

«Рождение трагедии» от Иннокентия Анненского

Хорошо известна история, произошедшая с Анненским уже в 1910-х гг. — после его смерти и ставшая одной из легенд Серебряного века. При подготовке томов «Театр Еврипида» в издательстве Сабашниковых переводы Анненского были «исправлены» Фаддеем Францевичем Зелинским. После выхода в 1916 г. первого тома разразилась полемика — обмен открытыми письмами между наследниками поэта и В. В. Розановым, с одной стороны, и Ф. Ф. Зелинским — с другой. Это был извечный спор приоритета научной точности и поэтической вольности. Однако нельзя не видеть, что в Иннокентии Федоровиче Анненском удивительным образом соединились обе эти стихии.

Имя Иннокентия Анненского воспринимается неотъемлемой частью, если можно так выразиться, античности Серебряного века. Новое открытие античности в России происходило стараниями многих людей, но с каждым именем древнегреческого трагедиографа связан определенный персонаж блистательной предреволюционной эпохи: с Эсхилом — Вячеслав Иванович Иванов, с Софоклом — Фаддеем Францевичем Зелинским, с Еврипидом — Иннокентий Федорович Анненский.

В той мере, в какой русский читатель XX в. стал воспринимать Еврипида неотделимо от фигуры Иннокентия Анненского, в той же мере и Анненский воспринимается и раскрывается через тень Еврипида. (И даже литературный псевдоним Анненского «Ник. Т-о» «заимствован» им у Одиссея — героя еврипидовского «Киклопа».)

Этот приход к Еврипиду закономерен, единственно возможен для Анненского. Его собственный поэтический путь развивал традицию парнасцев и «проклятых поэтов» — этот факт отмечают все, пишущие об Анненском. С другой стороны — классическая филология, основательность, поиск традиции, педагогика и критика. Все это соединилось в античном поэте, ставшем воплощением античного декаданса. Именно так воспринимался Еврипид. Для Ницше он — реализация сократизма в трагедии, бесспорное начало упадка культуры.

Античность стала, возможно, неким философским камнем для переломной эпохи рубежа веков. Те откровения, которыми поражает культура этого времени — рубежа веков, девятнадцатого и двадцатого, — могли возникнуть только в атмосфере освобожденного сознания. Т. е. сознания, свободного от религиозных догм многих столетий и не отягощенного еще новыми мифами XX в., еще более гнетущими, чем вся предшествующая история. Художники рубежа веков не могли еще представить череду ми-

ровых войн, развенчание всех иллюзий, разрушение всех общественных институтов, превращение культуры в «массовую культуру» и т. д. Рубеж веков — та многообещающая belle époque, когда казалось, что страдания человечества закончились... А новые еще не пачались.

В эту эпоху человечество обратилось к истокам культуры — одной из первостепенных задач было переосмысление античности. Фридрих Ницше, провозгласивший смерть Бога и смерть Человека, наметивший новую путеводную цель — Übermensch, преодолевший principium individuationis, — Ницше начал формулировать свою «антифилософию» с «определения» античности, т. е. с очищения ее.

Ницше мерил античностью современность. Анненский шел от современности к античности. Вглядываясь в Древнюю Грецию, он, как и Ницше, видел там раздробленность и трагичность, одиночество личности. Не единство личности и космоса, а их противоположность — т. е. то, что отвечало современному мировоззрению, нашедшему воплощение в стихах Анненского. «Анненский (почти во всех стихах это чувствуется) больше всего терзался даже не раздвоенностью, а раздробленностью своей, — вспоминал Сергей Маковский, — неверием в единую духовную сущность в круговороте космических сил; личное сознание, человеческая мысль — не есть ли только смена бредовых воплощений “не-я” в кажущемся “я”?»¹

Анненский — в своих переводах, статьях — придает Еврипиду черты современности, черты изысканности, чувствительности и чувственности. Начиная анализ еврипидовского «Ипполита» в послесловии к трагедии (в первом томе «Театра Еврипида» 1906 г.), Анненский заявляет о намерении «заняться исключительно, насколько сумею, усилением и углублением его поэтических красот»². То же самое можно сказать и о переводах трагедий. Можно ли упрекать за это Анненского? Конечно же нет! Анненский вкладывал в слова Еврипида сильнейшее поэтическое трагическое чувство, более современное, нежели античное, и Еврипид оживал, становился родоначальником современной поэзии и драмы. «Еврипида он переводил на новый, преображенный русский язык, — считает М. Л. Гаспаров, — без опоры на традицию, как первопроходец»³.

Анализируя трагедии Еврипида, Анненский ищет в них прежде всего черты европейской традиционной драматургии, но, кроме того, и черты новой драмы. Что отличает Федру от второстепенных персонажей: по Анненскому, это — «характер и индивидуальность». «Характер» Ипполита, по Анненскому, своего рода двойник Еврипида: «Мне Ипполит Еврипида кажется более всего тоской и болью самого поэта по невозможности оставаться в жизни чистым созерцателем, по бессилию всеми уйти целиком в мир легенд и творчества...»⁴ Но более всего это тоска и боль самого поэта — Иппокентия Анненского.

Главным же пунктом в осмыслении Еврипида становится у Анненского «христианское» мировоззрение трагедиографа. Переживания Федры и

Ипполита предвосхитили страсти Христовы: «Философ сцены, который создал, т. е. пережил, и Федру, и Ипполита, и в самом деле был одним из тех немногих эллинов, которые «уготовили путь господеву», — только ему грезилось не сентиментальное христианство житий, а мечта и философский идеализм Евангелия»⁵.

