

**ИДЕЯ ДИОНИСИЗМА В ЭПОХУ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В
РОССИИ (НА ОСНОВАНИИ КОНЦЕПЦИИ ТЕАТРА
ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВИЧА ИВАНОВА)**

**THE DIONYSIAN IDEA IN THE RUSSIA'S SILVER AGE
(BASED ON THE VYACHESLAV IVANOV'S CONCEPTION OF
THE THEATRE)**

MARTA LECHOWSKA

ASSISTANT PROFESSOR AT JAGIELLONIAN UNIVERSITY,
INSTITUTE OF RUSSIAN AND EAST EUROPEAN STUDIES

Contact information:

Address: Pychowicka 18/72, Kraków, Poland

E-mail: herberciana@gmail.com

Telephone: +48 505 164 026

Biographical note:

2013 - Ph.D. in Humanities, Jagiellonian University, Faculty of Philology

2007 - Master in Russian Studies, Jagiellonian University, Faculty of International and
Political Studies

2004 – Master in Philosophy, Jagiellonian University, Faculty of Philosophy

Перелом XIX и XX века в российской и европейской культуре был периодом интенсивных исследований древности, в результате которых сформировались различные взгляды относительно идей той далекой эпохи. Эта общеевропейская ревалоризация античности коснулась также образа Диониса, традиционно ассоциируемого с весельем, изобилием, всевозможными жизненными утехами, а прежде всего — с винным упоением; эта коннотация как правило была связана с именем «Бахус».

На переломе веков возник новый взгляд на античность, благодаря которому дионисийский мотив „освободился от оков векового архетипа”[1], „склоняясь” с той поры к более существенным чем пьяное упоение антропологическим смыслам. Обусловливающее восприятие мира — фундаментальное значение дионисийской идеи для культурного сознания на переломе веков во всей Европе — подтверждают слова Михаила Гловиньского, раскрывающие основной механизм оживания определённых мотивов в конкретных эпохах: *„Традиционный мотив перестаёт быть только конвенциональным элементом языка, а снова становится образом мышления [прим. М.Л.]”*[2]. Благодаря синкретическому характеру „духа” перелома веков [3], размышления артистов того времени над историей культуры неоднократно принимали вид „уравнивания культур” [4]. Авторы выявляли искомое либо реальное совпадение между современностью и минувшими эпохами, стремясь к нивелиации дистанции времени и реконструкции прошлого состояния вещей и сознания, что казалось невозможным согласно методологии исторических наук [5].

Такое уравнивание культур осуществил Иванов, видя в театре, развившемся из обрядов в честь Диониса, театр *par excellence* — вневременную театральную и, в широком понимании, культурную парадигму. Другими словами, ссылаясь на теорию Романа Jakobsona, который в своих исследованиях концентрировался на категории поэтичности как особого качества для общения с поэзией [6], нужно сказать, что Иванов искал в истории культуры десигнат идеального театра: универсального, независимого от передаваемого содержания, носителя особого качества — театральности, благодаря которой сценические начинания заслуживали бы того, чтобы именоваться театром (в смысле аутентичности явления, противопоставленной профанации настоящего действующего театра), а нахождение её (театральности) позволило бы отличить театральные явления от нетеатральных.

Вследствие глубокой интериоризация идеи театра, развившегося из дионисийского обряда, благодаря Иванову, дошло до аутентичного, межкультурного „слияния горизонтов” [7], когда были завязаны крепкие духовные узы [8] между античным периодом и эпохой Серебряного Века в России. Без этих уз, как пишет Поль Рикёр, все, даже самые богатые по содержанию корреляции с прошлым, остаются арбитражны, а в результате — мертвы.

Результатом проделанной Ивановым умственной и духовной работы был не только театральный проект, а прежде всего, лежащее в его основе мировоззрение, вносящее в

православную культуру совершенно новые, временами революционные мотивы, которые при этом не нарушали ее фундамент, а наоборот – оживляли и реактивировали. В исследованиях Иванова мы находим черты подлинного, не поверхностного возвращения к истокам, что является идейным центром каждого возрождения. Это возвращение к истокам, понимаемое как актуализация Памяти – Платоновской Мнемозины, согласно утверждению Анджея Дудка, представляет собой способ существования культуры [9]. Исходя из этого христианская интерпретация дионисийской идеи Иванова оказывается действием во всех смыслах культуротворческим. Используя богатство античной культуры, Иванов внедрил в христианское миропонимание оживляющие, воодушевляющие мотивы. Самым важным из них была дионисийская идея [10].

Стоит отметить, что дионисийская идея была одной из главных тем обсуждений и дискуссий в кругах российской интеллигенции на переломе веков [11]. Несомненно, роль Вячеслава Иванова в разработке и популяризации этой идеи первостепенна: *„Во многом благодаря Иванову (...) стало мелькать имя «Дионис»»* [12]. Во время учебы в Германии на факультете классической филологии автор обратил внимание на древний культ почитания Диониса, которого истолковал как архаическую фигуру „страдающего бога”, особенно близкую христианству [13]. Идеи жертвы и страдания, находящиеся в центре дионисийского культа, а также идеи образовавшегося из него трагического искусства, заняли ключевую позицию в антропологии, культурологии и театрологии Иванова.

Интерес к образу Диониса появился у Иванова в связи с открытием философии Ницше в 90-х годах XIX века. При этом, несмотря на неподдельное восхищение идеями немецкого философа, российский автор не ограничился подобострастным подражанием Ницше, а стал оригинальным популяризатором его идей. В отличие от Ницше русский философ не противопоставил Диониса Христу [14], а признал греческого бога префигурацией Христа, поместив тем самым оба образа в одной перспективе и интерпретируя их как одну интегральную мысль в вопросе сущности человечества. Согласно поэту, оба образа несут в себе созвучное послание, единое в антропологическом аспекте восприятия. Благодаря этому гармоничному дугоголосию – ницшеанству, совмещенному с усвоенным в раннем детстве христианством, Иванов становится представителем весьма характерного для Серебряного Века нового религиозного сознания.

