

ТРАГЕДИИ ДУХА

«Федра» Марины Цветаевой и «античные» трагедии

Вячеслава Иванова

В музыке вещь – мелос (единица мелодии).

В театре вещь – движение – звук (единица динамическая).

В. И. Иванов

Сравнение несравнимого – дело научно некорректное. Но интересное. Филологическое зрение по необходимости пытается установить импровизированное фокусное расстояние, помогая рассмотреть детали текстуры, отпечатки неуловимых интенций и воображаемых форм, позволяя узреть некие духовные общности там, где, казалось бы, наличествуют одни вопиющие противоположности: пола, судьбы, времени, философии.

Иванов представлял воплощением своих духовных усилий символы евангелистов: над ним простирает крылья орел (поэт), отбрасывающий на землю тень быка (филолога). Из филологической пахоты, обширнейших познаний по истории поэзии, систематического анализа мифа, во многом близкого структуралистскому зданию «Мифологик» К.Леви-Стросса¹, из духовидческих тайн и собственных мистических прозрений вырастают трагедии Иванова, лишь ему одному свойственным, изоощрённым образом связанные с «землей», ибо лирику он понимал как славление, гимн вышним, а трагедию, как её противоположность, дань хтоническим силам.

Напластование культурных кодов – залог трагического мифотворения, таинственность подвижных символов – воплощение энергетики мифа и условие «филологического ужаса», едва ли не более мощного, чем трагический «пафос» – «путь жертвы» в его исконном, ритуальном смысле. «Козлиная песнь» Иванова тяготеет к мистерии космического, символистского толка, поэтому её скрытым сюжетом является путь «сверхдуши»,

¹ Это мнение подтверждает Ф.Л.Вестбрук (в др. транскрипции Вестбрёк) в своей содержательной статье «Вячеслав Иванов и «новая мифология»» (Башня. Вячеслав Иванов и культура Серебряного века. СПб., 2006. С.33), в которой убедительно доказывает, что мифологическая концепция Иванова восходит к Шеллингу и является по существу романтической.

выступающей под маской героя², титана³, слегка задрапированного персонажа Фридриха Ницше.

У Цветаевой мифологический сюжет играет совершенно иную роль, он вечнотелесен, жарок, потенциально опасен и чист, как выбеленная солнцем кость на морском берегу. «Федра» – тоже выпускница университета европейской литературы, но баснословия, в ней отчеканенные, немногочисленны, отчетливы и скорее обозначают кумиров чтения. Здесь и Ростан, и Гёте, и Шекспир, и Расин, и Тристан (в неизвестно какой поэтической транскрипции). Кормилица, например, явилась прямо из «Ромео и Джульетты», превратив героиню в робкую юную полудеву, лирический слепок с характера самой поэтессы.

В трагедии Цветаевой присутствуют лейтмотивы и символы, но это ее личные символы, не претендующие на теургическое пресуществление мироздания. Античные образы в трагедиях, как и во всей её поэзии, не являют собой личины мыслительных схем, – они связаны с повествовательницей глубоко родственными живыми связями:

Так плыли: голова и лира,
Вниз, в отступающую даль.
И лира уверяла: – мира!
А губы повторяли: – жаль!

Крово-серебряный, серебро-
Кровавый след двойной лия,
Вдоль обмирающего Гебра –
Брат нежный мой! сестра моя!

И, как ни удивительно, сестринское сострадание к Орфею, позволяющее Цветаевой обнять его душой и тем самым совершить *присвоение* мифологических символов, не делает античного брата современнее, а скорее наоборот, уносит поэта в даль тех баснословных событий, о которых сами древние греки рассказывали как о мифе. Телесная прикосновенность певца к певцу, поэта к поэту многократно усиливает мифологическое переживание «земного» в «античном» – строгом, чистом, отливающим металлом потоке

² В структурной мифологии герой – функция, медиатор между дольным и горним, воплощение союза земных и небесных сил; он выше человека, но всё же человек, не обладает мощью божества, но мощен, как непосредственное выражение его энергии. Или, как превосходно объяснил И.Ф.Анненский: «Героями трагедии после богов стало их смертное поколение, стали существа, которые безмерно превосходили людей силами, красотой, славой и несчастьями; существа, которые двойственностью своего рода, двумя неслившимися токами крови в их жилах создавали особую избранную расу, более человеческую, чем боги, и более божественную, чем люди, расу, которая носила трагизм в самой неслиянности двух начал в своей природе». *Анненский И.Ф. Античная трагедия // Еврипид. Медея. Ипполит. Вакханки. СПб., 1999. С.226-227.*

³ Титаны – архаические, доолимпийские, хтонические боги. Они тоже «не совсем» боги, т. к. наделены силой, но не властью.

вневременного⁴. Этот земной акцент – едва ли не главная составляющая мифологического метода Цветаевой, так же решительно, как Иванов, называющей свою *личную* символическую персонификацию: «чернозем и белая бумага».

Итак, от противопоставления мифологических «систем» и «методов», воззрений на античность, техники мимесиса и образного воплощения чисто поэтических, нематериализуемых движений духа мы возвращаемся к единству: к пашне, к «Матери Сырой Земле» как общему концу-началу. Здесь и обнаруживается главное логическое условие – зерно, дающее возможность сравнивать столь удаленные друг от друга творческие миры. Это общность наиболее фундаментальных мифологем, отливающих характерным, церковно-фольклорным православным оттенком. Русские суть пииты, и в поэтической глубине, там, где рождаются образы, у них бурлят некие первозвуки, первослова и первочувства, которые окрашивают их поэзию тонами «русского Ренессанса».

Родоначальниками теории «третьего ренессанса» были, по всей видимости, Иванов и Ф.Ф.Зелинский. В начале XX века она широко обсуждалась в салонах и символистских изданиях. Суть ее сводилась к тому, что плодотворное «открывание» античной философии и культуры дало европейскому искусству три мощных духовных толчка, породивших итальянский Ренессанс, немецкий Романтизм⁵ и русский Символизм. Названные течения или, лучше сказать, духовные движения были связаны узами преемственности и мыслились как ступени символической лестницы, ведущей к чаемому глобальному духовному свершению. «Виновниками» возникновения нового – русского – витка отношений с античностью были назначены Вагнер и Ницше. Первый – как пророк возрождения древнегреческого театра, второй – как инкарнация Диониса.

Историки искусства до сих пор не нашли согласия в том, чем, собственно, роль древнегреческих апелляций у поколения Цветаевой, Мандельштама, Стравинского или, конкретнее, мандельштамовские «Эсхил-грузчик и Софокл-лесоруб» диаметрально отличаются от тоже ведь «демократической» проповеди Иванова о возрождении древнегреческого хорового действия и всенародного театра. Хотя в упомянутом стихотворении Мандельштама можно найти абсолютно точный ответ:

Воздушно-каменный театр времён растущих

Встал на ноги, и все хотят увидеть всех...⁶

Иными словами, дело вовсе не в обращении к древнегреческим мифам. И не в отличиях социального утопизма от «трагедии трезвости». Дело в том, что, оперируя мифологемами почти как структуралист, Иванов извлекает из мифа действие в магических, «теургических»

⁴ Кстати, Иванову в «Прометее» тоже важен образ вечного как «жидкой тверди» – «адаманта». «Адамант», как он сам объясняет в любезно приложенном к первому отдельному изданию «Прометей» «Указателе именном и словесном», – это «означение самого твердого из камней и металлов: алмаза и стали». *Иванов В. И.* Прометей. Пб., 1919. С. 79.

⁵ Снова напомню о пристрастии символистов к Новалису, о родстве мифологической концепции Иванова с «новой мифологией» Шеллинга. Эти и другие связи подробно проанализированы в книге В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика». СПб., 1914.

⁶ «Где связанный и пригвожденный стон...». — *Мандельштам О. Э.* Стихотворения. Л., 1978. С. 189. Неизвестным героем стихотворения является Прометей.

целях. А Мандельштам – и Цветаева – совершенно не озабочены магическими аспектами мифа. Он, разумеется, есть, наличествует, и он, несомненно, «над нами волен» наряду с любым другим явлением или человеком, принимаемым близко к сердцу. Однако, «воздушно-каменный театр времён растущих» гвоздем загоняет в сознание суть нового отношения к мифу, для которого «миф» – это объект, невидимый, как воздух, которым дышишь, но в равной степени и воображаемый, вымышленный и тяжкий, плотный, «каменный»; «театр» – это некая условность, подражание и в то же время само действие, протекающее в «растущих временах»; «все» – и поэты, и герои, и мы, грешные, находимся «вместе» в этом труднообразимом каменно-текучем топосе и можем друг друга увидеть и даже потрогать. Потому что «театр» в нашем опыте – вещь вполне осязаемая.

Итак, *реальная магия* как искусство и «магия слова» как метафора – таким противопоставлением можно отделить Иванова от поэтов «постнеоромантического» поколения. Это, конечно, не означает, что сам Иванов не был великим магом словотворчества или что Цветаева была антиромантической натурой. Вопрос в разнице почти неуловимых ощущений, возникающих в процессе художественной игры, в способе превращения этих мыслеобразов-ощущений в стройный поэтический текст, наконец, в различиях «мыслепереживания» самой природы театральности. Можно снова и снова повторять, что «античные» трагедии Иванова и Цветаевой написаны не для современной им реальной сцены, что это особые поэтические формы, в которых особым образом педалировано *действие*. Это утверждение ничего не объясняет. Оно даже не объясняет той мощной динамической интенции *словодействия*, которая сформулирована в эпиграфе⁷. Как будет показано ниже, какие-то видения сцены перед поэтами всё же витали. Они имели вполне определяемые театральные корни. Поскольку именно эта тема – «образ воображаемой сцены» – ещё никогда не затрагивалась, уделим ей особое внимание. Помимо нее интересна другая, но тоже «пластическая» тема мифологического пространства и его воплощения в символах, образах, языке, отчасти композиции анализируемых трагедий.

