

БОЯНА САБО - ТРИФКОВИЧ
ТРАГЕДИЯ
«ПРОМЕТЕЙ»
ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА



БЕЛГРАД
2010

БОЯНА САБО-ТРИФКОВИЧ

**ТРАГЕДИЯ
«ПРОМЕТЕЙ»
ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА**

БЕЛГРАД

2010

ОТ АВТОРА

Данная книга представляет собой кандидатскую диссертацию, защита которой состоялась 19-го декабря 2008 г. на Филологическом факультете Университета в Белграде.

Автор выражает глубокую благодарность своему научному руководителю проф. д-р Корнелии Ичин, которая помогала не только ценными советами, но и книгами из своей личной библиотеки, без которых бы эта работа так никогда и не была написана. Искреннюю благодарность автор приносит и членам комиссии по защите кандидатской диссертации: проф. д-р Гражине Бобылевич из Института Славистики Польской Академии Наук, которая не только помогала при написании диссертации, но и отправляла все недоступные автору исследования о творчестве Вяч. Иванова, и проф. д-р Геннадию Обатнину с Кафедры славистики Университета Хельсинки. Огромная благодарность покойному проф. д-р Миливое Йовановичу, который ввел меня в мир Вяч. Иванова.

Особая благодарность д-р Йоргу Шульте, побывавшему вместо автора во многих европейских библиотеках и отправившему оттуда необходимые для данной работы тексты.

Автор считает своим долгом поблагодарить и библиотечкарей Кафедры славистики Филологического факультета в Белграде, также как и своих коллег.

Особую благодарность автор выражает Министерству науки Республики Сербии, которое оказало финансовую поддержку при печатании данной книги.

Самая нежная благодарность за поддержку и помощь моим родителям, отцу Марьяну и матери Марине, сестре Милене, дедушке Стевану, бабушке Миланке и всей моей семье. Спасибо за помощь мужу.

Белград, 19-ое мая 2010 г.

ВВЕДЕНИЕ

Несмотря на то, что творчество Вяч. Иванова в отличие от других писателей никогда официально не находилось под запретом в Советском Союзе, на основании пространной библиографии¹, написанной английской исследовательницей творчества Вячеслава Иванова Памэлой Дэйвидсон, обнаруживается, что после его окончательного отъезда из России в 1924 году, много исследований о творчестве русского символиста стало появляться за рубежом, особенно в Италии, в которой Вяч. Иванов прожил до конца своих дней. Это подтверждает и сборник *Вячеслав Иванов. Материалы и исследования*. Во вступительном слове в упомянутом сборнике, называемом *От редакции* указано, что «книга, посвященная Вячеславу Иванову (1866 - 1949), выдающемуся поэту и мыслителю XX века, появляется на его родине впервые: изучение наследия предводителя русских символистов (весьма продуктивное на Западе) было прервано у нас после Октября и возобновилось лишь с середины 1970-х годов, стимулированное получившими признание в России и за рубежом исследованиями С.С.Аверинцева»². То, что в семидесятые годы возрастает интерес к творчеству русского символиста не случайно, ибо именно в этот период в Брюсселе,

¹ Имеется в виду книга P. Davidson, Vjacheslav Ivanov: a reference guide, New York, 1996.

² Российская Академия наук, Институт мировой литературы им. А.М.Горького, *Вячеслав Иванов. Материалы и исследования*, Москва, «Наследие», 1996, 3.

благодаря Д.В.Иванову и О.Дешарт, выходит собрание сочинений Вяч. Иванова в четырех томах. Доказательство этому и первая международная конференция, посвященная исследованию жизни и творчества писателя, проведенная Йельским университетом в 1981 году. С тех пор опубликование произведений и текстов как самого Вяч. Иванова, так и материалов из его жизни и исследование его творчества продолжается³. На первых порах исследователи обращаются к стихам Вяч. Иванова. Работ, посвященных драматургии автора, весьма мало, в том числе о *Прометее*. Как правило в основу тех немногочисленных исследований об указанной трагедии, заложены теоретические работы самого Вяч. Иванова, посвященные трагедии и театру. Почти все работы освещают вопрос о роли Диониса в *Прометее*. Во многих из них центральное место отведено Предисловию⁴ и темам, которые сам Вяч. Иванов затрагивает в нем: трактовка мифа о Прометее самим русским символистом, в чем заключается вина Прометея. Это в основном вопросы, на основании которых у исследователей возникает полемика.

В упомянутой уже библиографии Вяч. Иванова, поражает тот факт, что статей или материалов, посвященных исследованию трагедии *Прометей* Вяч. Иванова, написанной

3 Единственным недостатком работ, посвященных Вяч. Иванову можно считать тот, что со временем исследователи стали удаляться в своих статьях от анализа самих произведений и посвящать свои работы архивным материалам.

4 Трагедию *Прометей*, вышедшую отдельной книжкой в издательстве Алконост в 1919 году сопровождает и Предисловие, написанное самим Вяч. Ивановым. В брюссельском четырехтомнике оно отсутствует, его заменяет статья *О действе и действии*, представляющая собой его укороченный вариант.

в 1915 г.⁵, сколь это ни странно, очень мало⁶. Даже первые рецензии на эту трагедию появляются лишь несколько лет спустя, только после опубликования этого текста отдельной книжкой. Так, например, В.Я. Брюсов, который с самого начала был ознакомлен с замыслом об идее Вяч. Иванова написать трилогию, пишет во втором номере «Художественного слова» за 1919 год в рубрике *Библиография* отзыв о новой книжке, появившейся в издательстве «Алконост». Отношение Брюсова к трагедии Иванова весьма негативно. В самом начале своей статьи Брюсов ставит вопрос на какой же условности создана трагедия Вяч. Иванова, так как очевидно, что она не построена на воззрениях античного мира, что подтверждает и само предисловие автора трагедии. Она создана на основании многих условностей, которые человек XX

5 Первое публичное чтение трагедии состоялось 20-го февраля 1914 г. в Обществе свободной эстетике. Правда, в *Летописи литературных событий в России конца XIX – начала XX века*, выпуск 3, 1911 – октябрь 1917, ИМЛИ РАН, Москва, 2005, 298, указано, что речь идет о драме под названием *Сыны Прометея*. Под таким же названием эта трагедия была опубликована в январском номере журнала «Русская мысль» за 1915 год. Отдельной книжкой и уже под другим названием, *Прометей*, выходит в 1919 г.

6 С *Прометеем* Вяч. Иванова связаны 24 библиографические единицы. В них в основном сам текст трагедии рассматривается в связи с театральной концепцией автора. Гораздо больше внимания исследователи уделяют первой части трилогии - *Танталу*, начиная с самого ее написания и вплоть до наших дней, о чем свидетельствуют и отдельные книжки, посвященные именно исследованию этой трагедии, чего о *Прометее* нельзя сказать. В оправдание этому звучат слова Ю.К. Герасимова, который в разделе о драматургии Вяч. Иванова в *Русской литературе рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)*, указывает и на причины написания трагедии *Сыны Прометея* только десять лет после первой части трилогии, *Тантал*: «невыгодность обществом античной трагедии ни в ее классической форме, ни в символистском варианте, сказавшись на творчестве Вяч. Иванова. Следующая его трагедия *Сыны Прометея* появилась через 10 лет» (Ю.К. Герасимов, *Вячеслав Иванов*, в: «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)», книга 2, Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001, 227).

века не вполне может понять. Брюсов не видит в ней дионисийского элемента, лежащего в основе трагедии. Он подчеркивает несколько раз, что персонажи не действуют, а философствуют, что противоположно как самому тексту предисловия к трагедии Вяч. Иванова, где он основное внимание уделяет действию, так и взгляду Вяч.Иванова на сам «театр будущего», в основе которого лежит действие. Заканчивает Брюсов этот отзыв о появившейся новой трагедии Вяч.Иванова словами: «жаль, что на такое призведение затрачен огромный запас творческой энергии», потому что «стихи трагедии, сами по себе, поистине прекрасны»⁷.

А.Прибыловский в «Русской книге» в Берлине, правда, лишь два года спустя, также пишет отзыв о новой трагедии. Отзыв А.Прибыловского положительный. Автор также как и русский символист ссылается в первую очередь на предисловие к трагедии самого Вяч. Иванова, но в отличии от Брюсова, который на первый план выдвигает теорию Вяч. Иванова о действе и действии в трагедии, Прибыловский уделяет внимание высказываниям о трактовке мифа о Прометее. На основании того же предисловия автор отзыва пишет, что «единое по В. И. только в проявлении одного объективного закона, как в трагическом характере, так и в трагической судьбе»⁸. В трагедии просвечивает и правда о неизменности мира и человека, о роковом преопределении судьбы. Бытие основывается на покое-полноте или жажде к действию, которая прекрасна, но мучительна. Автор статьи не упускает возможность напомнить и об орфическом учении о создании людей, подводя после этого итог, что «В.И. в своей трагедии, больше чем в прежних произведениях, пытается привести в переемственность, в гармонию и лад с мистикой христиан-

7 В. Брюсов, «Художественное слово», N 2, 1919. 60.

8 А. Прибыловский, *Review of Prometei*, в: «Русская книга», Берлин, номер 6, июнь, 14. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте..

ства» (14). Прибыловский также подчеркивает особенности языка трагедии, так как он «прост и величав и как всегда глубоко обдуман» (14). Он же отмечает, что «глубина мирозерцания В.И. соединена с поразительной силой образов, с законченно совершенной формой» (14).

Образу Прометея у Вяч. Иванова посвящает свою статью и И.Нусинов, который в своей пространной работе *Вековые образы*, в одной из своих глав говорит о главном действующем лице трагедии Вяч. Иванова. Так как автор статьи сосредотачивает свое внимание в основном на предисловии к трагедии, то мы не будем подробно на этом останавливаться. Укажем лишь на некоторые особенности образа Прометея Вяч.Иванова, согласно И.Нусинову. Для него главный герой пьесы противопоставляется Прометеем Гете и Шелли, с которыми Прометея Вяч. Иванова будут впоследствии постоянно сравнивать. Прометея русского символиста многие считают именно последователем их традиции. Согласно же автору данной статьи Вяч. Иванов со своим произведением продолжает традицию Эдгара Кинэ, для которого Прометей является бунтарем «против буржуазии, против ее социального порядка, против ее морального и философского сознания»⁹. И.Нусинов толкует ивановского Прометея в ключе негативного изображения революционеров у Ф.Достоевского, особенно в его произведении «Бесы»¹⁰. С этим трудно согласиться, поскольку и сам Вяч. Иванов не раз подчеркивал связь данного произведения в первую очередь с эллинами и их религией, о чем свидетельствуют и другие две части трилогии *Тантал* и *Ниобея*.

9 И. Нусинов, *История литературного героя*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1958, 130. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

10 Негативную оценку подчеркивает и само название статьи *Как Прометей был объявлен причиной зла: Вяч. Иванов «Прометей»*.

Для автора статьи Прометей и его действие, на котором и строится вся трагедия, связаны с ограниченностью. Именно с этим И.Нусинов и связывает убийства и самоубийства в трагедии. Здесь речь идет об индивидуации, о чем впоследствии в своей статье будет говорить и А.Ф.Лосев, правда в ином философском ключе.

И.Нусинов в своем исследовании также подчеркивает, что *Прометей* Вяч. Иванова «написан непривычным для мажорного и претенциозного Вячеслава Иванова легким и прозрачным стихом» (130)¹¹.

Не обошел вниманием *Прометей* ни А.Ф. Лосев. В своей работе А.Ф.Лосев уделяет внимание в первую очередь проблеме, которую и сам Вяч. Иванов делает центральной в ряде своих произведений: проблеме и борьбе двух начал: титанического и дионисийского. А.Ф.Лосев подчеркивает, что проблема Прометея в его абсолютной индивидуализации. Грех Прометея в том, что он попытался «расторгнуть первоначальное и общее единство вещей на отдельные дискретные единичности»¹². Последствием этого является то, что каждая отдельная единичность мнит себя целым. В своем произведении Вяч. Иванов не просто критикует титанизм, но и предлагает решение проблемы. Исконному характеру исключительности титанизма противопоставляется дионисийское всеединство. Именно Дионис, который «учил людей... восстанавливать исконную и первозданную полноту бытия» (242), должен «воссоединить все титанические раздельные существа в единую мировую полноту» (244), нару-

11 Похожим мнением обладает и В.Брюсов, который написал уже указанный негативный отзыв о новом произведении Вяч. Иванова.

12 А. Ф. Лосев, *Историческая конкретность символа. Мировой образ Прометея*, в: А. Ф. Лосев, «Проблема символа и реалистическое искусство», Москва, «ИСКУССТВО», 1995, 241. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

шенную Прометеем, но без потери индивидуальности. Хотя до самого конца трагедии Дионис так в ней и не восторжествует, как утверждает автор исследования, «намёков на будущее царство Диониса в трагедии достаточно» (244). А.Ф. Лосев обращает на это внимание, ибо именно эту проблему он считает «подлинной и единственной темой трагедии» (243).

Поскольку страницы, посвященные *Прометею* Вяч. Иванова, являются составной частью крупного исследования образа Прометея как символа в мировой литературе вообще, то главные заслуги А.Ф. Лосева заключаются в том, что он рассматривает трагедию в сравнении с другими произведениями, главным действующим лицом которых является Прометей. Главную характеристику трагедии А.Ф. Лосев видит в том, что Прометей Иванова трактуется в космогонических, вселенских тонах, что приближает его к античной интерпретации мифа о Прометее, сравнивая его при этом с *Освобождённым Прометеем* Шелли.

Среди работ, посвящённых исследованию *Прометея* особенно следует выделить статью итальянской исследовательницы Д. Дж. Муредду под заглавием *The Tragedy "Prometheus" by Vjačeslav Ivanov*. Это практически первая работа, написанная отдельно об указанной трагедии. Единственным недостатком этой статьи можно считать то, что слишком мало места в ней отведено анализу самого текста.

В этой пространной работе, как и сама исследовательница во вступлении указывает, в первую очередь рассматриваются взгляды самого Вяч. Иванова на трагедию и театр на основании его же статей. Автора статьи интересует насколько идеи Ницше и его книжки *Рождение трагедии из духа музыки* повлияли на самого Вяч. Иванова, а также что он перенял у немецкого философа, а что русский символист переосмыслил по-своему. При всем этом исследовательница указывает на то, что «при толковании ивановской концепции тра-

гедии рискуем приписать ему определенные утверждения, которые он перенял у Ницше, а с другой стороны проглядеть аспекты оригинальности Иванова»¹³. Здесь в первую очередь имеется в виду идея о возникновении трагедии из похоронного обряда, проводившегося в честь Диониса, что, конечно же, перенято у Ницше. При этом не следует забывать одну из самых важных идей Иванова о дуализме Диониса, реализованном в жертве и жреце¹⁴, мужском и женском началах, что противопоставлено монаде Аполлона. Поскольку и Прометей Вяч. Иванова автор статьи видит как символическую маску, то не удивляет, что она отождествляет и самого Прометея с Дионисом, указывая при этом и на их соотношение с Христом.

Что же касается взглядов на трагедию самого Вяч. Иванова, то автор статьи свое внимание уделяет рассмотрению ключевых для Иванова понятий, на которых строится трагедия: соборность, героизм и миметизм.

Центральное место в исследовании отведено рассмотрению символа Прометея, а также трактовке мифа о Прометее Вяч. Ивановым. Отправным пунктом при этом является несомненно Эсхил и его трилогия, посвященная Прометее. Несмотря на то, что многое из эсхилиевского мифа о Проме-

13 Donata Gelli Mureddu, *The tragedy Prometheus by Vjačeslav Ivanov*, в: Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – europaischer Kluturphilosoph. Beitrage des IV. Internationalen Vjačeslav – Ivanov - Symposiums, Heidelberg, 4. – 10- September 1989, Heidelberg, 1993, Universitatsverlag C. Winter, 129. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

14 Сам Вяч. Иванов в своих текстах Диониса связывает с диадой. О диаде Диониса и монаде Аполлона более подробно указано в самих работах Вяч. Иванова, а также о мужском и женском принципе в связи с дуализмом и ролью, отведенной им в трагедии. В работе итальянской исследовательницы эти работы и моменты, необходимые для понимания трагедии подробно пересказываются и цитируются, так что мы здесь не будем их приводить.

те Вяч.Иванов упускает или переосмысливает по своему¹⁵, тем не менее основные качества и характеристики, такие как «титаническое происхождение, ум, сотворение, принесение огня, конфликт с Зевсом¹⁶, значение искупления, неизвестный исход» (141) унаследованы от эсхиловского героя.

Аналізу самого текста трагедии посвящено последних пару страниц этой объемной работы. Муредду при этом рассматривает как указанные понятия героизма, соборности и миметизма соотносятся в трагедии. В связи с героизмом она упоминает о герое, являющемся, по словам самого Вяч. Иванова, индивидуумом, который действует, развивает и заключает действие в трагедии, осознавая, что это действие приведет к внутреннему конфликту и его самоуничтожению. В *Прометее* этот внутренний конфликт наблюдается и делится между Прометеем и Пандорой. Немало места исследовательница уделяет сравнению этих двух героев, рассматривая при этом и стилистические особенности речей персонажей¹⁷.

Соборность у Вяч. Иванова связана с хором, поэтому исследовательница упоминает и рассматривает отдельно роли каждого из хоров в трагедии. Муредду выделяет хор Океанид, три Эринии тоже как бы собой представляют отдельный хор, хор Нереид, хор семи избранных юношей. Она также противопоставляет хор мужчин и хор женщин. Каждый из этих хоров обладает определенными отличительны-

15 Как подтверждение этому Муредду в исследовании даже сопоставляет список действующих лиц двух трагедий. См. об этом в указанной работе на стр. 147

16 У Вяч. Иванова в трагедии это перенятое из антики восстание против Зевса, получае иную окраску – это восстание против любого авторитета.

17 Особое внимание Муредду обращает на язык Прометейя и Пандоры, противопоставляя «грубой и язвительной» речи речь «ласковую и волнистую» (153). Все это как она утверждает подчеркивает еще раз разницу между главным действующим лицом и его женской половиной.

ми признаками и влияет на самого Прометея и его судьбу, а также определенным образом соотносится с ним. При рассмотрении хоров Муредду не обходит вниманием ни метрику хоров.

Она указывает и на роль огня в трагедии, ибо огонь как символ является движущей силой всей трагедии. В трагедии существует два вида огня. Первый из них тот, украденный Прометеем, «огонь надежды и свободы» (157). Второго из них Прометей умножить не сумел, «он накладывается на упомянутый» (157). Это священный огонь.

Статья упоминает и богатство языка Вяч.Иванова, наблюдающееся в *Прометее*, где не раз сочетаются архаичные конструкции, неологизмы перенятые из греческого языка.

Не обходит вниманием *Прометея* ни Н.Г. Арефьева. В своей статье *Образ Прометея в античной литературе и в творчестве поэтов «серебряного века» Максимилиана Волошина и Вячеслава Иванова* после беглого взгляда, который она бросает на историческое развитие данного образа, исследовательница обращается к рассмотрению Прометея у Вяч. Иванова. Надо сказать, что данная статья обилует неточностями уже с самого начала. Во-первых, Арефьева пишет о том, что «в 1919 году петербургский символист создает своего «Прометея» в жанре античной трагедии (задуманно же это драматургическое произведение в 1906 году)»¹⁸. На самом деле трагедия была написана Вяч. Ивановым намного раньше, что уже указано. Неточно также и то, что в статье говорится о том, что вторая часть трилогии *Ниобея* осталась лишь замыслом¹⁹. Статья содержит и уже упомя-

18 Н. Г.Арефьева, *Образ Прометея в античной литературе и в творчестве поэтов «серебряного века» Максимилиана Волошина и Вячеслава Иванова*, в: «Материалы докладов итоговой научной конференции АГПУ, 27 апреля 2001 г.», Астрахань, 32. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

19 См. об этом статью Ю.К. Герасимова, *Неоконченная трагедия Вячеслава Иванова «Ниобея»*, в: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 г., Москва, 1984.

нутые элементы о соборном театре Вяч. Иванова, а также о том, что он должен собой представлять, о его связи с мистериями, так что не странно, что тут снова упоминается орфическая версия мифа о Дионисе, использованная Вяч. Ивановым в трагедии.

Трагедию Прометея исследовательница видит в том, что «творец человека лишен ...божественной искры, так как он принадлежит роду тех самих титанов, убивших любимого сына владыки Неба и Земли» (33), поэтому он и создает людей, ибо надеется посредством них «приблизиться к все-ленской гармонии» (33). Единственная проблема заключается в том, что для осуществления своего замысла он выбирает путь богоборчества и бунтарства. Этому же он учит и людей. «Таким образом, «мудрый воспитатель» дарит людям жизнь, чтобы сделать их своими единомышленниками в борьбе против богов» (33). Не совсем точно, Арефьева утверждает в своей статье, что «оказалось, что божественного «огня Младенца Диониса» недостаточно, чтобы вселить в сердца людей гнев, поэтому он добывает «огонь палящий» «от небесных молний». Похищенный Прометеем с неба огонь (в трактовке В.Иванова) становится не символом знания, земного воплощения солнца (Бога), а символом мятежа, честолюбия, «семенем распри» (33). У Вяч. Иванова же в речи Пандоры сказано: «Желал он/ От Диониса семени. Ему/ Он отдал бы меня; но тлел жених/ На пожарище неостывшей тризны./ Небесного умножить в вас огня/ Не мог художник: вам иной огонь/ Добыть промыслил – от небесных молний»²⁰, а все это ему нужно было не для того, чтобы вызвать гнев, а чтобы «привлечь сердце Диониса на алчущую землю» (II, 147). Интересно, что виной всему этому, согласно исследовательнице является то, что люди, созданные

20 Вячеслав Иванов, *Собрание сочинений*, том II, Брюссель, 1974, 149. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием тома и страницы в тексте.

Прометеем, не знают о существовании двух видов огня до самого конца трагедии, пока не узнают об этом от Пандоры. Только в самом конце своей статьи исследовательница замечает, под воздействием А.Ф.Лосева, что всякое индивидуалистическое действие ущербно, так что не случайно то, что создав «человека-бунтаря» (35) главный герой и «сам становится жертвой своего поступка» (35).

Немало места отведено в статье и роли Пандоры, которая послужила моделью для создания людей. Интересно то, что Арефьева указывает на то, что «по известным мифам, Прометей создал только мужчин, а в ивановской трагедии – мужчин и женщин, которые до встречи с Пандорой не ощущали разницы между полами» (34). С этим нельзя полностью согласиться, ибо как раз до появления Пандоры в трагедии существует хор мужчин, которые собираются на правой стороне, женщины же на левой стороне. «Но во время сеяния оба хора, мужской и женский, проходя вдоль нивы по бороздам, меняются местами и смешиваются, чтобы опять разделиться при остановках» (II, 134). С появлением Пандоры, «символа цивилизации и культуры» (35)²¹ и под влиянием ритмических движений ее стана и рук, «некоторые из мужчин и женщин», которые «заводят между собой робкие хороводы» (II, 141), наверное, начинают чувствовать влечение между собой, ибо впоследствии они все сливаются в одну толпу.

В статье обращено внимание и на образ коршуна, которого в других статьях не рассматривали. Это весьма интересно, ибо в трагедии Вяч. Иванова коршуну отведена иная роль чем в мифах, что исследовательница приписывает влиянию *Прометей* А.Жида, так как «в произведении француз-

²¹Противопоставляя ей Прометей, который «вложил в людей только дух бунтарства, ярости и вечного недовольства собой и своим уделом» (34).

ского писателя. Прометей жил в гармонии с миром до тех пор, пока не родился орел» (36). «В произведении Иванова коршун создан самим Прометеем и играет особую роль: своим присутствием птица постоянно напоминает, что титан должен создать людей непримиримым к богам» (36). Именно он подчеркивает обреченность Прометея, образ которого как бы двоится, ибо с одной стороны он выступает в роли бога, творца людей, а с другой стороны – в роли сатаны, «отвергнутого демона, влившего неукротимую ярость в души людей» (37). На основании всего этого не странно то, что факел, который на протяжении долгих веков представлял собой пламя жизни превращается «в запретный плод с дерева познания Добра и Зла» (37).

Здесь как и в других статьях присутствует упомянутое уже отождествление Прометея с Дионисом, а также Христом, таким образом Вяч. Иванов в своей трагедии переплетает античную и христианскую традиции.

В «Вопросах литературы» в 1975 г. появился текст С. Аверинцева *Поэзия Вячеслава Иванова*, который «приглашает перечитать новыми глазами стихи Вячеслава Иванова»²². С.Аверинцев предлагает читателю ознакомиться с биографией писателя, а также с его произведениями. Среди остальных произведений Иванова в данной статье предлагается и новое прочтение двух трагедий *Тантала* и *Прометей*. Аверинцев пишет, что «еще в 1916 г. журнальной публикацией вышла трагедия «Прометей»²³. С.Аверинцев по характеру героя характеризует это произведение как трагедию, указывая при этом, что по «складу мышления поэта» (184)

22 С. Аверинцев. *Поэзия Вячеслава Иванова*, в: «Вопросы литературы» № 8, 1975, Москва, 147. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

23 К сожалению с этим нельзя согласиться, ибо как уже было указано трагедия Вяч. Иванова под названием *Сыны Прометей* была опубликована в первом номере журнала «Русская мысль» за 1915 год.

это скорее мистерия²⁴. В этой же статье автор пишет и об отношении самого автора трагедии к своему герою на основании слов из предисловия, подчеркивая при этом, что Вяч. Иванов в мятежном титане «любит... не деятеля, не победителя, а только страдальца» (184). Поскольку С.Аверинцев в своей статье упоминает предисловие к трагедии, то вопрос о том, что такое действие возникает сам собой. Согласно автору статьи, действие Прометея – «мятеж; но оно осуждено Океан-идами, богинями вольной морской стихии, как измена мятежу, то есть абсолютности мятежа, не осуществимой сполна ни в каком действии» (185). Автор статьи дальше поясняет, что Океаниды «выразительницы... «мистического анархизма» (185), которым Вяч. Иванов увлекался в 1906 – 1907 гг. Завершает часть статьи, посвященной *Прометею*, рассмотрение роли Пандоры, ибо ей принадлежит «последнее слово в «изобличении» Прометея как искажителя «духовной истины»» (185). Именно в ее «уста вложена «благая весть» об изначальном «Отце», несовершенный «призрак» которого – мировая тирания Зевса-Кронида. Поэтому мятеж в конечном счете не прав; правда в «благоговении» (185).

Т. Венцлова посвящает весьма интересную работу анализу мифологических трагедий Вяч. Иванова и М. Цветаевой, которые по-разному пытаются восстановить древнегреческую трагедию, но тем не менее они весьма похожи, поскольку они не просто пересказывают или заново создают ми-

24 Об этом пишет и сам Вяч. Иванов в предисловии к *Прометею*: «Впрочем, автор и не заботился о неуклонном следовании античному канону, как о том свидетельствует романтическая форма его произведения: построение целого, древней трагедии несвойственное (несмотря на наличие оркестры), рифмованные строфы хоров и привычный нам белый стих диалога, как в Байроновых «мистериях». Зато подлежащая трагедия обращена к древности... тем, что она воспроизводит стародавнее предание обрядового действия» - Вячеслав Иванов, *Предисловие*, в: Вячеслав Иванов, «Прометей», Петербург, «Алконост», 1919, XXIII-XXIV

фический сюжет, а также повторяют особую логику создания мифа.

Автор проводит анализ двух частей трилогии Вяч. Иванова, рассматривая при этом три ключевых мотива: кражу божественного дара, жертву и смерть-бессмертие, каждый из которых сопровождается амбивалентностью.

Т. Венцлова проводит параллели между *Танталом* и *Прометеем* и на основании того, что каждый из протагонистов трагедии представляет собой по сути своеобразную метафору страдающего Диониса. В то же время герои являются не только Дионисом, но и анти-Дионисом, объясняя это тем, что в Дионисе все противоречия нейтрализуются, чего нельзя сказать о Тантале и Прометее²⁵, так как они по существу не совершенны, дисгармоничны.

При анализе *Прометей* главное внимание Т. Венцлова обращает на определенные оппозиции в трагедии, в певую очередь на топологическую схему в трагедии, связанную с передвижением героев вверх и вниз, затем активность-пассивность, мужской-женский принцип, свобода-предопределенность. Так, Прометей представляет собой активный принцип, в отличие от похищенной Пандоры, связанной с пассивным принципом, который в итоге превращается в активный, ибо она похищает похитителя Прометей, подчеркивая при этом, что в определенных ситуациях Пандора отождествляется с огнем. Согласно Венцлове, Прометей представляет собой «принцип свободы, но это принужденная свобода, которая оборачивается в «чувство внутреннего детерминизма» (97). Люди, которым Прометей приносит огонь превращают этот дар сознания в дар проклятия против самого Прометей. Оппозиция мужской-женский подчер-

25 Если речь идет о Прометее, то исследователь здесь в первую очередь имеет в виду Пандору, женский принцип, который Прометей удаляет из себя, поскольку не следует забывать об андрогинности Диониса.

живается даже на уровне хора, где они соотносятся с правой и левой сторонами.

М. Л. Борисова в своей работе о трагедиях Вяч. Иванова подчеркивает, что «Иванов сделал все для того, чтобы противопоставить Танталу Прометея. И прежде всего полностью исключил из действия мотив кражи. В его версии мифа Зевс простил Титану похищенный огонь»²⁶.

Согласно М.Борисовой, вся трагическая вина героя в том, что сотворив человека, Прометей нарушил первородную стихию и ее единство.

Новым в этой статье является то, что исследовательница продолжает рассмотрение вопроса, который еще наметил в указанной статье Т.Венцлова. Это вопрос о сравнении Прометея с Аполлоном. В статьях, написанных до этой, все исследователи сравнивали Прометея только с Дионисом и Христом.

А.Л.Порфирьева, интересующаяся в своей статье Вячеславом Ивановым и некоторыми тенденциями развития условного театра в 1905-1915 годах, подчеркивает, что «собственно именно Иванов впервые сделал двигателем драмы слоистую структуру мифа, таящую возможность установления бесчисленных смысловых связей и выходов в новые смысловые пространства»²⁷. И здесь проводятся параллели между *Танталом* и *Прометеем*, противопоставляя сферичной и статичной структуре *Тантала*, треугольную и динамичную структуру *Прометея*.

26 Л. М. Борисова, *Трагедии Вяч. Иванова в отношении к символистской теории житетворчества*, в: Рус. лит., N 1, СПб, 2000, 70

27 А.Л.Порфирьева, *Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905 – 1915 годах*, в: «Русский театр и драматургия 1907-1917 годов: Сборник научных трудов», подг. А.А.Нинов, Ленинград, Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Черкасова, 1988,37. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

Симметрию трагедии *Прометей* исследовательница видит в раздвоении образа протагониста на две ипостаси: женскую и мужскую. Геометрическим центром драмы А.Порфирьева считает сцену Прометея с матерью: до этого развитием действия управлял Прометей, после этой сцены действием управляет Пандора, приносящая людям ложную надежду и трактующая по-иному историю происхождения людей, а также причины распри Прометея с богами. Все это приводит к умножению мифа, «одни и те же события получают разную историю и различные истолкования» (49), которые не противоречат друг другу, но проясняют постепенно смысл похищения огня. С этим огнем, по мнению Порфирьевой, и связана основная мифологема, которая определила форму трагедии – это лучеиспускание Диониса, которое разлагает земля.

В работе противопоставляются и визуальные образы двух героев.

Сближает упомянутые трагедии Вяч. Иванова то одинаковое, что лежит в их основе: «неправое стяжание того, что по силам только богам, деяние изначально сознающее свой роковой исход, рождающееся из алчности, из потребности закрыться из неумолимого света мысли» (48).

Одна из глав книги Г.А.Степановой *Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова* посвящена его драматургии. Степанова описывает историю создания в первую очередь первых двух частей трилогии *Тантала и Ниобеи*. Так как символ камня – главный символ трагедии *Ниобея*, то исследовательница рассматривает какую роль этот символ играет в трилогии, противопоставляя ему огонь в *Прометее*. В основу этой статьи заложено сравнение двух частей трилогии *Тантала и Прометея*, ибо как утверждает Г.Степанова «общая тема трагедий – грех отъединенной замкнутой индивидуации, саморазоблачение титанического люциферического начала. Герои – мифологические

богоборцы, понимающие свободу как своеволие – архетипы грехов, непоправимо разрушивших изначальное космическое единство»²⁸. Но эти две трагедии противопоставлены по своей композиции: если композиция *Тантала* статична, то композиция *Прометей* – динамична. В отличие от первой трагедии, композиция которой «подчинена созданию символической метафоры жертвенного ритуала» (114), в *Прометее* «множество ритуальных действий динамично сменяют друг друга, убыстряя сценическое время» (114). В *Тантале* композиция имеет сферическую «солнцеподобную», зеркально-взаимообратимую структуру, во втором – треугольную²⁹ имеющую вид угла между падающими на зеркальную поверхность и отраженными от нее» (102). При этом Г. Степанова утверждает, что в обоих случаях «эта символика имеет «многоуровневое и основополагающее значение» (102). Она рассматривает и кульминацию действия в указанных трагедиях, ибо она совпадает. И в той, и в другой трагедии кульминация действия – жертвенный ритуал – «символическая квинтэссенция главной идеи, высшая точка дионисийской экстатической трагедийной катартики» (102). *Тантал* противопоставлен *Прометее* и на основании того, что в нем «подчеркнута «избыточность» героя, его нерасточающаяся, статичная полнота» (120), в *Прометее* же «смыслообразующим понятием является понятие «греха» и «греховности». Смысловая насыщенность этого понятия достигается двумя путями, во-первых, причастностью к греху самого хора, во-вторых, - усилением вины, «греховности» героя»

28 Г. А. Степанова, *Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова*, Москва, «ГИТИС», 2005, 102. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

29 Сам автор трагедии в предисловии к *Прометее* рисует и трактует схему композиции трагедии. Этот треугольник, «обращенный вершиной вверх – эзотерический символ огня», что опять-таки отсылает к главному символу трагедии. См. более подробно об этом в: Г. А. Степанова, *Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова*, Москва, «ГИТИС», 2005, 102.

(120), ибо «грех Прометея был совершен еще до начала действия и явился предпосылкой для распада хора» (120).