Русская культура прежде всего обязана Иванову принятием творческого начала в дионисийском мотиве и его популяризацией: *„То, что знает или, вернее, «слышал» о происхождении трагедии, религии Диониса и ее отношении к христианству начитанный гуманитарий, восходит не к Ницше даже, но к Иванову»* [15]. Завсегдатай известных петербургских сред на Башне, Сергей Городецкий, отметил повсеместность дионисийской идеи в среде поэта, утверждая, что *„все были жрецами Диониса»* [16]. Стоит также добавить, что дионисийский миф в

интерпретация Иванова стал базовой основой в творчестве таких знаменитых писателей как Михаил Бердяев, Андрей Белый, Фёдор Сологуб, Георгий Чулков, Виктор Гофман.

Дионисийская идея имела особое значение для нового религиозного сознания, отвергающего историческую Церковь и аскетическое христианство, а следственно, и для религиозного театра, исконно связанного с дионисийством, а также древней и средневековой мистериальной традицией. В рамках этого исторического соотношения возникали мечты о новом театре („*Театр Будущего*” [17]), который соприкасался бы с традициями древности, но при этом создал бы новую форму – новую мистерию (неомистерию).

Заметим, что идея театра будущего, основанная на дионисийском мотиве, была в те времена самой популярной темой газет и журналов. Мода на театральную тематику была следствием особенной „театральности времён”. Динамика и драматизм, которые обеспечивало пространство Мельпомены, соответствовали драматическим настроениям эпохи перелома: ощущению приближающегося катаклизма, в котором будут уничтожены все предшествующие общественные основы [18]. О театре будущего писали: Валерий Брюсов, Александр Бенуа, Всеволод Мейерхольд, Александр Блок, Фёдор Сологуб, Андрей Белый, Максимилиан Волошин, Николай Евреинов, Георгий Чулков и Анатолий Луначарский. В издательстве „Шиповник” в 1908 году было опубликовано собрание *Театр. Книга о новом театре* [19].

Принимая во внимание то, что театр был осью, вокруг которой сосредотачивался весь интеллектуальный и культурный потенциал эпохи, можно уверенно констатировать первоплановую роль Иванова в формировании „духа культуры” того времени. Это подтверждает американская исследовательница, выдвигая следующую тезу: „*Of all the symbolist visions of a new theatre, the vision of Chulkov and Ivanov (...) was one of the most important*” [20]. В контексте среды мистических анархистов, куда Иванов не только органически вписывался [21], но даже был признан движущим духом (*spiritus movens*), в связи с представлениями о теории театра обоих мыслителей (Чулкова и Иванова) как одного и того же явления театра-храма, стоит заметить, что театрологические взгляды Чулкова некоторые исследователи оценивают как искажение самых существенных философских моментов концепции Иванова, представляющие исключительно её поверхностный спиритически-эмоциональный характер [22]. Интеллектуальное первенство принадлежало Иванову, чья концепция театра, представленная для Серебряного Века, признанного „*театральной эпохой*” [23]), как *pars pro toto* отдает настроение всей эпохи – синкретической в основании, проникнутой жаром межкультурных поисков, обилием заимствований и необыкновенной открытостью на новые интерпретации того, что культура уже хорошо усвоила. Предлагаем присмотреться к генезису увлечения Ивановым дионисийской идеей и к ее оригинальной интерпретации.

Свидетельства доминанции дионисийской идеи в глобальном мировосприятии можно найти в записях Иванова, изданных между 1903 и 1933 [24] годами. Как уже было отмечено,

Иванов, воспитанный в духе православия, а при этом отличавшийся в детстве и юности религиозной пылкостью, включил образ греческого бога в свою, сформированную православием, духовную картину мира; Христологическая идея никогда его не покидала [25]. Поэтому Дионис не возобладал над Христом в записях Иванова; наоборот, мы считаем, что даже в период атеистического бунта, любовь к христианскому Богу [26] невозможно исключить из мировоззренческого горизонта поэта.

Необходимо все же отметить, что имя „Дионис” не появлялось в записях Иванова только в период разработки новой, вдохновлённой античностью театральной формы; кажется, что философ навсегда принял дионисийскую идею [27] в своё определённо христианское сознание, поэтому разместил её в христологическом аспекте, отмечая в обоих божественных образах изначальный для каждой религии момент жертвенного страдания. Принимая во внимание, что образ Диониса вызывал живой философский интерес поэта в течение трёх десятилетий, а также был тесно связан с глубочайшим личным опытом Иванова – любовью к Лидии Зиновьевой-Аннибал [28], нельзя умолчать о нём в связи с „мировоззренческим спектром” поэта, являющегося *pars pro toto* всей эпохи. Сергей Стахорский пишет:

На протяжении долгого времени Дионис был объектом научных исследований Иванова (...) Дионис стал едва ли не главным символом всей художественной философии поэта [29].

Мы уже говорили о том, что интерес Иванова к празднованиям в честь греческого бога виноградной лозы появился одновременно с увлечением идеями Фридриха Ницше, который, как художественно сформулировал Генрих Штаммлер, укрепил интеллектуальный и духовный пульс русского философа [30], оставшись навсегда кардинальным пунктом отсчета и возврата [31], присутствующим *implicite* также в тезах, противоречащим Ницше. Особенное впечатление произвело на поэта юношеское произведение немецкого философа *Рождение трагедии из духа музыки или греки и пессимизм*. В этой работе Иванов нашел выражение своему духовному голоду, а также нашел в ней отражение тревог всей эпохи, присутствующих не только в Западной Европе, но и в России. В русском контексте достаточно зацитировать следующее высказывание: „*Nietzsche was in the air. He had an enormous impact on many of the representatives of what we now call the Silver Age of Russian literature and thought*” [32]. В то же время известно, что Дионис Иванова, „преломлённый” в православном оптическом спектре, не остался Дионисом Ницше [33]. Более того: Иванов, предчувствуя более глубокий чем у Ницше смысл дионисийской идеи, именно её интерпретацию сделал полем основного противоборства с немецким философом [34], перенеся акцент с витального плана на духовный.

