

EUROPA ORIENTALIS 22 (2003): I

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ “ТАНТАЛА”
ВЯЧ. ИВАНОВА И “ЛИТУРГИИ МНЕ” Ф. СОЛОГУБА

Эниса Успенская

I. Тантал протягивающий руку и Тантал качающийся

История отношений и литературных перекличек Вяч. Иванова и Ф. Сологуба получила место в работах А. В. Лаврова, Х. Барана и М. М. Павловой;¹ в которых обследуются тексты поэзии и прозы, пока драматическое творчество осталось вне поля их интересов. Однако, по нашему мнению, для настоящей темы именно оно является существенным. С одной стороны, Иванов почувствовал в творчестве и личности Сологуба выразителя концепции индивидуализма, воплотившейся в персонажах его пьес, с другой, – эстетика и философия театра Вяч. Иванова глубоко задела автора “Истлевающих личин” и, возможно, повлияла на него стать драматургом. Первые пьесы, относящиеся к 1906-1909 гг., Сологуб написал с явным учетом ивановской теории, принимая ее, но в то же время полемизируя с ней.² В данной статье остановимся на двух пьесах,

¹ Публикация А. В. Лаврова: Иванов Вяч. Письма к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л. 1976, с. 136-150; Баран Хенрик. Триродов среди символистов // Поэтика русской литературы начала XX века. М. 1993, с. 211-232; Павлова М. М. “Тогда мне дали имя Фрины...” // Русская литература. СПб. 2001. № 1, с. 221-224.

² См. Успенски Э. Драма Федора Сологуба “Дар мудрых пчел” // SINE ARTE, NIHIL, Сборник научных трудов в дар профессору Миливое Йовановичу. Белград-Москва 2002, с. 361-374. Успенски Э. Вањка Кључар и Паж Жеан – драма Фјодора Сологуба и њено извођење на сцени београдског Народног позоришта // Зборник радова Факултета драмских уметности. Београд 2002, с. .56-67.

“Тантале” Вяч. Иванова и “Литургии мне” Ф. Сологуба, выражающих в самом обостренном виде столкновение двух противоположных позиций символизма. На самом деле, истоки миросозерцания у обоих авторов одни, т. е. и у одного и у другого они мифологические. Однако, отличаются результаты их “мифологического миросозерцания”: у Сологуба, по Иванову, оно “не религиозное” и, тем самым, “чисто демоническое”.³ В противоположность этому, Ивановым всегда руководило “стремление к созданию искусства жизниутверждающего”.⁴ Если говорить в терминах парадигматической типологии А. Ханзен-Лёве, здесь встречаемся с противоборствующим началом двух программ, “позитивной” и “негативной”, одной мифопоэтической модели символизма.⁵

Отзыв Иванова о творчестве Сологуба, опубликованной под названием “Рассказы тайновидца”, заложил основной тон последующей полемике, продолжавшейся до женитьбы Сологуба на Анастасии Чеботаревской,⁶ близкой с домом Ивановых.⁷ Нет сомнения, что для Сологуба признание Иванова имело огромное значение, тем более что оно пришло в пору травли и цензурной запретности его творчества.⁸ Сологуб не раз,

³ Иванов Вяч. Рассказы тайновидца // Весы 1904. № 8, с. 76.

⁴ См. Минц З. Г. О “Беседах с поэтом В. И. Ивановым” М. С. Альтмана // Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 209. Тарту 1968, с. 302.

⁵ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. СПб. 1999, с. 14.

⁶ А. В. Лавров пишет что, несмотря на то, что в писательском пути Сологуба “можно выделить целый ряд этапов (...) при самом общем рассмотрении (...) неизменно приходишь к выводу, что этот путь разделяется на два основных отрезка – до встречи с Анастасией Чеботаревской и после заключения с нею брачного союза. До 1908 г. жил и работал писатель Федор Сологуб, после 1908 г. определилось новое жизненное и творческое двуединство – Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская” (Лавров А. В. Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская // Неизданный Федор Сологуб. Под редакцией М. М. Павловой и А. В. Лаврова. Москва 1997, с. 290).

⁷ Сестра Анастасии Чеботаревской, Александра Николаевна, переводчица и критик, была ближайшим другом Иванова и его семьи. См. вступ. статью А. В. Лаврова к публ.: Иванов Вяч. Письма к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской, с. 138.

⁸ См. письмо Сологуба, написанное 5.7.1904 г., в котором он благодарит Иванова за “Прозрачность”: “Ваша посылка тем утешительнее для меня, что я получил ее в дни глубокого уныния, совсем меня одолевшего. Гонения воздвигнуты на меня, вокруг меня связали клубок клевет (...) и если бы я свободен был, то с удовольствием умер бы”. (Цит. по публ. А. В. Лаврова: Иванов Вяч. Письма к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской, с. 140).

и в стихах, и в письмах высказывал свою благодарность влиятельному мэтру символизма. Так, например, в стихотворении “Насытив очи наготою”, как установила М. Павлова,⁹ обращаясь именно к Вяч. Иванову, он писал:

Когда отравленное слово
В меня метал мой грозный враг,
Узрел внезапно без покрова
Мою красу ареопаг.¹⁰

“Ареопаг” – Иванов, конечно же “узрел красоту”, так как высоко оценил художественный уровень сборника “Жало смерти”, но в то же время в связи с духовным дискурсом, он “тайновидению” Сологуба, – в котором “нет волнения веры и нет надежды преображения”, которое “искушает дух к конечному *Nem*” – противопоставил твердость веры в то, что дух “упорствующий” и что “не отступит до конца от своих извечных притязаний пресуществить жизнь в умильные преломления единого все-радостного *Да*”.¹¹ Рецензию на “Жало смерти” Иванов писал в течение лета 1904 года, т. е. во время переживания глубокого душевного “кризиса”,¹² когда “отчаянным усилием воли поэт следует древней телестике и катартике” и прибегает к трагедии “для очищения страстей”. Трагедия эта – “Тантал” (II, 679). Сам ее замысел, о котором впервые упоминается в письме к В. Брюсову, из Шатлэна в 1903 году,¹³ вероятно не имел отношения к Сологубу, но когда Иванов, приехав в Россию, приступил к реализации своего плана, возможно, он вспомнил автора стихотворения о

⁹ См. Павлова М. М. “Тогда мне дали имя Фрины...”.

¹⁰ Сологуб Федор. Стихотворения. Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания М. И. Дикман. Л. 1979, с. 300. В дальнейшем ссылка на это издание с указанием страницы в скобках.

¹¹ Иванов Вяч. Рассказы тайновидца, с. 74.

¹² См. письмо к В. Брюсову, 2. XI.1904 г. “Опять о ‘Тантале’. Ты увидишь, что изменения, которые я тебе обещал, я все же не сделал. Оказалось после *пережитого тогда кризиса*, что его первоначальный архитектурный план – художественная необходимость”. Цит. по комментариям Ольги Дешарт к Иванов Вяч. Собрание сочинений. Брюссель 1974. Т. II, с. 678 (Курсив мой - Э. У.). В дальнейшем ссылка на это издание в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

¹³ См. письмо Вяч. Иванова к Брюсову 1/14. XI 1903. “Что до Сев. Цветов, – желательна ли Вам первая часть моей задуманной трилогии – ‘Тантал’? (...) Правда, я очень занят (...) Тем не менее я едва ли буду думать в ближайшем времени об ином, чем ‘Тантал’. Итак, желателен ли он Вам?” (II, 677).

муках Тантала (“Стоит он жаждой истомленный” – 104) – и самого называемого в литературной среде тем же мифическим героем (“Сам он Тантал”). И хотя Тантал является плодом трудного преодолевания личного “индивидуализма”, так же как и сублимацией душевно-духовных болезней героя времени начала XX века, в созидании его образа, по-видимому, немаловажную роль сыграл и поэт Федор Сологуб. И если в “Рассказах тайновидца” Иванов в описании Сологуба только наметил черты героя своей тогда еще не законченной пьесы, то, подводя итоги, в “Кризисе индивидуализма”,¹⁴ статье, которая могла бы послужить комментарием к трагедии “Тантал”, он пишет о Дон Кихоте и Короле Лире, косвенно обращаясь к индивидуализму Ф. Сологуба. В лирике и прозе Сологуба Иванов раскрыл целый ряд свойств, совпадающих со структурой личности персонажа собственной трагедии. Но какой, на самом деле, его удел в трагедии Иванова, станет более наглядным если обратимся к самому тексту “Тантала” и проследим за его семантикой в контексте творчества Сологуба.

В трагедии Иванова центральное место занимает мифологема *божий дар*, которая здесь получила христианизированную трактовку – отождествления *дара с данью*, т. е. личной свободы с волею Творца. Танталу “неугодны” дары богов, и он не приемлет их “дань” с умилением и смиренiem, как “дар” (II, 28); “не хочет дара” его “сердце вседовольное” (II, 37) и жертвоприношение сына Пелопса является актом величайшего дерзновения и богоборчества: “Дар неба – небу. Мне ж невместен дар небес” (II, 45). В Сологубе Иванов видел такого же, наделенного Божьими дарами человека (“Вещун, чьи струны – Божий дар!”),¹⁵ волею Всевышнего названного Федором, в переводе с греческого Божидаром,¹⁶ который так же как и Тантал отверг эти дары и нарек себя “Солнцегубителем”.¹⁷ Отказ от *даров* имеет отношение к самоутверждению индивидуального я, претендующего на расширение своих границ вплоть до вытеснения самого Сущего и приобретения статуса “теурга”. Такое чувство свойственно вообще старшим символистам, но предельного максимализма оно достигло

¹⁴ Иванов Вяч. Кризис индивидуализма // “Вопросы жизни” 1905. 1Х, с. 86-102.