При анализе *Прометея* исследовательница рассматривает структуру трагедии, которая весьма усложнена, ибо «кроме принципа зеркальной композиции, поэт использует здесь и атрибуты традиционной античной трагедии, и полифонизм, и разнонаправленные временные потоки. Все это необходимо ему для создания объемной, «стереофонической» картины мира трагедии» (116). Степанова в своей работе утверждает, в отличие от Муредду, что хор не связан с соборностью Вяч. Иванова, а наоборот, что в своей трагедии автор нарушает эсхилоскую, символически значимую роль хора, ибо то, что хор в самом начале употребляет местоимение множественного числа первого лица «мы» говорит об «изначальной раздробленности хорового тела» (120), что в размышлениях Вяч. Иванова является «следствием индивидуалистического титанического богоборства» (120). Это исследовательница соотносит со словосочетанием «нивы змей», которое звучит в речи хора, считая этот символ водной стихии, относящийся к земной стихии, одним из элементов постройки смысловой оппозиции: «вода-земля», «море-берег», что опять указывает на нарушение единства, ибо переворачивается отношение «верха» и «низа». Вообще исследовательница не видит этот хор единым даже, когда этот хор в конце трагедии превращается в толпу, подчеркивая, что «в трагедии не сохраняется и формальное единство хора» (120)³⁰. Из этой статьи получается, что хор и Прометей прак-

³⁰ Интересно, что в этой статье не выделяются отдельно хоры, которых несколько и рассматриваются они все вместе практически как хор вообще, так как исследовательница только упоминает, присутствие двух хоров, не рассматривая отдельно роль каждого из них. С другой стороны, если нет единства хора даже на формальном уровне как пишет Г.Степанова, то ставится вопрос где и в чем можно тогда обнаружить ключевое для Вяч.Иванова понятие соборности, ибо именно на нем и строятся и обряд, и трагедия впоследствии. Если его нет, то как это соотносится с финалом трагедии.

тически не находятся ни в каких отношениях, ибо «Прометей не поддерживает настроений хора и не только не замечает хор... но отвечает на явный призыв явным отказом вступить с хором в диалогические отношения» (120-121). С этим нельзя согласиться, так как, как уже было сказано в трагедии существует несколько хоров, которые по-разному влияют на судьбу героя и он находится с ними в разных отношениях³¹. Исследовательница обращает внимание и на символику чисел. Согласно Степановой «Иванов выстраивает в «Прометее» два символических цифровых ряда: нечётный – 3, 5, 7; чётный – 2, 10». Она в своем исследовании проводит и анализ этих чисел и рассматривает их роль в трагедии, в основном с аспекта пифагорейской школы.

Т. В. Федоссеу в ее статье волновала роль хора в драматургии и театре на материале теоретических работ и трагедий *Тантал*, *Прометей*. К сожалению эта небольшая по объему статья не приносит практически ничего нового, что могло бы послужить ключом к истолкованию произведений Вяч. Иванова, ибо конкретно в тексте роль хора почти не рассматривается. Анализу хора в *Прометее* отведено мало места. Подчеркивается лишь то, что хор принимает активное участие в действии трагедии. Исследовательница приводит и четыре хора, которые присутствуют в трагедии, выделяя отдельно хор Океанид, ибо «общность протагониста и хора подчеркивается и на уровне текста: Океаниды – такие же неспокойные и непокорные, как Прометей... и на уровне символики: Вяч. Иванов выбирает для своего хора именно Океанид – нимф моря, которое всегда, даже в штиль, не является спокойным» (29). Подводя итог о роли хора в трагедиях Вяч. Иванова исследовательница говорит о том, что «в обоих

31 В подтверждение этому звучат и слова Прометея из самого текста трагедии: «Мой горький отдых с вами разделить/ Иду, мятежницы Океаниды,/ Родимой, древней вопленицы воли,/ Неистовые Ночи плачей!/ Явитесь мне с глубоким пеньем сёстры!» - (II, III), а также и дальнейший диалог хора и Прометея.

произведениях хор и протагонист, несмотря на их общность, - разные, противоположные сущности» (30).

Ю. К. Герасимов считает, что «новое творение Вяч. Иванова было попыткой активации угасавшего символизма и напоминанием о его жизнестроительных притязаниях»³². Несмотря на то, что трагедия *Сыны Прометея* появилась через почти что десять лет после *Тантала*, тем не менее «она еще сохраняла культовую сосредоточенность архаической драмы, но по вселенской значимости являлась мистерией» (227). Автор статьи подчеркивает, что в этом нет новизны, ибо уже в *Прозрачности* имеется отдел *Хоры мистерий*. Вследствие чего не случайно, что новая трагедия вобрала в себя «заветные мотивы его поэзии» (227). В этом ключе Ю. Герасимов видит мелопею *Человек* Вяч. Иванова дополнением и даже завершением к трагедии.

Исследователь считает, что Прометей с самого начала знает, что благодаря любому действию мировая гармония будет нарушена и что в итоге придет возмездие и кара, которые Прометей возмет на себя. «Прометей разжигает в людях непокорность, непринятие мира, чтобы они захотели преобразить его» (228).

Для Герасимова Прометей инициатор культуры и цивилизации.

Обращает внимание исследователь и на имена действующих лиц, которые, по его мнению, являются «более функции и категории, чем лица драмы» (228).

Исследователь, конечно же, не оставляет без внимания и христианские мотивы в трагедии, так как уже и сам образ Прометея обладает некоторыми чертами Иисуса Христа.

32 Ю. К. Герасимов, раздел, посвященный драматургии Вяч. Иванова, в: «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)», ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001, 227. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

Подводя итог, автор говорит, что несмотря на отсутствие внимания к этой трагедии, «напряженный жизнестроительный пафос мистерии, условность форм, многозначная образность и символичность ее сюжета заставляют видеть в ней законченное и, можно сказать, каноническое творение для символистского теургического театра» (228).

Из написанного напрашивается вывод о том, что по сути самому анализу текста трагедии посвящено очень мало исследований. В указанных работах в основном рассматриваются определенные мотивы³³ и символы, о которых писал и сам Вяч. Иванов.

³³ При этом чаще всего проводятся параллели между *Танталом* и *Прометеем*.

ВЗГЛЯД ВЯЧ. ИВАНОВА НА ТРАГЕДИЮ

До того как приступим к самому тексту трагедии *Прометей* следует обратить внимание на концепцию трагедии и театра Вяч. Иванова.

Теория возникновения трагедии у Вяч. Иванова создана на основе западноевропейской классической филологии конца XIX – начала XX века. Его система, относящаяся к сложной проблеме возникновения трагедии, не вполне связана и часто содержит спорные и загадочные моменты. Вопрос о происхождении трагедии Вяч. Иванов подчинил своей концепции дионисизма как «первоначального богочувствования», вследствие чего не случайно то, что трагедия предстает как очистительное экстатическое действие. При раздумьях о трагедии русский символист в своих работах, посвященных трагедии, в основном рассматривает помимо очистительного свойства трагедии и вопрос хора³⁴, связывая с ним свою идею о соборности.

Свое рассмотрение трагедии Вяч. Иванов начинает с ее возникновения как отдельного вида искусства, от дифирам-

³⁴ Хор в античных трагедиях не случайно занимал центральное место, ибо «хоровая песня античной драмы выражала общее, т.е. реакцию на события, вытекавшую из нравственных норм античного мира», согласно Гегелю. К сожалению, роль хора в современной драме теряется, так как то, что раньше вкладывалось в уста хора, теперь звучит в речи действующих лиц. Более подробно см. об этом в: А. Аникст, *Теория драмы от Гегеля до Маркса*, Москва, «Наука», 1983, 88. Сам Вяч. Иванов пытается снова восстановить роль хора в своих произведениях.

ба, ибо «древние почитали какой – либо род мусического искусства... как таковой лишь с того времени, когда он, выделившись из чисто обрядовой сферы безличного соборного творчества, бывал, наконец, «возводим в перл сознания» формально усовершенствованным и неизбежно ограничившим его мусическим художником»³⁵. В этом смысле дифирамбу, из которого впоследствии возникнет трагедия³⁶ явно повезло, так как только он сравнительно рано выделился как самостоятельный род искусства, поскольку он «в качестве песни Дионисовой» (242) был свободен «от стеснений, обусловленных обрядовым дуализмом, он мог соединять в себе противоположные крайности энтузиазма, от пиршественного веселья до экстатической скорби» (242). В связи со своим определением не случайно то, что «в противоположность другим мусическим родам дифирамб является изначально многообразным и разновидным. В самом деле, в эту единственную данную форму теснилось изобильное до чрезмерности

35 Вяч. Иванов, *Возникновение трагедии*, в: «Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках», Москва, 1988, 241. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

36 В произведении *Дионис и прадиионисийство* Вяч. Иванов подробно объясняет как из дифирамба рождается трагедия: «Дифирамбическое искусство Диониса объемлет все, созревающее в своих формах до возможностей художественного самоопределения. Подражания страстям образуют вид дифирамба; из дифирамба рождается трагедия. Тогда лишь делается возможным восстановление героической легенды в формах героического *культа*, отказом от которого был обусловлен эпос... но не как гимническое служение небожителям, подобно песням аэдов, а как хтоническое служение героям во имя бога-героя, *mimesis pathus*, - этого существенного различия, определяющего саму природу (*physis*) трагедии...» - Вяч. Иванов, *Дионис и прадиионисийство*, СПб, «Алетейя», 2000, 221. В этом же произведении Вяч. Иванов пишет, что «именно дифирамбическое потребно было для ее (трагедии – Б.С.) рождения: музыкальный энтузиазм и экстаз инобытия, или превращения, переживаемые религиозно в обрядовом действии, - вот основа всего ее состава» - Вяч. Иванов, *Указ. соч.*, 234.

содержание, потому что не было другого органа для мусического выражения всего того, что можно назвать патетическим...» (243). Именно этот патетизм дифирамба помогает его сближению с обрядами героического культа. С другой стороны, согласно Вяч. Иванову, именно «в дифирамбе эллинская музыка впервые себя обретает, и без него невозможно было бы развитие хоровых форм в искусстве Пиндара или трагиков» (243). Дифирамб - воплощение «духа музыки». Именно из этого дифирамба, как доказывает русский символист, на основании исключения всех остальных форм мусического искусства и возникла трагедия. В подтверждение этому тезису Вяч. Иванов приводит и описание содержания дифирамба, подчеркивая еще раз, что «чревато возможностями было содержание, отвергнутое усилиями аполлонийского канона и отведенное его заграждением в русло дифирамба. Но мы знаем дикое изобилие этого содержания, его давнее накопление и все растущее напряжение – из истории прадионисийских культов и новой волны оргиастического брожения, разрешившегося катарсисом Дионисовой религии...» (243). Саму же драму автор статьи *Возникновение трагедии* видит как праматерь эпоса, которому впоследствии она передаст свой патетический характер.

Начало драмы Вяч. Иванов находит в миметических плясках, которые являлись видом синкретического искусства и дожили до относительно позднего времени. Объектом этих празднеств были «герои», а исполнителями являлись не просто сельчане, а избранные, идеализированные сельчане, которые были ряжены в козы шкуры. Этот тип миметических плясок позже примыкнет к Дионису, пляскам и оргиям в его честь³⁷. Вяч. Иванов в указанной статье описыва-

37 О Дионисе в этом круге, несмотря на то, что он был дионисийским по духу, пока что не идет речь, ибо это связано с прадионисийской эпохой возникновения драмы. Сатиров, как указывает Вяч. Иванов, не Дионис приводит с собой: они просто до появления бога энаэд не знали над собой владыки, поэтому с его появлением они примкнули к нему.

ет избранных сельчан, как «козлов-Сатиров... близких героям как хтонические демоны – точнее... демонические выходцы из могил, спутники возвращающейся из подземного царства Персефоны... души умерших людей, совлекшейся человеческой индивидуации, слитые в своей стихийной жизни со стихийною жизнью природы... Дикие и шалые, мрачные и веселые вместе, знающие вековечный устав земли и не понимающие установлений человеческих, пугливо чуждающиеся проявлений высшего идельного сознания... они приносят с собой из плодотворящего Аида новый приток жизненных сил, пробуждают растительность, множат приплод... описываемые игрища естественно связывались с сельской магией, как и весь народный культ героев» (247). По перенесении трагических хоров на Диониса, дифирамб получает и новый вид – драматический, который вовлекает в свой круг все оргиастические пляски Сатиров, связанные с культом героев. Завершается этот процесс «мусической реформой дифирамба, озаменованной именем Ариона» (248).

Ставится вопрос, что должно было составить содержание появившихся трагический действий, связанных с Дионисом и если речь идет о страстях бога, то о каких именно. Так как Дионис отождествляется с Адрастом³⁸, а в празднествах в честь Адраста оплакивалось «его сошествие в подземное царство» (249), то и бог мэнад должен был представляться в этом виде: Дионис должен был быть показан как божество нисходящее в Аид и в итоге воостающее из царства мертвых

38 О соотношении Адраста и Диониса пишет А. А. Тахо-Годи в *Мифах народов мира*: «культ Адраста в Сикионе, где согласно Геродоту, «прославляли его страсти (представлениями) трагических хоров», почитая его «вместо Диониса», указывает на глубокую связь Адраста с Дионисом, хотя со времени тирана Клисфена (6 в. До н.э.) жертвоприношения и празднества в честь Адраста были отменены» - А.А.Тахо-Годи, *Адраст*, в: «Мифы народов мира», том 1, Москва, Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2000, 49.

«в ликующем сонме Сатиров» (249). Как утверждает Вяч. Иванов «во всяком случае, перед нами энтузиастический и патетичекий обряд, еще далекий от всякого искусства, исключительно героический вначале, потом своеобразно сочетающий прадионисийское предание народного героического культа с перекрестным течением дифирамба, также вначале прадионисийского, но в изучаемую эпоху уже Дионисова, - того дифирамба, которому еще на его древней критской родине не могли быть чужды исконные критские священные действия» (249). При всем этом драматический принцип не обязательно был представлен в древнейших трагических хорах. В подтверждение этому звучат слова Геродота, говорящие о том, что они только «величали», или «славили», страсти Адраста (249).

Вяч. Иванов в своей статье подчеркивает то, что изображения поединков в обрядах не повлияли на рождение трагедии. Этот свой вывод он оправдывает тем, что трагедия возникла «не из подражательного внешнего действия, а поистине «из духа музыки» (249)³⁹. Единственное, что он считает необходимым для ее рождения: «музыкальный энтузиазм и экстаз инобытия, или превращения, переживаемые религиозно в обрядовом действии, - вот основа всего ее состава» (249-250). Родившаяся трагедия превращается в «свободную игру», которая сохраняет некоторые обрядовые черты и является неотъемлемой частью праздничного прославления бога-страстей, то есть бога-героя.

Первым реформатором дифирамба Вяч. Иванов видит Ариона, ибо «Арионов дифирамб уже осуществлял траге-

39 Об этом Вяч. Иванов говорит и М. Альтману: «Не удовлетворяет меня Аристотель, - сказал В., - конечно, это ум огромный, но не безграничный, и Платон куда глубже его. Нельзя все искусство выводить из подражания, как это делает Аристотель, считать искусство феноменом, ибо оно имеет в виду идеи, которые сами по себе и вне феноменов существуют» - М.С.Альтман, *Разговоры с Вячеславом Ивановым*, ИНАПРЕСС, СПб, 1995, 45.

дию как Дионисово героическое действо, с тем лишь ограничением, что в ней не было иного актера, кроме запевалы: последний еще не окончательно отделился от хора, но все же исполняет уже самостоятельную роль, так что он и хор взаимно реагируют один на другого, хотя поют и движутся в тех же ритмах» (255-256)⁴⁰.

В отличие от Пелопонеса в Аттике трагедия скорее всего самостоятельно развилась из особенностей религиозного быта. Сравнивая аттическую трагедию с ее предшественницей, возникшей на Пелопонесе Вяч. Иванов приходит к выводу, что аттическая трагедия «вначале как бы колеблется между понижением, по слову Пушкина, до «забавы площадной и вольности лубочной сцены» и возвышением «пышных игр Мельпомены», вызывающих «душевное сетование». В первом случае она уступает воздействию отчасти местных преданий и обычаев сельской религии Диониса, отчасти, и в большей мере, - чужеземных Сатиров; во втором – испытывает противоположное влияние, исходящее от мистических культов» (262). Очень скоро трагедия в Аттике избирает второй путь. Выбор второго пути внешне ознаменован только отказом от киклического строения трагического хора⁴¹. В аттической трагедии в отличие от пелопоннеской хор строится в виде четырехугольника. Орchestra же переносится в деревянный театр Диониса, который построен на «священном участке Диониса» на южном склоне Акрополя» (263). Пе-

40 Как пишет Л. Силард в своей статье «*Орфей растерзанный*» и наследие орфизма «древнейшая форма дифирамба, к которой Вячеслав Иванов апеллирует...предполагает единство хора и простую двусоставность: хор и «зачинатель». У самого автора трагедии этот хор трехоставен, ибо в его текстах имеется и «зачинатель» и два полухория. См. об этом у Л. Силард «*Орфей растерзанный*» и наследие орфизма, в: Вячеслав Иванов, «Архивные материалы и исследования», Москва, «Русские словари», 1999, 218.

41 От круглой орchestra, обусловленной таким строением хора, она однако не отказывается.

ренесение трагедии с площади в театр повествует о ее поиске более возвышенного стиля. Перемену в строении дифирамбического хора русский символист объясняет влиянием элевсинских мистерий, ибо «большая палата, служившая для собрания мистов... имеет в Элевсине... форму четырехугольника. Перобразование трагедии было делом орфиков, преобразовавших в свою очередь и элевсинские таинства» (263). Все это намечает «общую догадку о происхождении трагедии из мистерий» (263). Вяч. Иванов при этом подчеркивает пелопонесский дифирамб как ближайший источник трагедии, а «орфикам, видоизменившим элевсинский культ» (263) он приписывает «лишь определенное участие в образовании трагедии из независимо от храмовых действий сложившегося, в своем ядре всенародного дионисийского действия» (263). Автор *Прометей* считает, что сама драма мистерий существовала сама по себе и что она даже древнее трагического строя, она скорее всего восходит к временам до Элевсина. О связи трагедии и мистической драмы повествуют и котурны, ибо их употребление в трагедии «чисто сакральная особенность подражательных богослужебных действий» (264). В итоге напрашивается вывод о том, что она - изменение священной драмы - дионисийского происхождения, о чем повествуют маска и миметизм, так как «если маска мистерий облагородила личины народных действий, напечатлев их на свои возвышенные черты, это совершалось во имя Диониса и средствами того же Диониса» (265). Идею же божественных страстей, которые лежат в основе трагедии, Вяч. Иванов видит лишь углубленной притоками новых энергий. С переменной в строении хора в аттической трагедии соотносится и удаление Сатиров в драму Сатиров, что свидетельствует о «живом чувстве соприродности игр однажды навсегда обретенному трагическому строю и содержит признание таковых, в согласии с обрядовой традицией» (266). Итогом всего сказанного является то, что к концу дня, который был по-

священ трагедии, хор разоблачался как сонм хтонических спутников Диониса, что превращало трагическое действо в эпифанию многоликого бога и связывало все прошедшие перед глазами зрителей героические участи в единое – переживание Дионисовой силы, которая вызывает лики героев из Аида и опять-таки уводит их в запредельные области незримого Аида.

Вследствие всего возникает еще один вопрос о внутреннем смысле драмы Сатиров в религиозно-художественном плане аттической трагедии. Ответ на этот вопрос, согласно, Вяч. Иванову, лежит в самой идее Дионисовой религии. Это «идея тождества смерти и жизни, идея сгущения в индивидуацию и ее расторжения, идея ухода и возврата» (266). Именно эта идея «была с величайшей символической силой выявлена в трагедии, которая в нерасторжимом соединении с действием Сатиров, поистине приобрела характер всенародных мистерий, соотносительных элевсинским таинством с их мудростью о зерне, в земле умирающем и высылающем на землю колос» (266). Как утверждает Вяч. Иванов «страсти Дионисовы» содержатся «именно в сведении поминок по герою к универсальному принципу страдающего с миром и в мире бога: в героя страдает и сам бог-герой» (266).

Трагедия терпит ряд превращений и изменений вследствие чего она выбирает для себя, конечно же, под влиянием мистерий, возвышенно-торжественный характер. Согласно русскому символисту, при этих превращениях она «выделила из своего внутреннего круга элемент... в драму Сатиров... и сосредоточилась на героическом» (267). Указанное выделение привело к умалчиванию о деяниях и страстях самого бога в аттической трагедии. В Аттике божественным действиям, то есть мистериям нельзя больше было смешиваться с трагедией, ибо она приобрела характер всенародного зрелища, так как мистерия принадлежит богам, а трагедия – герою. Все же Вяч. Иванов говорит о том, что несмотря на

все, «античная драма остается богослужением»⁴² (267), так как «трагедия исполнялась на «святилище Дионисовом» и составляла часть его культа; но она была отдана героям. Героическое действие есть также действие священное, однако не той же значительности, не той ступени святости, как изображение тайны богов» (268). Им, согласно Вяч. Иванову, отведено в трагедии особое место над орхестрой. В отличие от нее «пелопонесский дифирамб характеризуется смешением двух типов действия — действия божественного и действия героического» (267)⁴³.

В статье *Новые маски* Вяч. Иванов указывает что, несмотря на то, что в начале своего развития драма восходит к жертвенному дифирамбическому служению Дионису, но по мере ее отделения от религиозных истоков, дифференцируется и сгущается ее трагический характер. «Из агонии жертвы развивается трагическое действие с его перипетиями и прагматизмом внешним и психологическим; оно вбирает — как бы в сферу подсознательного — музыкальное одушевление дифирамба и перевоплощает в трагическую катастрофу первоначальную культовую развязку жертвенного действия» (II, 77).

Там же он указывает на то, что в нашу эпоху снова в драме появляется этот страдающий дух, который должен привлечь драму к полюсу дифирамбического исступления из индивидуального, что должно привести трагедию в одно хоровое тело и впоследствии к экстатическому прозрению и

42 Ср. с этим высказывание Вяч. Иванова в *Новых масках*: «Так элементы священного Действа, Жертвы и Личины, после долгих веков скрытого присутствия в драме снова выявляемые в ней силою созревшего в умах трагического миропостижения, мало-по-малу преобразуют ее в Мистерию и возвращают ее к первоисточнику — литургическому служению у алтаря Страдающего Бога» (II, 77)

43 Дионисийская трагедия в итоге оказалась точкой, в которой сошлись и религия, и искусство.

различению в себе божественного луча, ибо священное действие трагедии - вид определенного «дионисийского» очищения, поскольку дионисийское искусство являлось частью священной катартики. «Умереть в духе вместе с трагической жертвой, ликом умирающего Диониса, и воскреснуть в Дионисе воскресающем — в этом сущность дифирамбического очищения» (II, 78).

Если иметь в виду Диониса, то не следует забывать о его двойственной природе: бога и героя. Несмотря на это, в Аттике преобладало его почитание как бога, вследствие чего показывать его на оркестре было непринято. Трагедия является служением Дионису, но в то же время представляет собой и обряд героического культа, который в конце развития трагедии возвращается к своему истоку — к поминальному обряду. Из этого вытекают две особенности трагедии: героическая маска, в которой «на знатных похоронах актер изображал одного из предков покойного, - т.е. маска гробовая» (269), а другая — «почти полная физическая бездейственность декламирующих на котурнах лицедеев» (269), которые придавали им сверхчеловеческий рост, указывающий на их приход из иного мира. Действия же, для которых необходимы были сложные телодвижения происходили за сценой и о них извещают вестники.

Немало места в своих рассуждениях о трагедии Вяч. Иванов отводит и женским явлениям в трагедии, в которой они довольно часты⁴⁴, поскольку «мэнада неотделима от дионисийского служения...сама Трагедия...мэнада, как потом муза Мельпомена, служит олицетворением поэзии трагической» (271-272). В книге *Дионис и праднионисийство* русский символист пишет, что «происхождение трагедии из муж-

⁴⁴ В подтверждение этого суждения Вяч. Иванов подчеркивает то, что из семи дошедших до нас драм Эсхила пять имеют женский хор, при этом не следует забывать о том, что главные женские роли весьма действенны.

ских хоров и...отстранение женщин от участия в действиях не вяжутся с местом, предоставленным на оркестре женской маске»⁴⁵. Вяч. Иванов объясняет и почему женская роль особенно благодарна для поэта: « в женской душе... трагический экстаз острее и полнее... осуществляется» (272).

Вяч. Иванов указывает на то, что «состав трагедии определенно двойственный: дифирамбическое и хоровое отличается от диалогического и индивидуального-действенного всем: ритмом и композицией, диалектом и стилем. Известно, что древнейший трагический диалог, который еще не был разговорной речью, строился в трохеях, редких уже у Эсхила: трохаический тетраметр уступил повсюду место иамбическому триметру» (272). При этом среди фактов, повлиявших на применение традиционных метров в трагедии, Вяч. Иванов выделяет женскую природу оргиазма. В заключении этой главы в указанной работе о возникновении трагедии Вяч. Иванов говорит, что «как бы то ни было, тренетический тон, окрашивающий трагедию в траурные цвета, естественно должен быть возводим к незапамятному для литературного предания женскому оргиастическому плачевному действию. Но вдохновенная – вместе и вещунья, и плясунья, и плачяя...» (274).

Существенным элементом трагедии является богоборство. Вот, что пишет об этом Вяч. Иванов в статье *Кризис индивидуализма*: «в каждой трагедии явно или затаенно присутствует дух богоборства (т.е. замены, в плане религиозного и вседенского самоопределения личности, отношений согласия и зависимости – отношениями противоборства). Не действительно, а в бессознательных и умопосягаемых глубинах своих Гамлет борется. Не с миром борется, а с тенями, - с тенью любимого отца; в нем – с собою другим, с собою древним. Не может побороть теней, или своего же двойника, и

⁴⁵ Вяч. Иванов, *Дионис и прадионисийство*, СПб, «Алетейя», 2000, 255.

обращается на себя, на свое истинное я, отступник себя самого, своя собственная жертва...» (I, 832). О богоборстве как основном источнике трагической участи речь идет и в статье *О действе и действии*, сопровождающей *Прометей*, которая в свою очередь в более полном варианте в издании 1919 г. явилась предисловием к трагедии *Прометей*, опубликованной издательством «Алконост». Автор рассматривает само действие, указывая при этом, что «в основу всякого действия заложено внутреннее противоречие, — двусмысленность и самоотрицание действия, — а стало быть — и приятие, сознательное или бессознательное, его виновником вины и кары. Последняя, будучи, в качестве противодействия, в свою очередь действием, не только не восстанавливает нарушенного равновесия, но и продолжает преемство тяжбы. Так плетется, звено за звеном, непрерывная цепь греха и возмездия» (II, 156). Все связанное с действием — грех. Трагедия бы изменила себе, если бы «в силу противоречия, ею вскрытого, — не повелевала человеку действовать» (II, 157). Как пишет Вяч. Иванов не только древней трагедии, но трагедии вообще свойствен ужас перед неправдой, которая возникла в действии. «Deus ex machina — единственный логический в своей непоследовательности исход всякой трагедии (II, 157).

К богоборству примыкает и понятие вины, которому писатель уделяет немало места и которое, согласно нему, является центральной идеей трагедии. Понятие вины, на котором основана трагедия «не может быть реально обосновано иначе, как на реальности мистической. В противном случае вина перестает быть трагической виною и даже виною вообще, а лишь столкновением волей» (IV, 427). Вина, по мнению древних, обладала тремя мистическими корнями: иногда она являлась «проявлением неисповедимой воли судеб... Второе обоснование вины... предпочтение одного божества другому, неумение или нежелание благочестиво ...совместить в своей душе принятие ...всех божеств... Третий корень вины лежит... в самом появлении на свет; это уже мысль... что ин-

дивидуумы гибнут, платя возмездие за вину своего возникновения» (IV,427).

Н. В. Брагинская, которая подготовила к публикации текст Вяч. Иванова, посвященный возникновению трагедии, в своей работе *Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова* указывает на то, что, согласно русскому символисту, если страсти Диониса не присутствуют в трагедии, то это потому, что вообще говоря трагедия представляет собой «возвращение героического эпоса к исконному поминальному обряду»⁴⁶, а «каждая героическая участь – это профанированный... вариант участи Диониса» (299). Умалчивание в трагедии о страстях Диониса является, по Вяч. Иванову, условием «гиреатического величия» (300), ибо трагедии не позволялось переступать пределов легенды о героях, но также было нежелательным и попадание текущей жизни в трагедию.

Н.В. Брагинская в указанной работе верно замечает, что «Иванов примиряет все конкурирующие теории возникновения трагедии: от эпоса и от лирики, от запевал-солистов и от хоров, из погребальных оплакиваний героев и мистерий...» (299), что перекликается с позицией «адвоката истории» (299). И так как у Иванова все обряды числятся прадионисийскими, так и все драматические, лирические и эпические жанры являются прародителями афинской трагедии, ибо она, согласно русскому символисту, является всенародным выражением идеи Диониса и представляет собой последнее слово эллинства, так как вся эллинская религиозная жизнь и все эллинское мифотворчество преодолось через нее в дионисийской среде.

Первые образцы Мистерии, о которой мечтал русский символист, наблюдаются у Бетховена и Вагнера. «У Бетховена

46 Н. В. Брагинская, *Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова*, в: «Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках», Москва, 1988, 299. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

в его 9-ой «симфонии-кантате» - идея «соборного» искусства, идея единения личности с мировой жизнью»⁴⁷. Более интересным для Вяч. Иванова был Вагнер. В жанре музыкальной драмы, созданной Вагнером, русский писатель видит элементы античной мистерии-трагедии, «соборности»⁴⁸. Вяч. Иванов посвящает Вагнеру ряд своих исследований. В статье *Вагнер и Дионисово действо* Вяч. Иванов подробно пишет о попытке Вагнера воскресить древнюю трагедию⁴⁹. Согласно русскому символисту, при этом воскрешении немецкий композитор должен был в первую очередь уяснить себе значение «исконного хора» (II, 83). Хор Вагнера в его музыкальной драме – оркестр, откуда у него проявляется драматическое действие, вследствие этого хор у него уже не «идеальный зритель» (2,83), а дифирамбическая и дионисийская основа драмы. Несмотря на то, что собравшаяся толпа общается мистически к Симфонии и что действует, а не только наблюдает за происходящим, тем не менее, Вяч. Иванов говорит, что не таков должен быть дифирамбический хор грядущей Мистерии, о которой он мечтает, ибо «толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить бога словом. Она будет отныне бороться за свое человеческое обличье и самоутверждение в хоровом действе» (II, 93).

Художником Мистерии XX века Вяч. Иванов видит Скрябина, который тоже пытается решить вопрос современ-

47 О.М.Томпакова, *Скрябин и поэты Серебряного века*. Вячеслав Иванов, Москва, 1995, 5.

48 Идею соборности у Вагнера Вяч.Иванов усматривает в его оркестре.

49 Несмотря на то, что Вяч. Иванов не имел специального музыкального образования, «он тем не менее усердно изучает мировую музыкальную литературу, особенно произведения Бетховена и Вагнера, находя у них идеи, созвучные его собственным» - в: О.М.Томпакова, *Скрябин и поэты Серебряного века*. Вячеслав Иванов, Москва, 1995, 4.

ного театра и хора. Для русского символиста композитор – «художник, способный облечь в плоть и кровь его теорию «вселенской» Мистерии...»⁵⁰. Для Скрябина проблема современного театра и хора решается путем подчинения всех видов искусства одной цели, находящейся выше всякого искусства – это литургическая и сакраментальная цель. Скрябин считает, что это чудо должно «родиться в хоровой соборности мистерии и стать душою нового, лучшего века» (III, 188). Этот избранный хор, который станет хором будущей мистерии, должен будет воскресить память о том, что род людей прожил до настоящего времени и «найти в завершительной полноте осознания и преодоления выход в иные просторы бытия, при непосредственной, чудотворной помощи призванного их любовным возгорением небесного Луча...» (III, 188). Скрябин собирался создать Мистерию, теоретическое обоснование которой полностью разработал Вяч. Иванов⁵¹. Скрябин говорит о том, что соборное творчество возможно только при содействии музыки, поэтому не случайно хору в трагедии отведена такая важная роль.

Вяч. Иванов обращает внимание и на то, что формально сценическое искусство представляет собой динамический вид искусства. В подтверждение этому он говорит о том, что драма развивается перед нами во времени. Драма же является действующей энергией и по своей внутренней природе, ибо она воспроизводит некоторое событие и в нашей духовной жизни. Здесь Вяч. Иванов имеет в виду катарсис. Ка-

50 О. М. Томпакова, *Указ.соч.*,5.

51 Несмотря на то, что Мистерия так и не была осуществлена композитором, тем не менее оставшиеся материалы свидетельствуют о том, что Скрябин на основании советов Вяч. Иванова, успел сделать литературные наброски для нее. «Схема Мистерии предполагала деление на несколько частей, которые должны были исполняться в течение 7-и дней... скрябинская Мистерия несет в себе идею вечной жизни, движения, развития...» - О. М. Томпакова, *Указ.соч.*,8.

тарсис, которым должна была разрешаться античная трагедия, Вяч. Иванов рассматривает в религиозном смысле, как «блаженное освящение и успокоение души, завершавшей круг внутреннего мистического опыта, действительно приобщившейся таинствам страстного служения Дионису...» (IV, 411). «Между тем всемирно-историческое развитие театра являет значительный уклон, от этого исконного самоопределения Музы сценической, к полюсу пластической статики» (II, 93). Как говорит Ницше, с этим соглашается и русский символист, драма родилась из «духа музыки», из дифирамба, как это уже упоминалось, в котором все динамично, ибо каждый участник литургического кругового хора – активная часть оргийной жизни Дионисова тела. Новый же театр, как указывает Вяч. Иванов, снова тяготеет к динамическому началу, то есть к музыке, ибо только с помощью музыки драма способна до конца раскрыть свою динамическую природу. В новой драме должен быть сполна восстановлен хор, ибо без него нет общего действия и соборности. Музыка же, в свою очередь должна будет принять в себя словесную драму, так как «не в силах одна разрешить задачу синтетического театра»(II,98).

При всем этом существенным требованием к современному театру является и восстановление античной оркестры, здесь Вяч. Иванов имеет в виду в первую очередь то, что партер нужно очистить для хорового танца и игры, он должен походить на котловину у подножья холмов, спереди которых будет сцена, а с остальных сторон будут в виде ступенек сидения для зрителей.

Что же касается оркестра то, он должен будет остаться невидимым или должен расположиться в других местах, в отличии от корифея, который может остаться на глазах у зрителей.

Уделяет Вяч. Иванов внимание и хору. Хор он видит двойственным: «малый» хор, который связывается непосред-

редственно с действием трагедии⁵², и многочисленный хор, который будет принимать участие в действии в те моменты, когда дионисийская энергия будет полностью освобождена.

Вяч. Иванов считает, что все эти новые условия драмы сделают ее «содержание менее сложным, действие менее развитым... и, наконец, речи действующих лиц менее многословными» (II, 102).

Если театр когда-нибудь изменится, то как Вяч. Иванов пишет, это изменение будет связано с глубоким внутренним событием.

Согласно Ницше, Вяч. Иванов предлагает различать в каждом произведении искусства два начала «взаимно-противоположные, но и взаимодейственные» (II, 190), которые носят имена двух эллинских божеств - Диониса и Аполлона⁵³. Именно эти два начала заложены в основу трагедии. Каждое из этих начал имеет свое число, соответствующее ему. Символ единства - монада, символ же разделения в единстве, согласно еще учениям пифагорейцев, двоица, или диада. «Итак, монаде Аполлона противостоит дионисийская диада, — как мужескому началу противостоит начало женское, также издревле знаменуемое в противоположность «единице мужа», числом 2» (II, 191).