«Федра» Цветаевой была опубликована в 1928 г., наброски к ней появляются параллельно с работой над трагедией «Ариадна», т. е. уже летом 1923 г. Цветаева задумала трагический цикл, трилогию «Гнев Афродиты», по образцу эсхиловой «Орестеи». «Ариадна», «Федра» и «Елена» должны были объединяться общим героем – Тезеем. «Елена» по разным причинам не осуществилась. В черновике письма к Пастернаку, относящемуся, по-видимому, ко времени работы на «Федрой», М. И. пишет: «Очень устала от чувств, которые *не мои*».⁸ Там же она признается, что ее слова несет голос – тот, в который она попадает. Это «тембро-мелодико-артикуляционное ощущение», переживание слова как внутреннего напряжения, жеста, усилия звукоизвлечения следует взять на заметку. Получается, что по Цветаевой *ритм* («Мои стихи несёт ритм» – там же) и *голос* (который ведь не только абстрактный звук, но прежде всего – индивидуальность; по голосу мы узнаём самого человека и составляем представление о его состоянии, отношении к чему-то и пр.) – первоначала трагического действия. Если не упускать из вида проблему отношения к античному «первообразу», можно заметить, что Цветаева попала прямо «в яблочко» – в

⁷ Извлечен из публикации: Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор // Русско-итальянский архив III. Вячеслав Иванов. Новые материалы. Салерно. 2001. С.133.

⁸ Цветаева М. И. Соч.: В 2-х т. М., 1984. Т. 1. С. 540. (Курсив автора).

самую суть древнегреческого способа «выражения» драмы, основанного на сольной и хоровой просодии.

Не совсем ясно, почему комментаторы «Федры» – А. Саакянц и А. Эфрон – утверждали, что Цветаева знала трагедию Еврипида в отрывках. Классический по сей день «Театр Еврипида» в 2-х томах в переводе И. Анненского, с его статьей и комментариями, был опубликован в 1908 г. Думаю, мало в каком интеллигентном доме не было этого издания. Да, «Ипполит увенчанный» сохранился лишь в отрывках, но вторая версия трагедии Еврипида уцелела и была известна в России в нескольких переложениях с древнегреческого. Кроме того, М. И. могла её читать и по-французски, и по-немецки, так что наличие прямого «прототипа» в данной ситуации не вызывает сомнений⁹.

Сравнивая композицию Цветаевой с трагедией Еврипида, сразу же видишь точки соприкосновения и моменты своеволия. У Цветаевой те же основные персонажи, за исключением богинь в прологе и эпилоге, тот же порядок сцен, те же драматические положения (например, Тезей возвращается, когда Федра уже мертва, о растерзании Ипполита возвещает вестник). В то же время появляются новые линии и мотивировки. Цветаева много размышляла об отношении Ипполита к отцу и к матери-амазонке, в результате в трагедии, в просторном и совершенно «дивном» по смыслу и по форме рассказе героя, является Ипполита:

Тмящая мне всех жен

Сущих – мать посетила сон

Мой. Живущая в мне одном

Госпожа посетила дом...

Лица не было. Был очес

Взгляд. Не звёзды и не лучи,

Всего тела и всей души

Взгляд...,

Вновь её дух оживает в менее великолепном по тексту повествовании слуги о битве Ипполиты с амазонками:

Как с отцом твоим бок о бок

⁹ Расин в предисловии к «Федре» прямо ссылается на Еврипида и Сенеку. Тем забавнее было бы сопоставить все исторические звенья обработки сюжета с трагедией Цветаевой, однако историко-филологический толковательский дух был ей совершенно чужд. Замечу только, что Расин, следуя наитиям своего времени, существенно модернизировал сюжет, сделав его зерном политическую проблему престолонаследия. В качестве причины «дополняющего» конфликта французский классик избрал трогательную любовь Ипполита к опальной принцессе Арикии, создав из нескольких, раскопанных в древних источниках упоминаний, богатую сюжетную линию.

Билась, не свою же ль – воли
Женской! – жилу тетивою
Натянув на лук, столь чуден
Взбегом, что богам и людям
Мнился повторённой грудью
Женскою, отображённой
В воздухе. <...>

Стрел гибелострастных

Ряд столь быстрый, ряд столь частый,
Что, – сражение или пряжа? –
Чудится: стрела всё та же

С тетивы.

Последнее предваряет появление Кормилицы, передачу федринога «тайного» письма, которое Ипполит с омерзением бросает, не читая, и признание Федры, которую Ипполит во второй раз не узнает, а затем, уразумев, о чём его просят, на мольбу об одном слове любви отвечает: «Гадина».

Роль матери – Госпожи, воительницы, орлицы, а не «тяжкозадой жены» – предельно прозрачна. Царица амазонок и дикий ловец, поклоняющийся девственной Артемиде (как у Еврипида, и у Расина), сливаются в один давно лелеемый Мариной собственный образ поэта в его муже-женской рыцарственной ипостаси:

Доблесть и девственность! Сей союз
Древен и дивен, как смерть и слава.
Красною кровью своей клянусь
И головою своей кудрявой –

Ноши не будет у этих плеч,
Кроме божественной ноши – Мира!
Нежную руку кладу на меч:
На лебединую шею лиры.

(1918)

Отрок — ученик, герой, странник — частый гость в цветаевской лирике начала 20-х гг. Только отчасти это — её суженый, муж-мальчик и воин; настойчивое повторение и развитие черт этого лирического «персонажа», переливающихся затем в Ипполита, свидетельствует о том, что так в ней дышала какая-то часть собственного «его», её сиротская, почти детская душа. Материнская нежность к этому существу и орлиная сила матери-защитницы — другой образ самопереживания, в латах амазонки предающийся безудержной скачке-полёту: «Быть голубкой его орлиной! / Больше матери быть — Мариной...»; «Конь без удержу, / — Полным парусом! — / В завтра путь держу, / В край без праотцев. <...> Суть двужильная, / Чужедальняя. / Вместе с пильнями, / С наковальнями, / Вздох — без отдыши, / Лоб — без огляди, / В завтра путь держу / Потом огненным... Поверх старых вер, / Новых навыков / В завтра, Русь — поверх / Внуков — к правнукам!» А рядом «гордость и робость», и кроткое предчувствие смерти, и очи — библейские «очеса», явившейся Ипполиту матери — все они — там же, и в «женских», и в «житийных», и в «отроческих» стихах 1921 г., где глаза — «Два серафических жерла, / Два черных круга», а Олень-Георгий отмечен *жертвенным* взглядом: «Очей непомерных / — широких и влажных — / Суровая — детская — смертная важность».

Нанизывая эти подробности, хочу подвести читателя к следующей мысли. Несмотря на то что события, персонажи, маски и пляски, рассказы вестников и другие подробности композиции «Федры» восходят непосредственно к Еврипиду, сами главные герои, и телесно воплощенные, и воображаемые, сплетены совершенно другими отношениями, являются носителями и «знаками» совершенно иных человеческих качеств, чем герои античной трагедии. Если угодно, — они являют в лицах театр личности самого поэта, повторяя и усиливая то, что — по разным поводам — изливалось в лирике. По цветаевским меркам, как и по платоновским, отрок безусловно совершеннее жены, однако М.И. намеренно противоречит Еврипиду, показавшему в общем-то не слишком привлекательного самовлюбленного юного олуха. Персонаж трагика как-то уж очень расчетливо скромн, и в то же время, оправдываясь перед отцом, он отмечает подозрения в «задних» мыслях, в которых его, собственно, никто и не обвинял:

Ты упрекал меня

В страстях, отец, — нет, в этом я не грешен:

Я брака не познал и телом чист.

О нём я знаю то лишь, что услышал

Да на картинах видел. Да и тех

Я не люблю разглядывать. Душа

Стыдливая мешает. Если скромность

В невинности тебя не убедит,

Так объясни ж, отец, каким бы мог

Я развратиться способом. Иль Федра

Такой уже неслыханной красы?

Иль у меня была надежда с ложем

На твой престол, ты скажешь? Но ведь это
Безумие бы было, коль не глупость.
Иль быть царём так сладостно для тех,
Кто истинно разумен? Ой, смотри,
Здоров ли ум, когда корона манит.
Я первым быть меж эллинов горел
На играх лишь, а в государстве, право ж,
И на втором нам месте хорошо...
Средь избранных, конечно. Там досуг,
Да и в глаза опасность там не смотрит,
А это слаще, царь, чем твой престол.¹⁰

Подобный рассудительный цинизм, конечно, немислим для Ипполита Цветаевой: ловчий дик, но благороден и царственен. Конский корень его имени роднит его и с конями-убийцами, и с жертвой-еленем в повадках «естественной» жизни, отвращающей от размышлений на тему «кто истинно разумен».

Часть свойств Ипполита Цветаева передаёт Федре. М. И. задумала её «*костной – не плотской*»,¹¹ однако героиня получилась не зрелой 30-летней матроной, а юной, жарко застенчивой полудевой. В трагедии Цветаевой две встречи Федры с Ипполитом: первая в лесу, на привале охотников, вторая – в «логове» Ипполита, его лесном пристанище-пещере, куда она приходит ночью. Обе встречи предварены любовными описаниями матери-амазонки, незримо витающей возле царевича. Контраст и конфликт возникает из того обстоятельства, что Ипполита как «чистая жертва материнства» пала «за сыновние Афины», а бездетная Федра, сознающая что она «мать – ему, и, по-людскому, сын...», тем не менее, переступает через стыд и бесчестие, потому что «материнское» ей по-настоящему чуждо.

Заметим, что и у Еврипида, и, например, у Расина честь матери играет решающую роль в будущем её царственных детей, заставляя Федру оклеветать пасынка. Цветаеву мотив престолонаследия вообще никак не занимал, и Федре незачем совершать низость. Её неполноценность, неплодность, как следует из речей кормилицы, тоже обусловлена «гневом Афродиты», но конкретными орудиями этого гнева становятся тени ее сестры Ариадны и Ипполиты – двух жен Тезея, продолжающих обитать в его дворце и недолголюбивающих «молодую»: «Ложница темна – их облако... Огонь в очаге заглох – Ариаднин вздох... Грозди да виноградины? Антиопины, Ариаднины слезы... Елей в ночнике иссяк – ариаднин знак... Две жены молодое заклили лоно. Той же встаешь с одра, что на одр легла».

Тени цариц, их недоброжелательство подчеркивают молодую хрупкость Федры не меньше, чем её «безвидность» (напомню, Ипполит оба раза её не узнаёт), путаные от страшного, непреодолимого смущения речи и некоторые другие «драматургические» штрихи,

¹⁰ *Еврипид*. Указ. изд. С.123.

¹¹ *Цветаева*. Т. 1. С.140.

