

Cymborska-Leboda, Maria

Миф и ритуал в трагедиях Вячеслава Иванова

In: *Genologické studie. II, K počtě profesora Franka Wollmana.*

Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1993, pp. [227]-235

ISBN 8021008369

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132319>

Access Date: 06. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

МИФ И РИТУАЛ В ТРАГЕДИЯХ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

M. Cymborska-Leboda (Lublin)

Творчество Вячеслава Иванова отражает символистскую тенденцию в мифологизации искусства, являясь примером вполне осознанной ориентации на сюжетно-смысловую систему и поэтику мифа, на воскресение "целостного" архаического сознания и присущих ему схем мышления. Мифологизм поэта - вождя символистов, провозгласившего программу "мифотворческого", "всемирного" искусства, его особый интерес к мифу и обряду навеян не только общим в то время воздействием "символизма германской расы" (Белый) - дагнера и прежде всего Ницше, чьи труды задали новую рецепцию античности; не только близостью заветам Владимира Соловьева - в частности, его завет "сохранять верность "священной старине предания", собственной предрасположенностью филолога-классика изучению древностей, но и более глобальным, социально-историческим фактором - глубоким ощущением кризиса и вырождения современной буржуазной культуры ("кризиса индивидуализма"), которые нашли себе протививес в "ретроспективизме", в обращенности к более цельным и здоровым культурам прошлого.

Здесь нет места развешивать проблему связей между критикой цивилизации и "философией" мифа и символа, намеченной у символистов, в основном у Вячеслава Иванова. Необходимо, однако, отметить т. н. "археологизм мышления" и некоторые параллели между концепциями Вячеслава Иванова и более поздними констатациями европейских культурологов, мифологов и психологов - напр. Юнга, Элиаде, Рикера. При всем методологическом различии в подходе к мифу и символу можно у них уловить общую мысль о духовной нищете и опустошенности современной цивилизации, растерявшей свое "духовное богатство"¹ - свои мифы, забывшей свои символы - озаменования нуминозного опыта человека и первобытную полноту речи². Общей кажется и характерная для этих исследователей установка на восстановление утраченных ценностей, одинаково высокая оценка архаико-мифологических компонентов человеческого культурного сознания, а также общая попытка найти интегрирующее начало между первобытной и современной культурой (символ - носитель памяти).

В докладе не ставится цель исследовать общекультурную, идеологическую и собственно эстетическую мотивации того особого интереса к мифу и обряду, который констатируется у Вячеслава Иванова и других символистов. Отчасти об этом упомянулось уже в одной из наших работ³ в связи с постановкой вопроса о театральных утопиях символизма. Здесь мы намерены сосредоточиться в основном на смысло- и жанрообразующей роли мифа и ритуала в трагедиях Иванова, прежде всего в его ранней трагедии "Тантал" (1905), оттеняющей главные особенности символистской поэтики. Кроме того, кажется целесообразным показать мифологическую организацию трагедии Иванова в контексте тех способов мифологизации и отношения к мифологическому наследию, которые наблюдаются в других символистских произведениях, притом не только драматических жанрах.

Таким образом, встает вопрос, какой тип мифологизма (мифологизирования) или подхода к мифу имеется у Иванова: традиционный в духе романтической линии использования мифологических образов и сюжетов, или же подход, присущий только искусству 20 века, выразившийся в создании т. н. "неомифологических" текстов, ориентированных: как тематикой, так структурно на миф в узком значении слова, и на "мифы" в широком смысле слова.⁴

Первый тип подхода и мифологизма нашел свое выражение (согласно цитированной точке зрения) в большинстве пьес русских символистов (Протесил: и умерший В. Брюсова, Фамира Кифаред И. Анненского, Прометей В. Иванова),⁵ второй - в основном в романтических жанах (романы Д. Мережковского, А. Белого, Ф. Сологуба). Тем не менее, и в пределах русской символистской драматургии были созданы пьесы близкостоящие к неомифологическим "текстам-мифам"⁶. К ним следует отнести драмы Сологуба "Победа Смерти" и "Ванька Ключик" и Паж Жанн,⁷ отмеченные Зарой Минц, а также, как мы думаем, трагедию Иванова "Тантал." (Прометей, 1919, несмотря на свою родственность с первой трагедией поэта, все же стоит ближе к традиционному типу мифологизма, не совпадая с ним. Этим и определяется меньшая пригодность этой пьесы для нашего анализа).

