

УДК 792

«ФЕДРА» ЦВЕТАЕВОЙ В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ТРАГИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА

Кумукова Д. Д.¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье исследуется природа конфликта трагедии Цветаевой «Федра», восходящего к ранней аттической трагедии. Мифологические герои в драматургии Эсхила и Софокла были неразрывно связаны с некими глобальными, божественными мирами и оказывались посланцами этих миров. У Еврипида герои возводятся в обособленную самостоятельную силу, обретают конкретные земные приметы. В результате конфликт строится не как борьба субстанциальных миров, а как столкновение персонажей между собой.

Эволюция конфликта прослеживается на примере разработки мифа о Федре и Ипполите в произведениях Еврипида, Л. Сенеки, Ж. Расина, М. Цветаевой. Пьеса русского драматурга рассматривается как воплощающая форму аттической трагедии — с ее конфликтом субстанциальных миров, а не персонажей. Такое решение конфликта дает основание назвать трагедию Цветаевой возрождающей древнюю традицию классической формы.

Ключевые слова: Античность, миф, драматургия, трагедия, конфликт, Еврипид, Сенека, Ж. Расин, М. Цветаева, «Федра».

PHAEDRA BY M. TSVETAEVA IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF THE TRAGIC CONFLICT

Kumukova D. D.¹

¹ Russian Institute of Arts History, 5, St. Isaac's square, Saint-Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article examines the nature of the conflict in the tragedy of M. Tsvetaeva *Phaedra*. The genealogy of the dramatic conflict of Tsvetaev's dilogy *Theseus* is here declared to go back to the early Attic tragedy of the classical period of antiquity.

In the article, the evolution of the conflict of a tragedy based on an ancient plot is traced on the example of the development of the myth of Phaedra and Ippolit in the works of Euripides, Seneca, Racine, Tsvetaeva. The play by the

Russian playwright is seen as embodying the form of Attic tragedy — with its conflict of substantial worlds, not characters.

Keywords: Antiquity, myth, dramaturgy, tragedy, conflict, Euripides, Seneca, Racine, Tsvetaeva, *Phaedra*.

Античная культура — явление, не оставшееся только в далекой древности как некая историческая данность. Она живет в вечности как величина постоянная, обладающая уникальной способностью быть всегда современной. Древнегреческая мифология, рожденная несколько тысячелетий назад, и сегодня продолжает свое развитие. Это означает, что сама природа мифа обуславливает его пребывание в процессе непрекращающегося структурирования, постоянного обретения новых содержательных пластов. Можно сказать, античный миф идет тем же путем, что и человечество, воспроизводя лики разных эпох.

Этот путь в значительной степени отражает история мировой драматургии, демонстрирующая органическую пластику мифологической структуры. Именно драматургия очерчивает циклический, этапный характер развития мифа.

Классический период Античности обрел статус вечного ориентира для художественных систем разных времен. Две с половиной тысячи лет истории сценического искусства показали, что практически каждая эпоха так или иначе обращалась к опыту древнегреческого театра, вступала с ним в диалог и имела свое толкование его феномена. В этом смысле процесс постижения античного театра можно считать продолжающимся в течение всей истории мировой культуры.

Замечание современного теоретика театра В. И. Максимова о том, что «...античные сюжеты в XX веке возникают именно ради неизбежного их сравнения» [1, с. 170], можно воспринимать как своего рода констатацию рождения принципиально нового отношения к древней мифологии в XX веке. Действительно, очевидны тенденции отказа от архаической первозданности, перенос действия в некую условную современность, уход от монументальных образов мифологических героев, снижение роли всеопределяющего рока. Но при всех эволюционных преобразованиях XX век активно обращается к мифологии Древней Греции. Американский теоретик драматического искусства Эрик Бентли причину вечного притяжения мифа объяснял его узнаваемостью: «Смысл любого мифа состоит в том, чтобы дать нам в качестве отправной точки элемент известного и тем самым оградить нас от той пустоты, которую образует абсолютная новизна. Искусство призвано удовлетворять определенные ожидания, а миф дает самый экономный способ выдвинуть такие ожидания. ...Для искусства важно не знание, а узнавание: искусство сообщает вам не то, чего вы не знали (для этой цели более пригоден телефонный справочник), а то, что вы

“знаете”, помогая вам постигать. Общеизвестно, что древнегреческие мифы дают идеальный материал для того, чтобы подвести зрителя к такому постижению» [2, с. 72].

В 1920-е годы, когда в истории мифа наметился новый вектор развития, появляется трагедийная диалогия М. И. Цветаевой «Тезей». Изначально этот цикл был задуман, подобно древнегреческим образцам, как трилогия с частями, названными именами женщин, которые «выпали на долю Тезея» [3, с. 361]: «Ариадна», «Федра», «Елена», но третья пьеса написана не была. Трагедии «Ариадна» (1924) и «Федра» (1927) сохраняют драматургическую систему координат древних авторов и в толковании жанра, и в понимании категории трагического, и в построении конфликта. Смысл, близкий данному утверждению, несут слова поэта и драматурга П. Г. Антокольского, указавшего на древний театр как на материнское лоно цветаевского античного цикла: «Странно сказать, но ее трагедии намного старше Софокла и тем более Еврипида, разве только Эсхил может с ней состязаться возрастом. Марина Цветаева возвратила жанр трагедии к его элевсинскому первоисточнику, о котором современные европейцы могут судить по раскопкам на Крите, по обломкам Пергамского фриза» [4, с. 17–18].

