

**Вариации археосюжета о призвании певца
на исходе мусической традиции
(«Баллада» Вл. Ходасевича
и поэма «На Красном Коне» М. Цветаевой)**

Т. И. Подкорытова

ОМСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. Анализируются тексты Ходасевича и Цветаевой на фоне древнего сюжета о призвании (посвящении) певца, широко представленного в поэзии со времен ее генезиса. Утвердившийся в мусической традиции образец поэтической инициации включает в себя такие мотивы, как явление божества (Музы), преображение самой природы певца, таинственное внушение песенного дара, откровение таинств бытия и призвание к служению – выполнению предназначенной миссии внедрения истины в мир. Исходная форма сюжета повторяет в близких чертах сценарий инициации жреца-шамана. Претворение жреческого инициационного ритуала применительно к певцу связано с утверждением миссии нового «культурного героя». На стадии генезиса сюжет о призвании певца знаменует смену демиургических сил культуры, переход авторитетного слова истины от жреца к поэту. Главной целью его призвания изначально и во все последующие эпохи становится синтез разрозненных местных элементов в целостную систему этнокультурного космоса, создание консолидирующей платформы общекультурных ценностей. В отличие от таинств оракула, от эзотерически закрытого слова ритуала, слово поэзии не замыкается

Подкорытова Т. И. Вариации археосюжета о призвании певца на исходе мусической традиции («Баллада» Вл. Ходасевича и поэма «На Красном Коне» М. Цветаевой) // Критика и семиотика. 2018. № 1. С. 116–138.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2018. № 1
© Т. И. Подкорытова, 2018

от мира, а внедряется в мир как исходящее от богов откровение, раскрывающее предназначение исторического здесь-бытия.

Модернистский век вносит в сюжет о призвании певца смысловые смещения, ломающие мусический инвариант. Посвященные теме призвания певца «Баллада» Ходасевича и поэма «На Красном Коне» Цветаевой созданы в 1921 году, практически на финальной черте – на исходе самой мусической традиции. Прощание с Музой и музыкой – основная тема поэтологии Серебряного века. Новые вариации инициационного сюжета обусловлены именно этим предчувствием «последних времен» классической Музы. В свете традиционного образца хорошо видно, какие изменения вводят в сюжет Ходасевич и Цветаева. Вместо обычного явления Музы в качестве источника дара выступает таинственный персонаж (в «Балладе» некий занебесный музыкальный Дух; в поэме «На Красном Коне» персонафицированный Эрос); меняется вектор связи: не божество нисходит в дольний мир к поэту, наделяя его творческим потенциалом, а, наоборот, креативный поэтический дух прорывается из земной «тюрьмы» в запредельную область богов. Сюжет о призвании в поэтических версиях Ходасевича и Цветаевой редуцируется: оба отменяют свою «законодательную» миссию, отказываясь от внедрения божественной истины в мир, в обоих текстах отсутствует конечная цель призвания – служение, а целью инициации является выведение поэта за пределы здесь-бытия, его возврат к высшему источнику творческого дара. Такая трансформация сюжета – следствие эсхатологической рефлексии «последних поэтов», осознавших исчерпанность культуротворческой миссии великой мусической поэзии.

Ключевые слова: Муза, генезис поэзии, традиционный образец поэтической инициации, историческая миссия певца, кризис мусической традиции, поэтология начала XX века, Ходасевич, Цветаева.

УДК 821.161.1

DOI 10/25205/2307-1737-2018-1-116-138

Контактная информация: Подкорытова Татьяна Ивановна, кандидат филологических наук, доцент Омского педагогического университета (ул. Партизанская 4 А, Омск, 644099, Россия, alexandromsk@yandex.ru)

Сюжет о призвании (или посвящении) певца, хорошо известный русскому читателю по хрестоматийным пушкинским текстам («Пророк» и «Поэт»), – один из древнейших в истории литературы, в чем и удостоверяют эти тексты, отсылающие к библейской и античной традициям. Собственно, его можно назвать ровесником самой поэзии, так как впервые он появляется на стадии ее генезиса, фиксируя момент отделения собственной области поэтического искусства от шаманистской ритуальной практики. Будучи изначально своего рода «свидетельством о рождении» и поэта, и поэзии как таковой, в дальнейшем он служит знаком новых поворотов

и метаморфоз в развитии поэзии, как, например, великая поэма-посвящение Данте, открывающая новую эпоху.

Отражая закономерности всеобщего порядка, сюжет о призвании певца является артефактом, имеющим множество типологических параллелей. Он распространен повсеместно, присутствует в самых разных культурных ареалах. Исходная форма сюжета зафиксирована в эпическом наследии народов Востока, где тема чудесного посвящения в певцы составляет общее место в легендах о «первых поэтах» – создателях эпоса: туркменских и узбекских бакши, киргизских манасчи, казахских акынах и жырау, ойратских тульчи, бурятских улигершинах и т. п., чье творчество стало первым шагом к эмансипации авторского поэтического самосознания [Жирмунский, 1979, с. 397–400; Путилов, 1997, с. 46–48; Турсунов, 1999, с. 124–126].

Сохранившиеся древнегреческие варианты сюжета указывают на его связь с генезисом того или иного литературного рода и с культовым именем, олицетворяющим этот род: так, рассказом о призвании поэта Музами открывается теогонический эпос Гесиода, и подобную же историю сообщают биографические мифы о «первом» лирике Архилохе [Надь, 2002, с. 75], «первом» трагике Эсхиле [Веселовский, 1989, с. 262]. Отмечен этот сюжет в византийской и европейской средневековых традициях, где он также приурочен к биографиям «первых поэтов» («первых» – в значении не только предшествования, но и превосходства). Следы его исходной формы встречаются в сагах о скальдах, и уже в претворенном христианизированном виде он использован в предании о первом англосаксонском поэте Кэдмоне, авторе религиозного эпоса; в житиях знаменитых византийцев Ефрема Сирина и Романа Сладкопевца и др. И таких примеров очень много (см.: [Веселовский, 1989, с. 261–263; Жирмунский, 1979, с. 397–398; Аверинцев, 1977, с. 203–204]).

Многочисленные варианты, даже если не связаны между собой прямыми контактами, строятся по одной и той же чрезвычайно устойчивой канве, сохраняющейся и в поэтических версиях нового времени. Инвариантная схема сюжета в общих чертах сводится к следующему комплексу мотивов.