Собственно, того же мнения придерживается и Ницше, только оценка совсем другая. В «Рождении трагедии из духа музыки» он провозглашает «Еврипида-мыслителя» разрушителем загадочной глубины, бесконечности эсхилловской трагедии, создателем драмы на основе сократизма, из которого впоследствии и разовьется христианская культура: «Изъять из трагедии первоначальный и всемогущий дионисийский элемент и воссоздать ее заново в чистом виде на основе искусства правдо и мирозерцания педонисийского характера — таковы устремления Еврипида, которые мы увидели со всей очевидностью»⁶.

(Возможно, Анненский полемизирует с Ницше, разделяя христианство в приведенной цитате на «сентиментальное» и «евангельское». Ведь Ницше говорит о неприятии еврипидовской «греческой жизнерадостности» «мудрыми и грозными натурами первых веков христианства»⁷. У Анненского Еврипид сродни именно «философскому идеализму Евангелия».)

Итак, Еврипид для Анненского — христианский писатель. И Еврипид — главный пункт в осмыслении античности.

Статья Анненского «Античная трагедия» помещена им в начало первого тома «Театра Еврипида». Вся она является подходом, вступлением к «Театру Еврипида», предполагавшемуся в трех томах и с послесловиями к каждой пьесе. Анненский анализирует «Прометея Прикованного» Эсхила. Когда родоначальнику трагедии отданы соответствующие почести, он делает своего рода вывод: «В истории литературы Эсхил стоит одиноко. Если загадочность выражений является иногда уделом глубокой, фатально двоящейся мысли, то в жизни от нее только шаг до претенциозной темноты оракулов. Еще легче возвышенная, нездешняя речь, если ее не одухотворяет величие поэтической концепции, обращается в звонкое бряцание, за которым может открываться самая холодная и мелкая душа. Вот отчего у Эсхила не было видных подражателей и продолжателей»⁸. Софокл, с точки зрения Анненского, тоже «принадлежал душой прошедшему». Зато «Еврипид, в силу особенностей своей природы, наоборот, делался поэтом будущего»⁹.

В подобной характеристике Эсхила нет сомнения в значении его роли, но есть утверждение невозможности развития тех тенденций, которые заложены в его произведениях. Эсхил фатально одинок, его трагедия не может быть продолжена в принципе — такова идея Анненского. Тем самым дан ответ Фридриху Ницше, воспринимавшему крушение подлинной трагедии после Софокла как изменение естественного пути развития культуры. Для Ницше весь сократовско-христианский путь был отступлением от

нормы, к которой человечество начинает возвращаться только в современности. Для Анненского Эсхил-одиопочка — лишь увертюра к подлинному началу, к «христианскому» Еврипиду.

Далее следует сравнение с Софоклом: «Реализм Еврипида кажется ярче, потому что в его натуре не было такой гармонии, как у Софокла. Самый сильный пафос у Софокла разрешается картиной возмездия или постепенным ослаблением трагического ужаса. Еврипид же не заботится ни о том, ни о другом. Зато если у Софокла пафос составлял лишь один из художественных элементов драмы, то у Еврипида он был целью и содержанием трагедии»¹⁰.

Еврипид является для Анненского кульминацией античной культуры. Концепция, изложенная в «Античной трагедии», получает дальнейшее развитие в последующих его работах. Лекции по античной литературе, прочитанные Анненским на Высших женских курсах Н. П. Раева в последний год его жизни, построены таким образом, что после подробного рассмотрения культа Диониса и вопроса происхождения трагедии Анненский обращается к разбору трагедии Еврипида «Геракл». Анализ произведений Еврипида необходим ему для выявления основных понятий античной поэтики в его понимании, и прежде всего «пафоса». «Зерно трагедии» Анненский видит в сравнении героя и пафоса (С. 114 наст. изд.). Он находит самую суть проблемы античной трагедии, так как основным элементом ее структуры действительно является *πάθος* и определяется он страхом и состраданием. Однако трактовка этих понятий у Анненского своеобразна: «Ужас соответствует обыкновенно *нарастанию пафоса*, усложнениями в печальной судьбе героя, грозности ожидающих его бед и висящей над ним каре. *Сострадание*, наоборот, совпадает чаще всего с *разрешением пафоса*: роль его — нежным волнением, иногда мало-помалу смягчать — порою в сознании непоправимости даже случившегося, — слишком ожесточенную ужасом душу, медленно поднимать настроение, которое упало от утомления зрелищем непосильных для души обыкновенного человека дерзаний и силы героя и ответной кары божества» (С. 108). Становится ясным, что аристотелевские понятия трактуются здесь применительно к психологии героя, к психологическому развитию характера. И дело здесь не в формальном противопоставлении страха и сострадания, которые на самом деле выступают как различные качества единого процесса, вызревающего в душе зрителя, дело здесь в трактовке, полнокровно применимой только к трагедиям Еврипида. На примере Эсхила и даже Софокла Анненский не смог бы выдвинуть свою концепцию. Однако в дальнейшем его задачей становится расширение этой концепции на всю античную драму.

Говоря об эволюции героической формы от Эсхила к Еврипиду, Анненский делает вывод о постепенном преодолении мифа, сказки, условности и утверждения жизни и реализма: «Вообще, несмотря на традицию и форму, мало-помалу, *через обе личины пафоса* — и через ужас, и через жалость — стала пробираться на арену жизнь: сквозь драматическую сказку, назпачен-

ную украшать праздник, сквозь мифические условности, сквозь героический стиль проникали стремления художественного реализма, оставляя лишь форму героя там, где мысль искала еще его самого» (С. 118). Определенная доля наивности автора этих слов (миф, папример, воспринимается как сказочная условность) сочетается с его принципиальной убежденностью в избыточности современной ему эстетики — художественного реализма.