положенные поэтом на картину якобы «не своих чувств». В целом Федра никак «не тянет» на «тяжкозадую» жрицу Афродиты и не обладает чарами богинина приворота: Ипполит приходит от неё в ужас. Хрупкое женское существо, страдающее в мире теней (то есть почти уже в Аиде), окружённое сильными, мощными, «дикими» в сравнении с ней персонами¹², царица несёт в себе зерно *жертвы* в её изначальном структурно-мифологическом смысле. Она казнит себя сразу после сцены в логове Ипполита. Между его ужасной репликой и ритуальным самоубийством, о котором мы узнаем из причитаний Кормилицы – только смена места действия.

Роль (и функция) Кормилицы у Цветаевой безмерно расширена. Если представить себе трагедию Цветаевой, изданную по правилам академических изданий античных классиков, с нумерацией стихов, читатель и без ручной калькуляции мог бы очень быстро установить, что приблизительная пропорция объема речей составляет: у Федры – главной героини – 258 строк, у Кормилицы – 658, то есть на 400 строк больше. Драматургические функции Кормилицы в этой богатой и детально выписанной роли разнообразны. В отличие от «благородных» персонажей характер Кормилицы не обладает некоей первоначальной цельностью. Сначала кажется, что главное чувство, которое ею движет, – это слепая материнская страсть к «выкормышу». Однако по мере развития трагедии мы узнаём, что поэт-драматург до самого конца не раскрывал главных, инстинктивных, почти «звериных» мотивов этой пособницы рока. В заключительном монологе, где должны были бы выясниться все обманы, она – виновница двух ужасных смертей – утверждает своё божественное без кавычек могущество. Первое, что звучит в оправдание Федры:

Федра – жгут:

Руки – я.

В следующем разделе монолога всплывает объяснение, почему ей так настойчиво хотелось преодолеть нерешительность Федры и заставить ее сделать смертельно-постыдный шаг к ложу Ипполита. Неожиданно вспыхнувшая страсть царицы со временем унялась бы,

Каб не нуды мои, не зуды мои.

Не подспуды мои, не гуды мои.

Представляясь жалкой старухой, Кормилица наконец открывает истинный (и очень сильный) мотив совращения. Это – страсть, направленная не на определённый объект, а страсть сама по себе, голод пустоты, стремящейся себя заполнить:

Куды с лысостью! куды с ветошью?

Косы вылезли, спросу нетути. <...>

¹² У Тезея слава богатыря, равного Гераклу, Ипполит – ловчий и возничий, о Кормилице – особый разговор.

Неизбывная память, сухая грызть!
Хоть чужими зубами кусок угрызть!
Неизбывная память, пустая пасть!
Хоть чужими грудями к грудям припасть!

«Пустая пасть неизбывной памяти» – очень ёмкий и страшный, воистину «вечный образ», которым М.И. *называет* главную силу трагедии. И, вырастив до космических высот старуху, которая, призывая на себя кары, гордо возвещает:

Мой век – весь!
Но, бия,
Знай, что здесь
Боги – я. —

поэтесса, голосом самого героического из выведенных в «Федре» персонажей, – Тезея, начинает заключительную «песню катарсиса»:

Образумься, старуха глупая!

В мире горы есть и долины есть...

Ипполитовы кони и Федрин сук –
Не старухины козни, а старый стук
Рока. <...>

Нет виновного. Все невинные.<...>

Ибо Федриной роковой любви
– *Бедной* женщины к *бедну* дитятку
Имя – ненависть Афродитина...

Финал трагедии Цветаевой почти во всём противоречит модели Еврипида. Он предстает более мощным, бьющим по чувствам событием, чем «оперная» развязка великого грека. Во-первых, у Еврипида Федра клеветает, Ипполит ерничает и оба стремятся как-то объясниться, смягчить свою участь. У Цветаевой их гибель просвечивает с самого начала в сне Ипполита и в тёмных образах Федрина бреда, который, как один из наиболее ярких образно-мифологических лейтмотивов, получает пластическое разрешение в её оплакивании. После решающего объяснения герои больше не говорят ни слова. Оба гибнут за пределами сценического действия, оба больше уже не могут себя защитить, но при этом для наблюдавшего за развитием коллизии зрителя-читателя трагическая пара остаётся невинной, как о том и возглашается в развязке.

Во-вторых, у Еврипида катарсис инициирован длинной сценой умирающего Ипполита с отцом и «богиней из машины» Артемидой, явившейся, чтобы утишить страдания и примирить героев. В результате Ипполит по-христиански прощает отца и желает счастья богине, которая его так долго любила (!). Сцена навеивает ассоциации не только с развязками барочных опер-серии, но и с Глюком и даже с Вагнером, у которого смертельно раненный, умирающий Зигфрид тоже исполняет ариозо-молитву своей небесной возлюбленной («Brünnhilde! Heilige Frau!»), не в силах противиться оперной обязанности попеть напоследок.

У Цветаевой в развязке только два монолога: Кормилицы и Тезея. При этом, если линия Кормилицы достигает в этой сцене наивысшего напряжения, что выражается и в музыкальной аранжировке ее речей, то благодаря «вступлению» Тезея наступает кардинальный слом действия, его пластически обозначенный переход в вечную, нечеловеческую плоскость. Строфа «В мире горы есть...» здесь играет роль не просто невесты откуда взявшегося пейзажа: душа поэта взмывает в божественную высь, откуда нетленным взором видит ландшафт мира, прозревает истинный смысл происшедшего: любовь «бедной женщины к бедну дитятку» как месть Афродиты Тезею – герою, чьи деяния становятся его собственной карой¹³.

Однако Тезей Цветаевой выступает в финале не как кающийся авантюрист, кому Киприда «страдания оставила клеймо» (Еврипид), а как прозревающий мудрец. Он сопереживает земной хрупкости, безвинной пагубе и велит упокоить мачеху и пасынка вместе, в сени мирта, «полного ее стоном». Подобная концовка в силу своей афористичности и философической отстранённости от земных мотивов (ревности, протеста и т. п.) очень убедительно ведет к действительному восстановлению равновесия и примирению. Тезей в этой сцене навеивает ассоциации с образом мудрого короля Марка – не только и не столько вагнеровского, сколько поэтического Марка бесчисленных романов о Тристане и Изольде, воплотившего силу примиряющей мудрости.

Растение тоже не случайно оказывается в финальном аккорде. Мирт – очень богатый смыслами, с древности излюбленный растительный символ. В античной традиции он присутствует как знак любви и свадьбы, залог будущего плодородия. В Европе эпохи романтизма появились новые, более опосредованные коннотации: миртовый венок невесты свидетельствовал о её невинности, а миртовые венки вились в «Жизели» и других романтических балетах значили, что в их образах на сцене представлены некие потусторонние и в то же время грозные и организованные женственные силы. «Многолюбивый мирт» появляется у Цветаевой, что называется, «на своем месте» – в цикле «Хвала Афродите» (1921). Очевидно, что как античный символ, он был ей известен. Однако, в «Федре» мирт приобрёл действительную символично-мифологическую

многослойность. Он возникает в бреду как предчувствие смерти, а затем проявляется в описании этой смерти в плаче Кормилицы:

К о р м и л и ц а
(над телом Федры)

Где спящая? Пуст
Одр. Шепот с высот
Дал миртовый куст
Неведомый плод
С глазами – ой сок!
С зубами – ой плод!
Подул ветерок –
Плод взад и вперед,
Всё взад и вперед,
Всё вспять и опять.
Кто с дерева плод
Отважится снять?

Казнив себя на миртовом деревце (кусте? Как практически можно повеситься на миртовом суку?), Федра принесла себя в жертву. Браку? Своей покровительнице Афродите? На это нет определенного ответа. Очевидно лишь, что жертва освящает мирт и становится причиной его почитания, несмотря на то, что Кормилица всех обманула, и жертва вовсе не имела того смысла, какой ей тотчас приписали. Девы Трезена, подруги Федры славят деревце хором и хороводом, призывая женщин приносить ему дары. И здесь вполне «античная» картина – канонизация нового обряда – под пером Цветаевой обнаруживает ироническую двусмысленность, а мирт – свою неоднозначную символику. «Прославление» ритмически решено не в характере чинного и плавного хорового шага, а скорее напоминает пьяноватый деревенский перепляс:

Вкруг сука, который спас,
Утвердимте новый пляс
Федре в память.
Да не канет
Федрин – танец, Федры – пляс!

Еще больше, чем простонародную гармонию, этот «Федрин танец» напоминает какой-то детский обряд: сильный хорей с ударными началом и концом стиха очень просится озвучить его именно детскими голосами, услышать сопровождающие декламацию хлопки в ладоши. Так сливаются до полной неразличимости магия обряда и его детскость, несерьёзность, символика супружеской верности и издёвка над ней – тайные женские пляски, плод и бесплодие, смерть и намёк на её плодородность.

В заключительных стихах Тезей мирт обретает значение чаяного Федрой единения с возлюбленным в смерти. О потусторонних коннотациях мирта уже было сказано. Обратим внимание на то, что у Цветаевой и «потусторонность» обретает удивительную и неожиданную плотность:

Там, где Мирт шумит, её стоном полн,
Возведите им двуединый холм.
Пусть хоть там обовьёт – мир бедным им! –
Ипполитову кость – кость Федрина.

В книге Д. Д. Кумуковой «Театр М. И. Цветаевой, или Тысяча первое объяснение в любви к Казанове» (М., 2007) подробно рассмотрен цветаевский прием применения различных песенных и говорных фольклорных жанров для характеристики героев, места и самого характера действия в её трагедиях. Действительно, обширный репертуар этих жанров, временами парадоксальное их применение, огромная энергия стиха, обусловленная энергетикой послоговой (подразумевается хоровой, массовой) «фольклорной» декламации в какой-то степени позволяют говорить о новой фазе возрождения античной хоровой трагедии на русской почве. Множественность хоров и великолепие данных им стихов (чего стоит хотя бы совершенно потрясающий хор ловчих, открывающий действие) тоже свидетельствуют о том, что «древнегреческое» понималось ею не в ключе «классического», а скорее в качестве извечного, подлинного, родного, народного, что пушкинские «людская молвь и конский топ» были для неё в определенном смысле «национальной моделью» поэтической техники и лирической правды.

