

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
(СОФ НИУ «БелГУ»)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

МИР ГРЕЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, группы 92061255
Фелькер Татьяны Николаевны

Научный руководитель
к.фил.н., старший преподаватель
Машукова Д.А.

СТАРЫЙ ОСКОЛ 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Культурный диалог Серебряного века с античностью.....	7
§ 1. Рецепция античного наследия писателями и поэтами Серебряного века.....	7
§ 2. Интерпретация античного мифа в творчестве поэтов и писателей Серебряного века.....	13
Глава II. Мир Греции в творчестве русских символистов.....	22
§ 1. Традиции древнегреческой литературы и мифологии в творчестве В.Я. Брюсова.....	22
1.1. Мифологические образы Древней Греции в поэтическом творчестве В.Я. Брюсова.....	22
1.2. Античные литературные герои в интерпретации В.Я. Брюсова.....	24
§ 2. Античный мир в драматургии русских символистов.....	30
2.1. Модернизация античной трагедии и мифа в драматургии И. Анненского.....	30
2.2. Мотивы древнегреческих мифов в драматургии Ф. Сологуба.....	39
§ 3 Методические рекомендации по разработке внеурочного занятия «Творчество Ф. Сологуба-драматурга».....	43
Заключение.....	52
Список использованной литературы.....	54

ВВЕДЕНИЕ

Символизм как направление в искусстве проявил себя в середине XIX века во Франции. Данное направление очень быстро завоевало популярность и активно развивалось вплоть до XX века. Не смотря на то, что символизм появился в XIX веке, проявления данного направления встречаются в искусстве с древнейших времен.

Так, христианская символика наполняет готическую средневековую живопись и фрески. Многочисленные элементы символизма так же наблюдаются в мистических, призрачных картинах, которые писали художники в эпоху романтизма.

На рубеже XIX – XX столетий символизм в литературе обозначил особый этап. Его веяния ощущались на протяжении последних десятилетий XIX века. Вопрос об отношении символизма к древним культурам, в том числе античной, поднимался уже самими представителями данного литературно-художественного и философско-эстетического направления. Эллис, подчеркивая духовную связь символизма с архаическими учениями, писал: «И все забытое, славное, великое наше прошлое оживает, как бы магически, и живет одной жизнью, горит в одном свете вплоть до сокровенной, экстатической сущности великих орфических мистерий, вплоть до универсализма философии до-сократовских школ, до воскресающего в наши дни культа Изиды, до семи вершин древнеиндусской мистики» [Цит. по: Сугай 1996: 34]. Эсхатологические настроения рубежа столетий побуждали символистов к воссозданию в своих произведениях переходных, кризисных эпох в истории античности.

Мифы Древней Греции – это основа миропонимания сегодняшней европейской культуры. Именно из античности к нам приходят основные идеи, сюжеты. Многие авторы использовали древнегреческие мотивы в своих произведениях, и символисты серебряного века в России – не исключение.

Среди авторов, посвятивших немалую часть своего творчества осмыслению наследия Древней Греции можно назвать В.Я. Брюсова, И.

Анненского, Ф. Сологуба, Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Иосифа Бродского и других.

Многочисленные исследования показывают огромный пласт рецепций в русской символистской поэзии, из которых тонкая нить ведет именно к философско-мировоззренческим и художественно-эстетическим основам античности. Такие работы, как «Дионис и прадионисийство» Вяч. Иванова, «Атлантида – Европа: Тайна Запада» Д.С. Мережковского, «Афины и Иерусалим» П. Флоренского, «Первые шаги философии» Л. Шестова, «Аполлон и мышь» М. Волошина и многие другие, говорят о неугасаемом интересе к теме «античность» у русских символистов. Этот интерес подтверждают и исследования в данной области, проведенные такими выдающимися учеными, как С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров, Ю.В. Доманский, М.С. Евзлин, А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский, З.Г. Минц, Г. Надь, И.С. Приходько, В.Н. Топоров.

В современном информационном обществе в рамках единого культурного пространства к осмыслению исторического прошлого, в частности, античной истории и культуры, обращаются не только историки-профессионалы, но и представители других наук, литературы и искусства, политические и общественные деятели, педагоги. И именно в связи с этим кругом лиц и явлений в плане их интеллектуальной деятельности по отношению к античному наследию и к античности в целом применимо понятие рецепции.

Рецепция античности как феномен интеллектуальной жизни настоятельно требует научного анализа, который становится возможным именно в связи с расширением границ и историографических, и историко-культурных исследований. Этим объясняется **актуальность** выбранной темы.

Существование такого явления как рецепция античности в духовной, художественной жизни конца XIX – начала XXI вв. сегодня не оспаривается никем. Совершенно естественны в таком случае и попытки объяснить,

почему происходит рецепция именно этого периода всемирной истории в современном общественном (историческом) сознании.

Наиболее ярко проанализировать рецепцию античности возможно и необходимо на примере совершенно определенного культурного пласта: во-первых, объединяющего тенденции традиционного и новаторского подходов к античности, во-вторых, соединяющего классику, модерн и постмодерн, в-третьих, включающего в свой состав культуру академическую и культуру массовую, наконец, в четвертых, демонстрирующего возможность гармоничного сосуществования национального и универсального в условиях глобализации культуры. Речь идет о европейской культурно-исторической общности, хронологически принадлежащей к периоду конца XIX – начала XXI вв.

Цель работы – изучить отражение мира Греции в творчестве русских символистов.

Для достижения цели были сформулированы следующие **задачи**:

1. Рассмотреть причины обращения русских символистов к древнегреческому наследию.
2. Исследовать традиции древнегреческой литературы и мифологии в творчестве В.Я. Брюсова.
3. Проследить трансформацию античной трагедии и мифа в драматургии И. Анненского.
4. Выявить мотивы древнегреческих мифов в драматургии Ф. Сологуба.

Предмет исследования:

- произведения В. Брюсова: роман «Гора Звезды», драма «Земля» (1904), сборники «Земная ось» (1907), «Ночи и дни» (1913 «Рея Сильвия» (1914). «Алтарь Победы. Повесть IV века» (1911-1912) «Юпитер поверженный» (1918). «Огненный ангел» (1907—1908) стихотворение «Орфей», трагедия «Протесилай умерший» (1911);

- И. Анненского трагедия «Меланиппа-философ» (1901), трагедия «Царь Иксион» (1902), лирическая трагедия «Лаодамия» (1902) и трагедия «Фамира-кифаред» (1906, опубликована в 1913);

- трагедии Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» (1907), роман «Творимая легенда».

Выбор именно этих авторов в качестве предмета исследования обоснован тем, что они являются наиболее яркими представителями трансформации античного наследия в литературе Серебряного века.

Объект исследования - проявление древнегреческого словесного искусства в творчестве символистов.

В работе были использованы **методы** проблемно-тематического, сравнительно-исторического и сравнительно-типологического анализа.

Структура работы включает Введение, две главы, Заключение и Список использованной литературы. Содержание изложено на 53 страницах. Библиографический список литературы включает 58 источников.

Глава I. КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА С АНТИЧНОСТЬЮ

§ 1. Рецепция античного наследия писателями и поэтами Серебряного века

Само понятие «русская античность» появилось в литературоведении благодаря работам Г. С. Кнабе. Этот термин подразумевает под собой не привычную совокупность реминисценций из истории или мифологии Древней Греции и Древнего Рима в русской литературе, а те «стороны античного наследия, которые были усвоены национальной культурой в соответствии с внутренними ее потребностями и стали ее органической составной частью» [Кнабе 2010:9].

Так, античные классические традиции имеют свое проявление в сформировавшемся устойчивом наборе культурных знаков, сюжетов и символов, имеющих различное воплощение в прозе и поэзии. Вслед за Г.С. Кнабе, в истории русской литературы было выделено три основных этапа обращения к античности.

Первым этапом стали публикации переводов античных авторов в X – XV веков вв.; затем происходило изучение переводных текстов в XVI – XVIII вв. и, в конце концов, контаминация русской и античной литературы в XVII – XX вв.

Новая волна внимания к античности произошла в эпоху серебряного века русской литературы, которая зачастую была воспринята сквозь призму культуры золотого века. Значительный интерес писателями данной эпохи уделялся мифу, являющемуся кладезем бессмертных сюжетов и тем. Так, каждый автор, переосмысляющий и принимающий за основу греко-римское наследие, стремился сделать миф современной реальностью. И именно это стремление послужило причиной самых неожиданных прочтений классических жанров.

Авторы многократно обращались к классическим текстам греческой мифологии, преследуя цель открытия правды в истории событий Первой мировой войны, правды революций 1905 и 1917 гг. и Гражданской войны. Так, классический миф переосмысливался и осовременивался, подстраивался под реальность и стал выполнять роль некой «рамы» в которую художник и стремился поместить распавшуюся связь времен, а не идеалистическую картину мира. Каждым художником были произведены попытки поставить проблемы своего времени, осмыслить их с гуманистические позиции.

Таким образом, серебряный век русской поэзии явился новым рождением античности, заключающейся в дихотомии дионисизма и аполлонизма.

Данное утверждение впервые было озвучено в трудах немецкого философа Ф. Ницше, размышлявшего над состоянием современного мира, расценивавшего это состояние как деградацию. Им было указано на искажение мифа и, как следствие, искажение всех видов искусства. «Миф глубоко пал и исказился, его дивная, строго святая мужественная природа была утрачена» [Ницше 2007:543], тем не менее, настоящий художник должен способствовать обновлению мифа и возвращению ему «его мужественности», освобождению его от оков времени и дать возможность заговорить.

В России начала XX в. аполлонизм сформировал тенденцию в культуре, обнаруживающуюся в художественной литературе. Для аполлонизма было специфически воззвание к богу искусств Аполлону как одной из главных персоналий античного пантеона, который почитался в Древней Греции и Риме как бог солнца, бессмертный противник тьмы. Он являлся символом гармонизирующего начала внешнего, материального и внутреннего, духовного мира и назначал своей целью воскрешение культурной памяти начала XX в. античности как устойчивой тональности русской культуры. Так, им был внесен эстетизм и плавность поэтических форм в искусство. Появление неоклассицизма в русской литературе

определялось тяготением к противопоставлению вечных эстетических ценностей противоречивой и беспокойной действительности, очищению художественных форм от конкретно-исторического содержания.

Иной тенденцией воззвания к античному наследию в культуре России серебряного века был дионисизм, получивший свое развитие в эстетике модернизма. Дионис являлся богом плодородия, вина и виноделия, а так же богом оргий и хаоса, олицетворением иррациональной стихии. Именно поэтому в дионисизме наивысшей ценностью выказывалось переживание основ мироздания, опыт, соприкосновение с надличностным бытием, тайну которого нельзя выразить вербально. Художник стремился освободить как эстетические, так и нравственные нормы здравого смысла, что и послужило появлению таких эстетических основ данного искусства как песенность, иррациональность и музыкальность. В связи с этим дихотомия аполлонизма и дионисизма есть дихотомия типов художественного мышления: разума и чувственности, рационального и иррационального.

Так, в России на рубеже XIX-XX вв. идеями Ф. Ницше вдохновились В. Иванов и И. Анненский. Так же большое влияние на писателей оказал фантастический мир античных и древнегерманских мифов модернистской живописи А. Беклина, Ф. Штука, М. Клингера. Русские писатели много переняли из западноевропейских традиций.

В творчестве русских писателей и поэтов мифы являются выражением поэтического осмысления мира. Так, миф служил средством возвышения реальности над рутинной, а античность стала наибольшей эстетической ценностью, породив собой развернутый метафоризм, и способствуя созданию оригинальных работ, таинственных смыслов и поэтических образов в мироконцепции художников. «Теоретики символизма возводили мифологичность к самой природе художественного слова и в мифе усматривали высшую эстетическую или даже сверхэстетическую ценность» [Григорьев 1975:56], отсюда поэтическая и философская трансформация мифов в новейшей литературе.

