

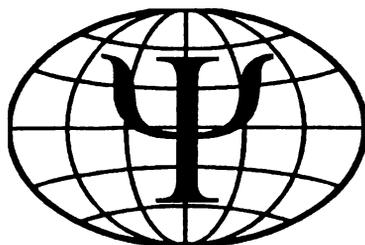
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ОБРАЗОВАНИЯ
МОСКОВСКИЙ ПСИХОЛОГО-СОЦИАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

МИР ПСИХОЛОГИИ

Научно-методический журнал

№ 1 (33)

Январь — март



Москва—Воронеж
2003

Роберт Берд

Обряд и миф как жанровые категории в русском модернизме

Русский символизм заявил о себе как о литературном движении рядом поразительных сборников лирики — от «Символов» Д. С. Мережковского и «Горящих зданий» К. Д. Бальмонта до «Золота в лазури» Андрея Белого и «Стихов Прекрасной Даме» А. А. Блока. Как в символизме, так и в последующих течениях русского модернизма (акмеизм, футуризм, имажинизм и т. д.) преобладающим жанром оставалась лирика, но в то же время почти каждый русский модернист так или иначе стремился «преодолеть» лирическое начало, создав преднамеренно «эпические» произведения — поэмы, драмы, романы. Как было отмечено В. Ф. Марковым, «возрождение русской поэзии в двадцатом веке начинается в лирике и кончается в эпосе» [17. Р. 36].

В этой тяге к «большим формам» следует усматривать определенную логику и не только извечное (и несколько заштампованное) «преодоление романтизма» в русской литературе. В настоящей статье автор исходит из наблюдения, что лирическая поэзия русских модернистов часто и особым образом направлена *на обряд*, тогда как повествовательные жанры в русском модернизме служат оправдательными, или «этиологическими», *мифами* об этом лирическом «вмешательстве в обряд»¹. Возможно, что именно в обрядовом назначении искусства обнаруживается специфика русского модерниз-

¹ Формулировкой искусства как «вмешательства в обряд» мы обязаны Даниэль Аллен (University of Chicago), которая в свою очередь ссылается на американского писателя Ральфа Эллисона.

ма, который — как барокко на Западе — ставил своей задачей примирить идеалы свободного искусства и религиозные догматы или хотя бы найти место свободному творчеству в крайне ритуализованном обществе, каковым была Россия в начале XX в. Примеры берутся из творчества Вяч. Иванова, но можно надеяться, что наши выводы будут иметь значение и для других модернистов¹.

От обряда к мифу

Одним из ярких примеров «вмешательства в обряд» в лирике русского модернизма — дифирамбы Вяч. Иванова, такие как «Мэнада» (1905), ставшая гимном его «Башни», или «Огненосцы» (1906), которые под названием «Факелы» открывали первый выпуск одноименного альманаха и служили кличем мистико-анархического движения. Дифирамб «Огненосцы» (в окончательном его виде из сборника «Сог ardens») состоит из строфических хоров Океанид и Огненосцев, повествования Иерофанта и песни Пифии. Иерофант рассказывает историю распятого на скале Прометея, который ждет искупления со стороны Огненосцев, оно же и освобождение мира:

*Неси ж, о Факел, суд земле,
И на подлунном корабле
Будь, пламень огненный, кормилов, —
Затем что дух в кольце немилым,
Затем что мир лежит во зле, —
Затем что есть в конце путей
Мир окрыленной и святей,
И светоч смелым завоеван, —
Затем что в муках Прометей
Ждет, люди, огневых вестей,
Не примирен и не раскован!.. [2. С. 241].*

Хор Огненосцев выражает религиозный экстаз участников в обряде огня, который должен сплотить их и привести их к подвигу:

*И вам у брачного
Дано чертога
Ждать во полночи
Пришельца-Бога, —
О духа бурного
Во тьме языки,
Глаголы Хаоса,
Немые клики!.. [2. С. 241].*