Мысль Антокольского, помимо всего прочего, вписывает цветаевские трагедии в классический этап истории мифа, куда входит и драматургия рубежа XIX–XX веков, основанная на древних сюжетах. В это время возникает целая волна «античных» произведений И. Ф. Анненского («Меланиппа-философ», 1901; «Царь Иксион», 1902; «Лаодамия», 1906; «Фамира-кифарэд», 1906), Г. фон Гофманстала («Электра», 1904; «Эдип и сфинкс», 1906; «Царь Эдип», 1910); Ф. Сологуба («Дар мудрых пчел», 1906), Вяч. И. Иванова («Тантал», 1905; «Прометей», 1919), В. Я. Брюсова («Протесилай умерший», 1911), В. Газенклевера («Антигона», 1917). К мифологическим сюжетам обращаются великие режиссеры-реформаторы: М. Рейнхардт («Электра», 1903; «Лисистрата», 1908; «Царь Эдип», 1910; «Орестея», 1919); В. Э. Мейерхольд (опера Р. Штрауса «Электра», 1913); А. Я. Таиров («Фамира Кифаред», 1916; «Федра», 1922; «Антигона», 1927).

Всплеск интереса к античной культуре эпохи «рубежа» напоминает о Ренессансе, также нацеленном на возрождение античного мировоззрения. Проведение аналогий представляется оправданным. Под воздействием театральной философии Ф. Ницше на рубеже XIX–XX веков возникает новое понимание Античности и культуры как таковой. В трактате «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» (1871) немецкий философ дает новую концепцию античного театра, определяя его как борьбу двух начал — дионисийского (стихийного, безудержного, экстатического) и аполлонийского (формообразующего, разум-

ного, гармоничного). В этом смысле ницшевская¹ концепция отличается от традиционного толкования древней культуры как мира гармонии и красоты.

По мнению Ницше, именно древнегреческая трагедия выполняла истинное предназначение искусства: не изображение действительности, а ее преодоление. Театральная концепция философа, провозгласившего античную трагедию единственным в истории театра художественным явлением, несущим «метафизическое утешение», во многом определила облик драматургического и сценического искусства рубежа XIX–XX столетий. Кроме того, под воздействием ницшевской театральной философии в этот период рождаются и разнообразные концепции искусства будущего (Р. Штайнера, Вяч. Иванова, А. Белого). Примечательно, что такой резонанс случился спустя два-три десятилетия после публикации «Рождения трагедии» (в противовес критическому восприятию трактата коллегами Ницше). Непринятие книги современниками философа американский исследователь Д. Комхабер объясняет ее нацеленностью на переосмысление именно театрального искусства: «Она не столько предполагала преобразить мир академической филологии или даже мир философии, сколько предполагала преобразить мир театра, обосновать “театр будущего”» [5, с. 25]. И эта идея искусства будущего во всех своих интерпретациях, так или иначе, была связана с аттической трагедией.

Столь определенный оборот «рубежной» эпохи в сторону Древней Греции обуславливался стремлением к постижению и, в конечном счете, возрождению дионисийской сущности античного театра. Это возрождение должно было «...сообщить целой толпе... художественную способность видеть себя в центре такого сонма духов и чувствовать свое внутреннее единство с ним» [6, с. 56]. Мысль Ницше главным образом и можно считать той, что задала перелом в развитии театральной культуры. Именно растворение во всеохватывающем потоке дионисийской стихии, освобождение от «человеческого, слишком человеческого» начала и есть высший акт трагического театра, свершаемый в совместном слиянии оркестры и театрона.

По Ницше, дионисийская сущность была утрачена уже в конце V века до н. э. На смену «трагедии, родившейся из духа музыки», пришла так называемая сократическая культура (выражения философа), основанная на принципе разумности. Соответственно, во всей последующей истории театра возобладало аполлонийское начало. А культура, лишенная дионисийского содержания, по мнению Ницше, не может нести метафизического свершения и должна погибнуть, «...ибо существование и мир навеки оправданы только как эстетический феномен» [6, с. 43].

¹ «Ницшевскими» автор называет собственные идеи философа, а не идеи Ф. Ницше в пересказе толкователей («ницшеанские»).

Можно предположить, что возрождение дионисийского качества трагедии случилось в «античном» цикле Цветаевой «Тезей».

Первоначально в классический период Древней Греции литературный текст пьесы не имел статуса самостоятельного произведения; он являлся неразрывной частью театрального действия, а терминологические обозначения жанров (трагедия, комедия, сатирическая драма) относились к сценическому представлению, соединявшему в себе разные искусства, в том числе и то, что теперь именуется драмой. У Аристотеля, осмыслившего природу театра, не было разделения его на драматургическую и сценическую составляющие. Под трагедией философ подразумевал цельное произведение, вмещающее в себя фабулу, слово, образы персонажей, музыку, сценическую обстановку и мысль. Фабула в трагедии, как правило, была связана с мифом, пребывающим в состоянии вечного становления и, соответственно, получающим каждый раз новую интерпретацию.

Миф о Федре и Ипполите привлекал драматургов в самые разные времена. Свою художественную жизнь он начинал именно с представления в театре. Лирика Древней Греции не обращалась к этому сюжету.