Новое религиозное сознание отличало включение языческих мотивов в христианское послание. Однако констатации присутствия обеих идей недостаточно для того, чтобы объяснить совмещение двух традиций; весьма существенно здесь направление соотношений. Исследователь Иванова, защищающий христианские основы его мировоззрения [35],

склоняется к утверждению, что христианство идеально дополнило то, что содержалось в мифологическом сознании. С этой точки зрения следовало бы языческую истину признать бесполезной перед лицом более совершенной и всеобъемлющей христианской истины. Однако многие философы и писатели перелома веков подчеркивали необходимость дополнения слишком статичной идеи христианства динамикой язычества. Исходя из этого, не только древняя традиция нуждается в христианстве, но и христианство также обогатилось бы, принимая языческие мотивы. Относительно концепции Иванова мы склонны принять вторую из перечисленных возможностей.

Как было отмечено, в рамках философии Иванова дифирамбический театр («хоровое действо», «Дионисово действо») находится в оппозиции по отношению к зрелищному театру («театр зрелище»). Иванов предлагал радикальный отказ от бытового реализма (*„отречение сцены (...) от бытового реализма“* [36]), а также от морализма и психологизма, во имя возвращения к религиозным истокам театра. В своих работах Иванов много раз указывал на огромную разницу между двумя парадигмами театра - зрелищного и обрядового. Осознание диаметральных различий в исходных положениях и огромных расхождений в антропологии, лежащей в основе двух видов театра, позволяет понять стремления мистериального проекта исключить из пространства Мельпомены все возможные коннотации с бытом. Истории, сосредоточенные вокруг все тех же самых бытовых, нравственных и общественных проблем [37] Иванов образно называет *„кинематографами повседневности“* [38].

Дифирамб, обрядовая песнь в честь Диониса, основа дионисийских мистерий, а также развившийся из нее театр предполагают совершенно другой взгляд на культуру и человека чем „реалистическая“ культура, которую популяризирует реалистический театр. В реалистической перспективе человек представляет собой с внешней стороны — личность в сети общественных взаимоотношений и рациональный субъект действий, а с внутренней стороны — индивидуум, детерминированный, главным образом, чувствами. Человек, обусловленный общественным, прагматическим, интеллектуальным и эмоциональным элементом, создаёт культуру, апеллирующую к отдельным уровням. Таким образом культура может стать развлечением, приносящим минуту отдыха человеку, облаченному в строгий костюм общественных условностей, трибуной новых открытий, выполняя при этом познавательную функцию, импульсом, побуждающим развитие эмоциональной жизни либо учить правильному поведению. Все перечисленные функции Иванов отвергает, поскольку считает, что они слишком поверхностно представляют сущность культуры [39].

Дифирамбический театр воплощает совершенно другую антропологическую и культурологическую идею. В ее перспективе культура проистекает из самого интимного, чем обладает человек — из религиозного источника, который обуславливает его изначально эротическое состояние. Это состояние заключается в извечном тяготении к тому, что человека

превосходит и одновременно является основой его бытия. Дифирамб является в этом контексте парадигмой всего творческого акта, исходящего из хорового коллективного сознания. Стоит заметить, что песнь в честь Диониса рождается сама по себе, благодаря глубочайшему человеческому религиозному импульсу, который онтологически взаимосвязан с надличностным уровнем, общечеловеческим – общностным. Дифирамбическое творчество не является выражением одиночного личностного бытия, а отображением общего для всех людей уровня бытия; представляет собой свидетельство глубокой общечеловеческой идентичности - *„всечеловеческого Я”*[40].

Согласно Иванову, правду о всечеловеческом Я как конечной идентичности человека (вопреки мнению о том, что она обусловлена внешними условиями) открыл Фёдор Достоевский: *„Достоевский подслушал у судьбы самое сокровенное о том, что человек един и что человек свободен”*[41]. По мнению философа, выше приведенные высказывания выражают самую суть человека: во-первых, не смотря на индивидуальные различия среди разных людей, человек, в сущности, один и тот же, а во-вторых – этот единый, выходящий за границы индивидуального самоопределения человек, достигший уровня единой во всех человечности, обладает настоящей свободой.

Свобода – это самоограничение единичной воли из-за универсального уровня бытия. Подняться на этот надличностный уровень — означает освободить своё существование от фальши субъективизма; гарантировать такой переход может мистический опыт, который предопределяет истинный, надличностный образ жизни: *„Процесс мистического переживания ведет к пограничному камню, где кончается психологически-субъективное, чтобы уступить онтологически-объективному”*[42].

Онтологически-объективное измерение, о котором тут говорится, выражается в дифирамбическом творчестве; Иванов называет три главных черты театра, произошедшего из культа Диониса, все они пишутся с большой буквы: Жертва, Личина и Действо. Основной атрибут театра – маска – изначально связан с жертвенным актом; важно не воспринимать маски как одного из средств для „воплощения” в сценический персонаж, поскольку она представляет собой одновременно форму демонстрации и укрытия собственной надличностной сущности, которая в конечном счёте остаётся Тайной. Эта метафизическая Тайна, а не отдельные персонажи, скрытые за узко понятыми масками, стоят за Маской и просвечивают сквозь неё. Эта Тайна, облеченная масками схематических происшествий (маска одновременно заслоняет Тайну и открывает её [43]) является единственным „героем” мистерийного театра. Иванов пишет: *„Глядит в нас, отражая нас в своем темном зеркале, мировая Тайна”*[44]. Таким образом, поэт считает Тайну единственной настоящей „материей” мира, к которой сводится существование других „материй” отдельно взятых людей.