Пифия как жрица этого обряда объявляет рождение спасителя:

*Легло на дно пурпурное
Венчальное кольцо, —
Яви, смятенье бурное,
В лазурности — Лицо!.. [2. С. 241].*

С точки зрения его места в русской культуре эпохи 1905 г. дифирамб как жанр играет определенную роль в сплочении новой общины — как в религиозном, так и в общественном смысле, он ведет к отречению от языка и от разума и к полной отдаче экстатическому чувству глубинной свободы. Возможно, что «Огненосцы» действительно претендуют на статус религиозного текста, но как минимум они, несомненно, предназначены изменить взгляд читающей публики на *христианские обряды*, представляя их в духе освободительных действий, и на *общественные обряды*, представленные здесь как вид экстатического служения. Как будет показано ниже, подражая обряду, это «вмешательство в обряд» имеет форму миметического символа, без повествовательного момента.

Но этой обрядоподобной функцией отнюдь не ограничивается сфера воздействия данного текста. Во-первых, в повествовании «иерофанта» выра-

¹ О модернизме и обряде в англоязычном модернизме (см. [15]).

жается зерно некоей космологии, известной и по теоретическим работам Иванова, в которой важное место отводится именно таким переживаниям и которая в какой-то мере существует именно для того, чтобы оправдывать такие стихотворения. Образы «Жениха в полночи» и языков пламени отсылают читателя к пасхальному циклу обрядов в православной церкви. Цитируются и литературные тексты, например «Поликратов перстень» Шиллера, который имеет длинную родословную в русской поэзии. К тому же, вступая в длинный ряд текстов о Прометее, Иванов создает для своего произведения литературную историю, т. е. здесь можно проследить отношение Иванова к Эсхилу, к Байрону, к Гете и т. д. В контексте сборника «Cor ardens» «Огненосцы» становятся событием в разворачивающейся перед читателем аллегорической истории о страдальческом пути души поэта. Наконец, дифирамб «Огненосцы», по-видимому, послужил стимулом для большого повествовательного произведения Иванова «Прометей» (впервые напечатано в 1915 г. под названием «Сыны Прометеев»), в котором дается более развернутое аллегорическое изложение этой космологии. Таким образом, символическая лирика Иванова предполагает миметическое исполнение читателем некоего видоизмененного обряда, но, подобно Данте в «Новой жизни» или «Пире», Иванов уделяет внимание и оправданию своей лирики в аллегорических повествованиях и интертекстах¹.

Трагедия и обряд (катарсис)

Поскольку вопрос об обрядовом назначении лирики русского модернизма затрагивает взаимоотношения между религией и искусством и поскольку примером этого вопроса служит дифирамб, то само собой напрашивается обращение к понятию трагедии, которое занимало центральное место в эстетических теориях русских модернистов, в частности Вяч. Иванова и других «младших символистов». Для них, и для Иванова в частности, трагедия являлась не столько классификацией определенных драматических произведений от Эсхила до Шекспира, сколько категорией теоретической поэтики, введенной Аристотелем в его «Поэтике» и применимой к любым проявлениям творческого слова, даже и к другим областям человеческого опыта². Обращение к «Поэтике» Аристотеля проясняет и другие термины, используемые Ивановым и его современниками для разработки их собственной эстетики, и помогает представить их искусство и деятельность в практических сферах как единство в духе Кеннета Берка (см. ниже), или в духе пушкинского изречения: «Слова поэта — дела его».

