



Михаил ВАХТЕЛЬ

Рождение русского авангарда из духа немецкого антиковедения: Вильгельм Дерпфельд и Вячеслав Иванов

В марте 1901 г. Вяч. Иванов с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал отправились в Афины, чтобы у самых истоков изучить «эллинскую древность и, в частности, историю религии»¹. Дела приняли неожиданный поворот, когда Иванов заболел тифом. Он выздоровел после длительного заболевания, но время было упущено и поставленные перед собой научные планы остались неосуществленными. Как писал он И. М. Гревсу 19 ноября / 2 декабря 1901 г., «Главною же нотой душевного настроения была горечь сознания, что все мои начинания опять смяты и скошены, что я должен покинуть Грецию, увидев только Афины и едва начав ориентироваться в предмете своих новых изучений»². Жене надо было к Новому году вернуться в Женеву, где ее ждала семья. Несмотря на болезненность разлуки Иванов решил задержаться в Афинах и провел первые три месяца 1902 г. там, углубившись в научную работу. В течение всего этого периода писал он жене из Афин каждый день и так как переписка их сохранилась целиком, в нашем распоряжении теперь точные сведения о его тогдашних занятиях и размышлениях³. Полную переписку Иванова с женой мы готовим к печати с Н. В. Богомоловым и Д. О. Солодкой, и настоящая статья основана на этой совместной работе⁴.

Так же как и в течение своего предшествующего визита в Рим в 1893–1895 годах, Иванов воспользовался услугами местного Германского археологического института, посещая его богатейшую библиотеку, слушая разного рода лекции и принимая участие в экскурсиях по местам. Научная жизнь в Афинах тогда бурлила — постоянно производились раскопки, открывающие все новые и новые грани античности. «Все здесь еще *im Werden*», отозвался Иванов на просьбу И. М. Гревса дать ему литературу о топографии Афин⁵. Следует отметить международный характер научных исследований в Афинах в ту пору; как и в Риме многие европейские нации устроили

там свои собственные институты. Во французской школе Théophile Homolle читал лекции о своих только что завершенных десятилетних раскопках в Дельфах, в английской Sir Arthur Evans рассказывал о только что начатой работе на Кноссе — и Иванов не пропускал их публичных выступлений.

Но важнее всех оказались германские ученые, в первую очередь Вильгельм Дерпфельд (1853–1940), с 1887 г. первый секретарь (сегодня мы бы сказали «директор») Германского института. Архитектор по образованию, Дерпфельд был профессиональным археологом. Прославился он как главный ассистент Шлиманна при раскопках в Трое; «самым замечательным открытием» Шлиманна явился именно Дерпфельд⁶. Он обладал редкой энергией, руководил различными раскопками, опубликовал многочисленные статьи и книги, и вдобавок проводил разнообразные курсы и экскурсии для членов института. Он не имел себе равных в пропаганде археологической науки. Благодаря его усилиям Германский археологический институт получал огромные средства от германского правительства — а когда их не доставало (Бисмарк, к примеру, всегда считал расходы на археологию излишними) — то лично от кайзера, щедрого покровителя больших археологических проектов⁷. Одним словом, немецкие археологические исследования в Греции процветали.

Меткий портрет Дерпфельда дает Людвиг Курциус, впоследствии первый секретарь Германского археологического института в Риме, где с ним познакомится в 30-е годы Вяч. Иванов⁸. В своих мемуарах Курциус описывает свою первую встречу с Дерпфельдом в 1904 г. в Афинах, когда эта «вдохновляющая личность» находилась «на высоте своей славы». «Он был прирожденный педагог. Никто не мог объяснить сложные связи так просто и наглядно. Он начинал с самого незначительного черепка мрамора или кусочка стены, на которые он указывал своей тростью, и предлагал свои выводы так логично и с такой силой, что каждого убеждал, потому что каждый мог его понять»⁹.