Возникает вопрос, какие средства использовал выросший на традиции дифирамба театр Иванова, чтобы вырвать зрителя из сетей горизонтального восприятия, являющегося основой обыденного уровня бытия, как должен был действовать, чтобы человек перестал определять себя только как индивидуальность, исключительно посредством „эмпирических данных”, с помощью телесного, психологического и социологического элемента. При этом, не теряясь в аморфной, основанной на принципе количественного целого, опьяненной многочисленностью и внешним единством толпой, необходимо было создать религиозную, сверхимперическую единую общность, не опирающуюся на коллективной эмоциональной экзальтации либо внешнем скоплении. Другими словами: как театр должен был реализовать представленный выше религиозный идеал? Согласно поэту, наиболее эффективный путь, который может предложить театр для создания истинной, а не только эмоциональной общности, это трагедия, сосредоточенная вокруг события изначальной жертвы. Она представляет собой волшебный механизм, уносящий зрителя над субъективным миром. Таким образом, трагедия является тем средством театра, которое вырывает зрителя из привычного ему состояния восприятия, трагедия вызывает в нем внутреннюю активность и глубокое волнение, в конечном итоге приводя в состояние смятения.

Спросим: что в трагедии нас поражает? Поражает упадок и страдание благороднейших персонажей, чья судьба представляет собой все то же страдание Диониса, только в разных его проявлениях [45]. Неотделимый от дионисийской идеи момент страдания божественного существа, содержащийся в акте изначальной жертвы, приобретает много форм, однако во всех трагических историях присутствует все то же бесконечное и незаслуженное страдание бога. В этом контексте слов Иванова, статус актера представляет собой фигуру, благодаря которой возникает возможность появления в театральном пространстве духовного озарения, но, вместе с тем, принимая во внимание ограниченность человеческой выносливости, эта же фигура актера ослабляет (это ослабление является сферой стихии Аполлона) силу проявления божественной Тайны, доходящей до кульминации в акте жертвоприношения. Онтологическую темноту этой Тайны передаёт выражение „темная безбрежность божественной Пучины” [46], в другом месте именуемая как *abyssus* [47] – бездна. „Тайна, представленная человеку во всей своей силе, оказалась бы для него смертельной. По этой причине артист должен принять на себя духовную озаряющую молнию, становясь чем-то вроде громоотвода” [48].

Жертвенный акт является изначальным пунктом религиозной жизни человечества, метафизической основой мира. Иванов в своей ранней работе *Эллинская религия страдающего бога* предпринял попытку показать, что идея жертвы появилась раньше чем имя Дионис: „жертва в Дионисовой религии древнее бога” [49] – который в свою очередь является страдающим богом. Жертва представляет собой глубочайший смысл религии, а также центральный пункт рассуждений Иванова о культуре и театре.

Дионис является Иванову как персонификация феномена трагизма: „Трагедия (...) есть (...) простое видоизменение дионисийского богослужебного обряда” [50]), обусловленного принципом диады („признаем диаду началом Диониса” [51]). Опыт диады состоит в переживании единства и разрыва одновременно. Согласно русскому поэту, понятие диады невозможно объяснить с помощью двухмерной логики, называя диаду логикой стихии. Эту логику Иванов определяет как противоречие в лоне единства: „первоначальное, коренное единство, в котором вскрывается внутренняя противоположность” [52]), глобальный распад структуры мира („непоправимый разлад мироздания” [53]). Этот изначальный распад, находящий соответствующую почву в духовной жизни человека, и есть энергия трагедии („искусство диады” [54]).

Глобальное значение в этом контексте имеет отличие обычной, не исходящей из общего принципа двойственности от присущего трагизму внутреннего раздвоения. Содержащийся в категории диады парадокс выражен в следующих словах: „мечущиеся две равные силы (...) не хотят исхода и согласия, хотят слепо себя, только себя, – пребыть в себе и в противоположении одна другой” [55]. Стоит обратить внимание на то, что опыт разрыва не был бы так мучителен, если бы можно было исключить единство целого, благодаря которому возникает разрыв. Таким образом, в трагической сложности присутствуют два момента: целое, благодаря которому возможно окончательное раздвоение, и извечная, разрушающая это единство антиномия.

Эта дионисийская энергия, которую на основании тщательных исследований над греческой религией Иванов представил как универсальную религиозную стихию, „пункт на антропологической карте”, первоисточник религии, одновременно служит пространством для рождения трагедии.

Сквозь призму категории диады, отображающей формальный принцип трагедии, можно объяснить воздействие этой формы искусства на зрителя. Противоречие в лоне единства нагляднее всего представляет образ враждующих между собой близнецов. Этот конфликт, по словам Иванова, превосходя познавательные-эмоциональные возможности человека, доводит его до состояния священного ужаса. Этот ужас, вырывая человека из естественного состояния, атакуя его повседневное сознание, создаёт характерный для трагедии пафос:

Общий же пафос этого теоретически строяемого искусства будет корениться в ужасающем нормально успокоенную душу созерцании и переживании разрыва, темной и пустой бездны между двух зближенных и соединенных краев, в ощущении сокровенных противоречий душевной жизни, зияние которых будет приоткрывать взору тайну бытия, не уместяющегося в земных гранях и представляющегося земному зрению небытием. Это искусство должно потрясать душу, испытывать и воспитывать ее – священным ужасом [56].

Это состояние внутренней борьбы, порождающее предельное напряжение, происходящее, в свою очередь, из столкновения противоречащих себе стихий, выразился при помощи превосходящего воображение парадокса: безбрежной тёмной пропасти („темная и пустая бездна”), выступающей из нутра глубокого соединения („сближенные и соединенные

краи”). Это размещение на фундаментальном единстве взаимно враждебных себе стихий — апогей духовной жизни человека, „сокровенные противоречия душевной жизни”, открывают глубочайшую тайну человечности — „тайну бытия”. Стремление объяснить эту тайну, попытка разместить её в границах разума и языка, обречена на поражение, поскольку тайна по своей природе превышает мирской горизонт („*бытие не уместяющиеся в земных гранях*”), предстаёт перед мирским взглядом как „ничто” — небытие. Другими словами, человеческий взгляд, привыкший к мирской перспективе, не в состоянии воспринять метафизической реальности; в этой перспективе духовная жизнь просто не существует, является небытием. По словам Иванова, толпа требует от театра позитивного послания, однако, очевидно, что невозможно его сформулировать, поскольку реальность, к которой относится театр, и которую он стремится пробудить к жизни, находится вне человеческих представлений о мире, разуме и дискурсе.