С первого взгляда проблема может показаться совсем не в том, чтобы найти связь между литературой и религией, а скорее, наоборот, чтобы их разделить, ведь в русском модернизме наблюдается опасное смешение искусства и других областей жизни, в частности религии, трагическое встает на место мистического. Действительно, уже, по Аристотелю, трагедия оказывает на зрителя воздействие, сопоставимое с воздействием религиозного обряда и обозначаемое термином, позаимствованным из обихода мистериЙ, — катарсис. Поэтому с самого рождения эстетики как отдельной сферы человеческой мысли возникает и возможность взаимодействия — а то и смешения — искусства и религии. Порой гораздо труднее представить, чем искусство отличается от религии. Различая искусство и обряд, можно привести такие факторы, как единичность творческого акта (особенно древнегреческих трагедий, которые ставились лишь один раз) и повторяемость обряда. Но можно

¹ Еще один разительный пример такой двойственности — стихотворение «Примитив» из сборника «Нежная тайна», сначала состоящее из 18 строк, потом разросшееся до большой баллады в 72 строки [3. С. 31—32; 4. С. 235] (отметим, что эта публикация раннего варианта «Примитив» нуждается в исправлении по рукописи: ОР РГБ. Ф. 109. К. 3, сд. хр. 2, л. 1).

² Об обрядовом происхождении понятия катарсиса см.: Croissant J. [9]. Koller, H. [14]. См. противоположный взгляд в кн. Halliwells [12. P. 15]. О катарсисе у Иванова см. особенно [1. С. 192—221]. Ср.: Силард Л. [6. С. 148—161].

ли провести четкую границу между искусством и обрядом на более принципиальной основе? В последнее время Жаном-Полем Вернаном было предложено убедительное истолкование аристотелевой «Поэтики», согласно которой Аристотель не только не смешивает обряд и трагедию, но, наоборот, пытается установить момент, в который трагедия отделилась от обряда и стала тем, что принято называть искусством. В частности, Вернан пишет, что новый элемент в трагедии обнаруживается как раз в ее причастности *вымыслу* (*fiction*), к которому обряд заведомо не имеет отношения: «Трагедия открыла новое место в греческой культуре, место воображаемой действительности, переживаемой и понимаемой как таковая, то есть как человеческое творчество, исходящее из чистого вымысла»¹. Соответственно трагедия отнюдь не извержение обряда на площадь, а зарождение критического взгляда на обряд со стороны суверенной личности. В этом свете связь трагедии с почитанием Диониса (в частности, у Вяч. Иванова) объясняется отличием этого культа от прочих культов, его причастностью к сфере воображения и вымысла: это дионисийство приближается к эстетике, а не наоборот. Поэтому Дионис/Вах и стал столь знаменательным для людей Нового времени, ищущих подойти к религии через искусство, или возвращая искусство в лоно религии, или включая религию в компетенцию эстетики (см. по этому вопросу [17. Р. 257—283]). С этой точки зрения катарсис является как бы пережитком обряда в искусстве, точкой, на которой искусство сходится с религией и через которую имеет на нее воздействие. В более широкой перспективе катарсис предоставляет ключ к самому явлению «понимания», в котором словесное выражение приобретает значение в жизни другого существа и превращается в полноценный «факт». Так, в XX в. катарсис стал центральным понятием в философской герменевтике, которая применяет модель эстетического восприятия (в основном, по Аристотелю) к пониманию вообще (см., например, Hans-Georg Gadamer [13. S. 133—139], ср. также Lear, Jonathap [16. С. 315—345]). У Вяч. Иванова подобное расширение катарсиса наблюдается, например, в статье «О русской идее», где Иванов перечисляет три момента в «нисхождении», т. е. в восприятии и применении сообщений: очищение (катарсис), научение (матезис) и действие (праксис) [3. С. 337]. Таким образом, сообщение переводится в практическое действие в мире, будь оно в области религии или жизни общественной.