Говоря о мифологическом сознании, необходимо обратить внимание на то, что важнейшим материалом для российских авторов являлись мифы разных стран и народов, такие как древнеиндийские, славянские, египетские, греческие и так далее. Необходимость их использования и создания новых была связана с попытками пересмотреть культурное наследие России в промежутке между двумя русскими революциями. Таким образом, одни из мифов, особенно в творчестве Брюсова, выступают как историчные и подразумевают осознание поэтом своей собственной связи с историей человечества. «Другими авторами, такими как Гиппиус или Сологуб мифы использовались как символика узко личных, интимных, подпольных или декадентских переживаний» [Григорьев 1975:59].

В лирике З. Гиппиус прослеживается оживленное применение христианской демонологии, а в творчестве Ф. Сологуба встречается «декадентский аморализм и эстетика зла». С. Городецким создан ряд стихотворений, в которых отражается языческая культура древних славян. Данные стихотворения объединены в циклы «Перун», «Ярь» и «Жар-птица» (1907). В. Ивановым, в качестве источника поэтической символики использовалось ницшеанство, им преднамеренно были смешаны христианские и античные мифы, а центральное место занимал миф о Дионисе. Не смотря на это, наследие античной мифологии на границе веков неуклонно приобретало новый философско-символический смысл, становясь центром соприкосновения прошлого и настоящего.

Персональный след осмысления античного мифа в русскую поэзию внес И. Анненский, являвшийся прекрасным знатоком классической древности. Несмотря на отсутствие стихотворений на античные сюжеты, он, средствами символики мифов попробовал продемонстрировать подлинную красоту и величие жизни в мире шатких идеалов.

В лирике В. Брюсова боги и герои античной мифологии приобретают аллегорическое звучание, становясь носителями иносказательного значения, которое устоялось в веках. Так, мифологизм и историзм, сочетающиеся в

лирике личных переживаний становятся способом взаимодействия с миром прошлого и служат его объяснением и толкованием. Непрерывный поиск аллюзий, аналогий, связей и реминисценций помогал поэту вычленять стабильное и константное, характерное для вечности состояние действительности. Брюсов, опираясь на образы, мифы и легенды древней классики создавал не имеющие равных, неповторимые образы Рима и Греции. Сам поэт признавался, что Греция так и осталась для него неизведанной до конца. Брюсов не знал греческого языка и не мог изучать греческих авторов, зато знал латынь, что и послужило появлению таких емких латинских названий его сборников: «*Me eum esse*», «*Tertia Vigilia*», «*Urbi et orbi*», «*Stephanos*», «*Mea*» и др.

К античной мифологии так же обращался и А. Блок, но образы, навеянные древней культурой в его творчестве, встречаются достаточно редко. У А. Блока имеется достаточно интересная рецензия на две книги переводов с латинского: Апулея и Публия Овидия Назона (Блок 1962: 578).

У поэта-философа М. Волошина в лирике достаточно часто обращение как к мифам, так и к различным идеям античных мыслителей. М. Волошин прекрасный знаток античной культуры с ее религией, мифологией и философией. Поэтом всегда отмечалась глубинная сущность мифа, за внешними образами и сюжетами которого были скрыты потаенные смыслы. Так, в его прозе и поэзии мы достаточно часто встречаем имена таких знаменитых античных деятелей, как Гомер, Плотин, Платон, Тацит, Цицерон и другие, имена богов и героев античной мифологии, возрождающие реалии античного мира. В творчестве М. Волошина мифы, перемешиваясь с философскими исканиями древних, являются выражением различных духовных и душевных переживаний поэта и являются основой порождения новых смыслов и символов, становясь средством отображения состояния окружающего мира.

Некоторыми исследователями так же было отмечено обращение к античности Есенина, которое представлялось «отголосками двух

исторических пластов: с опорой на собственно литературу античности (вобравшую в себя мифологию и фольклор) и через посредство позднейших литературных направлений, основавших свою поэтику на античном наследии» [Самоделова 2015: 154].

Образы и имена античного мира крайне редки в произведениях С.Есенина, но слова из греко-римского словаря имеют достаточно частотное употребление. Есенин добавлял живописности своим произведениям путем смешения реалий из древнегреческой и римской мифологии, которые стали фигуральными в русском языке, и крестьянско-русскую напевность.

Так, русалки у него облечены в хитоны («Месяц рогом облако бодает...», 1916), встречается «издревле русский» Парнас («На Кавказе», 1924), используются древнегреческие термины «герой», «гений» в классическом смысловом наполнении («Капитан Земли», 1925), многогранность обретают образы пастуха и пряжи («Зеленая прическа», 1918; «Метель», 1924) и др.

Серебряный век русской поэзии являлся попыткой воскрешения мира утраченных иллюзий и придания гармоничной формы действительности, облечения содержания в этико-нравственные идеалы. Начало XX в. было удачной попыткой налаживания мостов между прошлым и будущим, но вскоре увенчалось поражением. Так, в 1930 — 1940-е гг. античность в русской литературе исчезла почти на 70 лет, хотя интерес к античной науке все еще сохранялся (А. Ф. Лосев, С. С. Аверинцев, Б. М. Гаспаров, В. Н. Ярхо и др.). Античные образцы непреднамеренно появлялись в советской монументальной скульптуре, например, афинские тираноборцы в известной скульптуре Мухиной.

В XX веке заострялось внимание на содержательную форму модернизированного античного мифа, в котором первое место занимало его символическое звучание. Сюжеты традиционного мифа были подвергнуты преднамеренной переделке и осмеянию, наблюдалась некая игра с содержанием и формой, происходил «синтез различных мифологических

традиций, дублирование героев и ситуаций во времени и пространстве, перенос акцента с образа на ситуацию, подмена коллективного индивидуальным как процесс нахождения типического» [Самоделова 2015: 154]. Античность распалась на сегменты онтологической картины мира. Мифемы, мотивы, мифологемы и архетипы наполнялись новым содержанием, активное использование получил «синтез искусств», выступающий основным средством обновления мифопоэтики. В большинстве этому способствовали работы Ф. Ницше, З. Фрейда, К. Г. Юнга, К. Леви-Стросса и др.

Таким образом, русской литературой были не просто заимствованы античные образы, мотивы и сюжеты, но и трансформированы, детализированы и подвергнуты стилизации, а так же получили новое философско-эстетическое звучание.

Греко-римское наследие было переработано каждой из эпох, с опорой на потребности настоящего и формируя пути будущего развития. Античность с ее многовековой традицией исправлялась в соответствии с надобностью русской литературы и осваивалась ею. Так же античное наследие играло роль не только нормы и образца, но и использовалось «в качестве действенного импульса, питательного элемента современных форм миропонимания и жизни» [Асоян 2011:259].

§ 2. Интерпретация античного мифа в творчестве поэтов и писателей Серебряного века

Русский символизм, в привычном для нас виде, в процессе усвоения и отражения идей европейского символизма приобретал свойственные ему оригинальные черты. Парадоксом русского поэтического символизма являлось то, что поэты и писатели глубоко христианской культуры направляли свои взгляды в сторону Античности.

Символисты черпали вдохновение в античной мифологии, выстраивали свою философскую систему, основанную на базовых принципах Античности

и языческой культуры. Интерес к античной мифологии наблюдается еще у ранних символистов французской школы, так в поэзии П. Верлена неоднократно встречаются цитаты из античной классики. Это демонстрируют названия и стиль написания стихотворений («Фавн», «Амур на земле», «Я как Сизиф, из кожи лез»), а так же поэтических циклов («Романсы без слов»). В творчестве А. Рембо лирическим героем предчувствуется приближение нового века, несущего глобальные перемены, и он не может отказаться от старого мира, лежащего в основе всей европейской культуры и являющегося сутью европейского искусства. «Мы близимся к царству Духа. За верность этого пророчества я ручаюсь. Мне оно понятно, но, раз я не могу обойтись без языческих словес, лучше умолкнуть» [Рембо 1988: 299].

Символисты рассматривали миф как архаический (первобытный) акт, связанный с ритуалом. Время в мифе являлось цикличным, как и в многократно повторяющемся действии ритуала и имело глубоко сакральный характер. Так же миф трактовался символистами как конструктивная система образных представлений, которые выражались в словах.

По мнению О.М. Фрейденберг [Фрейденберг 2008: 435], миф - это явление имеющее нарушенную логическую и формально-логическую казуальность. В мифе время, человек и пространство соединены воедино. Миф может являться продуктом коллективного художественного творчества, становясь важным источником сюжетов и образов, и понимается как универсальная модель символов. Обращаясь к данной универсальной модели, символистами был выдвинут основной принцип реформирования искусства, то есть «утверждение символического характера любого подлинного искусства (религии)» [Флоренский 2014: 71].

Задача очищения искусства призывала поэтов возвратиться к праосновам культуры, в лоно человеческой цивилизации - в эпоху Эллинства и заново открыть для себя истинное искусство, обратившись к мифологическим прамоделям.

Тем не менее, не все символисты были согласны с данным тезисом. Так, между А. Белым и В. Ивановым возникла полемическая переписка, в которой А. Белый признавал, что за мифом утверждается религиозная сущность искусства, но, тем не менее, считал, что не искусство идет к религиозному просветлению, а сами процессы религиозного творчества входят в систему эстетики символизма. «Теория художественного символизма не отвергает, не устанавливает религию; она ее изучает. <...> Поверив, что мистический анархизм - религия, мы обманемся, не найдя в ней Бога; поверив, что мистический анархизм - теория, мы впадем в догматическое сектантство» [Белый 1994: 508].

Иванов же считал, что «разработка тем мифа и мистерии не является мифотворчеством, но и не отрицал признаков поворота новейшей поэзии, с одной стороны, к народной душе и ее мифологическому сознанию, с другой - к духу дифирамба. Тем не менее, Иванов считает, безусловно, преждевременным говорить о наступлении эры хорового действия, за отсутствием внутренних сил для хора в современности. Оживление интереса к мифу - одна из отличительных черт новейшей нашей поэзии. Что миф органически развивается из символа, было понято в среде символистов раньше, чем это сказалось в творчестве последнего поколения поэтов. Рост мифа из символа есть возврат к стихии народной. В нем выход из индивидуализма и предварение искусства всенародного. С иной точки зрения, обращение к мифу - преодоление идеализма и замена его мистическим реализмом. <...> Ясно отсюда, что как далеки мы от всенародного искусства, так же далеки и от абсолютного мифотворчества: то и другое мы можем только упреждать и предуготовить. Ведь миф - тогда впервые миф в полном смысле этого слова, когда он - результат не личного, а коллективного, или соборного, сознания. Современный же художник только начинает жить и дышать в атмосфере исконно-народного анимизма. До всеобъемлющего мифологического созерцания еще далекий путь» [Иванов 1987: 50].

Не смотря на отсутствие единства символистов в идеологическом и теоретическом планах, оно присутствовало в творческом плане. В ходе анализа корпуса стихотворений символистов, неоднократно встречаются примеры рецепции античных образов. Наблюдается определенная закономерность в проявлении интереса того или иного поэта к каким либо определенным античным темам. Так, наблюдается стремление М Волошина к эсхатологической тематике, прослеживающееся в цикле стихов «Киммерийские сумерки» (1907), такой интерес к мифу можно объяснить влиянием на поэта восточного Крыма, который хранит памятники античности. В. Брюсов довольно часто использует античную героику, часто обращается к троянскому циклу мифов и божественно-окультурным идеям, его привлекает контраст между высокой культурой античного мира и упадком древнего Рима («Алтарь победы», «Юпитер поверженный»).

Внимание А. Белого привлекали вопросы теургии и креационизма (аргонавтические мифы и миф о золотом руне пронизывают творчество А. Белого). И. Анненский же уделял большой интерес переводам античной литературы, а именно к трагедиям Еврипида, и др. Ф. Сологуб уделял большое внимание героическому мифу, а так же античной драме, имеющий связь с попытками создания новой символистской драмы.