Кроме того, Цветаева, никогда не углублявшаяся в мифологию как обширнейшую область знаний с невероятным количеством «теорий», обладала удивительным чутьем в области мифа и техники мифологизации. Не теоретически, а словом, структурой стиха, простыми извечными средствами соположения, сравнения, противопоставления, проекции она достигала полноты и насыщенности того, что в начале статьи было названо не объяснённым словечком «словодействие». Миф, драма и ритуал, совместно действующие словом, апеллируют не только к чувствам и неким определенным потокам сознания, они высвобождают какие-то глубинные пласты его символов и значений так же, как скажем, заговор может освободить от боли и слеза. Цветаева – *не мистик, не эзотерик* – пользуется многими способами «означивания» сложных, труднообъяснимых единств, открытыми символизмом, а также его средствами *воз-действия*, применяемыми в условиях собственной поэтики и направленными на собственные цели. Чтобы не быть голословной, приведу примеры мифоритуального единства, функциональной контаминации и мифологических оксюморонов-перевертышей, которыми изобилует «Федра», но которые звучат в ее стихах совершенно иначе, чем у их духовного крестного – Вячеслава Иванова.

О мифологическом древе – мирте и стадиях прояснения его сущности речь уже шла. Вернёмся, в связи с ним, к сцене Кормилицына плача и попробуем уразуметь смысл этого несопоставимо более сложного образа и его мифологическую функцию. Сам по себе ритуал

оплакивания «вставлен» в структуру драмы очень естественно. Удивительна его жанровая «инструментовка»: развёрнутый, чтобы не сказать «длинный», эпизод собственно причитания, наглядно воспроизводящего в ритме «живую» картину качания страшного плода-маятника, раскачивания тела самой плакальщицы, разрешается залихватским частушечно-плясовым мотивчиком:

Кого боги погубить –
– Эх! – лишают разума!
Недотроге полюбить
Глупого, безглазого...

Этот напев звучит на протяжении тоже довольно длинного проклятия «псу-женомразу», только в самом конце сменяясь торжественным клятвенным скандированием:

Клянусь ее телом,
Что черное – белым,
Клянусь ее дерном,
Что белое – черным,
Явь – ложью, ложь – явью
Предстанет, представлю.

Ернические, шутовские черты Кормилицы, транслируемые несерьёзными жанрами, возникающими в точках наивысшего трагического напряжения, обусловлены её мифологической функцией трикстера. Трикстер, как и герой – посредник между богами и людьми, он обладает силой перенаправлять судьбы и служит катализатором хода событий. Разница лишь в окраске и контексте. Герой торжествен и благороден, трикстер надо всем насмеяется, герой царствует в оправе эпоса, мифа, трагедии, трикстер лучше чувствует себя в волшебной сказке. Персонажи, наделенные подобной функцией, – разрушители. Они изначально двойственны, а их конечная мифологическая цель не жертва и восстановление гармонии, а самореализация за счет вышних сил и героического «пафоса»¹⁴.

Двойственность природы Кормилицы обусловлена не только тем, что она обращает во зло свою слепую любовь к «дитятку»-Федре, что она одновременно защитница и поднатчица. Главная структурно-мифологическая оппозиция состоит в том, что самый «низкий», низменный в своих чувствах персонаж (дорогого стоит, например, поворот диалога с Федрой, когда умирающую от ужаса и от страсти царицу деловито спрашивают: «Прийтись, понравиться / Стрелочку юному – / Во что нарядишься?») вдруг начинает

¹⁴ Ещё раз напомним, что «пафос» в античном смысле это не преувеличенное выражение благородных чувств, а путь жертвы, которому обречен трагический герой.

претендовать на равенство с богами. Причина кроется в том, что Кормилица не только предстательствует от Афродиты, в решающий момент убеждая Федру именно ее именем, она, в некотором смысле и есть сама Киприда: белопенная, пенномолочная, источник мудрости и младости. Здесь самое время вспомнить лирические заклинания Афродиты, прозвучавшие в упомянутом цикле 1921 г.: «О, престол моего покоя, Пеннорожденная, пеной сгинь!» и «Целые царства выются вокруг Уст твоих, Низость!». Кормилица – воплощенная низость, но в то же время натура щедрая, светлая, одаренная. Если не только подсчитать количество строк, но и проследить разнообразие фольклорных жанров, драматически лепящих эту роль, придется прийти к выводу о том, что Кормилица здесь безусловно главная. Второе по значению место принадлежит хору и только следом за ним идут главные персонажи. Перемежая «исторические басни» (жизнь на Наксосе, история Ариадны), «страшные рассказы» (тени в доме) плачами, заклятьями, шутовскими прибаутками («Лавр-орех-миндаль! / На хорошем деревце / Повеситься не жаль» – звучит в качестве последнего напутствия Федре, решившейся идти к Ипполиту), Кормилица собирает, обматывает вокруг себя, зримо ткёт ткань действия, благодаря своей двойной функции являясь действительно наиболее роковым персонажем.

Перед тем как повернуть от Цветаевой вспять – в эпоху довоенно-дореволюционную, лоно исканий, предчувствий, откровений, буду вынуждена сделать читателю признание для того, чтобы он имел возможность установить собственную «поправку на отношение» к обсуждаемым предметам. Когда статья начиналась, я была уверена, что, решившись на сравнение по существу, сумею не скатиться к бесплодному и бессмысленному «кто же лучше?». И, как оказалось, напрасно, потому что на данный момент жизни и данное состояние души женская непосредственность и бессознательная архетипическая мудрость Цветаевой затрагивают меня несравненно глубже, чем ученая мантия и царственный венец Иванова, чьи алкания вечных истин всё чаще норовят обернуться позой (особенно в контексте всё более подробно выясняющихся обстоятельств его жизни, вкусов, пристрастий). Сознаю, что это несправедливо, и поэтому прошу воспринимать некоторые отклонения от классического канона в оценках и ракурсах интерпретации обсуждаемых явлений поэзии не как знамение «нелюбви» или, упаси Боже, «иронического критицизма», а как след не до конца рефлексированной реакции на некоторые атавизмы теургического красноречия и жреческой погруженности в собственный миф, которыми Иванов продолжает выделяться на групповом портрете современников. Это не мешало ему оставаться *подлинным*, достойным самой искренней любви поэтом, чья глубина не умалится никаким «позитивистским» комментарием. И, может быть, как раз в наше, распрощавшееся с мантиями и котурнами время, небесполезно будет взглянуть на гения-пророка не через специальные очки, какие раньше выдавали в стереокинотеатрах (нужно заметить, что адепты Иванова немало потрудились над тем, чтобы само его имя произносили с придыханием), а невооруженным глазом, стараясь понять, какие силы приводили в движение эту великолепную фантазию.

Иванов считал себя человеком грядущей мифологической эпохи. Неудивительно, что действие, театр, ритуал занимали такое значительное место в его рассуждениях. В 1980-е гг. мне уже приходилось писать кое-какие заметки о театральной концепции Иванова, о природе мифологического театра и структуре специфически ивановских,

сконструированных самим поэтом мифов¹⁵. В те годы еще остро не хватало академических филологических исследований, посвященных Иванову, трудов по истории театра, по симвонологии, по мифологии в ее философском, структурном, психологическом и других аспектах. Теперь этих публикаций море, готовится полное академическое издание Иванова, над исследованием его идей и текстов работает большая группа ученых. Отважному пловцу, бросившемуся в эти воды, остается лишь подминать под себя валы информации, временами выныривая, чтобы перевести дух и попытаться понять, что же такое ивановский «миф» и как описать способ действий В. И. по отношению к этому таинственному, неопределимому «предмету». Для этого необходимо объяснить поэтическое сознание не только изнутри, пользуясь зафиксированными самонаблюдениями Иванова и его теоретическими формулировками, но взглянуть на предмет *sub specie aeterni*, включающей и новейшие воззрения.

Сразу оговорюсь, что любые попытки свести воедино современные представления о мифе совершенно бесполезны, поскольку диапазон этих представлений простирается от «байки» до последних достижений теоретической физики, от гиперреализма до любовно пестуемой группой странных лиц «конспирологии». Остается лишь одно: присоединиться к тому, что «нравится», что кажется непротиворечивым и не противоречит предмету размышления, – т. е. «греческим» трагедиям Иванова. Таковым мне видится утверждение Пятигорского о том, что миф – это свободно конституируемая идея, в отличие от произведений литературы, рассматриваемых в том числе и как «предметы» «в совершенно материальном смысле»¹⁶. Отсюда философ выводит утверждение о том, что миф есть способ жизни, а не идеология, поскольку «настоящий мифолог, будь он исследователем мифа или писателем, воссоздателем мифа, всегда крайне индивидуалистичен» (там же), а не «идеологичен», поскольку идеология обладает нормативными качествами и говорит в категориях долженствования. Миф отличен от своих текстовых манифестаций, от идеологического исторического употребления, от всего, что ему можно навязать. Возобновляя, восстанавливая миф, человек обретает свойства «мифической фигуры», для которой «миф» уравнивается с «природой», превращаясь в форму Бытия.

Именно в этом состоянии мы «наблюдаем» Иванова – мифолога, символиста, поэта. Он «восстанавливает» мифы. Их стадийное «открытие» (самому В. И. нравился образ палимпсеста, археолог представил бы себе какой-то освобождаемый от напластований времени предмет) становится главным «событием» его трагедий, главным условием действия, регулируемого ритуалом.

Чтобы не загромождать повествование, я в самой краткой форме напомним хронологию театральных сочинений Иванова. «Гантал» закончен 2 ноября 1904 г., в том же году Брюсову предлагалось для публикации начало «Ниобеи» (задумана как вторая часть трилогии, сохранился лишь небольшой отрывок), в 1905 г. напечатан «Дифирамб», превратившийся в книге стихов «*Cor Ardens*» в хоровой дифирамб «Огненосцы». Некоторые стихи отсюда были заимствованы для «Прометей», завершено в конце 1914 г. В 1923 г. в Баку В.И. написал либретто «опереттки», в конце концов получившей жанровое определение «музыкальной трагикомедии»: «Любовь – Мираж? или:

¹⁵ Драматургия Вячеслава Иванова (русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера) // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987; Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905 – 1915 гг. // Русский театр и драматургия 1907–1917 гг. Л., 1988.