¹⁵ Цит по публ.: Письма к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской, с. 142.

¹⁶ Знаменательно то, что после встречи с Анастасией Сологуб и сам пользовался обыгрыванием этимологической символики своего имени. Ср.: “Имя твое – воскресение, / Имя мое – Божий дар. / Их роковое сплетение – Сладостный вешний угар”. Цит. по: Неизданный Федор Сологуб, с. 294.

¹⁷ Цит. по публ.: Письма к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской, с. 143.

именно у Сологуба. Лейтмотивом его творчества и в стихах и в прозе является призыв: “Люби меня”, обращенный к некоторому *ты*, которое одноприродно с лирическим *я*, так как Его, т. е. Иного – нет:

Я – всё во всем, и нет Иного
Во Мне родник живого дня.
Во тьме томления земного
Я – верный путь. Люби Меня (280).

“Избыток”, “полнота” определяющие свойства ивановского Тантала и он их как бы повторяет, вслед за Сологубом восклицая:

Дарами, девы, волен я бессмертных чтить;
но их дары мне неугодны. Чужды мы.
Я есмь; в себе я. Мне – мое; мое ж – я сам,
я, сущий (II, 28).

Образ Иванова Тантала определяется цепью взаимосвязанных и перекликающихся мотивов – *одиночество, зеркальность, пустота, игра, мгновенность* – входящих в символистский диаволический дискурс,¹⁸ который, в частности, выразительнейшим образом проявился у Сологуба. Переживаемое Танталом одиночество является одинаково позитивным нарциссизмом, как и негативным чувством отчуждения. Он с эгоцентристской гордостью признает свое “божественное одиночество” (“Встань Солнце из-за гор моих! Встань озарить / избыток мой, и вознесенный мой престол, / мой одинокий, и сады моих долин! (...) с тобой, мой брат, я одинок божественно!” – II, 25), но в то же время обременен им, ибо, в сущности, оно невозможно при отсутствии другого (“Но неситый шепчет дух: / себя ты досягаешь! – одиночеством / своим исполнен, – гладен одиночеством...” – II, 31).

Примерно такую же амбивалентность одиночества встречаем и у Сологуба, с одной стороны, его лирический герой надменно исполнен своим одиноким *я*, заполняющим весь мир (“Я сам – творец и сам – свое творение, / Бесстрастен и один” – 246; или: “Я один в безбрежном мире, я обман личин отверг. / Змий в пылающей порфире пред моим огнем померк” – 297) но, с другой, его тяготит чувство замкнутости и безысходности (“Порочный отрок, он жил один, / В мечтах и сказках его душа цвела. / В тоске туманной больных долин / Его подругой была ночная мгла” – 257). Законным путем у символистов панэстетического направления одино-

¹⁸ См. о варьировании этих мотивов у З. Гипиус, Н. Минского, В. Брюсова, К. Бальмонта в книге: Ханцен Лёве А. Русский символизм, с. 91-112.

чество породило парадигму *пустоты*, т. е. мир – это пустота. В лирике Сологуба это один из самых стабильных образов, именуемый эпитетами: “повседневный”, “призрачный”, “ложный”, “обманчивый”, “пыльный” и т.д. (см. например: “Как тесно в пустыне небес!” – 145; “И тебя увлекают мечты / На просторы пустынных дорог” – 134; “А земная пустыня пуста” – 279; “Но в повседневный туман / Робость влекла” – 301; “Такой обильный мир, весь призрачен, весь ложен” – 257; “Вся природа – тихий бред” – 254; “Но все обман, – дракона в небе нет, (...) Пути земные медленны и пыльны” – 253).

Вяч. Иванов не случайно в рецензии сборника “Жало смерти” заговорил об “ужасе пустоты” (*horror vacui*), как “отличительной черте современной психики”.¹⁹ Именно из этого ужаса и выпустилась знаменитая *недотыкомка*, которая является личной сологубовской модификацией фольклорной мороки (мары). По справедливому замечанию М. Павловой, “морока (недотыкомка) всегда возникает из пыли, тлена, в образной системе Сологуба символизирует мертвое, конечное, порочное”.²⁰ И когда в 1905 году Вяч. Иванов писал о кризисе индивидуализма на примере Дон Кихота, он несомненно имел ввиду и Сологуба. По его словам, испанский витязь “в безсознательной своей глубине несет росток новой души. Новое дерзновение противопоставить действительности истину своего мироутверждения. Если мир не таков, каким он должен быть, как постулат духа – тем хуже для мира, да и нет вовсе такого мира”, Дон Кихот “борется с таким миром на жизнь и на смерть и вместе отрицает его. Чары волшебников обратили всю вселенную в одну иллюзию. Вначале герой прозревает колдовское наваждение только в отдельных несоответствиях искомого и обретаемого; потом кольцо чародейства почти смыкается вокруг одинокой души сплошною темницей обмана. Мир уже весь целиком одна злая *mara*” (Кризис индивидуализма – III, 834; курсив мой – Е. У.). У Тантала та же пустота, т. е. ее – эквивалент – зеркальность:²¹

Когда сей глаз разверзся и мой дух воззрел,
игрою дивной мне явился, девы, мир:
(...) Я зеркалом

¹⁹ Иванов Вяч. Рассказы тайновидца, с. 75.

²⁰ Павлова М. М.. Комментарии к книге: Сологуб Федор. Тяжелые сны. Роман и рассказы. Л. 1990, с. 359.

²¹ См. Ханзен Лёве А. Русский символизм, с. 110-113.

сиял недвижным, и в меня гляделся мир
(но зеркалом моим был мир воистину)(II, 28).²²

Соответственно умозрениям Вяч. Иванова, положенным в основу его трагедий, Тантал по природе своей один из титанов занимающий позицию Сущего, т. е. его сына, младенца Диониса. Как Вяч. Иванов пишет в предисловии к трагедии “Прометей”:

Младенец глядится в зеркале, которое есть темный аспект извечной Девы – Души Мира, изначальная Земля, Матер Гея; и “зеркало” отражает его черты по закону зеркальности, – изворачая отражаемый образ, перемещая правое налево и левое направо, – разлагая его целостность на *раздельные* атомы света. *Лучепускание* Диониса в зеркало есть отдача зеркалу истекающей из него жизненной силы: “пьет зеркальность душу”. Это – его первая жертва, первое самоотречение, – и начало “раздельного мироздания” (*metriste demiurga*) неоплатоников.²³

Сологуб очевидно, быть может независимо, а может быть и нет,²⁴ от настоящей мифологии,²⁵ изложенной Ивановым, тоже размышлял о на-

²² Игра является еще одним связующим звеном между Сологубом и Танталом, но кроме смыслового ряда обозначающего пустоту она входит и в семантику я - демонического теурга (см.: “Я влюблён в мою игру, / Я, играя сам сгораю, / И безумно умираю, / И умру, совсем умру. // Умираю от страданий, / Весь измученный игрой, / Чтобы новою зарей / Вывесть новый род созданий” – 280).

²³ Иванов Вяч. Прометей. Петербург 1919, с. 20 (курсив мой - Е. У.).

²⁴ Предисловие к трагедии “Прометей”, впервые опубликовано в 1919 году, а стихотворения Сологуба “В долгих муках разлученья” и “О, жалобы на множество лучей” – в 1903 и 1904 гг., таким образом мотивы *раздельности* и *лучизма* Сологуб не мог подчерпнуть из данной статьи, однако они могли быть услышаны им от Иванова и в 1904 году и до этого, так как мифология изложенная в предисловии трагедии обдумывалась Ивановым гораздо раньше до их появления. Например, ее основной корпус изложен в стихотворении “Сон Мелампа”, впервые опубликованном в 1907 г. (См. “Ибо мягким себя каждый луч отражает, и каждый / Атом раздельной души от послушного зеркала просит, / Ближней троюй своевольно сходя в отсветные грани, / И – самовластный – не мнит о согласье частей и о строе / Целого облика, – только б, в себе утверждаясь, усилить / Себя-любивую душу. Так лик Диониса превратно / В вечности был отражен, и разорван внутренней распрай” (II, 297). Знаменательно то, что это стихотворение в 1911 г. было посвящено М. Волошину, которого Иванов тоже критиковал за крайний индивидуализм и “самодовлеющую зеркальность”.

²⁵ Ср. “Найболее значительной идеально-художественной разработкой образа Прометея необходимо считать трагедию Вяч. Иванова “Прометей” (1919). Здесь

чале “раздельности” и был мучимый ею, хотя порой и не совсем ясно, какую позицию он по этому вопросу занимал, т. е. ощущал ли он свое я дробящимся первоисточником или частью множества. Так, например, в стихотворении “В долгих муках разлученья” неизвестно, Творец ли он или его чадо:

Что же, злое, злое чадо,
Ты ко мне не подойдешь?
Или жизни ты не радо?
Или множества не надо,
И отдельность только – лож? (284)

В другом случае кажется более наглядным что лирический субъект норовит занять место лучеиспускающего Диониса:

О, жалобы на множество лучей
И на неслитность их!
И не искать бы мне во тьме ключей
От кладезей моих!
Ключи нашел я, и вошел в чертог,
И слил я все лучи.
Во мне лучи. Я – весь. Я – только бог (296).

Но встречаются и примеры полного примирения и веры в Единого:

Преклоняюсь перед Духом великим,
И с Отцом бытие мое слито.
И созданьем Его многоликим,
От меня ли единство закрыто! (171).