Большую связь с античной культурой имеют В. Иванов и В. Соловьев. Центральным концептом соловьевской философии является София, обнаруживающая эллинистические корни (неоплатонические наряду с гностическими и иудаистскими). Рецепции античной мифологии отражается в его позднем сборнике стихов «Римские сонеты»:

«Свершилось: Феникс, ты горишь!

И тщетно, легкий, из пожара

Умчат в прохладу выси мнишь

Перо, занявшееся яро.

С тобой Жарбог шестикрылат;

И чем воздушней воскрыленье

Тем будет огненной возврат,
 И долу молнийней стремленье,
 И неудержней в распаленье
 Твой возродительный распад» (Иванов 1987:192).

Анализируя поэтическое творчество русских символистов, мы видим, что поэтами использовались четыре типа мифологической рецепции.

В первую очередь это непосредственное воспроизведение мифологических образов и сюжетов. Так, в лунной балладе В. Иванова «Жрец озера Неми», уже в самом названии прослеживается обращение к образу лунной богини Дианы, которая была покровительницей охоты, а «Озеро Неми» является священным озером богини Дианы:

«Обречен ли бранник твой, Диана
 Новой кровью жадный дерн кургана
 Окропить и в битве одолеть?
 И сойдешь ты вновь, в одеждах белых,
 На устах пришельца омертвелых
 Поцелуй небес напечатлеть» (Иванов 1987:192).

Рассказывая о священном дубовом лесе богини Дианы, Иванов так же обращается к античному мифу. Говоря, что там растет дерево с золотой ветвью:

«Так я жду, святынь твоих придверник,
 В эту ночь придет ли мой соперник,
 Чистая, стяжавший ветвь твою,
 Золотой добычей торжествуя,
 Избранный, от чьей руки паду я,
 Кто мой скипетр и меч возьмет в бою» (Иванов 1987:97).

Следующим типом мифологической рецепции является трансформация архаического мифа в неомифологический образ. В поэзии символистов наблюдается тяготение к архетипам мифологической героики. В ходе авторского осмысления различных материалов античной мифологии, а так же

конкретно героических образов наблюдается их трансформация. Создание новых и интерпретация традиционных мифов имеют характер сознательного и индивидуального авторского творчества. Неомифологические образы имеют иную творческую природу, по сравнению со своими архетипами. Так, мы можем вести речь не о мифологической образности, а об образности художественной, которая создается путем привлечения тех или иных черт мифа. Примером может служить стихотворение В. Брюсова «Цирцея», в котором наблюдается перевоплощение Брюсова в Цирцею и наделение ее некоторыми качествами, которые в мифологии она не имела:

«Я - Цирцея, царица; мне заклятья знакомы;

Я владычица духов и воды и огня.

Их восторгом упиться я могу до истомы,

Я могу приказать им обессилить меня» (Брюсов 1975:201).

Именно здесь и наблюдается домысливание образа царицы, ее силы и власти. В Гомеровской «Одиссее» (песнь 10) не указывается, что Цирцея являлась властительницей духов воды и огня, в текстах Гомера обессилила она не себя, как говорит В. Брюсов, а Одиссея и его воинов.

Третьим типом рецепции античного мифа является миф об авторе, который был создан самими символистами. Так, в данном мифе можно проследить характерные черты архаического мифа, такие как воспевание героев как богов или как героев античной мифологии или как бога, присвоение ему различных чудодейственных возможностей, таких как провидение или пророчество, а так же подчеркивается их сущность в контексте современности. Такие мифы создавались почти всеми символистами.

Так же существовали индивидуальные мифы, создаваемые символистами на основе заимствования мифологем. Наиболее яркое отражение индивидуальные мифы получили в творчестве В. Соловьева, которым было создано учение о Премудрости Божией, основанное на концепте Софии. А. Блок, был развит миф, от В. Соловьева, и дана жизнь

новому мифу о Вечной Женственности и Снежной Маске - её тёмной сестре. А. Белым развивались аргонавтические мифы, создавались образы московских аргонавтов. Новая демонология «Мелкие бесы», созданная Ф. Сологубом, а так же его «миры мечты» имеющие таинственные названия, такие как Маир, Ойле и Лигой. Также Сологубом были развиты мифологемы Иронии и Лирики, Альдонсы и Дульсинеи. Д. Мережковским были созданы индивидуальные мифы, представленные в работах «Грядущем Хаме» и «Христос и Антихрист».

Таким образом, анализ поэтических рецепций античной мифологии в творчестве русских символистов демонстрирует как любовь поэтов к античной культуре и ностальгию по ушедшей идеальной эпохе, так и обнаруживает живой, профессиональный интерес к античному мифу как к инструменту, который является необходимым для создания системы символов, закодированных в художественных традициях всей европейской культуры. Художественная элита Серебряного века, включая символистов, нуждалась в античной культуре как опоре, оплоте стабильности в сложное переходное время.

Античный миф использовался символистами для того, чтобы прорваться в сферу христианского символизма, для преодоления элементов «аполлонизма» и перехода в область «дионисизма» в культуре. Античный миф играл роль некого баланса в символистской поэзии, предостерегая символистов от ухода в крайний эстетизм, и приближал их к столь желанному и совершенному коллективному творчеству. Использование мифа не только в поэзии, но и в работах по эстетике и теории символизма, демонстрирует необходимость, для создания нового образа, не только памяти о традициях прошлых лет, но и их основательная теоретическая проработка и творческое переосмысление.

Так, у каждого символиста была своя, особенная интерпретация античного мифа. Художник, обращаясь к мифу, следовал определенным, поставленным перед своей поэзией целям. Но при рассмотрении поэтов как

представителей единой школы, данная особенность становится достаточно стертой, так как поэты символисты преследовали одну цель – создание нового искусства.

Подводя итог первой главы, мы приходим к выводу, что понятие «русская античность» подразумевает под собой не привычную совокупность реминисценций из истории или мифологии Древней Греции и Древнего Рима в русской литературе, а те стороны античного наследия, которые были усвоены национальной культурой в соответствии с внутренними ее потребностями и стали ее органической составной частью.

Античные классические традиции имеют свое проявление в сформировавшемся устойчивом наборе культурных знаков, сюжетов и символов, имеющих различное воплощение в прозе и поэзии.

Так русская и античная культуры получили свое соприкосновение в ходе исторического процесса, тем самым создав межкультурный диалог.

Значимая роль в усилении интереса к античности отводилась и крупнейшим археологическим открытиям XVII – XIX вв., таким как раскопки римских городов Помпеи и Геркуланума.

Новая волна внимания к античности произошла в эпоху серебряного века русской литературы, которая зачастую была воспринята сквозь призму культуры золотого века. Авторы многократно обращались к классическим текстам греческой мифологии, преследуя цель открытия правды в истории событий Первой мировой войны, правды революций 1905 и 1917 гг. и Гражданской войны.

Таким образом, серебряный век русской поэзии явился новым рождением античности, заключающейся в дихотомии дионисизма и аполлонизма.

Появление неоклассицизма в русской литературе определялось тяготением к противопоставлению вечных эстетических ценностей противоречивой и беспокойной действительности, очищению художественных форм от конкретно-исторического содержания.

Иной тенденцией воззвания к античному наследию в культуре России серебряного века был дионисизм, получивший свое развитие в эстетике модернизма. Художник стремился освободить как эстетические, так и нравственные нормы здравого смысла, что и послужило появлению таких эстетических основ данного искусства как песенность, иррациональность и музыкальность. В связи с этим дихотомия аполлонизма и дионисизма есть дихотомия типов художественного мышления: разума и чувственности, рационального и иррационального.

В творчестве русских писателей и поэтов мифы являются выражением поэтического осмысления мира. Так, миф служил средством возвышения реальности над рутинной, а античность стала наибольшей эстетической ценностью, породив собой развернутый метафоризм, и способствуя созданию оригинальных работ, таинственных смыслов и поэтических образов ив мироконцепции художников.

Русский символизм, в привычном для нас виде, в процессе усвоения и отражения идей европейского символизма приобретал свойственные ему оригинальные черты. Парадоксом русского поэтического символизма являлось то, что поэты и писатели глубоко христианской культуры направляли свои взгляды в сторону Античности.

Символисты поддерживали ницшеанскую идею «чистого искусства», разработанную А. Белым в своей философии. Интерес к античной мифологии наблюдается еще у ранних символистов французской школы, так в поэзии П. Верлена неоднократно встречаются цитаты из античной классики.

Так, у каждого символиста была своя, особенная интерпретация античного мифа. Художник, обращаясь к мифу, следовал определенным, поставленным перед своей поэзией целям. Но при рассмотрении поэтов как представителей единой школы, данная особенность становится достаточно стертой, так как поэты символисты преследовали одну цель – создание нового искусства.

Глава II. МИР ГРЕЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

§ 1. Традиции древнегреческой литературы и мифологии в творчестве В.Я. Брюсова

1.1. Мифологические образы Древней Греции в поэтическом творчестве В.Я. Брюсова

В творчестве В.Я. Брюсова существенная роль отводилась античным мотивам и образам, проявляющимся практически на всех уровнях его творчества. Античность одаряла его творчество вселенским характером и особенной важностью, наталкивая, тем самым, читателей на поразительные аналогии и параллели.

Значительное место в лирике русского символиста занимает древнегреческая мифология. В. Брюсов видел в каждом мифологическом образе, восходящем к античности, – эстетичность и универсальность. Все личные переживания, непременно, ассоциировались у поэта с сюжетами и образами античной мифологии. Мифологические герои и героини Брюсова были лишь символами, способствующими раскрытию души современного человека, его чувств и мыслей.

Брюсов был историком по образованию и обладал необычайной эрудицией и книжной культурой. Неслучайно древнегреческие мифологические образы чаще всего появлялись в его творчестве «опосредованно», то есть через другие литературные источники. Так, Брюсов воспринимал культуру Древней Греции через призму Рима, прямого наследника Древней Эллады. Именно поэтому в его лирике мифологические образы Древней Греции имеют специфические черты римских героев, не только мифологических, но и исторических.

М. Гаспаров выделял в творчестве В. Брюсова два наиболее важных периода, таких как ранняя поэзия и поздняя проза. Так, именно в эти

периоды античности в его произведениях играла значительную роль, отражая серьезные сдвиги в истории страны и духовной биографии самого автора [Гаспаров 1975: 544].

Концепция Гаспарова обнаруживается немного прямолинейной и схематичной, но, не смотря на это, верной. У Брюсова имелся постоянный и стойкий интерес к античности, и этот интерес не был спорадическим или факультативным.

Интерес Брюсова к античности не был периодическим явлением, он присутствовал постоянно, занимая важное место в сознании и подсознании поэта, и являлся неким магическим кристаллом, сквозь призму которого реальность воспринималась преображенной. Античность преследовала Брюсова от первых стихотворных опытов до завершающего советского периода. История не уводила писателя от действительности, а точнее приближала к ней, усиливала и объясняла ее. Даже незадолго до смерти в дружеских и чуть ироничных, посвященных М. Волошину, стихах (1924) есть такие перенасыщенные античными образами строчки:

«Наш Агамемнон, наш Амфитрион
И, как Орфей, царь области рубежной,
Где Киммерии знойный Орион
Чуть бросит взгляд и гаснет неизбежно!..» (Брюсов 1975:543).

Символистская утилизация античного наследия в восприятии Брюсова сливается с реализмом, который он рьяно защищает с индивидуалистских позиций. Пропущенную через себя «минувшую судьбу» Греции и Рима он окрашивал в свои тона на манер «мирискусников», превращавших утраченное прошлое в изысканный мир грез и мечтаний. Эта художественная волна, поднятая на рубеже XIX — XX веков, докатилась до позднейших времен, породив античные мотивы в творчестве Ж. Кокто, Ж.-П.Сартра, А.Жироу, Т.С. Элиота и др. В античности Брюсова, подталкиваемого «переживаемым моментом» и особой «мистической чувствительностью», привлекали поздние периоды коренных перемен.