¹⁶ Пятигорский А. Бондаренко Г. Литература и Миф. Интервью 1999 г., опубликованное на сайте: <http://www.zavtra.ru>. «Наблюдатель что-то конституирует как миф, а литература есть. <...> Литература и миф – это понятия двух совершенно разных уровней произвольного конституирования. Миф конституируется абсолютно произвольно, т.е. вы можете в каком-то смысле назвать мифом всё, что угодно, не ссылаясь на сами вещи.<...> Миф всегда присутствует там, откуда Вы его можете извлечь».

Филантропические похождения дяди Рока»¹⁷. В 1924 г. уже в Риме он работал над трагедией «Антигона»¹⁸. Кроме того, в непосредственной связи с античными трагедиями Иванова следует рассматривать его переводы «Орестей» и «Персов» Эсхила¹⁹.

Итак, оба наших героя – Иванов и Цветаева – намеревались, следуя классическим примерам, создать собственные античные трилогии, оба от этой идеи отказались. В результате у Иванова получились две совершенно разных пьесы, отличающихся трактовкой античных мифов, принципов развития трагического действия, характером использования греческих источников, по сути – всем.

Цветаева могла бы закончить трилогию как цикл: она держала в уме единую линию и к тому же в большей степени, чем Иванов, соотносила свой замысел с конкретными драматическими текстами. У греков её интересовали начатки характеров, детали. Иванов же всё дальше продвигался по пути «восстановления» мифа, превращаясь, по слову Пятигорского, в «мифологическую фигуру», и тому было множество личных, внутренних причин.

«Тантал» создавался в счастливое для поэта время начала «Башни», его форма, стих, мифологическая структура сохранили отчетливый отпечаток «избытка», сверхизобилия, щедрого расточения даров. Много позже, в 1921 г., В. И. заметил Альтману, что «„Тантал“ Вячеслава Иванова – это произведение хорошее» и что в нем он «развил... идею Ницше о трагедии Солнца» – всеозаряющего и слепого, вседающего и не могущего брата²⁰. Кстати, тогда же Альтман записал еще один разговор, небезынтересный для понимания категорий «символ» и «миф» по Иванову. Обсуждая тему «рождения» и «творения», богосыновства и сыновнего бунта, Иванов воспользовался своим любимыми мифологическим примером: солнцем, которое «излучает лучи, и каждый луч есть солнце. Это-то всего труднее понять: как часть есть целое, как множество – едино, однако это так». Далее следует тоже излюбленное противопоставление Люцифера (воплощенного греха «самости», стремящейся свергнуть Отца) и истинного Божьего Сына, который говорит Отцу «с великой любовью и великим дерзновением (ибо любовь всегда заключает акт дерзновения), что он воссядет одесную Его»²¹.

Что бы ни сотворил человек, оно ограничено творящим. Только Бог не ограничивает Собою *рожденное*. Это противопоставление переживалось Ивановым как своего рода «творческий комплекс», попытка самосознания. Неудивительно, что титаническое своеволие стало зерном конфликта обеих его трагедий. Под покровами форм и структур в них скрыты очень мощные личные переживания как философского («переживание идей»), так и вполне «житейского» свойства.

«Тантал» и «Прометей» разделены, наверное, самым главным событием душевной жизни Иванова: смертью Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал, его жены, его Диотимы, его Аним'ы. В книгах Богомолова и Обатнина²² подробнейшим образом показано, как поэт, в надежде установить непосредственный контакт с душой ушедшей, начал заниматься

¹⁷ Музыку должен был сочинить композитор, профессор бакинской консерватории М. Е. Попов, у которого училась дочь Иванова Лидия. Текст либретто с предисловием Д.В.Иванова и А.Б.Шишкина опубликован в альманахе: Русско-итальянский архив. Вячеслав Иванов – новые материалы. Салерно, 2001.

¹⁸ Вся сохранившаяся рукопись вместе с обстоятельным исследованием Ф. Вестбрёка опубликована в материалах 8-й Международной конференции «Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией» // *Europa orientalis*. 2002. N 2. С. 171–212.

¹⁹ Опубликованы в: *Эсхил*. Трагедии. М., 1989, там же неоконченные фрагменты, другие переводы, исследования Н.И.Балашова, Н.В. Котрелева, В.Н. Ярхо.

²⁰ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995. С. 28.

²¹ Там же. С. 46.

²² Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999; Обатнин Г. В. Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М., 2000.

особыми медитациями по руководством А. Р. Минцловой и к какому глубокому внутреннему сдвигу это привело. Разрушение границ «тварного сознания» и обретение способности пребывать в состоянии «умного» – то есть духовного – созерцания дало Иванову возможность подняться на новую ступень, где субъект-объектные отношения приобретают совершенно иной смысл.

Можно сколь угодно скептически относиться к визионерским способностям и духовному зрению, однако под давлением фактов – великолепных произведений искусства – приходится смириться с тем, что творец, уверенный в том, что достиг «реальнейшего» именно этим путём, имел для того основания. «Мистический реализм» в начале XX века стал общепринятым в символистском круге *качественным* обозначением достоверности художественных образов и текстов, полученных имагинативным путем. Он являлся и этическим, и эстетическим критерием, порукой тому, что приобщающихся не вовлекают в область бессодержательного бреда, а ведут к постижению важных и одновременно прекрасных в своей сияющей наготе истин.

То, что действительно восхищает, поражает проходящих в реальное соприкосновение с творческим миром Вячеслава Великолепного, это его редкая способность самонаблюдения, сохранявшаяся, в том числе, и в экстатических, духовидческих состояниях и позволявшая ему, рационально осмысливая внутренний опыт, строить на этой основе логически обоснованные предпосылки своей эстетико-философской системы. Так, например, о необходимом для художника расширении границ «тварного сознания» он писал: «Это не перефирическое *распространение границ* индивидуального сознания, но некоторое передвижение в самих *определяющих центрах* его обычной координации; и открывается возможность этого сдвига только во внутреннем опыте, а именно в опыте истинной любви к человеку и к живому Богу, и в опыте самоотчуждения личности вообще, уже переживаемом в самом пафосе любви»²³. Так же отчетливо ему представлялся эзотерический путь познания. Говоря о смысле мистического «гнозиса», Иванов отрицал возможность соединения теософических учений разных веков в некую синтетическую доктрину, но указывал на то, что «сходство будет поразительное, когда вопрос будет идти о „Пути“ как учении и задачах организации внутреннего опыта. В вопросе о Пути можно утверждать, что *все эзотерические учения говорят об одном Пути и что стадии этого Пути характеризуются приблизительно одинаково*, точно так же, как приносят одинаковые плоды просветления личности и ее возвышения»²⁴.

Предпосылки к тому, чтобы В. И. когда-нибудь встал на этот *Путь*, разумеется, были и до лета 1907 г., но только во время своего теософско-розенкрейцерского «посвящения» («физически», впрочем, так и не состоявшегося) поэт очень существенно продвинулся в области «организации внутреннего опыта», осмысливания и умственной переработки полученных духовным путем «узрений» и структурирования своей творческой духовной личности в том универсализующем качестве, которое им самим определялось как *микрокосм*. Чтобы не тратить слов на плоское описание этого понятия, дадим лучше слово поэзии: сонетом «Небо – вверху, небо – внизу» Иванов безоговорочно подтверждает истину, запечатленную на «Изумрудной скрижали»:

Разверзнет ночь горящий Макрокосм, –

И явственны небес иерархии.

²³ Иванов В. Достоевский и роман-трагедия. — Цит по: Обатнин. Указ. соч. С.116. Курсив мой.

²⁴ Иванов В. Евангельский смысл слова «земля». Доклад на заседании Религиозно-философского Общества 24 ноября 1909 г. Цит. по: Обатнин. Указ. соч. С. 118. Курсив мой.

Чу, Дух поет, и хоровод стихии
Ведут, сплетясь змеями звездных косм.

И Микрокосм в ночи глухой нам внятен:
И слышим гул кружащих нас стихий, –
И лицезрим свой сонм иерархий
От близких солнц до тусклооких пятен.

Есть Млечный Путь в душе и в небесах;
Есть множество в обеих сих вселенных:
Один глагол двух книг запечатленных, –

И вес один на двойственных весах.
Есть некий *Он* в огнях глубин явленных;
Есть некий *Я* в глубинных чудесах²⁵.

Микрокосм переживает мир в его единстве и множественности, порядке и хаосе на основании собственного живого *опыта*, поэтому его не устраивают «тусклые тени» символов, он требует живой силы мифа²⁶. С точки зрения Иванова «обращение к мифу является преодолением идеализма, каким в существе своем был символизм как поэтическое мирозерцание, и замена его мистическим реализмом. Имя такому реализму – мифотворчество»²⁷.

Антиномия «символа» и «мифа» как «идеального» и «реального» – одна из главных смысловых опор поэтики Иванова, обретающей силу и подлинную многозначность начиная с 1907 г. (не случайно поставленного Обатниным в подзаголовок книги «Иванов-

²⁵ Иванов В. Собр. соч. В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 267. Сонет заключает посвященный Н.А.Бердяеву «Мистический триптих». Впервые опубликован в 1907 г. Чтобы прочувствовать смысл ивановских сближений-уподоблений «змей», «звезд», «косм», «стихий», нужно внимательно прочесть поэму «Сон Мелампа» (Там же. С. 294 – 299), тогда становится яснее истинный масштаб понятия «микрокосм» в творческом миропредставлении В.И. Напомню, что мыслилось оно как *динамическое*, ибо все человеческое, в том числе искусство, «поскольку оно динамично, живет и стремится, неподвластно дьяволу. Но чуть оно остановится и застынет, запах тления несется от него» (Альтман. Указ. соч. С.39).

²⁶ В статье «Две стихии в современном символизме» (1908) своё новое «переживание» мифа Иванов формулировал следующими словами: «В каждой точке пересечения символа как луча нисходящего со сферой сознания он является знаменем, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе. Оттого змея в одном мифе представляет одну, в другом – другую сущность. Но то, что связывает всю символику змеи, все значения змеино-символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного единства». Иванов В. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. С. 537.

²⁷ Иванов В. И. [рец.] Сергей Городецкий. Ярь. Цит. по: Обатнин. Указ. соч. С.53.