«Федра» Цветаевой по своей фабуле восходит к «Ипполиту» Еврипида (428 г. до н. э.). Но, сохраняя весь ход событий древнегреческой трагедии, Цветаева изменяет образ героини. Ее Федру не беспокоит потеря чести из-за раскрытия тайны любовной страсти к пасынку, ей нужна только любовь Ипполита. Еще на этапе замысла трагедии в записной книжке 1923 года Цветаева, давая характеристику героине, отметила эту разницу: «Федра у меня *не* рассуждает, только хочет. Федра боится *только* быть отвергнутой, отнюдь не виновной. Исступление гордости, а не (преступление против) совести. ...У Еврипида Федра умирает из-за опозоренности: страха перед Тезеем и пр., т. е. чувств посторонних любви. *Федра умерла потому, что Ипполит достоверно ее отверг.* ...Федра: крайность любовного бесстыдства и бесстрашия. Стыд и страх *только* перед Ипполитом» [7, с. 249–250]. Поскольку цветаевская героиня лишена «чувств, посторонних любви», то у нее не может быть и цели спасти свое честное имя; соответственно, ей незачем оговаривать Ипполита. Потому, в отличие от предшествующих вариантов обработки этого мифа у Еврипида, Л. А. Сенеки, Ж. Расина, она не участвует в клевете. Идея обвинить Ипполита в покушении на честь мачехи у Цветаевой целиком принадлежит Кормилице, жаждущей отомстить за гибель Федры.

На первый взгляд, здесь можно увидеть продолжение расиновского стремления «обелить» героиню, которое французский драматург не скрывал, для чего и включил в линию действия мнимую смерть Тезея, собственно позволившую Федре пойти на любовное признание Ипполиту. (Ложное изве-

стие о гибели супруга должно было оправдать ее «преступление».) К тому же такая ошибка Федры соответствовала античному пониманию трагического героя, о чем писал теоретик классицизма Никола Буало, называя расиновскую пьесу идеальным воплощением аристотелевского принципа сострадания к герою, который оказывался преступником поневоле.

Героиня Цветаевой, в отличие от Федры Еврипида, Сенеки, Расина, не является собой так называемый «характер». Она — некая стихия, воплощение страсти. Соответственно, конфликт цветаевской трагедии не представляет собой столкновение персонажей, он переходит на иной, надличностный уровень. Федра здесь оказывается по ту сторону борьбы противоборствующих сил. Поэтому она стремится не к земному союзу с Ипполитом (к слову сказать, жено-ненавистником), а к слиянию с ним в любви-смерти:

*Но под брачным покрывалом
Сна с тобой мне было б мало.
Кратка ночка, вставай-ежся!
Что за сон, когда проснешься
Завтра ж, и опять день-буден.
О другом, о непробудном
Сне — уж послано, где лечь нам —
Грежу, не ночном, а вечном,
Нескончаемом, — пусть плачут! —
Где ни пасынков, ни мачех,
Ни грехов, живущих в детях,
Ни мужей седых, ни третьих
Жен... [8, с. 670–671].*

Здесь Федра преодолевает индивидуальное, человеческое начало, растворяясь в дионисийской стихии вечности, тем самым реализуя концепцию трагического театра древности, сформулированную В. И. Максимовым: «Любая трагедия — это преодоление своеволия, раздвигание границ личности. Развязка трагедии — не гибель, а слияние с конфликтующим роком, познание мировой космической сущности, а не решение своих частных проблем» [1, с. 168]. Так и цветаевская Федра не представляет собой частное лицо, сталкивающееся с другими характерами. Ее образ соответствует формуле, данной С. Кьеркегором трагическому герою Античности: «Каждый индивид, как бы он ни был изначально подлин в своей природе, все же дитя Бога, своего времени, своего народа, своей семьи, своих друзей, — и только в этом он обретает свою истинность» [9, с. 176]. То есть цветаевская Федра, как и положено герою древней трагедии, находится внутри некоей «субстанциальной категории» (термин Кьеркегора). По сути, об этом положении героини неоднократно говорит Кор-

милица. Ведь Кормилица, важность роли которой Цветаева подчеркивала в записных книжках, — это символ кьеркегоровских «рода», «времени», «бога», «народа», «семьи». Потому, вероятно, речь Кормилицы в трагедии самая объемная. Писатель и литературовед Г. Н. Горчаков подсчитал в процентном соотношении количество строк у каждого из героев: «Кормилица участвует в трех картинах и ей принадлежит 35 % всех строк трагедии. Федре — 13 %, Ипполиту — 9 %, Тезею — 7 %» [10, с. 151]. Вскормившая Федру молоком, Кормилица напрямую декларирует идею неких объективных сил, все роковым образом предопределяющих:

*Мних ли, бражник ли — все от млека,
Все от белого. Те? Оно
Миром властвует. Всем — одно —
Всем оно одно миром целым! [8, с. 665].*

Такое построение конфликта отличает цветаевскую трагедию от трактовки этого мифа Еврипидом, Сенекой и Расином.