Однако, для Вяч. Иванова, видимо, не было никакой дилеммы – по крайней мере, в периоде с 1904 по 1908 гг. – что Сологуб является “мятежным чадом” Матери Явлений, Земли Праматери, Титаном – “носите-

Прометей трактуется как символ абсолютного индивидуализма, попытавшегося расторгнуть первоначальное и общее единство вещей на отдельные дискретные единичности, из которых каждая мнимает себя целым, и потому все эти единичности убивают друг друга или прибегают к самоубийству. Но эта всеобщая дискретность, согласно автору, предполагает дионаисийское всеединство, с которым она должна объединиться, чтобы первобытный, слепой хаос вещей превратился в расчлененный, но в то же время единий и закономерный космос” – Лосев А. Ф. Прометей Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. Москва 1999, с. 148.

лем принципа индивидуации”.²⁶ В вышеупомянутом отклике говорится о “странных душах”, вызванных творчеством Ф. Сологуба, как о “безликом тысячечеком сонме нежителей, которые, как и все облики внешнего – только они сами жизнь индивидуума – иллюзия единого духа”.²⁷ А в стихотворении “Федору Сологубу” говорится о принадлежности оппонента к “толпе” ему “содружной”:

А ты в хитоне мглы жемчужной,
В короне гаснущих лучей,
Лети с толпой, тебе содружной,
От расцветающих мечей.²⁸

Настоящие строки суть ивановская автореминисценция из трагедии “Тантал”: “Вы, други, будете царить, а я плясать, / скитаясь долу! Упоенный сонм со мной / содружников, сочеловеков, собогов! – / прекрасный сонм, богоявленный, гордый сонм!..” (95). “Отрицательное самоопределение каждого титанического существа – как пишет Вяч. Иванов – обращает его жизнеутверждение в волю к поглощению другого, что не он сам, – в постоянный неутолимый голод”.²⁹ Кажется, что весь Сологуб с его теорией *одной воли* отражается в этом предложении. В его лирике бесчислены примеры порой даже вычурного начала самоутверждающегося я. Приведем два редко цитируемых стихотворения. В обоих тема любви, с классическим обращением я к ты, но и в одном и в другом я целиком всасывает ты, т. е. этого ты как бы и нет, а существует одно я, умеющее любить только глотая. Оба стихотворения из 1900 года, и вероятно оба обращены к одному и тому же лицу. В первом лирический субъект как бы признает существование другого: “Мы воистину двое, / Мы на разных далеких путях”, но потом заставляет возлюбленную уверовать, что она существует лишь в его сознании: “И в блаженном молчанье / Ты постигнешь закон бытия, – / Всё едино в созданье, / Где сознанию возникнуть там Я” (242). В другом стихотворении восхищение лирического героя чертами лица своей милой прерывает вопрос: “Не моей ли силой / Мильй лик возник?”, а затем вопрос существования другого лица абсолютизируется до существования всего *иного*, что не есть я: “Разве есть иное?” после чего следует спокойный ответ:

²⁶ Иванов Вяч. Предисловие. Прометей, с. 21.

²⁷ Иванов Вяч. Рассказы тайновидца, с. 76.

²⁸ Цит. по публ. : Письма к Федору Сологубу и А.н. Чеботаревской, с. 138.

²⁹ Иванов Вяч. Предисловие. Прометей, с. 23.

В тишине долин
Мы с тобой не двое, –
Я с тобой один” (242).³⁰

У Вяч. Иванова эта тема осложняется, Тантал не то что отрицает *иное*, он завидует (“Иным, чем сам он, Тантала родил Кронид, / и неподобен человек жильцом небес” – II, 28) и мстит (“Мзда – он сам. За все дары собою платит. Чем он был / поднесь, – покрыто. Искуплен отныне я. / Себя, иного, я рождаю” – II, 52). Но, и Сологуб, вопреки его гордым утверждениям “я – творец и бог” равно, как и Тантал (“Один в себе, несу я мир божественно. / Но тесен мир моим алканиям...” – II, 54), осознает пределы своего существования: “Только здесь лишь, за чертою, / Мне, усталому, и жить” (238). И сколько бы “иное” не отрицалось Сологубом, “он постоянно и напряженно ощущает его, слышит его обращенный к себе голос”.³¹

О Иной, о дивный, это – Ты!
Ничего вокруг не изменилось,
Но во мне все сделалось иным,
Безглагольно тайное открылось.
Тает жизнь моя как дым,
И твое мгновенное явление –
Призрак или свет,
Но спасен я в краткое мгновенье,
И все равно, то было вдохновенье
Или бред.³²

Однако, в тяге к иному нет действия, оно является лишь бессильным “томлением к иным бытиям”. Эта синтагма, послужившая названием для мистерии о смерти,³³ тесно связана со мифологемой “тантализма”. “Вечная проблема не находящего завершения устремления, т. е. бесплодной тяги” была, как пишет В. Н. Топоров, хорошо прочувствована Сологу-

³⁰ Ср. : “Потому что нет иного / Бытия, как только я” (171); “Но говорит – мне ведьма: “Снова / Вещаю тайну бытия. / И нет, не было Иного, / Но я – Твоя” (290).

³¹ Брайтман С. Федор Сологуб // Русская литература рубежа веков. Москва 2000, с. 895.

³² Там же, с. 896.

³³ “Томление к иным бытиям”. Спб., “Факелы”, 1908. Парадокс этой мистерии Сологуба в том, что никакого “инобытия” в ней нет, ибо все пространство пьесы во внутреннем мире ее главного персонажа.

бом.³⁴ В его стихотворении о Тантале глагол “томить” встречается дважды. В первом случае это страдательное причастие прошедшего времени “истомленный” (“Стоит он, жаждой истомленный” – 104), а во втором, третье лицо настоящего времени “томит” (“И свет небес как блеск металла / Томит молящие глаза” – 104). Оба раза раскрывается бездейственность героя, при котором движение “простирания рук” оказывается тщетным, условным жестом, предписанным древнегреческой формулой.³⁵ Имя Тантала упоминается Сологубом лишь в цитируемом стихотворении, однако глаголом “томить” и выведенными из него приставочными глаголами и существительными, буквально испещрен весь текст его лирики³⁶ в первом периоде творчества, т. е. до воскресающей встречи с Анастасией Чеботаревской.³⁷ Таким образом, глагол с и-евр. корнем *ten

³⁴ Топоров В. Н. Миф о Тантале // Палеобалканстика и античность. Сборник научных трудов. Москва 1989, с. 68.

³⁵ См. “Видел потом я Тантала, казнимого страшною казнью: / В озере светлом стоял он по горло в воде и, томимый / Жаркою жаждой, напрасно воды захлебнуть порывался. (...) Голодом мучась, лишь только плодам он протягивал руку” (Гомер. Одиссея. Перевод В. А. Жуковского. Москва 1958, с. 190).

³⁶ См. “И жизнь с ее томленьями / темна и хороша” – 87; “Сердце тревожное (...) В жизни томит” – 115; “Томят меня печали” – 119; “И я, томя в немой кручине” – 121; “Томят бескрылые желанья” – 123; “Эти больные томленья” – 139; “Голодом томимы, молим хрыплым хором” – 140; “И печаль томленья злого” – 171; “Прирою и телом / Томлюсь безумно я” – 173; “И что мне всё томленья / Пережитого дня” – 174; “Жизнь моя, всемирному томлению / Ты подобна, легкая как сон” – 204; “Среди томительного зла” – 214; “А мой удел земной / В томленьях и скитаньях” – 222; “В стране безвыходной бессмысленных томлений” – 275; “Я злой, больной, безумно мстительный. / За то томлюсь и сам” – 276; “Мои порочные томленья / всё то, чем я прельщен” – 276; “Мой напиток пей до дна. / В нем забвенье всех томлений” – 278; “Во тьме томления земного / Я верный путь. Люби Меня” – 280; “В безумных напрасных томленьях / Томясь, как заклятая тень (...) В томительной тревоге / Горит моя душа” – 288; “Но кровь моя кипела / В томительном огне” – 294; “Пламень безумный, сверкая, играет / Жалит, томит, угрожает” – 295. После встречи с Анастасией Чеботаревской “томление” резко обрывается, но оно не забыто а, как бы отодвинуто во второй план (“И я, как прежде, жалкий раб (...) Всё тою же томлюсь я жаждой” – 358), и все же остается незыблемой парадигмой существования (“Не свергнуть нам земного бремени / Изнемогая на земле, / Томясь в сетях пространств и времени / Во лжи уродства и зле” – 419).

³⁷ В качестве примера “преображения” Сологуба, можно привести стихотворение о преображении Павла в Савла на пути в Дамаск (“Блаженство в жизни

– кодирующий *действие* протягивания рук³⁸ у Сологуба превращается в ему созвучное, но бездейственное *тот – смерть.³⁹ Но у Сологуба солипсизм не выдержан до конца. Еще при его жизни Иванов-Разумник писал, что “кроме я у него появляется и сознающее ты, т. е. признание бытия других людей”.⁴⁰ Так, среди всепоглощающего единения возникает загадочный образ *тайного друга* (см. “Мой друг далекий, неужели / Я слышал твой печальный вздох?” – 198; “Друг мой тихий, друг мой дальний” – 215; “Пожалей меня, ласковый друг” – 286); *светлые видения* (“Видения из мира иного / Я светлым восторгом встречаю” – 144); *надежда* в то, что “не тщетно простираем руки” (210); *вера в бессмертие души* (“И обаятельной надежде / Душа бессмертная верна” – 207); *ожидания сокрытого* (“Я земное забыл и / сокрытого жду” – 226); вплоть до *чтства полной гармонии* (“Иду. Смеется небо. / Ликует в небе бог” – 220). Однако, это только “недолгие восторги”, за которые нужно платить данью “томлений томительных дней”.