Публикаторы переписки Иванова с Гревсом, впервые в научной литературе поднявшие тему «Дерпфельд и Иванов», полагают, что «Иванов хорошо знал печатные работы этого ученого»¹⁰. Это утверждение нуждается в уточнении. Письма Иванова того времени полны сведений о прочитанных им статей и книг, но в их числе работ Дерпфельда нет. И это не мудрено. Во-первых, ему и не надо было читать Дерпфельда — сам Дерпфельд постоянно рассказывал о своих находках и идеях на лекциях¹¹. Во-вторых, сам подход Дерпфельда был Иванову — как и всем филологам — несколько чужд. Следует подчеркнуть, что в это время наука об античности принимала новое направление; широко образованных ученых-энциклопедистов все чаще стали заменять специалисты. В результате этого происходило

размежевание археологии и филологии. Дерпфельд был человек гениальный, но односторонний. Как он сам говорил, ему было интересно только то, что можно было измерить и уточнить¹². Даже в среде археологов, такие широко образованные поклонники, как Курциус, сетовали на отсутствие чувства изящного у Дерпфельда, на то, что поэзия, искусство, и даже тонкости истории были ему недоступны¹³. И тем не менее, именно талант в области техники и архитектуры позволил ему мощно продвинуть науку вперед.

В 1896 г. Дерпфельд с коллегой-филологом издал книгу об античном театре, которая пошла наперекор общепринятым взглядам¹⁴. В 1902 г. споры по поводу книги еще не стихли, и Иванов, слушая долгие — порою почти трехчасовые — выступления Дерпфельда, был полностью в курсе прений¹⁵. В «Эллинской религии страдающего бога» Иванов обстоятельно пишет о театре, несколько раз ссылаясь на Дерпфельда:

«Под рудобурыми скалами, на которые опирается Акрополь, — ниже двух сохранившихся колонн, несших наградные хорегические треножники, — ниже пещеры, где горят свечи перед иконой Богоматери Печерской, — по амфитеатру склона — каменные (из пороса высеченные) ряды сидений для зрителей, перерезанные и расчлененные на отделения радиусами проходов, спускаются ступенями к мраморному помосту — ныне неправильно-полукруглой площадке — внизу, обведенной каналом для стока воды, — к “орхестре”. Ее, в первом ряду зрителей, окружают бело-мраморные кресла, назначенные, как видно по надписям на них (из римской эпохи), для официальных лиц и в особенности жрецов; посредине — великолепное седалище “жреца Диониса-Элевферевса”, украшенное выпуклыми изображениями грифов, аримаспов и сатиров. За орхестрой поднимаются развалины позднейшей сцены и передняя часть эстрады показывает кариатидоподобные фигуры согбленных, коленопреклоненных силенов и другие рельефные изображения, среди которых легко узнается группа Диониса с Икарием. Дальше — остатки последовательно строивших и надстраивавших эпох, хаос фундаментов, по которым Дерпфельд читает всю историю архитектурных форм древней сцены. Между этих камней удалось прозорливому археологу разыскать едва намечающиеся в двух местах следы полигонной кладки, две незначительных дуги, определяющие линии первоначальной, совершенно круглой орхестры.

Исследования Дерпфельда коренным образом изменили представление об античном театре; историк религии обязан им не менее чем историк литературы. Благодаря им, мы знаем, что исконный театр была круглая площадка, назначенная для танца. Там пылал жертвенник бога, в чью честь исполнялись пляски, чьи дела они миметически изображали, — жертвенник Диониса. Хор пел песнь Диониса — дифирамб; из хора выдвинулся солист дифирамба — протагонист воз-