Близость трагедии "Тантал" тому типу мифологизма, который присущ неомифологическим "текстам-мифам", можно попытаться объяснить двояко. Во-первых, исходя из некоторых коренных положений эксплицитной поэтики Иванова, во-вторых, учитывая особенности имманентной поэтики его трагедии. В первом случае имеется в виду теоретическая постановка Ивановым проблематики метонимического соотношения символа и мифа, представленная в его программных статьях (символ - "зерно мифа"),⁷ в которых отмечается архаическая природа символа. Символ трактуется здесь как носитель культурной памяти (будучи составной частью мифа, символ сохраняет память о целом, на которое намекает), архаики, и, в конечном итоге, как аккумулятор бесконечного множества значений и "соответствий" (символ есть "связь")⁸. Нет сомнения, что такая концепция мифа сродни символистской идее "соответственности" явлений, нашедшей свое выражение, в частности, в основном использовании мифологом (метонимическим символом) и в той поликультурной ориентации текстов, которая станет "одним из главных организующих начал композиции 'неомифологического' произведения"⁹.

Концепция метонимического символа определяет и многие семантически-структурные особенности самой трагедии Иванова. Однако следует иметь в виду, что ее поликультурная ориентированность - богатые архетипические и реминисцентные смыслы как подтексты произведения, отсылки к Ницше, Шекспиру, Теогнису, Эсхилу, Библии и др. - и семантическая многоплановость во многом зашифрованы, композиционно слабо выделены. Это в основном и отличает трагедию Тантал напр. от упомянутых пьес Сологуба, ближе всего стоящих к неомифологическим "текстам-мифам". Тем не менее, между "текстами-мифами" и Танталом Иванова можно установить и другие параллели-сближения. Итак, идея "всеобщей соответственности" явлений отражается у Иванова в концепции циклического времени восстанавливаемого праздником, в развертывании сюжета в согласии с мифологическим принципом изоморфизма¹⁰, в соотношении прообраза и личности - разных аспектов Единого, смысловых повторах, выявляющих "соответствия" ситуации и героев. (Пелопс - Ганимед - Дионис и т.д.).

Одним словом, близость нетрадиционному варианту мифологизма ("несмифологизм") в "Тантале" Иванова сказывается в том, что произведение ориентировано на миф как тематически, так и структурно, причем не только на голику, но и на логику мифа, на присущий ему тип смысловой (и речевой) организации.¹¹ Поэтому сюжетные эквивалентности и стилистические повторы (лейтмотивы-символы), соответствия ситуаций и подобию героев произведения (восхождения Пелопса - Ганимеда, восхождение Тантала и Прометея, Сизифа и Иксиона), принцип "существования по паре" и многократного двойничества (напр. Пелопс и Бротеев представляют собой отроческий аспект и Тень самого Тантала, Пелопс к тому же и аспект Вечного Отрока-Младенца), способствующий сведению мира персонажей к единственности¹², восходят к исконно мифологическому типу структурной организации текста. Ибо, с одной стороны, структурные особенности трагедии соответствуют семантическому дублированию частей композиционного целого в мифе¹³, т. е. присущей ему семантической редундантности, с другой - воспроизводят собственно мифическую функцию повторения. Она "состоит в выявлении структуры мифа"¹⁴, поскольку его слоистая структура проявляется именно таким образом, т. е. через "посредство приема повторения", наслаивания вариантов и их трансформации, причем "все варианты принадлежат мифу"¹⁵.