1.2. Античные литературные герои в интерпретации

В.Я. Брюсова

Образ Орфея неоднократно появляется в творчестве Брюсова. Но, тем не менее, мифам, которые связаны с этим античным персонажем, целиком посвящены два творения, которые были созданы в течение одного года, с декабря 1903-го по ноябрь 1904-го. Этими произведениями являются стихотворение «Орфей» и стихотворение «Орфей и Эвридика». В данных произведениях изображены главные сюжетные мотивы мифа. Но тема данных произведений разрабатывается Брюсовыми как бы в обратном порядке. Вначале автор обращается к моменту гибели героя (стихотворение «Орфей») и уже потом использует известный миф об Орфее и Эвридике. Разрабатывая его, автор обращается к кульминационному моменту, когда фракийский певец ведет возлюбленную из царства мертвых, но оборачивается, и Эвридика исчезает.

Стихотворение «Орфей» является наиболее ранним, и было написано в декабре 1903 года. В данном стихотворении разбирается момент, когда герой принял гибель от рук разъяренных вакханок:

«И пал певец с улыбкой ясной.

До берега волны докатив,

Как драгоценность, труп безгласный

Принял на грудь свою прилив» (Брюсов 1975:256).

Смерти самой Эвридики остается как бы за кадром, так же как и момент, когда певец спустился в Аид за своей женой. Конец стихотворения созвучен с античным мифом. Он не наполнен трагизмом. Искусство и надежда на соединение душ после смерти торжествуют:

«Но, не покинув лиры вещей,

Поэт, вручая свой обол,

Как прежде в Арго, в челн зловещий,

Дыша надеждой, перешел» (Брюсов 1975:256).

Брюсов стремился к дополнительной архаизации текста, и использовал для этого стандартные средства отражения античных тем в русской литературе, которые были характерны, в частности и для антологической лирики. Таким образом, поэт обращается к составным эпитетам: «сребропенных риз», «сладострастном бреде», «пышнокудрые наяды». Примечательно то, что на протяжении всего стихотворения Брюсовым используются постоянные эпитеты, которые стали таковыми еще в начале 19 века: «живые струны», «улыбкой ясной», «лиры вещей».

В статье «Брюсов и античность» М.Л. Гаспаровым отмечается то, что каждая из сменяющих друг друга цивилизаций, являясь равноправной и самоценной, становится интересной не тем, что несет в себе схожесть с другими, а своими различиями с другими. А это означает, что, изображая другую эпоху, Брюсов старался подчеркнуть ее экзотичность, и ее отдаленность от нашей эпохи. Именно это и было причиной такого насыщения, и даже перенасыщения своих римских романов археологическими реалиями и лексическими латинизмами; именно поэтому он стремится в своих переводах из римских поэтов к такому режущему слух буквализму [Гаспаров 1975:546].

Вышесказанное в полной мере относится к стихотворению «Орфей». Брюсовым очень активно использовались такие историзмы, как вакханки, лира, менады, наяды, обол, ризы, тирсы, челн, архаизм - чресла, которые являлись традиционными для произведений античной тематики, а так же устаревшие церковнославянские неполногласные формы слов, такие как ветр, брег.

Кроме того, в стихотворении большое количество мифологических имен собственных, таких как Арго, Орфей, Диони, Эвридика, Орковы врата. Поэт намеренно старался достичь того, чтобы, с одной стороны, каждый читатель мог проникнуться ощущением античной эпохи, а с другой, такое явное использование традиций стихосложения XIX века подразумевает под собой двойную архаизацию текста, то есть античность накладывается на

литературную традицию досимволистской эпохи. Стихотворение Брюсова разрабатывает антологические мотивы сходным с золотым веком русской поэзии образом.

Интересно рассмотреть причины, по которым вакханки убили Орфея. В стихотворении Брюсова они преклоняются одному богу: Дионису. Орфей обнаруживается олицетворением покоя. Менады же - это само буйство жизни, хаос. При том Орфей понимает, но не разделяет ту страсть, которая владеет и движет ими. Так, если использовать терминологию, которая впервые была введена Фридрихом Шеллингом, но получила популярность благодаря труду Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», то можно сделать вывод, что в стихотворении Брюсова Орфей обнаруживается носителем аполлонического начала, которое в свою очередь подразумевает чувство меры, самоограничение, свободу от диких порывов, мудрый покой творца. В противовес этому менады - носительницы дионисийского начала, которое включает в себе первобытный хаос и ужас, вакхический восторг, трепет опьянения и экстаза. Образцово-показательна сама лексика, связанная с менадами: «юны», «живые», «буйство жизни» и т. д. Они поэтизируют миг, в то время как Орфей познал тайны вечности. Именно поэтому он пребывает «молча одичалый // При вольном вое» их игр. Не смотря на то, что у них общий бог, вакханки отвергают покой ради наслаждений («Все жизни - в сладострастном бреде, // Вся вечность в таинстве вина») (Брюсов 1975:256). Орфей поет им о смерти и о загробном царстве, поэтому они убивают его, отвергая тем самым саму мысль о конечности земной жизни. Кроме того, что образ Орфея у Брюсова имеет ассоциацию с покоем, он так же тесно и связан с верой и с надеждой («исполнен веры», «дыша надеждой»).

В этом автор отступает от традиционной трактовки событий в мифе, согласно которой Орфей пребывает в унынии и отчаянье после неудавшейся попытки вернуть Эвридику. Даже в смерти Орфей сохраняет покой и красоту: «И пал певец с улыбкой ясной».

Показательно то, что даже перед угрозой смерти Орфей остается верен себе, творчеству. Он не сомневается в силе своей песни, в ее способности подчинять себе людей и силы природы. Возможно, Орфей у Брюсова сам искал смерти, ведь теперь он мог соединиться с возлюбленной. Вакханки сравниваются автором стихотворения с пантерами («Они стремятся, как пантеры»), «но и пантер смирял напев». Почему же Орфею оказалось не по силам укротить ярость «безумных дев»? Скорее всего, он не стремится к этому. Его поэзия после смерти Эвридики и спуска в Аид - поэзия мертвых, поэзия вечности. Она уже не оказывает прежнего воздействия на тех, кому доступен лишь «прекрасный миг» и «сладострастный бред» жизни. Обратимся к стихотворению «Орфей и Эвридика», датированному 1903 - июнем 1904 года. Первое, что обращает на себя внимание, - это диалогическое построение произведения. Орфей ведет жену из царства мертвых, пытаясь при этом вызвать в ней отклик на свою любовь. Соответственно перед читателями разворачивается диалог героев, и лишь последние четыре строки - авторский комментарий последствий того, что Орфей оглянулся, нарушив запрет:

«- И смотрит дико,

Вспять, во мрак пустой, Орфей.

- Эвридика! Эвридика!

- Стонут отзвуки теней» (Брюсов 1975:320).

В отличие от предыдущего стихотворения, здесь лексика абсолютно символистская. Стоит хотя бы обратить внимание на характерные для символизма образы смерти (мертвенной тропой, черной смерти пелена, сердце - мертво, грудь - недвижна, могила), мрака, тени, тьмы. С образом Эвридики связаны черный цвет («Но на взорах - облак черный, // Черной смерти пелена») и мотив сна («Помню сны, - но непостижна, // Друг мой бедный, речь твоя», «Помню счастье, друг мой бедный, // И любовь, как тихий сон.») (Брюсов 1975:256). При этом сон связан не со смертью, а с земной жизнью героини. Эпитеты, которые использует Брюсов, также

соответствуют общему настроению произведения: «бледный лик», «мертвенной тропой», «мрак пустой», «тьме бесследной».

Кроме того, символистской является и главная мысль стихотворения: бессмысленность существования Эвридики в мире живых после того, как она познала тайны загробного царства. Л. Бугаева в статье «Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века» пишет, что здесь «в хорошо известную событийную канву легенды (Брюсов 1975: 320) вплетает два существенных для бытования легенды в XX в. мотива - мистического знания и эротической любви. В поэтическом мире Брюсова мистическое знание связывается с образом Эвридики: «Ах, что значат все напевы // Знавшим тайну тишины! // Что весна, - кто видел севы // Асфоделевой страны!» - в то время как образ Орфея пронизан мотивом эротической любви: «Вспомни, вспомни! луг зелёный, // Радость песен, радость пляск! // Вспомни, в ночи - потаённый // Сладкожгучий ужас ласк!» (Брюсов 1975: 258).

Орфей – певец и пророк – бесспорно, причастен знанию, но знанию земному, в то время как Эвридика, знающая более глубокие, более сокровенные тайны, потеряла земные чувства и способность земного восприятия:

«Но на взорах - облак черный,
 Черной смерти пелена...
 Я лишь легкой тенью вею,
 Ты лишь тень ведешь назад....
 Сердце - мертво, грудь - недвижна
 Что вручу объятью я?...
 Помню сны, но непостижна,
 Друг мой бедный, речь твоя» (Брюсов 1975:258).

Орфей всеми силами старается оживить в Эвридике прежние чувства, переживания. Он оглядывается именно потому, что страстно желает вернуть Эвридику к потерянной жизни и физически, и духовно. В начале

стихотворения он уверен, что стоит им выйти на поверхность, вернуться в мир живых, и все станет как прежде, до трагической смерти жены («Мы идем тропой мятежной, // К жизни мертвенной тропой») (Брюсов 1975:230). На сомнения Эвридики он отвечает своей уверенностью:

«Выше! выше! все ступени
 -К звукам, к свету, к солнцу вновь!
 Там со взоров стают тени,
 Там, где ждет моя любовь!
 Верь мне! верь мне! у порога
 Встретишь ты, как я, весну!
 Я, закливший лирой бога
 Песней жизнь в тебя вдохну!» (Брюсов 1975:319).

Чувствуя, что его слова и убеждения не способны вдохнуть в Эвридику жажду жизни, жажду возвращения, Орфей старается пробудить в ней воспоминание и об эротической любви:

«Вспомни, вспомни луг зеленый,
 Радость песни, радость пляск!
 Вспомни, в ночи - потаенный
 Сладко-жгучий ужас ласк!» (Брюсов 1975:319).

При этом Орфей забывает, что для Эвридики он уже больше «друг» и «брат», нежели «супруг». Он не может понять, как она могла забыть его, будучи сам уверен, что эти воспоминания вечны («Ты не помнишь! ты забыла! // Ах, я помню каждый миг! // Нет, не сможет и могила // Затемнить во мне твой лик!») (Брюсов 1975:320). Его оглядка - желание любой ценой вернуть Эвридику к жизни. Он не замечает, что она идет за ним не по собственной воле, а по велению долга: «Ты - ведешь, мне - быть покорной, // Я должна идти, должна.» (Брюсов 1975:320). Эвридика не хочет идти за Орфеем, все его попытки вернуть возлюбленную к жизни обречены на неудачу с самого начала.

Таким образом, на основе проведенного анализа можно сделать вывод об устойчивом интересе Брюсова к сюжету мифа об Орфее и Эвридике. Это связано с тем, что имя Орфея олицетворяет могущество искусства. Еще Эсхил в трагедии «Агамемнон» так описывает воздействие голоса Орфея (обращаясь к корифею): «Язык твой - язык Орфея наоборот: Тот водил за собой все, вызывая радость своим голосом» (Цит. по Лебедев 1989: 429).

Обращаясь к данной теме, Брюсов совмещает различные поэтические системы: приемы классической антологической лирики XIX века и образность и художественный строй символистской лирики начала XX века.

Идеи и настроения стихотворений также соотносятся с выбранной автором поэтической системой. Торжество искусства в стихотворениях «Орфей» изменяется ощущением бессмысленности существования и неполноты земного знания в произведении «Орфей и Эвридика».

§ 2. Античный мир в драматургии русских символистов

2.1. Модернизация античной трагедии и мифа в драматургии

И. Анненского

Характерной чертой литературной обстановки границы веков обнаруживается процесс смешивания и взаимопроникновения жанров, которому сопутствует тяга к общекультурному синтезу художественных достижений не только настоящего, но и прошлого, а так же литературных, философских и мифологических форм сознания, форм искусства и жизни. Так стремление «собрать» человека в сфере его эстетической деятельности и восстановить целостность переживания им художественного мира являлось неотъемлемой частью данной эпохи [Родина 1972:28].