У Еврипида, как поэта V века до н. э., система образов, казалось, должна была соответствовать аттической традиции. В произведениях его великих предшественников — Эсхила и Софокла — мифологические герои являлись представителями неких глобальных миров, родов, религиозных стихий; они не были индивидами. Анализируя эту традицию и философию театра Аристотеля, Кьеркегор констатирует несамостоятельность роли персонажа в древнегреческом театре: «Особенностью античной трагедии является то, что действие не вытекает исключительно из характера и не находит себе достаточного объяснения в субъективной рефлексии и решимости. ...Действие несет в себе эпический момент; оно является столько же событием, сколь и действием. Причина этого, естественно, заложена в том, что античность не знала субъективности, отраженной в самой себе. Даже когда индивид двигался свободно, он все же оставался внутри субстанциальных категорий государства, семьи и рока» [9, с. 173–174]. Так же, как Кьеркегор в своих размышлениях исходит из позиции Аристотеля об отсутствии у древних авторов цели изображать характеры, Ницше продолжает развивать уже идеи Кьеркегора (хотя и не припоминает, кому они принадлежат): «Не помню, кто утверждал, что все индивиды комичны как индивиды, и потому непригодны для трагедии, из чего пришлось бы заключить, что греки вообще не могли выносить индивидов на трагической сцене» [6, с. 66].

В произведении Еврипида, формально сохраняющем мифологическую схему, действие развивается таким образом, что божественные, в широком смысле, миры уходят на задний план. То есть, используя традиционные сюжеты, Еврипид делает акцент на индивидуальных устремлениях героев, на внутрен-

ней борьбе их страстей, чем отличается от Эсхила и Софокла. В результате создается впечатление, что развязка совершается не по воле богов, а становится следствием внутренней борьбы персонажа. Так происходит в дошедшем до нас варианте трагедии о Федре и Ипполите, где Афродита, собственно и запустившая всю фабулу, уходит на второй план, а на первый выступают человеческие страсти, которые, как видится, и губят героев. Такое новаторство Еврипида приближает образы мифологических персонажей к характерам, что дает основание говорить об их самостоятельном взаимодействии/противодействии. И именно это новаторство сделало произведения Еврипида не понятыми современниками, но высоко ценимыми следующими поколениями.

Уже в IV веке до н. э. Еврипид становится наиболее чтимым драматургом. В эпоху Ренессанса итальянские гуманисты строят свои «ученые» трагедии, ему подражая. В XVII веке французские классицисты в качестве ориентира используют именно произведения Еврипида, создавая пьесы на античные сюжеты. Причина привлекательности трагедий Еврипида коренится в превращении монументальных образов мифологических героев в обычных людей из реальной жизни.

В результате индивидуализация образов персонажей, их очеловечение, обытовление, осовременивание и, соответственно, сведение конфликта мировых стихий к столкновению персонажей оказалось приметой будущей драматургии. Потому Ницше и говорит о предательстве идеи трагического театра, случившемся в творчестве Еврипида: «Тому, кто понял, из какого материала лепили прометеевские трагики до Еврипида своих героев и сколь далеки они были от намерения выводить на сцену точную маску действительности, будет безусловно ясна и отклоняющаяся в совершенно другую сторону тенденция Еврипида. Человек, живущий повседневной жизнью, проник при его посредстве со зрительской скамьи на сцену... Одиссей, типичный эллин для более древнего искусства, опустился теперь под руками новейших поэтов до фигуры *graeculus*'а, представляющего отныне в качестве добродушно-пронырливого домашнего раба средоточие драматического интереса» [6, с. 70].

Тот же переход от объективных категорий к индивиду со скамьи театра на констатировал и венгерский исследователь древней мифологии Карл Кереньи в монографии, посвященной Дионису: «Уже античный мир, одурманенный ошеломляющей сложностью видимого плана жизни, ...который стал безоговорочно преобладать на сцене со времен Еврипида, начал забывать архаического бога» [11, с. 208].

Сенековских персонажей «Федры» тоже можно назвать характерами. С одной стороны, они, безусловно, несут свой мифологический груз представитель божественных стихий Афродиты и Артемиды (в римском варианте — Венеры и Дианы); с другой, — они подчеркнуто индивидуализированы в своих убеждениях и страстях.

Сенека, обратившийся к этому мифу через пять сотен лет после Еврипида, сохраняет его разработку сюжета. У римского философа, вероятно, был первый вариант трагедии греческого автора («Ипполит закрывающийся»), до нас не дошедший. В нем Федра сама признавалась Ипполиту в любовной страсти. Из-за этого «безнравственного» поступка героини трагедия успеха не получила. Поэтому Еврипид создал вторую версию (ставшую хрестоматийной) — «Ипполит увенчанный», где любовную тайну Федры ее пасынку открывает Кормилица.

Сенека следует первой версии греческой трагедии. При этом в сюжет Еврипида римский драматург вкладывает идеи стоической философии, верность которым он сохраняет на протяжении всей жизни. Федра у Сенеки несет смерть себе и Ипполиту потому, что охваченная страстью, она неизбежно становится носительницей несчастья — согласно философии стоиков, человек, не способный разумом обуздать чувства, находится во власти зла и творит зло. Ипполит здесь напрямую декларирует стоические идеи о необходимости довольствоваться малым, о вреде богатства и власти, развращающих человека и являющихся причиной всех бед, а также о своем отношении к женщинам как носительницам зла: «Всех зол источник — женщина... Блуд ее / Причина войн, пожаров, истребления, / Крушенья царств, племен порабощения» [12, с. 63]. Личностные черты создают условия для противостояния героев: отрицательное отношение Ипполита к женщинам способствует обострению конфликта с Федрой. Обращаясь к погибшему Ипполиту, она признается, что умирает во имя страсти:

*Соединить сердца дано нам не было —
Соединим же судьбы. Ты чиста — умри
Во имя мужа; а прелюбодейка пусть
Умрет во имя страсти [11, с. 83].*

В расиновском варианте мифологического сюжета внешний уровень конфликта обуславливается столкновением героев между собой (при сохранении внутреннего классицистского конфликта у Федры и других персонажей). И столкновение это усиливает свой рельеф благодаря новаторскому психологизму, впервые вводимому французским драматургом именно в «Федре» (1677). Потому Ролан Барт, отрицая наличие характеров в театре Расина, в качестве примера приводит более ранние трагедии драматурга: «Совершенно бесплодны споры об индивидуальности персонажей, о том, кокетка ли Андромаха и настоящий ли мужчина Баязид» [13, с. 157]. Новшество Расина примечательно еще и потому, что в Предисловии к «Федре» он признавался в своем старании «неукоснительно придерживаться мифа» [14, с. 244]. Но древний сюжет здесь обретает новые черты, а именно разнообразные психологические мотивировки в поступках персонажей, главным образом, в действиях героини.

Кроме любовной страсти, расиновская Федра испытывает и стыд, и муки совести из-за того, что оклеветала Ипполита, и ревность, когда узнает, что па- сынок, слывающий женоненавистником, любит другую — Арикию, дочь Пал- ланта. (В прежних обработках мифа не было ни влюбленности Ипполита, ни такого персонажа как Арикия, ни столь сложного смешения чувств героини). Внезапно возникшая ревность останавливает Федру в порыве спасти Ип- полита от проклятия Тезея:

*Совести суровой уступив,
Я шла сюда. К чему привел бы мой порыв?
Быть может, — хоть о том, помыслив, цепеню, —
Быть может, истину открыла б я Тесею?
И вот я узнаю, что любит Ипполит,
Что любит — не меня!
<...>
А я, безумная, спасти его бежала...
<...>
О! ... Иль вынесла я мало?
Но муки самой злой еще не испытала.
Все, что меня снести заставил Ипполит,
Все — страсть палящая и нестерпимый стыд,
Терзанья совести и жгучий страх разлуки, —
Все было слабым лишь предвестьем этой муки... [14, с. 284–286].*

Борьба страстей, сменяющие друг друга психологические мотивировки поступков Федры подчеркивают ее «человеческий» облик. Желая облагоро- дить свою героиню, Расин роль клеветницы отдает кормилице Эноне, которая и придумывает обвинить Ипполита в покушении на честь мачехи. Иными сло- вами, в отличие от версий Еврипида и Сенеки, где Федра лжет сама, расинов- ская героиня лгать отказывается («О нет, я клеветать не стану!»), но при этом позволяет Эноне возложить свое «тяжкое прегрешенье» на Ипполита. У Ра- сина, как у Сенеки и Еврипида, клевета необходима для сохранения тайны Федры, спасения ее от бесчестия после смерти (чего нет у Цветаевой). Пси- хологизм расиновских героев, безусловно, способствует не только обрисовке характеров, но и их внешнему столкновению между собой. Цветаева же стро- ит конфликт иначе: в ее «Федре» сталкиваются стихии.

Сформулированная Ницше проблема утраты дионисийской сущности ста- ла актуальной на рубеже XIX–XX веков в связи с появлением «новой драмы» и режиссерского театра. В контексте широкого внимания драматургов, теоре- тиков и практиков театра к идее возрождения античного художественного фе- номена Цветаева и обращается к жанру трагедии на мифологический сюжет.

Обе пьесы цикла «Тезей» позволяют говорить о воссоздании древней трагической структуры, о музыкальной ткани поэтического текста, о Хоре, как участнике действия. Через свою хоровую содержательность цветаевские трагедии и воплощают архаический мир исходного ритуального материала. Ведь истинным истоком аттической трагедии был дионисийский хор, первоначально являвшийся единственной реальностью в древнем театре. А оркестра с происходящим на ней действием задумывалась как видение, которое порождал хор посредством пения и пляски.

У Еврипида хор участвует в действии, но его роль выглядит как некая формальная дань традиции — он ведет себя значительно пассивнее относительно софокловского и, тем более, эсхиловского хора. Сенека, строящий свои трагедии на греческих мифах, хору отводит роль вставных номеров, разделяющих пьесу, согласно эллинистической традиции, на пять частей. Расин, опиравшийся в своей «Федре» на произведения Еврипида и Сенеки, вовсе отказывается от участия хора. У Цветаевой же именно хоровые партии, претворяющие собой разнообразные устно-народные жанры и тем самым задающие действу обрядовый характер, становятся голосом неких объективных миров. Так, в Хоре юношей, открывающем «Федру», языковые архаизмы и неологизмы вплетены в мелодико-ритмический рисунок музыкально-поэтической формы считалки, которая рельефно очерчивает мир Артемиды:

*И громко и много,
И в баснях, и в лицах
Рассветного бога
Поемте близницу:
Мужеравную, величавую
Артемиду широкошагую.
<...>
Сто взял, в этот грохнусь
В час ребер поломки,
Доколе хоть вздох в нас —
Поемте, поемте
Женодругую, сокровенную
Артемиду муженадменную [8, с. 636].*

Использование устно-народных жанров возводит хоровые партии к древнему ритуальному действу, на музыкальную суть которого указывала американская исследовательница С. Лангер: «По-видимому, существовал длительный до-музыкальный период, когда организованные звуки использовались для ритмизации работы и ритуала, для нервного возбуждения и, возможно, для магических целей» [15, с. 219]. Так и музыкальная природа цветаевской

трагедии сама по себе обнаруживает в своей основе трагическую форму доэсхиловской поры.