Важно заметить, что в контексте явления нового религиозного сознания, автор философии трагедии подчеркивает изначальный раскол, однако в особой христианской перспективе. Эта перспектива представляет собой замысел Богочеловека. Тем самым становится ясным, что трагизм Иванова носит совсем другой характер чем трагизм Ницше. Трагизма Ницше в основе своей антихристианский, в то время как трагизм Иванова представляет собой переживание отчаяния в глубине христианского сознания. Боль трагизма человеческой жизни у Иванова прямо пропорциональна христианской любви — Богочеловеческому идеалу. Важно принять во внимание это соотношение, поскольку только оно позволяет понять глубокий смысл трагической основы в антропологии Иванова. Этот смысл философ заключил в формуле „*Человек един и (...) человек свободен; (...) жизнь в основе своей трагична, потому что человек не то, что он есть*”[57].

Чтобы понять основу трагизма в искусстве и мировоззрении, необходимо осознать трагический разрыв самых возвышенных явлений духовной жизни человека: „*видеть до глубины свои внутренние противоречия*” [58], — крайне далёкие от культивирования монологизма сознания, не признающего сокрушительных антиномий человека: „*глубочайшее чувство и безумный пафос космического и человеческого антиномизма*” [59]). Стремление к тому, чтобы в человеческом сознании развилось понимание трагической стороны мироздания, Иванов выразил прежде всего в том, что обеспечил трагедии важную роль в культурной традиции, которая сохранила два исключительно важных для русского философа момента: глубокую интуицию трагизма человеческого существования и, в то же время, величие человеческого страдания.

Стоит обратить внимание на рассуждения о сути трагедии знатока греческой культуры, Вернера Йегера. Они выражают такую же как у Иванова антропологическую восприимчивость, при этом ярко обозначая направление мысли русского философа. Фундаментальное соединение человечности и страдания является общей темой у обоих авторов.

Йегер, рассматривая Антигону Софокла и её ошибочную, по его мнению, интерпретацию Гегеля, обращает внимание на тот же мотив, что и Иванов — исключительную моральную возвышенность переживших трагизм персонажей: „На самых благородных героях показана вся неотвратимость судьбы, к которой боги ведут человека” [60].

Как у Иванова, так и у Йегера трагедия понимается как высшее состояние самосознания, приводящее человека к недостижимому, но неоспоримому познанию. Йегер пишет:

*Для этого поэта [Софокла – прим. М. Л.] трагедия является инструментом высшего вида познания, (...) это трагическое познание самого себя посредством человека, который дельфийское предписание *gnōthi sauton* усугубляя, доводит до понимания неизбывной бесполезности человеческих усилий и бессмысленности человеческого счастья [61].*

Важно отметить, что вышеприведенные слова не являются обреченным взглядом на безнадежное и беспросветное будущее человечества. Ведь

только через страдание, вплоть до полного уничтожения земного счастья, а также общественного и физического благополучия, „трагический человек” Софокла возносится к высотам настоящей человечности [62].

Важно подчеркнуть, что страдание не служит человеку для создания на нем посмертной героической самоидентичности, это означало бы победу антропологического монологизма, видящего в страдании средство для построения высшего единства. О таком искажении, когда трагедия перерождается в драматизированную эпiku, писал Ницше [63]. Источником сознания трагизма является неотъемлемый разрыв, на основании которого, собственно, создается человечность и её невыразимое, непостижимое величие. Согласно Йегеру, такое понимание трагедии и содержащейся в ней антропологии, подтверждает то, что Софокл, не воспользовался возможностью развить судьбу Эдипа, а остановил её в самом тёмном, необъяснимом, трагическом моменте. В моменте, когда трагизм этого образа достиг апогея, поэт решительно оборвал нить сюжета:

(...) Весьма знаменателен факт, что Софокл незадолго перед смертью вернулся к теме Эдипа. Разумеется, ожидания, что этот второй Эдип доведет до конца дело первого и решит его проблему, обречены на разочарование. (...) Поэт не освобождает от вины и не осуждает - ни неотвратимую десницу рока, ни самого Эдипа. А всё же, создаётся впечатление, что проблема страдания представлена с более возвышенного пункта духовного восприятия (...). В этом суровом образе нет места на сентиментальную растроганность. Однако страдание одухотворяет Эдипа. Хор переживает его трагедию, но еще более – его величие [64].

Важно, что в образе Эдипа нет места для сентиментов; универсальное значение антропологии Софокла выражается не в вызывающем чрезмерную растроганность портрете, а в восприятии прямо пропорциональной зависимости между высочайшим духовным благородством, неотвратимостью страдания и величием человечности.

В греческой трагедии, как в самом полном и исчерпывающем проявлении трагического мировоззрения, незаметно для земной восприимчивости, воплотилась ужасная и, в то же время, святая правда о человеке. „Надо уметь страдать” [65] – утверждает Ницше. Эта поразительная

истина о „*таланте страдания*” [66] нечужда Иванову: „*Эллины умели страдать*” [67]. Русский философ заимствовал этот постулат у Ницше, но глубокий смысл этой идеи (без монотеистического контекста) нашел у греческих трагиков. Все они, при этом, обращают внимание на неизбежность трагизма в человеческой судьбе и на проявление бесконечного величия человека, именно перед лицом драматической катастрофы и глубочайших страданий.