никающей трагедии. Толпа, некогда составлявшая один огромный хор, совокупно священнодействовавший, мало-по-малу стала толпой зрителей. Она обступала хоровод певцов и глазела на совершающееся на круглом гумне, как и теперь, по замечанию Дерпфельда, толпа обступает в греческих селах праздничный хоровод певцов-исполнителей. Удобнее было толпе расположиться по склонам холма, чтобы лучше видеть. С одной стороны круглой площадки нужно было раскинуть “палатку” или поставить временную деревянную постройку для переодевания: отсюда “сцены”. По обеим сторонам ее оставлялись проходы для торжественного выступления и удаления хора; передняя часть ее служила декорацией. Разрытый театр Эпидавра обнаружил совершенно круглую орхестру, охваченную подковой зрительных рядов. Театр Диониса в Афинах мало удержал из своих первоначальных форм; он подвергался многим перестройкам. Места из пороса для зрителей восходят к эпохе архонта Ликурга (IV в.); мраморные сиденья для жрецов принадлежат большею частью эпохе императора Адриана; сцена преобразовывалась последовательно упомянутым Ликургом, потом в раннюю римскую пору, потом императорами Нероном и Адрианом, наконец еще раз — вероятно, в конце II века. Ничего, кроме тех двух следов каменного кольца первоначальной орхестры, не сохранилось от нероскошного театра, с деревянными подмостками для толпы, — который был театром Эсхила и Софокла»¹⁶.

Данный отрывок показывает до какой степени Иванов вник в новейшую науку о греческом театре. Его трактовка полностью отражает взгляды Дерпфельда вплоть до «круглой орхестры» (деталь немаловажная, как увидим ниже). В этих словах чувствуется, что Иванов не столько читатель Дерпфельда, сколько его слушатель. Только очевидец мог бы оценить, на каких мелких деталях зиждятся умозаключения «прозорливого» археолога¹⁷. Письмо Иванова к жене от 16 февраля / 1 марта 1902 свидетельствует о том, что он в самом деле присутствовал на лекции Дерпфельда в театре Диониса на Акрополе.

Исследования Дерпфельда были существенным этапом в изучении истории греческого театра. Но для Иванова важны были не только само по себе факты далекого прошлого, но и их приложение к современности. В этом отношении примечательно его письмо к Зиновьевой-Аннибал от 24/11.П.1902: «Между прочим Д<ерпфельд> сказал, что предложил (в “Космополисе”) строить новые театры, по образцу античных, так, чтобы места зрителей окружали значительную часть сцены и последняя уподоблялась бы таким образом древней орхестре. Он думает, что эффект изображаемого на сцене этим значительно усилится. Теперь сцена, говорит он, подобна картине, а в древности действие совершалось пластически, телесно в самой среде зрителей. Кроме того, такое устройство увеличило бы число мест чуть

не втрое (?) <вопросительный знак и скобки в оригинале. — М. В.> и позволило бы соответственно понизить цены входных билетов. Все это навело меня на мечты о том будущем, которое все мы, сознательно и бессознательно, (особенно бессознательно) предуготовляли или творили. Это будущее будет религиознее современности. Оно будет знать трагедию. Современный театр отойдет в область архаизмов. Опять раздадутся трагические хоры».

Обратимся к упомянутой статье Дерпфельда — не потому, что Иванов ее прочел (скорее всего он ее не читал), а потому, что из нее можно понять более детально то, о чем в этот день говорил Дерпфельд. Европейский журнал *Cosmopolis* был рассчитан не на ученых, а на образованную публику, читающую по-английски, по-французски и по-немецки¹⁸. В нем появлялись рассказы, статьи о литературе в разных западно-европейских странах, обзор театрального сезона в столицах Европы и т. п. Характерно, что Дерпфельд не избегал такого рода журнала, а наоборот, стремился распространять свои знания и в среде неспециалистов.

В данной статье Дерпфельд упоминает, не вдаваясь в подробности, свою книгу. Он ставит себе целью познакомить читателя лишь с теми открытиями, которые имеют прямое значение для театра нового времени. В этом отношении главное — сцена. Долгое время ученые считали, что у греков была приподнятая сцена, на которой стоял протагонист, обособленный от хора. А по теории Дерпфельда, которая основывалась в первую очередь на раскопках, приподнятая часть «сцены» (то, что в выше приведенном отрывке из «Эллинской религии» называется «палаткой») была лишь для украшения или практических целей. (Она в некотором отношении соответствовала закуливному пространству в современных театрах). Все действие происходило исключительно на плоской, круглой «орхестре», где играли вместе и протагонист и хор. «Пьеса исполнялась на круглой орхестре в самой середине зрителей... Они видели действие не только с *одной* стороны и в рамках закрытой сцены, как в современном театре, а со многих сторон и на открытом месте. Зритель считал, что все действительно происходит перед своими глазами...»¹⁹ Дерпфельд указывает, что современные театры не единственно возможная форма, ссылаясь на шекспировский театр, во многом напоминающий театр античности, и на неосуществленные наброски известного немецкого архитектора К. Ф. Шинкеля (1781–1841), предвосхитившие эксперименты Вагнера. Статья кончается размышлениями о том, что выиграет современный театр, если вернется к моделям античной Греции. Автор считает (правда, без четкой аргументации), что в театре античного типа больше внимания уделялось словам и жестам, и меньше декоративной стороне. Видит он и преимущество в том, что