мистик»). Миф мыслился им как *живая реальность*, символ – как ее отражение²⁸. С годами это представление расширялось и крепло, так что в 1921 г. он говорил Альтману о мифах как платоновских идеях – началах всего сущего. Разговор шел об Аристотеле и недопустимости ограничивать искусство только подражанием, в то время как идеи Платона существуют сами по себе вне всяких феноменов. Альтман возражал, задавая вопрос, не есть ли платоновы идеи только словотворчество. «„Молния сверкает” – выходит, что молния может и не сверкнуть, что молнии имеются еще отдельные от сверканий. – Да, имеются, – сказал В., – Афина права, говоря Эриннии, что она одна имеет доступ в кладовую отца, где хранятся молнии. У отца есть молнии и громы и все образы слов. *В царстве Идей вечно живут все мифы, дремлющие в наших словах*»²⁹.

Переживая себя как микрокосм, обретая постоянно растущий духовный опыт общения с «нетварными» сущностями, постигая мистические тайны, Иванов строил себя как «мифическую фигуру», являющую собственным миф о себе (напомню, что «микрокосм» не столько понятие, сколько миф, на всём протяжении своей длительной истории педалирующий главное свойство мифа: то, что он *живой*) и, в то же время, обретающую новые возможности, новые способности в сфере мифологических манипуляций. В «Гантале» он действовал путем наложения мифологических сюжетов-структур, нанизанных на общий мотив «зависти к богам». В дальнейшем можно наблюдать стремление к слиянию разновременных, восходящих к различным историко-культурным источникам мифологем, проращение из них действительно новых мифов. Подобный метод уже кощунственно было бы назвать «синтетическим», поскольку речь идет о новых *живых* единствах. Для подобных представлений Иванов создал термин «монантропизм», понимавшийся двояко: как единство человека до его разделения на два пола и как способность единой («отъединенной», «индивидуальной») души в забвении себя погрузиться в душу мировую, пережить разные жизни и, наконец, восставить себя как целое, объемлющее всё мироздание. Этому космическому сюжету человеческого бытия посвящена мелопея «Человек», написанная в мае – июле 1915 г. (I, II и III части) и дополненная осенью 1917 – весной 1918 г. IV частью и Эпилогом³⁰. В «Прометее» идея монантропизма также нашла выражение: действие трагедии движется «физическим» разделением протагониста на мужскую и женскую ипостаси («*anima*» и «*animus*» гностиков).

Анализируя ивановское понятие «монантропизма» применительно к «Человеку», С.С.Аверинцев утверждал, что безусловно знакомые Иванову воззрения «древних и новых» (запечатленные в Посланиях апостола Павла, платоновском «Пире», в учении Филона Александрийского и каббалистов об Адаме Кадмоне, в неоплатонических представлениях о вторичном дроблении единой Души на индивидуальные, наконец, в индуистских представлениях о душе в интерпретации Шопенгауэра – и, дополним, Блаватской) не являлись для него *источниками*, «а всего лишь дополнительно подтверждали» открывшиеся ему изнутри «старые истины». «Идея „монантропизма” в сознании Вяч. Иванова имеет отнюдь не книжное происхождение, она не вычитана, а кровно пережита в

²⁸ Такое грубое разграничение действительно только для словесных образов. В масштабах макрокосмических Иванов мыслил символ как луч божественной энергии, пронизывающий все планы бытия и сознания.

²⁹ Альтман. Указ соч. С. 45. Курсив мой. Что совершенно потрясающе в этой сентенции, это полнейшая, *естественнейшая* уверенность Иванова в существовании «кладовой Отца». Такая уверенность дается лишь детям или людям, наделенным действительным даром узрения духовных сущностей. Скептически относясь к теософии в целом и, в особенности, к «оккультягине» начала XX в., автор настоящих строк почему-то самым простодушным образом верит Иванову и его интуициям.

³⁰ История создания, публикации и трактовки Ивановым мелопеи «Человек» подробно рассказана в статье: Шишкин А. Б. К истории мелопеи «Человек»: творческая и издательская судьба // Иванов В. Человек. Приложение: статьи и материалы. М. 2006. С.17 – 50.

акте интуиции, не подлежащем дальнейшему анализу. Поэт дорожил ею так, как дорожат только данными внутреннего опыта»³¹.

Поставив «Человека» в центр творческой биографии Иванова как её «тайное средоточие», проливающее свет и на предшествующее, и на последующее творчество, Аверинцев был совершенно прав, подчеркивая, что едва ли во всей поэзии XX в. можно найти хотя бы один сопоставимый пример взгляда на человеческую историю на том уровне обобщения, «который предложен в историософском труде Блаженного Августина „О Граде Божьем“, процитированном в Посвящении». Как «мифическая фигура» Иванов «по всему своему складу был ясновидцем и тайновидцем *единства*»³². В «Человеке» этот дар приблизил поэму к «математическому пределу» совершенства. Есть и еще одно обстоятельство, позволяющее, говоря о «Человеке», переходить на восклицания: это удивительная душевная наполненность, непосредственная «телесность» переживания многих жизней, их различных обстоятельств и форм:

Отголодавшая старуха,
Под белым саваном лежу.
Священник, фимиамом Духа
Над желтой мумией кажу.

И свечку, чуженин захожий,
В перстах рассеянных держу;
На кости под иссохшей кожей
В недоумении гляжу...

Та же тема звучит в парном «антимелосе»:

Толпе на радость озверелой
Я Человека вывожу
И на него рукою белой,
Пилат Понтийский, укажу.

И – галилеянин пугливый –
За казнь издали слежу;

³¹ Аверинцев С. С. Предварительные замечания // Иванов В. Человек. Указ. изд. С. 65.
³² Аверинцев С. С. Указ. соч. С.66.

И – римлянин боголюбивый –

Крест суеверно сторожу.

Разрешается эта череда перевоплощений «диким» порывом – настоящим воплем «уединенной» души:

Что ж я не Он, Кому как гроздь

Живой лозе, принадлежу,

В кого вхожу, как в длани гвоздь,

На чьей груди я возлежу?³³

Задумаемся, можно ли интимнее, нагляднее, убедительнее представить единение с Сыном Божьим? Полагаю, что нет. Мистический реализм наконец нашел себе достойное выражение. Если сравнить последнее стихотворение с более ранними и несравненно более сложными описаниями «бога внутри», мы увидим, что иносказательная декоративность уступила место почти лапидарной простоте, а определенного рода кокетство, всегда сопровождающее «речи о потаённом», переродилось в мощнейший искупительный порыв. Как пояснял во время лекции перед чтением «Человека» сам поэт, – «эти ясные внутренние прозрения явлений редкие, и мы на периферии так же редко видим Живущего в нас, как и Бога, понятого трансцендентно»³⁴.

Сопоставление трагедии «Прометей» с мелопеей «Человек» – не пустая прихоть автора настоящих строк. Во-первых, при очевидном различии жанровых канонов воплощения этих произведений, в них, в силу хронологического соседства, можно усмотреть и нечто общее, например, мифологические формы интерпретации истории Человека или геометрически «жесткие» формы структурирования мифа³⁵. Тем сильнее воздействует на восприятие их сущностная противоположность: в основе трагедии Прометея лежит непреодоленная титаническая доктрина богоборчества; мелопея же, впитавшая некоторые свойства церковного пения (гимн, антифон), как христианская служба ведет по пути всеобщего Воскресения, когда «Не станет ничего сокровенного, наружу выступит из недр всякая жизнь, и жизнью окажется всякая правда, ибо одно и то же – правда и жизнь»³⁶. Утешительное единение, явленное в «Человеке», противопоставляется трагедии о внутреннем расколе «мучеников сознательности чрезмерной и преступной». Отсюда и новый душевный итог, возникающий в процессе вживания в мелопею, в то время как «Прометей», при всех его красотах и совершенствах, остается еще одним «титаническим уроком», наставлением о мировом «подземном лабиринте» и его опасностях.

В отличие от «Федры», «Прометей» (да и «Гантал») не имеют определенных литературных прототипов. Импульс античной мифологии преобразуется в «Прометее» в новые образы, развивается приемами, почерпнутыми в герметических учениях и драпируется символами,

³³ Иванов В. Человек. Репринтное воспроизведение парижского издания 1939 г. М., 2006. С. 82, 89. Курсив мой.

³⁴ Опубликовано по конспекту В. К. Шварсалон // Шишкин. Указ. соч. С.32.

³⁵ Сравнение геометрических форм см. в ст.: Федотова С. В. В лабиринте формы мелопеи «Человек» // Иванов В. Человек. Приложение. Статьи и материалы. С. 73 – 100.

³⁶ Иванов В. [Фрагмент комментария к поэме «Человек»] // Там же. С. 13.

заимствованными в совершенно иных областях «тайнодеяния». Античная классика и мотивы гесиодовой «Теогонии» просвечивают в трагедии «точечно», её же собственный миф является итогом рациональной умозрительной контаминации разных форм истолкования двойственной мужеженской природы некогда единой души и последствий её «разложения» на мужскую и женскую ипостаси. Все приобщенные к этому логическому послылу излюбленные ивановские образы-мифы: зеркало, весы, титаническое творение, солнце-сердце и др., – являются в трагедии вспомогательными, дополняющими и проясняющими модусами развития основного действия. Поскольку в качестве формы структурирования Иванов избрал символ треугольника: мистического знака или «печати» стихии огня, – постольку и основное событие помещено в центре действия, понимаемом как его «вершина». Здесь на сцене является Мать-Земля в образе Фемиды и от Прометея сценически отделяется его женственная тень – Пандора. Таким образом, первый акт, если рассматривать его по нисходящей линии (как луч от центра), становится историей Ковача, ставшего «всецело мужем», а третий посвящен деяниям его Аним'ы, воплощающей «всё женское душевного состава» протагониста³⁷. Действия и сценические картины первого и третьего актов связаны отношениями «дурной зеркальности», «неистинности» взаимоотражающих сущностей³⁸, путей правой и левой руки, инверсией верха и низа. Так, в первом акте основным деянием становится обряд возжигания огня на подземном жертвеннике, во втором – описывается дымный столп над принесенной жертвой, в третьем – жертвенник с дымным облаком перемещается на просцениум, а затем из облака появляется новый большой алтарь с Пандорой, которая играет роль *прикованной жертвы*, замещая «классического» прикованного Прометея. Сам Ковач будет приведен к наказанию только в финале, когда его душа соединится с убиенной (принесенной в жертву на том же алтаре) Пандорой и на него наденут ее цепи. На протяжении первого акта он будет ковать орудия для труда и войны, беседовать с океанидами (Эсхил), nereидами и эринниями, наставлять своих сынов в науке свободы, учить их обрядам. Иначе говоря, он действует одновременно как творец людей, как культурный герой, как наставник и мистагог, как частица «древнего хаоса» и жрец «неведомого Бога», ревнующий к новой власти Кронида. Во всех этих ипостасях он – Промыслитель, сознающий узы своего бессмертия и своей ограниченной, по сравнению с «настоящими» богами, силы. Титанические страдания того, кто тщился в людях «свету дня вернуть огонь младенца», то есть растерзанного Диониса, того, кто знает правду о своем творении и страшится её более всего иного, связаны со страданиями Заратустры – висящего над пропастью героя «Дионисовых дифирамбов» Ницше. Как и он, Прометей бьется в конвульсиях всезнающего самообмана, его мечта о свете дня оборачивается подземельем:

1-я Океанида

Творец – нам пели мойры – душ вожатый

Из мрака в сумрак, из плененья в плен.

