторы : культурно-семиотическая динамика от Пушкина к Ф. Сологубу // Памяти Анны Ивановны Журавлевой : сб. ст. / сост. Г.В. Зыкова, Е.Н. Пенская. – М. : Три квадрата, 2012. – С. 229–281.

174. Федосеева, Т.В. Образ Пандоры в трагедии Вяч. Иванова «Прометей» // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: проблемы теоретической и исторической поэтики : материалы междунар. науч. конф. Гродно, 1–3 окт. 2002 : в 2 ч. Ч. 1 / отв. ред. А.С. Смирнов, Т.Е. Автухович. – Гродно : ГрГУ, 2003. – С. 118–121.

175. Федосеева, Т.В. Трагедия Эсхила «Прометей прикованный» и трагедия Вяч. Иванова «Прометей»: история создания и литературная судьба // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты : материалы Междунар. науч. конф. «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения). – М. : Изд-во МГУ, 2003. – С. 247–252.

176. Федотова, С.В. Поэтология Вячеслава Иванова : монография / С.В. Федотова. – Тамбов : ТОГОАУ ДПО «ИПКРО», 2012. – 293 с.

177. Федотова, С.В. Три концепции человека в литературе серебряного века // Вестник ТГПУ. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – 2005. – Вып. 6 (50). – С. 32–38.

178. Флоренский, П.А. Собрание сочинений. Философия культа : (опыт православной антропологии) / П.А. Флоренский ; сост. и ред. игумен Андроник (Трубачев). – М. : Мысль, 2004. – 685 с. – (Философское наследие).

179. Флоровский, Г.В. Пути русского богословия / Г.В. Флоровский. – Париж : YMCA-PRESS, 1983. – 600 с.

180. Фотиев, К. «Дионис и прадионисийство» в свете новейших исследований // *Cultura e memoria : atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a V. Ivanov / A cura di F. Malcovati.* – Firenze, 1988. – Vol. 2. – P. 163–170.

181. Франк, С.Л. Русское мировоззрение / С.Л. Франк. – СПб. : Наука, 1996. – 744 с.

182. Фридман, И.Н. Щит Персея и зеркало Диониса : учение Вяч. Иванова о трагедии // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. – М. : Русские словари, 1999. – С. 250–285.

183. Фридман, И.Н. Эстетика. Катартика. Теургия. «Теургический проект» в философии искусства Вл. Соловьева – Вяч. Иванова – А.Ф. Лосева // *Начала.* – 1994. – № 1. – С. 139–176.

184. Хюбнер, К. Истина мифа : пер с нем. / К. Хюбнер. – М. : Республика, 1996. – 448 с. – (Мыслители XX века).

185. Чистоткина, Е.С. Реализация теургической концепции в творчестве Вяч. Иванова : (на примере трагедий «Прометей» и «Тантал») // *Вестник Вятского гос. ун-та.* – 2010. – № 2 (2). – С. 137–140.

186. Шатин, Ю.В. Рецепция Ницше – теоретика драмы – в работах русских символистов (Вяч. Иванов «Ницше и Дионис» – 1904, Андрей Белый «Театр и современная драма – 1908») // *Сибирский филологический журнал.* – 2014. – № 1. – С. 98–103.

187. Шелогурова, Г.Н. Античный миф в русской драматургии начала века : (И. Анненский, Вяч. Иванов) // Из истории русской литературы конца XIX-начала XX века. – М. : МГУ, 1988. – С.105–122.

188. Шишкин, А.Б. «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: материалы и исследования. – М. : Наследие, 1996. – С. 333–352.

189. Шмонин, Д.В. В тени Ренессанса : вторая схоластика в Испании / Д.В. Шмонин. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2006. – 277 с.

190. Щербакова, Е.В. Интерпретация ницшеанского дионисийства в творчестве Вячеслава Иванова // Русская литература и философия: постижение человека. Т. 2. – Липецк, 2011. – С. 20–24.

191. Шумилин, Д.А. Теософские истоки замысла поэмы «Прометей» // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 1. – С. – 198–207.

192. Эткинд, А.М. Эрос Невозможного / А.М. Эткинд. – СПб. : Медуза, 1993. – 464 с.

193. Яковлев, М.В. Апокалиптическое направление в русской поэзии XX века: специфика авторского мышления, религиозные идеи и символы, жанрово-стилевые решения : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01. – Москва, 2017. – 526 с.

194. Ярхо, В. Эсхил / В. Ярхо. – М. : ГИХЛ, 1958. – 292 с.

195. Symborska-Leboda, M. Миф и ритуал в трагедиях Вячеслава Иванова // Genologické studie. Vol. 2. – Brno : Masarykova univerzita, 1993. – P. 227–235.

196. Symborska-Leboda, M. Прометей и Пандора, или мифопоэтическая антропология Вячеслава Иванова : (на материале трагедии «Прометей») // Mistrzowi i Przyjacielowi. Pamięci Profesora Zbigniewa Baranskiego. – Wrocław, 2010. – P. 149–168.

197. Davidson, P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov : a Russian symbolist's perception of Dante / P. Davidson. – Cambridge : Cambridge university press, 1989. – 319 p.

198. Carlson, M. Ivanov – Belyi – Minclova: the mystical triangle // *Cultura e Memoria : atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*. Vol.1. – Firenze, 1998. – P. 63–79.

199. Mureddu, D.G. *The Tragedy Prometheus by Vjačeslav Ivanov // Vjačeslav Ivanov: russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph : beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4–10 September 1989 / hrsg. von W. Potthoff*. – Heidelberg, 1993. – S. 127 – 162.

200. Интернет-источники

201. Вестбрук, Ф. Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве [Электронный ресурс]. – URL: http://www.v.ivanov.it/wp-content/uploads/2010/westbroek_dionysus_und_die_dionysische_tragoedie_diss_2007.pdf. – 05.05.2016.