Избраннику – изначально это, как правило, *молодой пастух* (в чем есть свой знаковый смысл¹) – наяву или, чаще всего, *во сне* является *кто-либо из сонма богов* (у греков Музы, Аполлон, в случае Эсхила – Дионис) либо его предшественник – *дух знаменитого скальда*, у казахов *акына*; либо *сам герой эпопеи* (как в легендах о киргизских манасчи); либо *певец-учитель* (в туркменском народном романе «Неджеп-оглан»). В поздних версиях, под влиянием мировых религий, в качестве посвящающего выступает *христианский* или *мусульманский персонаж* (ангел, Богородица,

¹ Подробнее об этом см.: [Подкорытова, 2016].

кто-либо из святых; к примеру, в пушкинском «Пророке» – серафим, а в удивительно близком ему «Откровении» Махтума-Кули, первого туркменского поэта-классика, – пророк Мухаммед). Будущему певцу предлагается оставить прежний образ жизни и жертвенно принять свою новую миссию, следует его *преображение* и *таинственное внушение* певческого дара (через дыхание, вкушение, разъятие и обновление телесного состава); в качестве вещественного знака состоявшейся инициации даруется обычно *музыкальный инструмент* (у Гесиода – *скипетр*); типичные локусы посвящения – *пещера, ущелье, гробница, перекресток дорог, степь*, т. е. пустынное пространство символической смерти и нового рождения (см.: [Жирмунский, 1979, с. 397–400; Путилов, 1997, с. 46–48]).

Как установлено, эта канва повторяет в близких чертах сценарий инициации жреца-шамана. Певец также призван к служению некоей сверхъестественной силой, преобразующей его натуру, певческий дар дается не всегда по желанию избранника, и противиться ему совершенно безнадежно, вдохновенный акт творчества, подобно камланию шамана, также осуществляется в состоянии одержимости божеством и т. д.

Претворение жреческого инициационного ритуала применительно к певцу связано с утверждением миссии нового «культурного героя». На стадии своего генезиса сюжет о призвании певца знаменует смену демиургических сил культуры (переход культуротворческих полномочий от жреца к поэту), удостоверяя, что авторитет нового избранника божества имеет больший вес, нежели авторитет служителей культов.

Первостепенная важность миссии поэта особо подчеркнута уже в первой литературной обработке сюжета – во вступлении к «Теогонии» Гесиода, где говорится, что Музы, призывая Гесиода, бывшего пастуха, к новому служению, открывают ему «алетейю» (истину) и в знак состоявшегося посвящения вручают скипетр – атрибут, уравнивающий роль поэта с ролью царя [Надь, 2002, с. 80]. Гесиод усиливает их паритет еще и тем, что старшую из Муз Каллиопу объявляет покровительницей одновременно и поэтов, и царей, которых она в равной степени наделяет даром разумного слова².

² Сближение фигур певца и царя, в противовес жрецам, намечено уже в поэмах Гомера: так, «пастырь народов» Агамемнон не чтит жрецов Аполлона, и свой же прорицатель Калхас перед ним трепещет (Илиада, песнь 1), между тем, отправляясь на войну, Агамемнон оставляет в Аргосе в качестве наставника Клитемнестры именно певца, в сущности, передавая ему свою власть (Одиссея 3, 267–271). Ср. библейскую параллель: Давид – царь и певец в одном лице. От этих истоков надолго закрепляется в истории культуротворческий союз поэта и царя (короля, хана, императора). Можно напомнить Данте, который однозначно провозглашает себя союзником императора, а не папы, и не случайно в «Божественной комедии» Вергилий венчает новопосвященного поэта «царской» короной (Чист. 27, 142).

«Царский» авторитет поэта обусловлен масштабностью его исторической роли. В союзе с царями-законодателями поэты осуществляют консолидирующую функцию, выступая законодателями духовных оснований культуры, гарантами ее единства. С самого начала главной целью их призвания становится собирание и синтез разрозненных местных элементов в целостную систему этнокультурного космоса. Поэзия и появляется как первое свидетельство общекультурного сознания и языка³.

Время ее генезиса открывает тот период в истории, который К. Ясперсом назван «осевым временем» (в Греции это период от Гомера до Платона), на протяжении этой временной «оси» осуществляется кардинальный переворот в сознании – переход от мифа к логосу, от смутных представлений «коллективного бессознательного» к ясности рационального разума [Ясперс, 1991, с. 32–37]⁴.

Музы даровали Гесиоду «алетейю», это слово, ставшее впоследствии философским термином, обозначающим истину, первоначально имело значение чего-либо «незабытого» и «нескрытого». Поэты, новые владельцы истины, заменяют старое слово-миф открытым словом-эпосом (и *μῦθος*, и *ἔπος* в пер. с греч. – слово). В отличие от таинств оракула, от эзотерически закрытого слова ритуала, поэзия не замыкается от мира, а внедряется в мир как откровение, как исходящее от богов свидетельство «нескрытости сущего» (термин М. Хайдеггера). Художественное творение, говорит Хайдеггер, впервые являясь в мир, производит раскрытие ранее «утаенного» (неосознанного) предназначения «исторического, совершающегося здесь, бытия». И поскольку поэзия, полагая истину в творении, на всех поворотах истории всякий раз заново определяет сущность исторического бытия, в ней самой и следует видеть «историю в существенном смысле» (курсив Хайдеггера. – *Т. II.*) [Хайдеггер, 2008, с. 212–217].

Поэт, творящий по «велению Музы», со времен Гесиода на протяжении всего существования мусической традиции, никогда не забывал о своей миссии носителя истины, ср., например, известные высказывания: «гений

Разрыв этого союза (в России – со времени Пушкина) влечет за собой падение авторитета царя и, соответственно, обреченность его власти.

³ В Греции, как известно, создание панэллинской Олимпийской системы – дело аэдов, а не жрецов. Жрецы остаются хранителями местных культов, не заинтересованными в консолидирующей платформе культуры. Ср. известные в шаманистских ареалах битвы шаманов за благосостояние своих племен, в этих условиях формирование и защиту общенациональных ценностей берут на себя эпические певцы [Путилов, 1997, с. 140].

⁴ В пользу авангардной роли поэзии в процессе перехода от мифа к логосу можно привести филологический аргумент О. М. Фрейденберг, исследовавшей стадию генезиса поэзии: по ее наблюдениям, поэтическая метафора – первая форма понятия [2007, с. 408].

с одного взгляда открывает истину» [Пушкин, 1979, с. 622]; «правду, исчезнувшую из русской жизни, возвращать – *наше дело*» (курсив Блока. – Т. II.) [Блок, 1963, с. 103].

О «правдолюбивой Музе», по призванию которой поэт творит «бытие в бытии, вторично создает знакомый нам мир, обновляет космос», еще напоминал в одной из поздних своих статей Вяч. Иванов («Мысли о поэзии», 1938 г.) [Иванов, 1994, с. 222–223]. Между тем, для поэтов постсимволистского поколения эта аксиома была уже далеко не безусловной. Модернистский век вносит в сюжет о призвании певца заметные смысловые смещения, ломающие традиционный инвариант. В чем суть его новых версий, можно показать на примере программных текстов Владислава Ходасевича и Марины Цветаевой, двух виднейших поэтов постсимволизма.