Тем интереснее понять, наконец, как же трактуются в анненковской концепции творчество Эсхила и само происхождение трагедии. И именно этим вопросам посвящен курс лекций, прочитанный им в последний год жизни.

М. Л. Гаспаров в статье об Анненском и Еврипиде перечисляет четыре основные ипостаси творчества Анненского, четыре его «дарования»: лирик, списавший посмертную славу; переводчик, вызывающий почтение; критик, заслуживающий похвалу; драматург, основательно забытый. «Пятое его дарование, — замечает М. Л. Гаспаров, — педагогика — почти вовсе неизвестно»¹¹. Однако именно эта квинтэссенция Анненского занимала, наверное, большую часть его бурной творческой жизни. В 1889–1890 гг. он читал лекции на Бестужевских курсах, в 1891–1893 гг. был директором Коллегии Павла Галагана в Киеве, в 1893–1896 гг. — директор Восьмой петербургской гимназии, с 1896-го до января 1906 г. — директор Николаевской гимназии в Царском Селе, с 1906-го и до конца своих дней — окружной инспектор Петербургского учебного округа. В 1908 г. Анненский получает предложение прочесть курс лекций по истории античной литературы на Высших женских историко-литературных и юридических курсах Н. П. Раева. Эти лекции стали итогом его педагогической деятельности и вершиной его исследований античной трагедии.

М. Л. Гаспаров объясняет внутреннее нежелание Анненского дописывать статьи о Еврипиде для второго тома «Театра Еврипида» тем, что «ему скучно повторять те общеизвестные вещи, о которых он рассказывал гимназистам и курсисткам»¹². Это остроумное объяснение справедливо, если иметь в виду поэтическую натуру Анненского, творческую внутреннюю борьбу филолога и лирика, но вряд ли это характеризует Анненского-педагога. Лекции по античной литературе никак не назовешь «общеизвестными». И не только потому, что лектор вступает в открытую и скрытую полемику с различными точками зрения на древнегреческую трагедию, но и потому, что здесь, в итоговой работе его многолетней педагогической деятельности, он научно сформулировал свою эстетическую и мировоззренческую позицию, как сделал это когда-то Ницше также на основе древнегреческой трагедии, но — в начале своего творческого пути.

Позиция Анненского — апалитическое развенчание догмы, скептический психологизм, снижение поэтической образности, парадоксальное столкновение поэзии и жизни, обнажение сути за счет метафоры, разоблачение мифа, помрачение кумиров, — но не через отрицание бога (как у Ницше), а через всесторонний анализ Фомы Неверующего.

Уникальность лекций Анненского, возможно, именно в том, что он рассматривает возникновение и эволюцию трагедии в нескольких аспектах.

Если Ницше рассматривает трагедию как обретение формы, максимальной соответствующей духу и смыслу человека; если для Андре Боншара, а вслед за ним и В. Н. Ярхо трагедия — отражение глобальных социальных конфликтов, смены общественного устройства; если для Вячеслава Иванова дионисийское начало воплощается в трагедии в религиозном единении людей, то Анненский последовательно анализирует возникновение трагедии из культа Диониса, эволюцию афинского общества и его соотношение с другими областями Греции, устройство театра, развитие греческой лирики и связь ее с трагедией, историю трагедии до Эсхила и место Эсхила в дальнейшей ее истории.

Во вводной статье к «Театру Еврипида» один из главных вопросов — происхождение трагедии: «Трагедия получила начало из легенды и культа Диониса»¹³. Собственно трагедия как жанр имела принципиальные отличия от культа. Анненский специфически объясняет эти отличия: «Аттические Дионисии представляли яркий контраст с экстазом оргий; вместо беспокойного искания бога в радении и кровавых жертвах оргий здесь видим попытки таинственного соединения с богом в символе, пире, гадании, поминании усопших; вместо ослепления души экстазом находим разрешение ее уз, ее временное очищение от житейской плесени»¹⁴.

Здесь Анненский развивает ту же мысль, которая принципиальна для Ницше. Чтобы лишний раз не тревожить дух великого ниспровергателя истин, прислушаемся к голосу не менее авторитетному сегодня, голосу Мирчи Элиаде — очень ницшеанскому голосу: «Дионисийский экстаз означает, прежде всего, преодоление человеческой ограниченности, достижение полного освобождения, обретение свободы и непосредственности, не характерных для человеческих существ»¹⁵.

Замечательным образом позиции здесь совпадают.

Анненский продолжает проследживать логику движения культа к рождению трагедии: «Мужской хор и разбавленное пировое вино, эти неизменные спутники аттических Дионисий, стали источником и ареной драматического творчества. От их союза родились те импровизации запевал, которым суждено было стать зерном трагических монологов»¹⁶.

В «Лекциях» вопрос о рождении трагедии рассматривается более подробно. И здесь концепция Анненского во многом близка ницшеанской. Прежде всего — трагедия у обоих авторов происходит из культа Диониса. Однако Анненский сразу называет культ Диониса религией. По Ницше, Дионис разрушает своей чрезмерностью структуру Аполлона, это разрушение любой стройной системы, любой религии, любых заповедей. «Индивид со всеми своими мерами и границами погибал в самозабвении дионисийского действия, — пишет Ницше, — и уже не помнил больше аполлоновских заповедей. Чрезмерность обернулась истиной, противоречие — блаженство,

рожденное в муках, — заговорило о себе словами, исторгнутыми из самого сердца природы. И повсюду, куда пропикало дионисийское начало, аполлоновское отвергалось и уничтожалось»¹⁷.