Дифирамб и лирика

Расширенное применение понятия катарсиса объясняет, почему в своих трудах такие художники и теоретики художественного слова, как Вяч. Иванов, обращались столь настойчиво к трагедии и ее дионисийским корням, хотя, казалось бы, лирика была гораздо более естественной стихией для их собственного поэтического творчества. Трагедия — это искусство, только что выделившееся из обряда и еще сохраняющее значимость для обряда, а дионисийство — тип религии, наиболее приближенный к искусству. Дионисийская трагедия является точкой, в которой сходятся искусство и религия. При этом в своих исторических исследованиях Иванов не останавливается особо на самом переходе от обряда к искусству, когда искусство выделилось «из чисто обрядовой сферы безличного соборного творчества» и стало повествовать о трагической судьбе отдельных личностей. Тем не менее такой переход подразумевается, и можно попытаться обозначить его главные контуры [1. С. 226]. Протенческая теория Иванова о возникновении трагедии основана на ряде зыбких допущений — что трагедия возникла из дифирамба,

¹ Tragedy thus opened up a new space in Greek culture, the space of the imaginary, experienced and understood as such, that is to say as a human production stemming from pure artifice»; Vemant J.-P. and Pierre Vidal-Naquet [18. Р. 187]. Ср.: Разработку вопроса о границе между искусством («поэзией») и религией («мифом») у А. Ф. Лосева, который их различает по типу «отрешенности»: «Поэтическая отрешенность есть отрешенность факта или, точнее говоря, отрешенность от факта. Мифическая же отрешенность есть отрешенность от смысла, от *идеи* повседневной и обыденной жизни» [5. С. 86].

что дифирамб, в свою очередь, возник на почве «минорной» лирики, которая сама вышла из хтонических культов, в том числе и «женского оргиастического культа Деметры», и прадионисийских культов. Впрочем, истоки самой лирики не проясняются и даже игнорируются Ивановым, который к тому же заимствует теорию Александра Веселовского о первобытном «синкретическом творчестве» как «нерасторжимом соединении поэтического слова с музыкой и пляской» [1. С. 229]. Не вдаваясь в подробности этой исторической схемы в трактовке Иванова (например, каким образом более ранний по времени создания гомеровский эпос все-таки является производным по отношению к трагедии), можно отметить, что на стадии дифирамба искусство приблизилось к автономии, однако еще не отделилось от религии. Если дифирамб знаменует «победу новой, Дионисовой религии» [1. С. 226], то в трагедии, согласно Иванову, «величание Диониса приобрело характер всенародного празднования, смягчением прежней сакральной действенности обряда в отношении патетическом и катартическом» [1. С. 235]. Таким образом, дифирамб одновременно колеблется на грани религии и искусства и является фактором в распроставлении Дионисовой религии, тогда как трагедия уже ближе к искусству, нежели к обряду, и отличается «смягчением» сакральности. Выдвижение на первый план именно дифирамба резонно в контексте литературного творчества Иванова и других модернистов. Хотя Иванов известен именно как теоретик трагедии, дифирамбический тип поэзии стоит гораздо ближе к запросам его собственного творчества, которое можно охарактеризовать как вмешательство художника в обряд. Вмешательство современного поэта в обряд имеет воздействие постольку, поскольку оно способно обновить или изменить сознание участников в обряде, тем самым способствуя его обновлению. Понятие дифирамба у Иванова дает историческую модель лирического творчества вообще, которое мыслится лирическим по форме, трагико-катартическим по духу.

Как модель лирического творчества теория трагедии у Вяч. Иванова обнаруживает значительные точки соприкосновения с работами американского мыслителя Кеннета Берка (1897—1993), который понимал искусство как «символическое действие». В своей книге «Грамматика мотивов» Берк дает трехчленный анализ восприятия трагедии, поразительно напоминающий триаду Вяч. Иванова из статьи «О русской идее»: роіета (дело, действие, стихотворение), pathemata (страдание, положение, состояние), mathemata (изученное, научение). Берк объясняет¹ триаду следующим образом: «...действие организует сопротивление (выводит на передний план все противостоящие ему и изменяющие его факторы)», а «действующий <agent> «терпит» эту оппозицию, и по мере того как он научается принимать в расчет оппозиционные мотивы <...> он приходит к более высокому уровню понимания» [8. С. 39—40]. Далее Берк подчеркивает синхронность всех трех моментов в любом акте понимания: поскольку оно предполагает и восприятие чужого, и применение к собственной ситуации, знание равняется и действию и страданию. Таким образом, любое высказывание, любая даже мысль является одновременно и страданием и действием, и действительность сама представляется вместе со всеми жестами понимания и выражения о ней как действительность человеческих мотиваций, как действительность символическая. Применительно к литературе все это значит, что «слова поэта — дела его».