При всем различии их поэтических систем, между ними есть много родственного, что в конечном счете они должны были признать, несмотря на временные разногласия: оба ставили себя вне поэтических течений и школ (одиночки, «дикие», по словам Ходасевича), оба – пушкинисты, ценители поэтической классики; и вместе с тем поэзия того и другого, проникнутая чувством отверженности-отрешенности и непримиримым пафосом мироотрицания, уже не позволяет говорить о них как о «служителях» классической Музы.

Посвященные теме призвания певца «Баллада» Ходасевича и поэма «На Красном Конне» Цветаевой созданы в 1921 году. Нужно заметить, что само обращение к этой теме в данный момент выглядит своеобразным вызовом времени: традиционный мусический сюжет, знаменующий важный «поворот» в самоопределении поэта, востребован практически на финальной черте – на исходе самой мусической традиции, последней вспышкой которой в русской поэзии был символизм. «В последний раз нам музыка звучит», – такой эсхатологической кодой завершает О. Мандельштам свой «Концерт на вокзале», написанный тоже в 1921 году и поднимающий проблему «опоздавшего» поэта. Ходасевич и Цветаева не относились к разряду певцов, резонирующих в проложенной колее, чтобы не чувствовать непоправимости надвигающейся в поэзии «синкопической паузы».

Тема исхода Музы и музыки, общая в поэтологии Серебряного века, была заявлена еще первым сборником Ин. Анненского «Тихие песни» (1904) и приобрела особенно ностальгическое звучание у акмеистов (ср. у ранней Ахматовой: «голос Музы еле слышный», у Мандельштама: «Отчего так мало музыки / И такая тишина?») ⁵. Эта тема нашла отклик и в ранней лирике Ходасевича, описавшего свои отношения с классической Музой в оригинальном сюжете любви-разлуки. В его первом сборнике Музе посвящен целый раздел, где она представлена под видом «кузницы», напоминающей пушкинскую Музу – «уездную барышню», и у поэта

⁵ Подробнее об этом см.: [Подкорытова, 2017].

с ней «роман» («Кузина», сб. «Молодость»); но искушенный «соблазнами века» поэт расстается с Музой, предав священные заветы своей лирической юности: «Венок твой лавровый, залог любви и славы, / Я, безрассудный, снял с главы своей» («К Музе», 1910, сб. «Счастливый домик») ⁶. После «разрыва» «роман» не возобновляется, классическая Муза исчезает из поэзии Ходасевича навсегда. В зрелых сборниках поэта источник вдохновения не Муза, как это можно выяснить, обратившись к финальному стихотворению сборника «Тяжелая лира», к так называемой первой «Балладе».

В «Балладе» легко распознаются основные мотивы археосюжета о призвании певца: полубред-полусон, яснослышание неземной музыки, разъятие телесного состава (пронзающее лезвие), преображение и вручение лиры. Состояние вдохновения описывается, словно по образцу шаманского камлания или экстаза пифии, одержимой божеством: «И я начинаю качаться... И вдруг начинаю стихами / С собой говорить в забытьи», «Бессвязные, страстные речи! Нельзя в них понять ничего...».

Но нельзя не заметить, что сам момент призвания нивелирован, персональная эпифания призывающего божества или его посланца отсутствует. У Ходасевича этот визуальный образ заменен мотивом слышания некоей вышней музыки, которая начинает звучать внутри его же бессвязного пения: «И музыка, музыка, музыка / Вплетается в пень мое». И благодаря этому внутреннему обнаружению-слышанию осуществляется акт преображения певца.

Следующие строки «И узкое, узкое, узкое / Пронзает меня лезвие» обычно трактуют в контексте пушкинского «Пророка» («и он мне грудь рассек мечом») как действие внешней надмирной инстанции, подобной пушкинскому шестикрылому серафиму (т. е. в соответствии с традицией) [Скляр, 2014, с. 119]. Однако «пронзающее лезвие», внешне напоминая «меч» пушкинского серафима, совсем не обязательно сходствует с ним и в своей метафорической функции. Механизм преображения, указанный в «Балладе», скорее, подобен тому явлению, о котором идет речь в стихотворении Ходасевича «Из дневника»: «Прорезываться начал дух, / Как зуб из-под припухших десен. / Прорежется – и сбросит прочь / Изношенную оболочку» (мотив, заимствованный из «Федра» Платона (251с): «душа вся кипит и рвется наружу», подобно тому, как прорезываются зубы [Платон, 1993, т. 2, с. 160]). Можно вспомнить здесь и стихотворение «Эпизод», где Ходасевич описал одно свое странное состояние, которым, по его словам, заинтересовались антропософы: он ощутил, как выходит из своей телесной оболочки и наблюдает себя же со стороны [Ходасевич, 1996, т. 1, с. 159–161]. Этот прецедент, на наш взгляд, использован в «Балладе» применительно к состоянию вдохновения, ср.: «Я сам над собой вырастаю».

⁶ Стихи Ходасевича здесь и далее цит. по: [Ходасевич, 1996, т. 1].

По мнению С. Г. Бочарова, разделяемому и другими исследователями, акт творчества, изображенный в «Балладе», близок «к тому, что у символистов называлось теургией» [Бочаров, 1999, с. 435]. Думается, что это не совсем так. Понятие теургии у символистов базируется на христианской основе и подразумевает внедрение в певца Другого («вечного», «горнего», Духа, Бога) по принципу «Вселюсь в них и буду ходить в них», – говорит Господь [Белый, 1994, с. 253], символистский теург – вариант избранника, коренным образом не меняющий традиционного мусического образца (одержимого божеством певца), с той разницей, что теургия, по словам Бердяева, «не культуру творит, а новое бытие», «иную жизнь», в ней «слово становится плотью» [Бердяев, 1989, с. 457].

В «Балладе» Ходасевича все наоборот: не внедрение, а «вырастание» и выход некоего величественного Духа из «косного», «нищего» человеческого «Я». В процессе работы над стихотворением Ходасевич вспоминал, по его словам, две картины Ван Гога – «Прогулку арестантов» и «Биллиардную» («Ночное кафе») [Ходасевич, 1996, т. 1, с. 518]. К «Ночному кафе» отсылают первые две строфы «Баллады», рисующие образ закрытого со всех сторон пространства, освещаемого безжизненным электрическим светом: «Сижу, освещаемый сверху, / Я в комнате круглой моей. / Смотрю в штукатурное небо / На солнце в шестнадцать свечей». «Круглая комната» должна напомнить безвыходный круг тюремных стен в «Прогулке арестантов». В «Балладе» «тюремная» замкнутость «мертвого бытия» разрывается выходом себя-Орфея из себя-человека: «Я сам над собой вырастаю, / Над мертвым встаю бытием, / Стопами в подземное пламя, / В текущие звезды челом», и только после этого вручением лиры удостоверяется не столько посвящение, сколько признание уже состоявшегося певца.