52 Как пишет Вяч. Иванов: «хоровое начало - плоть драмы... При силе хорового начала драма не нуждается в сложной интриге... В меру ослабления хорового начала трагедия становится патологической... каков хор, такой и герой» (IV, 396).

53 А. Белый в *Поэзии слова* указывает на то, что «Вячеслав Иванов пытается преодолеть мысли Ницше на то, что в основе трагедии «братский союз двух божеств» («дионисово-аполлоновский гений», - создавший отчетливость аполлоновых форм в прозвучавшем диалоге. Но Иванов диалога мало коснулся...» - в: А. Белый, *Поэзия слова*, Петербург, 1922, 56. Во *Введении* в 4-томном собрании сочинений Вяч. Иванова О. Дешарт пишет, что русскому символисту концепция Ницше кажется узкой и что посланничество немецкого философа было только в том, чтобы вернуть миру Диониса. Его недостатком Вяч. Иванов считает то, что в Дионисе он почти не разглядел бога страдающего.

Дионис, в отличии от Аполлона, является в первую очередь богом женщин. Он «дитя, ими лелеемое, их жених, демон, исполняющий их своим присутствием, вдохновением, могуществом, то блаженным, то мучительным безумием избытка, — предмет их жажды, восторгов, поклонения — и, наконец, их жертва» (II, 191). Трагедия же как уже было указано принадлежит к искусству Диониса, ибо она только представляет собой, как уже упоминалось, видоизменение богослужебного обряда в честь Диониса. Искусством, при помощи, которого, согласно Вяч. Иванову, можно будет раскрыть диаду, является искусство действия, то есть действия «если не чистою музыкой» (II, 192). Цель искусства диады — показать тезу и антитезу в воплощении. Разрешение этого процесса Вяч. Иванов видит в устранении диады, но «поскольку последняя будет представлена в искусстве живыми силами, воплощена в личностях, — упразднению подлежат, следовательно, они сами: им надлежит совлечься себя самих, стать по существу иными, чем прежде, — или погибнуть» (II, 192). Вследствие этого конец искусства раскрытия диады должен быть катастрофическим. Цель этого искусства — «потрясать душу, испытывать и воспитывать ее — священным ужасом» (II, 192). Реализацией же этого искусства является трагедия. Искусство диады не является антагоническим, ибо само понятие диады подразумевает первоначальное единство. Враждующие силы исконно слиты в целостном бытии, которое должно «таить в себе некую двойственность — не как противоречие внутри себя, но как внутреннюю полноту» (II, 193). Только с увеличением и обнаружением этих энергий оно превращается в разделение. Все это связано с тем, что искусство трагедии в первую очередь соотносится с человеком, природа которого не односоставна, ибо он обладает не только чертами зверя или ангела, а обитает на трагической грани. Человеку в удел досталась эта внутренняя борьба и только он может принимать решения, которые объединяют его или мир в одно целое⁵⁴.

54 Все это присутствует и в тексте трагедии *Прометей*, и в самом главном герое, ср. двойственность его состава.

Именно эта идея, идея раздвоения исконного единства на две взаимосвязанные энергии, заложена в основу таинств Диониса. Сама природа Диониса – двойственна: с одной стороны он – бог, который вдохновляет исступленных, а с другой стороны над ним исступленные совершают жертвенный обряд. Он пассивен и активен. Дионис пассивен, как бог страдающий, и активен, «как бог жертвоприносящийся, в лице исполнителей его страстной воли и участи» (II, 194), так он раздваивается на две противоположные ипостаси. Иными словами исконная диада Дионисовой религии заключается в том, что он и жертва, и жрец. На основании всего этого не случайно то, что это божество предстает пред нами в двух своих ликах: один лик – это он сам, то есть «конкретная реальность мифа» (II, 194), а другой его лик — это «его служитель и жертвоприноситель, ... объятый то вдохновением, то слепым безумием ... и часто представляющий собою постоянную ипостась того же Диониса» (II, 194). Этот другой его лик в основном женский. Это объясняется тем, что самое религиозное, напряженное и древнее его почитание – служение мэнад.

Этот принцип диады не мог бы превратиться из чисто обрядового служения в что-то художественное, если бы он не был осознан в единой человеческой личности. Для этого нужен был дионисийский человек, ибо в нем уже существовало раздвоение, лежащее в основе его временного исступления, так как, согласно повериям древних, сама природа людей двойственна: в них заложено семя небесного сына, пылающее огнем, и стихия темной земли.

При всем этом следует иметь в виду и само развитие дифирамба. Вначале, в прадионисийскую эпоху, дифирамб, как обрядовая хоровая песня, сопровождал убийство быка обоюдноострою секирой в честь бога двойного топора, Диониса впоследствии. Со временем же дифирамб переходит в руки «козлов» и утрачивает связь с быком и топором. В эту эпоху

исконные жрицы дионисовой религии мэнады оттесняются мужскими служителями Диониса от его празднований, но за женщинами остаются «повременные мистерии горных радений, мужчинам недоступных, и другие особенные местные обряды» (II, 196). Все это повлияло на распад кругового дифирамбического хора на два вида: хор козлов, из которого возникла «драма сатиров», вобравшая в себя «все, что было в первоначальной дифирамбе неустроенного, импровизованного, разнузданного и резвого» (II, 196). Все торжественное и героическое «стало достоянием того дифирамба — музыкального диалога между хором и протагонистом-героем, — откуда вышла трагедия» (II, 196).

Несмотря на все это, женщина все же осталась главной выразительницей идеи трагедии, согласно Вяч. Иванову. Об этом повествует и олицетворение трагедии на античных изображениях как музы-мэнады, Мельпомены. Трагедия — мэнада и древнейшее действующее лицо — мэнада, как указывает русский символист. При этом действие происходит между женщиной, представленной хором, который считает себя одним лицом, и богом. Именно эта мэнада любит и убивает, защищаясь от любовного преследования. Ставится вопрос откуда появляется это раздвоение женской души? Согласно Вяч. Иванову, раздвоение женской души связано в первую очередь с борьбой полов, но именно в этом раздвоении женской души «женщина впервые обретает полностью и подлинную целостность своего женского сознания» (II, 198)⁵⁵. Из этого «самоутверждения женского существа, как диады» (II, 198) и возникает трагедия. Интересно, что это внутреннее противоборство не представляет собой разрушительную силу для женщины, ибо это только мятеж против мужской монады, то есть против самого Диониса, так как он по отдаче половины «своего существа обуянной им темной женской силе, уже предстоит ей в мужском образе нисходя-

⁵⁵ У мужчин же противоречивая двойственность означает душевный раскол и изнеможение.

щего светлого бога» (II, 199). Мэнаде из-за ее двойственности безразлично кто победит в этой борьбе: «она одновременно хочет одолеть и склониться, — осветиться и погасить свет. Или она испытает высшее упоение, когда все, что безумит и раздирает ее душу, затихнет и замрет, и — опустошенная — она пробудится и возродится иною, — или она убьет, и в священном убийстве найдет свое последнее освобождение, разрешение...» (II, 197).

Вяч. Иванов видит трагедию не в том, что диада хочет стать триадой, она там, где уже произошло кое-что способное примирить борьбу, а противопоставленные равные силы стараются оттолкнуть это, ибо они только хотят быть противоположны друг другу. Вследствие указанного не странно то, что развязка трагедии убийственна⁵⁶.

Так же как из-за замены в течении развития трагедии Диониса другими героями, вследствие чего энтузиастический элемент был ослаблен, были ослаблены и переживания действия перенесением их с женской в мужскую душу, ибо она в раздвоении теряет себя. Мужской герой, если это был не сам Дионис, не мог стать героем трагедии, так что не случайно то, что тогда за поисками диады направляются не в единичной душе, а в коллективе, который является одним целым⁵⁷. Со временем развития трагедии меняется и внешнее выражение диады. Если вначале диада выражалась посредством хора, противопоставленного богу или герою, то со временем закон диады начинает осуществляться в самом действии, которое нуждается уже и в индивидуальных участниках. Хор перестает быть действующим лицом, вследствие чего он принимает на «себя обязанности умири-

56 Ср. с этим высказывание Вяч. Иванова о том, что все искусство древности строится на памяти. Древность возлюбила трагический миф, ибо все возвышенное в искусстве было связано с личиной ужаса.

57 Именно поэтому самыми распространенными темами трагедий становятся распри между детьми и родителями.

теля и устроителя трагической жизни в духе Аполлоновом» (II, 200). Из всего этого следует, что со временем он становится необязательным и мало по малу отменяется.

Из указанного возникает вопрос как аполлонийский элемент, вводящий трагедию в круг искусств не парализует в ней дионисийскую энергию диады. Преимущество аполлонийского элемента Вяч. Иванов видит в том, что он сценическому действию придает «формальную стройность и пластическую изобразительность» (II, 201). С другой стороны именно эта энергия защищает зрителя от непосредственного влияния Диониса, ибо если трагедия, не должна непременно произвести какое-либо душевное событие в актерах, то, напротив, в зрителях должна. В этом и заключается сущность трагического «очищения». Соотношение дионисийской и аполлонийской энергии при этом таково, что дионисийская энергия растет, если диада раскрывается в самом трагическом характере и уменьшается, если раскрытие диады переносится на ситуацию, то есть положение лиц.

Вяч. Иванов считает, что «для истинного трагизма необходимо, чтобы характер героя был трагическим по своей природе; такой характер неизбежно сделает и положение трагическим» (II, 201). Все это указывает на то, что для трагического изображения больше всего подходит женский характер.

Символист обвиняет современный театр в старании слить сознание зрителя с сознанием героя, что, согласно ему, умерщвляет всякую личную реакцию и обезличивает зрителя, ибо разрушается цельность сочувствования зрителя «поскольку сознание его разделено между восприятием и реакциями на восприятие» (II, 217).

Отсюда вытекает вывод, что содержание драмы помимо Аристотелевского определения как серьезное и величавое, должно быть и безусловное, так как только что-то безусловное способно слить театральный коллектив в хоровое сознание и действие. Создание хора необходимо для решения проблемы театра.

Вяч. Иванов различает два типа театра в зависимости от его состава: хора с одной стороны и героя с другой стороны. В течение многовековой истории театра следовательно постоянно сменяются театр толпы и театр личности. На основании этого свойства идеальной практически является только эпоха «расцвета трагедии при Эсхиле и Софокле и комедии при Аристофане», так как у них «мы встречаем совершенное равновесие между хоровым началом и началом зачинательной и действенной («героической») личности в драме» (II, 219). Из этих двух элементов театра, конечно же, древнее хор, из которого только потом выделяется личность. Хор важнее и эстетически, ибо «театр есть искусство, являющее в художественном преображении, или художественно оформляющее человека, взятого как множество. Вот почему немислимо возрождение театра без воскрешения в его круге исконной движущей энергии хорового начала — действительной силы художественно оформленных масс» (II, 219).

Для Вяч. Иванова проблема хора неразрывно связана с проблемой мифа и «с утверждением начал реалистического символизма» (II, 558), ибо хор уже сам по себе является символом соборности, то есть реальной связи, которая соединила разрозненные единичности в одно целое. «Хор не может возникнуть, если нет *res*, общезначающей реальности вне индивидуального и выше индивидуального» (II, 558). Хор движется вокруг алтаря, следовательно хор поет миф, сотворенный богами. Хор необходим из-за религиозного сознания и познания абсолютной реальности. Если есть это познание и реальность, то есть и хор, если же их нет, то и он отсутствует.

В отличие от Е. Мелетинского, который противопоставляет в своих работах трагедию и миф, ибо «...в трагедии в отличие от мифа и ритуала уже нет единства акта подражания, его объекта и субъекта, и протагонист страдает на эстетической дистанции как «заместитель»; в трагедии нет сюжета творения, священного брака и процессии, смерти бога...и

в ней подчеркиваются свобода выбора и наличие сомнений, преодолеваемых благодаря моральной силе личности. Герой даже бросает вызов божественному порядку...»⁵⁸, русский символист видит античную трагедию как торжество мифа. Ослабление реалистического принципа в искусстве и рост искусства идеалистического в древности совпадают с упадком религии и хора. Вяч. Иванов при этом еще раз подчеркивает необходимость восстановления античного хора в современном театре.

К хору как уже упоминалось тесно примыкает понятие о соборности перенятое Вяч. Ивановым у Вл. Соловьева. Для автора трагедии *Прометей* соборность – соединение, при котором соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и «определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы» (III, 260), ибо «трагизму суждено уйти прочь от мира... Трагедия происходит в глубинах духа» (I, 839) и там где нет свободного самоопределения нельзя говорить о трагическом, так как внешние действия отражают только «вневременную, первородную трагедию человеческого умопостигаемого существа» (IV, 496).

В *Двух стихиях о современном символизме* Вяч. Иванов предлагает также бросить взгляд на драму, которая сменила средневековую трагедию. Падение трагедии он видит в том, что в новой истории трагедия почти отрывается от своих религиозных истоков. Так, французскую классическую трагедию он видит как триумф идеалистического, преобразовательного и украшающих начал, в отличие от Кальдерона, у которого «все — лишь означенное объективной истины божественного Провидения, управляющего судьбами людей; правоверный сын испанской церкви, он умеет сочетать все дерзновение наивного индивидуализма с глубочайшим реализмом мистического созерцания вещей божествен-

58 Е. М. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва, «Наука», 1976, 101.

ных» (II, 546). Шекспир интересен тем, что он едва успевает бросить взгляд на тайные вещи, которые он ясно представляет себе, но он их не означает. К реалисту Шекспиру, согласно Вяч. Иванову, примыкают романтики, для которых характерен уход от идеалистического канона и пристрастие к средневековью. Они поворачиваются от искусственного к природе, от обобщенного к частному, от отвлеченного типа к конкретному. В своем творчестве они сочетают фантастическое и тривиальное⁵⁹. Единственным решением для возобновления трагедии Вяч. Иванов видит возвращение к хору и соборности.

Все свои идеи о трагедии и театре Вяч. Иванов поместит в основу своих трагедий.

⁵⁹ Вот что пишет о Шекспире Вяч. Иванов в статье *Шекспир и Сервантес*: «...как напрасно стали бы ожидать от его трагедий и того «очищения» (катарсиса), которым по учению древних, должны расцветать в душе зрителя совершенная трагедия, ибо такое очищение может быть достигнуто лишь на почве религиозного синтеза трагических противоречий жизни» (IV, 105).

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ТРАГЕДИИ *ПРОМЕТЕЙ*

Как пишет В.Н. Топоров в своей работе о Тантале, «в 1902 -1903 гг. Вяч. Иванов почувствовал, что многие существенно важные идеи, мысли и образы, разрозненно возникшие у него ранее, суть отражения некоего единого целого, представление о котором можно получить по истории Осириса и особенно Диониса-Загрея, привлекавшей в это время усиленное внимание поэта»⁶⁰, ибо именно Дионис сочетает в себе идею о смерти и вечной жизни, умирания и воскресения. Для выражения своих идей символист не случайно выбирает антику и античный материал, в котором культ Диониса и мистерии, посвященные ему, играли немаловажную роль как в религиозной, так и в культурной жизни. «Античная трагедия представлялась Иванову прямым прообразом искомой современной мистерии, которая возникнет на почве всенародного мифа и объединит исполнителей и зрителей, интеллигенцию и народ в общем действе. Будущий театрвиделсяемуорганомвсеобщеговолеизъявления, способным решить самые важные вопросы духовной и социально-политической жизни народа»⁶¹. Так в то время, пока Вяч.

60 В.Н.Топоров, *Миф о Тантале (об одной поздней версии – трагедия Вяч.Иванова)*, в: «Палеобалканистика и античностью Сборник научных трудов», Москва, «Наука», 1989, 89.

61 Ю. К. Герасимов, Вячеслав Иванов, в: «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)», книга 2, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001, 225.

Иванов работает над вторым поэтическим сборником своих стихотворений *Прозрачностью*, возникает замысел о создании трилогии о Тантале, Ниобее и Прометее⁶². Еще в 1903 г. Вяч. Иванов из Шатлэна пишет Брюсову: «...Что до Сев. Цветов, - желательна ли Вам первая часть моей задуманной трилогии «Тантал»? Трагедия займет не менее трех листов. Я хочу за нее приняться и, если Музы будут благосклонны, написать ее до Рождества...Правда, я очень занят... Тем не менее едва ли буду думать в ближайшем времени об ином, чем «Тантал»⁶³. Это письмо отправляет Вяч.Иванов Брюсову в ноябре 1903 г. В новогоднем поздравлении автор *Тантала* сообщает, что пишет свою трагедию, но она еще далеко

62 Правда еще в 1900 году, отправляя из Англии письмо М. Замятиной, близкому другу их семьи, Вяч. Иванов просит у не «отыскать для него в филологических справочниках и сделать подробные выписки про Ниобею. Кроме того, он дает особенное поручение – «тонкое и эсotericское»: «Если в статьях о Ниобее найдете что-нибудь об отношении мифа Ниобеи к Дионису, то сможете ли выписать и прислать мне те места древних авторов (в подлинном тексте), на которые делаются ссылки» - Г. Кружков, *Мы – двух теней скорбящая чета*, в: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/43/krugkov.html>, 14. В письме от 12/25 апр. 1900 г. он поясняет Замятиной зачем ему понадобились сведения о Ниобее и Дионису: «дело идет о большом художественном труде, уже начатом; не только подвигать его вперед, но и ... установить его план, и даже решить, возможен ли он и верна ли его основная идея, нельзя было, не имея под рукой известного филологического материала...теперь знаю, что план я начертал правильно, и правильно начал мой поэтический и филологический такт оправдан, вести дело дальше возможно, и помимо всего того, я обогащен превосходным материалом, которым буду пользоваться на каждом шагу. «Ниобея», конечно не предназначена для сборника, а для отдельного издания; но помните, что все это – секрет» - Г. Кружков, *Мы – двух теней скорбящая чета*, в: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/43/krugkov.html>, 16.

63 *Переписка с Вячеславом Ивановым*, в: «Литературное наследство. Валерий Брюсов», том 85, Москва, издательство «Наука», 1976, 439. Начиная писать трагедию о Тантале Вяч. Иванов обозначает ее как Трилогия «Танталида» - первая часть

от окончания и что ему бы хотелось напечатать ее в «Северных цветах» вместе с драмой Брюсова. Работа над *Танталом*, некоторые хоры из которого уже содержались в первых двух отделах *Прозрачности*, осложняется. Уже в письме от марта 1904 г. Вяч.Иванов пишет Брюсову, что *Тантал* «мог быть скоро закончен, если бы...не представлялось внутренне необходимым раздвинуть первоначальную схему плана, ввести новые сцены, одним словом сделать перемены, увеличивающие объем произведения⁶⁴»⁶⁵. Из-за сроков опубликования альманаха Вяч. Иванов предлагает Брюсову «то, что готово в настоящую минуту, следовательно отрывки. Именно предлагаю: «Ниобея: Отрывок из трагедии» (начало трагедии Ниобея)⁶⁶. Размер отрывка, который автор хочет отправить приблизительно один печатный лист и, по его же собственным словам, представляет собой нечто законченное. Несмотря на то, что все лето этого года Вяч.Иванов проводит в Швейцарии, сидя над рукописью Ниобеи, эта трагедия так никогда и не была закончена. В ноябре 1904 г. Брюсов получает письмо от Вяч. Иванова о том, что трагедия закончена, но «трагедия эта – «Тантал». Опять обманываю вас. Но лично рад, что это «Тантал»; написать «Ниобею» раньше было невозможностью. «Тантал» содержит 1400 стихов или немного более» (II, 678). Так, в 1905 году в альманахе «Северные цветы ассирийские», совместно с драматическими произведениями В.Брюсова (*Земля*) и К.Бальмонта (*Три расцвета*), была опубликована и трагедия *Тантал* Вяч. Иванова. Эта трагедия, задуманная как первая часть трилогии о богонадменном герое, рассматривает в первую очередь проблемы индивидуализма и роль, которую он играет «в обре-

64 Первоначальная идея автора была приблизительно меньше 1500 стихов, руководствуясь при этом количеством стихов в трагедиях Эсхила (*Прометей* Эсхила имеет меньше 1000 стихов).

65 *Переписка с Вячеславом Ивановым*, в: «Литературное наследство. Валерий Брюсов», том 85,

66 Там же, 448

тении человечеством высшей духовной свободы и независимости от Творца»⁶⁷. Исследование этой темы Вяч.Иванов продолжит и в *Прометее*. При всем этом ставиться вопрос какую роль должна была играть вторая часть трилогии о Ниобее. То, что главным действующим лицом для второй части своей трагедии писатель выбирает именно женщину тоже не случайно, ибо, как уже было упомянуто при рассмотрении взглядов самого автора на трагедию, она сама по своей природе существо трагическое, следовательно ее богоборчество и его идеи должны быть представлены иным способом.

Трагедии, о которых идет речь, интересны и тем, что «собственно, именно Иванов впервые сделал двигателем драмы слоистую структуру мифа, таящую возможность установления бесчисленных смысловых связей и выходов в новые смысловые пространства»⁶⁸, несмотря на то, что сам автор использует собственный вариант этих мифов.

По окончании *Тантала* автор теряет интерес к *Ниобее*. Эта часть трилогии так и осталась недописанной. Написанную и сохранившуюся часть указанной трагедии опубликовал Ю. К. Герасимов⁶⁹. Продолжение своих взглядов на богоборчество символист представит в трагедии *Прометей*, которая была задумана как третья часть трилогии, несмотря на то, что О.Дешарт, комментатор трагедии в Брюссельском собрании сочинений указывает на то, что «*«Прометей»* не представляет собой продолжение *«Тантала»* и отнюдь не является составной частью, ранее задуманной трилогии. Ямбическому триметру *«Тантала»* не соответствуют рифмованные анапесты хорov и белый стих диалога. Сам автор называет форму *«Прометей»* романтической» (II, 168). Несмотря на это указание, параллельное изучение этих трагедий под-

67 Ю. К. Герасимов, Там же, 223.

68 А. Л. Порфирьева, Указ.соч., 45

69 См. об этом Ю.К.Герасимов, *Неоконченная трагедия Вяч. Иванова «Ниобей»*, в: «Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год», Ленинград, 1984, 178-203.

черкивает единный исходных пункт обеих трагедий, особенно это заметно на основании тематики и персонажей, правда при воплощении этого исходного пункта наблюдаются некоторые несовпадения, но в этом смысле *Прометей* продолжает *Тантала*, более подробно об этом пойдет речь в дальнейшем анализе. В уже указанных примечаниях к трагедии *Прометей*, О. Дешарт говорит о том, что, согласно первоначальному замыслу автора, *Прометей* должен был явиться последней частью трилогии, но из-за отсутствия второй ее части, согласно комментатору, нельзя говорить о трилогии. «После опубликования «Тантала» В.И. о «Прометее» думать не переставал и продолжал над ним работать» (II, 685). В 1906 г. писатель собирается выпустить небольшой сборник стихов, которые он обещает доставить Брюсову к Пасхе. В этом же письме он пишет, что желательно, чтобы одновременно со сборником вышел и *Прометей*. Тогда так и не появилась эта трагедия. Однако Вяч. Иванов не перестает работать над ней. «К осени хочу приготовить «Прометей». — Это сообщает он 1. июня 1907 г., но ни в том, ни в следующем году «Прометей» дописан не был» (II, 685). Текст *Прометей* закончен к концу 1914 г. и тогда его собиралось опубликовать издательство «Мусагет». Этот план тоже не осуществился. Окончательный вариант трагедии опубликован в первом номере журнала «Русская мысль» за 1915 год под названием *Сыны Прометей* и без деления текста трагедии на действия. Читал же эту трагедию публично автор еще раньше. Вот какие данные нам предлагает *Летопись литературных событий* на 1914 год: «20 февраля в Обществе свободной эстетики состоялось малоллюдное собрание, на котором Вяч. Иванов читал свои стихи и драму «Сыны Прометей», а в заключение — оды «Лири» и «Ось», посвященные В. Брюсову. В ответ Брюсов прочел оды под теми же названиями и так же построенные, посвященные Иванову. Все четыре оды объединены названием «Carmina Amoebas»⁷⁰. От-

⁷⁰ *Летопись литературных событий в России конца XIX — начала XX в. (1891-октябрь 1917)*, выпуск 3, Москва, ИМЛИ РАН, 2005, 299.

дельной же книжкой трагедия вышла лишь в 1919 году, при этом в заглавие трагедии указано не *Сыны Прометейя*, а *Прометей*⁷¹. Об этом говорится и в «Вестнике театра» № 60 на 1920 г.: «В Москве получены первые экземпляры вышедшей в Петербурге в издании «Алконост» трагедии Вяч. Иванова «Прометей»⁷². Этот текст трагедии, опубликованный издательством «Алконост» сопровождает и Предисловие к трагедии⁷³, приуроченное специально к этому изданию⁷⁴. Почему Вяч. Иванов меняет название своей трагедии остается неизвестным. Думается, что он выбирает в конечном итоге название, соответствующее задуманной трилогии, ибо в против-

71 Скорее всего публикации этой книжки помог М. Горький о чем свидетельствует его переписка: «Из переписки Горького первых послеоктябрьских лет выясняется, что он помог публикации ивановской трагедии *Прометей*, попавшей в 1919 году в список книг, приостановленныхраспоряжением комиссара по печати» - И. Корецкая, *Вячеслав Иванов и Максим Горький*, в: "Vjaceslav Ivanov. Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph", Heidelberg, 1993, 256. Конечно же, Горький это вряд ли сделал, потому что сочувствовал Вяч. Иванову или потому что разделял его концепцию интерпретации античного мифа. Скорее всего Горький это сделал, чтобы «утвердить свободу духовных исканий» - Там же.

72 «Вестник театра», № 60, 1920, 15.

73 В этом же номере «Вестника театра» указано, что обширное Предисловие к трагедии написано специально для этого издания и помечено 1919 годом.

74 Оно не опубликовано как таковое даже в четырехтомном Брюссельском Собрании сочинений. Там трагедии сопутствует статья *О действе и действии*, представляющая собой укороченный вариант предисловия. Согласно Ю.К.Герасимову, Иванов решил дописать предисловие к *Прометейю*, в надежде на то, что это сделает его трагедию более актуальной и введет ее в «сферу духовной жизни революционной России. Иванов разъяснял смысл произведения, несколько адаптируя его к современности выделением мотивов богоборчества, неизбежности насилия и греха в борьбе за свободу, природного коллективизма народа» - Ю.К. Герасимов, *Вячеслав Иванов*, в: «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)», книга 2, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001, 230.

ном получилось бы, что она посвящена людям, а не титанам, что и являлось первоначальным замыслом автора, с другой стороны нельзя упускать из виду советское время, когда и была эта трагедия опубликована.

Длительный период, который прошел между созданием первой и второй части трагедии, объясняется невосребованностью обществом античной трагедии. *Прометей*, являющийся по сути дела мистерией, представляет собой попытку Вяч. Иванова активизировать угасавший символизм и напомнить о «его жизнестроительных притязаниях»⁷⁵. Как утверждает В.Н.Топоров «самое важное в «Тантале», как и в «Прометее», не в опыте реставрации форм античного театра..., хотя трагедии Вяч. Иванова, несомненно, существенно обогащают этот опыт...но в том античном или из античного сознания выводимом ответе на то, что волновало или могло волновать человека той эпохи, и необыкновенно остро и сильно, так сказать «экзистенциально» ...данном углублении возможностей, таящихся в античном мифе о Тантале и в самом образе его героя»⁷⁶, ибо в своих трагедиях Вяч. Иванову удалось проникнуть в глубины мифопоэтического античного сознания и сделать правдоподобную реконструкцию этих самых глубоких смыслов и сферы их обнаружения и действия.

К сожалению, при рассмотрении трагедии *Прометей* приходится иметь в виду и время появления этой трагедии, ибо «мировая война сильно изменила духовные интересы русского общества»⁷⁷, вследствие чего трагедия прошла почти незамечено для читателей, к ней не проявили столько ин-

75 Ю.К. Герасимов, Вячеслав Иванов, в: «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)», книга 2, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001, 227.

76 В.Н.Топоров, *Миф о Тантале (об одной поздней версии – трагедия Вяч. Иванова)*, в: «Палеобалканистика и античностью Сборник научных трудов», Москва, «Наука», 1989, 92.

77 Ю. К. Герасимов, Указ. соч., 228.

тереса и внимания, на которые рассчитывал автор произведения.

Трагедии Вяч. Иванова на сцене так никогда и не были показаны. Существовали попытки поставить *Тантала*, но они остались лишь замыслами⁷⁸. О постановке же *Прометея* не было и речи.

⁷⁸ В сезоне 1905 года указано, что «в репертуаре намеченном к постановке, среди пьес М.Метерлинка, Г. Гауптмана, Г. Ибсена, Э. Верхарна, А. Стриндберга, Г. фон Гофмансталя – только что опубликованные «Земля» Брюсова и «Тантал» Иванова». Более подробно см. об этом у А. Л. Порфирьевой, Указ. соч.

ПЕРЕКЛИЧКА С НЕКОТОРЫМИ ИСТОЧНИКАМИ О ПРОМЕТЕЕ

В своей трактовке мифа о Прометее в данном случае русский символист прибегает к версии Гесиода, у которого титан наказан за обман при первом жертвоприношении. Образ Прометея у Гесиода появляется в его поэмах *Труды и дни* и *Теогонии*. Уже в *Трудах и днях* намечаются основные характеристики Прометея, при этом в первую очередь указывается на его хитрость: «Скрыли великие боги от смертных источники пищи./ Иначе каждый легко бы в течение дня наработал/ Столько, что целый бы год, не трудясь имел пропитанье./...Но далеко Громовержец источники пищи запрятал, / в гневе на то, что его обманул Прометей хитроумный./ Этого ради жестокой заботой людей поразил он...»⁷⁹. Несмотря на то, что уже с самого начала упоминается хитрость Прометея как одна из основных черт его характера, на самом деле здесь не указано какую именно хитрость Прометей совершил, об этой хитрости речь пойдет в другом его произведении *Теогонии*, но так как в дальнейшем тексте указано, что после этого Зевс спрятал огонь, то можно догадаться, что под хитростью здесь имеется в виду эпизодскими

⁷⁹ Гесиод, *Труды и дни* (Земледельческая поэма), в: «О происхождении богов», Москва, «Советская Россия», 1990, стихи 42-49. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием стихов в тексте.

мяса и костями⁸⁰. «Но опять благороднейший сын Иапета/ Выкрал его для людей у всемудрого Зевса-Кронида» (50-52), который решил за это наказать не только самого Прометея, но и людей. Итак, если о наказании Прометея в этом произведении Гесиода не говорится, то о наказании, которое Зевс придумал для людей Гесиод пишет, что Зевс отдал приказ Гефесту, чтобы тот «как можно скорее/ Землю с водой» (60-61) смешал, туда заложил «человеческий голос и силу» (61) из чего получится прекрасная девушка, похожая на богиню. «Афине/ Он приказал обучить ее ткать превосходные ткани./ А золотой Афродите – обвеять ей голову дивной/ Прелестью, мучающей страстью, грызущей члены заботой./ Аргобийце ж Гермесу, вожатаю, разум собачий/ Внутрь ей вложить приказал и двуличную, лживую душу» (63-68). Таким образом уже с первого упоминания о Прометее его образ тесно связан с образом женщины, которую после того как все ее отделили дарами «глашатай бессмертных Пандорою назвал» (80). Это очень важно, поскольку почти все названия произведений, в которых упоминается Прометей, связаны либо с самим Прометеем, либо с Пандорой. Роль, которая при этом у Гесиода отведена Пандоре, согласна версии мифа о ней и Эпиметее и с тем, что ее появление положило конец временам, когда «людей племена на земле обитали./ Горестей тяжких не

80 Это и подтверждают слова из Теогонии, говорящие о том, с каких именно пор начался спор Прометея и Зевса: «Ибо в то время, как боги с людьми препирались в Меконе./ Тушу большого быка Прометей многохитрый разрезал/ И разложил на земле, обмануть домогаясь Кронида./ Жирные в кучу одну потроха отложил он, и мясо,/ Шкурою все обернув и покрывши бычачьим желудком./ Белые же кости собрал он злокозненно в кучу другую/ И, разместивши искусно, покрыл ослепительным жиром.». Гесиод, *О происхождении богов (Теогония)*, в: «О происхождении богов», Москва, «Советская Россия», 1990, стихи 535-541. Здесь же указано, что Зевс сразу же догадался о хитрости после чего «злое замыслил против людей он, и замысел этом исполнить решился». Там же, стихи 551-552.

зная, не зная их трудной работы,/ Ни вредностных болезней,
погибель несущих для смертных./ Снявши великую крышку
с сосуда, их все распустила/ Женщина эта и беды лихие на-
лала на смертных./ Только Надежда одна в середине за кра-
ем сосуда/ В крепком осталась своим обиталище...» (90-96)⁸¹.

В отличии от Вяч. Иванова Гесиод не считает Прометея творцом людей, родителем «бессмертных и смертных» (59) является сам Зевс.

Если в этом произведении Гесиода Прометей и остается ненаказанным, то в *Теогонии* судьба Прометея, так же как и его братьев Эпиметея и Атланта, связана именно с наказанием, при чем Зевс-промыслитель⁸² его привязал не к скале, как указано в мифе и у остальных писателей, а «к средней колонне»⁸³. Остальной сюжет с орлом и освобождением при помощи Геракла соответствует мифу. Правда, согласно Гесиоду, Геракл, который умертвил орла сделал практически это с помощью Зевса, так как ему хотелось, «чтоб делалась слава Геракла/ Фиворожденного больше еще на земле, чем дотоле./ Честью великой решив отличить знаменитого сына,/ Гнев прекратил он, который дотоле питал к Прометею» (530-533).

Здесь же еще раз указывается на то, что людям в наказание за хитрости Прометея была отправлена женщина,

⁸¹ Интересно то, что в статье о *Пандоре*, в: «Мифы народов мира в 2-х томах», том 2, Москва, 2000, 281, А.А. Тахо-Годи закрытие крышки сосуда и оставление надежды там внутри в отличии от других источников толкует этот образ у Гесиода как то, что закрытием сосуда «люди были лишены даже надежды на лучшую жизнь», что на наш взгляд не является верным, что и подтверждают остальные античные писатели и исследователи античной литературы.

⁸² У Гесиода к колонне оковами привязывает Прометея Зевс, а не Гефес.

⁸³ Гесиод, *О происхождении богов (Теогония)*, в: «О происхождении богов», Москва, «Советская Россия», 1990, стих 521. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием стихов в тексте.

от которой «женщин губительный род... на земле происходит» (591), а «на великое горе, они меж мужчинами обитают»(592).

Еще раз обратим внимание на то, что согласно Гесиоду самая главная характеристика Прометея – хитрость, которая считается, по сути, его достоинством. Этой хитрости уже с самого начала противопоставляется сила Зевса, так что не странным является то основное противоречие, которое осталось неразрешенным для Эсхила и многих писателей античного мира, «сохранившего старое религиозное сознание. Это – противоречие между признанием и почитанием Зевса, с одной стороны, и глубокими симпатиями к Прометею – с другой»⁸⁴. У Гесиода этот спор разрешает Геракл, который освободил Прометея и заслужил этим славу «больше еще на земле, чем дотол» (531).