Формирование образа Диониса в Древней Греции Анненский рассматривает в двух «областях»: «области культа» (религиозные практики) и области мифа, легенды. Отмечается противоположное развитие образа Диониса: устойчивая, четкая форма в культе и бесконечное расширение образа, отказ от фиксированной формы в легенде. Следующим объектом рассмотрения становится оргия, которая сравнивается с пафосом и противопоставляется ему. Близость пафоса оргии в смещении обычного хода вещей. Но Анненский и здесь находит неожиданный акцент: в оргиазме и в трагедии — «нечто искусственно возбуждающее душу, отторгающее ее от обыденности» (С. 63). Таким образом показана единая природа оргии и пафоса, но она не воспринимается как естественная. «Страстная фиктивная жизнь» — т. е. художественная реальность — у Анненского расцепляется как «искусственная».

В противопоставлении дионисийского культа и легенды о Дионисе — явная полемика с незаываемым Вячеславом Ивановым. В 1904–1905 гг. в журналах «Новый путь» и «Вопросы жизни» Иванов публикует свое сочинение «Эллинская религия страдающего бога». Автор отталкивается от книги Ницше и полемизирует с ним, сближая Диониса с христианством (как и Анненский). Однако культ Диониса и оргия для Иванова принципиально неразделимы: «Именно культ Диониса и оргия для Иванова были корнем греческого оргиазма, который, в многозначительном сближении, выставляется внутренне связанным со страстными обрядами как их исключительная особенность и естественное выражение их религиозной идеи»¹⁸.

В дальнейшем осмысление дионисийского культа вырастет у Вячеслава Иванова в книгу «Дионис и прадонисийство» (1923), в которой «соперничество — содружество» с Анненским будет продолжено уже с учетом «Лекций» последнего.

Основным элементом в образе «страдающего бога» — как его видят большинство филологов и философов — было культивирование эпизода разрывания Диониса вакханками и приобщение зрителей к общей вине. И Ницше, и Вячеслав Иванов, и Николай Евреинов строят свои оригинальные концепции исходя из этого пункта. У Анненского все иначе: «легенда создавалась из культа», т. е. оргии вакханок непременно сопровождалась жертвоприношением — разрыванием животного, не обязательно козла. И уже из этого обряда рождается, по Анненскому, легенда о трагической смерти Диониса.

Анненский сближает Диониса с христианством (в противовес Ницше), рассматривая его как принимающего чужие страдания и прослеживая влияние его образа в средние века.

В отличие от Ницше Анненский видит двойственность и трагизм не в борьбе Аполлона и Диониса, а уже в самом Дионисе (в этом, кстати, одно из редких совпадений Анненского с Вячеславом Ивановым): «С одной сторо-

пы, экстазом на оргиях люди, — точнее более экстатическая, страстная пассивная часть людей, женщины — стремились овладеть силой Диониса. С другой — тот же Дионис умилялся *пиром*, бог обрядно символизировался миром Душ, над которыми он парит над землею» (С. 73). Дионис — оргия и пир. Ницшевское дионисийское «опьянение» однородно и существенно. По Анненскому, в культе Диониса поиск форм: экстатическая (собственно дионисийская — по Ницше), разрушительная, страстная и — пир, умиротворение бога, повелителя царства мертвых. Таким образом, зрелищность, визуальность заложена именно в культе Диониса. По Ницше, «сновидение» присуще, напротив, аполлоповскому началу.

Анненский развивает далее идею двойственности Диониса. Изобразительность, игра — в смене масок самого Диониса: «Двоение действительности, иллюзия, а отсюда и маскарад, драма, сцена свойственны были Дионису, богу земли и мертвых» (С. 73).

Место трагедии в древнегреческой культуре Анненский стремится определить в различных аспектах. Он не выстраивает иерархию этих аспектов, не выделяет главное. Поэтому многие второстепенные вопросы кажутся упрощением проблемы. В чем причина заинтересованности афинян в трагедии? — задается вопросом лектор. И отвечает: «Первой причиной этого следует считать, конечно, то, что трагедия была неразрывно связана с праздником, да еще мартовским, когда город наводнялся приезжими. Трагедия должна была стать актом не интимно-, традиционно-праздничным, а блестяще-праздничным» (С. 66). Конечно, здесь подразумевается противопоставление трагедии-праздника таинству и замкнутости предшествующей трагедии формы — мистерии. Однако Анненский доводит глубокую мысль о природной праздничности трагедии до парадоксального предела, ставя трагедию в один ряд с римскими боями гладиаторов и испанской корридой.

Другим аспектом трагедии является, по Анненскому, внутренняя связь ее с судом. Из этого делается вывод, что зрители отчуждались от происходящего на сцене: «В игре проектировалась для них жизнь, чужая жизнь, и эта жизнь — полнее, идеалистичнее и в самой страдании *радостная*, затем что чужая, да еще *судимая* со сцены, — ими переживалась» (С. 88). У Ницше читаем: «Каждый, кто находился в зрительном зале с его рядами, которые террасами вздымались по кругу, имел полную возможность *не замечать* весь окружающий мир культуры и, упиваясь зрелищем, мысленно превращаться в одного из участников хора»¹⁹. Конечно, Анненский подразумевает не хор, а героя трагедии, и вроде бы противоречия между Анненским и Ницше здесь не возникает, но существенно то, что для Анненского главное в трагедии все-таки персонаж. Притом отношения героя и зрителя определены еще Аристотелем (Ницше их вообще не касается), и провозглашение Анненским «чуждости» героя по отношению к зрителю кажется неожиданным. Именно на основе «Поэтики» Л. С. Выготский делает вывод в «Психологии искусства»: «В трагедии мы замечаем еще один новый

план: мы воспринимаем события трагедии, ее материал, затем мы воспринимаем сюжетное оформление этого материала, и, наконец, третье, мы воспринимаем еще один план — психику и переживания героя»²⁰. Таким образом, Л. С. Выготский ставит «идентификацию зрителя с героем» на тот же уровень по значимости, что и восприятие фабулы и сюжета.