Так, трагический театр, который появился в начале XX века имел некоторые отличия от трагедии Ренессанса или XVIII века, в том, что стремился быть не просто искусством, а такой теургической силой, которая способна решить противоречия окружающей жизни и объединить, по

выражению Т. Родиной, «разорванные между собой области культуры, сконцентрировать в одной точке растекающиеся по ее поверхности силы современного творческого сознания и волю к творческому изменению действительности» [Родина 1972:28]. В данном плане драма начала века выступала наследницей античной трагедии, в понимании Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Взяв за основу идею Ницше о дионисийской сущности трагедии, многие русские художники рубежа веков, прежде всего И. Анненский и В. Иванов, обращались в своих драматургических опытах к античным сюжетам и античным схемам построения действия.

Именно Анненским, было, положено начало переосмыслению русскими символистами классического наследия Древней Греции и именно он первый среди русских символистов создал собственные трагедии на античные сюжеты. Этими произведениями были «Меланиппа-философ» (1901), «Царь Иксион» (1902), «Лаодамия» (1902) и «Фамира-кифаред» (1906, опубликована в 1913). Лишь спустя три года после того, как Анненский опубликовал свою первую античную драму, Ивановым были написанные его трагедии, такие «Тантал» (1904), «Прометей» (1915), и спустя еще немного времени появились трагедии Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» (1907) и В. Брюсова «Протесилай умерший» (1911).

Исследованиями самостоятельных драм Анненского занимались А. Федоров, О. Хрусталева, Т. Родина.

Анненский не воспринимал столь глобалистский пафос, и его античные драмы были глубоко лиричными и связанными с миром души. С этого ракурса, трагедии Анненского можно было сопоставить, в первую с лирико-символической драматургией Блока. Блок, в предисловии к сборнику «Лирические драмы» по поводу своих пьес, которые были созданы в начале 1900-х годов: «такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, – только представлены в драматической форме» [Блок 1981:383]. Но далее Блок оговаривал: «Никаких идейных, моральных

или иных выводов я здесь не делаю» [Блок 1981:384]. Именно в этом и заключается наиболее значительное различие драматургии двух поэтов. Трагедии Анненского, также были посвященные переживаниям «отдельной души», и тем не менее претендовали на общезначимость, были выражением лица эпохи, и служили ее идейно-эстетическим кредо.

Именно это было одним из составляющих элементов авторского замысла Анненского. Данное положение подтверждает и то, какую роль занимает миф в его трагедиях. Так Анненский был не только практик, но и один из ведущих теоретиков мифа.

Миф был основой античных трагедий и выступал для автора в качестве жизненной модели, которая очищена от всего наносного и происходящего, миф служил отражением духовно-нравственного аспекта бытия. Именно через призму мифа, Анненский, как художник осмыслял мир и себя: «Мир окаменелый, кристаллизовавшийся, отраженный дает себя наблюдать вдумчиво и спокойно, он не волнует, не мучит, не вызывает на борьбу, не ставит запросов; легче поддается и анализу, и гармонизации» [Анненский 1979:283].

Миф был простором для иносказания и сосуществования в драме многих смыслов, что было чрезвычайно привлекательным для Анненского: «... Я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому» [Анненский 1979:283]. Так, наблюдается связь Анненского и общесимволистской трактовки художественного произведения, при котором, все же, наблюдается различие: практически никому из символистов не удавалось так глубоко проникнуть в дух древнегреческой драматургии и античности, которые являлись первоисточником и европейской культуры в целом, и европейского символизма в частности.

Миф Анненского во многом берет начало в трагедиях Еврипида, которые изучались и переводились русским поэтом в течении всей жизни.

Еврипид был близок Анненскому, в первую очередь, повышенной степенью трагичности мироощущения, которая была свойственна этому последнему древнегреческому классику. Е. М. Топуридзе отмечает, что в пьесах Еврипида, все представляющее ценность для человека изначально находится в нем самом, человек должен опираться только на самого себя и сам отстаивать свою точку зрения [Топуридзе 1984:91].

В трагедиях Еврипида наблюдается очеловечение мифа, происходит снижение его мистериальной патетики, что так же являлось и особенностью оригинальных драм Анненского. Пьесы Анненского не являются простой интерпретацией, пропущенной «через себя» Еврипида, это создания, имеющие глубокую оригинальность, возникшие в процессе взаимодействия с контекстом литературы рубежа веков и русской литературы XIX века.

У Анненского центр тяжести в трагедии смещен с мифа, как определенной связанности событий, слагающейся в нечто целое и составляющей «начало и как бы душу трагедии» [Аристотель 1957: 60], на героя, который является самодостаточным и не находящимся в прямом соотношении с состоянием мира.

Здесь нужно сделать отступление о существовании древнегреческой трагедии и основаниях ее особой злободневности на рубеже XX века. А. Ахутиным характеризуется то новое, вносящееся античной трагедией в человеческий мир, как «открытие сознания» [Ахутин 1997:118]. По его мнению, сознание изначально всецело захвачено миром и в нем же скрыто. Разрыв между поступком и обстоятельствами минимален, таким образом, человеческому поведению приписывается инстинктивный характер. В создании театра исследователем видится пробуждение от мифа, переживаемое с предельной трагической силой [Ахутин 1997:118]. Так, по мнению исследователя, трагедия выступает зрелищем сознания, а сознание является зрелищем [Ахутин 1997:118]. С данной точки зрения, эпоха рубежа веков является эпохой, в которую произошло своеобразное «открытие сознания», временем, когда происходит пересоздание человека. Именно по этому в начале века

трагедия вышла на первый план, способствуя пробуждению «тотального отстраняющего удивления» в человеке [Ахутин 1997:118]. Такое пробуждение и привело к обновлению мировосприятия и открытию новых уровней сознания человека. Однако, в отличие от античной трагедии, в которой герой еще имеет тесную связь с процессом жизни, не дающую ему возможности к неограниченному проявлению своей мощи, связь с миром у трагического героя начала XX века ослаблена или вовсе разрушена

В античной трагедии главным является действие, а своеобразие характера героя является второстепенным по отношению к сюжету. Ахутин подчеркивает, что героем античной трагедии является «человек по преимуществу, человек, взятый в очищенной, подчеркнутой, выявленной и идеализированной человечности, разумности в греческом ее понимании... Не герой сам по себе делает происходящее трагедией, наоборот, склад событий может открыть трагизм... неведомого героя» [Ахутин 1997:125].

Герой Анненского, так же как и античный герой, «открывает» свое сознание, то есть в ходе сюжета трагедии происходит «выход героя и себя, из своей замкнутости в индивидуальности. Сознание героев Анненского является очевидной и достоверной реальностью, которая не имеет прямой зависимости от перипетий сюжета.

Главные герои трагедий данного автора (женские образы – Меланиппа и Лаодамия, и мужские образы – Царь Иксион и Фамира-кифаред) выступают героями-избранниками еще до разворачивания основного конфликта, их не удовлетворяет «животная», нерелективная жизнь, и они предпринимают различные попытки творческого подхода к миру, наполняя его собой и своим внутренним смыслом.

Героиня первой трагедии Анненского Меланиппа «не может уж на веру слабых душ без ужаса глядеть и омерзенья» [Аверинцев 1971:55], в ней происходит борьба уважение к обычаям и любовью к отцу с внутренним неприятием устоявшихся норм, которые являются противоречащими истинной человечности. Герой следующей трагедии – Царь Иксион, живет и

действует, руководствуясь только собственной волей. В самом начале драмы мы видим его мучения угрызениями совести из-за того, что им был убит тесть, но, не смотря на угрызения совести, он обдумывает новое преступление, уже против самого Зевса. Нарушение не только человеческих, но и божественных законов для этого «сверхчеловека» эллинского мира» [Аверинцев 1971:55] – является демонстрацией свободолюбия, которое не имеет внешнего ограничения, но наказывается внутренними законами совести. Лаодамия и Фамира не занимают столь активной внешней позиции по отношению к жизни, но их уход от мира видимого является глубоко сознательным актом, внутренним вызовом макрокосму.

Названные герои трагедий Анненского находятся выше своего окружения, они – лучшие из людей, так в минуты испытываемого ими нечеловеческого страдания они становятся равны в своем величии богам и даже превосходят их. Меланиппу сила любви к детям поднимает над когда-то святыми для нее устоями предков, она освобождается в момент наивысшей нравственной и физической муки от законов необходимости: «И чтобы жить, обманов и надежд не надо ей...» (Анненский 1979:535). Царь Иксион сознательно отказывается от забвения своей вины, с трагическим спокойствием принимает неумолимость бытия и свое одиночество в мире. Даже такие герои-созерцатели, как Лаодамия и Фамира, избавляются, правда ненадолго, от пут материальной реальности и приобретают независимость от нее, уходя в вымышленный мир (Лаодамия – любви, Фамира – музыки).

Анненский подчеркивает момент сознательного выбора героями своей судьбы, в это мгновение его герои руководствуются разумом, тесно связанным с внутренней сущностью каждого из них.

В процессе изображения человека, находящегося перед лицом «ужасов жизни» прослеживается преемственность Анненским так же и произведений Достоевского, так, по словам Аверинцева, анализирующего «Господина Прохарчина» в истинной трагедии никогда не допускалось ни призрачности, ни надуманности как в страхе, так и в страдании, как она никогда не

допускала ни их слепой бесцельности, ни их нравственной бесполезности, что прослеживается начиная с колеса Иксиона и коршуна Прометея и вплоть до мучительной болезни леди Макбет [Аверинцев 1971:57].

Меланиппа, Лаодамия, Иксион, и Фамира являлись частью души автора. Лиризация была характерной чертой литературы рубежа веков и естественным свойством мироощущения присущего Анненскому. В его трагедиях мир показан глазами главного героя, являющегося alter ego автора.

Герои Анненского играют роль «художников», которая заключается в их творческом отношении к жизни и стремлении к проявлению своей духовной индивидуальности в материальном мире. Все происходящее во внутренней жизни героев и является единственной реальной ценностью внешней жизни, это находит свое отражение в созидательной рефлексии Меланиппы, «сверхчеловеческом» своеволии царя Иксиона, любви Лаодамии и неслышимой другими музыке Фамиры [Анненский 1979:473].

Лирика в драме используется Анненским для более точной передачи «намёков, символов и недосказок», то есть того, о чем читателю остается только догадываться. Состояние духа человека выражено не только героями, но и всем строем трагедий через ряды символических сцеплений. Символы в произведениях Анненского являются отражением внутреннего переживания главного героя, так, богиня обмана Апата и богиня безумия Лисса в «Царе Иксионе» являются порождением больной души царя, они страшны в своей осязаемости и материальности.

Характерной чертой, присущей драматургии Анненского является «психологический символизм», а основной мыслью, прослеживающейся во всех его произведениях, является связанность взаимосвязь творческих исканий героя и равнодушность мира, которая является неизбежной [Гинзбург 1974:315].

Анненский имел глубокое проникновение в античную музыкальную эстетику, о чем свидетельствует не малое количество музыкальных инструментов, которые звучат в его трагедии.

Так, неслучайно, что в «Фамире-кифаред» выступление хоров менад и сатиров сопровождается флейтой, а о кифаре Силен говорится:

Ох, эти струны — холоду напустят
 Да, как туман, отравят вас мечтой
 Несбыточной... Нет, право, флейта лучше
 Для женщин... (Анненский 1979:501).

Наряду с эти у кифары имеется и мифологический аспект, так она была атрибутом Аполлона, в то время, как флейта являлась олицетворением Диониса.

Символическому раскрытию аполлонического характера главной героини Лаодамии способствуют песни хора, сопровождающиеся арфой перед появлением Протесилая из царства мертвых.

В «Фамире-кифаред» пение хора так же сопровождается инструментальной музыкой, а кифара имеет переплетение с ударными и духовыми инструментами.