Итак, как утверждает И.Нусинов, «уже в этом рассказе о Прометее имеются те основные элементы, которые впоследствии встречаются в произведениях о Прометее. Перед нами небожитель – друг людей, ставший на их защиту, похитивший против воли Зевса огонь и передавший его людям. Он тяжело наказан за свою непокорность. Прометей прикован. Орел пожирает его внутренности, но не убивает его ибо Прометей бессмертен»⁸⁵.

Ситуацию, связанную с отдельной частью, которая мнит себя целым и хитростью, мы встречаем и в *Библии*. Здесь имеется в виду эпизод с Каином, который не раз в разных формах звучит в трагедии *Прометей*. Трагедия Каина заключается не в отсутствии жертвоприношения, а в том, что его жертва противна богу. Вот как представлена история, которая произошла с Каином и Авелем в этой книге: «...Каин

84 И.Нусинов. *История образа Прометея*, в: И. Нусинов, «История литературного героя», Москва, «Государственное издательство художественной литературы», Москва, 1958, 5.

85 И. Нусинов, Указ. соч., 4.

принес от плодов земли дар Господу./ И Авель также принес от первородных стада своего и от тука их. И призрел Господь на Авеля и на дар его;/ А на Каина и на дар его не призрел. Каин сильно огорчился, и поникло лицо его./ И сказал Господь Каину: почему ты огорчился? И отчего поникло лицо твое?/ Если делаешь доброе, то не поднимаешь ли лица? а если не делаешь доброго, то у дверей грех лежит; он влечет тебя к себе, но ты господствуй над ним./ И сказал Каин Авелю, брату своему. И когда они были в поле, восстал Каин на Авеля... и убил его./ И сказал Господь Каину: где Авель... Он сказал: не знаю; разве я сторож брату моему?/ И сказал, что ты сделал голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли./ И ныне проклят ты от земли, которая отверзла уста свои принять кровь брата твоего от руки твоей./ Когда будешь возделывать землю, она не станет более давать силы своей для тебя; ты будешь изгнанником и скитальцем на земле»⁸⁶.

Одним из источников *Прометей* Вяч. Иванова является и трагедия Эсхила *Прикованный Прометей*. Трагедия русского символиста заканчивается как раз на том месте, с которого текст античного трагика начинается: «Бог-кузнец Гефест, Власть и Насилие – демоны Зевса – вводят прикованного Прометей»⁸⁷. Вяч. Иванов будто бы восстанавливает несохранившуюся часть трилогии Эсхила.

Место, на котором происходит действие эсхилловского произведения, тоже переключается с местом, на котором происходит действие *Прометей*. У Эсхила, правда, эта гора определена более четко – Кавказ. У античного же писателя отсутствует и передвижение героев вверх и вниз, наблюдающееся у Вяч. Иванова.

⁸⁶ Библия. Книга священного писания Ветхого и Нового завета, Ветхий завет, глава 4, изд. «Библейские общества», 4.

⁸⁷ Эсхил, *Прикованный Прометей*, в: Эсхил, «Трагедии», Москва, «Наука», 1989, 234. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

Уже в первом действии трагедии *Прометей* пред нами предстает герой, который «горд, своеволен, упрям» (250). Это подтверждают и слова его сестер. С первых же их реплик становится понятным, что в конце герой будет наказан. Об этом Прометей знает и сам, так что не случайно он в своей первой реплике обращается к молоту⁸⁸, чтобы тот гремел по наковальне и заглушал Океанид.

У Эсхила в его трагедии главный герой тоже в разговоре с Океанидами объясняет за что он был наказан. На просьбы Океана о том, чтобы главный герой просил прощения у Зевса, чтобы тот его освободил Прометей отвечает: «Себя невинным чувствуешь,/ Хоть был ты мой сподвижник, бунтовал со мной» (244).

Грех, который сотворил Прометей русского символиста описан в репликах Океанид, созданных им людей, Пандоры и других героев. Каждое из этих описаний дополняет друг друга. От Нерее мы узнаем, что Прометей «...похитил огонь/ Из небесной неволи;/ Но не будет погонь...» (II, 115), так как Зевс знает, что Прометея предадут созданные им люди, которых он создает как семя распри между ним и Зевсом. Виновниками наказания Прометея и у Эсхила являются люди: «Едва он (Зевс – Б.С.) на престоле сел родительском,/ Распределять меж божествами начал он/ Уделы, власти почести: одним – одни,/ Другим – другие. Про людское горькое/ Забыл лишь племя...Никто не заступился за несчастнейших./ Один лишь я отважился!..Я к людям милосерден был, но сам зато/ Не встретил милосердия» (241-242).

В отличии от Прометея Вяч. Иванова эсхилковский герой «избавил смертных от предвиденья» и «в сердцах надежды поселил незрячие» (242), что говорит о том, что люди, которых он спасает (у Вяч. Иванова герой их создает) не знают о своей обреченности.

⁸⁸ У Эсхила тоже упоминается молот. Правда, он Гефесту служит для того, чтобы тот сковал оковы для Прометея.

В тексте античного писателя, также как и в тексте русского символиста наблюдается христообразность героя⁸⁹, о чем пойдет речь дальше.

В качестве советчика у Эсхила вместо ивановского Неря выступает Океан. Некоторые из действующих лиц, имеющиеся в одной и другой трагедии описаны похоже: и у Эсхила, и Вяч. Иванова, например, земля отождествляется с Фемидой-Геей.

Конец трагедии указывает на то, что главный герой античного писателя в итоге будет спасен.

Перенимает некоторые мотивы для своей трагедии Вяч. Иванов и из трагедии Шелли *Освобожденный Прометей*. В своей трагедии английский писатель не продолжает эсхиловскую традицию, о чем он и сам пишет в предисловии, так как это было бы неинтересно, а по-своему переосмысляет третью часть трилогии античного трагика.

В трагедии Шелли, также как и у русского символиста Прометей показан ужасно гордым и он ни за что не хочет покориться тирану Юпитеру: «Могучий Бог, ты был бы Всемогущим,/ Когда бы я с тобой стал делить/ Позор твоей жестокой тирании...»⁹⁰ или «Тебя он свергнет яростный Тиран,/ И вынудит – стереть лобзаньем жадным/ Потоки крови с этих бледных ног,/ Хотя они тебя топтать не будут,/ Таким рабом потерянным гнушаясь.» (11). Согласно Шелли, Прометей наказан за то, что он слишком любит своих «рабов» (9), то есть людей, ибо именно они подрывают его самодержавную власть. Люди же у Шелли, в отличие от людей в трагедии *Прометей*, которые предали Прометея, после падения Юпи-

89 Потверждают это и слова Власти: «Напрасно Прометеем, промыслителем./ Слывешь среди бессмертных. Так промысли же./ Как самом из сети болей вынырнуть» (237).

90 Шелли, *Освобожденный Прометей*, СПб, 1904, 10. Далее все цитаты по этому тексту приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

тера и освобождении Прометея, сильно меняются: среди них исчезают ненависть, ревность, зависть, Они воспевают торжество свободы и любви.

Интересно наблюдать и за передвижением главного героя, отличающимся от передвижения Прометея у Вяч. Иванова. Прометея английского писателя в начале трагедии мы застаем прикованного к скале. После освобождения он спускается в пещеру. У русского писателя мы видим такое же передвижение, но в обратном порядке: из пещеры к скале.

В английской трагедии, также как и в русской немалая роль отведена Земле⁹¹. Ее слова, обращенные в *Освобожденном Прометее* к Прометею («Возлюбленный мой сын,/ Я чувствовала твои мученья») (40), перекликаются со словами Фемиды, обращенными к Прометею у Вяч. Иванова. Мотив сна Прометея тоже присутствует в обоих произведениях. Фурий Шелли Вяч. Иванов заменяет Эринниями. Шелли тоже проводит параллель между Прометеем и Христом, правда делает это намного прямее, чем Вяч. Иванов: «Ужасное! прибитый/ К кресту, печальный юноша, со взором,/ Исполненным терпенья» (37) – говорит Пантея о Прометее.

Значительная роль у Шелли, как и у Вяч. Иванова отведена любви. У Шелли указано, что возлюбленная «невестой создана,/...До безумья влюблена;/Как Вакханка...» (118) умирает, что напоминает ивановское соединение Пандоры и Диониса.

Упомянутый уже эпизод из Библии, являющийся очень важным для ивановской трагедии мы наблюдаем и в *Каине* Байрона. Это произведение еще ближе к Вяч. Иванову и его *Прометею*, ибо и оно написано в форме мистерии: «Ниже следующие сцены названы «мистерией», потому что в старину драмы на подобные сюжеты носили название «мистерий»

⁹¹ Ср. обращение Прометея к ней в своей первой реплике в *Освобожденном Прометее* Шелли с обращением сеятелей к Пандоре, в момент, когда она появляется среди них у Вяч. Иванова

или «моралитэ»⁹². И сам Байрон в предисловии, которое сопровождает трагедию говорит о том, что автор «не так свободно обращался со своим сюжетом, как это принято было прежде» (1) и что «старался, чтобы каждое действующее лицо... говорило соответствующим ему языком, и когда он брал что-нибудь и Священного писания — очень редко... то сохранял, насколько позволял стих, подлинные слова библейского текста» (1). Даже по своей композиции это произведение напоминает *Прометея*⁹³. Главного действующего героя Байроновского произведения, Каина, мучают такие же проблемы как и людей, созданных Прометеем. На слова Адама о том, что Каин должен молиться богу, чтобы в молитве отблагодарить его по крайней мере за то, что живет, Каин отвечает, что ему не зачем благодарить бога, ибо он живет, «чтоб умереть» (5)⁹⁴. И герои Байрона занимаются «не тяжелым, но все же необходимым трудом», за который «нивы щедро.. воздают», они тоже сеют зерна. Соотношение сеятелей в *Прометее* и Каина весьма интересно. Как Каин принесет в жертву своего брата, также и сеятели принесут в качестве жертвы Прометея, что подтверждают слова Пандоры, звучащие в конце трагедии: «А, Прометей! Я отмщена. Моли,/ Меня отвергший, разделить с тобой/ Обрывистое каменное ложе,/ С него же отныне не сойдешь!» (II, 154).

В *Каине* также звучат обвинения в адрес Адама, как звучали и в адрес Прометея со стороны его людей: «И это жизнь!/ Трудись, трудись! Но почему я должен/ Трудиться?

92 Дж. Байрон, Каин, в: Собрание сочинений в четырех томах, том 4, Москва, Правда, 1981. Интернет. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

93 *Каин* также как и трагедия Вяч. Иванова обладает тремя действиями и сопровождается «Предисловием».

94 Ср. с этим слова сеятелей в третьем действии *Прометея* Вяч. Иванова, обращенные к Пандоре: «Мы умрем? — К чему рождение?» (II, 140) или «Мы умрем? — Напрасно жить» (II, 140).

Потому, что мой отец/ Утратил рай. Но в чем же я виновен?/
В те дни я не рожден был/ или «зачем же благодать эта (имеется в виду бог, которого Каин здесь называет его святая воля — Б.С.) наказует/ Меня за грех родителей?». В *Прометее* люди знают, что помимо грешного праха титанов в них заложено и «семя небесного огня, что...живит людей» (II, 146), но только благодаря рассказу Пандоры они понимают, что они явились лишь орудием в руках Прометея, ибо «промислил человеком Прометей/ Веленную украсить, взвезть к небу/ Из искры Дионисовой пожар:/ Не привлечет ли сердце Диониса/ На алчущую землю? Мнил Титанов/ Исправить дело, матерью испукить/ И бытие свободное восстановить»(II, 147).

Если Каин⁹⁵ Байрона отождествляется с Прометеем⁹⁶, то с Пандорой у Байрона отождествляется с одной стороны змий⁹⁷ («Ты, кто, все благословляя,/ Все сотворив и все любя, дозволил/ Войти в Эдем и погубить нас змию, -/ Храни нас впредь! Хвала тебе и слава!»), а с другой стороны дерево знания, которое «росло в раю и было так прекрасно». Похоже у Вяч. Иванова описана Пандора: «небожительница, кто ты. ...Неба ль нам несёшь щедроты?/ Всех даров ты лучший дар!» (II, 138). Пандора же сооблазняет сеятелей, как дерево знания Еву. С другой стороны, в конце трагедии люди понимают, что их прельщение Пандорой и ее внешностью, ко-

95 Каин Байрона отождествляется и с людьми Прометея у Вяч. Иванова, особенно в начале, когда ему ни в чем неповинному приходится страдать за грех родителей.

96 Еще одним из признаков их отождествления можно считать и то, что оба считают себя богоборцами: помимо того, что Каин, как видно с самого начала мистерии, противопоставляется богу (все молятся, а ему не за чем), и мечтают занять место бога (Каин, который говорит, что его мысль «сильна, как бог» (100), Прометей, который вместо бога создает людей, семя распри между им и богом, и который пытается обмануть богов и принести им ложную жертву)

97 Байрон проводит параллель и между змием и Каином (ср. реплика Адама: «О Каин!/ Не богохульствуй: это речи змия» (94)).

торая их обманула, были ошибочны и их последствия губительны, ибо под воздействием всего указанного они предают Прометея, поняв, что сделала «толпа в ужасе безмолвствует» (II, 154)⁹⁸. И как Пандора появляется в *Прометее*, чтобы научить людей «милрой, краткой жизни» (II, 140), что для них практически отождествится с бессмертием, так в *Каине* появляется Люцифер, который говорит Каину о том, что он не смеет быть несчастен («О жалкий прах! Ты смеешь/ Считать себя несчастным?»)⁹⁹, ибо он «живет и будет жить» (97), так как «прах земной», «жалкий прах» (14), который умрет не является сущностью, но Каин «вовек пребудет/ Тем, чем... был»¹⁰⁰. С другой стороны Люцифер появляется именно в тот момент, когда Каин разочарован жизнью и решает показать ему иной мир, мир бессмертия. Похожую ситуацию мы наблюдаем и в момент появления Пандоры в *Прометее*.

Интересно сопоставление искры в двух произведениях. Ивановская искра Диониса отождествляется с искрой Познания у Байрона. Итак, если эта искра у Евы угасла, то Пандора в *Прометее* старается разбудить эту искру в людях.

И как Люцифер в *Каине* говорит о боге, который создал людей как о «злом духе», который «лишил» людей «жизни», так и Пандора в *Прометее* обвиняет Прометея в том, что не рассказал людям всю правду об их происхождении: «Сказал

98 Это явная отсылка к А.С.Пушкину и его произведению *Борис Годунов*

99 Ср. слова Пандоры у Вяч. Иванова, обращенные к людям: «О, сколь/ Завиден жребий ваш, и горек мой!... Счастливые, причастны вы огня/ Небесного, как вы греха причастны./А мы, Титаны, знаем лишь винь» (II, 147). В *Каине* Байрона на вопрос Каина о том счастлив ли Люцифер отвечает, что они «вечны... могучи» (98), но не счастливы.

100 Ср. с этим слова Прометея, которые он говорит Автодику о бессмертии: «Как я, ты – бог; как ты, я – человек.../ Но тяготее надо мной бессмертье./ Я стал и совершился. Ты же – будешь» (II, 118)

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 о светящий солнцем, солнцем в мысли?/ И если не сказал, подобны вы/ Царевым детям, выросшим в палатах/ Царевых - и не знающим отца» (II, 145). Пандора вновь толкует людям историю и смысл их сотворения, легенду о Дионисе. В итоге одни и те же события с каждым упоминанием в трагедии получают иное трактование, при чем эти учения «не противоречат друг другу, они ведут от ступени к ступени, постепенно поясняя смысл похищения огня»¹⁰¹.

Слова Пандоры перекликаются со словами Люцифера о том, что он «соблазняет правдой». И как Пандора в *Прометее* пришла открыть людям правду об их жизни и научить их как жить, также и Люцифер у Байрона противопоставляет себя тому, «кто лишил» людей «жизни» (13), он «тот, кто хотел дать» людям «жизнь, и радость/ И знание» (13 - 14). На слова Каина о том, что его родителям «нужно было оба/ Сорвать плода иль не срывать совсем» (14) Люцифер говорит что, так как один плод уже их, то нужно стемиться к другому «сопротивляясь. Угасить/ Ничего не может духа, если хочет/ Дух быть самим собой и средоточьем/ Всего, что окружает дух» (14), что соотносится со словами Прометеея о бессмертии людей, которое они должны будут постичь, а также со словами Пандоры, которая говорит людям «научитесь любить» (II, 140).

Пандору и Люцифера можно отождествить и на основании еще одного признака: они по сути духи. Пандора - «все женское душевного состава» (II, 147) Прометеея, которому Фемида дает тело¹⁰². И Каин часто обращается к Люциферу со словом «дух».

101 А. Л. Порфирьева, Указ.соч., 49

102 Это подтверждает и появление Пандоры во втором действии во время сна Прометеея, когда только он ее видит.

И как в *Прометее* люди обвиняют Прометея в том, что он их обманул, ибо, согласно их мнению, Прометей создал их для того, чтобы над ними «царевали Прометеевы любимцы/ И сам Титан» (II, 137) и чтобы оковал их в цепи, так и в *Каине* всю вину, связанную с искушениями Каин хочет свалить на Люцифера: «Кто это говорит?/ Не жалкое ли тщеславие человека./ Что силится свалить своё паденье/ На нас, на духов? Змий был змий, не больше./ Но и не меньше тех, что соблазнились./ Он тоже прах, но мудренее их./ Затем, что победил их. Разве стал бы/ Я принимать подобье смертной твари?» (15). И как эта «тварь разбудила злого духа в тех,/ С кем говорил её язык коварный» (15). То же самое сделала и Пандора: он только соблазнила людей посредством подарков и открыла им истину об их существовании.

Прометей у Вяч. Иванова представлен как и бог у Байрона: обоих помимо того, что они творцы людей, считают и разрушителями¹⁰³.

Искушением для людей в трагедии Иванова является смерть. Ради того, чтобы избежать ее они готовы на все даже на убийство и предательство своего творца и брата. Такую же ситуацию мы наблюдаем и у Байрона, когда Каин не чтя воли богов, касательно выбора жертвы, ибо в течение жертвоприношения «огонь на жертвеннике Авеля разрастается в столп ослепительного пламени и поднимается к небу¹⁰⁴; в то же время вихрь опрокидывает жертвенник Каина и далеко раскидывает по земле плоды» (68), убивает Авеля. Так сеятели в последнем действии трагедии Иванова, которые представлены как «алчущее племя» (II, 135), просят у Матери-Земли только, чтобы она родила жизнь, ибо «для

103 См. слова Люцифера в *Каине* Байрона «Спроси у разрушителя./... Иль у творца – зови его как хочешь./ Ведь он творит затем, чтоб разрушать» (16-17)

104 Ср. при этом мифологему огня, как чего-то священного в *Прометее*, где он тоже должен соединить небо и землю

жатвы неизбежной/ Преступленья зреет сев» (II, 135). Каин Байрона не знает, что значит смерть¹⁰⁵, но несмотря на это, она ему «преставлялась/ Всегда ужасным чем-то» (17), он ее даже считает существом, ибо «что может/ Столь злостным быть, помимо существа?» (16).

И если Прометей считает себя богом и даже умнее бога¹⁰⁶ и учит людей не быть рабами и постоянно сопротивляться богам, то Люцифер говорит, что он не бог и «не имеет ничего/ С ним общего – и не скорбит об этом» (19). Он согласится быть чем угодно, только «не слугою/ Могущества Иеговы» (19).

Похожую ситуацию мы наблюдаем и в *Песни потомков Каиновых* Вяч. Иванова из сборника стихотворений Вяч. Иванова *Кормчие звезды*: «Недр твоих в тайник незримый/ Мы надежды погребли./ Мать, взлелей святое семя!/ Жизнь из тления пробуди!» (I, 522). Сюжет этого стихотворения соотносится с третьим действием трагедии Прометей, о чем повествует и само название стихотворения. В этом стихотворении мы также как и в *Прометее*, в начале третьего действия, наблюдаем хор мужчин и хор женщин, то есть хор женщин и мужчин в трагедии, представляющих собой сеятелей. Слова трагедии и этого стихотворения практически совпадают за исключением некоторых эпитетов. В обоих произведениях земля представлена, как «родимая», «милая», «сырая». В этой земле сеятели «надежды погребли». И если в трагедии «Мать-Земля» должна «святое семя/ усыпить и пробудить» (II, 134), то в *Песни потомков Каиновых* она должна «взлелеять святое семя» (I, 522), которое здесь отождествляется с жизнью. Интересно сопоставление того, кто сеет в первом действии трагедии и в последнем. В первом действии сеятелем является Прометей, что подтверждает репли-

105 В отличие от людей Прометея, среди которых смерть присутствует с самого их создания

106 Ср. план Прометея о пире

ка Автодика в диалоге с Прометеем: «А сеял – ты» (II, 118), в третьем же действии не сеет Прометей, а род людей сотворенный им, как уже было упомянуто. В стихотворении указано, что хор мужчин и женщин потомки Каина, также как и сеятели из трагедии являются потомками Прометея¹⁰⁷. В третьем же действии мы наблюдаем сеятелей, которых создал Прометей, хотя и в них самих еще спит их семя, но тем не менее они просят, чтобы в том, что они посеяли «пробудилась жизнь». И если, первая реплика в трагедии принадлежит женскому хору, что подчеркивает связь женского начала с Матерью-Землей, то стихотворение начинается с реплики мужского хора. Второе и третье восьмистишие из стихотворения полностью и дословно переняты в трагедии. Последнее восьмистишие в трагедии немного переосмыслено. С другой стороны слова «как дитя родное, семя/ Усыпи и пробуди!/ Сеет алчущее племя: Жизнь, обильная, роди!» (II, 135) повествуют о самих людях, созданных Прометеем, ибо у них пока что нет жизни, многие из них умирают и вся их жизнь сводится к размышлениям о смерти до тех пор, пока Пандора, которую они «на миг нашли» (II, 138) их не научит «дару милой, краткой жизни» (II, 140), то есть пока в них не проснется хоть на мгновение искорка Дионисова огня. Об этом свидетельствуют и слова из стихотворения и трагедии о том, что если мать не пробудит семя, то пусть тогда она «дар сознанья, дар проклятья/ угасит во мгле сырой» (II, 135), то есть их сознание об обреченности жизни. Упоминание цветов в «да из недр твоих священных/ Встанем, дольные цветы,/ Встанем злаки нив смиренных,/ И покорны, и чисты» (II, 135) тоже не случайно, ибо цветы «образуют мистический полюс, находящийся между небом и землей»¹⁰⁸, что соот-

107 Отождествление этих двух героев не случайно, ибо на обоих тяготеет вина первородного греха.

108 А. Ханзен-Лёве, *Мир растений*, в: «Мифо-поэтический символизм», Санкт-Петербург, «Академический проект», 2003, 599

носятся и со значением колоса¹⁰⁹. При упоминании этих двух произведений Вяч. Иванова следует обратить внимание и на отождествление Прометея с Каином. На них обоих тяготеет грех за убийство, следовательно и на людях будет тяготеть этот грех. Правда, здесь речь идет о разных вещах, ибо Прометей в убийстве Диониса непосредственно не участвовал. Слова текстов свидетельствуют о том, что люди обречены из-за первородного греха. Задача людей, созданных Прометеем и потомков Каина «вернут огонь Диониса на землю». С другой стороны в самом тексте трагедии описывается библейский мотив связанный с братоубийством. Так гибнет ни в чем неповинный Архемор, который первый получил светоч с огнем от Прометея. В мертвом теле Прометей видит «страдальный облик вечного Младенца» (II, 120). С этих пор на людях тяготеет вина за еще одно совершенное убийство. Уже с этого момента становится понятным, что «человечеству нет другого пути, кроме пути греха и возмездия»¹¹⁰, в пользу чего говорит и само имя Архемора, трактующееся как «начаток рока»¹¹¹. И, действительно, после этого в трагедии последовал целый ряд убийств и самоубийств, ибо людям незачем жить, если они знают, что скоро в любом случае умрут.

109 Колос, в который превращается зерно «создаёт вертикальную связь между небом и землёй» - А. Ханзен-Лёве, *Мир растений*, в: «Мифо-поэтический символизм», Санкт-Петербург, «Академический проект», 2003, 620. В трагедии этим колосом являются сами люди, с пробужденным в себе Дионисом.

110 Вяч. Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов, «Прометей», Альконост, Петербург, 1919. XVI

111 Вяч. Иванов, Там же, XII

ФИЛОСОФСКО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТРАГЕДИИ

Богоборчество. В творчестве Вяч. Иванова практически нет ни одной работы, которая каким-то образом не затрагивает вопрос богоборчества.

Корни и основную идею богоборчества Вяч. Иванов видит в древних религиях, ибо «корни богоборства скрыты в тех экстатических состояниях, откуда проистекали первые религии. Божество овладевает сопротивляющейся душой... Содержание древнейших оргий составляет священное убиение бога исступленными причастниками жертвы» (III, 80). Получается, что только при помощи богоборства человек в состоянии познать его.

Интересным при этом является и то, что писатель подробно анализируя и рассматривая богоборство и богоборствующее безумие, считает, что это безумие перекликающееся с религиозным экстазом может быть правым и неправым. Именно это безумие «несет в себе награду непосредственного общения с божеством - и божественной мести... Прометей побеждает. Но сколько других богоборцев сокрушено! Титаны, Гиганты, «богоравные» гордецы, дерзнувшие мериться с богами, как Тантал и Танталида – Ниоба, безумцы и слепцы, не узнавшие божеского лика, как Пентей; у Евреев – Каин и его потомство, строители вавилонского стол-

па, Люцифер. В Библии сама повесть о грехопадении людей приобретает черты богоборческие: «вы будете как боги» (III, 80) - пишет Вяч. Иванов в своей статье под названием *Идея неприятия мира*. Правда, как в дальнейшем тексте статьи указано, скорее всего это различие между угодным и неугодным противоборством человека принадлежит к более позднему периоду антики.

Вяч. Иванов рассматривает и развитие идеи богоборчества. Первыми богоборцами, как он пишет, «признаются религиозною мыслью как те, которые кончают преклонением и покорством...(- сам Прометей у Эсхила надевает венки *agnus castus* на голову и железное кольцо на руку, символы покорствующего духа), - так и те, коим удастся вынудить у божества уступки для своего рода или всего рода человеческого и заключить с ним сделку, договор, «завет» (Прометей, Израиль). Эти последние суть факторы постепенного расширения, смягчения и очеловечения идеи божества, прогрессивные элементы религиозно-исторического процесса» (III, 81). В этот же период впервые возникает проблема богооправдания, ибо божество уже рассматривается как некая сила, которая является ответственной за мироздание, сила обуславливающая его, а не им обусловленная.

То, что особенно важно и для понятия богоборчества и для лучшего понимания трагедии вообще, это то, что Вяч. Иванов считает, что «без противления Божеству нет мистической жизни в человеке, - нет внутренней драмы, нет действия и события, которые отличают религиозное творчество и религиозность динамическую (имя ей - мистика) от неподвижной преданности замкнутому в себе вероучению с его скрижалями нравственных заповедей и обрядовых установлений» (III, 80).

Согласно писателю, с возникновением богоборчества у эллинов связывается именно то, что показано в трагедии *Прометей*: люди не могли преодолеть уныние по пово-

ду того, что божества и титаны бессмертны, они же могут умереть в любой момент¹¹². Не случайно Прометей настолько могущественный и успешный поборник человечества, он родился бессмертным титаном, он практически полубог. Для людей существуют следующие решения: либо подчиниться бессмертным, либо отрицать мир, либо принимать его как насильственно данный или искать из него выход в самоубийстве.

Все это можно проследить и в тексте трагедии. При первом же нашем знакомстве с людьми в трагедии мы видим насколько они страдают из-за своей смертности. Эта оппозиция бессмертие-смертность существенна для всей трагедии. Именно на этом и строится трагедия и сплошной ряд смертей. Первая же реплика Автодика, обращенная Прометею говорит, что он «звал себя отцом и братом смертных» (II, 118). На что Прометей отвечает: «как я, ты – бог; как ты, я – человек.../ Но тяготеем надо мной бессмертье./ Я стал и совершился. Ты же – будешь./ А ныне – только семя. Чтоб истлеть./ Посеян ты на ниву Геи темной» (II, 118). Люди в трагедии в шоке, когда осознают, что гибнут любимые ими люди и что каждого из них может постигнуть такая же участь. Виновником всего они видят Прометея, ибо он их отец. Правда не только люди считают Прометея виновником всех их бедствий. Эриннии тоже его обвиняют в смерти людей:

1-я ЭРИННИЯ

Не все ли предрешил

Промыслив, ты?

2-я ЭРИННИЯ

Умыслил – и свершил,

112 Об этом пишет и Ф. Ницше в *Рождении трагедии из духа музыки*: «Наихудшее для него (античного человека – Б.С.) – скоро умереть, второе по тяжести – быть вообще подверженным смерти» - в: Ф. Ницше «Воля к власти», ЭКСМО, Москва, 2003, 30.

3-я ЭРИННИЯ

Один ты сотворял и сокрушил

Архемира...

1-я ЭРИННИЯ

Убийцу увенчай!

2-я ЭРИННИЯ

Себя в нем обличай!

3-я ЭРИННИЯ

Свой суд кончай!

ТРИ ЭРИННИИ

вместе

Убийца – ты...

(II, 120-121)

Люди не понимают «к чему рождение» (II, 140) раз они все равно умрут. Это вопрос, который мучает людей с самого начала и до конца трагедии. Вся их жизнь заключается именно в этом вопросе, они ни о чем больше не могут думать. Все они мечтают лишь о скорой смерти, ибо они все равно умрут и тогда «напрасно жить» (II, 140). Ответ, который они получают от Прометея о том, что они якобы не знали, «что глина глиной станет» (II, 118) ни чуть не утешает их.

С другой стороны, Прометей создает свободных людей, которые сами несут на себе «груз свободного самоопределения и право на богоборчество, которое может быть правым – богоборчество Йова и неправым – от богоборчества

библейского Адама до богоборчества мифологических Тантала и Прометея»¹¹³.

В трагедии Вяч. Иванова мы наблюдаем по сути лишь неправое богоборчество. Богоборцами в трагедии являются люди, убивающие друг друга.

Богоборцем в трагедии является в первую очередь Прометей. Он создает людей, которых «приучать/ к борьбе вседневной должен» (II, 114), ибо для него они лишь «семя распри» (II, 114) между ним и Кронидом.

Узнав от Нереея, что за ним не «будет погоня» из-за того, что он «похитил огонь/ Из небесной неволи» (II, 115), Прометей придумывает новый план как поиздеваться над Кронидом: он решает приподнести ложную жертву.

Люди, которые служат для Прометея орудием, иногда тоже берут на себя роль судьбы, претендуя при этом и на роль бога. Примером могут послужить слова Прометея, обращенные Автодику, при его попытке убить Прометея: «Безумец, знай: ни Зевс, ни Рок убить/ Бессмертного Титана не возмогут» (II, 118).

Об этом повествует и случай братоубийства, когда Архат восстает против воли Прометея, решившего, чтобы Архемор первым получил светоч с зажженным огнем.

На основании предисловия к трагедии *Прометей* получается, что богоборство и действие перекликаются, ибо под самим действием русский символист подразумевает «решения и поступки характера зачинательного и воленалагательного»¹¹⁴. Такое действие автор трагедии оправдывает. Проблема же касающаяся действия заключается в алчности к действию и в том, что по сути люди дей-

113 Г. А. Степанова, *Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова*, «ГИТИС», Москва, 2005, 14.

114 Вяч. Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов «Прометей», Петербург, «Алконост», 1919, V. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

ствуют из алчности¹¹⁵, «отчего самое действие, в своей механической насильственности, сводится или к разрушению и убийству, или к хищению» (VIII). Зевс хотел создать новый род людей, который не будет причастен титанического начала. «Это невинное человечество не знало бы искуса свободы, не блуждало бы по запретным тронам блудного сына; мудрым и сладкоречивым растениям подобилось бы оно, возросшим из небесной земли...» (VIII). Эти люди были бы совершенно противоположны героям трагедии, ибо в людях, созданных Прометеем преобладает титанический элемент.

С богоборчеством взаимосвязано и страдание. Прометей все время действует и придумывает что-то против Кронида, чтобы не страдать, а на самом деле он все время страдает. В отличие от титанического начала, которое взаимосвязано со страданием, божественное начало, которое представлено в лице Диониса, связывается с блаженством и радостью. Нагляднее всего это наблюдается в последнем действии трагедии с появлением Пандоры. Она же первая людям говорит об их двойственной природе. С приходом Пандоры весь хор оживает. И если до ее появления представителям хора хотелось умереть, то с ее появлением «толпа бежит, играючи, в резвом танце, и ловит на пальцы падающие кольца» (II, 142). Об этом повествуют и ритм и экспрессивность реплик: с появлением Пандоры реплики толпы намного короче и эффективнее.

Каждая малость в трагедии хочет действовать отдельно друг от друга и поэтому каждое это действие превращается в что-то разрушительное. Все бедствия начинаются с того момента, когда избранные юноши, полные жизненной энер-

115 Ср. высказывание Ф.Ницше о действии в уже указанной работе: «В этом смысле дионисический человек представляет сходство с Гамлетом: и тому и другому довелось однажды действительно узреть сущность вещей, они *познали* – и им стало противно действовать; ибо их действие ничего не может изменить в вечной сущности вещей...Познание убивает действие» - в: *Указ.соч.*, 48.

гии и даже лелеющие эту самую жизнь, первым убийством приводят в движение роковое колесо необходимости. Именно отсюда и начинается титаническая трагедия. Не случайно этот эпизод сравнивается с убиением Титанами Диониса, ибо судьба Архемора повторяет судьбу самого Диониса Младенца. Это нагляднее всего показано в размышлениях о нем Прометея: «И мне покажет этот час наставший,/ Кто жертвеннее всех, кто всех ревнивей/ В семье людей мой ярый дар лелеет,-/ С тех пор как он угас, алтарь мой чистый,/ Моя надежда мира, мой Архемор,/ Сосуд невинный молний на земле,/ Возникший под моей рукой творящей/ Страдальный облик вечного Младенца...» (II, 120).

Этот вопрос индивидуализма¹¹⁶, поднятый в *Прометее*, противопоставляется ключевой для Вяч.Иванова идее соборности, которая единственная может спасти людей. Соборность, связанная с Дионисом, для русского символиста, «такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности» (III, 260). Соборность для писателя представляет собой «мистическое единение в духе, которое помогает каждому человеку раскрыть свои творческие способности»¹¹⁷.

Именно Дионис в трагедии призван для того, чтобы объединить «все титанические отдельные существа в единую мировую полноту»¹¹⁸.

Проблема людей заключается в том, что они сами заботятся только о своем теле, а не о духе, именно из-за этого и происходят бедствия в жизни людей.

116 Об индивидуации как ищначальной причине зла пишет и Ф. Ницше в указанном сочинении, 63.

117 Г. А. Степанова, Указ. соч., 29.