И после сильного размаха и взлета к светлому иному душа поэта вынуждена вернуться назад к *злобе* (“Злое земное томленье / Злое земное житье” – 180; “Я – томление злое” – 242; “Я злой, больной, безумно мстительный, / За то томлюсь и сам” – 276), *чувству безысходности* (“Дороги к небесам / он отыскать не мог” – 261; “Я томился и метался / в безнадежной тишине” – 316); *зависти* (“Томимся о святыне, / завидуем иным” – 274); *отказу от Бога* (“В недостижимые селенья / Сокрылся Бог?” – 241); *безверию* (“Я воскресенья не хочу, / И мне совсем не надо рая” – 244) и т. д. Таким образом, не влечеение к запредельному, а беспрестанное *качание* “от надежды беглой / до святой печали” (417), и не Тантал простирающий руки, а Тантал *болтающийся* – являются пра-

только раз”), подаренное Ан. Чеботаревской 30 мая 1908 г., а также и рассказ “Путь в Дамаск”, написанный в 1910 году, совместно с Ан. Чеботаревской.

³⁸ О наличии в древнегреческих текстах сочетаний, продолжающих и.-евр. формулу *gher- & *ten- ‘руку тянуть (протягивать)’ и роли глагола со значением ‘тянуть/ся’ (иногда ‘доставать’, ‘досягать’, ‘простираять’, ‘трогать’, ‘схватывать’) в трагедии Вяч. Иванова. см.: Топоров В. Н. Миф о Тантале, с. 98.

³⁹ См.ср.-ирл. tām (и.-е. основа tōm-i-) – “болезнь”, “смерть”; др.-инд. tāmyati, -te – “темнеет”, “падает в обморок”, “является истощенным”, каузатив tāmayati – “душит”, “подавляет”. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М. 1994. Т II, с. 249.

⁴⁰ Иванов-Разумник. О смысле жизни: Федор Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов. СПб. 1908, с. 27.

образами лирического я Сологуба.⁴¹ Он может качаться, пресмыкаться, гнуться, но выхода из земного томления – нет (“Прикован тяжким тяготением / к моей земле” – 249), есть только “самодовлеющие миги” и “самоценные и своеначальные мгновенности” (III, 75) (“Живи и знай что ты живешь мгновеньем” – 111; “И мимоходом воплощаться / В мирах иных”, или это миги “сладкого обмана” и “дивные мгновенья блаженного вдохновенья” – 175).

Вяч. Иванов в образе Тантала воплотил мысль о том, что “символ был тем началом, которое разложило индивидуализм, оставив ему единственную законную его область – самовластие дерзаний” (III, 75). Его герой, очевидно как и лирический герой Сологуба, не верил в “тайные цели всебытия” (111) и решился дерзать (“Дерзай”, велит мой жребий, и “дерзнув умри!” – II, 32), избрав заместо ожиданья верной смерти – “миг бесмертья” (“И миг – бессмертье, если твой – крылатый миг; / но ожиданье верной смерти – смерть сама, (...) Один из смертных жив я: ибо мой – сей миг” – II, 33). Андрей Белый назвал “ослепительного ‘Тантала’ трагедией светлого мига” (II, 678), однако В. Н. Топоров отыскал в ней и другие пути – выхода из трагедийного состояния, т. е. зерно действенного, преобразующего начала той “дионисической схемы, конец которой им (т. е. Ивановым) связался с образом умалившегося Христа”. В таком случае “протянутые к запретному плоду, нужному только для Тантала, руки оказываются связанными длинной цепью переходов с образом других рук, простертых на кресте и обращенных к людям, к другим”.⁴²

Своего рода адогматическое мистическое христовство Вяч. Иванова представляет собой ответ на предчувствия апокалиптических сроков и конца всемирной истории, являющимся сквозной темой в лирике и прозе мифотворческого символизма. Эта тема имеет место и в художественной модели мира Сологуба, во всем своем разнообразии, от “позитивной” до “негативной” семантики. Кто же на самом деле вышеупомянутый “тайнственный друг”, если не Христос:

Ты в стране недостижимой,
Я в больной долине снов.
Друг, томительно любимый,
Слышу звук твоих шагов.

⁴¹ О соотнесении лит. *timataliouoi* ‘качать(ся)’, ‘болтать(ся)’, ‘висеть’, ‘идти’ и т. п. с древнегреческим см. Топоров В. Н. Миф о Тантале, с. 81.

⁴² Топоров В. Н. Миф о Тантале, с. 110.

Содрагаясь, внемлю речи,
Вижу блеск твоих очей, –
Бледный призрак дивной встречи,
привидение речей” (251).

На другом месте у него еще больше “невинной веры”:⁴³

И кто-то радостный
Несет мне весть,
Что подвиг слаштойный
И светлый есть (213).

С другой стороны, в диаволическом дискурсе намекается подмена хри-
стообразного друга его демоническим двойником, что для гностического
восприятия мира Сологуба вполне закономерно:

Он из тьмы выходит. Друг ли
Мне он тайный или враг?
У него глаза как угли,
Темен лик и зыбок шаг,
Я за дивною чертою
Для него не достичим, –
И стоит он за чертою,
Темный, зыбкий, весь как дым.

Он смеется и не хочет
В темный час признать меня
(...) Я его зловещим словом,
Враждивым словом не смущен” (237-238).

Все-таки, в первом периоде творчества у Сологуба подобные про-
тивоположности вопросов веры довольно редки, а преобладают мотивы
настойчивых исканий пути спасения (см. например, стихотворение “Пи-
лигрим”). Однако, в дни революции 1905 года, глубоко переживаемой Со-
логубом, возникают образы отчаянного безверия и кощунственного отка-
за от Христа, каким является картина лежащего в гробу Спасителя, в
стихотворении “В день Воскресения Христова”:

⁴³ См.: “Пей эту воду с невинною верою, и твое сердце, творящее чудеса, пре-
вторит ее в живое вино, крепче которого нет на свете” – Сологуб Ф. Превра-
тившая воду в вино // Собрание соч. в 6-ти тт. Москва 2001. Т. III, с. 525 (Курсив
мой – Э. У.).

Томительно молчит могила.
 Раскрыт напрасно смрадный склеп, –
 И мертвый лик Эммануиля
 Опять ужасен и нелеп (315).

В то же время эти строки можно считать ответом Вяч. Иванову и его призыву к Христу. Мнительный и легко ранимый, Сологуб, не смотря на благодарность за оказанное внимание, не мог не почувствовать между строк ему посвященной статьи высокомерие “великолепного” пиита, известного мэтра передовой интеллигенции, получившего блестящее европейское образование. В ту пору и наступила полоса “любви ненависти” в его противоречивых отношениях к знаменитому сверстнику,⁴⁴ которая впоследствии кульминировала в стихотворениях “Что звенит, что манит?” и “Вячеславу Иванову”. Последнее представляет ответ на послание Иванова “Федору Сологубу”. Определив свое отношение к автору “Кормчих звезд”, как к “одноверцу” (“В тебе не вижу иноверца, / Тебя зову с надеждой Я” – 332), Сологуб был искренен. Во многом он чувствовал близость с Вяч. Ивановым. К этому времени он уже принял и преработал, особенно в своих первых драмах,⁴⁵ эстетико-философские воззрения родоначального теоретика русского символистического театра. Однако, на обвинение Иванова в “солнцегубительстве” Сологуб ответил, ни на йоту не отступив от своего солипсизма:

Я полюбил отраду ночи, –
 Но в праздник незакатный Дня
 Ты не найдешь пути короче
 Путей ведущих от Меня .
 (...)

⁴⁴ См. письмо Иванова к Сологубу 1906 г.: “Дорогой Федор Кузьмич, Благодарю Вас за память и за дивные стихи. Я ведь думал, что прошла пора Ваших “противчувствий” (слово пушкинское) по отношению ко мне, что они уступили место одному определенному чувству – нелюбви. А в тех прежних “противчувствиях”, казалось мне, были “таинственно слиты” противоположные силы притяжения и отталкивания, любви и ненависти”. Цит. по публ.: Письма к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской, с. 141.

⁴⁵ Это в первую очередь относится к его трагедии “Дар мудрых пчел”, которую можно считать наиболее “ивановской” драмой Ф. Сологуба. Не случайно А. Ф. Лосев именно трагедии Вяч. Иванова “Тантал” и “Прометей” и “Дар мудрых пчел” считал трагедиями обладающими огромной обобщающей мифологической образностью. См. Лосев А. Ф. Проблема символического образа у Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования, с. 153.

Я возвестил тебе и Солнцу
Один завет: Люби Меня (333).

Начало самоутверждающегося “я” у Сологуба достигло завершающей точки выражения, превратившись в философию абсолютного эгоизма именно весной того же 1906 года, т. е. во время самого разгара внутреннего конфликта с Вяч. Ивановым. Почти одновременно со стихотворным посланием “Вячеславу Иванову” им создается своего рода апогей солипсизму, “книга совершенного самоутверждения”, под коротким названием “Я”. Факт этот немаловажный, несмотря на то, что такого рода мировосприятие коренится в нам знакомых мотивах его творчества. Предельное расширение своего собственного “я”, возможно, у Сологуба произошло в связи с его определенным намерением занять оппозиционное положение относительно, в некотором смысле, “елейного христовства”, проповедуемого в эти годы Ивановым.⁴⁶ Но, так ли или иначе, высказанные здесь утверждения Сологуба совершенно противоположны тяготениям Вяч. Иванова “к светлайшему солнцу” и сверхличному средоточию личного бытия, если его последняя сокровенная воля, *in potentia*, не его воля, но Отца” (III, 265), и к его раскрытию религии “в смысле душевного события, когда нам предстоит наличность внутреннего опыта, раскалывающего наше я на сферы ‘я’ и ‘ты’” (III, 264).