Поэтический язык Цветаевой становится неким аналогом музыки, написанной древним автором для представления трагедии, в которой во время произнесения монологов звучали и полу-напевный речитатив, и полноценные монодии. В Древней Греции, как правило, сам драматург сочинял музыку для постановки. Цветаеву также можно назвать драматургом-композитором: в ее трагедии музыкальная организация стиха творит действие, показывает его развитие, выражает внутреннюю перемену героя. Например, в картине «Дознание», где Кормилица пытается выведать тайну Федры, диалог воспринимается как реально звучащий, словно сценически исполненный. Инструментовка и ритм стиха создают иллюзию произносимой шепотом речи, передают при этом эмоциональный накал спора:

Кормилица:

Мужа любишь, откуда ж впадины

На щеках?

Федра:

Оттого что...

Кормилица:

Ложь!

Оттого что лжешь

Мне, себе, ему и людям.

Я тебя вскормила грудью.

Между нами речи лишни:

Знаю, чую, вижу, слышу

Все — всех бед твоих всю залежь! —

То есть вмятеро, чем знаешь,

Чуешь, видишь, слышишь, хочешь

Знать.

Федра:

Червем, старуха, точишь.

Кормилица:

Хочешь, жаждешь, смеешь, можешь

Знать.

Федра:

Живьем, старуха, гложешь.

Кормилица:

Истомилася

Ждать. — Скажь! — Выскажь! [8, с. 652].

Такое качество поэтического текста, создающего эффект театральной воплощенности, вероятно, и позволило исследователю О. Партан определить сущность цветаевской трагедии как «оперно-поэтическую» [16, с. 123].

Действительно, в «Федре» уже на уровне пьесы возникает иллюзия сценического претворения; ее текст можно уподобить оркестровой партитуре, задающей темпы, ритмы, мелодико-интонационный рисунок речи. Так, в четвертой картине трагедии, после самоубийства Федры Хор подруг исполняет ритуальную песню-пляску, фольклорная основа которой создает впечатление почти пластического ее воплощения:

*Вот выпишься, как с бережку
В ручей — две ножки свесятся...
Над висельницей с дерева
Снята, его же цветиком
Снята. Подружки, спутали!
Не клясть, а славить нужно бы:
Честь ветке той, суку тому, —
Не блуднева спишь — мужнина.
Станьте, станьте древа вокруг!
Славьте, славьте Федрин сук!
Федры — повесть,
Федры — совесть,
Федрин пояс, Федрин сук.
Станьте, станьте древа под!
Славьте, славьте страшный плод!
Федры — робость,
Федры — доблесть,
Федрин подвиг, Федрин пот [8, с. 677].*

Музыкальное структурирование стихотворного текста, словно претворяющее в пластических образах ритуальную пляску, возводит трагедию XX века к своему архаическому источнику — обрядовому действию до-театрального бытия. А обращение поэта к устно-народным жанрам, по мнению американского филолога-русиста С. Форрестер, способствует такому приближению: Цветаева, «...используя русскую народную лексику, углубляет свой подход к греческим нарративам» [17, с. 67].

О близости цветаевской трагедии к элевсинскому первоначалу писали разные исследователи: Т. Венцлова: [«Федра»] — «хаотическое и анархическое произведение» [18, с. 104]; П. Антокольский: «С первой же строфы Хора, открывающего трагедию, вступает в бой дремучая архаика» [4, с. 20]; А. Ануфриева: «К выявлению первозданной страсти ...Цветаева идет — через синтез

этих (позднейших. — Д. К.) напластований и выявлению архетипического» [19, с. 30]; М. Мейкин: «Будучи основанной на одной из самых известных классических легенд, “Федра” минует неоклассические и более поздние интерпретации и возвращается к античности, как к источнику сюжета и формы» [20, с. 250].

Действительно, Цветаева строит конфликт в соответствии с родовым древом античной традиции, где сталкиваются мировые стихии, а не персонажи. Ее героиня оказывается «выкормышем» заданного роком материнства, которое символизирует Кормилица. Она призывает Федру не противиться охватившей ее любовной страсти, считая, что через нее сумеет сама пережить эту страсть: «Чтоб напиться-мне-наестся — / За двоих грехи и нежся, / Тешся, мучься» [8, с. 659–660]. Как вскормившая в юности своим молоком Федру, Кормилица хочет быть вскормленной любовной юностью Федры: «Хоть чужими зубами кусок угрызть! <...> Хоть чужими грудями к грудям припасть!» [8, с. 684].