Анненский выступает в «Лекциях» как поватор, переосмысляющий некоторые основные понятия античной культуры.

«Совершенно ошибочным следует признать взгляд, по которому в основе трагического у греков лежал Рок» (С. 91), — говорит Анненский. Ницше, говоря о мифе и о трагическом мифе, как бы забывает о Роке. У Анненского чуждость афинянам Рока выводится из отождествления Рока с идеей «безответственности», идеей «правственного безразличия». Анненский все-таки видит афинский амфитеатр заполненным современными зрителями! В этих словах Анненского — максимальное приближение аттических трагедиографов к современности, а современного зрителя к реалиям античной культуры.

Ницше же не стремится к приближению, скорее наоборот. «Сердцевину эсхиловского мирозерцания» Ницше видит в том, что «пад всем — выше богов и людей — как символ вечной справедливости царит Мойра»²¹. «Вечная справедливость» Ницше, нравственное безразличие Анненского разошлись в разные стороны. У Анненского личность подчинена демосу, у Ницше — Мойре. У Анненского — нравственность, у Ницше — свобода.

В то же время Анненский выступает против приписывания Аристотелю «моральной теории» в духе христианских принципов: «страсти, как нечто низшее, очищались через страх и жалость, — а в результате трагедия очищала, просветляла, подымала душу, действуя как добрый и увлекательный проповедник» (С. 105). Здесь он идет в ногу с повым поколением «первооткрывателей» античности. Хорошо, но как же трактует Аристотеля сам Анненский? Его позиция, кажется, затмевается изложением существующих толкований (все-таки мы имеем дело с учебными лекциями). Это не мешает Анненскому отметить, что трагедия у Аристотеля — не литературный жанр, а театральный: «интерпретация актерами». Анненский идет дальше. Элементы трагедии он видит не самими по себе, не частями литературной или театральной формы, а через их восприятие зрителем: «В самой трагедии нет пафоса, пафос рождается у него <у Аристотеля> только в сердцах зрителей; нет в ней ни мифа, ни героя — есть лишь раздельность и величавость изображений, действующих через услащенную (в смысле украшенной) речь» (С. 107). Подобный подход возобладал в эстетике только в середине XX в. (Жиль Делез, Анн Юберсфельд, Мераб Мамардашвили). Произведение рождается в зрителе. Зрительский акт — это творческий акт. Такова принципиальная позиция Анненского. Он заявляет это и в предисловии к «Книге отражений»: «Само чтение поэта есть уже творчество. Поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод»²².

Подробный анализ этапов, предшествующих рождению драмы, выявление предпосылок театра в театральности культа Диониса не отвергает в принципе проблемы «духа музыки», из которого возникает трагедия. Когда Анненский ведет разговор о «Прометее прикованном», он объясняет замедление действия и сдержанность драматических эффектов музыкально-литературным происхождением трагедии: «Драма как бы еще *помнила о своем музыкальном рождении*, в ней были свойства чисто лирические — отсутствие резких переходов, перепевы, медленное и мудрое повторение основной фразы в различных тональностях» (С. 219). Тот факт, что Анненский не говорит подробно о «духе музыки» свидетельствует только о безусловном принятии этого факта. Другое дело, как это толкуется в данном случае. Конечно в русле реализма и психологизма. Музыкальная основа трагедии для Анненского, не дионисийская стихия, а наличие темы с вариациями. Важно, что он подчеркивает значительность выразительной формы трагической поэзии (аристотелевское: подражание «речью, услащенной по-разному в различных ее <трагедии> частях»²³) и связывает эти качества с музыкальной основой. Это доказывает, что при всем своеобразии подхода Анненского к ранним этапам древнегреческой трагедии он абсолютно вписывается в общий контекст литературы об античности, всей новой античной проблематики.

Удивительно, но в «Лекциях» Анненский упоминает книгу Ницше, главным героем которой является Эсхил, только в первой лекции. Он называет книгу «блестящей», упрекая ее в «романтическом отношении» и противопоставляя «строгому методическому труду». В общем, не касается проблем, поднятых Ницше, и его концепции. Это замалчивание нарочитое, очевидное, ибо к 1908–1909 гг. «Рождение трагедии» имело уже значительный резонанс в России. В 1900 г. перевод книги вышел отдельным изданием. К этому же времени идеи Ницше получают поддержку и распространение стараниями Д. Мережковского, а с 1905 г. — Вячеслава Иванова. К этому году идеи «Рождения трагедии» будоражат умы русской интеллигенции, в том числе Александра Блока и Андрея Белого²⁴.

Разумеется, Анненский не мог игнорировать все это, и скрытые «ответы» на вопросы, поставленные Ницше перед человечеством, обнаруживаются в «Лекциях» незамедлительно, как только речь заходит об Эсхиле: «Эсхил обладал чисто дионисовской натурой; так, кажется, надо понимать завещанное нам еще древностью определение поэзии Эсхила, как возникшей в *опьянении*. Опьянение обозначало подъем, силу вдохновения, страстный неуправляемый полет творческой мысли» (С. 155). Вдохновение — да! «Опьянение», по Ницше, — отказ от познания явлений, упоение от преодоления личностного начала, примирение с природой, единение людей. И в результате: «Человек стал больше не художник, он стал произведением искусства: благостный озноб опьянения развязал все творческие силы природы, приспособившие удовлетворение и счастье первоначальному началу»²⁵. Отно-

сительно трагедии — это разрушение визуальных образов, преодоление и обобщение тех персонажей-масок, которые так подробно и мощно выписывает в этих же трагедиях резец аполлоновского видения.