Совсем на другом полюсе находится Сологуб, когда провозглашает “все и во всем Я, и только Я, нет иного, и не было и не будет”. Однако, как писал Иванов-Разумник, “доходить по этому пути до крайних выводов Ф. Сологуб все же не решается”, он “останавливается у некоей ‘непостижимой Тайны’, о том что ‘не-Я’. ‘И если есть жизнь иная... о, безликая Тайна Моя! – пишет в своей книге – Ты – Моя, но Ты – не Я. Тайна Моя, Ты – Отрицание Мое’”.⁴⁷ Разрешение тайны – противоположности между *я* и *ты*, стало главной целью его творчества. К окончательным выводам, Сологуб, кажется, пришел в мистерии “Литургия Мне”, написанной в следующем 1907 году. Есть основания предполагать, что это дра-

⁴⁶ См. характерное в этом роде описание Н. Асеева: “Заговорил с кафедры, возражая на доклад, – потянуло тонким ароматом ладана, духов и сладковатым запахом просфорного теста. Так пахнет от уездных протоиереев. И голос медовый, вкрадчивый, сладко растягивающий гласные. “Сладчайший Вячеслав” – всплыло в уме ходячее прозвище...”. Цит. по Голлербах Евгений. К незримому граду. Религиозно-философская группа “Путь” (1910-1919) в поисках новой русской идентичности. СПб. 2000, с. 122.

⁴⁷ Иванов-Разумник. О смысле жизни, с. 64.

матическое произведение Сологуба является, между прочим, и ответом Вяч. Иванову, а в частности и его трагедии. Выход “Тантала” в 1904 году вызвал немалый шум, критика не приняла его из-за непонятливости, так что А. Белому пришлось его защищать.⁴⁸ Сологуб, конечно же не мог не обратить внимание на трагедию Иванова, тем более, не мог не узнатъ в ее главном персонаже самого себя.

II. Равновесие как вывод из тантализма по Сологубу

В отклике на драму Лидии Зиновьевой Анибал “Кольца”, под названием “Новые маски”, Вяч. Иванов писал о последовательном преображении драмы в мистерию:

Так элементы священного Действа, Жертвы и Личины, после долгих веков скрытого присутствия в драме снова выявленные в ней силою созревшего в умах трагического миропостижения, мало-по-малу преображают ее в Мистерию и возвращают ее к ее первоисточнику – литургическому служению у алтаря Страдающего Бога (II, 77).

Созидающим началом символического театра для Иванова был постулат: “zu schaffen, nicht zu schaunen”, призыв театру перестать быть “театром” в смысле только “зрелища”, чтобы в него собирались творить – “деять” – соборно, а не созерцать только, чтобы зритель стал деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобно мистической общине древних оргий и мистерий. По Иванову такой театр является орудием мифотворчества, возникшем из истинного символического искусства. Об этом он пишет в 1906 году, в статье о новой органической эпохе и театре будущего – “Предчувствия и предвестия”:

Нет сомнения, что будущий театр, каким он представляется, окажется бы послушным орудием того мифотворчества, которое в силу внутренней необходимости, имеет возникнуть из истинно символического искусства, если последнее перестанет быть достоянием уединенных и найдет гармоническое созвучие с самоопределением души народной. Поэтому боже-

⁴⁸ См. примечания к “Танталу” Ольги Дешарт: “После опубликования ‘Тантала’ в журнале ‘Искусство’ появилась ругательная статья. Андрей Белый возмутился, рассорился с ‘Искусством’, отказался от участия в нем” – Иванов Вяч. Собрание сочинений. Т. II, с. 679.

ственная и героическая трагедия, подобная трагедии античной, и мистерия, более или менее аналогичная средневековой, прежде всего соответствуют предполагаемым формам синтетического действия (II, 100).

Как и первая трагедия Сологуба, “Дар мудрых пчел”, так и его “Литургия Мне” представляет собой драматическое произведение построенное на теоретических основах о новом театре высказанных в статьях Иванова, к тому времени уже опубликованных. На это указывает уже само обращение к форме мистерии, которая и в данном случае оказалась весьма “гибкой”.⁴⁹ Здесь средневековая мистерия представляет как бы основной корпус, в котором помещаются тексты фольклора, народной религиозности, новозаветной мистики, дionисийской оргиастики, собственно сологубовские неомифологические и философские элементы. Над всем этим доминирует структура универсальных символов, обеспечивающая данной мистерии высокий степень обобщенности.⁵⁰

Сюжет “Литургии Мне” – ритуальное жертвоприношение – по всему судя, подсказан собранием у Минского, на котором был проведен эксперимент воспроизведения хлыстовского радения, “в котором видели новое воплощение дionисийской мистерии; на это указывает, как употребление термина ‘радение’, так и подражания элементам этого ритуала – кружение, жертвоприношение, общее целование”.⁵¹ По словам очевидца, только благодаря Вяч. Иванову “все могло удержаться”, он “поставил посреди комнаты ‘жертву’, добровольно вызвавшегося на эту роль музыканта С.”, который был ‘сораспят’, что заключалось в символическом пригвождении рук и ног, потом “Вячеслав Иванов с женой разрезали ему жилу под ладонью у пульса, и пустили кровь в чашу”. Кровь “жертвы” смешали с вином и “выпили, обнося чашу по кругу, закончилось все братским целованием”.⁵² Среди присутствующих на “радении” у Минского находился и Федор Сологуб. Но, по видимому, это происшествие не произвело на него ни малейшего оттенка негативного впечатления, каким оно описывается в письмах и воспоминаниях современников. Напротив, Сологуб отнесся к нему вполне серьезно, описав его высоким стилем, и без

⁴⁹ См. Иванов Вяч. “Но формы эти более гибки, нежели то может казаться с первого взгляда” (100).

⁵⁰ О символике “Литургии Мне”, ее мифологических основах и ритуальном значении см.: Maria Cymborska-Leboda, Liturgija Mne – obecność mitu i ritualne wyznaczniki gatunku // Twórczość w kręgu mitu. Lublin 1997, с. 144-177.

⁵¹ Ср. Эткинд А. Хлыст. Москва 1998, с. 9.

⁵² Там же.

иронии, что вообще для его творчества является редкостью. В “Литургии Мне”, как и на пресловутом вечере, “жертва”, при помощи “избранной девы”, вонзает “нож в руку протянутую над чашей” и “кровь капает в чашу”, в которой “вечное вино”, передает нож деве, она “первая соединяет свою кровь с Его кровью и передает нож одному из участников таинства. Каждый по очереди вонзает нож в свою руку, так чтобы капли крови падали в чашу. Медленно движутся вокруг чаши и поют”.⁵³

Вяч. Иванов назвал акт испивания “вина с кровью”, после которого у всех вышедших от Минского почувствовалась близость, “сопричастием”.⁵⁴ И хотя по А. Белому такое собрание было чистым “идиотизмом”, для Вяч. Иванова оно было залогом чаяния *соборности, целого, всеобщего*, о котором, по его словам, всегда говорит трагическая Муза, являя своих героев “в аспекте извечной жертвы и осияет частный образ космического мученичества священным литургическим лицом” (II, 76). И в “Литургии Мне” целью жертвоприношения является соединение, воспроизведение расторгнутого единства, победа закона необходимости и смыывание границ между жизнью и смертью, “чтобы хаос вещей превратился”, как пишет А. Ф. Лосев, в “единый и закономерный космос”.⁵⁵ (“И эта жертвенная кровь / Открыла вам, что все едино (...) Соединенья весть благая / Да сокрушит преграды стен” – 35).

Мы не знаем с определенной четкостью какому сословию и какому народу принадлежат участники соборного религиозного действия “Литургии Мне”, их описание контаминировано разнородными знаками. Можно предполагать, что это общие представители людского рода: “странники, строители, юноши, девы, мужи, жены, старцы” (8), количество которых может расширяться до всечеловеческих размеров. По некоторым хлыстовским и раскольническим признакам узнаем общину русской религиозной секты, например, “белая одежда”, неполовые отношения между членами общины, называющими друг друга “братьем” и “сестрой”,⁵⁶ шестиконечный крест (“Когда в лазоревом сапфире / Возник шестиконечный крест” – 29) и т. п., пока “цветение купавы” и “отуманные травы” (14-15) указывают на древнеязыческие обряды. В хлыстовские радения с хороводами

⁵³ Сологуб Ф. Литургия Мне. Спб. 1907, с. 30-31. В дальнейшем ссылка на это издание с указанием страницы в скобках.

⁵⁴ Цит по кн.: Эткинд А. Хлыст, с. 10.

⁵⁵ Лосев А. Ф. “Прометей” Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов Архивные материалы и исследования. Москва 1999, с. 148.

⁵⁶ Ср. сектантов в романе А. Белого “Серебрянный голубь”.

и пением вплетается дионисийский дискурс первоначальной общины жертвоприносителей и причастников жертвенного таинства. На это указывают оргиастические инструменты в руках “некоторых из юношей” – флейты, лиры, бубны, тимпаны”, воздвигнутый жертвенник – “алтарь из каменных плит (...) в дыму святых курений”, “хитон” (“белый короткий хитон, опоясанный желтым шелком” – 16), в который одет protagonист действия. Наконец, символы: кровь, вино, огонь, венец, круг, нож, драгоценные камни и т. п.⁵⁷ входят в архетиповую образную систему, так как символика борьбы тьмы и света вводит мистерию Сологуба в сферы космологического характера (“Все поют песнь огня и обходят кругом алтаря, сплетаясь руками. В это время носители светочей становятся в один ряд сзади алтаря, так что участники обряда дважды пересекают означенную ими черту, – от алтарного света в тьму долины и обратно к свету” – 22).