118 А.Ф.Лосев, «Прометей» Вяч. Иванова, в: «Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования», Москва, «Русские словари», 1999, 150.

Для того, чтобы человек мог обрести бога Вяч. Иванов привлекает упомянутую уже «христианскую (Невеста и Жених) и античную (Менада, Эрос, Психея) образность»¹¹⁹.

¹¹⁹ Г. Обатнин, *Иванов-мистик*, НЛЮ, Москва, 2000, 26. Этот миф связан с первым браком Вяч. Иванова: «С историей первого брака Иванова связан первый миф его жизни. Это миф о «спасаемой, зачарованной душе» и о ее женихе – царевиче, который розыскивает свою невесту, узнает и спасает» - в: Г.А.Степанова, Указ.соч., 32.

Судьба. Судьба является ключевым понятием для антики. Как указывает А. Ф. Лосев, она представляется «в первую очередь ... категорией чисто античного мировоззрения»¹²⁰, вследствие чего не обходит ее своим вниманием ни Вяч. Иванов. Помимо отдельных философских работ посвященных судьбе и ее пониманию, упоминания ее в своих стихотворениях, она является и действующим лицом в *Прометее*.

Если говорить о трагедии вообще, то судьба для древних Греков, согласно А.Ф.Лосеву, в основном взаимосвязана с волей богов, ибо «с одной стороны, судьба есть не что иное, как максимальное воплощение все тех же богов, все того же божественного провидения. И в этом смысле ничего ужасного в такой судьбе никто в античности не чувствовал. С другой стороны, однако, под судьбой понималось материальное, но уже недостаточно совершенное и совсем несовершенное воплощение божественного начала. При таком понимании судьбы возникали всякого рода неожиданности, противоречия, несчастья, страдания и с виду даже совсем ничем не мотивированная смерть. Но и в таком случае судьба мыслилась...как нечто нисколько не противоречащее божественной воле и часто даже приводила трагическую жизнь к трагическому окончанию» (210).

К понятию судьбы примыкает и рассмотренное богоборчество, ибо «человек, который...осуществлял вечную власть провидения... будучи только материальным воплощением этого провидения, мог употреблять свою исконную свободу и против провидения, поскольку материя уже в самом своем принципе была только инобытием в отношении Бога. Однако,

¹²⁰ А. Ф. Лосев, *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития*. Книга 1, Москва, «Искусство», 1992, 210. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

нарушая свое материальное подчинение провидению, человек тем самым нарушал и свою абсолютную свободу, тождественную необходимости... Но это отнюдь не означало, что человек вообще переставал быть свободным. Он свободно отступал от Бога и свободно мог к нему возвращаться. Но в своем отступлении от Бога, то есть от абсолютной свободы, он одновременно оказывался и во власти необходимости...» (213).

С другой стороны не следует забывать о том, что «вера в судьбу диктовалась объективной несвободой индивида от коллектива и природы, невозможностью помыслить, а тем более реализовать формы индивидуального бытия, отличные от тех, которые установлены от рождения»¹²¹. В следствие этого не случайно, что психологические аспекты судьбы в основном связаны с оппозициями таких категорий, как «жизнь-смерть» и «добро-зло». Такую же категоризацию этого ключевого для античной философии понятия мы находим и у Вяч. Иванова, о чем пойдет речь чуть дальше.

В древней Греции тема судьбы соприкасается с темой души. Эту же традицию, традицию отождествления судьбы и души, мы наблюдаем и у символистов.

В мифах судьба представляется как категория, стоящая над богами и отождествляется либо с мировой необходимостью, либо с мировой справедливостью.

Для русского символиста судьба как философская античная категория объединяет в себе указанные выше элементы. Правда, по своему взгляду на судьбу Вяч. Иванов примыкает в первую очередь к Августину, который пытался отождествить судьбу с божественным провидением. Августин видит в судьбе какой-то фатализм, вследствие чего все человеческие старания изменить судьбу остаются бесполезными. Похожую ситуацию мы наблюдаем и у русского символиста.

121 В.М. Карев, *Судьба*, в: «Мифы народов мира в 2-х томах», том 2, Москва, Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2000, 471.

Самую наглядную трактовку судьбы у Вяч. Иванова мы находим в его философской статье, написанной по поводу картины Бакста *Terror Antiquus*, которая так и называется *Древний ужас*.

Судьбу русский писатель в первую очередь связывает с памятью, ибо все искусство антики посвящено именно ей: «... древность творила и пророчествовала в лимбе Памяти, ее создания проникнуты почти непостижимой для нас гармонией. Древность излюбила трагический миф; все возвышенное в драме и лирике, в живописи и ваянии было воспроизведением роковых участвий, личиной ужаса» (III, 99). Этот древний ужас, согласно Вяч. Иванову, не что иное как ужас судьбы, ибо «не только все человеческое, но и все чтимое божественным было воспринималось древними как относительное и переходящее» (III, 101), кроме судьбы или мировой необходимости. То, что из всех ипостасей судьбы он выбирает Ананке, мировую необходимость не случайно, ибо именно на этом и построена истинная религия первоначальной Греции. В дальнейшем тексте Вяч.Иванов ее отождествит и с правдой, но об этом пойдет речь чуть дальше.

Русский символист полностью предлагает развитие судьбы от древнего ужаса до Мировой Души. Но начнем по порядку.

Согласно писателю, роковой силе представленной в виде судьбы противопоставляется любовь: «бессмертную улыбку улыбается Любовь, и юная жизнь опять будет праздновать свой недолговечный, но бессменно возобновляющийся праздник. Безусловному закону Судьбы-Губительницы, Судьбы-Смерти противостоит неистребимая сила Жизни, Родительница-Любовь» (III, 101). При всем этом даже мужественное дерзновение является бессильным перед волей рока, ибо мир подразделен между «Ананке-Судьбой и Афродитой-Любовью» (III, 102). Первоначально же этот разделенный мир принадлежал только одной судьбе.

Эта судьба сильнее даже самих богов, ибо ее, в отличие от них, нельзя умиловить даже жертвами. В ней даже первоначально не было ни правды. Древние о ней «знали только абсолютное в существе безликой и знали, что она едина» (III, 102). Именно она, судьба, кроется, как единая, за тремя ликами мойр. Эти три лика по существу представляют собой единую сущность. «Единая сущность, различенная в трех женских лицах, обычно истолковывается как мать трех дочерей: Ананке была признана матерью трех Мойр» (III, 102). Вследствие этого неслучайно то, что местопребыванием мойр считаются недра Земли. На основании этого можно провести параллель и отождествить судьбу с Землей. Это подтверждает и видение оплодотворения судьбы. Женщина была царицей над всем: смертными и богами. Обычно мужское, связывающееся с ней, обречено на гибель.

Вот как это объясняет Вяч. Иванов в *Древнем ужасе*: «мужское умирает, платя возмездие за женскую любовь, - умирает, потому что не удовлетворило Ненасытимой, и немощным оказалось пред Необорной» (III, 104). Мужская энергия не в силах удовлетворить желаниям многоликой судьбе, вследствие чего она губит своих любовников. Ее может оплодотворить только солнце. Для русского символиста она представляет собой и Мирovou Душу.

Со временем возникает проблема, заключающаяся в том, что это женское единобожие требовало дополнения, ибо один только пол не может являться абсолютom. Мужской коррелат в таком случае должен носить относительный характер, ибо он взаимосвязан с гибелью как уже упоминалось.

С появлением Аполлона древняя Ананке отодвигается в «далекую сферу» (III, 106)¹²². Это не значит, что о ней за-

122 Похожую ситуацию мы наблюдаем и в религии Диониса, когда женских его служительниц, ибо изначально эта религия связывалась в первую очередь с женским началом, постепенно вытесняет ее мужской коррелат. В трагедии это не так, ибо носительницей мистической части является не кто иной как сама Пандора.

были. Ее только перестали бояться, ибо сам Аполлон стал предводителем мойр. Древний ужас судьбы прекратился. После этого начинается эпоха, когда люди трепетали над одним Зевсом и его бессмертной семьей, но «ужас судьбы жрецы искали заменить богобоязненностью и благочестием..., страхом Божиим. Страх Божий они внушали, как принцип долга. Боги были блюстителями нравственного миропорядка...Божества были космическими существами, а космический закон не имеет ничего общего с человеческой добродетелью. Так как космический характер богов был неистребим, они оказались недобродетельными – и люди от них отвернулись» (III, 106).

Потверждение указанной теоретической концепции Вяч. Иванова и смену судьбы богами мы находим и в трагедии *Прометей*, в словах Океанид, обращенных Прометею: «Непрочны и новы/ Олимпийские троны;/ Древний Хаос в темнице – святей./ Слышишь черные зовы,/ Непокорные стоны,/ Прометей?» (II, 110). Правда, и в трагедии судьба выше самих богов.

Древнюю Ананке Вяч. Иванов отождествляет с Правдой. Вот как русский символист описывает состояние человека, после порабощения древней Ананке и его же самого: «Алчно хватается дух за старинные предания о богоборстве мощных, опять бежит за помощью к образам неукротимых воителей, к теням мятежников против насильственно разумного строя и купленной за слишком дорогую цену божественной гармонии, окончательно присудившей богам бессмертие и гибель смертным. И тогда опять восстает развенчанная царица – уже не затем, чтобы уничтожить дерзновение мужественное, но чтобы поддержать его в бунте против воссевших на престолы пришельцев. Титаны находят себе подруг, и Ниобея продолжает утверждать гордость отца Тантала. Океаниды – верные спутницы Прометея в его страстях и конечной казни, и матерью его Эсхил делает самую Фемиду, извечную Правду, которая дает ему знание тайн...Опять под-

земная Правда поднимает свой верховный голос, перед которым немеют небожители; но эта Правда – та же древняя Ананке, которая склонила человека под иго первого ужаса. Вещая Правда Жены, высшая, чем утвержденная людьми и в олимпийских богах воплощенная...внутренняя нравственность... эта правда вновь обретаема человеком в правде Матери-Земли, и она спасла...его духовную свободу, энергию его вольного, творческого, богоподобного самоопределения» (III, 107).

В стихотворения Вяч. Иванова судьба в основной упоминается как рок: «О, Музыка! В тоске земной разлуки,/ Живей сестер влечешь ты к дивным снам:/ И тайной Рок связал немые звуки» (*Воспоминание*, I, 609) или «Рок Любви/ И разлуки в сердце/ Неутолимом рок...» (*Песнь разлуки*, I, 697). Правда, в поэзии появляется и рокоборец, представляющий собой «ворога» судьбы (I, 543). В стихотворении *Рокоборец* показана попытка борьбы лирического субъекта против судьбы, заканчивающаяся и после долгого боя («И длится бой/ До ночи темной» I, 544) его поражением.

Все упомянутое о судьбе можно проследить и в трагедии *Прометей*. Несмотря на то, что Прометей считает и ведет себя как бог, который творит людей и хочет обмануть Зевса, тем не менее в его репликах не раз звучат слова о том, что святая правда и судьба превыше всего¹²³: «О, не пытайте дети, что таит/ День нерожденный! Что наткали Мойры,/ Исполнится» (II, 126). Это подтверждают и его слова, обращенные избранному юношам по поводу убийства, которое совершил Архат: «Молчите, дети! Кто меня поставил,/ Кто вас поставил судьями над ним?! Пусть боги судят и святая Правда:

123 Об отождествлении Прометея и его матери со судьбой Вяч. Иванов пишет в *Предисловии к Прометею*: «Но тому, кто «все промыслил и предрешил», - ему «недосуг страдать»: последовательно и неуклонно шествует он, куда ведет его судьба. Подобно своей матери, он сам – судьба и «сильнее себя самого» - Вяч.Иванов, *Предисловие*, в: Вяч.Иванов, «Прометей», Алконост, Петербург, 1919, XVII. При всем этом интересно, что судьба и правда отождествляются с землей, то есть с чем то, что внизу.

Те - своенравно; эта – по уставу/ Предвечных, неисповеди-
мых прав.»¹²⁴ (II, 125)

Не случайно для всех в трагедии Земля является Матерью. Фемида, мать Прометея, взаимосвязана с землей. Об этом повествует даже само ее появление: «Из-под земли в пещерных сумерках подымается, вся закутанная в черно-синие¹²⁵ складки одежд, богиня Фемида» (II, 132). Обычно же обитание богов связывается с небом. С первой ее реплики нам понятно, что она заранее уже знает какая участь постигнет Прометея: «Спи, Прометей! Пред казнью долговечной/ Крепительный и легкий сон вдохни!/ Его лелеять буду я сама./ Тысячелетья не сомкнешь ты вежд,/ Страдалец-сын! Усни ж пред долгим бдением.» (II, 132)¹²⁶.

Сеятели из третьего действия тоже не раз обращаются к Матери-Земле: «Мать-Земля, святое семя/ Усыпи и пробуди!» (II, 134).

Сам диалог сеятелей в начале их появления тоже интересен, так как в нем противопоставляются божества и место их пребывания. Голоса из мужского хора говорят о Зевсе, который обитает на небе. Голоса же из женского хора говорят о том, что «Правда есть внизу и Мать-Земля» (II, 136). Оппозиция мужское-женское тоже не случайна. Это взаимосвязано с концепцией Вяч. Иванова о примирении этих двух отдельных единств в одно целое. К концу трагедии с двумя хорами так и будет.

Указанную оппозицию Вяч. Иванов видит актуальной и по сей день, ибо все еще нами правит указанная и отодвинутая на второй план мировая необходимость. Проблема эта, согласно русскому символисту, основана на забвении христианства, при всем этом особенно важны два вопроса или

124 Похожую ситуацию мы наблюдаем и у Эсхила.

125 Земля тоже описывается как «темная Гея»

126 У Эсхила же даром прорицания обладает сам Прометей.

аспекта этой проблемы: христианское понимание человеческого самоутверждения и христианское воззрение на человеческую душу. Объяснение указанных проблем Вяч.Иванов видит в рассказе и его идее о уже упоминаемом Небесном Женихе.

Итак, человеческое самоутверждение Вяч. Иванов считает ложным, ибо «субъектом его является ограниченная личность» (III,108). Это самоутверждение должно найти истинное я, и утверждаться в нем, ибо, даже согласно самому христианскому учению небесное царство присутствует в нас. Искорка небесного, искорка небесного Отца находится в нас. Внешняя оболочка человека – Земля. Ее Вяч. Иванов считает Душой Мира в человеке. «То, что человек повседневно называет своим я, господствует над этой его Землею» (III,108). Проблема в том, что тот кого она называет своим мужем на самом деле не муж ей. Также как Душа Мира ищет Жениха в макрокосмосе, так и в микрокосмосе Земля страдает найти свое я путем приближения к Сыну, то есть Небесному Жениху, ибо он представляет собой часть небесного в человеке. Лишь с приобретением и пробуждением этого небесного в себе человек становится поистинне свободным. Тогда в первый раз «прекращается внешнее богопокорство и упраздняется богоборство» (III,108). Вот как объясняет Вяч. Иванов этот процесс: «Все живые энергии человеческого мужского дерзновения единственно находят исход и плодотворное применение в этом принципе мистического энергетизма. Чтобы иметь дерзновение мужское перед лицом Необходимости, должно человеку дерзать и мужествовать не по внушению своего немощного замысла и произвола, но по силе божественного бытия, во имя Отца в Небе; ибо только сыновство дает ему лицо и силу и власть Жениха» (III,108-109).

Необходимость представляет собой плоть мира. Ей нужны были не какие-то обыкновенные мужья, она хочет семьян от Бога.

В указанной работе Вяч. Иванов пишет и о том, как к этой Душе Мира относится христианство. «К Необходимости, как аспекту Души Мира, христианское сознание относится как к Матери, от злой воли человека изнемогающей и новой волей искупленного одним Человеком-Искупителем Адама долженствующей преобразиться. На Земле, страдальной матери... напечатлевает христианство преображающий поцелуй. В этом мужском лобзании любви – христианское преодоление природной необходимости» (III, 109).

Истинную свободу видит русский символист в приобретении мужской силы для нашего я, то есть этой божественной искры в нас, ибо этого жаждет Мировая Душа. В противном случае все наши действия и поступки являются лишь следствиями ее собственных законов.

Разрешение борьбы полов в христианстве показано так, что мужское представляет собой Сына, а женское – Невесту. И лишь такая трактовка способна спасти нас от древнего ужаса.

Ибо как в древней церковной общине мужчины находились на одной стороне храма, а женщины на другой, то «человечество должно осуществить симбиоз полов коллективно, чтобы соборно воззвать грядущее совершение на земле единого богочеловеческого Тела» (III, 145). Именно на этом и основывается организация всенародной свободы. «Ибо мужское в человечестве, как совокупная энергия, недостаточно для женщины на земле, и сынами Земли ее тоска по Жениху не утолится: отсюда ее мистическая жажда, ее влюбленное пророчествование. Но доколе не пришел в полночь Жених, женщина трагическая по своей глубочайшей природе и как бы воплощение самой Трагедии, должна быть... невестой и женой и матерью сынов Земли, право рожденных строгою любовью подвижников Света» (III, 145).

Все указанное особенно заметно начиная со второго действия трагедии и с появлением Пандоры. Нагляднее всего это показывает диалог между Прометеем и Фемидой:

ПРОМЕТЕЙ

*во сне*¹²⁷

Пандора, милая! О чем ты плачешь?
Душа души моей, сбрось эти цепи!
Приди ко мне! Я неможен их снять.
Ведь я сильнее себя, и так сковал их,
Что раздробился молот мой о звенья.

ФЕМИДА

Спи, Прометей! Раскована Пандора.
К тебе идет.

ПРОМЕТЕЙ

Не узнает меня...
Пандора, без тебя моя душа
Смертельной тоской затосковала.
Склонись ко мне! Дохни в меня собой!
Мне помнится: мы прежде вместе были...
И ты – близка...А мы – разлучены!

ФЕМИДА

Раскована Пандора. Жениху
Объятия простирает...Но жених –
Не ты, не ты!...Растет младенец, древле
Замученный...Стал юношей...Его
Она желает...Он ее возьмет...

Рассматривая вопрос о судьбе, Вяч. Иванов затрагивает и тему первородного греха. В качестве примера приводится Ева, которая хотела постигнуть божественное сознание через материю, съев плод, который она дала и Адаму. Следствием является то, что Адам впадает в рабство плоти. Итогом всего: люди, которых Мировая Жена стала рожать явля-

127 То, что освобождение Пандоры, как уже было упомянуто, происходит практически во время сна Прометея, тоже не случайно.

ются лишь бессильными чадами. «Женское единобожие соответствует подчинению Адама Жене, как материи» (III, 109). После этого следует новое возмездие за вину Евы. Мужское снова начинает господствовать над женским, что представляет собой еще один грех: грех порабощения Жены, что еще больше увеличивает несчастья, выпавшие на долю людей.

В тексте трагедии тема первородного греха приобретает немного иную окраску. В трагедии превородный грех людей практически удваивается.

С одной стороны на людях тяготеет вина за грех, который до их рождения совершили титаны, убив младенца Диониса. Об этом мы узнаем со слов Прометея и Пандоры. Но непосредственно в трагедии говорится об еще одном убийстве. Речь идет о не раз упомянутом братоубийстве. Несмотря на то, что этот сюжет перенят из Библии, в трагедии это братоубийство насыщено и дополнительным смыслом.

Для Прометея Архемор - единственная надежда мира, которая объединяет собой людей и бога. Его гибель для Прометея – доказательство того, что «человечество не сумеет найти правый путь между богоборством и раболепием, и – слишком уверенный в неизбежности второго исхода – решает он свой выбор в пользу первого...»¹²⁸. После этого в трагедии потянется сплошная цепь греха, вершиной которого будет предательство людьми самого их творца.

Решением проблемы первородного греха Вяч. Иванов, как уже было указано, видит в привлечении Диониса, который сияет на месте Отца, на землю, таким способом, что «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... Это – его первая жертва, первое саморасточение...»¹²⁹, которое должны принять люди.

128 Вяч.Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов, «Прометей», Петербург, Алконост, 1919, XIX

129 Вяч.Иванов, Там же, XX

Мифологема огня в трагедии. Данная мифологема является самой главной мифологемой трагедии. Весь сюжет трагедии связан именно с этой мифологемой.

«Огонь» («пламя») и «свет» («луч света») – две равноценные формы проявления космической (божественной) и творческой (психически-человеческой) первоэнергии¹³⁰. В трагедии *Прометей* сочетаются обе из них, то есть значения обеих сфер, что не случайно, так как в стихотворениях символистов эти две сферы «вступают в тесный контакт»¹³¹. Несмотря на то, что об огне, как жизни, не непосредственно указано в *Прометее*, все же в тексте трагедии все время подчеркивается, что «не гневается Зевс/ За дар..., похищенный от молний» (II, 113). Согласно мнению А.Л.Порфирьевой «грех Прометея в том, что состязаясь с богами, он «слепил» человека из праха, изначально наделив его собственной земнородной неполнотой. Трагедия его – в антиномии вины и непримиримости богоборческого дерзания, безысходности абсолютного знания и надежды на то, что его созданию, человеку, удастся вырваться из земного плена и усилием духа превратить заключенную в нем искру Дионисова огня в божественное творческое пламя»¹³². Все это подчеркивает отождествление двух грехов, то есть огня и жизни. Оправданием этого тезиса является и постоянное упоминание семени в тексте трагедии, символизирующее жизнь: «Ты же будешь» (II, 118) говорит Прометей Автодику «а ныне только семя. Чтоб истлеть,/ Посеян ты на ниву Геи темной» (II, 118). С другой стороны, это семя ассоциируется с огнем Диониса в тот момент, когда Прометей говорит о том, что Архемор «всех святых лелеял молний семя», имея при этом в виду све-

130 А. Ханзен-Лёве, *Мифо-поэтический символизм*, Академический проект, Санкт-Петербург, 2003, 267.

131 А. Ханзен-Лёве, Там же, 267.

132 А. Л. Порфирьева, Указ. соч., 48.

точ с зажженным огнем (II, 124). О святом семени, связанном с Дионисом говорят и сеятели: «Мать-Земля, святое семя/ Усыпи и пробуди» (II, 134). Это подтверждают и слова Пандоры о сотворении людей, обращенные к сеятелям: «Ему не нужно было/ Супруги, ни наложницы. Желал он/ От Диониса семени» (II, 149). Несмотря на то, что в трагедии речь идет о двух видах огня, то есть сферах: Дионисовом и том, который похищен с небес, причем первый из них связан с божественностью, а второй с разумом, они отождествляются.

О связи между семенем и огнем, то есть землей и небом свидетельствует лучеиспускание Диониса: «На месте отца сияет Младенец; на месте Девы темным зеркалом зияет ее женский аспект, как матери грядущих явлений. Этот аспект Душа Мира, изначальная Земля, Матерь Гея. Младенец глядится в зеркало, и оно отражает его черты по закону зеркальности...извращая отражаемый образ... разлагая его целостность на отдельные атомы света. Лучеиспускание Диониса в зеркало есть отдача зеркалу истекающей из него жизненной силы»¹³³.

Имена избранников Прометея, оставшихся в живых и представляющих собой «первый восход/ Священного любви посева» (II, 121), связаны огнем¹³⁴. При этом здесь помимо проявления первой сферы наблюдается и проявление второй сферы огня.

Эта вторая сфера, сфера света. Это подчеркивают и слова Прометея, обращенные к Автодику - «путеводный свет» (II, 119). История о похищении Прометеем огня у Вяч. Иванова лишь упоминается. На основании сюжетной линии получается, что Прометей, украденный с Олимпа огонь сначала уносит в подземелье, потом, «зажегши у горна смолистый

¹³³ Вяч. Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов, «Прометей», Петербург, «Алконост», 1919, XX

¹³⁴ Более подробно об этом см. Вяч. Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов, «Прометей», Петербург, «Алконост», 1919, XII

светоч, с ним в руке, удаляется из подземелья» (II, 109) и поднимается к людям, что отсылает к стихотворению другого символиста – к *Грядущим гуннам* В. Брюсова. Трагедия Вяч. Иванова будто бы в данном случае является продолжением этого стихотворения, так как там указано, что «...мы мудрецы и поэты,/ Хранители тайны и веры,/ Унесем зажженные светы,/ В кактакомбы, в пустыни, в пещеры»¹³⁵. По сути огонь, рассматриваемый в этом ключе терпит крах и приносит людям зло, ибо это свет, который, согласно мифам о Прометее, он приносит людям, чтобы научить их разным ремеслам и наукам, у Иванова уже с самого начала обыгрывается по другому: Прометеей, сам похитивший огонь и являющийся мятежником, создал людей, которых он тоже буде «приучать/ К борьбе вседневной» (II, 114). С другой стороны, именно в пользу этого говорит и то, что огонь как «свет (разум), а значит, и «световая» символика способны лишь на «отделение» элементов друг от друга...свет организует тьму и хаос, ориентируясь на космос как культуру, индивидуацию»¹³⁶. Согласно Вяч. Иванову «индивидуация это грех, ставящий человека перед угрозой небытия»¹³⁷.

Этот свет уже с самого начала приобретает негативную окраску. Если обычно с мифологемой огня связано «доминирование символики жизни», то у нас с самого начала с огнем связывается смерть и гибель, которую он практически сеет, «ибо не равен в людях удел его»¹³⁸. О том, что с появлением огня среди людей появляется смерть, говорит и Аргест: «Смерть между нами!» (II, 124). Прометею нужен, как он и сам говорит Океанидам, «не мир, а семья распри»¹³⁹» (II,

135 В. Брюсов, *Лирика*, Минск, «Харвест», 1999, 162.

136 А. Ханзен-Лёве, Указ.соч., 268

137 Г. А. Степанова, Указ.соч., 25.

138 Вяч. Иванов, Указ.соч., XVI

139 Этим еще раз подчеркивается связь семени и огня

114), не рассчитывая при этом, что именно этот огонь, символ дерзновения, который должен был олицетворять и дерзновение людей, станет не только символом распри и между людьми и богом, но и между самими людьми. Так из-за огня гибнет ни в чем неповинный Архемор.

Сразу же возникает вопрос почему огонь, который должен был принести пользу людям, вызывает столько несчастья. Ответ на этот вопрос дает А.Ф. Лосев в статье, посвященной *Прометею* Вяч. Иванова: «Прометей трактуется как символ абсолютного индивидуализма, попытавшегося растворить первоначальное и общее единство вещей на отдельные дискретные единичности, из которых каждая мнит себя целым и поэтому все эти единичности убивают друг друга или прибегают к самоубийству»¹⁴⁰. Об индивидуализме говорит и список действующих лиц, в котором юноши из рода людей выделяются и обособляются от остальных мужчин и женщин, созданных Прометеем. Как видно из всего сказанного, огонь попал не в те руки, и каждый, кто обладает им практически считает себя царем¹⁴¹ и властителем жизни, но тем не менее они еще не в состоянии увидеть в огне творческую, божественную силу, которая заложена в них самих.

Для того, чтобы преодолеть все несчастья люди должны обнаружить в себе искорку огня Диониса. Вяч. Иванов говорит, божественное «первоначало духовнейшего, ноуменального Огня (он же – Дионис, «Жених и Свет Новый»)¹⁴². Люди поймут это посредством божественного огня, который вызовет катарсис. Это произойдет тогда, когда наше я подели-

140 А.Ф. Лосев, «Прометей» Вяч. Иванова, в: Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования, Москва, «Русские словари», 1999, 148.

141 Это не является странным, ибо огонь символизирует полную свободу и власть. Более подробно см. об этом в Г. А. Степанова, Указ. соч., 100.

142 Вяч. Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов, «Прометей», Петербург, «Алконост», 1919, IX

тся на сферы «я» и «ты». Лишь так, «выйдя из себя» и сливаясь с остальной вселенной в духе, человечество может быть спасено. Здесь, конечно же, имеется в виду идея «соборности» Вяч. Иванова, под культом Диониса, «признанного воссоединить все титанические раздельные существа в единую мировую полноту»¹⁴³, под воздействием которой восторжествует «вселенская свобода»¹⁴⁴. Хотя трагедия не посвящена окончательному восторжествованию Диониса, ибо лишь «некоторые (курсив мой – Б.С.) из мужчин и из женщин заводят между собою робкие (курсив мой – Б.С.) хороводы» (II, 141), на основании последнего действия трагедии остается думать, что это все-таки произойдет.

В последнем действии трагедии главными действующими лицами являются сеятели. То, что Вяч. Иванов выбирает именно сеятелей не случайно, тем более, что появляются они в момент, когда должна быть принесена первая жертва на жертвеннике¹⁴⁵, который сопутствует героям с самого начала трагедии, что, конечно же, перенято из античного театра, если «театр и не помещался на священной земле Диониса, то, во всяком случае, всегда имел алтарь этого бога»¹⁴⁶. С другой стороны, при первом же упоминании жертвенника в трагедии говорится о том, что это «жертвенник, с приготовленными к возжению смолистыми ветвями» (II, 108). Это является еще одним элементом в системе предвосхищения несчастной судьбы Прометея и людей, хотя в *Эллинской*

143 А.Ф. Лосев, Указ. соч., 150.

144 А.Ф. Лосев, Указ. соч., 150

145 Архемор павший до этого и являющийся невинной жертвой не считается, ибо по нему будет справлена тризна. Потверждение этого находим в словах Прометея: «Готовьтес же со мною быть завтра! Для принесенья первой нашей жертвы; А ныне тризну справим по троих» (128).

146 И. Анненский, *История античной драмы. Курс лекций*, Санкт-Петербург, «Гиперион», 2003, 93

религии страдающего бога Вяч. Иванов указывает на то, что «употребление огня при жертвоприношении – сравнительно новая богослужебная форма. Огонь уже посредствует между материальной и сверхматериальной сферами»¹⁴⁷. С культом Диониса связаны и уже упомянутые сеятели, так как Дионис описывается как «древесное», «растительное» божество¹⁴⁸.

Мотив огня, света, упоминается при описании сцены каждого действия, причем не в одинаковой мере. Итак, первое действие начинается с описания подземелья, которое «озарено горнами. Над ним темная ночь» (II, 109) и, если подземелье освящено, то орхестра – темна, до тех пор пока Прометей, как уже было указано, не принесет на орхестру зажженный светоч и пока не озарит ее. Во втором действии, в котором Прометей уже утомлен и его клонит ко сну горны «тускло рдеют» (II, 130), «а спереди пылает на жертвеннике огонь» (II, 130), но огонь в Прометее бодрствует. В третьем действии похищенный огонь отсутствует, его заменяют облака, предвещающие надвигающуюся бурю и разгорается жертвенник ярко лишь в конце, когда Прометей предан. Дионис сменяет его на троне человеческом. Так, что сбылось пророчество Пандоры: «сам Дионис освободить меня/ К вам низойдет. Сменит он огненосца/ На троне человеческом» (II, 153).

В трагедии *Прометей* Вяч. Иванов тесно переплетает обе сферы огня. Лишь в последнем действии Пандора четко подразделяет огонь на «небесный» (II, 49) и «огонь от небесных молний» (II, 49). Люди, созданные Прометеем¹⁴⁹, так до конца и не осознали эту вторую сферу огня, но конец трагедии указывает на то, что со временем это изменится.

147 Вяч. Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*, 102

148 Вяч. Иванов, Там же, 21.

149 Они только слышали об огне Диониса, что и подтверждают слова толпы, обращенные Пандоре: «Сказывал про семя/ Небесного огня, что нас живит».

В поэзии писателя мифологеме огня тоже отведено немало места. В тех стихотворениях, в которых он появляется огонь в основном связан с небом, то есть он испускает свет на небе: «В огне запоздалом/Отсветных небес...» (I, 562). В поэзии наблюдается и много эпитетов, перекликающихся с огнем: «огнистый».

СТРУКТУРА ТРАГЕДИИ

По своему жанру данное произведение определить или охарактеризовать одним словом сравнительно трудно. В первую очередь, конечно же, речь идет о трагедии, примыкающей к античной трагедии. При этом следует иметь в виду то, что, как уже отмечалось, Вяч. Иванова интересует воостановление древнего мифа, на котором и должен основываться театр будущего¹⁵⁰. С другой стороны, эта трагедия обращена к древности и по еще одному существенному признаку: «она воспроизводит стародавнее предание обрядового действия»¹⁵¹. В этом смысле ее можно рассматривать как мистерию, посвященную богу Дионису¹⁵². Именно с этим предназначением данной трагедии, ибо речь идет об обряде, взаимосвязанно и ее структура, она симметрична. Это подтверж-

150 Вяч. Иванов пишет в Предисловии к трагедии, что древний миф в трагедии «разработан с вольностью» и что «автор не заботился о неуклонном следовании античному канону», в подтверждение этому он упоминает о романтической форме произведения и затем рифмованные строфы хоров и белый стих диалога, как у Байрона в его «мистериях».

151 Вяч. Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов, «Прометей», «Алчность», Петербург, 1919, XXIV

152 Уже в первом действе трагедии «присутствуют три многозначных, взаимосвязанных ритуала (все три связаны с культом Диониса): бег с факелами, освящение жертвенника, отпускание мертвых по водам на плотях с горящими мачтами» - Г.А. Степанова, *Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова*, «ГИТИС», Москва, 2005, 114.

дает и схема самого автора, сопровождающая текст трагедии. Построенная таким образом трагедия, в которой первое действие самое насыщенное¹⁵³ и в нем сила титана показывается в наибольшей степени, посредством второго действия, самого статичного и вплоть до третьего действия, которое соответствует в структуре трагедии первому, но только в обратном порядке¹⁵⁴, напоминает треугольник, вершиной которого является второе действие, после которого силы Прометея истощаются. Представление схемы трагедии в виде треугольника тоже на наш взгляд не является случайным, ибо треугольник, вершина которого обращена вверх является эсотерическим символом огня¹⁵⁵. Хотя структура и представлена в виде зеркального отражения тем не менее она весьма усложнена элементами античной трагедии и разнонаправленными временными потоками.

Сам автор трагедии в предисловии пишет, что «предлежащее лиро-драматическое произведение есть трагедия, - во первых, действия как такового; во вторых, самоистощения действенной личности в действии; в третьих, преемственности действия. В общем – трагедия титанического начала, как первородного греха человеческой свободы»¹⁵⁶. Действие – главный структурно-образующий принцип в трагедии, именно это действие и представляет собой для Вяч. Иванова главное действующее лицо трагедии.

153 Здесь в первую очередь имеется в виду насыщенность действием.

154 Первое действие посвящено восхождению, во втором действии силы Прометея истощаются, так что не случайно то, что именно оно связано со сном Прометея и именно после этого действия начинается титаническое нисхождение.

155 Семантические оппозиции такие как: восхождение/ нисхождение, дневное/ ночное, земное/ небесное, наблюдаются не только в трагедии, они характерны для модели мира Вяч. Иванова

156 Вяч. Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов, «Прометей», «Алконос», Петербург, 1919, VII

Эта трагедия действия¹⁵⁷, при чем не просто действия как такового, а титанического действия. Титаны же обладают принципом индивидуации. Проблема в том, что «в каждом живет некий образ Диониса»¹⁵⁸, а каждая малость Диониса мнит себя целым. Трагедия построена на том, что оживают многие обособленные я, поглощающие все, что не он сам. В этом неутолимом голоде другого просматриваются и его любовь и его ненависть, которые по сути отождествляются, ибо и любовь, и ненависть убийственны. Создав человека Прометей в трагедии только приумножает этот принцип индивидуации, тем более, что он пытается создать вокруг себя определенную семью, которая уже в самом своем сотворении обречена на крах, ибо Протемей – их отец бесмертен, они же, его чада все смертны.