Мимезис и символ

Отметим, что катарсис и модель дифирамба предполагают непосредственное воздействие самой лирики на слушателей, что делает отнюдь не обязательным — и даже противоположным — присутствие метапоэтической рефлексии в самих стихах. Лирическая поэзия должна опираться на миме-

¹ «The act organized the opposition (brings to the fore whatever factor resist or modify the act)»; «the agent thus 'suffers' this opposition, and as he learns to take the oppositional motives into account [...] he has arrived at a higher order of understanding»; Burke Kenneth [8. P. 39—40].

зис — термин, который также часто возводят к обрядовой практике (см. анализ мимезиса в [9. P. 51—59]). В работах по Дионисовой религии Иванов выводит дифирамб и трагедию из обрядового миметического подражания божественным страстям. Катарсис, в свою очередь, является как раз переживанием этого подражания, так сказать, результатом виртуального принесения себя в жертву. Возможно, что для Иванова грань между религиозным обрядом и творческим событием в современном смысле искусства пролегает именно там, где на место жертвы встает сначала художник и потом уже его слушатели. Иванов часто приводит идею, что художник заменяет собой и жертву и жреца, а слушатели в свою очередь ставят себя на место художника, восходя по линии без восхождения, испытывая его страдания, принимая его откровения за свои, но их участие ограничивается сферой сознания, не подвергая их физической опасности. Это своего рода симуляция обряда.

При этом, естественно, воздействие на обрядовое сознание слушателей может быть — даже, пожалуй, должно быть — подспудным, путем переживания, а не рефлексии. Далее такое понимание поэзии предполагает активное исполнение данного произведения самими слушателями. Соответственно стихотворение должно оказывать катартическое воздействие единым актом и в единый миг без протяжения, а не последовательным повествованием. Символ — миметическое исполнение трансцендентного события, но и телесно-физическое, «перформативное» изображение этого события. Отсюда и другое качество символа — его способность собрать вокруг себя общину, создать общество вокруг видеоизмененного обряда. Таким образом, можно воссоздать понятие идеального лирического («дифирамбического») произведения у Вяч. Иванова — миметическое исполнение страстей, оказывающее очистительное воздействие на сознание зрителя, создающее символ трансцендентного события и обновляющее религиозный обряд для определенной общины.

Аллегория и повествование

Невзирая на низкую оценку аллегории в обыкновенном понимании современного искусства, в частности и поэзии Вяч. Иванова, объективно говоря, нет ничего постыдного в констатации наличия аллегории в их произведениях. Эстетический потенциал аллегории, например, в искусстве барокко раскрывается в работах таких критиков XX в., как Вальтер Беньямин и Поль де Ман. По словам Беньямина, аллегория рассказывает о надмирном на языке заведомо условном и чувственном. Поэтому, в отличие от трансцендентного символа, аллегория пластична, емка, и открыта истории. Это образ, раскрывающийся только при действенном участии чувственной и разумной природы человека — в его рефлексии. Поэтому здесь и язык не прозрачен, а уплотнен. В аллегории язык предстает как самая плоть истории. Цитируя Фридриха Крейцера, Беньямин заключает, что, если «в символе, наблюдается мгновенная целостность, в аллегории имеется движение вперед в серии моментов. Поэтому аллегория, а не символ, охватывает миф» [7. S. 34]. Аллегория относится к мифу так, как символ относится к катартической трагедии, это — риторическое средство, свойственное определенному типу художественного слова.