Начиная разговор об Эсхиле, Анненский сразу обозначает его роль в истории трагедии, не скупясь на самые возвышенные категории: «Это был, вероятно, самый гениальный из трагиков всего мира» (С. 144). Утверждение несколько неожиданное, однако объясняется это своеобразием восприятия Эскила, демонстрируемым в «Лекциях».

Общеприятая точка зрения на Эскила всегда расценивает его как новатора, разрушающего традиционное мышление, и провозвестника новых общественных отношений. Характерным примером такого подхода можно считать позицию современного исследователя: «Представить себе совмещение в одном и том же акте позитивных и негативных сторон не было дано предшественникам Эскила. На его долю выпала задача раскрыть в человеческом деянии диалектику взаимоотношения с объективно существующим миром во всей его сложности и противоречивости. Но и Эсхил пришел к решению этой задачи тоже не сразу, а в результате длительных поисков и раздумий, отчасти принимая, усваивая и завершая, но в конечном счете преодолевая архаические представления как о божестве, так и о человеке»²⁶. Все это справедливо, но только в том случае, если мы рассматриваем психологию античного человека и психологию творчества Эскила в частности. Это очевидный позитивистский подход, изложенный еще Ипполитом Тэнном: произведение рассматривается как свидетельство психологии и образа жизни современников. Конечно, при таком подходе художественное значение произведения отходит на второй план.

Анненский, как мы знаем, тоже исповедует психологический подход, но не к личности автора, а к героям его произведений. Эскила же Анненский видит типичным представителем эпохи и традиционалистом по своему методу (подразумевая, вероятно, его связь с элевсинскими таинствами): «Эсхил был типическим эллином — он не боялся заимствований, и он стремился не столько к новизне и изобретательности, как к усовершенствованию того, что было у него под рукой» (С. 155).

Анализируя «Персов», рассматривая развитие пафоса и образ Ксеркса, Анненский акцентирует в пьесе другое — то, что, по его мнению, разовьется позднее у Еврипида и что содержит предпосылки психологического реализма: «Уже в этой ранней пьесе Эскила проявилась также эта особая пленительная у строгого и патетического поэта *человечность* — проявилась блестками, искрами, чтобы тем сильнее на нас действовать. Тень Дария, наряду с высокими чувствами религиозности, любви к родине и к славе предков, являет простое, ласковое обращение со старыми сверстниками и много деликатности по отношению к своей печальной вдове» (С. 179). Анненский понимает, что не на этом строится трагедия, что это лишь отдельные искры, но именно из них, полагает автор, разгорится пламя психологи-

ческой драмы. Объективность аналитика и честность поэта не позволяют Анненскому ограничиться теми акцентами, которые близки его мироощущению. В Дарии он не может найти характер, возможный в реалистической эстетике, и решительно в этом признается: «Вы чувствуете в Дарии страшную душу, психику какого-то другого порядка» (С. 179). Анненский чувствует, что Эсхил предлагает эстетические принципы, лежащие в иной плоскости, необъяснимые и потому — иные, не требующие объяснений. Он продолжает: «Дарий — это существо иного мира. Его воля стала только словом — под ним нет желая, ни жгучего, ни злого, никакого» (С. 179). Действительно так, но стоит напомнить, что таковы и другие персонажи Эсхила. И Орест руководствуется в своих действиях отнюдь не личными желаниями.

Другой персонаж, который привлекает пристальное внимание Анненского, Антигона из трагедии «Семеро против Фив». Отмечая глубокое отличие ее от Антигоны софокловской, Анненский говорит: «Не узы любви, не таинственная связь с мертвыми создает облик этой, по-моему, поистине гениально задуманной и уже по одному этому — первой Антигоны: ей досадно препятствие, запрещение; ей противна грозящая опасность — вот в чем исходный пункт ее проблескивающего трагизма» (С. 186). Он поднимает также вопрос о подлинности авторства последних сцен трагедии. Но независимо от того, кто является подлинным автором финала трагедии, «первая Антигона» близка поэту Серебряного века как личность, преодолевающая запреты и ограничения, диктуемые ей родом. Анненский не раз высказывается в том духе, что герои Эсхила являются исполнителями интересов рода, семьи. Говоря о типических чертах представителей рода Лабдакидов или Танталидов в пьесах Эсхила, Анненский находит их обобщающие качества. Таким образом, речь идет уже не о психологии личности, а о психологии рода, психологического типа. Однако Антигона, разрушающая волю семьи и проявляющая свой индивидуализм, привлекает Анненского гораздо больше.

В то же время, сравнивая Этеокла эсхиловского с Этеоклом еврипидовским («Финикиянки»), лектор отдает предпочтение первому. В еврипидовском словесном состязании братьев Этеокл демонстрирует «софистическое воспитание», у Эсхила Этеокл — «человек гордого замысла», «человек дела». Тут Анненский-поэт временно побеждает Анненского-филолога.