Увязывая таким образом себя и Федру в единое целое, Кормилица, по сути, раскрывает природу глобальных миров:

*Все кормилица
Я, все выкормыш —
Ты! Ведь мать тебе, ведь дочь мне!
Кроме кровного — молочный
Голос — млеку покормимся! —
Есть: второе материнство.
Два над жизнью человека
Рока: крови голос, млека
Голос. Бьющее из сердца
Материнство, уст дочерство
Пьющих. Яд течет по жилам —
Я — в ответе, я — вскормила.
Как могила сильна
Связь. — Дни-то где ж?
Все кормилица
Я, все выкормыш —
Ты.
<...>
Не мои ль, краса,
Грехи творишь?
Все — кормилицыны!
Ты? Выкормыш
Лишь [8, с. 652–653].*

Повторяющиеся строки, подобно музыкальному лейтмотиву, утверждают обреченность и покорность человека роковой предопределенности. И так же, как Федра, служа Афродите, оказывается вынужденной подчиниться вскормившим ее силам, Ипполит, сын амазонки, неся верность Артемиде, от материнского мужененавистничества получает по наследству женоненавистничество («...тебя с молоком всосал» [8, с. 665]). Так и претворяется в трагедии мифологический конфликт двух миров, двух богинь — Афродиты и Артемиды.

Цветаевское понимание трагического абсолютно согласуется с аристотелевским определением жанра: «Поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры; следовательно, действия и фабула составляют цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы» [21, с. 58–59].

Безусловно, Аристотель говорит о произведении сценическом, могущем в полной мере достигнуть названной «цели». Можно предположить, что в каком-то смысле аттическая трагедия, созданная единым автором, сопрягающем в себе поэта, композитора и, в конечном счете, режиссера, таит в своем словесном тексте подсказку театрального воплощения. На сегодняшний день возможность проникновения в эту тайну остается почти закрытой, о чем в поэтической форме высказывался испанский философ Х. Ортега-и-Гассет: «То, что до нас дошло, — немое либретто оперы, которую мы никогда не слышали, изнанка ковра, лицевая сторона которого выткана яркими нитями веры. Не в силах воссоздать древнюю веру афинян, эллинисты застыли перед нею в недоумении. И пока они не справятся с этой задачей, греческая трагедия будет оставаться страницей, написанной на неведомом языке» [22, с. 156].

Но если Ортега-и-Гассет раскрытие тайны театрального действия видит в постижении его религиозного содержания, то современный исследователь античной культуры Е. В. Герцман считает невозможным какую-либо расшифровку сценического текста: «В более благоприятных условиях для последующих поколений оказались искусства, связанные с письменно зафиксированными фактами. Это, прежде всего, художественная литература, как прозаическая, так и поэтическая, а также драматургия. Правда, в последней навсегда остались в прошлом музыкальные и танцевальные “номера”, которые были неотъемлемой частью каждой трагедии, комедии и других жанров сценического искусства» [23, с. 6].

Содержательные и формальные характеристики цветаевских «античных» пьес — трагическая природа конфликта, участниками которого становятся роковые силы; дионисийская роль хора; музыкальное качество поэтической речи; архаическая атмосфера, обуславливающая пребывание героев в своем времени, в предлагаемых мифом обстоятельствах, — дают основания говорить о возрождении древней формы трагедии. Но жизнь древнегреческого

мифа в дальнейшей истории драматургии меняет свой вектор развития в сторону модернизации. Потому цветаевский акт свершения аттического феномена можно назвать завершающим, закольцовывающим исторический цикл классического бытия древнего мифа.

В последующие десятилетия сюжет о Федре и Ипполите возникает в пьесе английского драматурга С. Кейн «Любовь Федры» (1996), являющейся примером модернизации древнего мифа. Действие здесь переносится в некую условную современность, конфликт сводится к столкновению персонажей, каждый из которых несет индивидуализированные характеристики, проявляя в том числе, патологические склонности к сексуальному насилию. Соответственно, в связи с пьесой «Любовь Федры» речь не может идти о трагическом столкновении субстанциальных сил и в целом о воспроизведении классической формы.

Трагедия же Цветаевой в театре получает свое претворение только на рубеже XX–XXI веков: «Федра» в постановке В. Максимова (Театральная лаборатория В. И. Максимова, Ленинград, 1985); «Федра» режиссера Р. Виктюка (Театр на Таганке, Москва, 1988); «Федра» с А. Демидовой в главной роли в постановке Т. Терзопулоса (Греция, Патры, средневековый замок, 1993); «Федра» режиссера Л. Хемлеба (Московский драматический театр им. А. С. Пушкина. 2009) и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб.: СПбГАТИ, 2014. 303 с.
2. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. 416 с.
3. Цветаева М. И. Письмо к А. А. Тесковой // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 6. С. 360–361.
4. Антокольский П. Г. Театр Марины Цветаевой // Цветаева М. И. Театр. М.: Искусство, 1988. С. 5–22.
5. Kornhaber D. The Birth of Theater from the Spirit of Philosophy: Nietzsche and the Modern Drama. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016. 256 с.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Культурная революция, 2012. Т. 1. Кн. 1. С. 9–143.
7. Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997. 640 с.
8. Цветаева М. И. Федра // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 633–686.
9. Кьеркегор С. Отражение античного трагического мотива в современном трагическом // Кьеркегор С. Или-или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора. ТИД Амфора, 2011. Т. 1. С. 168–199.