Подытоживая, стоит подчеркнуть, что Иванов включил древнегреческую дионисийскую идею в своё христианское самосознание [68], а это, в свою очередь, привело к драматизации внутри самого христианства, необходимой для философской рефлексии над человеком и культурой. Это значит, что „слияние горизонтов” не привело к уменьшению значения христианской идеи и не стало бессмысленным гибридом концепций, а благодаря внедрению мифа в христианство сделало его идею более драматичной, придав ей, в конечном итоге, гомофонический характер [69]. Миф, по мнению Рикера, представляет собой драму на самом глубоком уровне („*парадигма мифа по сути драматична*” [70], „*миф как символ направляет нас к драме*” [71]). Эта драматизация, источником которой было обращение внимания на „христианский драматизм”, словно бы разрушающий изнутри идею христианства [72], подчеркнула, а не „затмила”, как могло бы показаться, христианский взгляд на мир. Драматизированная, а не только гомофонически представленная христианская антропология, приобретает экзистенциальное измерение и становится — согласно Рикеру - ассимилированной, то есть представленная с помощью её возможность бытия признаётся своей [73].

Христианская антропология не должна избегать трагического измерения человеческой судьбы. В концепции Иванова трагическая перспектива подразумевает христианское видение человека и мира: человек поносит поражение потому, что стремится к полноте смысла, полноте бытия, а также потому, что эта полнота непостижимым, иррациональным образом проявляется в сильнейшем и одновременно неизбежном для него упадке. Нет сомнений в том, что Иванов осознавал неизбежность трагизма в человеческой судьбе: „*Его [Вячеслава Иванова – прим. М. Л.] чувство человеческой судьбы глубоко трагично*” [74]), и, что особенно важно, не пытался уменьшить роли этого трагизма при помощи гомофонической целостности.

[1] М. Гловиньский, *Переодетые мифы. Дионис, Нарцисс, Прометей, Мархолт, лабиринт* (M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*), Kraków 1990, с. 6.

[2] Ibidem, с. 7.

[3] Михаил Гловиньский пишет о культурном синкретизме перелома веков в России как о взаимопроникновении культурных систем, а также „культурных уравниваниях” европейского модернизма. Ср. ibidem, с. 25, 28.

[4] Ср. ibidem, с. 7.

- [5] О непреодолимой пропасти, делающей невозможным объективное отображение эпохи, пишет Рикёр: „Каждое заимствование из прошлого вносит изменения в том, что побуждает нас из глубины прошлого”. Ср. Р. Ricoeur, *Символика зла* (*Symbolika zła*), перевод S. Cichowicz, Warszawa 1986, с. 24.
- [6] Ср. Р. Якобсон, *Что такое поэзия?* (R. Jakobson, *Co to jest poezja?*), [w:] *В поисках сущности языка* (*W poszukiwaniu istoty języka*). *Выбор статей*, (*Wybór pism*), перевод М. Р. Маёнкова, т. II, Warszawa 1989, с. 138, Библиотека Современной Мысли, Плюс минус Бесконечность (Biblioteka Myśli Współczesnej, Plus Minus Nieskończoność).
- [7] Ганс Георг Гадамер (Hans Georg Gadamer), теоретик герменевтического опыта, пишет: „Понимание всегда является процессом слияния (...) горизонтов”. Ср. Г. Г. Гадамер, *Правда и метод. Очерк о философской герменевтике* (H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*), перевод и вступление В. Ваган, Warszawa 2004, с. 420.
- [8] П. Рикёр, *Символика зла* (P. Ricoeur, *Symbolika zła*), op. cit., с. 24.
- [9] „Культура, по мнению Иванова, возникает как „эмманация памяти””. Ср. А. Дудек, *Видение культуры в творчестве Вячеслава Иванова*, с. 89 (A. Dudek, *Wizja kultury w twórczości Władysława Iwanowa*), Kraków 2000. Подробнее о памяти как о способе существования культуры ср. ibidem, с. 88 - 91.
- [10] Первоплановую роль Иванова в популяризации дионисийской идеи в России подчеркивает Брагинская: „Во многом благодаря Иванову (...) стало мелькать имя «Дионис»”, а также: „То, что знает или, вернее, «слышал» о происхождении трагедии, религии Диониса и ее отношении к христианству начитанный гуманитарий, восходит не к Ницше даже, но к Иванову”. Автор также пишет о фундаментальном значении концепции Иванова в русской гуманистике: „В профессиональной филологии последних лет заметно уже не только неуловимое «влияние» Иванова, но и прямая опора на его идеи, как например, в статьях В. Н. Топорова о трагедии и Дионисе”. Ср. Н. В. Брагинская, *Трагедия и ритуал в у Вячеслава Иванова*, [в:] *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, ред. Е.М. Малетинский и др., Москва 1988, с. 294.
- [11] Ср. М. Сymborska-Leboda (М. Цымборска -Лебода), *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*, (*Творчество в пределах мифа. Эстетически-философская мысль и поэтика драматических жанров у русских символистов*), Lublin 1997, с. 18.
- [12] Ср. Н. В. Брагинская op. cit., с. 294.
- [13] Присутствие фигуры „страдающего бога” в архаических религиях была причиной особенно легкого принятия христианства в культурах, где эта фигура была известна, ср. Н. В. Брагинская, op. cit., с. 297.
- [14] На разницу в понимании образа Диониса обращает внимание русская исследовательница: „В отличие от автора «Рождения трагедии из духа музыки», он [Вячеслав Иванов – прим. М. Л.] не противопоставляет Диониса Христу”. Ср. Н. В. Брагинская, op. cit., с. 297.
- [15] Ср. Н. В. Брагинская op. cit., с. 294. Автор пишет также о фундаментальной роли Иванова в русской гуманистике: „В профессиональной филологии последних лет заметно уже не только неуловимое «влияние» Иванова, но и прямая опора на его идеи, как например, в статьях В. Н. Топорова о трагедии и Дионисе”.
- [16] Ср. М. Сymborska Leboda, op. cit., с. 18.
- [17] Это определение представляет Мейерхольд. Ср. W. Meyerhold, *Przed rewolucją (1905-1917), (До революции)*, перевод А. Drawicz, J. Koenig, Warszawa 1988, с. 93.
- [18] С. В. Стахорский, *Вячеслав Иванов и театральная культура начала XX века. Лекции*, Москва 1991, с. 53.
- [19] Ibidem, с. 52.
- [20] B. Glatzer Rosenthal, *Theatre As Church: The Vision of the Mystical Anarchists*, „Russian History/Histoire Russe”, 4, Pt. 2 (1977), p. 126.
- [21] Ср. *Русская литература рубежа веков (1890-е начало 1920-х годов)*, кн. 2, Москва 2001, с. 236.
- [22] С. В. Стахорский, op. cit., с. 55.