Анненский мужественно признает необязательность индивидуальности психологизма личности в героях Эсхила: «И лишь сверхчеловеческое вмешательство, в виде процесса между богами, решает вопрос об оправдании Ореста. Но вместе с этим с почвы индивидуальной и психологической вопрос переносится на почву принципиальную и общественную» (С. 243). Страдание, пафос Ореста неоспоримы, по сути трагического героя становится преодоление психологического начала, т. е. преодоление индивидуального. Ради общечеловеческого. Или сверхчеловеческого.

Хор древнегреческой трагедии, в котором психологизм обнаружить куда труднее, чем в персонажах, получает у Аппенского неожиданное толкование, соответствующее его общей позиции.

Ницшевское понимание трагедии делает ключевым моментом роль хора в ней: «Эта первооснова трагедии <...>, являясь объективацией дионисийского состояния, представляет собою не аполлоновское вызволение через иллюзию, а, наоборот, разрушение индивида и его слияние с изначальным бытием»²⁷. Аппенский исходит из общепринятого утверждения, что хор — идеальный зритель, но, даже описывая наиболее архаический хор — из «Умоляющих» («Просительниц»), находит в хоре образ, характер, индивидуальность: «Это не был хор — идеальный зритель, хор, танцующий вокруг алтаря, пока переодеваются актеры, а хор преследуемый, гонимый, страстно взывающий к богам, являющий разнообразные положения мольбы, отчаяния, сопротивления, ужаса, надежды, бурной благодарности, умиления» (С. 157). В процессе анализа позиция Аппенского уточняется: особенностью «Умоляющих» является отсутствие «личного пафоса», т. е. пафос трагедии проявляется не в личности, а в хоре: «*Страдание есть участь трагического хора. Хор есть, таким образом, как бы трагическое лицо без индивидуальной характеристики*» (С. 165).

Вновь обратимся к В. Н. Ярхо, по сути развивающему мысль Аппенского: «Как мало общего имеет хор подлинной древнегреческой трагедии с возникшим на рубеже XIX века представлением о хоре как “идеальном зрителе”. <...> Хор тем более не является зрителем в “Молящих”, где его поведение отличается исключительной эмоциональностью, активным стремлением достичь своей цели. <...> Вместе с тем характер деятельности Данаид нельзя назвать трагическим: они видят перед собой четко очерченную цель. <...> Зародыш трагического конфликта в поведении Данаид возникает только в самом конце трагедии. <...> Нравственную задачу приходится решать в этой трагедии аргосскому царю Пеласгу»²⁸. Ясно, что Аппенский и Ярхо говорят на одном языке, но какая между ними разница! Современный исследователь ищет сверхзадачу Эсхила и находит ее в нравственном выборе трагического героя между внешним давлением и свободным поступком. Аппенский стремится к объективности в оценке героев и по крупницам выискивает психологизм и индивидуальность, оставляя все остальное за границами анализа. Ни Ярхо, ни Аппенский не вскрывают художественной структуры трагедии, в которой хор является — по выражению Ницше — «материнским лоном». При этом последний не отрицает «сострадания», присущего хору, как и зрителю, но настаивает на отсутствии у хора «действия», опять-таки как и у зрителя. «*Сострадая*, — пишет Ницше о хоре, — он обнаруживает свою мудрость и провозглашает правду, почерпнутую в сердце вселенной»²⁹.

Из всего этого мы можем заключить, что позиция Аппенского уникальна и не сливается ни с позитивистско-психологической тенденцией, ни с

чисто эстетической (именно так для простоты можно обозначить позицию Ницше), ни с символистской.

Сравнивая хоры в «Умоляющих», «Прометее прикованном», «Семерых против Фив», Аппенский прослеживает их эволюцию. Критериями становятся нравственная позиция и способность к страданию собирательных образов. В «Умоляющих» — «лишь пафос оскорбленных женщин». «Ступенью выше стоят сострадающие Океаниды — чуткость к чужой муке, обиде; уже чуждая угрозы, но все еще таящая зерно активности. На высшей же ступени *пассивности* мы находим *чуткость* фиванского хора: чуткость *страдания*, а не *сострадания*, чуткость только воспринимающую, чуткость как таковую» (С. 188).

Если драматургию Эсхила нельзя рассматривать как психологическую, выявляя лишь отдельные моменты, какой же она предстает в изложении Аппенского? Дидактической. Называя основным принципом творчества Эсхила «телеологический оптимизм», Аппенский утверждает: «Страданием человека у Эсхила не насыщается Молох, им не утешаются боги. Но оно *учит людей*, иначе говоря, оно готовит путь к счастью человечества. Мука *не только искупает у Эсхила прошлое, но она окупает будущее* — она имеет высшую и благодатную целесообразность» (С. 226). Ясно, что «страдание» эсхилиевских героев — это не страдание очеловеченных героев Еврипида, это маски «страдающего» Диониса. Аппенский прекрасно понимает это, выявляя двойственность и трагизм в самом Дионисе и не обнаруживая здесь сходства с еврипидовским психологизмом. Поэтому — скачок в будущее, к христианскому страданию и к жизнеутверждению Христа.

Если и в современной действительности, и в мировой литературе Аппенский обнаруживает прежде всего одиночество и безысходную рефлексию, то, возможно, именно в лекциях об Эсхиле да еще в своих пьесах он поднимается к признанию сверхчеловеческого жизнеутверждения и к преодолению страдания ради высшей цели.