³⁷ В первой публикации (Русская мысль, 1915) трагедия печаталась под заголовком «Сыны Прометея» и не была разделена на акты. В конце будущего первого акта стояла ремарка «Перерыв действия». В отдельном издании 1919 г. Иванов выделил сцену с явлением Фемиды в отдельный второй акт и изменил название, переместив акцент людей на самого титана.

³⁸ В символике зеркала Иванов педалировал «превратность» отражения. См.: *Мицц З. Г., Обатнин Г. В.* Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Вып. 22.

Прометей

Из мрака в сумрак, из подземья – к свету!

2-я Океанида

В плен из плененья, из тюрьмы в затвор
– Нам пели мойры – водит дух, блуждая.
Уз разрешитель – ковщик новых уз³⁹.

В целом первый акт выстраивает безрадостную картину «железного века»: людской дикости, пороков, несвободы, подъярённого труда-подвига и прочих почти публицистически преподнесённых красот «современности», увиденных «без прикрас», «мужскими глазами».

В функции Пандоры входит «осластить» по краю сосуд желчи, поднесённый людям Прометеем. Сама дар, она должна их одарить. Не лишено интереса, что провокационная миссия мятежа, которую Пандора скрывает за дарами и утехами, недалеко уходит от объяснения, которое дал этому персонажу Гесиод. В «Теогонии» Зевс велел Гефесту слепить Пандору в отместку Прометею за похищение огня. Но отомстили не столько титану, сколько смертным, ибо «женщин губительный род на земле от нее происходит». Далее поэт не пожалел места и красок для того, чтобы описать коварный нрав человеческих самок и все ужасы, которым подвержены судьбы мужей, связавших себя брачными узами. Иванов, вполне в духе этого высокого образца, придает своей чаровнице черты змеи-обольстительницы. Усыпив недоверчивость людской паствы, она излагает *тайную* – читай, подлинную – историю миротворения, дионисова огня, действий Прометея и других событий, рассказанных в первом акте. «Тайным» слоем дионисова мифа Иванов сделал его орфическую версию⁴⁰. Вместе с образами ночного солнца и солнца-сердца, разработанными в «Cor Ardens», сердце Диониса стало ядром одного из великолепнейших «мифологических рассказов», по обычаю вложенных Ивановым в уста персонажей трагедии. Из монолога Пандоры люди узнают о премирном боге, которому поклоняется Прометей. После того, как Дионис был растерзан титанами, Отец принял в себя его живое сердце:

В незримом небе, что ни свет, ни тьма,

³⁹ Иванов В. Прометей. Петербург, 1919. С.14.

⁴⁰ Заметим, что орфизм на рубеже столетий привлек внимание оккультистов и получил некоторую полупризрачную известность благодаря публикациям в оккультных журнальчиках. Например, «Вестник теософии» опубликовал переводы «Орфических гимнов».

Воссел он на престоле отдаленном.
Помыслите: когда б в ночной пещере
Сидел пред нами демон, поглотивший
В утробу солнце, – что бы зрели Вы?
Весь просквозил бы тусклым светом он;
Мерцали б члены, все насквозь; зияя,
Двумя б пылали солнцами глаза,
И заревом вертеп пространный рдел;
Завесою душа бы заградилась, –
И на завесе мрел бы тот же образ,
И пламенели горнами глаза.
Так на лазурной тверди, что престол
Невидимый от смертных застиляет,
Извечный отразился смутно Зевс
Обличьями верховных миродержцев,
Из них же Зевс-Кронид, юнейший, днесь
Орлом надмирным в небе распростерт.
Столь жив сидящий на престоле тайном,
Что призраки его живее вас⁴¹.

Развивая успех своей «сказки», Пандора разоблачает многочисленные обманы и бесчестные поступки Прометея (так, он сделал её приманкой для «зевесовых перунов») и предлагает людям избрать её своей владычицей, а вместо неё заковать Прометея. Народ радостно аплодирует, но от стражей алтаря – адептов Прометея – она получает семь ран и умирает, возвращая Прометею женскую часть его собственной души. Занавес.

Мифическая «история», «свободно конституированная» Ивановым в «Прометее», если отвлечься от торжественных ритуально-магических, теургических драпировок и сосредоточиться на мотивах действия, может быть воспринята, как достаточно плоская иллюстрация к ряду умозрительных априорий: единство – благо, а разделение – грех; всякое действие ограничено и несет в себе семя вины и кары и так далее по тексту предпосланного трагедии Предисловия. Между тем, отделение опорных частей конструкции от декоративных наносит почти катастрофический удар по содержанию пьесы, обнажая в ней довольно-таки нехитрый набор «обыденных» взглядов и «дежурных» ценностей того культурного арго, с помощью которого изъяснялась литературная интеллигенция начала 1910-х гг. Так вполне карикатурно-житейским оказывается мотив «коварства» и «мести»

Пандоры, в момент своего «избрания» издающей «торжествующий крик» изголодавшейся самки:

А, Прометей! Я отмщена. Моли
Меня отвергший, разделить с тобой
Обрывистое каменное ложе,
С него же ты отныне не сойдешь!

Не менее сомнительными выглядят разнообразные текстовые аллюзии, сваленные в пеструю кучу как дары в «ковчеге» Пандоры. Здесь и Библия, и Достоевский, и Ницше, и драма Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Кольца», и «Парсифаль» Вагнера, и отголоски актуальных религиозно-философских споров, и греческая классика, и гностическая эзотерика, и... Бог ведает, что еще могло бы обозначиться, если внимательно прочесть текст в двадцать седьмой раз. Создается впечатление, что красота и стройность картины, стоявшей перед внутренним взором поэта, заслоняла от него картонную «неприродность», *недостоверность* театрально-драматического механизма. Он проявляет себя не только в «низких» мотивах, призванных приблизить к человеку криптографию символических таинств, но и в отношении к персонажам, настолько исключившим «слишком человеческое», что их трудно представить даже в виде античных масок. Герои Иванова сценически выявляют себя исключительно в монологах, обращенных к хорам или к недифференцированной «массе». Кроме того, они намеренно лишены какого бы то ни было характера и полностью сосредоточены вокруг своих «функций». Заметим, что у Эсхила и Софокла, не говоря уже об Еврипиде, было больше живости, человеческих наблюдений, «психологии», полностью изгнанной Ивановым из пределов «окультурно-символического» действия.

Для читателя трагедии ее драматургические просчеты искупаются красотой стиха и великолепием картин: как тех, что возникают в рассказах героев, так и тех театрально-постановочных фантазий, которые зафиксированы в авторских ремарках. Вообще-то, справедливость требует заметить, что именно красочные рассказы и фантастические элементы сценического оформления были необходимыми атрибутами классической греческой трагедии. Например, в «Прикованном Прометее» хор океанид прибывал на оркестру на «крылатых повозках», а их отец – Океан – прилетал на «крылатом коне», которого называл «четвероногий птах мой»⁴². Позднее эти украшения античной сцены успешно возродились в ренессансной пасторали и опере, а затем стали бурно развиваться в сценической практике оперы барокко. Листая гравюры с изображениями оперных декораций 17 – первой половины 18 в., даешь диву, какими сценическими устройствами могли пользоваться оперные машинисты для того, чтобы изобразить, например, спасаемую Андромеду (на картинке обнаженная дева прикована к утесу, кругом вода, в которой плавают завитый в несколько колец дракон, Персей выезжает на коне в полном боевом облачении) или сухопутную битву с участием слонов и стенобитных орудий. Анализируя ивановские ремарки, довольно быстро приходишь к убеждению, что в них соединились «профессорские» представления об античной сцене с идеями оперного оформления как целостной символической картины мира и вместе с тем арены для демонстрации впечатляющих чудес сценической машинерии.

В начале трагедии Прометей кует в подземной пещере, довольно просторной, поскольку в ней «пылают горны», разбросаны цепи и орудия и, как потом оказывается, расположен жертвенник огня – алтарь тайного святилища «неведомого бога». Затем герой подымается на просцениум «подземным ходом» и начинает беседу с океанидами, которые поют и «мятежатся нивами змей в берегах адаманта», т.е. на оркестре. Действие происходит ночью, на небе яркие звезды. В конце IV явления хор океанид, «отхлынув двумя сонмами к основаниям просцениума, располагается на нижних уступах, погружаясь в глубокую дремоту» (с.16). Уступы – это скалы, которые еще не раз будут играть роль места действия. За ними находятся поросшие лесом горы-долы, венчающиеся снежными вершинами. Еще дальше полоса моря, которая при появлении второго хора – nereид – «озаряется нежным небесно-голубым мерцанием». Образ мироздания, включающий звездное небо, – это «картина» макрокосма, реалистические значения «пространства» к ней неприменимы, тем более во второй части акта, когда Прометей валит деревья, затем наблюдает бег факелоносцев («Уж светоч победителя стремится, / Как быстрый метеор, и рдяным оком / Пылает за ресницами дерев»), в конце концов вырывающихся на просцениум «из дебри» (с. 23–24). В заключительной сцене первого акта Прометей устраивает тризну по трем погибшим, и, хотя он лишь описывает древнескандинавский похоронный обряд, граница между описанием в речах и предстающим духовному взору на воображаемой, невозможной ни в каком театре сцене очень условна, так что рассказ о действии воспринимается как естественное продолжение поэтических событий.