Для совершения ритуала его участники собираются в некую долину (“Туман долинный вместе с нами” – 10), окруженную горами (“Из-за горы доносится свирельно-нежный голос Отрока” – 11) и становятся вокруг ими сооруженного алтаря (“Наш круг зажегся, засиял” – 20). Символика места, тесно связана со святостью совершаемого действия *преобразения*, так что его перемещение в какую-либо другую обстановку, или помещение невозможно. Таким образом, актуальным становится вопрос, является ли настоящий обряд театром и возможно ли такое произведение искусства сыграть в театре.⁵⁸ В отличие от А. Белого, считавшего сим-

⁵⁷ Вся эта символика тщательно проанализирована в указанной статье М. Цымбorskой-Лебоды и в дополнительных комментариях не нуждается.

⁵⁸ Вопрос о том, что такое театр и каково его отношение к духовному ритуалу подняли еще первые апологеты христианства, например Тертуlian и бл. Августин, которые вначале были любителями языческого театра, а потом стали его ярыми противниками. В России их преемником был Г. Сковорода, который писал о внутреннем и внешнем театре, театре мира, понятии “зрелица”, открывший, таким образом, темы, возродившиеся в своем многообразии именно на перевале XIX-XX вв. В начале XX в. Н. Евреинов, который в отличие от религиозных симвolistов к театру имел позитивистское отношение, писал: “укажу только на то, что такой авторитетный ученый, как В. Всееволодский-Гернгросс (изд. в Советском Союзе в 1929 г., с предисловием наркома просвещения А. В. Луначарского) решительно присоединился к моему мнению и считал возможным и даже необходимым считать “обрядовые и игровые действия” ранними видами театральных действий или, выражаясь кратко, считать театром” (См. Евреинов Н. История русского театра. Нью Йорк 1955, с. 20).

воловическую драму *contradictio in adiecto*,⁵⁹ Вяч. Иванов не переставал верить в возможность ее превращения в храмовое действие.⁶⁰ Что касается Сологуба, то он к этой идеи относился по разному,⁶¹ но в определенные периоды творчества она была ему близка и именно, создав “Литургию Мне”, приблизился к ней до крайнего предела. И, несмотря на то, что в балаганных пьесах пародировал идею соборного теургического искусства, в 1917 году, когда им были созданы все основные драматические произведения, подводя своих театральных размышлений, Сологуб, совсем в духе Иванова,⁶² писал:

В храм же идут люди не для молитвы, а для жертвоприношения. Идут для того, чтобы вместе быть, чтобы соборно устремиться к вершинам духовной жизни, чтобы учавствовать в общем делании, не отъединяться от других, чтобы приобщиться подвигу и страданию.

Вот это и есть основная черта всякого храма, постоянный и существенный ее признак – быть местом общего действования, местом, где совершается литургия, где косное мира претворяется в живую плоть и в живую кровь. И если с этим мерилом мы подойдем к театру, то мы сразу же согласимся с тем, что чем более театр исполняет свое высокое назначение, тем с большим основанием он может именоваться храмом искусства.⁶³

Историческое время⁶⁴ совершения литургии определяется сюжетом Последних Дней: ожидание второго пришествия Христова, приход вместо

⁵⁹ См. рецензии А. Белого на московские гастроли Комиссаржевской: Символический театр // Утро России 1907. 16 сент. № 1; “Символический театр. По поводу гастролей Комиссаржевской” // Утро Росии 1907. 28 сент.

⁶⁰ См., например, у Вяч. Иванова: “Чрез святыни Греции ведет путь к той Мистерии, которая стекшиеся на зрелице толпы претворит в истинных причастников Действа, в живое Дионисово тело” (II, 84).

⁶¹ У Сологуба можно проследить за линией, ведущей от полюса мифотворческого и теургического к противоположному полюсу балаганного драматического искусства, которые в более поздних пьесах объединяются.

⁶² К этому времени у Сологуба к Вяч. Иванову сложились чувства любви и полного преклонения; см. стихотворение написанное в 1913 г.: “Розы Вячеслава Иванова - / Солнцем лобызаемые уста. / Алая радость святого куста – / Розы Вячеслава Иванова! / В них яркая кровь полдня рдяного, / Как смола благовонная, густа. / Розы Вячеслава Иванова - / Таинственно отверстые уста” (390).

⁶³ Театр и искусство 1917. № 3, с. 50.

⁶⁴ О сакрментальном дискурсе времени и пространства в “Литургии Мне”, см. статью М. Лебоды-Цымборской 1977.

Него антихриста, безуспешная борьба с ним и, наконец, пришествие настоящего Спасителя. Дискурс Сивиллских Книг в русскую литературу ввел Вл. Соловьев, в 1900 г. своей “Краткой повестью об Антихристе”, но и А. Белый, написав одновременно с ним, хотя и независимо от него, незаконченную мистерию “Пришедший”. Откуда семнадцатилетний Борис Бугаев перчерпнул эсхатологические настроения – из “непосредственной жизненной первоосновы”,⁶⁵ или иностранной литературы, могло бы стать темой для другого исследования, но для настоящей работы важно то, что сюжет, прочувствованный Белым, прочно вошел в поэтику русского символизма. И риторический вопрос о грядущем Женихе, которым задавался Белый в письме к А. С. Петровскому в 1903 году, по случаю канонизации Серафима Саровского (“Мне ясно, что Саровские торжества выяснили одно: конец *все-таки* близок, относительно – *ближе, чем думают*. Если *“Жених грядет в полуночи”*, то кто грядет к 11 1/2 часам? Я знаю кто”) – выражал общее состояние духа времени.⁶⁶

Новозаветная мифологема о мудрых и неразумных девах и полуночном женихе стала одним из сквозных мотивов не одного только Белого.⁶⁷ В первой пьесе Сологуба ее раскрытие является ключом ко всему сокрытому христовскому дискурсу. В “Литургии Мне” апокалиптический сюжет четко определен в реплике- песне *Юношей со светочами*. Здесь поется о том, что “мы”, т. е. община, или весь людской род “ждали светлого Царя”, но вместо Него явился Дракон, лик его был “неразгадан” (15) и наступило время его власти, как по пьесе Соловьева “за сказкой созыдал он сказку”.⁶⁸ Настоящий Грядущий, который согласно гностическим воз-

⁶⁵ Цит. по Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. М. 1995, с. 33.

⁶⁶ После церковной канонизации св. Серафима Саровского в 1903 г. интерес к его жизни резко возрастает в среде религиозно настроенной интеллигенции. Ср. эсхатологические размышления Д. Мережковского: “И все-таки я верю, что последняя, нездешняя тайна Серафима и всей христианской святости, когда откроется, будет тем самым откровением, которого и я жду, которого ждут все, кто ожидает от церкви Грядущего Господа”. Цит. по Доценко С. Н. Легенда о Серафиме Саровском в творчестве Вяч. Иванова. *Studia Slavica Hung.* 1996, 4, р. 97.

⁶⁷ См. Минский Н. Мудрыя и неразумныя. Мистерия в 4 поклонениях с прологом и эпилогом // Нива 1912. № 31, с. 606-608.

⁶⁸ См. “Император-сверхчеловек” принял “как дар свыше”, великого чудодея с Дальнего Востока, окутанного в “густое облако странных былей и диких сказок”. Ибо “даже сытые животные хотят обыкновенно не только спать, но и играть. Тем более человечество, которое всегда *post panem* требовало *circenses*” (Соловьев В. Краткая повесть об антихристе // Избранное. Москва 1990, с. 399-400).

зрениям Сологуба является *двойником* подменного темного лика, срывает с него “пламенную маску” и открывает его “змеиный лик”, после чего наступает пора открытой тирании:

Тогда разгневанный Дракон
Вознес над миром свой закон,
Закон безумный произвола.
Он стрелы жаркие точил
И злобу яркую разлил
От высей гор до глубей дола (15).

Земля по фольклорному праобразу является Драконом порабощенной Невестой, которую могут избавить только в соборном единении все члены общины:

Взошла до гор немая тень,
И мы пришли сюда все вместе,
Чтоб в *единении* возжечь
Огни святых венчальных свеч
Освобождающей Невесте (16).

Помимо ряда признаков, указывающих на то, что описываемая Сологубом община имеет отношение к хилиастическим и апокалиптическим сектам, с нею связываются и революционные, социалистические мотивы.⁶⁹ Юношам, носящим светочи присоединяются Строители. Их наступление явно воинственное, в сопровождении тимпанов, они поют о “новом храме”, с “прочными стенами”, “иной власти” и “блаженном строе”, который земле обеспечит “довольство и покой”. Жены несут серпы (“Серп над миром / Вознесен в томленье лунном”), а Мужи машут молотом и поют о разрушении (“Тяжкий молот / Занесен над ветхим домом. / Будет свод его расколот, / Разрушенье будет громом” – 14).⁷⁰

⁶⁹ Безусловно, здесь слышны отголоски “мистического анархизма”, ср. у Иванова: “связь настоящего рассуждения обязывает нас лишь к упоминанию, что организация будущего хорового действия есть организация всенародного искусства, а эта последняя – организация народной души” (II, 103). Приятие “мистического анархизма” Сологубом было кратковременным, показателен в этом смысле его отзыв на книгу Г. Чулкова “О мистическом анархизме”, с предисловием Вяч. Иванова: “Выход из этой сети ясен (...) двум миным авторам книги (...) Путь обозначен верно, путь свободной соборности” (Сологуб. Ф. О недописанной книге // Перевал 1906. №1, с. 40).