Трагедия *Прометей*, следуя канонам античной традиции, состоит из трех действий, каждое из которых подразделено на явления. Каждое действие в схеме трагедии, начертанной самим автором, обладает определенным названием, соответствующему четырем стихиям у древнегреческих философов-материалистов: огонь, вода, земля, воздух. В первом действии преобладают стихии огня и воды, в третьем земли и воздуха. Второе действие взаимосвязано с недрами земли, в нем наблюдается отсутствие действия, но зато оно представляет собой философски самое насыщенное действие в трагедии. Несмотря на то, что большего всего явлений в первом действе трагедии, тем не менее по своей структуре оно соответствует последнему действию тра-

157 В уже указанном Предисловии Вяч. Иванов подробно объясняет свою философскую концепцию действия. Согласно ему, всякое действие обладает внутренним противоречием: двусмысленность и саоотрицание действия. вследствие чего плетется «непрерывная цепь греха и возмездия» - Вяч. Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов, «Прометей», «Алконост», Петербург, 1919, V. Именно таким образом и рождается трагический характер.

158 Вяч. Иванов, Там же, XXI

гедии, обладающему по количеству всего лишь половиной явлений первого действия.

Начало каждого действия сопровождаются ремарки, указывающие либо на место и время действия, либо на какие-то действия Прометея или что-то связанное с ним. При появлении на сцене новых героев ремарки сопровождают и явления, помещенные внутри действия.

Место действия трагедии. Место, на котором происходит действие *Прометей*, указано в трагедии уже в начальной ремарке: «Сцена поделена на три части. Орchestra выступает дугою вперед и замыкается сзади стеною скал, посреди которой открыто устье пространной и низкой подземной пещеры. В устье жертвенник, с приготовленными к возжению смолистыми ветвями; под сводами подземелья – пылающие горны. По обе стороны пещеры скалы образуют естественные циклопические лестницы уступов, ведущие на просцениум. Последний изображает долину, стесненную утесами, с мрачными воротами каменных теснин и сводами пещер, сообщающихся тайными ходами с кузницею. Справа – многовековой сосновый бор; слева – голубеет днем промеж серых базальтов полоса моря. Прямо, за хаосом скал, – снеговые горы» (II, 108). Все действие трагедии происходит именно на этом месте и в передвижении снизу, откуда начинается действие трагедии, вверх, но обо этом пойдет еще речь.

Несмотря на то, что сценическое оформление трагедии условно, оно уступает место действию, насчет которого уже сказано, что является главным героем всей трагедии.

Уже в самом начале при описании места следует обратить внимание на то, что оно соответствует священному месту, на котором проводились оргии в честь Диониса¹⁵⁹. В подтверждение этому звучат слова из *Эллинской религии страдающего бога* Вяч. Иванова: «Раз в двухлетие, в пору зимнего солнцеворота, сокровенные жертвы приносились умершему богу его дельфийскими жрецами во святом святых пифийского Аполлонова храма, над ступенью или порогом, у пророческого треножника, которую молва признавала гробовой плитой над могилой Диониса. Всю зиму в Дельфах

159 А.Павленко в своей книге *Теория и театр* указывает на то, что и сами древние греки жили «в местности, где горные склоны перемежались долинами. Между холмов и отрогов текли реки, которые служили естественными путями сообщения» - А. Павленко, *Теория и театр*, Издательства С.-Петербургского университета, 2006, 39.

совершалось мистическое служение, посвященное «сопрестольнику» Феба, тому кто был изображен, окруженный огненосцами мэнадами в честь заходящего солнца, над западным портиком священнейшего храма Эллады. Всю зиму звучал в Дельфах Дионисов дифирамб, сменявший с конца осени светлый пэан Аполлона. С первым ростом дня, в эпоху упомянутых сокровенных жертвоприношений, дионисийские женщины, Фиады, собирались из Дельфов и из Аттики для ночных радений на снежных стремнинах Парнасса – двуглавой горы, поделенной между Аполлоном и Дионисом, - блуждали с факелами долгие зимние ночи...»¹⁶⁰. В этом же тексте упоминается и о существовании специальной Дионисовой горы, Киферона, находящейся «на полпути...из Афин в Дельфы» (10), где раз в два года, как уже упоминалось, «собираются вакханалии женщин, и закон требует, чтобы девушки брали тирсы и принимали участие в энтузиазме радений, а женщины, разделившись на отдельные сонмы, приносили жертвы богу и приходили в священное испустление» (10). В пользу сказанному говорит и описание театра, где «трагическая муза впервые открылась человеческому духу в неувядающих формах красоты» (23): «Под рудобурными скалами, на которые опирается Акрополь, - ниже двух сохранившихся колонн, несших наградные хорегеические треножки, - ниже пещеры, где горят свечи...по амфитеатру склона – каменные...ряды сидений для зрителей, перерезанные и расчлененные на отделения радиусами проходов, спускаются ступенями к мраморному помосту – ныне неправильно-полукруглой площадке – внизу обведенной каналом для стока воды, - к «орхестре». Ее, в первом ряду зрителей окружают бело-мраморные кресла, назначенные... для официальных лиц и в особенности жрецов; посредине – великолепное сиделище «жреца Диониса...», украшенное вы-

160 Вяч. Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*, 10. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

пуклыми изображениями грифов, аримаспов и сатиров. За орхестрой поднимаются развалины позднейшей сцены, и передняя часть сцены показывает... силенов..., среди которых легко узнается группа Диониса» (23). В этом же произведении Вяч. Иванов пишет о том, что изначально театр представлял собой круглую площадку, предназначенную для танцев. В середине этой площадки находился жертвенник бога Диониса, в честь которого и исполнялись пляски.

Происхождение части действия трагедии в пещере тоже не случайно. Существуют мифы о дионисийских пещерах, которые показывают, «как души упиваются в них чарующими испарениями, чтобы, опьянившись забвением прежней чистоты и единства, ринуться из своей верховной отчизны в юдоль страды земной» (209). С этой семьей дионисийских мифов о пещере соотносится и платоновская притча о пещере.

Каждое действие в трагедии происходит в определенной части указанного места, при чем с пещерой чаще всего связан образ Прометея, ибо в произведении Вяч. Иванова он представляет собой кузнеца или «ковача», как он сам себя называет. Это скорее всего явная переключка с образом Гефеста, являющегося кузнецом оков для самого Прометея. Об этом повествуют и слова Океанид, обращенные к Прометею: «Ты дал огонь им – скрепы заклепать./ Прочней твоих они скуют оковы/...О Прометей! Предугадал Кронид,/ Что на себя и на тебя оковы,/ Гэфестовых надежнее, скуют/ С тобою в лад подъемлющие молот» (II, 113), что к концу трагедии и сбудется.

Интересно, что это подземелье, связанное с Прометеем, особенно в начале трагедии озарено горнами и что именно главный герой выносит этот свет из подземной пещеры на землю, ибо до земля была окружена лишь темной ночью и «крупными звездами на небе» (II, 109). Помимо главного героя, которого сопровождает свет, то есть который несет с собой свет, свет, вернее «серебристоголубое мерцание» (II,

115) сопровождает и Нерея¹⁶¹ с его хором Нереид. «С уходом Нерея и Нереид потухает серебристое озарение» (II, 116) – повествует ремарка в трагедии.

В трагедии этот светоч, вынесенный из пещеры, обладает еще одной функцией. Прометей хочет привлечь огонь Младенца с неба на землю на метафизическом уровне, чтобы установить таким образом связь между землей и небом, он делает это и при помощи светоча, опуская его «пылающим концом к земле» (II, 116). Все это Прометею не так легко удастся, ибо «начатком преступленья стал Архат:... осквернил он девственную новь/ Земли родимой, кровью напитал/ Пречистый пламень» (II, 124), убив брата.

Братоубийство из Библии Вяч. Иванов немного переосмысливает. Мы не видим диалога между братьями, они нигде не появляются. О причинах смерти мы узнаем лишь от Прометея, что скорее всего Вяч. Иванов перенимает из античной традиции, согласно которой все убийства происходили за сценой, а не на ней: «Приревновал Архат, затем, что первый/ Из рук моих Архемор воспринял/ Небесный дар.../ Он всех святей лелеял молний семя;/ Но равным рвением пламенел Архат./ На перепутьи трех дорог алтарь/ Воздвиг Архемор, и на нем питал/ Живой перун душистыми смолами /...Архат пришел и головней горящей/ В костер поверг Архемора, примолвив:/ «Спасет ли бог тебя, кому ты служишь?/ Ты пел его, - познай его любовь!/ Так будет с тем, кто своего ж оружия/ Оруженосец станет, не владыка».. / И чистого Архемора убил.» (II, 124). Судьба Архемора отождествляется со судьбою Младенца, поэтому он не случайно «святее лелеял молний семя», имея при этом в виду сына Зевса Диониса. Именно Архемор и Архат являются практически первыми людьми, которые появляются в трагедии. Их судьба предвосхищает судьбу остальных героев. Убив брата, Архат бе-

161 О связи Нерея с Дионисом помимо их связи с морем говорит и то, что «морская колесница Нерея, влекомая дельфинами» (II, 115)

жит с его же светочем и умирает у ног Прометея, что соответствует ритуальному праздничному бегу.

Второе действие, посвященное Прометею, в отличие от первого, показывает как раз нисхождение Прометея: от верхней части сцены – просцениума и нижней части, то есть с земли в ее недра, это соотносится и со сюжетом, ибо второе действие самое короткое в трагедии, посвящено сну Прометея. Огонь в этом действии затухает, так что не случайно земля закутана облаками¹⁶², но земной элемент усиливается, с появлением Фемиды и Пандоры в разговоре.

Лишь избранные юноши тоже движутся вверх и вниз, как и Прометей. Так, в первом действии они на земле, потом спускаются в подземелье и потом опять поднимаются на землю в третьем действии трагедии.

Третье действие, посвященное сеятелям происходит на поле, то есть орхестре. Облака из предыдущего действия редут, «только над алтарем, у переднего края просцениума, стоит неподвижно столпообразное облако» (II, 135).

В непосредственной связи с местом трагедии находится и то, что самому мифу о Дионисе не удастся окончательно установить сам пластический облик страдающего бога, ибо этот бог часто превращается, что перекликается и с версией мифа о Дионисе, в которой он во время своего плавания с острова Икария на остров Наксос удивительно превращается, ибо его похитили разбойники, заковавшие Диониса в цепи и хотевшие продать его в рабство. Оковы при этом сами падают с рук Диониса. «Оплетя виноградными лозами и плющем мачту, паруса корабля, Дионис явился в виде медведицы и льва»¹⁶³. Увидев это, разбойники бросились в море и превратились в дель-

162 При этом не следует забывать о связи облака и Пандоры при ее появлении.

163 А.Ф.Лосев, *Дионис*, в: «Мифы народов мира в 2-х томах», том 1, Москва, Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2000, 380.

финов. Именно эта версия мифа подчеркивает архаическое растительно-зооморфное происхождение данного бога¹⁶⁴. Это бог, проходящий через все формы: «бог - бык, бог - козел, бог - лев, бог - барс, бог олень» (119) и что особенно важно для *Прометей* «бог - юноша, бог - муж..., бог - младенец...бог - огонь, бог - пучина, бог - пучина морская¹⁶⁵, бог - дождевая влага¹⁶⁶» (119), с другой стороны это и бог солнца итд.

Сосновый бор, упоминающийся в ремарке, тоже взаимосвязан с Дионисом. О связи Диониса и сосны повествует и сравнительно ранняя связь религии Диониса с культом древесных душ. Это особенно наглядно, если иметь в виду то, что вакхический оргиазм возник из оргиазма тризн. Эти два оргиазма наблюдаются и в самом тексте трагедии. Уже в первом действии трагедии Прометей говорит: «Готовьтесь же со мной быть завтра/ Для принесенья первой нашей жертвы; А ныне тризну справим по троих» (II, 129). Тут же упоминается и дерево, а именно сосна, взаимосвязанная с похоронными обрядами: «В безмолвии, о братья, свяжем часть/ Священных этих сосен в крепкий плот/ И спустим смоль-

164 Вяч. Иванов в *Эллинской религии страдающего бога* пишет, что «почитание дерева и растительной жизни вообще принадлежит ...к древнейшим ее (религии Диониса – Б.С.) элементам; но это по преимуществу культы горных зарослей, ели, сосны, дуба и, прежде всего, дикого плюща», 130.

165 Именно эта ипостась Диониса и нагляднее всего соотносится в трагедии с местом, на котором происходит действие (полоса моря, которая голубеет и снег), будто бы этим автор трагедии еще раз хочет подчеркнуть ее связь с Дионисом. Не следует забывать при этом и об островном культе Диониса, которого упоминает Вяч. Иванов в своей докторской диссертации *Дионис и прадионисийство*. Там он подробно перечисляет все символы островного культа бога.

166 О Дионисе как боге влаги говорит и одна из трактовок его имени как «влага Зевса». О связи «дионисийского» комплекса и его связи с водной стихией см. А. Г. Грек *Дионисийский аспект хаоса в творчестве Вячеслава Иванова*, в: «Логический анализ языка. Космос и хаос», Москва, 2003.

ный в соль священной влаги; А в спутники дадим пловцам их светоч» (II, 129). Позднее в *Эллинской религии страдающего бога* Вяч. Иванов напишет, что «дерево, один из первоначальных фетишей, рассматривается, как обиталище душ человеческих, отделенных от тела. Дионис также признается как бы мертвым или погребенным в дереве» (141). С другой стороны русский символист в своем исследовании указывает на то, что мэнады «опрокидывают горную сосну, и коринфяне, следуя повелению дельфийского оракула чтить эту сосну, «как Диониса», вырезают из нее два идола бога: эта умершая ... сосна есть бог умерший» (142)¹⁶⁷. В этом ключе интересным является рубка дерева Прометеем. В первом действии Прометей топором¹⁶⁸ рубит бор, указанный в начальной ремарке, вставляя при этом светоч, сопутствующий ему до тех пор и отождествленный с Дионисом и его огнем в щель утеса, связывая при этом свою рубку скорее всего с упоминаемым уже обрядом мэнад, отождествляя при этом судьбу сосны со судьбой людей, которых он создал: «Как с тихим стоном древняя Дриада/ В стволах священных сосен умирает!/ Поет железо, - наклоняйтесь, жертвы,/ И, вдруг затрепетав, валитесь наземь,/ Подруги туч! Есть жизни драгоценней/ Древесных душ, и есть венцы превыше/ Вершин зеленых: всем одна судьба.../ Но грянутся на темный дол дубы,/ Мной насажденные, не с коротким вздохом,/ Как, вы, - о, нет! с проклятием вековечным/ Их насадившему на срывах безд!.../ Дан сев – любви, а ненависти – жатва;/ И много возлюбивший ненавидим/ Седмижды столько будет. Неме-

167 Не следует забывать и о том, что деревья имеют и способность порождать и высвободить жизнь, которая находится в них. Примером такого древорождения являются между прочими и корибанты.

168 О топоре как атрибуте бога в прадионисийской эпохе пишет Вяч. Иванов в *Дионисе и прадионисийстве*. Интересно при этом и одно из толкований дифирамба, как песни Топора. См. более подробно об этом у Вяч. Иванов, *О существе трагедии* (II, 196).

сида/ мстит за любовь великую» (II, 117). Эти слова о ненависти, которая в семь раз сильнее любви не раз звучат в тексте трагедии.

Розы, которыми Пандора одаряет людей, присутствуют в третьем действии трагедии, но о них пойдет речь дальше.

Время действия трагедии. Время в трагедии определено не четко. О протекании времени мы узнаем на основании ремарок, сопровождающих каждое действие трагедии. Первое действие начинается ночью, ибо над подземельем «темная ночь и крупные звезды на небе» (II, 109). В связи с указанным временем интересно соотнести энергию самого Прометея: ночью он трудится. То, что все в первом действии происходит ночью тоже взаимосвязано с оргиями в честь Диониса, правда в древности в «ночных радениях» участвовали в основном женщины¹⁶⁹. Потверждением того, что это действие происходит ночью, являются слова Прометея, которые звучат в конце этого действия: «Готовьтесь же со мною быть завтра/ Для принесенья первой нашей жертвы» (II, 129).

В начальной ремарке второго действия указано, что «верхнюю часть сцены – просцениум – закутали тонкие облака, просвеченные золотистым послеполуденным светом» (II, 130). И также как день подходит к концу, энергия Прометея истощается в этом действии, взаимосвязанного с недрами земли.

В третьем действии продолжается время, указанное во втором, ибо «облака, закрывающие просцениум, редуют и расходятся» (II, 135), а «долина и главы гор озарены вечерними лучами» (II, 135). Пробуждение дионисийского элемента в людях в данный момент тоже не случайно и соотносится с оргиями¹⁷⁰.

169 Культ Диониса и оргии для Вяч. Иванова неразделимы: «Именно культ Диониса был корнем греческого оргазма, который, в многозначительном сближении, выставляется внутренне связанным со страстными обрядами как их исключительная особенность и естественное выражение их религиозной идеи» - И. Анненский, *История античной драмы*, «ГИПЕРИОН», Санкт-Петербург, 2003. 311.

170 В *Дионисе и прадионисийстве* Вяч. Иванов пишет, что «оргии Диониса душеспасительны; ибо души нуждаются в спасении» из-за первородного титанического греха, 185.

На основании этого становится понятным, что несмотря на то, что Вяч. Иванов в своей трагедии, отступает от традиционного аристотелевского восприятия единства времени. Здесь действие заканчивается за один день, но начинается оно ночью и заканчивается также ночью.

На основании действия и упоминаемого обряда можно даже установить время года, когда происходит действие трагедии – это весна, ибо как уже упоминалось с зимы и вплоть до осени начинается пора Дионисовых празднеств. Сеятели, которые упоминаются в последнем действии трагедии нам позволяют определить это время более конкретно. Они как раз сеют свое семя: «В недра ночи нелюдимой/ Мы надежды погребли./ Мать-Земля, святое семя/ Усыпи и пробуди!/ Сеет алчущее племя!/ Жатву, тучная, роди!» (II, 134).

Действие трагедии. В трагедии наблюдаются практически две переплетающиеся сюжетные линии. Первая из них связана с Прометеем и его отношением с Зевсом и людьми, вторая же касается людей и их обреченности. Вторая сюжетная линия, касающаяся людей, практически представляет их движение от тьмы и незнания к свету. Эта сюжетная линия все время дополняется новыми данными по ходу того, как действие разворачивается. Сюжет обогащается именно тем, что одни и те же события даются из угла зрения нескольких разных персонажей, которые их дополняют или по-иному интерпретируют. Здесь в первую очередь, конечно же, имеется в виду уже упоминаемый сюжет о сотворении людей, который по-разному звучит, когда о нем говорит сам творец людей, Пандора же его дополняет подробностями.

Действующие лица. Для самого начала стоит отметить, что в списке действующих лиц отсутствуют имена героев, которые присутствуют в тексте трагедии, но при ознакомлении с ними в трагедии мы лишь знаем, что они умерли.

Среди таких героев ключевое место занимает Архемор¹⁷¹. Он несет основную философскую идею трагедии. Архемор занимает такое важное место среди героев трагедии, ибо он и его судьба отождествляются с самим Дионисом. Сам Вяч. Иванов в предисловии к трагедии пишет о том, что его имя означает начаток рока. В трагедии это подтверждают слова Прометея о случившемся: «Архат бежит! Архат, убийца, - первый» (II, 120). Это значит, что за этим первым убийством последует целый ряд других убийств. Для Прометея, так как мы только от него и из его слов можем узнать об Археморе, он – «страдальный облик вечного Младенца» (II, 120), сотворенный не Зевсом¹⁷², а руками самого Прометея.

Посредством Архемора действующим лицом трагедии является еще один герой, имя которого не упоминается, но на основании его характеристик заметно его присутствие на протяжении всей трагедии. Речь идет о Дионисе, имя, атрибуты и характеристики которого уже не раз были упомянуты в этом исследовании. Здесь попытаемся привести лишь то о данном герое, что в предыдущем анализе было упущено.

То, что Вяч. Иванов упоминает лишь облик Младенца взаимосвязано с самим мифом о Дионисе. Для русского

171 То, что Вяч. Иванов в качестве ни в чем неповинной жертвы берет Архемора не случайно, ибо «Младенческий облик страстного бога, напоминающий амфликейскую легенду...немецкий Архемор, он же *Офельт* и – как это ни неожиданно – *Амфиарай*, жизнь которого таинственно связана с его жизнью» - пишет русский символист в *Дионисе и прадионисийстве*, СПб, «Алетейя», 2000, 87.

172 Настоящий же Младенец, Дионис, является сыном Зевса. То, что Младенец, сотворенный руками Прометея обладает такой же участью, как и Зевсов, роднит этих двух персонажей.

символиста характерно то, что он при использовании и рассмотрении этого древнего мифа имеет в виду в первую очередь орфическую версию мифа, которая в тексте трагедии подробнее всего звучит из уст Пандоры в третьем действии: «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 этой игре звучало стройно небо./ Небес алкали – род Земли – Титаны:/ Подкралися к младенцу Дионису,/ Пожрали плоть его, огнём палящим/ Насытились – и пали пеплом дымным./ А сердце сына, бьющееся сердце./ Отец исхитил и в себе сокрыл...» (II, 145). С тех пор этот титанический грех стал общим вселенским грехом¹⁷³.

Само начало трагедии подтверждает то, что в ней почти все прямым или косвенным образом связано с Дионисом. Следует обратить внимание на описание сцены, которая поделена на три части: на горы, пещеру и море. Именно все это связано с проведением Дионисовых оргий и именно такое место способствовало возникновению исступления.

Время же начала действия тоже связано с мистериями, так как они происходили ночью и в темноте.

И сами растения, которые упоминаются в трагедии (сосна, розы...) тоже соотносятся с культом Диониса, правда с его другой, растительной ипостасью, связанной в данной трагедии со смертью: Прометей рубит бор топором, чтобы заглушить рассказы о своей судьбе, связанный с Дионисом, то есть с прадионисийской эпохой этого культа в качестве бога двойного топора¹⁷⁴. Бор же, который он рубит тоже один из атрибутов Диониса. С другой стороны следует об-

173 Дионис же за это не обижается на своих убийц, но вселяется в них.

174 Ср. При этом и одно из толкований дифирамба, как песни Топопа. См. более подробно об этом у Вяч. Иванов, *О существе трагедии* (II, 196).

ратить внимание на розы¹⁷⁵ и цветы, появляющиеся в конце трагедии, которые связаны с Пандорой, предстающей в данном случае в роли Диониса, как бога «преисподней»¹⁷⁶, о чем речь пойдет дальше.

Несмотря на то, что помимо Младенца названия других ипостасей Диониса не звучат в трагедии, тем не менее русский символист в своем произведении прослеживает развитие культа Диониса и его судьбы от Диониса Младенца - жертвы до Диониса Жреца. Имея все написанное в виду, становится снова заметной оппозиция восхождения-нисхождения¹⁷⁷, характерная для Вяч. Иванова¹⁷⁸.

И если в начале трагедии люди отделены друг от друга, о чем свидетельствует и появление избранных Прометеем юношей, каждый из которых обладает определенным именем, в отличии от толпы, появляющейся в конце трагедии, и если в них всех преобладает титаническое начало заложенное в них¹⁷⁹, по ходу трагедии все более усиливаются дионисийские элементы, которые впоследствии приведут к катарсису, ибо только при помощи катарсиса изживается индивидуация.

175 Розы появляются и в трагедии *Тантал*. Ими хор одаряет главного героя.

176 Вяч. Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*, 132

177 Согласно Вяч. Иванову, «если человеку естественно восходить, то нисхождение по своей природе акт божественный...В эллинском понятии Диониса, бог, нисходящий с неба отдается миру, и мир его растерзывает и поглощает» (I, 109).

178 Даже в сборниках стихотворений Вяч. Иванова, здесь в первую очередь имеем в виду *Прозрачность*, «Путь» Диониса ...приравнен к пути лермонтовского поэтического субъекта, обретающего в «Выхожу один я на дорогу» настоящую жизнь лишь после смерти - М. Иванович, *Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника «Прозрачность» Вяч. Иванова*, в: *Cultura e memoria*, Fausto Malcovati, Firenze, 1988, 66.

179 «По орфическому мифу Зевс испеплил Титанов за растерзание и пожрание Диониса. Из праха их родился человек. Человек двуприроден: в нем жива и буйна кровь титанов и божественное семя поглощенного Диониса» (I, 56).

Уже во втором действии на основании происходившего с Прометеем, мы видим, что произойдет и с сеятелями, появляющимися в третьем, последнем действии. Непосредственно в этом, втором действии, показано, как идея о соборности должна осуществиться. Для того, чтобы человек мог соединиться с другими людьми он сначала выходит за пределы собственного я, то есть происходит его деление на две половины. Так Прометей во время сна видит Пандору, являющуюся его душой: «Пандора, милая!... Душа души моей» (II,132), которую призывает «сбросить эти цепи» (II,132). О самой Пандоре мы на основании текста трагедии узнаем мало в основном из ее же слов, обращенных сеятелям: «Фемиду молит: «Матерь, изведи/ Жену на свет из самого меня!/ Себе я равной не найду меж нимф,/ Детей свободных с ней не приживу./ Все женское душевного состава,/ Что есть во мне, - даю; ты тело дай». Рекла Фемида: «Будет по желанью./ Я тело дам, и выну из тебя/ Все женское душевного состава./ Отныне же всецело мужем станешь,/ И без жены, что камень без огнива, Животворящих не разбрызнешь искр» (II,147).

Появление Пандоры как части Прометея играет существенную роль, ибо «переживания экстатического порядка суть переживания женственной части я, когда Психея в нас высвобождается из-под власти и опеки нашего сознательно-го мужского начала, как бы погружающегося в самозабвение или умирающего, и блуждает в поисках своего Эроса, на подобие Мэнады, призывающей Диониса. Ибо эта женственная часть нашего сокровенного существа утверждает свою обособленную жизнь только при угашении внутреннего очага наших мужественных энергий» (III,294), при этом женственная энергия жертвенно умервщляет или нейтрализует мужескую энергию. Это подтверждает и появление Пандоры в трагедии во втором действии во время сна Прометея.

Пандора «раскована» (II,133) и «Жениху/ Объятыя простирает...» (II,133), но этот жених уже не Прометей, «но... младенец, древле замученный» (II,133), ставший юношей.

Здесь, конечно же, имеется в виду Дионис, так как «на зовы Психеи-Мэнады мужское я как бы воскресает из смертного сна и облекается в светлое видение Сына» (II,265), ибо все приходят к Отцу только через сына. В этом ключе Дионис предстает, как сам Вяч. Иванов говорит, как божественное «первоначало духовнейшего, ноуменального Огня (он же – Дионис, «Жених и Свет Новый»)»¹⁸⁰.

На основании этого можем заметить в Дионисе «предтечу» Христа, хотя их нельзя отождествить полностью, ибо «Дионисийские культы...не открывают нам истинного Бога, но показывают, как раскрывается душа ему навстречу»¹⁸¹. Не раз в исследовании было указано о связи Диониса с Христом, не только на основании их судьбы: оба погибают и воскресают, и не только на основании уже не раз упомянутом единстве об отце и сыне. Вот, что пишет Д. Мережковский в своей книге *Иисус Неизвестный*: « «Вышел из себя», - говорили о посвященном в Дионисовы таинства, тем же словом, как у Марка братья говорят об Иисусе...» Я есмь истинная виноградная лоза, / а Отец Мой – виноградарь», говорит Господь над чашей вина, по Иоанну...»¹⁸². Многие из их атрибутов также совпадают.

С другой стороны Пандора отождествляется с Фемидой – Матерью-Землей, так как еще во втором действии трагедии Фемида предчувствует то, что произойдет с Пандорой, говоря об этом в первом лице: «Сто рых стрел вонзают в меня! /

180 Вяч. Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов, «Прометей», Петербург, «Алконост», 1919, IX

181 Д. В. Иванов, *От Иванова до Невселя. Беседы с Жаном Невселем, проведенные Рафаэлем Обером и Юрсом Гфеллером*, в: Вячеслав Иванов «Архивные материалы и исследования». Москва, 1999, 189. См. об этом и у Ю.К. Герасимова. Вяч. Иванов, в: «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов), книга 2, Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001, 230.

182 Д. Мережковский, *Иисус Неизвестный*, Москва, «Республика», 1996, 57.

За ними – горе! – семь любовных копий/ Мне грудь больней пронзают. Пощадите,/ Святые копья!..» (II,133). О связи между ними и землей повествуют слова о том, что после смерти Пандоры «Фемида, показываясь до половины тела из-под земли, берет в свои объятия бездыханное тело Пандоры и с ним скрывается в земные недра» (II,155).

В последнем действии трагедии главными действующими лицами являются сеятели. То, что Вяч. Иванов выбирает именно сеятелей не случайно, тем более, что появляются они в момент, когда должна быть принесена первая жертва на жертвеннике¹⁸³. С культом Диониса сеятели связаны, не только на основании того, что Дионис описывается как «древесное», «растительное» божество¹⁸⁴. Участников сельских Дионисовых праздников Вяч. Иванов описывает следующим образом: «Они говорили древнему поклоннику бога оргий о таинственном общении земных демонических сил, о сорадовании и соисступлении природы»¹⁸⁵. Не следует забывать и о том, что «глубочайшая идея Дионисовой религии, - идея торжества смерти и жизни, идея сгущения в индивидуацию и ее расторжения, ухода и возврата...поистине приобрела характер всенародных мистерий, соотносительных элевсинским таинством с их мудростью о зерне, земле умирающем и высылающем на землю колос»¹⁸⁶, поэтому в трагедии не раз

183 Архемор павший до этого и являющийся невинной жертвой при этом не считается. Потверждение этого находим в словах Прометей: «Готовьтесь же со мною быть завтра/ Для принесенья первой нашей жертвы; А ныне тризну справим по троих» (II,128). С другой стороны с этим связана и новая хитрость Прометей и его дар богам, что явно отсылает к трагедии *Тантал* Вяч. Иванова. Жертвоприношение всегда сопровождалось игрой на флейте, так что не случайно в трагедии присутствуют «два отрока с флейтами»

184 Вяч. Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*, 21.

185 Вяч. Иванов, Там же. 22

186 Вяч. Иванов, *Возникновение трагедии*, издание подготовленное В.Н. Брагинской, в: *Архический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, Москва, 1988, 266

упоминается мотив зерна¹⁸⁷. Как мы уже упоминали в данном случае с зерном в основном связано зерно Диониса, посаженное в людей, то есть в их тело, отождествляющееся с землей и должное превратиться в колос. С другой стороны и о самих людях Прометей говорит как о зернах, то есть семенах, вот что Прометей говорит Автодику: «Ты же будешь./ А ныне – только семя. Чтоб истлеть./ Посеян ты на ниву Геи темной» (II,118), имея при этом в виду опять-таки то, что люди будут только, когда в них восторжествует Дионис.

Упомянутые сеятели сначала представляют собой два отдельных хора: хор мужчин и хор женщин, которые впоследствии превратятся в толпу под воздействием Пандоры, «женственной части я» (III,264) Прометея. Хотя трагедия не посвящена окончательному восторжествованию Диониса, ибо лишь «некоторые (курсив мой – Б.С.) из мужчин и из женщин заводят между собою *робкие* (курсив мой – Б.С.) хороводы» (II,141), на основании последнего действия трагедии остается думать, что это все-таки произойдет. Именно Пандора в данном случае представляет жрицу, которая будет и принесена в жертву, утверждая при этом «Свершилось./ Я Умираю – и вольна впервые...» (II,155), так же, как и Прометей, зажегший светоч на жертвеннике Диониса до этого момента и который в этот день хотел принести ложную жертву богам и тем самым опять перехитрить их. В итоге он сам становится жертвой.

Появление Пандоры помимо даров сопровождают и венцы и цветы, отсылающие к Дионису. Пандора здесь выступает в роли Диониса, как бога «преисподней»¹⁸⁸. Она гостеприимна, всем раздает дары. Она как и Дионис преисподней – «герой и царь душ... Его символика – символика хто-

187 Еще Юнг и Кереньи в своей книге *Суть мифологии* пишут о связи зерна и бессмертия.

188 Вяч. Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*, 132

нических божеств, пурпуровый и черный цвета... ковчег»¹⁸⁹. Пандора тоже появилась, чтобы научить людей «дару милой, краткой жизни» (II, 140)¹⁹⁰, но на самом деле в конце она у них отнимет душу, то есть люди ее обменивают на дары Пандоры, ибо только таким образом толпа сможет постичь катарсис. С другой стороны, ее приход сопровождает и ее ковчег, в котором хранятся богатства и подарки¹⁹¹ для людей, а также пурпуровый цвет. Исступление толпы, вместе с их хороводами сопровождается звуком флейт¹⁹², которые тоже связывают, согласно Вяч. Иванову, оргии с похоронным обрядом, именно они сопровождали того, кто должен был быть принесен в жертву: «оргии, с их... плачем, играми и экстазом полового влечения и половой вражды, являются празднествами смерти, похоронными торжествами... Элемент смеха и разгульного веселья был также необходимой частью похорон и поминок»¹⁹³. Об отождествлении оргий со служением мертвым Вяч. Иванов говорит и в статье *Ницше и Дионис*: «Трагедия возникла из оргий бога, растерзываемого исступленными... Оно (исступление – Б.С.) тесно связано с культом душ и первобытными тризнами. Торжество тризны – жертвенное служение мертвым сопровождалось разнузданием половых страстей» (I, 720), так что не странно, что толпа под воздействием оргий предает самого Прометея и потом «в ужасе безмолствует» (II, 154). То, что произошло, не случайно,

189 Вяч. Иванов, Там же, 132

190 Люди не понимают, что именно смерть обещает им бессмертие.

191 Пандора предлагает людям кольца, которые они охотно принимают. На основании поэзии Вяч. Иванова, кольцо считается святым и говорит о тесной связи между тем, кто дарит кольцо и тем, кто его принимает.

192 Ср. это со звуком свирели и лиры, которые появляются в трагедии *Тантал* во время сна главного героя.

193 Вяч. Иванов, Там же, 163

так как «все обращалось в чудо перед взором оргиаста»¹⁹⁴. Все это находится в тесной связи с той частью оргий Диониса, которые касаются легенд об оргиастическом детоубийстве¹⁹⁵. С другой стороны «Отвращение от сверхличного начала, полагаемого нами в средоточии сознания, уклоняет волю мужского я к его периферии, где освобождающаяся Психея встречает его в образе враждебного преследователя или коварного соблазителя. Она может бежать и удалиться от него или восстать и напасть на него» (II, 266).