Несмотря на всю внутреннюю лиричность и «автопсихологичность» образов главных героев, «свидетельская» позиция Анненского в этой трагедии гораздо шире «кругозора» действующих лиц. Авторская ирония, которая сильнее всего звучит также в последней трагедии Анненского, не только объективирует его отношение к героям, но и отражает мировоззренческую позицию этого художника. Анненский очень тонко и даже жестоко иронизирует над переживаниями героев устами Папа Силен и его свиты:

Фамира:

... Да, до сих пор себе
 Не объясню я, что со мною было:
 Глядел ли я иль слушал? Облака ль
 Там надо мной звучали, или струны
 Рождали в небе формы, а закат
 Был только нежной гаммой?..

В траве тихо

Первый сатир:

Какой туман!.. от слов...

Второй:

Да, для иных ослов...

По-моему, скорее кратер,

Прикрытый стылостью золы...

Как жаль на этот раз, что мы козлы,

Или что он не наш, не сатир

Вот побеждать учитесь у кого...

Еще такая речь – и от прелестной дамы

Останутся глаза – горящие две ямы –

И двадцать бесполезных хризантем (Анненский 1979:523).

В насмешливом тоне сатира слышится горечь автора от неизбежной связанности в человеческой жизни высокого и низкого, материального и идеального миров, которые, как писал Анненский в одной из статей «Книги отражений», «бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко юмористическим (в философском смысле) и логически непримиримым соединением» [Анненский 1979:217]. А, кроме того, в иронии Анненского звучит характерный для всего творчества поэта скептицизм, который, по очень точному определению одного из современных исследователей, вызывается «стыдливой боязнью красивых слов». Анненский «тщательно оберегает «самое главное» – ту музыку страдания и жалости, о которой говорил Ницше в своей книге «Рождение трагедии из духа музыки» [Небольсин 1993:178]. Авторская позиция в «Фамире-кифареде» импрессионистична и двойственна, она не вмещается в рамки какого-то одного мировоззрения, и ирония по отношению к жизненной несостоятельности Фамеры всегда уравновешивается состраданием к его пути.

Вообще мотив жалости, присущий лирике Анненского и генетически связанный с пафосом сострадания русской классики XIX века, проходит через все четыре его трагедии. Сочувствие автора вызывают не только страдания героев, но и их последовательность в осуществлении своей судьбы, их внутренняя стойкость и невозможность жить иначе.

Стремлением более полно показать движение внутреннего конфликта объясняется введение Анненским в свои трагедии лирики (как самостоятельного элемента действия, а не качества мироотношения автора), музыки и живописи. Такой синтез был характерной чертой поэтики символистского театра, а также культуры рубежа веков в целом.

2.2. Мотивы древнегреческих мифов в драматургии Ф. Сологуба

Федор Сологуб является одним из самых загадочных авторов конца XIX – начала XX века. Он был крупнейшим поэтом-символистом, переводчиком, драматургом, публицистом. Ф. Сологуб чувствовал новый устанавливающийся мир, который был миром перемен и видел эпоху расцвета новой культуры. Мифологический мир, который был создан в его произведениях, отражал все искания и проблемы современной ему эпохи. Средствами мифа происходила организация особого пространства, отличного от окружающей реальности и обуславливающего бытие отдельной творческой личности. В своем творчестве Ф. Сологуб создал особое философско-художественное единое дискурсивное пространство, а особенностью его творческого метода выступало смелое соединение идей новейшей философии с учениями европейских и восточных религий, мистических учений, синтез искусств и применение этих идей в своих произведениях.

Пьеса «Дар мудрых пчел» (1906) открыла драматургический период в творчестве Ф. Сологуба. Данная пьеса не единожды привлекала внимание исследователей, на что есть целый ряд причин.

Во-первых, это популярность мифологических сюжетов, героями которых становятся Протесилай и Лаодамия в начале XX, что подтверждается наличием, в данном периоде, четырех авторских драматических интерпретаций: «Протесилай и Лаодамия» С. Выспянского (1899 г.), «Лаодамия» И. Анненского (1902 г., опубликована в 1906 г.), «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба (1906 г.), «Протесилай умерший» В. Брюсова (1913 г.).

Во-вторых, появление драмы Ф. Сологуба связано с поиском нового театра. Сам Ф. Сологуб, считал, что театр должен являться некой «отвлеченностью от действительности, противоположное реальности, максимум условности, ибо это - преобразование обычности, полет в царство мечты, ибо ведь из отвращения и пресыщения фактами повседневности и явилась осознанная потребность в Театре, “томление по мирам иным”, “жажда новой действительности”» [Сологуб 1916:13].

Драма «Дар мудрых пчел» была написана специально для постановки в театре В. Ф. Комиссаржевской, где главным режиссером 1906-1907 гг. был В. Мейерхольд. Постановку «Дара мудрых пчел» была под запретом цензуры, и, тем не менее, Мейерхольд включил ее в репертуар театра, считая что «в ней есть все, что нужно сегодняшнему театру» [Мейерхольд 2012:136].

Сологуб активно использовал в «Даре мудрых пчел» мифологические образы, переозвучивая их и, таким образом, создавая свой собственный субъективный образ мира, сотворяя неомиф. Отправной точкой в процессе создания собственного текста Ф. Сологуба служат Анненского и статья Зелинского. В драме «Дар мудрых пчел» центральное место занимают образы пчелы, воска и меда. В данном контексте пчелы являются душами, готовящимися к воплощению, а воск является символом пластической материи, из которой происходит построение физического тела. Тем не менее, данная трактовка не исчерпывающая и не всегда может быть «рабочей» внутри текстов Ф. Сологуба.

Еще одним вероятным источником данных образов может выступать философское эссе «Жизнь пчел» (1901), написанное М. Метерлинком. Данное эссе повествует об организации жизни улья, тесно смешанное с обобщениями, имеющими философский характер. У Ф. Сологуба образ пчелы является символом одухотворенной, разумной и творческой жизни. Пчелы сопровождают Феба (Аполлона), бога с золотыми кудрями, являющегося хранителем света, искусств и наук. В подземном царстве о Фебе вздыхает Персефона: «О златокудрый, рождающий мудрых пчел! Как золотые стрелы, жужжат золотые пчелы. И сладостный в земных цветениях для пчел благоухает мед» (Сологуб 2001:57).

Служанка Нисса, утешает Лаодамию, призывая ее обратиться к жизни: «Слушай, как звонко стрекочут цикады, таясь в траве, как медленно и ровно жужжат золотые пчелы, вечные работницы, собирая сладкий мед и мягкий воск» (Сологуб 2001:58). Подруги приносят ей благоухающие цветы, и так же акцентируют внимание на пчеле, которая вьется и жужжит над розой – это так же является олицетворением жизни.

Лаодамия же неоднократно упоминает темных, злых пчел, что свидетельствует о ее горькой жизни вдали от Протесилая: «Налетели на меня, окружили меня темные пчелы печали, изжалили они мое сердце, соты горького меда скопили в нем, злые, - и тает мое сердце, как тает воск» (Сологуб 2001:58). И далее: «Тоскую о моем милом, о доблестном Протесилае. Горькою мукою полно мое бедное сердце, - горький мед злых пчел! - и помыслы мои черны...» (Сологуб 2001:58). Рассказывая о своем вешем сне подругам Лаодамия говорит: «Золотые пчелы жужжали за моим окном, жужжали, и золотые стрелы светлокудрого Феба упали на мое плечо, и пчелы темные, злые жалили мое сердце, и ныло от боли мое сердце - соты горького меда, - и я плакала, плакала неутешно» (Сологуб 2001:66).

Мед в пьесе выступает в качестве метафоры любви, которая неразрывно связана с жизнью, что имеет многочисленные примеры в «Даре мудрых пчел». Так, Персефона постоянно говорит о горьком меде в сердце,

Богиня любви Афродита, называет Лаодамия гиметским медом, взывая к Персефоне:

О Персефона!
 Ты помнишь, ты хочешь
 Тихой услады Поцелуя.
 Ты знаешь, ты помнишь
 Смерть победившего бога.
 Ты хочешь, ты хочешь
 Веселья,
 Сладкого меда (Сологуб 2001:97).

Воск в пьесе Ф. Сологуба является метафорой искусства, так скульптор Лисипп, создавая статую Протесилая, работает с воском. Данный образ молодого скульптора является сологубовской модификацией мифа. Скульптор юн, и остальные персонажи именуют его «отроком». В произведении Ф. Сологуба именно он имеет прямую взаимосвязь с искусством: он создает восковые статуи, вызывающие восхищение у всего города. В данном случае можно провести аналогию с эссе М. Метерлинка, в котором говорится, что только молодым пчелам отводится привилегия выработки воска и создания пчелиного города [Мейерхольд 2012:136].

Ф. Сологуб находит идеи о сущности искусства и его назначении в натурфилософском эссе о жизни пчел, превращая пчел, воск и мед в метафоры любви, жизни и творчества. Тема взаимосвязи любви и смерти так же занимает одну из ключевых позиций в «Даре мудрых пчел», что отражается в словах. Данная идея взаимосвязи между любовью и жизнью лейтмотивом проходит сквозь всю драму Сологуба.

В четвертом действии, в ходе ритуала Диониса слышатся слова подземных богов:

«Вечная любовь
 Сочетает жизнь со смертью»,
 «Жизнь и смерть,

Да и нет –

Одно!» (Сологуб 2001:114).

В финале, в сцене оплакивания Лаодамии подругами слышны восклицания:

«Умерла, умерла Лаодамия.

О, дивная смерть!

Плачьте, плачьте о милой Лаодамии, но с плачем соедините и великую радость и славьте небесную очаровательницу, роковую Афродиту! Слава, слава тебе, Афродита! Над смертью торжествуешь ты, небесная, и в пламенном дыхании твоём тает земная жизнь, как тает воск» (Сологуб 2001:114).

§ 3. Методические рекомендации по разработке внеурочного занятия «Творчество Ф. Сологуба-драматурга»

Школьная программа подразумевает фрагментальное изучение творчества Ф. Сологуба. Данный автор изучается в 11-м классе в контексте знакомства с творчеством символистов. С нашей точки зрения, творчеству Ф. Сологуба должно быть уделено большее внимание. Оригинальность мировосприятия Ф. Сологуба, раскрывается в его произведениях, а музыкальность его произведений, несомненно, будут интересны для школьников. Творчество талантливого автора интересно не только само по себе, оно также раскрывает основы символистской эстетики.

Конспект внеклассного мероприятия по литературе

Тема: «Драматургия Федора Кузьмича Сологуба»

Цели:

1. Ознакомить учащихся с жизнью и драматургией в творчестве Ф. Сологуба, с работами литературоведов и с воспоминаниями современников, посвященных драматургии Ф. Сологуба; проанализировать пьесу «Дар мудрых пчел», выявить основные мотивы в пьесе автора.

2. Развивать аналитическое восприятие драматургии Ф. Сологуба.

Методы: лекция учителя, сообщение учащихся о жизни Ф. Сологуба, чтение отрывков из пьесы «Дар мудрых пчел», беседа.

Предварительное задание: подготовить сообщение о Ф. Сологуба (на 10-15 мин.); прочитать отрывок из пьесы «Дар мудрых пчел».

Задание опережающего характера: для того, чтобы заинтересовать учащихся творчеством Ф. Сологуба на уроках литературы необходимо рассмотреть пьесу «Дар мудрых пчел» для предварительного знакомства с автором.

Вариант сообщения о Ф. Сологубе:

Сологуб, Федор Кузьмич (настоящая фамилия Тетерников, Федор Кузьмич) (1863–1927), русский писатель.

Федор Сологуб родился 17 февраля (1 марта) 1863 в Санкт-Петербурге. Его отец был незаконным сыном помещика Полтавской губернии. Отец Ф. Сологуба был дворовым человеком, а после того, как отменили крепостное право, занимался портным делом в столице, в 1867 он умер. Овдовев, мать Ф. Сологуба работала прислугой в небольшой семье чиновника. В доме чиновника были увлечены музыкой и театром, а так же была своя небольшая библиотека, что и поспособствовало тому, что юный Федор пристрастился к чтению. Наибольшее впечатление на Ф. Сологуба произвели произведения Робинзон, Дон Кихот и Король Лир, став для него своего рода Евангелием.