10. Горчаков Г. К источникам трагического у Марины Цветаевой // *Марина Цветаева. Статьи и тексты / Wiener Slawistischer almanach. Sonderband 32. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1992. S. 147–159.*
11. Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. М.: Ладомир, 2007. 420 с.
12. *Сенека Л. А. Федра // Сенека Л. А. Трагедии. М.: Искусство, 1991. С. 43–86.*
13. *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994. 1994. 615 с.*
14. *Расин Ж. Федра // Расин Ж. Трагедии. Л.: Наука, 1977. С. 243–298.*
15. *Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000. 287 с.*
16. *Partan O. Marina Cvetaeva and Theater // A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet. Leiden, Boston: Brill, 2016. S. 92–129.*
17. *Forrester S. Marina Cvetaeva and Folklore // A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet. Leiden, Boston: Brill, 2016. S. 66–91.*
18. *Venclova T. On Russian Mythological Tragedy Vjaceslav Ivanov and Marina Cvetaeva // Myth in Literature. New York University Slavic Papers, 5. Columbus, OH: Slavica, 1985. S. 89–109.*
19. *Ануфриева А. «Это не пьеса, это поэма...?» // Театр. 1992. № 11. С. 24–32.*
20. *Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. 310 с.*
21. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Художественная литература, 1957. 182 с.
22. *Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте». СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1997. 332 с.*
23. *Герцман Е. В. Далекое эхо античной хореографии. По материалам письменности. СПб.: Изд-во «Лань», изд-во «Планета музыки», 2019. 154 с.*

REFERENCES

1. *Maksimov V. I. Modernistskie koncepcii teatra ot simbolizma do futurizma. Tragicheskie formy` v teatre XX veka. SPb.: SPbGATI, 2014. 303 s.*
2. *Bentli E`. Zhizn` dramy`. M.: Ajris-press, 2004. 416 s.*
3. *Czvetaeva M. I. Pis`mo k A. A. Teskovej // Czvetava M. I. Sobr. soch.: v 7 t. M.: E`llis Lak, 1994. T. 6. S. 360–361.*
4. *Antokol`skij P. G. Teatr Mariny` Czvetavej // Czvetava M. I. Teatr. M.: Iskustvo, 1988. S. 5–22.*
5. *Kornhaber D. The Birth of Theater from the Spirit of Philosophy: Nietzsche and the Modern Drama. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016. 256 s.*
6. *Niczshe F. Rozhdenie tragedii // Niczsche F. Poln. sobr. soch.: v 13 t. M.: Kul`turnaya revolyuciya, 2012. T. 1. Kn. 1. S. 9–143.*
7. *Czvetaeva M. I. Neizdannoe. Svodny`e tetradi. M.: E`llis Lak, 1997. 640 s.*

8. Czvetava M. I. Fedra // Czvetava M. I. Sobr. soch.: v 7 t. M.: E`llis Lak, 1994. T. 3. S. 633–686.
9. K`erkegor S. Otrazhenie antichnogo tragicheskogo motiva v sovremennom tragicheskom // K`erkegor S. Ili-ili. Fragment iz zhizni: v 2 ch. SPb.: Izdatel`stvo Russkoj Xristianskoj Gumanitarnoj Akademii: Amfora. TID Amfora, 2011. T. 1. S. 168–199.
10. Gorchakov G. K istochnikam tragicheskogo u Mariny` Czvetaevoj // Marina Czvetava. Stat`i i teksty` / Wiener Slawistischer almanach. Sonderband 32. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1992. S. 147–159.
11. Keren`i K. Dionis: Proobraz neissyakaemoj zhizni. M.: Lodomir, 2007. 420 s.
12. Seneka L. A. Fedra // Seneka L. A. Tragedii. M.: Iskustvo, 1991. S. 43–86.
13. Bart R. Izbranny`e raboty` : Semiotika. Poe`tika. M.: Progress, Univers, 1994. 615 s.
14. Rasin Zh. Fedra // Rasin Zh. Tragedii. L.: Nauka, 1977. S. 243–298.
15. Langer S. Filosofiya v novom klyuche. Issledovanie simvoliki razuma, rituala i iskustva. M.: Respublika, 2000. 287 s.
16. Partan O. Marina Cvetaeva and Theater // A Sompanion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet. Leiden, Boston: Brill, 2016. S. 92–129.
17. Forrester S. Marina Cvetaeva and Folklore // A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet. Leiden, Boston: Brill, 2016. S. 66–91.
18. Venclova T. On Russian Mythological Tragedy Vjaceslav Ivanov and Marina Cvetaeva // Myth in Literature. New York University Slavic Papers, 5. Columbus, OH: Slavica, 1985. S. 89–109.
19. Anufrieva A. «E`to ne p`esa, e`to poe`ma...?» // Teatr. 1992. № 11. S. 24–32.
20. Mejkin M. Marina Czvetava: poe`tika usvoeniya. M.: Dom-muzej Mariny` Czvetaevoj, 1997. 310 s.
21. Aristotel`. Ob iskustve poe`zii. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1957. 182 s.
22. Ortega-i-Gasset X. Razmy`shleniya o «Don Kixote». SPb.: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1997. 332 s.
23. Gerczman E. V. Dalekoe e`xo antichnoj xoreografii. Po materialam pis`mennosti. SPb.: Izd-vo «Lan`», izd-vo «Planeta muzy`ki», 2019. 154 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кумукова Д. Д. — канд. искусствоведения; dkumukova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kumukova D. D. — Cand. Sci. (Arts); dkumukova@yandex.ru