Все то, что произошло в последнем действии трагедии указывает на то, что заложенное в людях, созданных Прометеем, семя Диониса начинает превращаться в колос¹⁹⁶, под воздействием мистического переживания, о чем говорит и ярко разгоревшийся жертвенник, сменивший на троне Прометея.

Архат, убивший Архемора, несмотря на то, что практически в трагедии отсутствует, тем не менее в списке действующих лиц числится, его имя входит в число избранных юношей. Правда, этот герой противопоставляется избранным юношам. Все они берегут огонь, являющийся символом жизни, Архат же из-за ревности, убивает своего брата, чтобы присвоить светоч с огнем себе.

С другой стороны Архат, в отличие от других героев на стороне Прометея, сопротивляется Прометею и его воле, ибо он насильственно решает забрать светоч с огнем, который Архемор принимает первым из рук Прометея. Несмотря на то, что Архат даже ни с одной репликой не появляется в са-

194 Вяч. Иванов, Там же, 84

195 Здесь в первую очередь имеется в виду история с Агавой и ее сыном Пенфеем, которого она в исступлении убивает, возвращается счастливой в город и только потом понимает, что она натворила. Более подробно об этом см. Вяч. Иванов *Эллинская религия страдающего бога*, 86-92.

196 Колос в данном случае представляет собой и связь земли и неба.

мой трагедии, интересно, что писатель его помещает в список действующих лиц, что скорее всего взаимосвязано с его активным началом. Архат же сам решает и свою участь, покончив собой. Прототипом его образа является библейский Каин.

Автодик – юноша из рода людей, благодаря которому мы впервые осознаем в трагедии то, что люди обречены. Именно Автодик является первым персонажем, который понял, что люди, созданные Прометеем не бессмертны как он, а, наоборот – смертны. Мы знакомимся с ним в момент, когда он берет на себя роль судьбы и хочет убить главного героя трагедии, ибо «сеял» людей Прометей, а его любимый брат Офельт умер¹⁹⁷. При всем этом Автодик указывает на то, что Прометею «отмстить за брата... велела/ Святой Правда» (II, 119). Автодик единственный герой, которому Прометей прямо в руки дает «путеводный свет», чтобы тот прошел с ним в мрачные врата, в которых «великий ужас светоч озарит» (II, 119), чтобы по возвращении он мог «творить суд» над Прометеем (II, 119). Познав горькую истину об обреченности жизни, Автодик, имя которого толкуется как «самосуд», творит уже суд над самим собой: «За Офельта/ На тризне Прометеевой – мой труп. Ты, не спрося, творил меня на гибель./ Гляди ж: я умираю, мой отец!../ Офельт, к тебе иду! Иду, Офельт!» (II, 126).

Пирр, связывающийся с огнем¹⁹⁸ и посредством огня с небом, ибо огонь в данном произведении представляет со-

197 Что же мы узнаем об Офельте, имя которого тоже не находится в списке действующих лиц? Со слов Автодика мы узнаем о том, что он был весьма храбрым, ибо «был юный лев его добычей. Пасть/ Он зверю раздирал, изнемогая/ В борьбе» (II, 118). Офельт гибнет от того, что лев до того как умер успел растерзать Офельту грудь. То, что рана Офельта приходится на его грудь тоже скорее всего взаимосвязано как с сердцем, так и с самим Дионисом.

198 Его имя трактуется как огненный

бой нечто возвышенное и небесное, не всем доступное, с другой стороны посредством огня его можно связать с Дионисом и тем самым с Зевсом, первый говорит Прометею: «Нет, вождь! Нам Зевса жертвами не чтить» (II, 127). Он же помогает своим друзьям при описании дара, которого хотел Кронид: «Звал Прометей старейшего, Кронида,/ На общую молитву, общий дар/ Тому, Кто в них, неведомый, и в нас,/ Свободных и бессмертных, как они» (II, 136), издеваясь при этом и принижая образ Кронида. Здесь имеется в виду огонь, хранителями которого по сути являются только избранные юноши, что и потверждают слова Прометея, обращенные им: «Избранники! К священному огню/ На стражу!..» (II, 155). Только избранные юноши понимают, что огонь взаимосвязан с бессмертием, лишь посредством огня обреченные и грешные люди смогут продолжить жизнь.

Флогий, имя которого тоже связано с огнем, ибо оно означает «пламенеющий», первый видит страдальный лик Архемора, он же впервые обращается к убийце, что перекликается со значением его имени. Он приказывает огню Архата, чтобы тот сгнил. В эпизоде с Архатом и Архемором он будто бы сам распоряжается по поводу огня и светоча, из-за которого произошло убийство. Он выделяется из избранных юношей благодаря своему воинственному характеру. Он постоянно что-то приказывает и ничего не боится. Его реплики по сути звучат как реплики самого Прометея: «Невольников размечем алтари» (II, 127) или «Борьбы, о братья! Одолеть богов!» (II, 137).

Дадух, «носитель светоча», то есть практически тот, кто обладает духом и разумом, появляется лишь несколько раз в трагедии. Его реплики представляют собой вопросы, касающиеся совести. Перекликаются со значением имени его реплики: «Кто черной кровью/ Твой бледный, кроткий образ запятнал?» (II, 123), обращенные к убитому Архемору или «Не все ль поведал Вам освободитель/ Пред тем, как вы его, избрав,

послали/ Верховным возжигателем даров?» (II, 136), обращенные к людям. Часто он дополняет Керавна и его реплики:

КЕРАВН

Кто искажил тебя? Кто эти язвы

Вжег в тело белое?

ДАДУХ

Кто черной кровью

Твой бледный, кроткий образ запятнал?

(II, 123)

Никтелий взаимосвязан со смертью. Он констатирует смерть Архемора: «Не внемлет и не дышит...» (II, 122), «Горе! Ты убит» (II, 123). Он же беспокоится о том, все ли они умрут. Никтелий противопоставляется избранным юношам на основании значения своего имени. Если имена остальных юношей взаимосвязаны с огнем и светом, лишь его имя связано с ночью и тьмой, так что неслучайна в такой мере его связь со смертью.

Астрапей, связанный с молнией на основании значения имени, в трагедии пропагандирует идею о свободе, перкликаясь при этом с Прометеем: «О, Прометей!/ Пусть рабствует, кто раб. Мы ж отойдем/ От жертвенников прочь» (II, 127), символов которой является Прометей. Для людей же огонь и символ достижения власти.

Керавн — «перун» в основном при своем появлении в трагедии перекликается с кем-либо, либо он заводит разговор и тогда реплики другого дополняют смысл его слов, либо он углубляет смысл других реплик.

Аргест произносит ключевые для трагедии слова «смерть меж нами» (II, 128), увидев мертвого Архемора. Он единственный посмел произнести это не побоявшись пос-

ледствий. Произнесенные им слова соответствуют дальнейшему тексту трагедии.

Чаще всего избранные юноши в трагедии появляются вместе и говорят они тоже обычно в один голос. На основании этого трудно точно определить, какая реплика или мысль принадлежит кому, а следовательно и их характер. Редко среди юношей выделяется какая-то конкретная личность из массы. Они не случайно избранные Прометеем люди, ибо они ведут себя и говорят также как проповедовал Прометей и в соответствии с его желанием и наставлением. Они полны жизненной энергии, поэтому смерть появившаяся среди них является для них еще большим искушением. Проблема в том, что они осознают свою слабость и беззащитность перед судьбой. Все они весьма похожи и могут действовать только вместе. Они более пассивны по отношению к Прометею. Появляются же они как в момент убийства Архемора и при появлении Пандоры, что не случайно, именно в те мгновения, когда герои, которым они сопутствуют должны принять какие-то важные решения. Лишь семь избранных юношей не поймали в последнем действии кольца Пандоры, оставаясь тем самым свободными.

Среди избранных юношей появляется и Офельт, которого упоминали и имя которого отсутствует в списке действующих лиц. Мы не знакомимся с ним, в трагедии он не действует, ибо с самого первого момента он мертв. Тем не менее как персонаж он очень важен, так как именно благодаря ему и его смерти, остальные юноши и люди осознают свою смертность. Не следует забывать и о его храбрости при борьбе со львом.

Действующие лица, которые тоже не выступают в одиночку — хоры. Несмотря на то, что они выступают в качестве одного лица, тем не менее каждый хор использует в своих репликах местоимение «мы», говоря о себе.

Для Вяч. Иванова хор играет важную роль в трагедии, ибо хор по своей сути был религиозным. Он был связан с бо-

гослужением и обрядом, так как представлял собой некоторую общину, то есть сообщество людей, которые участвуют чаще всего в каком-то жертвоприношении. Хор прославлял бога и вовлекал в древности в оргийное действие. Именно благодаря хору зритель не наблюдал за действием, а сам участвовал в нем, сливаясь при этом с протагонистом в одно целое. Именно с хором и его ролью можно связать ключевое для Вяч. Иванова понятие о соборности, которая не раз упоминалась.

В *Прометее* мы имеем несколько хоров и роль каждого из них разная¹⁹⁹. Начнем по порядку.

Ключевой хор, особенно этот хор важен для главного героя – хор Океанид. Океаниды являются спутницами Прометея²⁰⁰. Они не раз отождествляются с ним: «Ненавидим оковы/ Светлозаданного строя/ И под кровом родимых ночей/ Колеблем основы/ Мирового покоя, Прометей!» (II, 109). Это подчеркивается и «на уровне символики: Вяч. Иванов выбирает для своего хора именно Океанид – нимф моря, которое всегда, даже в штить, не является спокойным, которое хранит в своих глубинах много неразгаданного, а во время шторма бушует так, как будто хочет выйти за пределы пространства, предназначенного ему природой»²⁰¹. Близость между Прометеем и Океанидами подчеркивает и его обращение к ним, как к сестрам: «Мой горький отдых с вами разделить/ Иду, мятежницы Океаниды,/ Родимой, древней во-

199 Т. В. Федосеева в своей работе *Вяч. Иванов о роли хора в драматургии и театре (на материале теоретических работ и трагедий «Тантал», «Прометей»* указывает на то, что в трагедии *Прометей* существуют четыре хора: Океанид, Нереид, а также хоры мужчин и женщин.

200 Ср. со стихотворением Вяч. Иванова *Океаниды* (I, 526).

201 Т. В. Федосеева, *Вяч. Иванов о роли хора в драматургии и театре (на материале теоретических работ и трагедий «Тантал», «Прометей»*, 29-30

пленицы воли,/ Неистовые Ночи плачей!/ Явитесь мне с глубоким пеньем сестры!» (II, 111).

Несмотря на все это, они все время также предупреждают Прометея о том, что его ждет, но Прометей не хочет их слушать. Он все время заглушает их речь ударами молота: «Греми по наковальне! Заглушай/ Океанид, мой молот!» (II, 109). Интересно то, что когда заходит речь о предупреждении Прометея и о словах, повествующих о его судьбе тут уже Океаниды не говорят хором, но каждая отдельно. Их тоже три, как и Эринний. Реплика каждой из них является продолжением предыдущей реплики. Морские нимфы предупреждают Прометея о том, что «возможное творя...невозможному творил измену» (II, 112) и что «предугадал Кронид,/ Что на себя и на тебя оковы,/ Гефэстовых надежнее, скуют/ С тобою в лад подъемлющие молот» (II, 113). Даже в дремоте им слышатся «черные зовы» (II, 119), обращенные к Прометею.

Хор Океанид появляется только в первом действии. В третьем действии его заменяет хор сеятелей. Первое действие как и началось с реплики хора Океанид об их мятеже и отождествлении с Прометеем, также на них и заканчивается, правда, в конце действия их реплика, повествующая о мятеже превращается в просьбу: «Прометей!../ Пламя дай Океанидам!/ Дай нам светоч вихревой!/ Жизни дар пожар мятежный!..» (II, 129), чтобы прекратить ряд смертей и предотвратить судьбу самого Прометея. Он же их не послушается. Оставшись не услышанными Океаниды навсегда исчезают.

В первом действии хору Океанид сопутствует хор их сестер Нереид. Они появляются лишь ненадолго со своим отцом Нереем, чтобы сообщить Прометею о том, что Кронид не направит за ним погоню, несмотря на то, что он похитил огонь. Нерей тоже посредственно указывает на то, чтобы татан его послушал, ибо Нерей – «тайновидец судьбы» (II, 115), а «лжет, кто скажет: «могу быть неправ ко врагу»./ Огневые первины/ Присудила Крониду не вечных весах/ Золотая Фемида» (II, 115).

Во втором действии трагедии хор не появляется.

В третьем действии хору отведено центральное место. Тут имеются два хора: хор мужчин и хор женщин, которые после объединения превращаются в толпу. Итак, в начале действия это два хора, которые практически совершают обряд для того, чтобы семя, посеянное в землю пробудилось. Конечно же реплики этих двух хоров дополняют одна другую и последовательно следуют друг за другом. Если первые два упоминаемых хора были полны жизни и дерзновения, то хор мужчин и женщин по этому признаку им противопоставляются. Несмотря на то, что и в их репликах фигурирует мятеж для них он является чем-то, что вызывает гнев и связывается с чем-то отрицательным: «О, зачем слепая воля/ Нас отторгла от тебя,/ И скитаться наша доля,/ Ненавидя и любя?/ В жилы влит огонь мятежный;/ Дух уныл, а в сердце – гнев;/ И для жатвы неизбежной/ Преступленья зреет сев» (II, 135).

Хоры третьего действия по сравнению с другими пассивны. Они чувствуют, что произойдет что-то плохое, но они не в состоянии действовать, они лишь способны унывать над своей судьбой и ждать смерти.

Хоры Океанид и Нереид непокорны. Люди же напротив готовы всему покориться: «Да из недр твоих священных/ Встанем, дольные цветы,/ Встанем, злаки нив смиренных,/ И покорны, и чисты» (II, 135).

В момент, когда появляется облако с Пандорой, которое они видят, но не знают кто в нем, женский и мужской хора противопоставляются. Это противопоставление наблюдается на пространственном уровне. Тут же они говорят уже не хором, а выделяется практически предводитель из каждого хора. Голос из мужского сонма говорит: «Что боги?/ Есть в небе Зевс: ревнует он к огню» (II, 136), женский же голос упоминает в своей реплике мать-землю: «Да Правда есть внизу и Мать-Земля» (II, 136). И если представители муж-

ского хора приклоняются Зевсу, то женский хор «не Зевсу верит, - Матери-Земле» (II, 137). Это противопоставление прекращается в момент, когда они все вместе восстают против Прометея. С тех пор мужской и женский сонм превращаются из хора в толпу.

Превращение хоров, под воздействием Пандоры и ее даров, и борьбы против Прометея, в толпу говорит о слиянии двух отдельных хоров в одно целое. С другой же стороны, несмотря на то, что хоры участвуют в священнодействиях, связанных с Дионисом, все-таки это понижает значение и уровень хора. Тут показано и их предательство.

Противопоставляются и восстают люди из хора и против своих братьев, избранных юношей: «Пусть любимцы Прометея,/ Как видим, приглянулись и тебе:/ Но лишь опасность верного являет» (II, 143).

Поняв, что сделала, толпа к концу действия становится более активной²⁰²: они борются за освобождение Пандоры и сковывание Прометея. Правда, ремарка, завершающая трагедию и напоминающая конец трагедии *Борис Годунов* А.С.Пушкина указывает насколько люди вообще бессильны и пассивны, и насколько они способны думать только о себе и своем благополучии, а для этого им нужен предводитель: «Ярость вспыхивает в народе. Луки напрягаются. Кратос и Бия простирают в воздухе обнаженные мечи над головами мятежников: стрелы из рук выпадают; в бессилии и ужасе они опираются, отшатнувшись один на другого. Кратос и Бия уводят скованного Прометея» (II, 155).

Кронид, который сам непосредственно в тексте трагедии Вяч. Иванова не проявляется, является противником Прометея²⁰³. Нагляднее всего повествует об этом диалог Проме-

202 Хор для Вяч. Иванова вообще носитель стихийного, коллективного, дионисийского начала.

203 По тому как он является незримым противником, его практически можно определить как заместника судьбы, что особенно замет-

тея с Океанидами. Это звучит уже в первой реплике Прометей, которого Океаниды обвиняют в том, что он людям дал огонь «скрепы заклепать./ Прочней твоих они скуют оковы» (II, 113). Прометей же им отвечает, что он дал людям огонь «в цепи заковать/ Цепей предмирных ковача, Кронида» (II, 113). Но, «предугадал Кронид,/ Что на себя и на тебя оковы./ Гефэстовых надежнее, скуют/ С тобой в лад подъемлющие молот» (II, 113).

Несмотря на то, что в античной мифологии в пантеоне богов имя Кронида как таковое не упоминается, все же посредством логической последовательности можно понять, что он отождествляется с Зевсом²⁰⁴. Итак, согласно греческой мифологии Крон не кто иной, как сын Урана и Геи, один из титанов. «По научению своей матери оскопил серпом Урана, чтобы прекратить его бесконечную плодовитость... Воцарившись вместо отца, Кронид взял в супруги свою сестру Рею»²⁰⁵. Согласно предсказанию Геи его должен был решить власти собственный же сын. Вследствие чего Кронид решает проглотить каждого ребенка, который у них с Реей рождается. Рея обманывает его, подложив вместо младшего сына Зевса запеленатый камень, который Кронид проглотил. Зевс же был вскормлен тайно в пещере на Крите. Повзрослев, он решает по совету своей жены, опоить Кронида волшебным питьем, благодаря которому он изрыгнул всех своих поглощенных детей, ко-

но в некоторых моментах в трагедии. Это же подтверждают и слова Нерая, обращенные к Прометею: «О Титан-Прометей! Ты похитил огонь/ Из небесной воли;/ Но не будет погонь.../ Ты ж владыка огня, слушай старца меня./ Тайновидца судьбины!/ Лжет, кто скажет: «могу быть неправ ко врагу»./ Огневые первины/ Присудила Крониду на вечных весах/ Золотая Фемида./ И глубины мои чтут богов в небесах,/ И пучины – Кронида». (II, 115)

204 Это заметно и в репликах действующих лиц трагедии.

205 А.Ф. Лосев, *Кронос*, в: «Мифы народов мира в 2-х томах», том 2, Москва, Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2000, 18.

торые впоследствии под предводительством Зевса объявили войну титанам. Суффикс – ид, присутствующий в имени действующих лиц трагедии, повествует о том, что речь идет о детях персонажа, имя которого содержится в корне.

Доказательством всего написанного является то, что в трагедии происходит его отождествление с Зевсом²⁰⁶. Эти отождествления подчеркивают не только сами реплики диалога, но и атрибуты Кронида. Океаниды при упоминании об оковах говорят Прометею, что «предугадал Кронид,/ Что на себя и на тебя оковы,/ Гефэстовых надежнее, скуют/ С тобою в лад подъемлющие молот./ Вестям внемли: не гневается Зевс/ За дар...похищенный от молний;/ Но, в сердце самовластном затая/ Глухую зависть, радуется всходам/ Грядущих рабств на ниве Прометея/ И новою державой веселится» (II, 113) или в тот момент, когда Прометей говорит о том, что «если Зевс с людьми согласья хочет/ И за первины жертвенного дыма/ Благоволенье тучное сулит,/ Не побегут ли за рукой дарящей/ Слабейшие из братьев – испустить/ Обилие мира легкою неволей» (II, 113). Об отождествлении с Зевсом повествуют и слова Автодика, обращенные к Прометею: «Кто ты? Другой ли Зевс?» (II, 118)

То, что уже с самого начала Кронид взаимосвязан с оковами повествует о его связи с Зевсом, который посредством Гефэста, сковал оковы для Прометея.

В самом же тексте трагедии практически эти два имени употребляются параллельно, без каких либо разграничений. Правда, в речи Прометея и других мифологических божеств чаще звучит имя Кронид, чем Зевс. В репликах же людей мы наблюдаем обратную ситуацию.

Часто в репликах людей, созданных Прометеем наблюдается проведение параллелей между Прометеем и Зевсом: «Я стал и совершился. Ты же – будешь./ А ныне только семя. Чтоб истлеть,/ Посеян ты на ниву Геи темной» (II, 118), го-

206 Похожую ситуацию мы наблюдаем и у Эсхила.

ворит Прометей Автодику. Об отцовской линии, характерной для Зевса повествуют и слова Автодика: «Тебе отмстить за брата мне велела/ Святая Правда. Ибо ты – отец» (II, 119).

Для людей Прометей подобие Зевса и потому, что он, в отличие от них обладает бессмертием.

Наиболее полная правда о Зевсе и философская концепция Вяч. Иванова вложена в уста Падоры. Единственная Пандора в своей реплике упоминает две разновидности Зевса. В ее описании представлены наиболее полно и атрибуты Зевса и миф о Дионисе. Для того, чтобы сеятели могли понять, что Зевс не такой каким его представляет людям Прометей, она подробно рассказывает все прошлое о нем: «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./ Небес алкали – род Земли – Титаны./ Подкралися к младенцу Дионису./ Пожрали плоть его, огнем палящим/ Насытились и пали пеплом дымным;/ А сердце сына, бьющееся сердце./ Отец исхитил и в себе сокрыл./ В незримом небе, что ни свет, ни тьма./ Воссел он на престоле отдаленном...Так на лазурной тверди, что престол/ Невидимый от смертных застиляет./ Извечный отразился смутно Зевс/ Обличьями верховных миродержцев./ Из них же Зевс-Кронид, юнейший днесь/ Орлом надмирным в небе распростерт./ Столь жив Сидящий на престоле тайном./ Что призраки его живее вас.../ Столь светел Тот, что лишь очам орлиным/ Разоблаченный явствует – *Кронид*./ И долго мрачен был *исконный* Зевс/ В тоске по сыне, - и глядели грозно/ Венчанные на землю двойники./ А ныне сердцу внемлет своему./ Сыновнее же объемлет землю сердце, - / И правосудный милостив *Кронид*...» (II, 145-146)

Все то, о чем говорит людям Пандора лучше всего объяснит сам автор трагедии в предисловии к ней: «В...сущности сущностей есть Зевс абсолютный, извечный Отец едино-

родного сына, и есть девственная Мать Младенца – Персефона. Тот, кого именуют люди Зевсом, - его собственное имя: Кронид, - только тень «Самого» и полномощный наместник над тeneвым царством явлений»²⁰⁷. Похожую ситуацию мы наблюдаем и с Фемидой, которая является лишь ликом Вечной Женственности. Правда, согласно Вяч. Иванову, «лики Вечной Женственности ближе к своему девственному образу, нежели мужские отражения верховного Зевса к источнику их света»(XVIII). Личины Отца меняются, «и, когда суровый древний Крон обернулся Зевсом-Кронидом, люди говорят, что новый миродержец низложил своего ветхого родителя»(XVIII). Несмотря на все, Кронид – все же Зевс-Кронид, представляющий собой богоявление и энергию невидимого Зевса. Со временем место Отца занимает Младенец, представляющий собой сердце Сущего, но он не хочет спуститься к «оскорбителям отчих икон» (XVIII).

На основании слов Пандоры о Крониде получается, что он друг людей, меж тем как в словах Прометея его описание звучит по-другому. Для людей, которые не знают о Зевсе «древнем тайну» (II, 146), ибо ее утаил от них Прометей, Кронид решает все их проблемы, так как именно он послал сеятелям Пандору: «Хвала Крониду – не за огонь палящий,/ А за тебя, живительный огонь» (II, 150). Пандора же все это рассказывает людям для того, чтобы они освободили ее от цепей Прометея и тем самым помогли соединиться с небесным женихом.

Для Прометея Зевс лишь суровое божество, требующее жертв за мир: «А ныне жертв захочет он за милость/ И даней благодарственных за мир:/ И мы дадим ему личины жертв/ И мороки обманчивого дыма...» (II, 114).

Также как панданом Прометея является Пандора, о которой речь пойдет дальше, женский корелат Зевса – Фемида,

²⁰⁷ Вяч. Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов «Прометей», Алконост, Петербург, 1919, XVIII. Далее все цитаты по этому изданию приводятся лишь с указанием страницы в тексте.

объединяющая в себе несколько личин²⁰⁸. В Фемиде заключены все женские части мужских персонажей. Она же отождествляется с землей, причем не просто землей, а Землей-Матерью, также как Зевс взаимосвязан с небом. Именно у Вяч. Иванова, как утверждает А. Ханзен-Леве, «яснее всего оппозиция теллургического и небесно-космического миров сформулирована и приведена в равновесие»²⁰⁹.

Для писателя земля – «начало жизнеутверждающее, исцеляющее и порождающее... именно земля источник жизни...»²¹⁰.

Земля для Вяч. Иванова представляет собой мать. Так что не случайно то, что в трагедии *Прометей* сеятели к ней не раз так обращаются: «Мать-Земля, святое семя/ Усыпи и пробуди!» (II, 134). Сеятели говорят, что они «не Зевсу верим, - Матери-Земле» (II, 137), но «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./ И не она ль обильнее, чем нас,/ Зверей лесных, нам ворогов, питает?» (II, 137).

Прометей тоже сеет людей, правда в переносном смысле: «Чтоб истлеть,/ Посеян ты на ниву Геи темной» (II, 118) – говорит он Автодику.

С другой стороны не раз в творчестве Вяч. Иванова и его произведениях звучит идея о том, что лишь земля прощает «всеобщую вину» человека, так как она соединяет в себе и физическое и духовное.

208 Ср. у Эсхила: «Но мать моя, Фемиды-Геи (много есть/ Имен у ней одной)» - Эсхил, *Трагедии*, Москва, «Наука», 1989, 241.

209 А. Ханзен-Леве, *Мифопоэтический символизм*, Академический проект, Санкт-Петербург, 2003, 562.

210 Н. К. Гей, *Имя в русском космосе Вячеслава Иванова («Повесть о Светомире царевиче»)*, в: «Вячеслав Иванов. Материалы и исследования», Москва, «Наследие», 1996, 204.

Описанную ситуацию из третьего действия трагедии, которая существует у Вяч. Иванова в уже упомянутой *Песни потомков Каиновых*, а также реплики – обращения к земле, можно рассматривать и в ключе того, что Мать-Земля «очищает и половое влечение от всякой вины»²¹¹, ибо «гностические предпочтения «сынов Каина» указывают на сохранение у них архаической связи с матриархальным культом Земли-Матери, который наказуется и развенчивается патриархальным Богом Ветхого Завета»²¹².

То, что Мать-Земля взаимосвязывается у Вяч. Иванова с прощением и воскресением повествует и уже указанная мифологема семени, ибо «Иванов вновь и вновь пытается примирить теллургическое дело спасения с христианско-космическим, с одной стороны, и дионисийско-языческим – с другой. «Земля –Гея» - это «несотворенная» креативная энергия, которая – происходя непосредственно от Хаоса – порождает «неиссякаемые семя и огонь»²¹³.

Все это перекликается с действием трагедии. Земля же в лице Фемиды является и матерью Прометея, которого практически она снова рождает. Об этом повествуют и слова самого павшего полубога, повествующие о сотворении людей: «Сама в перстах моих слагалась глина/ В обличья стройные моих детей,/ Когда сошел я в пахнущие гарью/ Удолия, где прах Титанов тлел,/ Младенца Диониса растерзавших/ И в плоть свою принявших плоть его./ Еще незримый теплился огонь/ Божественным причастием Геи темной/ В пласту земном, покрывшем кости сильных,/ Убитых мезтью Зевсова орла./ Моих перстов ждала живая персть,/ Чтоб разрешить богоподобных плен/ И свету дня вернуть огонь Младенца./ Я был их творцом» (II, 134).

211 А.Ханзен-Леве, Указ.соч., 563

212 А.Ханзен-Леве, Там же, 563

213 А.Ханзен-Леве, Там же, 563

Упомянутая уже античная формула о семени земли, которое возникает от солнечного облучения, связанная с инкарнацией Бога-Сына, с одной, и с возрождением Матери-Земли, характерная для символистов, наблюдается и в самом тексте трагедии. Согласно, Вяч. Иванову, Младенец глядится в зеркало, представляющее собой землю, и оно отражает его черты по закону зеркальности. Именно это «лучеиспускание Диониса в зеркало есть отдача зеркалу истекающей из него жизненной силы»(XX).

В трагедии же образ Матери-Земли – двойственен: он содержит в себе и мать, и возлюбленную в образе Пандоры.

Эпитетами земли здесь являются ее темнота и сырость, все это подчеркивает ее плодородие.

Интересно, что мать Прометея – Фемида, в отличие от мятежного Прометея является покорной: «Родимая Фемида! Не напрасно/ Ты жертвы повелела и покорность./ Врагу покорен буду и первины/ Огня земного небу вознесу./ Но не по сердцу твоему завет/ Исполнит сын, и не по воле вашей./ Океаниды!» (II, 116).

Фемида, появляющаяся «из-под земли» (II, 132), во втором действии не видима Прометею. Это единственное действие, в котором она появляется как активный участник. Появляется она во время сна Прометея, чем еще раз подчеркивается ее связь с Пандорой.

С другой стороны, Фемида обладает и чертами Геи, именно она впервые в трагедии говорит о дальнейшей судьбе Прометея: «Спи, Прометей! Пред казнь долговечной/ Крепительный и легкий сон вдохни!/ Его лелеять буду я сама./ Тысячелетья не сомкнешь ты вежд,/ Страдалец-сын! Усни ж пред долгим бдением.» (II, 132). Правда то, что она обладает пророчесственным даром ее обременяет. Говоря о судьбе ее личины Пандоры, она произносит: «Сто ярых стрел вонзаются в меня!/ За ними – горе! – семь любовных копий/ Мне грудь больней пронзают. Пощадите,/ Святые копыя!.../ О, по что сама/ Обречена я быть Судьбою, боги!» (II, 133)²¹⁴.

²¹⁴ Ср. это со сном Тантала в одноименной трагедии Вяч. Иванова.

Обстановка, в которой появляется Пандора, соответствует той, в которой появилась Фемида: «В глубине подземелья, из одного из сводчатых переходов появляется Пандора» (II, 132).

В третьем действии Пандора предстает в совершенно ином виде: «По сторонам алтаря, в темных коронах, сидят Кратос и Бия, сумрачные и грозные исполины. Они держат цепи, обвивающие тело прекрасной, с оковами на ногах женщины в пестроцветных роскошных одеждах и цветах, стоящей на алтаре...Пандора, улыбаясь, бросает в толпу розы и весенние венки...» (II, 138).

Для Прометея Пандора – его же сестра («В объятия мои приди, Пандора,/ Сестра моя!» (II, 133)), между тем как она себя описывает совершенно по-иному: «Я – Пандора,/ Раздавательница роз,/ Зачинательница хора/ Новых весен, новых гроз» (II, 138-139) или «Я – Пандора,/ Я – рабыня» (II, 139).

Пандора единственная, говорит людям, что они будут нормально жить лишь, если научатся любить. Так что не случайно для людей она «прекрасна, и всевластна, и щедра!» (II, 141).

Сама Пандора в трагедии подробно рассказывает историю своего сотворения: «Фемиду молит: «Матерь, изведи/ Жену на свет из самого меня!/ Себе я равной не найду меж нимф,/ Детей свободных с ней не приживу./ Все женское душевного состава,/ Что есть во мне, - даю; ты тело дай»./ Рекла Фемида: «Будет по желанью./ Я тело дам, и выну из тебя/ Все женское душевного состава./Отныне ты всецело мужем станешь/ И без жены, что камень без огнива./ Животворящих не разбрызнешь искр.» - / И вновь рекла: «Но кто жену слепить/ Искусен? Боги. Лепота – их дар»./ В ответ ей сын: «Так призовем богов!/ Скажи им Прометей сказал, - слепите/ Ему жену и к свадьбе уберите./ Чтоб он людей посеял новый род»./ И Зевс судил: «Да будет, ибо чист/ От ярости Титанов Прометей»./ Тогда Гефэст- искусник изваял/ Из влаж-

ной глины, братья это тело,/ Мне голос дал, подвижность,
гибкость мышц,/ И молвил: «Встань, подобная богиням»./...
Сошла Афина разум мой наставить/ В искусствах хитрых.
Прелестью меня/ И женским обаяньем окружила/ Киприда
златотронная. Все боги/ Меня соревновали одарить./ Пейфо
дала мне силу уверенья./ Невесту, как Весну, убрали Оры/ В
душистые цветы, Хариты – в злато/ И самоцветы, ярче свет-
лых звезд,/ И в пурпуре, пышней румяных зорь./ От всех
дары взяла я – и Пандорой,/ Владычицей даров наречена»
(II, 147-148).

Даже автор трагедии в предисловии указывает на то, как
возникает женский двойник Прометея. Согласно ему, Пандо-
ра по сути не что иное как первый мятеж или первая вина
Прометея, которая просматривается в том, что он восста-
ет против своей сущности. Даже свою полноту он делит на
два начала – мужское и женское. О Пандоре, кроме как о ее
«качестве раздавательницы соблазнительных даров и кроме
рассказа об участии многих божеств в ее сотворении, древ-
ний миф ничего не знает»(XIII). Прометей же сотворив ее,
делается ее поработителем, то есть поработителем женского.
Правда, в конце трагедии сбывается то, о чем говорит Эрин-
ния, раба мстит.

Главный герой трагедии – Прометей в первую очередь
предстает перед нами как богоборец. Его облик предельно
конкретен и условен. С самого начала трагедии мы видим,
как тот кто все промыслил и предрешил, не обращает вни-
мание на слова Океанид и Эринний о том, какая участь его
постигнет, если он не помирится с Зевсом: «Греми по нако-
вальне! Заглушай/ Океанид, мой молот! Гори, гори!/ Пугай
волчиц голодных: окрест рыщут/ И хищными зрачками роют
тьму/ Эринний. Будь слеп, ковач, и глух!» (II, 147). Послед-
ние произнесенные слова в первой реплике Прометея ука-
зывают на то, «что единственным смягчением вины и муки
служит бессознательность последнего»(VII).

Согласно Вяч. Иванову, проблема не в том, что Прометей действует, а в алчности к действию, которая практически отождествляется с насилием, из-за чего оно сводится к разрушению или убийству.

Несмотря на то, что Прометей богоборец, он же в конце трагедии является и жертвой, его предадут им же созданные люди, но проблема в том, что эту жертву он совершает не как Агнец Божий, а как мятежный Титан. В этот момент он отождествляется с Дионисом, и в определенной мере с Христом, ибо он тоже не отрекся людей, предавших его и все это маски как уже было упомянуто. Имя Прометея, толкующееся как «промыслитель», а также его связь с камнем, соотносится с именем Христа «...арамейское – paggar, значит «плотник», и «столяр», и «каменщик» вместе: «строительных дел мастер», по-нашему»²¹⁵.

Так же как он обладает семенем распри внутри себя, своей расколотостью на мужское и женское начала, он хочет чтобы и люди были семенем распри.

Для того, чтобы как то оправдать Прометея и его поступки автор трагедии в ее предисловии подробно описывает историю возникновения этого титанического начала. И так, при уже упомянутом отражении Диониса в зеркале Души Мира, из земли возникают Титаны, как носители принципа индивидуации. Конечно же каждый из них обладает и атомом Диониса, но этот атом поглощен титанической личностью. Итогом является то, что оживают многие титанические личности, которые не мечтают о том, чтобы соединиться друг с другом, но о том, чтобы поглотить другого. «Его ненависть – голод, и голод – его любовь; и потому убийственна его любовь, и полна страсти ненависть» (XI).