Лири вручается кем-то из небожителей не «здесь», а где-то в «запределье», куда возвращается из земной «темницы» поэт-Орфей, выросший до гигантских космических масштабов, т. е. ставший равным своим небесным братьям. Нельзя не увидеть, что в традиционном сюжете покровительства Музы поэту меняется вектор связи: не Муза нисходит с «небес» к поэту, а поэтический дух, источник творчества, возвращается в родную запредельную сферу «нездешней» музыки.

Сюжет о призвании Ходасевич трансформирует под сильным влиянием гностического мироотрицания⁷. Поэзия у него как будто традиционно остается «тайнослышаньем» высшей гармонии, однако совсем не той, что исходила от классической Музы, это музыка чрезвычайно отдаленной сферы бытия (вроде недоступной Плеромы гностиков), не доносящаяся до земли: «Там все огромно и певуче, / И арфа в каждой есть руке, / И с духом дух, как туча с тучей, / Гремят на чудном языке» («Элегия»). Кроме поэта-гностика никто эту музыку не слышит.

⁷ О влиянии гностических идей на поэта см.: [Göbler, 1988, S. 52–70].

Поэт-Орфей «Баллады» – не «служитель Муз» и не «пророк»⁸. Цель пророка – свидетельство (он голос бога), цель теурга – воплощение (бога в человека, по образцу теургии Христа). Цель поэта-гностика – развоплощение (освобождение духа) и возврат в запредельность иного бытия. Тема возвращения уставшего на земле поэта намечена уже в ранней лирике Ходасевича – в стихотворении «Возвращение Орфея» (сб. «Счастливый домик»): «О, пожалейте бедного Орфея! / Как скучно петь на плоском берегу!». Этот ранний образ бессильного Орфея С. Г. Бочаров аттестует как «декадентский» и противопоставляет ему истинно «символистского» величественного Орфея «Баллады» [Бочаров, 1999, с. 435]. Однако в системе Ходасевича между ними нет никакого идеологического противоречия, это один и тот же Орфей, данный в двух разных измерениях: «здесь» – унылый и жалкий, жаждущий вернуться, и в запредельном «там» – вернувшийся, свободный, всесильный.

Позиция Ходасевича, безусловно, не сводится всецело к гностическому мироотрицанию (поэт – не мистагог какого-либо культа), в «Балладе» гностическая эсхатология с ее абсолютным отрицанием материальной «тюрьмы» соединяется (без всякой нужды в логике) с христианской идеей спасения, с состраданием к несчастному миру вещей. Гигантский космический образ Орфея, стопы которого опираются на черные скалы Аида, соединяет в себе все сферы мироздания: и ад, и рай, и страдающий мир вещей, который тоже вовлекается поэтом в музыку возвратного движения.

Ходасевич писал о символизме, что это была героическая попытка найти сплав жизни и творчества, «и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда» [Ходасевич, 1997, т. 4, с. 7]. Своей поэзией он как бы подвел трагический итог, возвещающий об этой «невоплотимости» теургических усилий поэта, а вместе с тем и о завершении исторического бытия великой мусической традиции.

В сходном эсхатологическом ракурсе осмысляет судьбу традиции и Марина Цветаева. В ее поэтологии, как и у Ходасевича, тоже провозглашается смена родословной поэта: «Не Муза, не Муза / Над бедно люлькой / Мне пела...» – так начинается поэма «На Красном Коне»⁹. Поэма сложная, многогранная по своим отсылкам и смысловым наслоениям, но мотивный комплекс старинного сюжета посвящения проступает в ней так же отчетливо, как в «Балладе» Ходасевича: эпифания таинственного Всадника, трикратное призвание, сны, одержимость героини, поединок, преображение.

⁸ Ср.: в отклике на статью С. Н. Булгакова «Жребий Пушкина» Ходасевич писал о стихотворении Пушкина «Пророк», что это «отнодь не автопортрет и не портрет вообще поэта» [Ходасевич, 1996, т. 2, с. 405].

⁹ Поэма цит. по: [Цветаева, 1997, т. 3, кн. 1, с. 16–23].

Инициационный сюжет поэмы, на наш взгляд, можно прочесть в двух аспектах – современном / биографическом и обобщенном / вневременном (о себе и о Поэте вообще, в его сущностном значении, точнее – об осознании себя Поэтом).

Как отмечают исследователи, в творческой биографии Цветаевой поэма «На Красном Коне» открывает новый этап, знаменуя обретение профессиональной зрелости. В этом плане обращение к теме призвания равнозначно расставанию с поэтическим «младенчеством» (с «куклой») и говорит о готовности «младшего поэта» выйти в «первые ряды» или в «первые поэты», о чем заявлено с байронически воинственной уверенностью гения [Корниенко, 2015, с. 41–47].

В связи с этим центральный образ поэмы *Всадник на красном коне*, названный в поэме «моим Гением», может быть прочитан как персонификация поэтического гения в полноте его креативных потенциалов. В русских народных сказках «всадник на красном коне» – полдень, зенит солнечной силы. С полднем у греков связано возвращение из гипербореев Аполлона, Феба-Солнца, что возвещает наступление времени песен (см. гимн «К Аполлону» Алкея). Слава гения, говорила Цветаева, должна явиться сама собой, мгновенно, «как солнце» [Там же, с. 25–26].

Уровень «первого поэта» должны подтвердить и заложенная в поэме основа древнего сюжета о призвании, и синтетическая природа текста. Как упоминалось выше, один из критериев гения – способность к консолидации духовных элементов культуры, он осуществляет сплав поэтических голосов эпохи, преодолевая их разнонаправленность в новом синтезе¹⁰.