Провозглашая дидактику основным качеством поэтики Эсхила, Аппенский находит и соответствующее содержание, правда в несохранившихся трагедиях. Он принимает ту гипотезу трилогии о Прометее, по которой в последней ее части происходит мудрое примирение Зевса и Прометея. В «Прометее освобожденном» Эсхил ведет своих героев через пафос к милосердию и смирению: «По-повому сильный тиран, Зевс может позволить себе теперь и роскошь милосердия — он освободил *безопасных стариков*, на которых веками лежали целые горы. Он же делает и первый шаг к Прометею. Следом и титан, как сын *Фемиды, не мог не сделать шага к властителю, уже потерявшему обличье своей жестокой молодости*» (С. 229). Не стихия дионисийского разрушения обнаруживается Аппенским в трагедии, а гармоничное примирение в развязке. Не личностный бунт героев Софокла, а жизнеутверждающее единство обобщенного героя и власти.

Таким образом, устанавливается особое положение Эсхила: не психологизм, но дидактика, не бытование героев, но божественная мудрость. Что же еще может отражать искусство — если не обыденную жизнь, то пагубную сказку!

Развязка «Орестей» Анненскому видится исключительно как пагубная: «Лозунг новой религии и очистительная сила страдания едва ли могли проявиться ярче. Исключительный злодей, самая лакомая и заслуженная жертва Эриний, делается апостолом новой, светлой религии» (С. 246). Однако «правственный элемент» не проявляется, по Анненскому, в Оресте. Он проявляется в «торжестве Афины», в убеждении Разума и Силы. Анненский абсолютно объективно утверждает, что правственное оправдание вообще не требуется Оресту. Пафос Ореста — добавим, и конфликт пьесы — находится в другой плоскости.

Неизвестно, как предполагал Анненский трактовать Софокла в курсе лекций по истории античной драмы, но, очевидно, еврипидовского психологизма обнаружилось бы там больше, чем у Эсхила. Тенденции, ставшие основными в творчестве Эсхила, не получили развития во всей последующей драматургии.

Еврипидовскую драму Анненский связывает с «художественным реализмом». Но оказывается, что эта тенденция не с Еврипида начинается, что она существует всегда: «изображение у Фрипиха было более реалистичным, чем у Эсхила» (С. 144), — считает Анненский. Таким образом, эстетика Эсхила остается уникальной в античном театре, не имевшей аналогов ни до, ни после.

Вольно или невольно Анненский определил две тенденции, две линии развития античной трагедии. История античной трагедии — не смена одного мироощущения другим (у Ницше — собственно трагическое, аполлоновско-дионисийское смеяется нетрагическим, сократовским, еврипидовским), а две самостоятельные, параллельные тенденции, представленные Эсхилом и Еврипидом. Трагедия Эсхила не получила развития и осталась уникальным явлением. Еврипидовская тенденция существует от момента рождения театра до наших дней.

Идею о двух разнонаправленных тенденциях развития дионисийства мы находим у Мирчи Элиаде: «Если одни публичные обряды стали зрелищами и сделали Диониса богом театра, то другие, тайные и посвященные, превратились в мистерии»³⁰. У современного историка религии речь идет не о направлениях трагедии, а о двух различных формах культуры, но он не связывает эту вторую форму с Эсхилом. Но, так или иначе, наличие экстатически-космического и психологического начал в древнегреческой культуре воплотилось в аттической трагедии. Их наличие, противопоставление и взаимосвязь увидены и прослежены Ишюкейтнем Анненским.

Вадим Максимов

- ¹ *Маковский С.* На парнассе Серебряного века. М.: XXI век — Согласие, 2000. С. 190.
- ² *Анненский И.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 382.
- ³ *Гаспаров М. Л.* Еврипид Иннокентия Анненского // *Еврипид.* Трагедии: В 2 т. Т. 1. М.: Ладомир; Наука, 1999. С. 592.
- ⁴ *Анненский И.* Книги отражений. С. 395.
- ⁵ Там же. С. 396.
- ⁶ *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза / Пер. Г. Бергельсона. СПб.: Худож. лит., 1993. С. 184–185.
- ⁷ Там же. С. 181.
- ⁸ *Анненский И.* Античная трагедия // *Театр Еврипида:* В 3 т. Т. 1. СПб.: Просвещение, 1906. С. 42.
- ⁹ Там же. С. 45.
- ¹⁰ Там же. С. 45–46.
- ¹¹ *Гаспаров М. Л.* Еврипид Иннокентия Анненского. С. 591.
- ¹² Там же. С. 599.
- ¹³ *Анненский И.* Античная трагедия. С. 14.
- ¹⁴ Там же. С. 18–19.
- ¹⁵ *Элиаде М.* История веры и религиозных идей: В 3 т. Т. 1: От каменного века до Элевсинских мистерий. М.: Критерий, 2001. С. 332.
- ¹⁶ *Анненский И.* Античная трагедия. С. 19.
- ¹⁷ *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. С. 149.
- ¹⁸ *Иванов Вячеслав.* Эллинская религия страдающего бога // *Эсхил.* Трагедии. М.: Наука, 1989. С. 308–309.
- ¹⁹ *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. С. 165.
- ²⁰ *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 242.
- ²¹ *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. С. 173.
- ²² *Анненский И.* Книги отражений. С. 5.
- ²³ *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 651. (Пер. М. Л. Гаспарова).
- ²⁴ См.: *Клюс Э.* Ницше в России: эволюция морального сознания. СПб.: Академический Просект, 1999. С. 116–169.
- ²⁵ *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. С. 140.
- ²⁶ *Ярхо В. Н.* На рубеже двух эпох (Эсхил) // *Ярхо В. Н.* Древнегреческая литература: Трагедия. М.: Лабиринт, 2000. С. 39.
- ²⁷ *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. С. 167–168.
- ²⁸ *Ярхо В. Н.* Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978. С. 72–73.
- ²⁹ *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. С. 168.
- ³⁰ *Элиаде М.* История веры... Т. 1. С. 339.