В отрочестве он так же прочел В.Г.Белинского, Д.И.Писарева и Н.А.Добролюбова. А Н.А.Некрасова Федор почти всего знал наизусть. Творчество М. Ю. Лермонтова и А.С. Пушкина интересовала его в меньшей степени.

После обучения в приходской школе и уездном училище Ф. Сологуб прошел педагогическую подготовку в Учительском институте, и в 19 лет вместе с матерью и сестрой он отправился в глухую провинцию преподавать математику. В городе Крестцы Новгородской губернии он преподавал с 1882 по 1885 год, затем в городе Великие Луки с 1885 по 1889, и в последствии в

Вытегре с 1889 по 1892. Учителем он занимался достаточно усердно, и в этот период им был написан учебник по геометрии. Тем не менее, Ф. Сологуб не считал учительство достойным для себя занятием.

Написанием стихов он занимался с 12-ти летнего возраста, и уже тогда был уверен в своем призвании, как поэта. Он считал, что в нем заложены поэтические возможности, но это не имело никаких оснований, публиковал он свои стихи в небольших провинциальных журналах.

Начало 1890-х годов стало переломным моментом. В 1891 году, находясь проездом в столице, ему представилась возможность познакомиться с Минским, который спустя много лет был для него весьма значимым. Его Ф. Сологуб считал своим идейным единомышленником. Ф. Сологуб показал ему около сотни своих стихотворений. Позднее Ф. Сологуб был окрещен Волынским «подвальным Шопенгауэром», явно подразумевая Записки из подполья Ф.М.Достоевского, так как Достоевский являлся одним из любимейших авторов Ф. Сологуба. В творчестве Сологуба того времени наблюдалась трансформация «униженных и оскорбленных» в «подпольных» мстителей и озлобленных мечтателей, которые были склонны к солипсизму, что и стало его универсальным сюжетом, сюжетом лирическим, драматическим и эпическим.

Все это было вполне типичным для декадентского мироощущения. В творчестве Сологуба декадентство было как нельзя более органичным, оно стало новой ипостасью его социальной обездоленности, которая была возведена во вселенский масштаб и в метафизическое достоинство. Действительность обличалась, отвергалась и изничтожалась, а на ее место приходило мироздание, с царящим в нем «ложью и злом», что в основном и соответствовало «воле и представлению» Шопенгауэра. В данном ключе в 1890-е годы произошло определение потенциального содержания и разработка мифологем творчества Сологуба.

В 1892 Сологуб переселился в Петербург и продолжал свою преподавательскую деятельность, а так же стал постоянным и наиболее

плодотворным сотрудником «Северного вестника», где и получил свой «аристократический» псевдоним. Псевдонимом послужила измененная графская фамилия. Его стихи активно печатались во многих петербургских газетах и журналах, им было написано большое число рецензий, статей и заметок. В 1896 году был закончен и опубликован его первый роман «Тяжелые сны».

С 1892 шла работа над вторым романом, в котором тематика и жизненный материал первого романа получили переоформление под знаком бесовщины и в образах «пляски смерти». В 1896 году вышел сборник его стихов Книга первая и Тени, а так же рассказы и стихи.

Сологуба относили к представителям поэтического символизма, ввиду того, что он выступал рядом с ними на страницах периодических изданий и пользовался среди них особенно высокой репутацией. Не смотря на общность умонастроений, между символистами и Ф.Сологубом были существенные различия, проявившиеся в 1905–1914 и после 1917, то есть в момент его наибольшей популярности. Сологуб был принципиальным богоборцем.

Разрушительный, богоборческий пафос был вдохновителем множества «зажигательных» стихов Сологуба, которые публиковались в сатирических журналах, появившихся в революционную пору «Зритель», «Вольница», «Молот», «Сигнал» и др., а также публиковались его пропагандистские Политические сказочки (1906), которые являлись жалящими пародиями на духовенство и власть. Своеобразной поэтической экспозицией в борьбе с реальностью мира представляли собой самые знаменитые стихотворные сборники, а именно Змий (1907) и Пламенный круг (1908).

Сологуб занял место в первом ряду литераторов после публикации в журнале «Вопросы жизни» второго романа, законченного в 1902 году - романа Мелкий бес.

В предвоенное время на первое место вышла драматургия Сологуба. В ней объединились мифологические и фольклорные сюжеты. Трагедия Победа смерти (1907) была поставлена в театре Комиссаржевской .

В 1917 году, в связи с революцией и войной слава Ф. Сологуба начала угасать. Сологуб приветствовал революцию, писал патриотические стихи, что во много и поспособствовало падению его славы.

Умер Сологуб в Ленинграде 5 декабря 1927.

Ход занятия

1. Вступительное слово учителя.

Культура Серебряного века породила немало утонченных и сложных, порой редкостных явлений, надолго сохраняющих для нас ореол неразгаданности. Среди них – феномен поэта Иннокентия Анненского. Представление современников о нем распадалось на разноречивые, не согласующиеся между собой образы, «лики».

Кабинетный ученый, филолог, классик, знаток древних языков – таким сохранился Анненский в памяти знавших его людей. Признание Анненского-поэта пришло с опозданием, уже после его смерти. При жизни его знали больше в качестве переводчика Еврипида и педагога. Он преподавал всю жизнь, в гимназиях Петербурга и Киева, читал лекции по греческой литературе на петербургских Высших женских курсах, был директором Царскосельской гимназии и пр.

2. Жизненный путь Ф. Сологуба (сообщение учащихся)

3. Слово учителя

Пьеса «Дар мудрых пчел» (1906) открыла драматургический период в творчестве Ф. Сологуба. Данная пьеса н единожды привлекала внимание исследователей, в ней наблюдалась популярность мифологических сюжетов, героями которых становятся Протесилай и Лаодамия в начале XX, что подтверждается наличием, в данном периоде, четырех авторских драматических интерпретаций: «Протесилай и Лаодамия»

С. Выспянского (1899 г.), «Лаодамия» И. Анненского (1902 г., опубликована в 1906 г.), «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба (1906 г.), «Протесилай умерший» В. Брюсова (1913 г.).

Появление драмы Ф. Сологуба связано с поиском нового театра. Сам Ф. Сологуб, считал, что театр должен являться некой «отвлеченностью от действительности, противоположное реальности, максимум условности, ибо это - преобразование обычности, полет в царство мечты, ибо ведь из отвращения и пресыщения фактами повседневности и явилась осознанная потребность в Театре, “томление по мирам иным”, “жажда новой действительности”»

4. Самостоятельная работа над произведением

Попробуйте определить основные образы в пьесе Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел».

В драме «Дар мудрых пчел» центральное место занимают образы пчелы, воска и меда. В данном контексте пчелы являются душами, готовящимися к воплощению, а воск является символом пластической материи, из которой происходит построение физического тела.

У Ф. Сологуба образ пчелы является символом одухотворенной, разумной и творческой жизни. Пчелы сопровождают Феба, бога с золотыми кудрями, являющегося хранителем света, искусств и наук. В подземном царстве о Фебе вздыхает Персефона:

«О златокудрый, рождающий мудрых пчел! Как золотые стрелы, жужжат золотые пчелы. И сладостный в земных цветениях для пчел благоухает мед».

Служанка Нисса, утешает Лаодамию, призывая ее обратиться к жизни: «Слушай, как звонко стрекочут цикады, таясь в траве, как медленно и ровно жужжат золотые пчелы, вечные работницы, собирая сладкий мед и мягкий воск».

Подруги приносят ей благоухающие цветы, и так же акцентируют внимание на пчеле, которая вьется и жужжит над розой – это так же является олицетворением жизни.

Попробуйте объяснить появление «злых» пчел в пьесе Ф.Сологуба «Дар мудрых пчел»

Появление «Злых» пчел свидетельствует о печали, тоске и грусти, которая ярко выражена таким примерами, как:

Лаодамия неоднократно упоминает темных, злых пчел, что свидетельствует о ее горькой жизни вдали от Протесилая:

«Налетели на меня, окружили меня темные пчелы печали, изжалили они мое сердце, соты горького меда скопили в нем, злые, - и тает мое сердце, как тает воск» «Тоскую о моем милом, о доблестном Протесилае. Горькою мукою полно мое бедное сердце, - горький мед злых пчел! - и помыслы мои черны...»

Рассказывая о своем вещем сне подругам Лаодамия говорит:

«Золотые пчелы жужжали за моим окном, жужжали, и золотые стрелы светлокудрого Феба упали на мое плечо, и пчелы темные, злые жалили мое сердце, и ныло от боли мое сердце - соты горького меда, - и я плакала, плакала неутешно».

Какое значение несет в себе мед в данной пьесе?

Мед в пьесе выступает в качестве метафоры любви, которая неразрывно связана с жизнью, что имеет многочисленные примеры в «Даре мудрых пчел». Так, Персефона постоянно говорит о горьком меде в сердце, Богиня любви Афродита, называет Лаодамия гиметским медом, взывая к Персефоне:

О Персефона!

Ты помнишь, ты хочешь Тихой услады Поцелуя.

Ты знаешь, ты помнишь Смерть победившего бога.

Ты хочешь, ты хочешь Веселья,

Сладкого меда.

Какое значение несет в себе воск в данной пьесе?

Воск в пьесе Ф. Сологуба является метафорой искусства, так скульптор Лисипп создавая статую Протесилая работает с воском. Данный образ молодого скульптора является сологубовской модификацией мифа. Скульптор юн, и остальные персонажи именуют его «отроком». В произведении Ф. Сологуба именно он имеет прямую взаимосвязь с искусством: он создает восковые статуи, вызывающие восхищение у всего города.

5. *Обобщение*

Тема взаимосвязи любви и смерти занимает одну из ключевых позиций в «Даре мудрых пчел», что отражается в словах. Данная идея взаимосвязи между любовью и жизнью лейтмотивом проходит сквозь всю драму Сологуба.

В четвертом действии, в ходе ритуала Диониса слышатся слова подземных богов:

«Вечная любовь
Сочетает жизнь со смертью»,
«Жизнь и смерть,
Да и нет –
Одно!»

А в финале, в сцене оплакивания Лаодамии подругами слышны восклицания:

«Умерла, умерла Лаодамия. О, дивная смерть! Плачьте, плачьте о милой Лаодамии, но с плачем соедините и великую радость и славьте небесную очаровательницу, роковую Афродиту! Слава, слава тебе, Афродита! Над смертью торжествуешь ты, небесная, и в пламенном дыхании твоём тает земная жизнь, как тает воск»

6. *Вывод*

Так, Федор Сологуб является одним из самых загадочных авторов конца XIX – начала XX века. Он был крупнейшим поэтом-символистом,

переводчиком, драматургом, публицистом. Ф. Сологуб чувствовал новый устанавливающийся мир, который был миром перемен и видел эпоху расцвета новой культуры. Мифологический мир, который был создан в его произведениях отражал все искания и проблемы современной ему эпохи. Средствами мифа происходила организация особого пространства, отличного от окружающей реальности и обуславливающего бытие отдельной творческой личности. В своем творчестве Ф. Сологуб создал особое философско-художественное единое дискурсивное пространство, а особенностью его творческого метода выступало смелое соединении идей новейшей философии с учениями европейских и восточных религий, мистических учений, синтез искусств и применение этих идеи в своих произведениях.

7. Домашнее задание

Выбрать наиболее понравившееся драматическое произведение Ф, Сологуба и провести его анализ.

Вывод по методической части

Федор Сологуб – один из самых загадочных авторов конца XIX – начала XX века, крупнейший поэт-символист, переводчик драматург, публицист. Сологуб чувствовал новый, становящийся мир, мир перемен, видел эпоху расцвета иной культуры. Созданный в его произведениях мифологический мир отражает все проблемы и все искания современной ему эпохи. Миф организует особое пространство, отличное от окружающей реальности и обуславливающее бытие отдельной творческой личности. В своем творчестве писатель создает особое философско-художественное единое дискурсивное пространство. Особенность творческого метода Сологуба в смелом соединении идей новейшей философии с учениями европейских и восточных религий, мистических учений, синтез искусств и применение этих идеи в своих произведениях.