В поэму Цветаевой внедрены голоса ее кумиров, тех, к кому она, так или иначе, чувствовала притяжение, они отмечены исследователями: картина грандиозного пожара («душа горит!») – Маяковский [Скрипова, 2016, с. 131]; сцена на мосту с испытанием и гибелью возлюбленного, мотив отказа от любви во имя поэзии – Ахматова [Бройтман, 2008, с. 239]; погоня за огненным Всадником – Брюсов «Огненный ангел» [Боровикова, 2007]; «метельные» мотивы и образ рухнувшего храма – Блок. (О присутствии в поэме образа самого Блока, под видом «Всадника», писала А. Эфрон [Воспоминания..., 1992, с. 178], но точнее было бы говорить о лирическом герое Блока.) Создается впечатление, что поэт, вступая в диалог с ведущими голосами эпохи, намеренно подчеркивает их авторство. В то

¹⁰ С особой очевидностью такое «собрание» голосов проявляется у Пушкина, по этому поводу М. Гершензон даже замыслил статью на тему «Плагаты Пушкина», но у большого поэта реминисценции, отклики, отзвуки – это не влияния или подражания, это законный «хоровой» язык мусической поэзии, о котором М. Бахтин писал: «Лирика – это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого <...> Дух музыки, возможный хор – вот твердая и авторитетная позиция внутреннего, вне себя, авторства своей внутренней жизни» [Бахтин, 1979, с. 148].

же время все этапы этого диалога объединены пафосом преодоления, переходящего в финале в прямой поединок¹¹. Цветаева вводит буквализированный образ «военной рати», идущей на приступ: «Вперед – через ров! – Сорвались? – Ряд / Другой – через ров! – Сорвались? – Вновь...». В этой картине, как нам думается, задействована пушкинская развернутая метафора «стихового войска» из вступления к «Домику в Коломне», где поэт дает «сражение» своим литературным оппонентам. В целом, путь взросления «младшего поэта» в поэме Цветаевой показан как процесс притяжения / срывов / преодолений, завершающийся в итоге обретением творческой свободы.

Биографический, личный подтекст поэмы неразрывно слит с универсальным поэтологическим смыслом, переводящим проблему становления поэта во вневременное измерение. К этому смысловому плану выводит необычный для сюжета посвящения трикратный призыв Всадника-Гения: «Освободи Любовь!». Связывая с этим лейтмотивом философскую концепцию поэмы, И. Д. Шевеленко полагает, что в качестве основного источника метафизических интенций Цветаевой можно считать ранний, 1907 года, текст М. Волошина «Пути Эроса» (комментарий к «Пиру» Платона) [Шевеленко, 2002, с. 174]. Этот не опубликованный при жизни автора трактат является одним из вариантов популярного в среде символистов симбиоза философии любви Платона с христианизированной трактовкой его учения Вл. Соловьевым. Волошин комментирует Платона, выдвигая на первый план идею преодоления пола во имя высшего Эроса. Пол, в его пояснении, – зона нисхождения и угасания Духа, Эрос, напротив, – путь восхождения Духа к бессмертию. Восхождение подразумевает множество ступеней, Эрос ведет к высшему познанию через стихию пола, через все его соблазны, поскольку «Эрос ценит только преодоленную страсть. Там, где нет преодоления, – там нет и Эроса», результатом преодоления является перевод эротической энергии пола в художественное творчество, в науку, в религиозное чувство [Волошин, 1999].

На первый взгляд поэма «На Красном Конне» вполне подтверждает ориентацию автора на эту неоплатоническую концепцию. Сюжет поэмы разворачивается как последовательная смена возрастных состояний героини, каждый раз отчуждаемых призывом «Освободи Любовь»: отказ девочки (от куклы), женщины (от возлюбленного), матери (от сына). Как будто ничто не препятствует видеть во всем этом путь преодоления пола во имя высшего Эроса-Духа, завершаемый в финале «символическим актом инициации героини, вступающей в иную жизнь: творческую» [Шевеленко, 2002, с. 174].

¹¹ Полемический диалог автора поэмы с поэтами-современниками – отдельная и большая тема, исследование которой может существенно уточнить своеобразие независимой позиции Цветаевой в поэтическом контексте времени, как это сделано уже в связи с брюсовским подтекстом поэмы [Боровикова, 2007].

И все же такая трактовка вызывает сомнения. Она ставит Цветаеву – по ее собственному утверждению, «независимую от влияний» – в прямую зависимость от соловьевской платформы младосимволистов, причем обнаружившуюся в то время, когда сама эта идеологическая платформа уже утратила свою силу, переживала фазу инерционного угасания¹². Поэма «На Красном Конне» появилась в хаосе того «промежутка», когда, по словам Тынянова, «школы исчезли, течения прекратились закономерно, как по команде <...> самоопределение малых поэтических национальностей стало совершаться на пространстве квартиры, и, наконец, каждый был оставлен на самого себя» («Промежуток», 1924 г.) [Тынянов, 1977, с. 169].

Могло ли запоздалое «соловьевство» служить новоявленному поэту основанием для утверждения своего «первенства»? Воинственный апофеоз призвания певца на проторенной и практически оставленной тропе – не напоминало бы это комизм известной ситуации: бой очнувшегося барабанщика при умолкнувшем оркестре?

Нельзя исключать, что при создании поэмы Цветаева помнила давние суждения Волошина об Эросе Платона и более того – сам «Пир» Платона, но поэтический текст – не наглядное пособие к известному комплексу идей, «поэт издали заводит речь», и большую ценность для него имеют все же не философские, а собственно поэтические истоки¹³.

Примечательно, что в воспоминаниях о Волошине («Живое о живом») Цветаева живописует его образ совсем не в русле неоплатонических идей. Она сравнивает его с Великим Паном, а Пан – это «Demon de Midi» (Демон Полудня), самого «телесного и вещественного» часа суток. Сущность Волошина – «полдневная», таково же, по ее мнению, и его творчество – «плотное и весомое», вобравшее «магию, мифику и мистику самой земли, самого земного состава» [Цветаева, 1997, т. 4, кн. 1, с. 160]¹⁴. Обращаясь

¹² «Почти неуместным, неловким кажется сейчас вспоминать Вл. Соловьева», – писал в 1920 году А. Блок, откликаясь на двадцатилетие со дня смерти философа [1963, т. 6, с. 158]. А через четыре года, в статье о современной поэзии Ю. Н. Тынянов, констатируя конец поэтической инерции, назовет смерть самого Блока уже «слишком закономерной» [Тынянов, 1977, с. 169].

¹³ Поэтический разум и философское рациональное сознание далеко не всегда доверяют друг другу, об этом красноречиво свидетельствуют, к примеру, постоянные иронические выпады Платона против поэтов; он и в «Пире» (179d) не преминул принизить авторитет Орфея, объяснив неудачную попытку вернуть Эвридику из Аида тем, что «кифаред» слишком изнежен для подлинной самоотверженной любви (безусловно, в отличие от философов).