- [23] Ср. *The Russian Symbolist Theatre. An Anthology of Plays and Critical Texts*, ed. By M.A. Green, Ardis 1989, p. 19.
- [24] В 1903 году Иванов прочитал в Париже лекции о эллинской религии страдающего Бога, которые в 1904 и 1905 году были опубликованы в российских журналах („Новый путь” – 1904 и „Вопросы жизни” – 1905), а в 1933 году поэт на вопрос редактора немецкого журнала, что он хотел бы опубликовать в Германии, выбрал эссе 1907 года „Ты еси”, в котором фигура христианского Богочеловека выступает рядом и равнозначно с Дионисом. Ср. В. Иванов, *Ты еси, Собрание сочинений*, т. III, ред. Д.В. Иванов, О. Дешарт, Брюссель 1979, с. 264-267. Русская исследовательница в настоящем контексте пишет так: „Главной темой Иванова в этом его качестве [в области исследований классической мысли – прим. М.Л.] на протяжении двух десятилетий (1903-1923) была религия Диониса”. Ср. Н. В. Брагинская, *op. cit.*, с. 294 - 295.
- [25] „Вселенский анамнезис во Христе – вот цель гуманистической христианской культуры” – цитирует Иванова Ольга Дешарт (Olga Deschartes). Ср. О. Дешарт, Введение, [в:] *Собрание сочинений*, т. I, ред. Д.В. Иванов, О. Дешарт, Брюссель 1971, с. 176.
- [26] Ср. О. Дешарт, *op. cit.*, с. 14.
- [27] Постоянное присутствие в рассуждениях Иванова парадигматической для культуры дионисийской идеи подтверждает Фаусто Малковати (Fausto Malcovati): „His lifelong interest in the ancient Greek spirit, which he felt should serve as a source of inspiration and as a model for the contemporary world (...), as the foundation for an entire cultural concept”. Ср. F. Malcovati, *The Myth of the Suffering God and the Birth of Greek Tragedy in Ivanov's Dramatic Theory*, [w:] *Vyacheslav Ivanov: poet, critic, and philosopher*, ed. R. L. Jackson, L. Nelson, New Haven 1986, p. 290.
- [28] Встреча Иванова с Лидией Зиновьевой-Аннибал углубила в Иванове понимание феномена дионисизма, а также укрепила его убеждение в парадигматическом характере этого явления для культуры. Ср. О. Дешарт, *op. cit.*, с. 20, а также Н. Stammler, *Vyacheslav Ivanov and Nietzsche*, [w:] *Vyacheslav Ivanov: poet, critic...*, с. 306.
- [29] С. В. Стахорский, *op. cit.*, с. 6.
- [30] Ср. Н. Stammler, *op. cit.*, с. 306.
- [31] „Even in later years, (...) when it seemed that he [Ivanov – прим. М. Л.] had parted ways with him [Nietzsche – прим. М. Л.], he returned, indeed critically and with reservations, but again and again, to the idol of his youth”. Ср. Н. Stammler, *op. cit.*, с. 298.
- [32] Н. Stammler, *op. cit.*, с. 299.
- [33] О различиях в интерпретации образа Диониса у Иванова и у Ницше пишет русская исследовательница: „«Дионис» у Иванова – это модель архаического божества вообще (...). В отличие от автора «Рождения трагедии из духа музыки» он [Вячеслав Иванов – ргзур. М. Л.] не противопоставляет Диониса Христу”. Ср. Н. В. Брагинская, *op. cit.*, с. 297.
- [34] „Это изучение [изучение религии Диониса – прим. М. Л.] было подсказано настойчивою внутреннею потребностью: преодолеть Ницше в сфере вопросов религиозного сознания я мог только этим путем”. Ср. О. Дешарт, *op. cit.*, с. 21. Различие между Дионисом у Ницше и у Иванова подчеркивает Генрих Штаммлер: „Moreover, by grasping the essence of «Dionysianism» not only esthetically and vitalistically, as Nietzsche had done – or so it seemed to Ivanov – but religiously and metaphysically”. Ср. Н. Stammler, *op. cit.*, с. 302.
- [35] Анджей Дудек обращает внимание прежде всего на христологическую особенность идеи культуры у Иванова (теза о сходстве культуры с иконой) Ср. А. Дудек, с. 51.
- [36] В. Иванов, *Предчувствия и предвестия*, [в:] *Собрание сочинений*, т. II, ред. Д.В. Иванов, О. Дешарт, Брюссель 1974, с. 100.
- [37] „Те, кто идут созерцать эти кинематографы повседневности, заранее знают, что перед их глазами не завяжется впервые новый узел живых сил (...). Они удовольствуются, если драматург выдвинет частную проблему этой жизни, поставит вопрос, подлежащий обсуждению на митинге общественного мнения”. Ср. В. Иванов, *Предчувствия и предвестия*, *op. cit.*, с. 95.