Проблема среди людей начинается в момент, когда даже избранные, которые в отличие от других людей полны жиз-

215 Д. Мережковский, *Иисус Неизвестный*, Москва, «Республика», 1996, 96.

ненной энергии, узнают о том, что существует и смерть, вследствие чего они начинают бороться за жизнь, поглщая друг друга.

Здесь ковачом является сам Прометей. Он сам в данной трагедии кует оковы для себя, о чем не раз говорят и сами Океаниды: «Прочней твоих они скуют оковы,/ Насколько горн тысячегрудый жарче/ И тяжелей удар тысячерукий» (II, 113).

Прометей не раз и сам в своих репликах упоминает о своей мятежности: «Мой горький отдых с вами разделить/ Иду, мятежницы Океаниды,/ Родимой древней во пленницы воли,/ Неистовые ночи плачей!/ Явитесь ко мне с глубоким пенем сестры!» (II, 111).

Говоря о сотворении людей Прометей напрямую отождествляет себя с богом, иногда на основании его реплик получается, что он выше даже самого бога: «Людей я сотворил, каких соделать,/ Вотще пытаюсь, боги не могли» (II, 112). Сотворив таких людей, он уверяет Океанид в том, что «себя творить могущих сотворил я./ Что я возмог, возможет человек» (II, 112). Правда после этого в первом же разговоре с Автодиком он ему говорит: «Как я, ты – бог, как ты, я – человек.../ Но тяготеет надо мной бессмертье./ Я стал и совершился. Ты же – будешь./ А ныне – только семя. Чтоб истлеть,/ Посеян ты на ниву Геи темной» (II, 118). Прометей создает людей, которые как и он будут мятежниками.

В устах Пандоры история о сотворении Прометеем людей звучит по иному и соответствует философской концепции самого автора трагедии: «Промыслил человеком Прометей/ Вселенную украсить, взвезть к небу/ Из искры Дионисовой пожар:/ Не привлечет ли сердце Диониса на алчущую землю? Мнил Титанов/ Исправить дело, мать искупить/ И бытие свободное восстановить» (II, 147).

В своем споре с Зевсом, он не раз хочет и пытается его перехитрить. Правда Зевс здесь нигде не появляется как ак-

тивное начало, ибо он все равно знает, что люди сами накажут их же творца. Несмотря на то, что Прометей предчувствует свою судьбу его она не обременяет, для него самое главное, что он «вывел из тюрьмы детей» (II, 119), которые впоследствии его, как он сам думает, спасут.

Прометей преклоняется лишь перед «святой Правдой» (II, 125).

Уже во втором действии перед сном сам Прометей понимает, что может быть люди и не смогут привыкнуть к этой обреченной жизни, он понимает насколько они несчастны: «Я дал им жизнь; но первенцам моим/ Не в радость жизнь»(II, 131).

Прометей, надеется, что несмотря на то, что люди предали его, их освободителя, ради Власти и Силы, олицетворенных в лице Кратоса и Бии, перенятых из трагедий Эсхила, которые все время остаются немыми, люди, оценят то, что он сделал для них, ведь не случайно же они в конце трагедии безмолвствуют.

Прометей становится и жертвой, так как люди его предали. Благодаря этому, он отождествляется с Дионисом.

Коршун играет немаловажную роль в трагедии. Появляется он только в первом действии. Его появление взаимосвязано с приходом Эринний, причем при этом коршун при выходе Прометея из пещеры слетает к нему на плечо. В таком случае следовало бы рассматривать коршуна как друга Прометея²¹⁶, но это не так. То, что коршун появляется именно вместе с Эринниями и то, что питается кровью, которую несут в чаше Эриннии, позволяет нам рассматривать его в духе сказок и в духе стихотворения Ф. Сологуба *Я ухо приложил к земле*, где к лирическому субъекту на плечо садится какая-то нечистая сила и не дает ему покоя, постоянно что-то нашептывая. Прометей и сам осознает двойственность, сочетаю-

²¹⁶ Прометей даже ласкает его

щуюся в коршуне: «Товарищ-недруг, вождельный враг!... Мой зоркий коршун! Если бы навек/ Ты отлетел, опять мои персты/ Твое отличие создали бы из глины,/...Чтобы ты терзал, пытая Прометея, Судья и клеветник, палач и друг» (II, 111). Предательство коршуном своего творца, ибо сам Прометей создал и его «дух... слепок оживил» (II, 111) является предвосхищением того, как люди отвернуться от Прометея и предадут его. Именно коршун, согласно Прометею, должен гнать его совершать новые подвиги и деяние, за которые он потом должен будет расплачиваться.

Символика чисел в трагедии. Когда речь заходит о числах, то в первую очередь следует иметь в виду упомянутое уже противопоставление единицы и двойки, то есть монады и диады, взаимосвязанное для Вяч. Иванова с концепцией трагедии вообще.

В *Прометее* это разбивание единства на две отдельные части наблюдается и в самом Прометее как уже было упомянуто, ибо в нем содержатся два начала мужское и женское. Похожую ситуацию мы наблюдаем и в хоре сеятелей²¹⁷.

Противопоставляется единица и семерке, о чем повествует указанный уже пример о любви и ненависти. Особенно это противопоставление единицы и семерки в связи с любовью и ненавистью замечается в последнем действии трагедии, когда появляется Пандора: «Все, как единый человек, мы встанем/ На ратоборство за царицу нашу./ Ее рабой нам видеть не угодно,/ И месть любви избранье утвердит» (II, 143) – слова одного из представителей хора. Этому хору противопоставляется семь избранников Прометея: «... любимцы Прометея./ Как видим приглянулись и тебе./ Но лишь опасность верного являет» (II, 143) или слова Пандоры, обращенные юношам: «Что ж, копыеносцев семеро, одни/ В раздумьи вы, прекрасные, стоите/ И радостных не ловите колец?» (II, 142-143). Итак, если в первом действии трагедии Прометей кует оковы, то в последнем действии будто бы эти оковы в виде колец приносит людям для них же самих и Прометей его женский пандан в трагедии. Именно благодаря этим кольцам, которыми Пандора обручила людей с Надеждой, она их обручает и с собой, чтобы в итоге они предали Прометея и освободили ее от него, выбрав ее в царицы.

Семерка, взаимосвязанная с силой ненависти, является наряду с тройкой ключевым числом трагедии. Избран-

²¹⁷ Все это подтверждают и слова самого автора трагедии, говорящие о том, что «понятие диады предполагает первоначальное, коренное единство, в котором вскрывается внутренняя противоположность» (II, 193)

ных юношей не случайно семь. Семерка – число полноты, гармонической. Помимо ее связи с Дионисом и его театром, семерка в антике взаимосвязана и с судьбой. Как пишет А.Ф.Лосев «демиург творит семь мироуправителей, которые явно соответствуют античному представлению о семи планетах, которые, согласно данному трактату, являются принципом судьбы»²¹⁸. Именно благодаря этим планетам человек должен приблизиться к богу: «Интересна, далее, и судьба человека. Этот человек, или, вернее сказать, Первочеловек, познает всю красоту породившего его света, и ему самому хочется творить какую-то световую действительность, на что он и получает согласие страстно любящего его Отца. И для этого творения обращается к тому материальному миру, который был создан Демиургом, то есть к семи планетным областям, а тем самым к их низшей сфере, а именно к природе. Увидев в природе свой прекрасный образ, отразившийся в воде, Первочеловек испытывает к природе чувство любви и желание вселиться в нее, а природа, пленная его красотой отвечает ему взаимностью. Именно здесь как раз и возникает то, что христиане называли грехопадением, то есть прямое отождествление человека с низшими, уже чисто телесными силами и страстями. Следовательно, спасение человека заключается в уничтожении всего телесного, находящегося в нем, и в освобождении его ума и души, ведущих к познанию человеком его высокого происхождения. Расставаясь со своим телом, человек опять проходит семь планетных сфер, но уже не сверху вниз, а снизу вверх; и по миновании этих семи сфер, а также и всего, что над ними, человек не только придет к Богу, но прямо станет самим Богом»²¹⁹. Все это не трудно проследить в судьбе избранных юношей²²⁰, ко-

218 А.Ф.Лосев, *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития*, книга I, Москва, Искусство, 1992, 227.

219 А. Ф. Лосев, Там же. 227-228.

220 Даже если обратить внимание на имена юношей и значения их имен становится понятным, что речь идет не о простых людях, а

торые стоят особняком от остальных людей и которых единственных не соблазняют материальные дары, принесенные Пандорой. При этом следует обратить внимание и на их движение: сверху вниз, а потом снизу вверх. Это единственные герои, которые также как и Прометей²²¹ меняют место своего пребывания в трагедии и движутся.

О семерке как божественной тайне говорит и ее символика: «Семерка мыслилась как число человека, означавшее его гармоническое отношение к миру, а еще – как чувственное выражение всеобщего порядка (семь отверстий в человеческой голове, семь возрастов, семь цветов радуги и семь тонов григорианской музыки, семь небесных сфер и семь дней недели), но наряду с этим семерка была связана с учением о свойствах Духа Святого (7 дарований Духа) и с христианской этикой (7 добродетелей и 7 смертных грехов) и потому, видимо, знаменовала собой высшую степень познания Божественной тайны и достижения духовного совершенства (семисвечник, семь таинств, семь ступеней премудрости, семь недель великого поста); наконец, ее использовали в качестве символа вечного покоя и отдохновения, которые наступят вместе с концом мира»²²².

С другой стороны то, что эти избранные юноши являются практически воинами Прометея отсылает нас к трагедии Эсхила *Семеро против Фив*. Также как граждане Фив охраняли их город как что-то святое, так и избранные юноши

о людях, способных достичь чего-то высшего. Их имена либо связаны с судьбой и ключевым для античности понятием вины (Архемор, Автодик, Архат), либо с атрибутами божества (Пирр, Никтелий...).

221 Здесь имеется в виду и его женский пандан Пандора, которая до своего освобождения, сначала, во втором действии, спускается в подземелье Прометея, а затем в третьем действии, появляется она на оркестре.

222 См. об этом более подробно у В. М. Кириллина в: *Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI века)*, «Алетейя», Санкт-Петербург, 2000, 29

Прометея охраняют святой огонь и самого Прометея. У Эхила из-за города брат восстает против брата, похожую ситуацию мы наблюдаем и в *Прометее*, где брат убивает брата из-за того, что тот первым получил светоч с зажженным огнем от Прометея.

Семерка играет важную роль и в орфической версии мифа о Дионисе. Титаны, убив Диониса, решили приготовить его тело для трапезы, чтобы съев его скорее всего принять в себя плоть Диониса. Это приготовление к трапезе у К. Кереньи описано так: «Жертва титанов была разделена на семь частей²²³, которые затем были брошены в котел, стоявший на треножнике. В нем эти семь частей были сварены. Потом куски мяса были вынуты из котла, нанизаны на вертела и поставлены над огнем. Однако предвкушаемой трапезы не получилось»²²⁴.

Не следует забывать и о том, что семерка во всех мистериях рассматривалась как священное число, так что не случайно семь дней Страстей Господних.

Второе доминирующее в трагедии число – тройка. Она заложена уже и в композиционном плане трагедии, ибо она состоит из трех действий, что соответствует античному определению трагедии. В самих ремарках, которые предшествуют тексту трагедии и которые описывают место, на котором происходит действие, указывается на то, что «сцена поделена на три части» (II, 108), при чем это деление сцены связано с восхождением и нисхождением, которые весьма характерны для Вяч. Иванова. Эта концепция «восхождения-нисхождения» у Вяч. Иванова связывается с дионисийской идеей. «Восхождение – проникновение в тайны мира, таинство божественного мистического брака ... нисхождение – от-

223 Это было сделано при помощи «тартарейского ножа», суть которого была разделить умерщвленное тело на семь частей.

224 К. Кереньи, *Дионис. Пробраз неиссякаемой жизни*, Научно-издательский центр «Ладомир», Москва, 2007, 158.

дача избытка, отражение реальности в зеркале духа»²²⁵. Об этом говорит и сама структура, схему которой Вяч. Иванов дает в конце своей статьи *О действе и действии*, сопровождающей трагедию и изображенную в виде треугольника²²⁶.

Для пифагорейцев тройка – «символ духовного синтеза и разрешения конфликта, который содержится в дуализме»²²⁷.

Тройка доминирует и в списке действующих лиц, это особенно просматривается при появлении хоров: «три Эринии» (II, 109), которые окружают Прометея в первом действии, сопровождаемых коршуном и выступающих из темноты, «они держат в руках плоские чаши и плещут из них на землю кровь» (109). У этих «*оборонительных сил Земли...страшных седых старух, со змеями в распущенных седых волосах и вокруг пояса, с собачьим лаем, в черных одеяниях, окровавленных от раздираемых ими жертв*»²²⁸, которые «преследуют всякого преступника против Уставов Земли и прав родства»²²⁹, реплики по установленному порядку: первая, вторая, третья. Первая – задает вопрос, вторая – отвечает, третья – конкретизирует ответ. Трем Эриниям соот-

225 Г. А. Степанова, *Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова*, «ГИТИС», Москва, 2005, 75. Здесь в первую очередь имеется в виду рассмотрение Диониса как священного Жениха и его лучеиспускание.

226 О связи этого треугольника, с обращенной кверху вершиной, и огня см. более подробно у Г.А. Степановой в *Идеи «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова*, Москва, «ГИТИС», 2005, 116

227 Г. А. Степанова, Указ. соч., 123.

228 А.Ф. Лосев, *Мифология греков и римлян*, Москва, «Мысль», 1996, 77. В этом же произведении А.Ф.Лосев рассматривает Эриний с их кровавой мстью как «предвозвестниц будущего развития моральных принципов» (29). Интересно, что автор статьи нигде не упоминает их количество, тем более там в связи с этими мифологическими персонажами не фигурирует тройка.

229 Там же

ветствует выделение из хора Океанид также трех представительниц, реплики которых перекликаются с репликам Эринний о сотворении людей (ср. ответ Эринний на слова Прометея о сотворении людей: «Вина – рождение» (II, 110), «грех – свершение» (II, 110) и «зло ущерб» (II, 110) и слова Океанид: «Ты дал огонь им.../ Прочней твоих они скупают оковы» (II, 13).

Интересно также, что из избранных юношей гибнут три: «Готовтесь же со мною быть завтра/ Для принесения нашей первой жертвы;/ А ныне тризну справим по троих» (II, 129) – говорит Прометей избранным юношам в конце первого действия.

Ставится вопрос какую роль играет тройка, число совершенства, объединяющее небо, землю и человека, и священное число, у Вяч. Иванова и в самом тексте трагедии.

В *Эллинской религии страдающего бога* сам Вяч. Иванов при описании оргий в честь Диониса пишет, что Дионис окружен своим идеальным сонмом, «фиасом», спутниц и спутников. Трое уже составляют множество, по воззрению древних, нашедшему даже юридическое применение....; отсюда, быть может, предпочтение триады в дионисийском мифе и культе: три Миниады, три Пройтиды, три хора вакханок у Эврипида. Этот культ требует общины (т.е. по меньшей мере трёх участников), «кругового хора», «оргий»²³⁰, ибо одиночество исступления очень опасно.

Интересно, что если число семь²³¹, которое тоже является двигателем трагедии, встречается часто и в самих стихотворениях Вяч. Иванова, то появление тройки сравнительно редко. Здесь, конечно же в первую очередь имеется, указанная уже связь тройки с хором и оргиями в честь Диониса.

230 Вяч. Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*, 75.

231 При этом она обладает упомянутыми значениями: «Ты, Мать, забыла ль остря/ Семи мечей, когда загоробный/ Родился Свет из тьмы утробной...» (III, 26).

Такое ивановское толкование тройки подтверждает и В.М. Кириллин, который пишет о том, что «понятие числа как абстракции создавалось очень медленно. Оно от единицы перешло к двум, а от двух к трем. На этой ступени человеческое мышление остановилось очень надолго...многие языки первобытных народов не знают числительных больше трех. Три обозначало «много», столько, сколько можно сосчитать. Три стало священным числом, оно играет особую роль в религиях всего мира, в том числе в христианской, где нет единого бога, а есть триединое божество, троица, состоящая из отца, сына и святого духа. Короче говоря, периоду счета по десяткам предшествовал очень длительный период счета до трех»²³².

232 В. Пропп, *Русская сказка*, Москва, «Лабиринт», 2005, 216-217.

Язык трагедии. Так как трагедия Вяч. Иванова написана стихом, то мы в первую очередь обратим внимание на то, каким размером написана трагедия. При все этом будут рассмотрены реплики хора Океанид, Прометея, хора Нереид, Нерая, Фемиды, Пандоры и хора сеятелей, так как реплики остальных персонажей состоят в большей мере из моностихов.

В репликах хора Океанид наблюдается в сновном полифоническое смешение трехсложных размеров: амфибрахия и анапеста в первом действии. Уже в первой их реплике эти два размера переплетаются. Три стиха написаны амфибрахией (первый, второй и четвертый), а еще три стиха написаны анапестом (третий, пятый и шестой). Если речь идет об амфибрахиях, то русский символист использует двухстопный амфибрахий, с анапестом же дело обстоит по-иному, уже с первой реплики хора Океанид наблюдаются и трехстопный и двухстопный и одностопный анапесты.

Во второй реплике хора Океанид наблюдаем уже иную ситуацию. Там преобладает двухстопный анапест (исключением является третий стих, в котором речь идет о трехстопном анапесте) и лишь в четвертом стихе там присутствует трехстопный анапест.

Третье появление хора Океанид в первом действии предлагает нам уже увеличенную гамму размеров. Здесь у нас помимо уже встречающихся двухстопных амфибрахия (первый стих) и анапеста (второй, пятый и шестой стих) наблюдается и появление дольника на основе хорея в третьем и четвертом стихах.

Отдельные же реплики хора Океанид, когда каждая его представительница говорит отдельно, написаны пятистопным ямбом.

Последняя реплика хора Океанид в первом действии, замыкающая круг этого действия, ибо именно с хора Океанид действие трагедии и начинается, отличается от первой тем,

что написана она четырехстопным хореем, что скорее всего ознаменовано тем, что в третьем действии (во втором действии хор отсутствует вообще) этот хор практически сменит хор сеятелей, то есть людей.

В уста Океанид вложен и лейтмотив трагедии: «Мы выи не клоним/ Под иго Атланта,/ Но мятежимся нивами змей;/ И ропщем, и стонем/ В берегах адаманта,/ Прометей!» (II, 114), который звучит с самого начала трагедии.

Реплики хора сеятелей тоже написаны четырехстопным хореем. Интересно, что в репликах этого хора чередования размеров наблюдаются реже. На протяжении всего третьего действия в хоре сеятелей наблюдается чередование двухсложных стоп: хорей и ямба, правда, в отличие от хора Океанид это происходит не в одной и той же реплике, а в разных. Чаще всего это связано с явлениями в трагедии: некоторые из них написаны хореем, а меньшая часть из них ямбом. Они обычно поочередно чередуются. Доминируют в начале четырехстопные хорей и ямб, но к концу в большей мере (как в четвертом и шестом явлениях) встречается пятистопный ямб.

При этом для первых реплик хора сеятелей характерны возникающие то и дело паронимии природы²³³.

Реплики мужского хора от реплик женского хора не отличаются. Реплики хора женщин просто плавно переходят в реплики хора мужчин. Все эти реплики звучат как одна. Мужские реплики будто бы продолжают женские. Отступлением от указанного является второе явление во втором действии, где звучат реплики и хора и избранных юношей Прометея в ямбе. В третьем явлении хор снова возвращается к четырехстопному хорю. Следующее явление посвящается пятистопному ямбу.

233 Более подробно об этом см. у А.Ханзен-Леве, *Мифо-поэтический символизм*. Академический проект, Санкт-Петербург, 2003, 563.

Когда же выделяется один голос из толпы и из хора, то стих превращается в прозаический текст.

В репликах хора Нереид наблюдается сходство с репликами хора Океанид, касающееся размера, которым они написаны, правда, в них не наблюдается перплитание разных размеров. Первая реплика хора Нереид написана четырехстопным амфибрахийем. Вторая же реплика является продолжением первой, ибо она тоже написана четырехстопным амфибрахийем.

Реплика Нерея тоже более однородна. В ней доминирует анапест, чередующийся на протяжении всей реплики. Некоторые стихи в реплике написаны четырехстопным анапестом, а некоторые двухстопным.

Прометей говорит в основном пятистопным ямбом (исключением является второй стих в его первой реплике, который является тоже ямбом, но шестистопным). Реже в его репликах в первом действии (как например, в последнем стихе его реплики в седьмом явлении, в первом стихе восьмого явления, а также в последнем стихе первой реплики в тринадцатом явлении итд.) этот пятистопный ямб сменяет двухстопный или трехстопный в первом стихе двенадцатого явления, редко появляется и четырехстопный ямб (претпоследняя реплика Прометея в шестнадцатом явлении певого действия, последний стих).

Реплики Прометея во втором действии не отличаются от первого действия. В нем тоже основной метр, который преобладает – пятистопный ямб²³⁴.

Нередко в его словах появляются анафорические повторы, служащие для подчеркивания смысла: «Себя ковать могущих я сковал;/ Себя творить свободных сотворил я» (II,

234 Интересно, что у Эсхила в его трагедии *Прикованный Прометей* наблюдается полифония ямба и хоря, при чем в речи Прометея преобладает шестистопный ямб.

126) или «Клянитесь же причастием вины,/ Клянитесь мне над этими телами» (II, 126).

Пятистопным ямбом написаны и стихи Фемиды во втором действии трагедии.

Появление Пандоры в последнем действии трагедии ознаменовано ее репликой, написанной четырехстопным хореем (который иногда, особенно в третьем явлении, чередуется с двухстопным хором), что перекликается с четырехстопным хореем в репликах хора сеятелей. Стихи, которые произносит Пандора, соответствуют размерам, произносимыми сеятелями. Так, начиная с пятого явления последнего действия трагедии, и Пандора, и люди говорят пятистопным ямбом. Ритм, произносимых ею реплик соответствует ее движению, напоминающему танец.

Среди реплик Пандоры в третьем явлении наблюдается и появление дольника.

Несмотря на то, что в античных стихах рифма отсутствовала, русский символист скорее всего в этом отношении опирается на русскую литературную традицию, вследствие чего его произведение обладает рифмой в некоторых репликах. Даже сам Вяч. Иванов пишет об этом в *Предисловии*: «автор и не заботился о неуклонном следовании античному канону, как о том свидетельствуют... рифмованные строфы и привычный нам белый стих диалога...»²³⁵ Так в репликах хора Океанид присутствуют опоясывающая, смешанная рифма, правда, она присутствует только в моменты, когда Океаниды говорят хором. Такая же рифма наблюдается в последнем действии трагедии в хоре сеятелей.

Хор nereид тоже рифмован: в начале их появления мы наблюдаем парную смешанную бедную рифму, которая впоследствии переходит в перекрестную.

²³⁵ Вяч. Иванов, *Предисловие*, в: Вяч. Иванов, «Прометей», Алконост, Петербург, 1919, XXIII

Язык, которым говорят герои, соотносится с ними самими. Так в речи Океанид, Прометея, Пандоры, Нереид, Нерея и Фемиды появляются и более отвлеченные понятия, в отличие от языка сеятелей, являющимся более упрощенным. Сеятели в своей речи используют более простые слова по сравнению с остальными героями.

Ритм языка каждого героя сопровождает его поведение и движение. Реплики Прометея отрывистые, реплики же Пандоры звучат плавно, что соответствует и ее танцу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трагедия *Прометей* была после *Тантала* и написанной части *Ниобеи* попыткой восстановить античную мистерию и возобновить современный ему театр. К сожалению, ему эта попытка не удалась, ибо данная трагедия осталась недооцененной как современниками, так и исследователями творчества Вяч. Иванова.

Введение послужило нам для того, чтобы при рассмотрении статьей, занимающихся драматургией Вяч. Иванова, показать насколько мало места отведено *Прометею* и почему это так.

В остальных главах данного исследования мы попытались провести монографический анализ трагедии, начиная от заглавия и вплоть до ее языка, рассматривая при этом все ключевые для данной трагедии символы.

В конце нам бы хотелось подчеркнуть, что несмотря на то, что части трилогии отличаются в первую очередь по своей структуре, тем не менее они обладают многими общими элементами, в том числе и мотивами (камень, богоборчество, смерть, бессмертие, грех...), трагедия *Тантал* была воспринята намного лучше, что скорее всего соответствует и времени ее написания. Идея этих трагедий одна и та же. Вопросы, которые они поднимают похожие, также как и ответы. Они во многом дополняют друг друга.

В ключе всего указанного роль *Прометей* весьма значительна.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники:

1. Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в четырех томах*, Брюссель, 1971 -1987.
2. Вяч. Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*.
3. Вяч. Иванов, *Дионис и прадионисийство*, СПб, «Алетейя», 2000.
4. Вяч. Иванов, *Возникновение трагедии*, подготовленное Н.В. Брагинской, «Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках», Москва, 1988.
5. Вяч. Иванов, *Прометей*, Петербург, «Алконост», 1919.

Литература:

1. С.С. Аверинцев, *Поэты*, Москва, «Языки русской культуры», 1996.
2. С.С. Аверинцев, «*Скворещицу вольных граждан...*». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами, Санкт-Петербург, «Алетейя», 2002.
3. М.С. Альтман, *Разговоры с Вячеславом Ивановым*, С. - Петербург, ИНАПРЕСС, 1995.

4. А. Аникст, *Теория драмы от Гегеля до Маркса*, Москва, «Наука», 1983.
5. И. Анненский, *История античной драмы. Курс лекций*, Санкт-Петербург, «Гиперион», 2003.
6. Дж. Байрон, *Каин*, интернет
7. В. Брюсов, *Лирика*, Минск, «Хорвест», 1999.
8. Б.В. Варнеке, *История античного театра*, Репринтное издание издательства «Искусство», Москва, 1940 Ленинград, «Студия «Неогоциант», Одесса, 2003.
9. М. Л. Гаспаров, *Современный русский стих. Метрика и ритмика*, Москва, «Наука», 1974.
10. М. Л. Гаспаров, *Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика рифма, строфика*, Москва, «Наука», 1984.
11. Ю.К. Герасимов, *Неоконченная трагедия Вячеслава Иванова «Ниобея»*, «Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год», Ленинград, 1984.
12. Е.В.Герцман, *Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке*, Санкт-Петербург, Издательский центр «Гуманитарная Академия», 2003.
13. Е. Герцыг, *Воспоминания*, Московский рабочий, Москва, 1996.
14. И.Н. Голенищев-Кутузов, *От Рильке до Волошина*, Москва, «Русский путь», 2005.
15. Лидия Иванова, *Воспоминания. Книга об отце*, Москва, РИК «Культура», 1992.
16. В.М.Кириллин, *Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI века)*, Санкт-Петербург, «Алетейя», 2000.

17. К. Керенъи, *Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни*, Москва, Научно-издательский центр «Ладомир», 2007.
18. А. Ф. Лосев, *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития*, книга 1, Москва, «Искусство», 1992.
19. А. Ф. Лосев, *Проблема символа и реалистическое искусство*, Москва, «ИСКУССТВО», 1995.
20. А. Ф. Лосев, *Мифология греков и римлян*, Москва, «Мысль», 1996.
21. Е. М. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва, «Наука», 1976.
22. Д. Мережковский, *Иисус Неизвестный*, Москва, «Республика», 1996.
23. З. Г. Минц, *Поэтика русского символизма*, СПб, «Искусство-СПБ», 2004.
24. И. Нусинов, *История литературного героя*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1958.
25. Г. Обатнин, *Иванов-мистик*, Москва, НЛЮ, 2000.
26. Л. В. Павлова, *У каждого за плечами звери: символика животных в лирике Вячеслава Иванова*, Смоленск, 2004.
27. А. Прибыловский, *Rewiev of Prometei*, «Русская книга», Берлин, номер 6, июнь.
28. В. Пропп, *Русская сказка*, Москва, «Лабиринт», 2005.
29. Г. А. Степанова, *Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова*, «ГИТИС», Москва, 2005.
30. С. Г. Сычева, *Философские идеи в творчестве Вяч. Ив. Иванова*, Том. гос. ун-т им. В. Куйбышева, Томск, 1991.

31. А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм*, СПб, «Академический проект», 1999.
32. А. Ханзен-Лёве, *Мифопоэтический символизм*, СПб, «Академический проект», 2003.
33. Мария Цимборская-Лебода, *Миф и ритуал в трагедиях Вячеслава Иванова*, Litteraria humanitas II, Genealogische studie, Brno, 1993
34. Мария Цимборская – Лебода, *Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви*, Томск- Москва, Водолей Publishers, 2004.
35. Шелли, *Освобожденный Прометей*, СПб, 1904.
36. Эсхил, *Трагедии*, Москва, «Наука», 1989.
37. В. Н. Ярхо, *Древнегреческая литература. Обретенные страницы*, Москва, «Лабиринт», 2001.
38. В. Н. Ярхо, *Семь дней в афинском театре Диониса*, Москва, Лабиринт, 2004.
39. Grazyna Bobilewicz, *Wyobraznia poetycka – Wjaczeslaw Iwanow w kregu sztuk*, Warszawa, 1995.
40. Maria Cymborska-Leboda, *Dramat pod znakiem Dionizosa*
41. P. Davidson, *Vjaceslav Ivanov: a reference guide*, New York, 1996.
42. О. М. Frejdenberg, *Slika i pojam*, Zagreb, Nakladni zavod matice Hrvatske, 1986.
43. A. Hetzer, *Vjačeslav Ivanovs Tragodie «Tantal»: Eine literarhistorische Interpretation*, Slavistische Beiträge, 59, Munich, 1972.
44. К. Ичин, *Драмско стваралаштво Лава Лунца*, Београд, 2002.
45. V. Volkenštajn, *Dramaturgija*, Beograd, 1966

Сборники:

1. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках, Москва, 1988
 - а) В. Н. Брагинская, *Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова*
2. *Башия Вячеслава Иванова и культура серебряного века*, Санкт-Петербург, 2006.
3. Вячеслав Иванов. *Материалы и исследования*, Москва, «Наследие», 1996
 - а) Н. К. Гей, *Имя в русском космосе Вячеслава Иванова («Повесть о Светомире царевиче»)*
4. Вячеслав Иванов, *Архивные материалы и исследования*, Москва, «Русские словари», 1999
 - а) Д. В. Иванов, *От Иванова до Невселя. Беседы с Жаном Невселем, проведенные Рафаэлем Обером и Юрсом Гфеллером*
 - б) А. Ф. Лосев, *«Прометей» Вяч. Иванова*
 - в) Л. Силард, *Орфей растерзанный и наследие орфизма*
5. Вячеслав Иванов. *Творчество и судьба*, Москва, Наука, 2002.
6. Вячеслав Иванов – Петербург – Мировая культура, Томск- Москва, Водолей Publishers, 2003.
7. *История греческой литературы*, под редакцией С.И. Соболевского, Б.В. Горнунга, З. Г. Гринберга, Ф.А. Петровского, С.И. Радцига, том 1, издательство АН СССР, Москва – Ленинград, 1946.
8. *Катарсис. Метаморфозы трагического сознания*, Составление и общая редакция: профессор, доктор философских наук В.П.Шестаков, Санкт-Петербург, Алетейя, 2007.

9. *Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография.* Том 1. Часть 1. Москва-Петроград. 1917-1920 гг. Ответственный редактор – А. Ю. Галушкин, Москва, ИМЛИ РАН, 2005.
10. *Литературное наследство. Валерий Брюсов*, том 85, Москва, издательство «Наука», 1976.
11. «Материалы докладов итоговой научной конференции АГПУ, 27 апреля 2001 г.», Астрахань
 - а) Н. Г. Арефьева, *Образ Прометея в античной литературе и в творчестве поэтов «серебряного века» Максимилиана Волошина и Вячеслава Иванова*
12. *Палеобалканистика и античность.* Сборник научных трудов, Москва, «Наука», 1989
 - а) В. Н. Топоров, *Миф о Тантале (об одной поздней версии – трагедия Вяч. Иванова)*
13. *Русская литература рубежа веков (1890-е – 1920-х годов)*, Москва, ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001, книга 2.
 - а) Ю. К. Герасимов, *Иванов*, глава 6.
14. «Русский театр и драматургия 1907-1917 годов: Сборник научных трудов», подг. А. А. Нинов, Ленинград, Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Черкасова, 1988
 - а) А. Л. Порфирьева, *Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905-1915 годах*
15. *Cultura e memoria*, Fausto Malcovati, Firenze, 1988
 - а) М. Йованович, *Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника «Прозрачность» Вяч. Иванова*

16. Europa Orientalis 19 (2000): 1
 - а) Robert Bird, «Кукушка и соловей»: Вяч. Иванов и К. Д. Бальмонт
17. Vjačeslav Ivanov. *Russischer Dichter – europaischer Kulturphilosoph*, Heidelberg, 1993
 - а) Donata Gelli Mureddu, *The tragedy Prometheus by Vjačeslav Ivanov*
 - б) И. Корецкая, Вячеслав Иванов и Максим Горький

Газеты и журналы:

1. Вопросы литературы, N 8 (1975), Москва
 - а) С. Аверинцев, *Поэзия Вяч. Иванова*
2. Новое литературное обозрение N10 (1994), Вячеслав Иванов. *Материалы и публикации*, Москва, 1994.
3. Новое литературное обозрение N 43, 2000.
4. Новое литературное обозрение», N 81, 5, Москва, 2006
 - а) Роберт Бёрд, *Русский символизм и развитие киноэстетики: Наследие Вяч. Иванова у А. Бакиши и Адр. Пиотровского*
5. Рус. лит. N 1, СПб, 2000
 - а) Л.М. Борисова, *Трагедия Вячеслава Иванова в отношении к символистской теории жизнетворчества*
6. Художественное слово N 2, 1919
 - а) В. Брюсов, *Библиография*
7. Russian Literature XLIV (1998), North-Holland
 - а) Ю. Мурашов, *Дионисийство символизма и структуралистическая теория мифа (Вячеслав Иванов и Юрий Лотман/ Зара Минц)*

Справочники:

1. *Мифы народов мира в 2-х томах*, Москва, Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2000.

2. *Энциклопедия читателя*, под. Ред. Ф.А. Еремева, том 1-6, Екатеринбург, Издательство Уральского университета, Издательский дом «Сократ», 1999-2006.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	7
Взгляд Вяч. Иванова на трагедию	29
История создания <i>Прометея</i>	54
Перекличка с литературными источниками о Прометее	62
Философские аспекты трагедии	78
<i>Богоборчество</i>	78
<i>Судьба</i>	86
<i>Мифологема огня</i>	97
Структура трагедии	104
<i>Место действия трагедии</i>	108
<i>Время действия трагедии</i>	116
<i>Действие трагедии</i>	118
<i>Действующие лица трагедии</i>	119
<i>Символика чисел в трагедии</i>	149
<i>Язык трагедии</i>	156
Заключение	161
Литература	162