¹⁴ В сходных ассоциациях описал свое впечатление от поэзии самой Цветаевой чешский писатель Франтишек Кубка: «Родила ее лирическая муза Полигимния, побывавшая в объятиях последнего козлоногого, заблудившегося в подворотнях Замоскворечья» [Воспоминания..., 1992, с. 357]. Напомним, что в «Пире» Платона (187e) муза Полигимния (Многопоющая) связана с Эротом, происходящим от Афродиты Пандемос (Всенародной) и олицетворяющим половое влечение. Ни лич-

в эссе «Живое о живом» к истокам своей творческой биографии, Цветаева создает своего рода поэтологический миф о раскрытии и становлении личности поэта: она не случайно изображает Коктебель знойным пространством Древней Эллады, «землей входа в Аид Орфея», а Волошина – спутником-вожатым по этой земле (что должно напомнить о Вергилии – вожде Данте), он посвящает юного поэта в тайны мироздания, отложившиеся в древних мифах, выводит к самым истокам поэзии¹⁵. Иными словами, свое поэтическое «младенчество» зрелая Цветаева осмысляет как начало познания первооснов бытия и творчества, т. е. по аналогии с древнегреческим началом поэзии.

Причастность к этой изначальной и «всевременной» основе мусической традиции, в конечном счете, и становится для нее главным критерием, которым определяется вхождение в поэтическую зрелость – на уровень осмысления современной эпохи с позиций большого времени поэзии. В неоконченном наброске «Странноприимница высоких душ...», появившемся в том же 1921 году, что и поэма-посвящение «На Красном Коне», «земля Орфея» – «крымская» Греция прямо названа «Амфитеатром моего Восхода». Это похоже на уточнение одного из финальных мотивов поэмы: «В черноте рва /Лежу – а Восход светел».

Античные контексты являются важнейшими смысловыми ориентирами в зрелом творчестве Цветаевой. Как замечено, она использует античный миф не только напрямую как известный образец, обретающий в ее поэзии новую жизнь, но и в качестве исходной матрицы сюжетов, внешней темой с античностью не связанных. В частности, в поэме «На Красном Коне» исследователи усматривают структурное ядро апулеевского мифа о поисках Психеей Амура [Войтехович, 2008, с. 72], с чем нельзя не согласиться. Актуальность этого контекста для поэмы Цветаевой можно оправдать тем, что миф о Психее сам относится к разряду сюжетов посвящения. Соединив со сценарием инициационных мистерий платоническую концепцию души, Апулей в своей сказке аллегорически изобразил путь испытания и очищения Психеи-души, обретающей спасение благодаря божественному про-

ность, ни творчество Цветаевой у знавших ее современников не вызвали мысли о платоническом отрыве от «пола», даже наоборот, как писал, например, Вл. Вейдле: «Женственна она была. Женственности ее нельзя было забыть ни на минуту. Но в том, вероятно, разгадка несходства ее – ни с кем – и заключалась, что женственность, или даже грубее – женскость, не просто вступила у нее с поэтическим даром в союз (как у Ахматовой) и не отреклась от себя, ему уступив (как у Гиппиус), а всем своим могучим порывом в него влилась и неразрывно с ним слилась» [Воспоминания..., 1992, с. 410].

¹⁵ О мифологизации образа Волошина в очерке «Живое о живом» см. в статье А. Смит [2012, с. 197–198]. В одном хочется возразить автору статьи: мифотворчество поэта вовсе не является результатом штудий трудов ученых-мифологов, оно обусловлено спецификой его «всевременной» пра-памяти, т. е. самой природой его дара.

воднику [Григорьева, 1988]. К апулеевскому сюжету восходит и задействованный в поэме «На Красном Коне» мотив появления / исчезновения, связанный с главным персонажем, что отсутствует в эссе об Эросе Волошина. К этому же мотиву выводят и очевидные реминисценции из романа Брюсова «Огненный ангел», в котором также учтена структурная основа мифа о Психее и Амуре. Сюда же, на наш взгляд, можно подключить стихотворение Блока «Дали слепы, дни безгневны...» (1904), где фигурирует такая же, как у Цветаевой, пара персонажей: таинственно-мистический «всадник в битвенном наряде» и *царевна-душа*, которую он пробуждает от сна, подобно солнечному лучу; пришествие светлого всадника откуда-то «свыше» похоже на явление весеннего солнца, возрождающего любовь и жизнь, и, в соответствии с ритмами закатов-восходов, он то исчезает, то вновь является в пространствах земного бытия.

Установленные источники поэмы не влекут за собой в новый текст своего собственного художественно-философского смысла, они призваны удостоверить, что таинственный персонаж «на красном коне» действительно может быть прочитан как персонификация Эроса, наделенного функцией появления / исчезновения. По законам исторической поэтики, сходный мотив или мифологема, попадая в другую поэтическую систему, не переносит в нее уже некогда реализованную семантику (это был бы вариант плагиата). Цветаева, как и любой большой поэт, использует самый общий, инвариантный смысл образа / мотива, улавливая возможность, точнее – историческую актуальность нового поворота в развитии его суггестивного потенциала.

Цветаевский Гений-Эрос по своим свойствам не похож на прежние его литературные воплощения. Меняя на протяжении поэмы его образ, Цветаева последовательно идентифицирует своего героя с какой-либо из стихий: он – Огонь-Пожар («Как Царь меж огненных зыбей») – Поток («Как Царь меж вздыбленных зыбей») – Вихрь («Как Царь меж облачных зыбей»). В целом складывается образ некоей могучей космической субстанции, властвующей во всех стихиях бытия. Более всего он напоминает Эроса древнегреческих космогоний, который явился первопричиной рождения Космоса из Хаоса. Будучи первичной силой в недрах Хаоса, эллинский Эрос заключал в себе и свойство Хаоса – оргийное начало, он одновременно и созидательная, и разрушительная сила. Таким он изначально и вошел в поэзию.

О «страшном», губительном воздействии Эроса неизменно напоминает греческая лирика. Его явление ужасает, сковывает разум, приводит в неистовство душу, ср. Сапфо: «немееет язык», «уж я не в силах / Вымолвить слова», «дрожью / Члены все охвачены», «и вот-вот как будто / С жизнью прошусь я» (пер. В. Вересаева) [Эллинские поэты..., 1963, с. 234]; Ивик: «...не дает вздохнуть Эрос... / Темный, вселяющий ужас всем, – / Словно сверкающий молнией... / Душу мне мощно до самого дна колышет / Жгу-

чим безумием» (пер. В. Вересаева) [Эллинские поэты..., 1963, с. 321]; Алкей: «Всех сил бессмертных / юный тот бог страшней» (пер. Вяч. Иванова) [Античная лирика..., 1968, с. 38]. Такая сокрушительная сила не свойственна Эроту Платона. Не этим ли лирическим признаниям вторит в своей поэме Цветаева, утверждая: «Сей страшен союз»? Во всяком случае, этот стих плохо соотносится с Эротом «Пира», ведущим к высшему благу.