Эта структурная особенность мифа, нашедшая свое отражение в "Тантале," была вполне осознана Ивановым-теоретиком. Рассуждая о структуре основного (для него) дионисийского мифа, Иванов писал: "Миф прибегает к различению многих Дионисов, которые суть не только разные аспекты бога (...) - но и последовательные его зогствления или возрождения"¹⁶. В данном случае Ивановым осозналась не только символическая многослойность мифа, но и его многостадийность, и, в конечном счете, его "онтологическая" бытийственность, реальность.

Представление о субстанциональности, истинности (миф является для Иванова "иероглифом последней истины о вещи сумей воистину")¹⁷ и реальности (сакральности) мифа, отразившейся в "Тантале," вполне совпадает с пониманием мифа в символистских "неомифологических" текстах и отличается от его традиционной трактовки в драмах напр. Брюсова и Анненского.

В "текстах-мифах" миф не растворяется в фольклорной фантастике, а наделен "онтологическим" бытием (при этом не имеет значения, идет ли речь собственно об архаическом мифе, мире сказки или художественного произведения, приравненного мифу)¹⁸, в текстах второго типа миф трактуется так "фантастика", "игра воображения" ("вымысел"), "сказка" или даже анахронизм¹⁹. Подобная трактовка совершенно чужда Иванову, твердившему, что миф "не вымысел вовсе и отнюдь не аллегория или олицетворение"²⁰, а "постула коллективного самоопределения", "орган вселенского единомыслия и единочувствия"²¹. Таким образом, миф воспринимается Ивановым в его двойной сути: семантической - как "пучок значений", знаний и представлений о мире (священный рассказ о Первособытиях и Первогероях²²) - и "энергетической" - миф как "сила" и "энергия", преобразующая мир, придающая ему первоначальное единство. Таким образом, учитывается теоретический и прагматический аспект мифа, мировоззренческий и функциональный, действенный. Этим определяется статус и соотношение мифа и ритуала в трагедии "Тантал," в которой наблюдается их ярко выраженная взаимосвязь и взаимообусловленность. Благодаря ритуалу - вернее, ряду

культво- ритуальных действий, которые составляют сюжетный стержень произведения, - миф сохраняет свой исконный характер творческого произведения, а прежде всего сказания - священного рассказа, разыгрываемого в обрядовом действии, которое - посредством повторения - удостоверяет его (мифа) реальность²³, способствует актуализации мифологического времени. В свою очередь, именно миф придает ритуалу архетипическое значение (возводит все к извечному, изначальному), служит передаче парадигм-образцов, "в подражание им осуществляется вся совокупность действий"²⁴.

Такой статут имеет в "Тантале" (впрочем и в Прометее, хотя в этой трагедии взаимосвязь мифа и ритуала ослаблена) дионисийский миф. Выступая в роли доминантного, основного символа²⁵ произведения, сложно коррелируясь с другими мифами или мифологемами, напр. с героическим, солярным мифом, дионисийский миф придает трагедии изначальный характер жертвенного, катартического действия. Смыслоподражающая функция дионисийского мифа заключается в том, что он возводит все ситуации и поступки героя к образу извечной, изначальной Жертвы и к ее космологическому значению. Точнее говоря, благодаря ритуальной рецитации мифа, поступки героя рассматриваются в сфере разворачиваемой в мифе "символики мифических прецедентов"²⁶; ассоциируются с категорией образцовых действий. В соответствии с этим в трагедии Иванова выстраивается биография Тантала, с определенной точки зрения она "безличная", ибо она подвергается постоянной "архетипизации"²⁷. Тантал или воспроизводит прадействия (напр. в жертвоприношении Пелопса) или творит действия близкие архетипической модели (напр. модели Героя в архаичном значении слова, модели "священного Короля", Жреца и пр.). В целом, функции героя в трагедии - типично культурные и космополитические. Это истинные функции героя мифологического типа, который омукает себя неразрывно связанным с Космосом и космическими мирами"²⁸.