⁷⁰ “Литургия Мне” является одним из самых ранних литературных памятников, в которых развивается концепция русской революции как победы особой рели-

Ритуал – имеющий в самом широком смысле роль способа знакового решения “надзнаковых” проблем, в “Литургии Мне” в первую очередь служит преодолению антитезиса “жизнь–смерть”.⁷¹ С этой функцией соглашается ее главный герой, поэтический субъект лирики Сологуба – здесь выступающий в образе отрока.⁷² Согласно русской духовной традиции, отрок – это личность, “сделавшая свой выбор того жизненного пути, где ‘мир не имеет своей части’, его инициация как выразился один богослов, состоит в ‘переключении с потока времени’, земной суеты – на поток вечности”.⁷³ Следуя каноническому образу русского святого отрока, лирический Отрок Сологуба указывает на путь преодоления ограничения в пространстве и времени земного существования. Отчество символизирует возраст посредничества между Богом и людьми, оно является избавителем земли из “змеиного ненавистного плена” и проводником отражения над миром триединого лица: “Моей грозой в чертог Змеиный, / Огонь сапфировый проник, – Вознес я в правде триединой / Над миром отраженный лик” (29). К ветхозаветному преданию отрока “в пещи огненной” (Дан 3: 20-30)⁷⁴ относится символика несгорания. Во всемирном, светопреставительном, возвещаемом пророками, пожаре сгорает все пыльное, “дымное”, что не принадлежит к святости отрока:

Совьется мир как дым.
Огонь покончит с ним.

гиозной традиции (См., например: *Апокалипсис нашего времени* Розанова; *Чевенгур* Платонова, *Дневники Пришвина, Кремль* Вс. Иванова).

⁷¹ В мае 1907 г. умерла О. К. Тетеретникова, единственная сестра Ф. К. Сологуба, с которой он жил в необычайно близких отношениях. Пережитый глубокий душевный кризис в связи с потерей любимой сестры оставил крупные следы в творчестве Сологуба. См., например, драму “Любви” (“Минуты”), в которой разыгрывается сюжет инцестуальной любви дочери и отца, имеющей однако в рукописном варианте тему любви между братом и сестрой. С этим связана и тема преодоления границ между смертью и жизнью, которая, помимо “Литургии Мне”, варьируется и в других произведениях. См., например, пьесу “Победа смерти” (“Факелы”. СПб. 1908) или рассказ “Смерть по объявлению. (Посвящаю моей сестре)”// *Золотое Руно*. СПб. 1907. № 6, с. 26-31.

⁷² Семантика “отчество” занимает весьма широкий смысловой пласт в лирике и в прозе Сологуба.

⁷³ Бернштам Т. А. Духовный статус “отрочь” возраста и его святые символы на Руси // *Пограничное сознание*. СПб. 1999, с. 131

⁷⁴ См. варьирование того же подтекста в комбинации со сюжетом о семи отроках эфесских в мистерии “Томление по иным бытиям”. СПб. 1908. № 3.

Слова пророка вещи.
 Но Я во веки невредим.
 Прикосновением Моим
 Я освящаю вещи.
 Несите же ко Мне,
 Что надо для свершенья дела.
 Мое святится святыни тела.
 Чужое все горит в огне (21).⁷⁵

Но если, с одной стороны, семантика отрочества в первом плане, то с другой, протагонист генетически с корнями уходит к архаической традиции – мотиву о добровольности жертвы, “заложенном в мифе о первожертве, мифе о растерзанном Дионисе”.⁷⁶ Мотив саможертвования обыгрывается в репликах Дев и Девы принесшей нож:

Отрок непорочный.
 Нас, как прежде, возлюбя,
 Ты пришел к нам жертвой полуночной (...)
 Нежен ты и мал.
 Не закрыто тело.
 Сам Ты нож священный взял,
 К алтарю подходишь смело (22-23)

и

Отрок нежный и прекрасный!
 Ты ли агнец непорочный,
 Под ножом безгласный (21).

Орфической традиции и дионисийскому искусству хоровой драмы принадлежит изоморфизм мотива жертва/жрец. Отрок не только добровольная жертва, но и жрец того же ритуала.⁷⁷ “Кто ты светлый? Кто Ты дивный? / Жрец ли, жертва или царь?” (19), – спрашивают Хранители алтаря, и на вопрос Обреченной девы: “Отрок милый и смиренный! Ты ли жрецочных служений?” – он отвечает – “Я” (22). Дионисийскими являются и ряд сигналов – внешних признаков, детский возраст, короткий белый хитон, кудры (“Роса блестит в кудрах Твоих / Твоя жемчужная

⁷⁵ Бинарная опозиция *свое* – *чужое* здесь так же имеет отношение к преодолению ограничения в пространстве.

⁷⁶ Цивьян Т. В. Образ и смысл жертвы в античной традиции (в контексте основного мифа) // Палеобалканстика и античность 1989, с. 123.

⁷⁷ См. у Вяч. Иванова: “Жрец” нарекись, и знаменуйся: “Жертва”./ Се действие – жертва. Все горит. Безмолвствуй” (II, 157).

роса” – 23). С дионисийским в Отроке сплетается образ Христа, причем, это и Христос страдающий на кресте и Христос царящий на престоле, каким Он представляется в видениях Иоанна Богослова:

Так, Я – Агнец жрец и Царь
Все опять свершу Я ныне.
Сам на жертвенный алтарь
Я взойду к моей святыне (23).

Однако и Дионис и Христос в “Литургии Мне” для Сологуба только разные виды проявления везде присущего “Я”.⁷⁸ Поэтому здесь не может быть речи о “мистическом моменте рождения Христа в я” (III, 265), о котором пишет Вяч. Иванов в статьях 1905-1906 гг.⁷⁹

В статье о сопоставлении “Тантала” и “Литургии Мне” мы пытались установить связь между лирическим я Сологуба и Танталом, в соотнесении с литовским глаголом tintaluoti (“болтаться”). Но если в первом, “диаволическом” периоде для лирического субъекта Сологуба характерно состояние колебания,⁸⁰ беспрестанного качания от решительного отрицания существования другого, иного – до протягивания рук к нему, то в “Литургии Мне” Отрок занимает положение полного равновесия. Для Сологуба это, вероятно, было единственным способом освобождения из мучительного тантализма, однако, согласно Иванову, оно могло быть

⁷⁸ Мы не будем говорить о других сигналах, кабалистических и эзотерических, так как об этом подробно пишет в статье М. Лебода-Цымбorskая.

⁷⁹ В отличие от этого, связь трагедии “Дар мудрых пчел” – метафизическая, пожизненная встреча Лаодамии и Протесилая, которая должна осуществиться по роковому велению Афродиты : “И с воском, в блаженном восторге забвения, истает твое тело, и непорочная Психея приедет в объятия Небесного Жениха” (Сологуб Ф. Дар мудрых пчел // Золотое руно. СПб. 1908. № 2, 3.) – “соответствует процессу личного богообретания Иванова” (Обатин Г. Иванов-Мистик. М. 2000, с. 26). См. в статье “Ты еси”: “Переживания эстетического порядка суть переживания женственной части я, когда Психея в нас высвобождается из-под власти и опеки нашего сознательного мужского начала, как бы погружающегося в самозабвение или умирающего, и блуждает в поисках своего Эроса, наподобие Мэнады, призывающей Диониса” (III, 264).

⁸⁰ См.: “В ранних произведениях Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Гиппиус и других поэтов 1890-х гг. “диаволичность” (...) предстает с необыкновенной ясностью и последовательностью, а к концу века этот образ (...) должен был неминуемо перейти определяемый позитивно и религиозно, мистически мотивированный тип *poeta rates* – поэта демиурга” (Ханцен-Лёве А. Русский символизм, с. 59).

лишь утверждением в титаническом индивидуализме. Совершая акт саможертвования не по Еgo, а по своей воле, Отрок делает то же, что и Тантал, который идет на обман и приносит в жертву сына Пелопса, пре-небрегая воле Богов. Оба они нарушают основное предположение жертвоприношения – дистанцию между миром людей и миром богов. Решив жертвовать сына “дерзая” “вечных презрев богов” (II, 46), Тантал совершает ложное жертвоприношение ибо нарушает его нравственную основу, заключающуюся в последней речи греческой мудрости *amor fati*. Для него нетерпимым является признание разнородности между им и богами:

Иным, чем сам он, Тантала родил Кронид,
и неподобен человек жильцам небес.
Он одарил, - но где дары? Они – я сам (II, 28).

Смысл его жертвы, отвергнуть дары и тем самым не признать существующим *иного*:

Дар неба – небу!.. Платит Тантал. Мэда – он сам.
За все дары собою платит. Чем он был
поднесь, – покрыто. Искуплен отныне я.
Себя, иного, я рождаю. Встань, взыграй,
из солнца – солнце!... Ты же, сын моей любви,
ты, кто – я сам, каким я был, – вернишь в свой лимб! (52).

Так же как и у Тантала, в жертве Отрока нет дистанции между *я* и *ты* и нет пути к откровению “Ты еси”.

А. Чеботаревская выводила миропонимание Сологуба из постулатов кантовской логики: “Я обязан отчетом только перед самым собой”, по ее словам “только Я, ответственное, за весь мировой процесс может по праву заявить: аз есм (...) в центральном Я находится точка равновесия мировых начал добра и зла, принятие и утверждение абсолютного да и абсолютного нет. Безусловно свободным Я может быть только при наличии равновесия всех мировых влияний, уравновешивающих любовь – ненавистью, веру – скептицизмом, наслаждение – страданием и т. д.”.⁸¹ Именно слово *равновесие* подчеркнутое Чеботаревской, наиболее подходит к образу лирического *я* в “Литургии Мне”, простирающемся от светлого, устраивающего порядок в космосе, начала “предвечной любви” – до энтропического, начала “предвечной вины”, уничтожающего тот же космос и превращающего его в хаос:

⁸¹ Чеботаревская А. А. “Творимое” творчество // О Федоре Сологубе. Критика, статьи и загадки. Составлено Ан. Чеботаревской. СПб. 1911, с. 91.