при круглой сцене будет больше места для публики, а потому больше сборов и цена билетов соответственно понизится.

Сила Дерпфельда всегда лежала в осмыслении физических деталей; об искусстве как таковом он не задумывался. Поэтому его заключения вряд ли полностью удовлетворили его русского слушателя. Тем не менее, идеи Дерпфельда о воскрешении античного театра сильно взволновала его. В его воображении сухие наблюдения немецкого археолога приняли художественную форму.

Перечитаем статью «Предчувствия и предвестия», в которой Вяч. Иванов развивает свою концепцию театрального искусства. Речь идет об эволюции античной драмы, о том, как «орхестра» теряет свою центральную роль, как появление «рампы» разрушает былое единство между исполнителями и зрителями.

«Обособление элементов первоначального действия имело своим последствием ограничение диапазона внутренних переживаний общины: ей было предоставлено только “испытывать” (Πάσχειν) чары Диониса; и древний теоретик драмы, Аристотель, говорит поэтому лишь о пассивных переживаниях (Πάθη) зрителей. Неудивительно, что самое действие отодвигается с орхестры, круглой площадки для хора посреди подковы сидений, на просцениум, все выше возносящийся над уровнем орхестры. Проводится та заколдованная грань между актером и зрителем, которая поныне делит театр, в виде линии рампы, на два чуждые один другому мира, только действующий и только воспринимающий, — и нет вен, которые бы соединяли эти два отдельные тела общим кровообращением творческих энергий.

Театральная рампа разлучила общину, уже не сознающую себя, как таковую, от тех, кто сознают себя только “лицедеями”. Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину, или же община должна поглотить в себе сцену. Такова цель, некоторыми уже признанная; но где пути к ее осуществлению?»²⁰

К поставленному автором вопросу присоединим еще один: кто они эти «некоторые»? Первое место среди них, конечно, занимает Дерпфельд. Но если для Дерпфельда основная проблема современной драмы может решиться чисто технически, т. е. посредством перестройки самого здания, то Иванов понимает, что дела обстоят не так просто, что требуется перемена не только физическая, но и духовная. Все его размышления о театре сосредоточены на восстановлении единства между актерами и зрителями, на превращение эстетического действия в первоначальное действие. Такие проблемы просто не входили в сферу интересов Дерпфельда. И тем не менее его влияние чувствуется во всех ранних статьях Иванова о театре, хотя бы лишь в повторных ссылках на орхестру («серединную, круглую и ничем не огражденную площадку

для игры и хора»)²¹, служащую некоторым символом идеального театра. В заключительном абзаце статьи «Вагнер и дионисово действо» Иванов утверждает, что «борьба за демократический идеал синтетического Действа, которой мы хотим и которую мы предвидим, есть борьба за оркестру и за соборное слово»²². Следует отметить характерное для Иванова сочетание физического (т. е. дерпфельдская «оркестра») с духовным (исконно русское понятие соборности)²³. Иванов считает первое необходимым условием второго.

Короче, «оркестра» у Иванова не была просто метафорой²⁴. Иванов стремился преобразить театр в самом широком смысле, и начиналось все с архитектуры. Это подтверждается письмом к жене от 15/28 июля 1906 г., где речь идет о новом проекте театра у Дягилева: «...проектируется овальный театр совершенно нового типа: в виде двух амфитеатров vis-à-vis для публики, разделенных помостом сцены. Т. к. амфитеатры будут темны, то публика одной стороны зрительного зала не будет видеть противоположащего амфитеатра: для нее фон сцены будет открытой темной пустотой [...] Это нововведение, весьма, как видишь, радикальное, сразу переделывает весь стиль современной игры: актеры не обращаются в одну сторону, видны чаще всего в профиль — барельефно, — ощущают зрителей отовсюду. Бакст требовал, чтобы помост был крайне узок, похож на мостик, на ленту, чтобы условность была полная, и всегда выстраивался строжайший барельеф из немногих лиц, равномерно отовсюду освещенных, без тени. Я сочувственно отнесся к проекту, поскольку он окончательно разрывает с иллюзией, но не как к окончательной форме, а лишь как к промежуточной ступени желательной мне эволюции, предсказывая, что придется все же вернуться к античной форме. Дягилев отнюдь не против моих идей об оркестре, но надеется уместить хор на своей платформе, — признавая, пожалуй, что его проект — только промежуточная ступень».

До сих пор исследователи ивановской теории театра уделяли внимание, главным образом, проблеме хора, а не сцены (т. е. оркестры, рампы)²⁵. И это не случайно; ведь Иванов сам гораздо чаще пишет о хоре, чем об оркестре. Однако, если говорить о влиянии Иванова на современную ему театральную мысль, то речь должна пойти в первую очередь об оркестре. Перечисляя заслуги «зачинателей Нового Театра», Мейерхольд пишет: «Вячеслав Иванов пытается восстановить особенности античного театра, мечтая об уничтожении рампы и о воссоздании вместо нее древнегреческой оркестры»²⁶. Совершенно прав К. Рудницкий, утверждая, что «многолетние и разнообразные усилия Мейерхольда стереть границу между сценой и зрительным залом, сделать публику активной соучастницей представления заставляют вспомнить мечтания Вячеслава Иванова»²⁷.

И для других современников снятие такого физического барьера было не менее важно, чем возрождение хора. В связи с драматургией Блока Георгий Чулков перечисляет три центральные темы Иванова (обратим внимание на их порядок): «создание театра по программе Вяч. Иванова — “разрушение рампы”, театр-культ, торжество хорошего начала»²⁸. Косвенное подтверждение значения взглядов Иванова мы находим и в пьесе Блока “Балаганчик”, когда паяц “перегнулся через рампу и повис” перед тем, как воскликнуть: “Помогите! Истекаю клюквенным соком!”²⁹

Своими попытками соединить исполнителей и зрителей новаторы русского театра шли по стопам Иванова и тем самым восходили к древности. Приведем заключительный кусок статьи Мейерхольда “Условный театр”, навеянной идеями и порою голосом Вяч. Иванова:

«Если Условный театр хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами, не хочет рампы, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений, если он ждет возрождения пляски — и зрителя вовлекает в активное участие в действии, — не ведет ли такой Условный театр к возрождению Античного?»

«Да».

«Античный театр по своей архитектуре есть именно тот самый театр, в котором есть все, что нужно нашему сегодняшнему театру: здесь нет декораций, пространство — трех измерений, здесь нужна статуарная пластичность».

«В архитектуру такого театра будут, конечно, внесены незначительные поправки согласно требованиям наших дней, но именно Античный театр с его простотой, с его подковообразным расположением мест для публики, с его оркестрой — тот единственный театр, который способен принять в свое лоно желанное разнообразие репертуара: “Балаганчик” Блока, “Жизнь Человека” Андреева, трагедии Метерлинка, пьесы Кузмина, мистерии Ал. Ремизова, “Дар мудрых пчел” Ф. Сологуба и еще много прекрасных пьес новой драматургии, еще не нашедших своего Театра»³⁰.

Разумеется, на практике деятели символистского театра пошли гораздо дальше своих античных предшественников. И все же нельзя не заметить, что основные идеи немецкого археолога, услышанные русским поэтом в Афинах в 1902 г., заложили основы возрождению русской театральной культуры в начале XX века.