Подтверждение этому - первая дионисийская маска Тантала - маска "священного Царя", с семантикой которой связан первый ритуальный ряд трагедии. Ритуалема Царя разворачивает многие²⁹, в том числе и более поздние дионисийские значения, в основном связанные с солярно-вегетативным, космическим циклом. Эти значения раскрываются через отнесение к культовым праздникам годового божества, воплощающего мось плодородия, а также к солярным культам воскресяющего и потухающего светила ("Мой образ - Солнце")³⁰. Трагедия открывается ритуальным венчанием Царя-Солнца - и это начало его годового существования (восход), кончается же его дегронизацией, нисшествием в Тартар (закат светила, образ "темного Тантала").

Таким образом, ритуалема Царя чревата дионисийской идеей "беспреданного умирания во имя высшего бытия"³¹.

Сказанное относится и к мифологемам Жреца и Героя, с ними связаны две другие дионисийские маски Тантала. Первая предопределяет культовые функции персонажа в жертвенном обряде (второй символоритуальный ряд) - в жертвоприношении отрока-сына. Вторая маска - связана с "ритуальным катарсисом через священное нарушение"³² и определяет очередной (третий) символоритуальный ряд произведения.

Следует подчеркнуть, что указанные ритуальные ряды (подобно четвертому, связанному с семантикой бракосочетания - рождения, отсылающей к мистериальным таинствам) выделяются нами условно, ибо некоторые из них контаминируются, одни

выражены эксплицитно (ритуальные ряды, соотносённые с культом Царя и культом Жертвы), другие же имплицитно, замифровано (деификация происходит за счёт раскрытия реминисцентного подтекста лексики, т. е. литургической мистериальной семантики слов-символов).

Доминантную и организующую роль в трагедии Иванова имеет ряд, сосредоточенный вокруг символа Жертвы. Этот ритуал выражен в Тантале наиболее эксплицитно, с соблюдением типичных ритуальных условий (сакральное пространство, освященное с помощью предварительных обрядов освящения, жертвенник, коллективное участие хора, наличие Жреца и Жертвы). Обряд сводится в основном к двум видам жертвенной трапезы - к образу реальной человеческой жертвы (поедание тела - жертвоприношение Пелопса) и символической, мистической жертвы (причащение дионисоподобной амбрисии). В обоих случаях акцентируется как дионисийская сущность Жертвы, так ее космический ("Ты, Жертва, Ты (...) образ мира" - 226), всеобъемлющий характер ("Дионис равно жив в макрокосме и микрокосме...")³³. Это достигается с помощью разностадийной символики (развертываемой в рецитации мифа), обозначающей мифические представления о тождественности вегетативной жертвы, как изоморфных выражений единой страдальной, дионисийской участи.

Следует подчеркнуть, что дионисийский характер ритуалемы раскрывается в произведении путем двойного отождествления. С одной стороны - с Дионисом, т. е. с архетипом растерзанного и умирающего божества отождествляется сама Жертва, в данном случае такие дионисийские ипостаси как Пелопс-Ганимед³⁴, Икар-рий, Ифигения и др., с другой же - сам Жрец, Тантал³⁵. ("Возносящий жертву низводит божественное и становится богоносцем")³⁶. Дионисоподобные черты "Героя" (в сакрально-мифологическом значении слов) ярко выражены во втором мистическом варианте жертвенной трапезы. Тантал изображен здесь в состоянии "дионисийского восторга", "священного упоения" - ибо он "богоносец" как носитель священной влаги - амбрисии. Поэтому и сама ритуальная трапеза интерпретируется в трагедии в категориях истинного праздника - "праздника многоголовой дионисийской силы" - как эпифания и прорыв священного ("Олимп нисшел на доли" - 231), т. е. таинственный обряд Причащения: "Еще ли, мужи, чародейство Тантала дивит вас тайной (...). Вы причастились божеству. Безсмертны вы" (236).