- [38] В. Иванов, *Предчувствия и предвестия*, op. cit., с. 95.
- [39] Анджей Дудек подчеркивает антипозитивизм и антииндивидуализм концепции культуры Иванова. Ср. А. Дудек, op. cit., с. 216.
- [40] Ср. В. Иванов, *Новые маски*, [в:] *Собрание сочинений*, т. II, op. cit., с. 76.
- [41] В. Иванов, *Достоевский. Трагедия – миф – мистика*, [в:] *Собрание сочинений*, т. IV, ред. Д.В. Иванов, О. Дешарт, Брюссель 1987, с. 488.
- [42] Idem, *Апѳа*, [в:] *Собрание сочинений*, т. III, ред. Д.В. Иванов, О. Дешарт, Брюссель 1979, с. 287.
- [43] Следует заметить, что Иванов разделяет артистов исходя из их отношения к маске: тех, кто в маске видят только видимость, неправду и фальш („разоблачители”) и тех, кто как следует, выходят за общепринятое понимание маски, замечая в ней одновременно раскрытие и утаение правды („обличители”). Таким образом интерпретируемый предмет маски указывает на определение правды, отличающееся от классического. Ср. В. Иванов, *Спорады*, [в:] *Собрание сочинений*, т. III, op. cit., с. 116.
- [44] В. Иванов, *Новые маски*, op. cit., с. 78.
- [45] Это убеждение подразумевает представление о маске как о символе космических воплощений Диониса; это означает, что вечно меняющий свой образ Дионис, является общим знаменателем для разных судеб сценических героев. Ср. В. Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*, [online] http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/2_eshill/01text/02add/08.htm, дата: 23.02.2015, с. 326.
- [46] В. Иванов, *Новые маски*, op. cit., с. 79. Кэрл Аншютс выражает эту бесконечную темноту – Божественную Тайну – таким образом: „This bottomless sea is (...) symbol for the ultimate reality into which the principle of individuality normally veils man’s gaze”. Ср. С. Anschuetz, Ivanov and Bely’s Petersburg, [w:] Vyacheslav Ivanov: poet, critic..., op. cit., с. 211.
- [47] Ср. В. Иванов, *Достоевский. Трагедия – миф – мистика*, op. cit., с. 489.
- [48] В. Иванов, *О существе трагедии*, [в:] *Собрание сочинений*, т. II, op. cit., с. 201.
- [49] В. Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*, op. cit., с. 331.
- [50] Ibidem.
- [51] В. Иванов, *О существе трагедии*, op. cit., с. 194.
- [52] Ibidem, с. 193.
- [53] В. Иванов, О действии и действе, [в:] *Собрание сочинений*, т. II, op. cit., с. 159.
- [54] В. Иванов, *О существе трагедии*, op. cit., с. 193.
- [55] Ibidem, с. 198.
- [56] Ibidem, с. 192 - 193.
- [57] В. Иванов, *Достоевский. Трагедия – миф – мистика*, op. cit., с. 488.
- [58] Это выражение у Иванова находим в следующей форме: „Он не видел до глубины своих внутренних противоречий”. Ср. В. Иванов, *Две стихии в современном символизме*, [в:] *Собрание сочинений*, т. II, op. cit., с. 546.
- [59] В. Иванов, *Эстетическая норма театра*, [в:] *Собрание сочинений*, т. II, op. cit., с. 213.
- [60] В. Йегер, *Пайдейя: формирование греческого человека* (W. Jaeger, *Paideia: formowanie człowieka greckiego*), перевод. М. Plezia, Н. Bednarek, Warszawa 2001, с. 370.
- [61] Ibidem.
- [62] Ibidem.
- [63] Ср. Ф. Ницше, *Рождение трагедии или греки и пессимизм* (F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. В. Баран, Kraków 1994), с. 97.
- [64] W. Jaeger, op. cit., с. 372373.
- [65] „Как иначе [без искусства трагедии – прим. М. Л.] мог бы выдержать существование народ так чувствительный, так переполненный неукротимыми желаниями, так сильно склонный к страданиям?” Ф. Ницше, *Рождение трагедии*.

(Jak inaczej mógłby znieść istnienie ów lud tak wrażliwy, tak pełen niepohamowanych pragnień, tak wyjątkowo zdolny do cierpienia?» F. Nietzsche, *Narodziny...*, op. cit., s.45.

[66] Такую формулировку употребляет Ницше. Ср. ibidem s. 46.

[67] Цитируемое утверждение полностью звучит так: „Народ эллинов поистине достоин считаться образом человечества и как бы народом всечеловеков. Как их Промефей, они умели страдать”. В. Иванов, *Эллинская религия страдающего бога*, op. cit., с. 310.

[68] Анджей Дудек определяет сущность идеи Иванова как „поиск подтверждения христианских истин в других культурах” („poszukiwanie potwierdzenia prawd chrześcijańskich w innych kulturach”, констатируя тем самым первенство христианского мировоззрения по отношению к другим традициям. Ср. А. Дудек, op. cit., с. 247.

[69] Фридрих Ницше так выражает монологический характер христианства: „Христианство является системой, целостным взглядом на предметы” „Chrześcijaństwo jest systemem, jest obmyślanym, całkowitym poglądem na rzeczy”. Ср. Ф. Ницше, *Сумерки идолов, или как философствуют молотом* (F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszczy czyli jak filozofuje się młotem*, перевод. S. Wyrzykowski, Kraków 2011), с. 61.

[70] П. Рикёр, Символика зла, op. cit., с. 161.

[71] Ibidem.

[72] Высочайший пик драматизма замечает выдающийся теолог, фон Бальтазар, в христианском Богоявлении: «Богоявление чно по самой своей сути» „Objawienie jest dramatyczne w całej swej postaci”. Ср. Х.У. Бальтазар, *Теодраматика. Прологомена* (H. U. von Balthasar, *Teodramatyka. Prolegomena*), т. I, перевод. М. Мижальска, М. Rodkiewicz, W. Szymona, Kraków 2005, с. 113.

[73] О понимании как о сфере не знания, а бытия, пишет французский герменевтик: ”«Понимание»” перестает быть видом «знаю», а становится видом «существую», („«Rozumienie» przestaje być odmianą «wiem», a staje się odmianą «jestem»”). Ср. П. Рикёр, *Язык, текст, интерпретация. Выбор счастливой*, (P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, перевод. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, с. 192.

[74] О. Дешарт, *Введение*, op. cit., с. 168.