Явление Нерея в колеснице, «влекомой дельфинами и тритонами» – одно из типично оперных барочных чудес, повторенных в бесчисленных плафонах, гобеленах, фонтанах, сервизах и прочих средствах символической театрализации монаршей жизни. Однако в «Прометее» есть и более точные отсылки к описаниям сценических чудес в барочных оперных либретто. Действие второго акта замыкается тем, что «Подземная пещера затворяется и становится неразличимою среди скал» (с.44). Действие третьего акта начинается севом на оркестре, далее «Облака, закрывающие просцениум, редуют и расходятся. Только перед алтарем, у переднего края просцениума, стоит неподвижно столпообразное облако. Долина и главы гор озарены вечерними лучами. От алтаря, одетого облаком, стелятся по земле железные цепи...» (с.49). «Через мгновение облако над алтарем расходится: повитый радугами разоблачается в ярком вечернем озарении большой алтарь. По сторонам алтаря, в темных коронах, сидят Кратос и Бия, сумрачные и грозные исполины. Они держат цепи, обвивающие тело прекрасной, с оковами на ногах, женщины в пестроцветных роскошных одеждах и цветах, стоящей на алтаре. Подле нее, нагие, два отрока, с флейтами в руках, держат поставленный им на плечи, изукрашенный золотой ковчег. Пандора, улыбаясь, бросает в толпу розы и весенние венки...» (с.53).

В сценической практике оперы-серия была разработана целая система приспособлений для явления группы артистов «на облаках», «в небесном гроте» или в иных возвышенных топосах, для их полетов и «нисхождений». Описания подобных сцен в оперных либретто встречались очень часто и не были совершенно неизвестны поэту, у которого в библиотеке хранился итальянский трехтомник *Метастиазо*⁴³. Сознательно или нет он черпал из этого источника, трудно сказать. Возможно, оперные «эффекты» в некоторой степени сохранили для него старинную форму символического действия, утраченную драматическим театром. Возможно, его видение сцены сложилось под влиянием ретромоде, очень значимой для эпохи «Мира искусства», но не утратившей своих позиций и позже. Важно то, что Иванов, сочиняя очень отвлеченную философскую трагедию, представлял ее в виде фантастической объемной картины и что изменения этой картины, открывавшиеся или закрывавшиеся в ней символические пространства участвовали в действии едва ли не энергичнее, чем крайне

⁴³ *Обатнин Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // *Europa orientalis*. Vol. XXI. 2002. N. 2. P. 281.

статические персонажи. В развязке трагедии подземелье, конечно, разверзлось, замыкая круг, принимая тело Пандоры и влекомого стражами скованного Прометея.

Кстати, к этому моменту вид пещеры менялся: семь юношей-стражников стояли там «вокруг ярко разгоревшегося жертвенника и двух литых колонн» (с.76). Вспоминая, что в монологе второго акта Прометей намеревался «уходя, оставить в подземелье / Отвесы, угломеры да правила, / Да две колонны крепких...» (с. 40), поскольку без него его сырые первенцы должны были построить «тайный лабиринт», читатель попадает в струю «подземной реки», ибо в «Прометее» есть миф гностический, есть орфический, и есть оккультная подкладка действия, проступающая в разных символических манифестациях. Раздвоенное мужеженское начало мы условно квалифицировали как гностическое, однако оно играет важную роль и в представлениях каббалистов, и в алхимии, и в оккультной истории «рас», и у Клоделя, и у Юнга – непосредственных современников ивановского «Прометея». Некоторые «мизансцены», встречающиеся в «Прометее», обнаруживают явную связь с масонскими символами и даже с картами «таро»⁴⁴. Так «угломеры» в сочетании с «отвесами» и «колоннами» дают почти полный гарнитур масонских знаков (см. рис. 1), а семь мечей, которыми стражи пронзают грудь Пандоры, входят в масонский ритуал посвящения. О том, что Иванов действительно был масоном, сообщил М.А.Кузмин в дневнике 1934 г. В нем содержится связный мемуарный экскурс, посвященный Башне, в котором упомянуто и масонство. В комментарии приведен отрывок из письма А.Р.Минцловой от 27 января 1908 г., в котором она отвечала на вопрос Иванова о возможности его вступления в ложу: «Я не могу Вам дать ни запрета, ни веления на это – Дело в том, что я знаю эту ложу. Ее значение – большее, чем французской Grand Orient (где Макс <Волошин> состоит) – все же очень поверхностное. <...> Но, во всяком случае, я ничего против этого не имею и не могу иметь. Поступите так, как захотите Вы – мой брат дорогой»⁴⁵. В уже упоминавшихся «Материалах к описанию библиотеки Вячеслава Иванова» под номером 664 числится французская книга «Les plus secrets mystères de hauts grades de la maçonnerie»⁴⁶. Возможно, именно символика масонской обрядовости, впитавшая и консолидировавшая элементы различных герметических учений, привлекла поэта к масонским «работам». Едва ли можно представить, что он преследовал некие социально-политические цели.

Однако в «Прометее» именно социально-политический, злободневный разворот трагической картины мира обнаруживает себя намного яснее, чем в «Гантале». В ансамбле литературных ассоциаций, в неуклюже трактованной сологубовской «оргийности», в оперности, но главное – в какой-то чуть ли не марксистской прямолинейности, в *плакатном* изображении «таинств розы» можно без труда различить «современность» победившей «эпохи журнализма». Если задуматься, подобные влияния могли скорее идти от масонских (рациональных и политизированных), чем каких-то иных мистических источников. В этом плане общий тон «Прометея» кажется тем более странным, что трагедия отделялась в промежутке между наивысшими достижениями Иванова как поэта-философа: книгой стихов «Сог Ardens» и мелопеей «Человек».

⁴⁴ См., например, изображение «верховой жрицы» – четвёртой карты в высшем аркане таро – на рис. 3. Женщина с короной Изида помещается на алтаре между двух колонн, означающих силу и власть. У Пандоры, всю сцену проводящей на «большом алтаре», вместо колонн по сторонам – персонифицированные изображения Силы и Власти в виде мрачных демонов, держащих ее на цепи. Но и колонны в их масонском значении стражей порога в конце концов появятся в подземной храмине вместе с её стражами. Разделяя «физическое» присутствие магического объекта и намек на него, Иванов осуществляет один из любимых способов «игры в миф» в её «многовариантной» форме.

⁴⁵ Кузмин М. Дневник 1934 года. Изд. 2-е, испр. и доп. Предисловие и комментарии Г.Морева. СПб., 2007. С. 110, 307.

⁴⁶ «Самые секретные обряды высших ступеней масонского посвящения». См.: *Обатнин*. Материалы... Там же. С. 294.

В заключение вернусь к сравнению античных трагедий Цветаевой и Иванова. У Иванова логическое зерно мифа о разъединении души на мужскую и женскую ипостаси управляет и движением действия, и зеркальной симметрией драмы, определяя собой такую важную подробность «мифологической игры», как почти фольклорную многовариантность⁴⁷. Поэт не следует за античным сюжетом, а свободно комбинирует разнородные и разновременные звенья тайных учений на основе того же логического зерна, приобретающего значение тайной печати, формослагающей силы, замещающей высшие первообразы Единства и Присутствия. Картинная роскошь изображения расцветивает течение драмы, вуалируя ее схематичность, а также некоторую неуравновешенность «последних целей» с тоскливыми приметам земного, мифологии с обыденностью. Отмечая несколько «пропагандистский» уклон ивановской трагедии, напомню, что «революционные» коннотации в XX веке стали абсолютно «необходимым» атрибутом прометеева мифа. Избавление поэта от них было бы делом невозможным и не особенно желательным. «Прогрессивные тенденции» были неистребимым свойством высокой русской литературы, и не следует сегодня пинать наших «провидцев» за то, что в 1914 году они еще не знали, чем обернется для них столь желанная свобода в 1917-м.

В полную противоположность Иванову, Цветаева не переосмысливала готовый античный сюжет, а взяла его целиком, по-своему прописав человеческие образы героев. «Земные приметы» и фольклорные мотивы вплетены в ее драматическую ткань непосредственно, а не аналитически. Центром является личность поэта как симпозион разнообразных психических свойств, которыми щедро наделяются все персонажи. Можно сказать, что в этом тоже своеобразно преломляются тенденции «монантропизма», однако по сути подобная драматургия «из себя» не имеет ничего общего с «драматургией логического умозрения». Она привносится в действие бессознательно и тем вернее верифицирует драматические события, сообщая им качество «соположности» с читателем или зрителем. Что же до сцены, то «Федру» можно играть с одной занавеской. В ней выдержан сценический канон французского классицизма, противостоявшего чудесам волшебной оперы. В речах описания тоже почти отсутствуют, зато стихи передают импульсивную пластику, ритм движений, сообщающий трагедии интенцию «сплошного музыкального выражения».

Трагедия Иванова прикидывается оперой (или её прототипом), – трагедия Цветаевой и есть музыкальный спектакль, впитавший все разнообразие народных «погуток» и «переплясов», уложенных в нервное, эмоционально напряженное и крайне неустойчивое последование. «Мистическое» начало, конечно же, присутствует, но проявляет себя редко, вспышками неуправляемого ужаса перед лицом рока и власти богов.

Тем не менее, отношение обоих поэтов к «мифологическому» как общему животворящему истоку почти тождественно. «Миф предвосхитил и раз навсегда изваял всё» – утверждала Цветаева (т. 5, с. 111). Мифы дремлют в словах и живут в царстве идей, предвосхищая события, которые некогда произойдут и станут их плотью, – считал Иванов. «Мифологическое переживание» языка, свойственное обоим поэтам, и признание за мифом прав начала, которое *есть* (Пятигорский), объединяет их в главном – в творческом импульсе, обретающем всё новые жанровые личины и формы, в мифологической игре, в конституировании собственной поэтической личности.

⁴⁷ Об этом мне уже приходилось писать в связи с вагнеровским методом конструирования мифа и его влиянием на русских символистов, в частности, на Иванова. См. мои вышеуказанные статьи.

Декабрь 2008 – апрель 2009.

Источник: Трагедии духа. «Федра» Марины Цветаевой и «античные» трагедии Вячеслава Иванова \\ Цветаева: её эпоха и современный театр. СПб., 2010. С. 20 - 62.