Но в другом своем аспекте амбивалентный греческий Эрос – источник творческой энергии. В «Пире» Платон называет Эрота «наставником Муз в искусствах» (197b) и цитирует Еврипида: «...каждый, кого коснется Эрот, становится поэтом, хотя бы “дотоле он и был чужд Музам”» (196e) [Платон, 1993, с. 105–106]. Эту же расхожую цитату приводит и Плутарх, добавляя, что благозвучными музами лечат любовный недуг («Застольные беседы» I, 622c) [Плутарх, 1990, с. 17].

Генезис архаической лирики антиковеды связывают с любовными заклинаниями и молитвами. Одержимость Эросом – главная ее тема. И характерно, что о любви греческие поэты говорят с привлечением формул эпоса: «любовь – настоящий “военный поход”», влюбленные – «ратоборцы» [Фрейденберг, 2007; Гринцер, 2007, с. 22–25]. Лирика становится средством внутреннего, душевного космогенеза, своего рода спасением от губительного нашествия Эроса. По словам Я. Э. Голосовкера, мелика родилась «из сублимации оргазма», родилась как разрешение аффектов: «Скованная лирическая строфа, особенно в мелике хоровой, заковывая исступление страстей, рвущееся из душевного хаоса наружу, она сама в музыкальном смысле представляет собой удивительное явление оргазма, гармонизированного “числом”» [1987, с. 81–82]. Для Платона же, как мы помним, оргиастическая «исступленность» поэтов была уже чем-то вроде реликта допотопной мифологической эпохи, нижней «косматой» частью козловидного Пана-слова («Кратил», 408cd).

Если взглянуть на поэму Цветаевой сквозь призму архаического начала лирики, то сразу бросается в глаза эффект обратного стремления: не сковывание, а, наоборот, развязывание, освобождение стихии Эроса, не преодоление его губительной власти, а полная ему самоотдача. Это стремление выражено в мотивах «погони» и «битвы» с Всадником. Поэт-полководец «на белом коне» (ср. у Пушкина: «А стихотворец... с кем же равен он? / Он Тамерлан или сам Наполеон») и его «стиховое войско» идут напролом через «рвы» и «срывы» (что передано и в самом ритме стихов), и этот исступленно-оргастический штурм, в конечном счете, и уравнивает героиню со своим Гением: «такой я тебя избрал». Иначе говоря, «поединок» с Эросом у Цветаевой означает не «сублимацию оргазма», а, напротив, идентификацию с оргийной стихией. Призыв «Освободи Любовь» подразумевает полное освобождение страстной энергии Эроса от всех ее сублимированных в рамках бытия форм, т. е. возвращение Любви к ее субстанциональной первооснове. Ср.: «Пока ты поэт, тебе гибели

в стихии нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно» (ст. «Искусство при свете совести») [Цветаева, 1997, т. 5, кн. 2, с. 29].

Не Муза, не Муза, – не бранные узы
Родства, – не твои пути,
О Дружба! – Не женской рукой, – лютой
Затянут на мне –
Узел.
Сей страшен союз.

Не случайно образ «лютого» Гения-Эроса Цветаевой воспринимают подчас в инферальном ореоле: его могучая стихия сметает рамки изжитых норм, законов, моральных установлений и т. п. – все отвердевшие формы существования мира. В одной из статей Цветаева покровителем лириков называет «черта», олицетворяющего у нее бунт против мирской лжи и насилия («Черт»). Возможно, эта «крамольная» мысль навеяна статьей Блока «О лирике» (1907), где родословная поэтов возводится к «первому лирику» – падшему Ангелу-Демону, расшатывающему рабские устои мира своей горделивой свободой [Блок, 1963, т. 6, с. 131]. Но герой поэмы «На Красном Коне», скорее, напоминает орудие Божьего гнева-возмездия, обрушившегося на сковавший Любовь мир (заметим, что на иконах в образе всадника на крылатом красном коне изображался Михаил Архистратиг – Воевода небесной рати в последней битве со Злом). В поэме Цветаевой каждое появление Всадника на красном коне сопровождается картинами глобальных разломов и разрушений: пожар, потоп, гром, вихрь, метель. Сгорает дом, рушится храм, «разломано небо» – символы распадающегося божьего мира-космоса.

Если греческий Эрос, стоящий у начала бытия, способствует сотворению космоса, то Эрос «последних времен», каков он у Цветаевой, разрушает старое мироздание, а в союзе с ним – и поэт: «Стихийность, анархический спор Цветаевой с миром, бунт ее страстей, весь ее стиль восклицаний, междометий, прерывистого дыхания, “револьверная дробь” ее размеров казалась им (критикам с классическим вкусом. – Т. П.) выходом из берегов или вулканическим взрывом», – писал М. Слоним [Воспоминания..., 1992, с. 331].

Вулканическая сущность поэзии Цветаевой является прямым следствием отсутствия Музы, замены ее Эросом. Муза как сублимация творческой энергии Эроса открывает перспективу жизнотворчества, определяет предназначение поэта, направляя его демиургические усилия на устройство и гармонизацию здесь-бытия. Замена Музы Эросом, напротив, означает ретроспективное движение назад, к исходной до-бытийной позиции. В финале поэмы «На Красном Коне» поэт представлен лежащим «в черноте рва» среди теней (сплав контекстов – пещеры Платона и бездны Тартара), причащение к свободной субстанции Эроса оказывается возвращением в до-начальную, до-временную точку отсутствия бытия, когда Космос

из Хаоса еще не был сотворен. В этой связи можно уточнить значение сцен, вызывающих впечатление платонического «преодоления пола»: речь здесь не столько о «преодолении», зависящем от индивидуальных усилий, сколько о снятии свойств и функций пола освобожденной от бытийных форм стихией Эроса. Сцены отпадения от пола (во временной последовательности детства, молодости, материнства) – своего рода процесс сворачивания времени до нулевой точки (апокалиптический аналог – Ангел, сворачивающий небо, как свиток)¹⁶. В бездне Хаоса принцип пола отсутствует, ибо он и был началом бытия (цветаевский образ «женщина – без чрева»), на наш взгляд, подразумевает не платоническое преодоление пола, а эсхатологическое прекращение рождающего истока).