Таким образом, пьеса «Дар мудрых пчел» полностью отражает суть мифотворчества Сологуба и обращается к традиционным мифологическим образам и сюжетам.

В рамках мифотворчества создается модель идеального мира, репрезентирующая идеал эпохи в целом. Структурные особенности сологубовского текста позволяют отнести «Дар мудрых пчел» к «тексту-мифу» новаторского типа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Символизм являлся одним из самых заметных и самых ярких направлений модернизма, которое, в свою очередь сильнейшим образом повлияло на развитие искусства, музыки, литературы и поэзии. Особенностью данного направления является использование определенного символа, указывающего на поиск абсолютной правды и изменчивости жизни, вместо художественного образа.

Изначально русскому варианту данного течения были присущи те же самые черты, что и западному, но со временем русский вариант приобрел свои особенности и характерные черты. Базой русского символизма являлись эстетизация жизни и панэстетизм, то есть желание замены существующей логики и морали разнообразными новаторскими формами.

Символизм в литературе имел форму протеста против ее оскудения, путем использования свежих слов, с целью вернуть ей силу жизни, сказав свежее слово. Русских символистов вдохновляют исторические эпохи романтизма, античности и Ренессанса.

Рассматриваемые нами произведения Белого, Брюсова, Иванова характерно подчеркивают связь античности, а именно Древней Греции с современностью. Через мифологические символы выражаются вечные ценности, идеи. Искусство начинает восприниматься как хранитель всего прекрасного и чистого. Особенно важна связь культуры с народом,

государством, и почвой. Это отличало символизм России от течения в других странах.

Вячеслав Иванов в «Римском дневнике» преподносит нам мифы об Орфее, умирающем и воскресающем, Эдипе, вплетает мифы о реке забвения Лете в пространство Эллады.

Главный герой Андрея Белого – Кентавр. Кентавр появляется в разных симфониях, стихотворениях, постепенно меняя свое настроение.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что поставленная в начале работы цель, а именно изучение отражения мира Греции в творчестве русских символистов достигнута. Так же в ходе работы были решены поставленные нами задачи, рассмотрены причины обращения русских символистов к древнегреческому наследию, проведено исследование традиций древнегреческой литературы и мифологии в творчестве В.Я. Брюсова, прослежена трансформацию античной трагедии и мифа в драматургии И. Анненского, а так же выявлены мотивы древнегреческих мифов в драматургии Ф. Сологуба. Так, предпосылками появления символизма стал кризис в Европе, произошедший во второй половине XIX века, произошла переоценка ценностей, которая выразилась в бунте против узкого материализма и натурализма, в большой свободе религиозно-философских исканий. Так, в результате влияния данного течения произошло не изменение самого искусства, музыки и литературы, а поменялось отношение к ним. Символисты искали что-то новое и универсальное, и использовали тайны, символы и загадки, в частности мифологию.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (два творческих принципа) [Текст] / С.С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1971. – № 8. – С. 55.
2. Анненский, И.Ф. Бальмонт-лирик [Текст] / И.Ф. Анненский // Книга отражений. – Наука, 1979. – С. 550-593.
3. Андреев, Л.Г. Зарубежная литература XX века [Текст] / Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова. – М.: Высш. школа, 2004. – 559 с.
4. Асоян, Ю., Малафеев, А. Открытие идеи культуры (опыт русской культурологии середины XIX - начала XX веков) [Текст] / Ю. Асоян, А. Малафеев. – М.: ОГИ, 2011. – 344 с.
5. Ахутин, А.В. Открытие сознания. Древнегреческая трагедия и философия [Текст] / А.В. Ахутин. – М., 1990. – С. 125
6. Бабичева, Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX — нач. XX вв.: Учебное пособие к спецкурсу [Текст] / Ю.В. Бабичева. – Вологда, 1982. – С. 43
7. Балашов, Н.И. Рембо [Текст] / Н.И. Балашов // История французской литературы. – М., 1959. – С. 355-372.
8. Барковская, Н.В. Поэтика символистского романа [Текст] / Н.В. Барковская. – Екатеринбург, 2006. – С. 170.
9. Белый, А. Символизм как миропонимание [Текст] / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
10. Блок, А.А. Предисловие к сборнику «Лирические драмы» [Текст]: Собр. соч.: В 6 т. // А.А. Блок. – М., 1981. – Т. 3. – 384 с.
11. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений [Текст]: в 7 т. // В.Я. Брюсов. – М.: Художественная литература, 1973— 1975. – Т. 7. – 548 с.
12. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений. Избранные произведения [Электронный ресурс] / В.Я. Брюсов. – М.: Московский рабочий, 1924. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_0040.shtml

13. Брюсов, В.Я. Стихотворения и поэмы [Текст] / В.Я. Брюсов. – Л., 1961. – 750с.
14. Бугаева, К.Н. Воспоминания об Андрее Белом [Текст] / К.Н. Бугаева. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 448 с.
15. Бугаева, Л.Д. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века [Текст] / Л.Д. Бугаева // Мифология и повседневность. Вып. второй. Материалы научной конференции 24-26 февраля 1999 года. – СПб., 2009. – С. 485-507
16. Бычков, В.В. Эстетика Владимира Соловьева как актуальная парадигма [Текст] / В.В. Бычков. – М., 2007. – 43 с.
17. Волошин, М.А. «Средоточье всех путей...» [Текст] / М.А. Волошин. – М.: Московский рабочий, 1989. – 608 с.
18. Гинзбург, Л.Я. Вещный мир [Текст] / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1974. – С. 311-353.
19. Греческая культура в России [Электронный ресурс] / под ред. Г.Л. Арш, М., 1999. – Режим доступа: http://www.inslav.ru/images/stories/pdf/1999_Grecheskaja_kultura_v_Rossii.pdf
20. Григорьев, А. Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов [Текст] / А.Л. Григорьев // Литература и мифология. – Л., 1975. – С. 56-78.
21. Иванов, В.И. Собрание сочинений [Текст]: В 4 т. / В.И. Иванов. – Брюссель, 1987. – Т. 3. – 578 с.
22. Кнабе, Г. С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России [Текст] / Г.С. Кнабе. – М.: РГГУ, 2010. – 240 с.
23. Корецкая, И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века [Текст] / И.В. Корецкая. – М., 1995. – 377 с.
24. Критика русского символизма [Текст]: в 2 т. / Сост. Н. Богомоллов. – М.: АСТ Олимп, 2002. – Т. 2. – 448 с.
25. Лебедев, А.В. Фрагменты ранних греческих философов [Текст] / А.В. Лебедев. – М.: Наука, 1989. – С. 429.

26. Лившиц, Б.К. От романтиков до сюрреалистов [Текст] / Б.К. Лившиц. – М.: Книга по Требованию, 2012. – 190 с.
27. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2013. – С. 100-112.
28. Мазлумян, В.С. Картина мира и Образ мира [Текст] / В.С. Мазлумян // Мир психологии. – 2009. – №4. – С. 12-18.
29. Максимов, Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция [Текст] / Д.Е. Максимов. – Л.: Сов. писатель, 1969. – 240 с.
30. Мандельштам, О. И. Анненский Фамира - Кифаред [Текст] / О.И. Мандельштам // Слово и культура. – М., 1987. – С. 250-258
31. Маньковская, Н.Б. Эстетическое кредо французского символизма [Электронный ресурс] / Н.Б. Маньковская / Режим доступа: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/aest/aest_5/2.pdf
32. Мелетинский, Е.М. Поэтика Мифа [Текст] / Е.М. Мелетинский. – М: Академический Проект: Мир, 2012. – 332 с.
33. Минц, З.Г. Поэтика русского символизма [Текст] / З.Г. Минц. – Спб.: Искусство, 2004. – 228 с.
34. Мирский, А.С. Символисты [Текст] / А.С. Мирский. – М., 1992. – 356 с.
35. Мочульский, К.В. Валерий Брюсов [Текст] / К.В. Мочульский. – Париж: Imca Press, 1962. – 188 с.
36. Нахов, И.М. Валерий Брюсов и античный мир [Текст] / И.М. Нахов // Русская словесность. – 2013. – № 6. – С. 8 – 16.
37. Небольсин, А. Р. Поэзия пошлости [Текст]/ А.Р. Небольсин // Человек. – 1993. – №3. – С. 176-182.
38. Нольман, М.Л. Шарль Бодлер. Судьба. Эстетика. Стиль [Текст] / М.Л. Нольман. – М.: Худож. лит., 1979. – 316 с.
39. Обломиевский, М.А.. Французский символизм [Текст] / М.А. Обломиевский. – М.: Наука, 1973. – 300 с.

40. Ощепкова, А.И. Фольклорно-мифологическая традиция и проблемы эволюции раннего творчества Андрея Белого [Текст]: автореф. дис... канд. филол. наук / А.И. Ощепкова. – СПб, 2008. – 25 с.
41. Полонский, В.В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX — начала XX вв. [Текст]: автореф. дис... канд. филол. наук / В.В. Полонский. – М., 2008. – 24 с.
42. Поэзия французского символизма [Текст] / под ред. Г.К. Косикова. – М.: МГУ, 1993. – 510 с.
43. Рембо, А. Поэтические произведения в стихах и прозе [электронный ресурс] / А. Рембо. – М.: Радуга, 1988. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/495144/>
44. Родина, Т.М. А. Блок и русский театр нач. XX в. [Электронный ресурс] / Т.М. Родина. – М., 1972. – Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Rodina/Blok/>
45. Русская поэзия XVIII - первой половины XX в. [Текст] / М.: АСТ, 2005. – 320 с.
46. Самоделова, Е.А. Обращение к античности в творчестве Есенина [Текст] / Е.А. Самоделова // Литературная учеба. – 2015. – № 6. – С.154-169.
47. Соколов, А.Г. История русской литературы конца XIX начала XX века [Текст] / А.Г. Соколов, 4-е изд., доп. и перераб. – М.: Высш. шк.; Изд. центр Академия, 2000. – 432 с.
48. Сологуб, Ф. Мечта Дон Кихота [Текст] / Ф. Сологуб // Собр. соч. – СПб., 1913. – 161 с.
49. Сологуб, Ф. Собрание сочинений в восьми томах [Текст] / Ф. Сологуб. – Том 6. Заклинательница змей. – Интелвак, 2000 – 2004, С.12-21.
50. Сугай, Л.А. Культурология русского символизма [Текст] / Л.А. Сугай // Культура и творчество: материалы конф. каф. теории и истории культуры МГОПУ. – М., 1996. – С. 30-50.

51. Топуридзе, Е. М. Человек в античной трагедии [Текст] / Е.М. Топуридзе. – Тбилиси, 1984. – С. 90- 91.
52. Флоренский, П.А. Философия культа. Опыт православной антропологии [Текст] / П.А. Флоренский. – М.: Мысль, 2014. – 232 с.
53. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности [Текст] / О.М. Фрейденберг. – М.: Восточная литература, 2008. – 800 с.
54. Фролов, Э. Д. Русская наука об античности: историографические очерки[Текст] / Э.Д. Фролов. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2009. – С. 112-119.
55. Ханзен-Леве, А. Русский символизм [Текст] / А. Ханзен-Леве. – М: Академический проект, 1999. – 512 с.
56. Хрусталева, О.О. Эволюция героя в драматургии Анненского [Электронный ресурс] / О.О. Хрусталева // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905-1907 гг.: Сб. научных трудов. – Л., 1987. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/hrustaleva.htm>
57. Чуешов, В.И. Эстетика [Текст]. Учебное пособие / В.И. Чуешов. – Минск: Академия управления при Президенте Республики Беларусь, 2005. – 196 с.
58. Энциклопедия символизма [Текст] / Под ред. Ж.Кассу. – М.: Республика, 1998. – 432 с.