Обращает здесь внимание присущий мифологическому мышлению принцип оперирования тождеством, соответствиями, метонимическим символом, в силу которого часть трактуется как полноправный заместитель целого. Амбрисия, соотносимая с любой жизнеотворяющей влагой, дождем, вином, кровью, отождествляется с самим Дионисом, сыном Отчим, чье имя уже расшифровывается как "влага Зевса", "сын Неба-Дия",³⁷ а также самим Небом ("осколок Неба"). Отсюда следующие семантические отождествления: Жертва оказывается равнозначной "нисхождению",³⁸ в топографическом³⁹ и мистическом смысле, т. е. эксплицируется как "отдача себя другим" - природный или культурный дар⁴⁰. Этим объясняется очередная семантическая параллель: в своем облике "дароносца" Тантал воспроизводится про действие "влажного бога" - как переводателя "влажного естества" и истинного мифического медиатора (Дионис - "посредник сообщений земле Зевсова влажного дара").⁴¹

Таким образом, этой соотносённостью выявляется медиативный аспект Жертвы и Жреца, которые способствуют сближению кос-

мических уровней и упраздняют присутствующую мифу бинарную оппозицию миров (противопоставление верха / ни-у, Олимпа/ Тартару и др.). Согласно мифологической логике и семантике этот тип сближения - отдачи ("жертвы") представляется в эротически-оргастических терминах,⁴² воспринимается как сакральное обручение космических зон (к чему приводит эксплицитное отождествление понятия страсти и страстей-пассий и зашифрованное напр. в мифологеме Змия⁴³).

Отмеченная контаминация жертвенного и брачного ритуальных рядов имеет своим источником именно эти мифологические представления, которые нашли свое выражение в мистериальных таинствах. (В Элевзине брачный обряд прямо вторгался в мистирию).⁴⁴ В данном случае в трагедии Иваново актуализируется архаичный и архетипичный смысл сакрального бракосочетания, связанного с культом плодородия.

"Сакральный союз обеспечивает плодородие Земли; когда богиня Нинлиль соединилась с богом Энлилем, пошел дождь"⁴⁵, - отмечает Элиаде. Именно к такой семантике отсылает в Тантале экстатический образ нисходящего "божественного дождя" ("священный ливень"; "Одожди, одожди // горы твой, // Дождь-Дий!" - 231), "распростертого" Зевса, судящего любовные ласки ("ласка небес", любовь небес") Земле.⁴⁶ Иначе говоря, этот образ отсылает к мифической модели. Если Земля отождествляется с лоном, то дождь-посев с semen virile ("Пяткозвучная Зевсова влага // исполни недра жадный лон!" - 231)⁴⁷. Оплодотворение при этом приобретает и другое архаичное значение - воскресения, омоложения. В этом смысле нисхождение Тантала с амбросией-силой лимь своеобразная редупликация - на другом, культурном уровне - природного "любовного" и "жертвенного" акта. И оба изоморфных типа "нисхождения" приводят к очищению преобразования и священию мира:

"Тебе привет, глубокий мир! прекрасный мир!
Воскресий мир! преобразенный, чистый мир!
Ювосвятой, новоявленный, пынный мир!" (234)

Следует обратить внимание также на другие, более зашифрованные формы выражения сакрального союза, а именно, мужского божества ("Отца", "Жениха") плодородия с женской хтонической богиней. В категории священного брака и в терминах "зачатие" - "рождение", "память" - "сев" изображается в трагедии, во-первых, соотношение Тантала и Адрасте (напр. "Ночь безлика:! Встань узреть // наших сынов, о Адрастея!": "Оратай нив безсмертных, видит он свой сев // родимых солнц..." - 241), во-вторых, отношение Тантала-Диониса и Земли-Семелы.

Их можно считать повторением образа вечного обручения Духа с Душой Мира,⁴⁸ Жениха-Света с Темной Землей. К данному архетипу прямо отсылает хотя бы следующее высказывание героя: "Тебе, страдальной, я несу, о Мать-Земля, напиток света. Твой я сын и твой я свет" (231). Раскрытие полного значения архетипа возможно путем дешифровки сакрально-мистериальной семантики слова "свет". В орфических и элевзинских обрядах посвящения "свет" - это эвфемизм "новобрачного" ("Привет Тебе, новобрачный, привет Тебе, новый свет")⁴⁹, жениха-супруга. Согласно Фрейденберг, в одном акафисте "светом" называется сын непорочной Девы - Христос⁵⁰. Известны мифологические отождествления Диониса со "светом" или "огнем", у Иванова же и самого Диониса с Христом, непорочной Девы с Персефоной, Матерью-Геей