Как следует из «Огненосцев» Вяч. Иванова, подробно рассмотренных выше, аллегории русских модернистов бывают в основном двух разновидностей. С одной стороны, наблюдаются повествовательные аллегории типа античных мифов или просто условного сюжета (например, в «Прометее» Иванова или «Балаганчике» Блока). С другой стороны, символисты вплетают в свои произведения реминисценции из чужих произведений, которые проектируют историю данного текста (например, в пушкинских подтекстах поэм «Младенчество» Вяч. Иванова и «Возмездие» Ал. Блока). Даже в «Прометее» Иванова выстраивается такое аллегорическое прочтение на пространстве

истории литературы, поскольку текст активизирует прецеденты Эсхила, Гете, Шелли, Байрона и многих других.

Таким образом, дифирамб «Огненосцы» и его «pendant» — трагедия «Прометей» — отражают два полюса в русском модернизме, обозначенные лирическим вмешательством в обряд и этиологическим обоснованием этого вмешательства в повествовании. Эти две функции литературного текста — обрядовая и повествовательная — опираются на два различных способа изображения действий: если обрядовая функция производится мимезисом и миметическим символом, то оправдательная функция производится аллегорией и аллегорическим мифом.

В заключение приводим таблицу, суммирующую результаты нашего анализа, по которой видно, как слова поэта, будь они в лирике или повествовании, действительно есть дела его.

Категория дискурса / Момент дискурса	Мимезис	Повествование	Восприятие
Момент восприятия	Трагедия	Этиологический миф	Катарсис (очищение)
Момент сообщения	Символ	Аллегория	Матезис (научение)
Момент применения	Лирика	Эпос	Праксис (действие)

Литература

1. Иванов В. И. Дионисий и прадионийство. — СПб., 1994.
2. Иванов В. И. Собрание сочинений: В 4 т. — Брюссель, 1974. — Т. 2.
3. Иванов В. И. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1979. — Т. 3.
4. Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия / Под ред. Р. Е. Помирного. — СПб., 1995.
5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. — М., 1996.
6. Силард Л. Герметизм и герменевтика. — СПб., 2002.
7. Benjamin W. Gessamelte Schriften 1.1 Zweite Auflage. — Frankfurt am Main, 1978.
8. Burke K. The Grammar of Motives Berkeley. — London, 1969.
9. Croissant J. Aristote et myst'eres Li'ege. — P., 1932.
10. Ruiner F. Everything to Do with Dyonyos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic // Tragedy and the Tragic: Greak Theatre und Beyond. Ed. M. S. Sils. — Oxford, 1996.
11. JauЯ H. R. Äthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. — Frankfurt am Main, 1997.
12. Halliwell S. The Aesthetics of Mimesis: Ancient Text und Modern Problems. — Prince-tor, 2002.
13. Gadamer H.-G. Gesammelte Werke I: Hermeneutik I. — Tübingen, 1990.
14. Koller H. Die Mimesis in der Antike. — Bern. 1954.
15. Korg J. Ritual and Esperiment in Modern Poetry. — N. Y., 1995.
16. Lear J. Katharsis // Essay on Aristotles Poetry. — N. Y., 1995.
17. Markov V. The Longer Poems of Vilimir Khlebnikov. — Berkeley; Los Angeles, 1962.
18. Vermant J.-P. Vidal-Naquet, Myth and Tragedy in Ancient Greece. Trans. Janet Llo-yd. — N. Y., 1990.

Бездидько А. В.

Ритуальная составляющая книги

Любой ритуал имеет свою сакральную модель, архетип.

И необработанный проект природы, и предмет, изготовленный самим человеком, обретает реальность, свою подлинность лишь в той мере, в какой они причастны к трансцендентной реальности. Действие обретает смысл, реальность исключительно в той мере, в какой оно возобновляет некое прадействие.

М. Элиаде. Миф о вечном возвращении

Книга как социокультурная категория, наделенная определенными формой, содержанием и функциями, пребывает в состоянии постоянного изме-