Везде, где преломлялось тело,
 Везде где проливалась кровь,
 Там неизменно пламенела
 Моя предвечная любовь.
 Мое под звездной ризой тело,
 Моя за бездной глубина.
 И надо всем отяготела
 Моя предвечная вина (15).

Наконец, в Отроке как бы встречаются две противоположные, противоборствующие сущности: Христ и антихрист. Хранитель предания, в связи с ожиданиями грядущего Спасителя и возможной его подменой задается вопросом, кто решит предвечный спор: “Тот, Кто есть” или “Иной”, – “Я вспоминаю Кровь, Слово, / Голос тьмы, и дивный взор” (13). Ключи тайны лежат у Отрока. Он сам собой представляет ее разрешение, так как объединяет оба начала, т. е. Христа и того, кто Христа разыгрывает:

Опять покорен Я,
 Свергшающий игру.
 Открыта грудь Моя.
 Живу. Иду. Умру.
 Закон Моей игры
 Исполню до конца (21).

Слова Отрока намекают на вывернутое наизнанку Христово гефсиманское моление о чаше и Его покорность воле Отца. Такого рода дуализм можно вывести из учения о мэонах Минского, на которое исследователи не раз указывали как на источник философских воззрений Сологуба:

И наоборот, как бы ревностно человек ни служил истине и добру, всегда в конце концов в нем проснется непобедимое сознание, что добро и зло равно - безцельны и суетны.

Эта великая загадка души объясняется учением о мэонах, господствующим над оптимизмом и пессимизмом, как вершина горы над ея скатами.⁸²

Солипсическая теория Сологуба в контексте темы жертвоприношения может связаться с использованием исконного представления о границах человеческого “я” для “поддержки порядка в широком смысле, начиная от космического порядка и кончая установлением, обеспечивающим прочность и благополучие данного общества (рода) в самом прямом

⁸² Минский М. Н. При свете совести. СПб. 1890, с. 251.

смысле”.⁸³ (“Вы не бойтесь, сестры, / Острых, быстрых мук / И не бойтесь, братья, / В чашу кровь струя, / Разрушить заклятья / Злого бытия” – 32). И если по данной схеме род на протяжении всего своего существования рассматривается как единое тело, *единая плоть*, то и жизнь каждого отдельного я обусловлена генетическим кодом *рода* и по мере бессмертия рода и само является бессмертным. На это находим указания у Сологуба в предисловии к “Пламенному Кругу”: “Разве земная жизнь Моя не чудо? Жизнь такая раздробленная и такая единая. Ибо все и во всем Я и только Я”.⁸⁴ В “Литургии Мне” то же самое: “Плоть Моя, и кровь Моя / Здесь и вне – только Я (...) Здесь капли крови, крови вашей. / Но кровь – Моя, вся кровь – Моя” (...) Здесь с вами и в ином пределе, / Во всех просторах бытия. / И в каждом духе, в каждом теле, / Все – Я. И все лишь только Я” (35).

Смысл жертвоприношения лирического Я в “Литургии Мне” обоснован идеями мировой солидарности у Шопенгауера и вечном возвращении у Ницше, однако он совсем лишен христианской оправданности страданий во искупление грехов *другого*. Жертва Отрока, как и жертва Тантала, строится на понятиях занятия позиции божества. В этом смысле нет разницы между “жертвенной полуночной чаши” с кровью Отрока и чашей амбrosии, напитком бессмертия, похищенной Танталом у богов. Отрок, дающий свою кровь (“Вам в жертву кровь мою даю” – 28), такой же “щедрый”, как и Тантал, который “себя дарит” (II, 37). Но это изобилие и расточительность, как сказал бы Вяч. Иванов, проявление “индивидуализма обостренного до последнего совлечения с автономного, своеначального индивидуума всех признаков, могущих оправдать его державное значение какою бы то ни было связью с началом соборным или общественным”, это “избыток богача Заратустры” и “богоборство исполнения” (I, 835). Сологуб, очевидно, был внимательным читателем Вяч. Иванова и, по всему судя, ему хорошо были известны процитированные строки, тем более и потому, что они относятся к королю Лиру, одному из его излюбленных героев. Он несомненно сумел прочесть в загадочных завершательных строках “Тантала” призыв идти путем искупления, ведущий к “самопознанию и следовательно к подлинному самостоянию” (I, 834), которое, как пишет Иванов, есть в своей сущности тяготение к “светлейшему солнцу” и сверхличному “средоточию личного бытия, если его последняя воля *in potentia*, - не его воля, но воля Отца” (III, 265). У Соло-

⁸³ Цивьян Т. А. Образ и смысл жертвы, с. 124.

⁸⁴ Сологуб. Ф. Пламенный Круг. Берлин-Петроград 1922, с. 4.

туба, наоборот, жертвоприношение Отрока свершается именно не по отцовской, а по его собственной воле.

И Отрок жертвующий собою в “Литургии Мне” и Тантал жертвующий *своего* отрока помимо воли богов, совершают нарушение нравственного кодекса вложенного в мифологическую основу жертвоприношения. Но Вяч. Иванов все же полностью не обволок Тантала в скользу индивидуализма и его “тотальное крушение всех надежд, действительно, оборачивается для него проблеском з на и я”. Последние слова Тантала, обращенные к солнцу – “Родивший светы свет – угас... / Тантал, где твое солнце? где?.../ Темной окаменев громадой, / повисло тяжко” (II, 73) – указывают на то, что он осознал свою ошибку, а это уже и есть первый шаг к покаянию и преобразованию личности через христовскую нравственность, т. е. путь к “мистическому моменту рождения Христа в я” (III, 265).

Но, в отличие от “Дара мудрых пчел”, Сологуб в “Литургии Мне” отверг такую возможность, и еще прочнее утвердился в своем солипсизме. Может быть этому способствовало стихотворное послание Иванова, которое могло уязвить мнительного Сологуба. Отвечая ему стихотворением “Вячеславу Иванову”, Сологуб уже без колебаний определился за “отраду ночи”, которая в этом контексте означает творчество, заместо реальной жизни, так как сказать “да” солнцу по Сологубу значит принять “румяное бабице жизни”, т. е. “простосердечную Альдонсу, козлиного духа”.⁸⁵ Жизни противостоит Мечта, ее воплощает скрывающаяся от солнца – прелестная Дульсинея: “От пламенеющего Змея / Святые прелести тая / Ко мне склонилась Дульцинея: / Она – Моя, всегда Моя” (333) – подчеркивает Сологуб. То же самое и в “Литургии Мне”, ее определяющим постулатом является не религия, не этика, а именно эстетика – творчество. Таким образом, и жертва Отрока не является реальной жертвой, а *текстом о жертве*, “вторичным стилем”.⁸⁶ Согласно мэонизму Минского, “цель подвижничества в его отрицании” и “жизнь есть жертва, сожигаемая в сердце огнем экстаза”. Можно и про Отрока-Сологуба сказать, что покупает мир “тайством священного самопожертвования”, который возникает перед ним “таким, каким видит его вокруг

⁸⁵ См. “Напрасно прославляешь Солнце, / Гоня меня с твоих высот. - / Смеясь на твой призыв Альдонса / Руно косматое стрижет” и “Простосердечную Альдонсу / За дух козлиный не казня” (333).

⁸⁶ Смирнов И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) // ТОДРЛ. Т. XXXVI, с. 213.

себя и в себе: стремящийся познать единое и святое, как противоположность себе”.⁸⁷ Но парадокс этого стремления в том, что познающий на “высшей ступени развития постигает бесцельность исканий”.⁸⁸ Оксюморное положение Отрока-Сологуба состоится в том, что он сам Творец всего мира и сам создатель “сценария”, по которому разыгрывается действие, жертвоприношение – является узником того же мира и марионетом того же действия: “Я создал все миры, / Но сам Я без венца, / Безыден Я и мал” (21).

Для Вяч. Иванова дионисийство “именно движение” (I, 733). В статье “Копье Афродиты” он указывал на разницу “между сущим как предметом любви и мэоном как предметом преодоления” (I, 733). Иванов не мог довольствоваться “эстетической притупленностью восприятия”, он искал “целительного разрешения и очищения от муки этого раздирающего диссонанса в оргийных чарах бога-Разрешителя” (102). Ему нужно действие, нужно чтобы “мечта” стала “жизнью”, нужно *перешагнуть* из реального мира к “реальнейшему”, чтобы открылся “мир иной”, дорога к “Ты”. В отличие от него Сологуб бездействен. Он балансирует, пытаясь сохранить равновесие между добром и злом и говорит, что нет иного, “Иной почил” в могиле, “Я и Ты – всегда одно”⁸⁹ и “здесь и вне – только Я” (26), мне “вечная литургия” – моя “блаженная игра” (21).

⁸⁷ Минский Н. М. При свете совести. СПб. 1890, с. 231.

⁸⁸ Там же, с. 245.

⁸⁹ См. “Межу мною и Тобою / Нет преграды, нет границ / В чаше - вечное вино / Я и Ты - всегда одно (...) Нет нигде предела / Меж Тобою и Мной (...) Вас, как мир, Я движу. Только плоть мою / В хороводе вижу / Кровь Мою Я пью (...) Здесь вместе капли крови нашей. / Но кровь Твоя есть кровь моя” (30-34) – разумеется здесь нет слова ни о каком двуединстве различных ипостасей кроме как о всепоглощающем одном Я: “Здесь, с вами и в ином пределе, / во всех просторах бытия, / И в каждом духе, в каждом теле, / Все. Я. И все лишь только Я” (35).

