



## **В. БРЮСОВ**

### **Вячеслав Иванов. Прометей. Трагедия**

Каждое драматическое произведение (если не любое художественное произведение вообще) в основе своей заключает некоторую условность, которую читатель должен принять на веру, причем все дальнейшее развивается уже строго логически, — хотя, может быть, по логике и не Аристотеля<sup>1</sup>. Так, напр., нам приходится принять условность Рока, чтобы воспринимать античные трагедии<sup>2</sup>; — условность, что Гамлет *должен* мстить за убийство отца, чтобы наслаждаться трагедией датского принца; условность определенных отношений между людьми, их убеждений, верований, частью для нас уже чуждых, чтобы понимать драмы Ибсена и т. д. Обычно поэт-драматург берет условность, общую всем его современникам, так что им нет надобности делать усилие над своим сознанием. Для современников Софокла было естественно, что Эдип, в страхе пред оракулом, бежал из отчего дома, а позже был подавлен, узнав, что убил отца и женился на матери<sup>3</sup>: человек XX века мог бы отнестись к этим фактам иначе. Так же естественно было для современников Шекспира, что тень отца Гамлета выходит из могилы и повелевает мстить за себя; мы можем принять это лишь как условность. Лишь как такую же условность принимаем мы и то, что в драме Ибсена не решаются страховать здание, потому что это значило бы не доверять промыслу божиему<sup>4</sup>, и т. под. Даже в трагедиях, где завязка основана на самых общих страстях, как любовь, честолюбие и др., напр., «Ромео и Юлия», «Антоний и Клеопатра», «Король Лир»<sup>5</sup>, — доля такой условности остается.

На какой же условности основана трагедия Вяч. Иванова? Прежде всего, *не* на воззрениях античного мира. Сам автор в предисловии говорит: «В основу изображения Прометеевой жертвы положен круг идей, лишь отчасти родственных эллинской религиозной мысли, отчасти же ей *чуждых*». В самом деле, Вяч. Иванов произвольно переиначивает античный миф, придает образу Прометея черты, которые не только были «чужды» эллинским воззрениям, но прямо враждебны им, выдумывает совершенно новое значение для Пандоры<sup>6</sup> и т. д. Будь трагедия русского поэта поставлена в Афинском театре IV в. перед современниками Эсхила, они, вероятно, мало что поняли бы в ней, сочли бы ее кощунственной и автора освистали бы. С другой стороны, человеку XX века должно сделать прямо героическое усилие над своим сознанием, чтобы принять все условности, предлагаемые поэтом. Наименьшее, — и вполне приемлемое, — допущение состоит в том, что читатель (или зритель) должен принять самые основы мифа: что существует мир олимпийских богов, что Прометей из пепла и дыма спаленных Титанов сотворил род людей и похитил с неба для них огонь, что Зевс за то гневается и т. д. Но после того приходится освоиться еще с длинным рядом допущений. Оказывается, что только что сотворенные люди — уже весьма развитое человечество, правда, еще немного наивное, легко переходящее к бунту, но уже наделенное самыми разнообразными и достаточно сложными страстями, склонное к философствованию и т. д. Оказывается, что сам Прометей — философ в высокой степени — рассуждает так, словно читал Ницше и самого Вяч. Иванова, говорит только о возвышенном. Оказывается, что многие существа прекрасно предвидят будущее: мать Прометея — Фемида, его возлюбленная — Пандора, с самого начала драмы летающий вокруг него Коршун, да и сам Прометей; но все это не мешает Прометею поступать так, чтобы заслужить свою казнь. Притом в трагедии мы оказываемся вне круга обычных человеческих чувств и поступков. На сцене — существа, психология которых весьма далека от человеческой (и подробнее автором не вскрыта): та же Фемида<sup>7</sup>, Океанида<sup>8</sup>, Эриннии<sup>9</sup>, Нерей<sup>10</sup> и др. Даже люди — те, созданные Прометеем, — поступают далеко не так, как то свойственно человеку: там, где должно бы ожидать взрыва страсти (сцены убийства, мятежа), ограничиваются философскими сентенциями, с крайней быстротой переходят от одного настроения к другому и т. д. Вообще, в трагедии все условно от начала до конца.

В результате мы имеем трагическое действие, которое развивается не в силу страстей, общих всем людям, более или менее понятных всем зрителям, но под влиянием Рока, предопределения и предвещаний. На сцене — реже люди, чаще полубоги, титаны, призраки, видения. Коршун — изначальное видение Прометея; Пандора предстает ему во сне то скованная, то будто бы раскованная; Кратос и Бия<sup>11</sup> таинственно налагают цепи на героя, который, конечно, не сопротивляется и т. д. Все происходящее только символически намечается, а не свершается реально. Эта условность, эта ирреальность, эта постоянная приподнятость уничтожают всякую живую жизнь в трагедии. Она остается любопытным образцом «творчества в пустоте». И жаль, что на такое произведение затрачен огромный запас творческой энергии, ибо, — как то ни покажется неожиданным, — стихи трагедии сами по себе поистине прекрасны. Если забыть, кто говорит, если забыть взаимоотношения выведенных лиц, приходится лишь изумляться сжатости и меткости речи, мощности выражений, яркости образов, музыкальной силе стиха. Видимо, для самого поэта все это было живо, но взнесено им в область таких отвлечений, что стало мертвым для читателя.

Драме предпослано весьма ученое (и интересное) предисловие, в котором между прочим изъясняется симметрическая схема трагедии<sup>12</sup>, причем неожиданно оказывается, что первое действие, хоровое, — это огонь и вода, второе, замкнутое, — недра, третье, вновь хоровое, — земля и воздух. В конце приложен «указатель имен и словесный», который, однако, лишь в малой степени облегчит понимание трагедии читателю, не посвященному в недра классической мифологии и мифографии.

1920