и пр.⁵¹. Сакральная семантика слова "свет" в "Тантал" и его обрядовые реминисценции объясняют и через отсылки к мифу о рождении Диониса от Семелы-Земли (имя Семела - родственно славянскому зем'я, земля)⁵², а также к орфическим мистериальным представлениям о Дионисе - сыне и супруге Персефоны.

Семела, Персефона, Адрасте, Гея - в данном случае, в согласии с мифологической логикой, суть разные аспекты единой хтонической Женской богини. В мифе мужское противопоставляется женскому как светлое - темному, небо - земли. Тантал вполне эксплицитно отождествляется со "светлым богом" или со "светочем", как атрибутом Диониса. ("Из тучи темной, низлился я, светлый бог" - 235). За Землей закрепляется и в Прометее эпитет "темная" (ср. Адрасте "Ночь безликая"). В контексте вымышленного "напиток света" равнозначен медиативному дару и семени ("Я поднял зыблемый посев", "Дети-Солнца", "Дети-светы"), т. е. он иерогамический символ.

В итоге, в трагедии Иванова наблюдается еще одно соответствие. Тантал-Свет ("Жених", "Отец", "родитель Солнца") исполняет животворные функции, параллельные жизненной роли "священного Царя". Ибо "свет", "солнце" и в мифе и у Иванова ассоциируется с жизнью, бессмертием, но также с чистой. Поэтому "праздник света" в "Тантал" и есть праздник очищения (латинское слово *lustrare* - сохраняет оба архаичных значения: "очищать" и "светить")⁵³. Таким образом, трагедия представляет сюжетную интерпретацию очистительного инициационного обряда. Герой, совершитель "священного преступления"⁵⁴, принимает роль очистителя-фармака.

В целом "Тантал" Иванова воскрешает архаичную мифо-ритуальную сущность жанра на разных уровнях произведения: на уровне сюжетной (мир событий и персонажей) и речевой организации текста.⁵⁵

Примечания

- 1 Ср. Юнг, К.: Об архетипах коллективного бессознательного. "Вопросы философии", 1981, № 1, с. 139.
- 2 Иванов, В.: Заветы символизма. В: Борозды и межи, М., 1916, с. 127-131
- 3 Цимборска-Лебода, М.: Театральные утопии русского символизма. 1984, Но 3-4, с. 358-360.
- 4 Милиц, З.: О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов. В: Творчество А. Блока и русская культура 20 века, Ученые записки ТГУ, 459, Тарту 1979, с. 33
- 5 Там же.
- 6 Там же.
- 7 Иванов, В.: Поэт и Чернь, в: По звездам, С.-Петербург, 1909, с. 42.
- 8 Иванов, В.: Заветы символизма, в: Борозды и межи, с. 143.
- 9 Милиц, З.: О некоторых "неомифологических" текстах..., с. 90.
- 10 В статье Границы искусства Иванов определяет "внутренний канон" искусства, т.е. принцип установления "соотношений", "соответствий" и "соразмерностей" между "высшим и низшим" (Ср. Борозды и межи, с. 216.).
- 11 Ср. Леви-Стросс, К.: Структура мифов. "Вопросы философии", 1970, Но. 7, с. 158.
- 12 Лотман, Ю.: О мифологическом коде сюжетных текстов. В:

- сборник статей по вторичным моделирующим системам, Тарту 1973.
- 13 Фрейденберг, О.: Миф и литература древности. Москва 1978, с. 47.
 - 14-15 Леви-Стросс, К.: Структура мифов. с. 163, 158.
 - 16 Иванов, В.: Эллинская религия страдающего бога, "Новый путь" 1904, No. 3, с. 48.
 - 17 Иванов, В.: Две стихии в современном символизме. В: По звездам, с.281.
 - 18 Минц, З.: О некоторых "нуминозо-филологических" текстах, с. 91-92.
 - 19 Ср. Анненский, И.: Стихотворения и трагедии. Л., 1953, с. 513.
 - 20-21 Иванов, В.: Предчувствия и предвестия. В: По звездам, с. 197.
 - 22 "Миф есть воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве" (Иванов, В.: Две стихии, ук. соч., с.281.).
 - 23 H. G. Gadamer, Poezja i interpretacja. "Pamiętnik Literacki", 1977, nr 4, 305.
 - 24 Элиаде, М.: Космос и история. М., 1987, с. 30.
 - 25 "Mit będę traktował jako rolzaj symbolu. Symbol rozwinięty w formie opowieści / .. /", P. Ricoeur, Egzystencja..., 65.
 - 26-27 Элиаде, М.: Космос и история, с. 155.
 - 28 Там же, с. 29.
 - 29 Ср. Фрейденберг, О.: Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 75.
 - 30 Иванов, В.: Тантал. В: Сезерные цветы ассирийские, 1V, М., 1905, с. 201. Дальше номер цитируемой страницы указывается в тексте.
 - 31 Иванов, В.: О существе трагедии. В: Борозды а межи, с.253.
 - 32 Араловская, И.: О фольклорных истоках понятия катарсис. В: Фольклор и этнография, Л., 1980, с. 61.
 - 33 Иванов, В.: Дионис и прадионисийство, Баку 1923, с. 181.
 - 34 Ср. Иванов, В.: Дионис и прадионисийство. с. 4.
 - 35 В малоазийской версии мифа Тантал считался ипостасью пра-Диониса-Зевса (Омадия). Там же, с.5.
 - 36 Иванов, В.: Ницше и Дионис. В: По звездам, с. 14.
 - 37 Иванов, В.: Дионис и прадионисийство, с. 77-78.
 - 38 В мифе Дионис прямо назывался "вождем нисхождения" (ср. Иванов, В.: Дионис и прадионисийство, с. 77-78.
 - 39 "С высот святых, (...) нисхожу я в мир глубокий (...)" (с. 231.)
 - 40 "Я нисхожу, о люди, пейте все мой дар" (с.231).
 - 41 Иванов, В.: Дионис и прадионисийство, с. 267.
 - 42 С небом влюбленным, о девы / соприкоснулась Земля в жертве тайной "(с.228).
 - 13 Podręcznik: M.Cymborska-Leboda, O koncepcji tragedii dionizyjskiej. "Tantal" Wiaczesława Iwanowa, "Slavia" 1987, nr 2, 16J.
 - 44 См. Фрейденберг, О.: Поэтика сюжета и жанра, с. 77-78.
 - 45 Элиаде, М.: Космос и история, с. 49.
 - 46 "Полусонными объятиями / приемлет объятие Неба / Гея-мать, / поцелуем томным раскрыла уста..." (с. 228).
 - 47 "Силы влагой благодатной (...) Током отчим / животворящего Неба / в лоно струятся Земли / божьи силы" (с. 227).
 - 48 Иванов, В.: Символика эстетических начал. В: По звездам, с. 26.

- 49-50 Фрейденберг, О.: Поэтика сюжета и жанра, с. 373.
- 51 Ср. Иванов, В.: Предисловие. В: Прометей, С.-Петербург, 1919, с. 19.
- 52 Иванов, В.: Дионис и прадионисийство, с. 80.
- 53 Ср. Фрейденберг, О.: Поэтика сюжета и жанра, с. 169.
- 54 Араловская, И.: О фольклорных истоках понятия катарсис, с. 68.
- 55 Уже после прочтения и оформления доклада я получила возможность ознакомиться с интересной и содержательной статьей: T. Venclova, On Russian Mythological Tragedy, Vjačeslav Ivanov and Marina Cvetaeva. In: Myth in Literature, ed. A.Kodjak, K. Pomorska, S. Rudy, Columbus, Ohio, 1985, 89-109.