По-своему трансформируется у Цветаевой и связанный с Эросом мотив исчезновения / появления. В мифологической традиции этой антиномией выражается закон вечного возвращения, вечного возобновления истощающихся сил природного космоса. В системе Блока, в частности, и в упомянутом выше стихотворении «Дали слепы, дни безгневны...» этой закономерности придается универсальный смысл, музыкальный ритм угасаний-возрождений животворящей силы Эроса переносится и на историю культуры: «И поднимет щит девица, / И опять вдали / Всадник встанет, конь вздыбится / В голубой пыли... / Будут вёсны в вечной смене / И падений гнет. / Вихрь, исполненный видений, – / Голубиный лёт... / Что мгновенные бессилья?» [Блок, 1963, т. 1, с. 321]. У Цветаевой тот же мотив лишен «музыкальной» подоплеки, не связан с идеей вечного возрождения, он семантизируется в апокалиптическом ключе: появление Эроса не влечет за собой весну и возрождение, а оборачивается катастрофой, выступает сигналом «последних» времен, а после его конечного в финале поэмы исчезновения мир обрушивается в состояние абсолютного небытия.

Донадательной точке отсутствия бытия соответствует в поэме и то обстоятельство, что Гений-Эрос – новая эпифания в сюжете о призвании певца – не выполняет своей инициационной роли (именно потому, что у него нет функции Музы): он не внушает дара музыки и слова, оставляя избранника в состоянии «немоты»:

Немой соглядатай
Живых бурь –
Лежу – и слежу
Тени.

Доколь меня
Не умчит в лазурь
На красном коне –
Мой Гений!

¹⁶ Ср.: С. Ю. Корниенко отмечает подобную же апокалиптическую инверсию времени в цикле «Стихи о Москве» [Корниенко, 2015, с. 216].

Поэта, в сущности, еще нет, инициация прерывается в момент отхода от прежнего бытийного статуса, в фазе смерти. Поскольку в поэме Цветаевой запечатлена ситуация конца прежнего мироздания, то и демиургическая роль поэта-медиатора между горним и дольным представлена ненужной. Завершение инициации, как и у Ходасевича, перенесено в другое онтологическое измерение – в неопределенную «лазурь» (в некое пространство света), а ожидаемое в финале появление Гения-Эроса мыслится уже началом нового запредельного бытия.

Такая поэтологическая позиция, как и в случае Ходасевича, не отвечает установкам символистской теургии, согласно которой поэты – «неведомые миру законодатели мира» – призваны «освободить души из их тесноты, раскрывая дремлющие в них возможности дотоле не испытанного инобытия» [Иванов, 1994, с. 223–224]. На этом фоне хорошо видно, как редуцируется сюжет о призвании у Ходасевича и Цветаевой: оба отменяют свою «законодательную» миссию, отказываясь от внедрения (воплощения) божественной истины в мир, уже не «дремлющий», а мертвый. В их версиях целью нового «призвания» становится выведение певца за пределы здесь-бытия, его возврат к вышнему источнику певческого дара. Такая трансформация сюжета – следствие эсхатологической рефлексии «последних поэтов», осознавших исчерпанность культуротворческой миссии великой мусической традиции.

Список литературы

- Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977.
- Античная лирика. Переводы с древнегреческого и латинского / Сост. и примеч. С. Апта, Ю. Шульца. М.: Худож. лит., 1968.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
- Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
- Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989.
- Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1963.
- Боровикова М.* Из комментария к поэме М. Цветаевой «На красном коне» // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: Материалы междунар. конф. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. С. 396–407.
- Бочаров С. Г.* «Памятник» Ходасевича // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999.
- Бройтман С. Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: Изд-во РГГУ, 2008.
- Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989.

Войтехович Р. Марина Цветаева и античность. М.: Дом-музей Марины Цветаевой; Тарту: Тартуский ун-т, 2008.

Волошин М. А. Пути Эроса (Мысли и комментарии к Платонову пиру) // Волошин М. А. Из литературного наследия: В 2 кн. / Под ред. А. В. Лаврова. СПб.: Алетейя, 1999. Кн. 2. С. 13–38.

Воспоминания о Марине Цветаевой. М.: Сов. писатель, 1992.

Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987.

Григорьева Н. Магическое зеркало «Метаморфоз» // Апулей. «Метаморфозы» и др. сочинения / Сост. и науч. подгот. текста М. Гаспарова. М.: Худож. лит., 1988. С. 5–24.

Гринцер Н. П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и суть явления // Лирика: генезис и эволюция. М.: Изд-во РГГУ, 2007. С. 13–53.

Жирмунский В. М. Легенда о призвании певца // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. С. 397–407.

Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.

Корниенко С. Ю. Самоопределение в культуре модерна: Максимилиан Волошин – Марина Цветаева: Монография. М.: Языки славянской культуры, 2015.

Надь Гр. Греческая мифология и поэтика. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

Платон. Собр. соч.: В 4 т. / Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. Т. 2.

Плутарх. Застольные беседы. Л.: Наука, 1990.

Подкорытова Т. И. «Пастушеский» эпизод в легендарных биографиях первых поэтов // Народная культура Сибири: Материалы XXIV Научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / Отв. ред. Т. Г. Леонова. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2016. С. 158–171.

Подкорытова Т. И. Прощание с Музой: кризис мусической традиции в поэтологических интенциях Серебряного века // Дергачевские чтения – 2016. Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций: Материалы XII Всерос. науч. конф. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. С. 42–51.

Путилов Б. Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М.: Вост. лит., 1997.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1979. Т. 10.

Скляр О. Н. Первая «Баллада» В. Ходасевича как неотрадиционалистский текст (опыт интерпретации) // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. 2014. С. 115–124.

Скрипова О. А. Трансформация балладного сюжета в поэме М. Цветаевой «На красном коне» // Урал. филол. вестн. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2016. № 3. С. 127–138.

Смит А. Мемуарный очерк Марины Цветаевой *Живое о живом* (1932 г.) в контексте мифотворческих тенденций российского и европейского модернизма 1910-х – 1930-х годов // *AutobiografiЯ*. 2012. № 1. С. 167–210.

Турсунов Е. Д. Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. Астана: Фолиант, 1999.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Фрейденберг О. М. Происхождение греческой лирики // *Лирика: генезис и эволюция*. М.: Изд-во РГГУ, 2007. С. 396–413.

Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008.

Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. / Сост. и подгот. текста И. П. Андреевой, С. Г. Бочарова. М.: Согласие, 1996. Т. 1, 2; 1997. Т. 4.

Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. Л.: ТЕРРА : Кн. лавка РТР, 1997.

Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

Эллинские поэты в переводах В. В. Вересаева. М.: Худож. лит., 1963.

Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем. М.: Политиздат, 1991.

Göbler F. Vladislav F. Chodasevič. Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1988.

Article metadata

Title: The Variations of Archaic Plot about Calling the Singer at the End of Mousikē Tradition («Ballada» by Vl. Khodasevich and Poem «Na Krasnom Kone» by M. Tsvetaeva)

Author: T. I. