

Юрий Мурашов
(Билефельд)

ЖЕРТВА И ЛОГИКА ДАРА В РУССКОЙ ДРАМЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

По мере того, как в конце XIX века в сюжетный состав искусства проникают мифологические темы и по мере того, как искусство в целом переосмысливается как мифотворчество, в драме появляется тема жертвы и (дионисийского) жертвоприношения. Несмотря на множество эстетических концепций и на бурную динамику их разработки в первой трети XX века, сюжетный комплекс жертвы и жертвоприношения является довольно устойчивым в поэтических системах символизма, авангарда/футуризма и социалистического реализма.

В восстановлении мотива жертвы и жертвоприношения в драме русского модернизма (в связи с ремифологизацией искусства) основную роль играет трагедия "Тантал" (1905) Вяч. Иванова; она является исходной точкой специфической реализации мотива жертвы как в авангардно-футуристической, так и в соцреалистической драме: в трагедии Маяковского "Владимир Маяковский" (1913), в своеобразно драматизированной сверхповести Велимира Хлебникова "Зангези" (1922), в драмах "Противогазы" С.Третьякова (1924) или "Бронепоезд 14-69" (1927) Вс.Иванова и в "Оптимистической трагедии" (1932) Вс.Вишневского, в пьесе "Высшая мера" ("Die Massnah-me", 1930) Б.Брехта.

И более того, осмысляя сюжет жертвоприношения в рамках категории дара как особой формы (мифической) коммуникации и самоопределения человеческой культуры по отношению к божественной сфере, трагедия "Тантал" включается в широкий круг дискурса вокруг категории дара, возникшего в двадцатые годы в этнологии и культурологии (Марсель Мосс, Жорж Батай¹).

I. СИМВОЛИЗМ

Сюжетная основа трагедии "Тантал" Вяч.Иванова - миф о царе Тантале, сыне Зевса и нимфы Плуто, в вину которому вменяется заносчивость (*hyrgis*) и которого боги наказывают вечными муками. Вяч.Иванов воспринимает миф в версии более или менее близкой к версии Пиндара. В античном понимании Тантал оказывается виновным в двух отношениях. Он, во-первых, нарушает привилегию божественного бессмертия попыткой украсть с олимпийского пиршественного стола амброзию, божественный напиток бессмертия. Во-вторых, его вина состоит в его дерзости критически испытать культурное познание богов: он угощает бога-отца своим собственным сыном - его божественным внуком - сомневаясь, таким образом, в способности Зевса понимать существенную разницу между природной сферой и сферой

собственно человеческо-культурных произведений, т.е. разницу между природой и культурой. Тантал подозревает Зевса в том, что он хтонически неразвитое существо, которое пожирает жадно и безразлично все, что ему ставят на стол. Из-за этого сомнения в безусловности божественного начала Танталу приходится страдать в аду (hades) муками вечного страха и жажды. В своей драме Иванов связывает миф Тантала еще с двумя другими известными мифами о человеческой заносчивости (hybris): с мифом о Сичифе, который восстает против смертности человеческой судьбы, и с мифом об Иксионе, который, не уважая авторитет бога-лидера Зевса, устремляет свои эротические желания к матери-богине Геру.

Связывая три независимые мифа в один драматический строй, Иванов специфически интерпретирует античный сюжет заносчивости (hybris). Жертвоприношение собственного сына Пелопса на пиру олимпийских богов у Иванова не является результатом дерзкого испытания божественного (само)познания, но своеобразным подарком, т.е. даром, который смертный Тантал предоставляет бессмертному богу. Революционная дерзость этого поступка в том, что Тантал отвечает на дар и благо олимпийских богов собственным даром (т.е. жертвоприношением сына Пелопса) и, таким образом, разрушает иерархию и однонаправленность благодатной системы. В процессе взаимного обмена дарами олимпийская божественная сфера деградирует и ставится на один уровень с человеческой сферой. Заносчивость/богоборчество/богоборение Тантала у Вяч.Иванова состоит в дерзком предположении, что человек в состоянии адекватно отблагодарить за божественный дар, освободиться от безусловной зависимости (от религии - religio в прямом смысле слова) и от божественной инстанции власти и авторитета, якобы откупиться посредством обратного дара.

Жертвоприношение сына Пелопса как инверсия божественной благодати является не только моментом драматического действия и диалогических обсуждений, но и репрезентируется на словесном, этимологическо-анаграмматическом уровне текста в форме инверсии "дар"/"рад" - как, например, в экспозиционном диалоге между Танталом и предводительницей хора:

Тантал: За дар улыбчивой благодаренье вам, / о души легких
веяний и чистых струй, / отрадные дыханья отрешенных гор! -

Предводительница хора: Твоих обилий дань и струй и веяний, /
тебе дар утра, Тантал, от даров твоих. - *Тантал:* Не дань

мила: вы дар у одаренного / с отрадой благодарности

отъемлете. - *Предводительница хора:* Ты полн, владыка! И тебя
ль мне одарить"? / (...) - *Тантал:* Чего б алкал я, тем я сыт.

(...) / *Предводительница хора:* / Щедр неисчерпно рог богов

(...)/ С небес нисходит милость благодарная. *Тантал:*

Довольно! Вечно ль я - лишь чадо милости, / лишь сын царевой

лпски. лишь - Обилия сын? / Иным, чем сам он. Тантал родил
Кронид, / И неподобен человек жильцам небес./ Он одарил, -
но где дары? Они - я сам. / Один в себе, несу я мир
божественно. / Но тесен мир моим алканиям. Вогоп / молить об
утоленьи, девы? (...) / Нет, девы! Из себя - себя творить,
собой / обогащать и умножать себя, воззвать / из недр своих
себя иного - волю я. - *Предводительница хора*: Тебя ль,
неблагодарным обличу я, царь? / Тебе ль кто дань приемлет с
умилением, / как *дар*; чей *дар* смирен, как дань (...) -
Тантал: Дарами, девы, волен я бессмертных чтить; / ни их
дары мне неугодны, чужды мы. / Я есмь; в себе я. Мне мое:
мое же - я сам, я, сущий. - *Предводительница хора*: *Даром*,
сущих возвеличен ты.²

Это осмысление пожертвования Пелопса как попытка инверсии
благодатной системы и ее деиерархизации в формах эталитарного обмена
проникает и в макроструктуру (взаимоотношение персонажей, структура
пространства и времени и т.д.) и в микроструктуру трагедии (символы, речевые
фигуры и т.д.).

2. АВАНГАРД

Футуристическая трансформация сюжета жертвы в трагедии Маяковского
"Владимир Маяковский" и в сверхповести Хлебникова "Зангези" происходит
на основе своеобразной трансформации жанровой формы в эпическую форму.
Традиционная автономность и замкнутость драматического события у
Маяковского, как и у Хлебникова, разрушается. Текст симулирует
коммуникативную ситуацию (устно-)эпического рассказчика, выступающего
перед публикой. Эта переработка жанровой формы трансформирует и логику
жертвоприношения: автор-герой берет на себя роль протагониста в акте
жертвоприношения.

На этой формальной и сюжетной трансформации строится трагедия
Маяковского. Эпическая переработка жанра у Маяковского состоит в
отождествлении драматического героя Маяковского с самим автором и даже с
самим драматическим актером Маяковским, который сам играл свою пьесу в
двух единственных постановках 1913 года. Драматическое разъединение автор-
текст-актер в трагедии Маяковского также отождествляется в одном
действующем лице, которое выступает в роли эпического рассказчика, выражая
текст своим голосом и всем телом (жестами и мимикой)³.
Рассказчик/автор/актер/персонаж Маяковский является и субъектом и
объектом своеобразных актов жертвоприношения; он одновременно и шут, и
трагический герой, который жертвует собой перед публикой. Показательным
для этого шутовско-трагического жеста авторского пожертвования являются

первые строки пролога: "Маяковский: Вам ли понять, / Почему я? / - спокойный, / насмешек грозою / душу на блюде несу / к обеду идущих лет"⁴.

Не на уровне персонажа, как у Маяковского, а на уровне поэтической репрезентации действительности свершается у Хлебникова эпическая трансформация драматической формы. Текст "Запгези" строится, с одной стороны, из драматических реплик; с другой же стороны, сфера (фиктивной) действительности дробится на разные "плоскости". Драматическое действие, переходя из одной плоскости в другую, непрерывно семантически перекодируется. Четкая, дискретная разница между фикцией и реальным миром размывается (это главная особенность всякого драматического произведения, которое осуществляется в театре в форме рампы). Эту (ре-)эпизацию драматического жанра Хлебников обозначает понятием "сверхповесть".

Как у Маяковского, так и у Хлебникова реплики главного персонажа устремлены на самого читателя/слушателя/зрителя текста, перед которым главный персонаж Зангези выступает в роли своеобразного даропринесителя-учителя. В процессе (мифической) жертвоприносящей коммуникации Зангези с публикой все дискретные формы слыслопроизведения растворяются. На разных уровнях ("плоскостях") семантические оппозиции типа фиктивность/реальность, сон/сознание, смерть/жизнь, смех/горе и т.п. нейтрализуются и оказываются изоморфными[^], фонетически-звуковая, материальная перформативность текста является результатом именно этой (мифической) изоморфности. На уровне языка как телесно-акустического события семантической дискретности не существует. Элиминация дискретности смысла - это суть логики дара или жертвоприношения у Иванова и у Хлебникова: в коммуникативном взаимодействии тело-смысл слово преодолевает сферу знаковой репрезентации смысла, проявляя чистую, живую силу самого звука:

"Войны даем вам / И гибель царств / Мы, дикие звуки, /
Мы, дикие кони./ Приручите нас: / Мы понесем вас /
В другие миры, / Верные дикому / Всаднику / Звука"^б.

Существенная разница между символистским и футуристическим осмыслением жертвы состоит в том, что у Иванова этот сложный процесс является предметом самой драматической репрезентации, в рамках которой внутренний коммуникативный механизм этого процесса драматически анализируется. У футуристов этот процесс - момент самого коммуникативного отношения между текстом и автором/реципиентом.

3. ДРАМА СОЦРЕАЛИЗМА

Если в символизме, как и в футуризме, сюжет жертвы/пожертвования только опосредованно (аллегорически) указывает на историческую

действительность, то в драмах агитпропа двадцатых годов и в драме соцреализма тридцатых этот сюжет является моментом самой исторической действительности. Процесс истории и становление (советского) социума в лих драмах существенно осмысливается как своеобразное действие жертвоприношения. Амбивалентность жертвоприносительных действий (дар-символический обмен) как и трагичность разрыва между субъектом и общностью исчезают в соцреалистической концепции "оптимистической трагедии".

Эту трансформацию можно описать, сопоставляя драму С.Третьякова "Противогазы" и пьесу Вс.Иванова "Бронепоезд 14-69" с драмами тридцатых годов, т.е. "Оптимистической трагедией" Вишневого и "Высшей мерой" Брехта.

В центре всех четырех драм - тема смерти как (добровольного) жертвенного поступка во благо общества и исторического процесса. Смысл истории и общности, в конечном счете, открывается только под знаком смерти. В драме двадцатых годов проблематика смерти/жертвы разрабатывается на самом уровне драматического действия, на котором она всегда и оказывается амбивалентной. Третьяков четко противопоставляет жертвенно-ценную смерть за благо общества индивидуальной самоубийственной смерти. На том же уровне драматического действия у Вс.Иванова жертвенная смерть преодолевает и все формы индивидуальной трагическо-героической смерти.

В драмах социалистического реализма не только эта амбивалентность смерти исчезает, но и сам сюжет жертвы с уровня драматического действия переносится на уровень дискурса. Это очевидно у Брехта. В его драме "Высшая мера" проблема жертвы обсуждается ex cathedra перед партийным судом, в то время как само драматическое событие служит лишь более или менее явной иллюстрацией логике жертвоприношения. По структуре довольно близка к драме Брехта "Оптимистическая трагедия" Вишневого. Тот же самый авторитетный статус и ту же функцию партийного суда у Брехта выполняют у Вишневого ряд персонажей ("первый старшина"/ "второй старшина"), которые хотя и включены в действие, но только в функции хора, передающего определенную интерпретацию действия - интерпретацию, в которой проблематика жертвы очищена от всех амбивалентностей во имя "оптимистического" понимания смерти.

¹ *Mauss Marcel*. Essai sur le don // *Année Sociologique*. I. 1923/24; *Bataille George*, Die Aufhebung der Ökonomie. В этом контексте можно рассматривать и роман В.Набокова "Дар" (1935/36). В постмодернизме проблематика дара обсуждается у Жака Дерриды. См.: *Derrida Jacques*. Donner le Temps I. La fausse monnaie, Paris. 1991.

² *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1971-1980. Т.2. С.26-27. Курсив мой. - ЮМ.

³ О разнице прагматики эпоса и драмы см.: *Kerckhove Derrick de*. A Theory of Greek Tragedy V Sub-stance: A review of theory and literary criticism. 29. 1981. P.23-36; *Havelock Eric A*, The Oral Composition of Greek Drama // *Quaderni urbinati di cultura classica*. Vol. 35. Nuova Serie 6.1980. P.61-113.

⁴ *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. М., 1955. С. 153.

⁵ К проблеме изоморфизма мифической коммуникации см.: *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* Литература и мифология // Груды по знаковым системам. 13. Семиотика культуры (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та: вып.546). Тарту, 1981. С.35-55.

⁶ *Хлебников Велимир.* Творения. М., 1986. С.146.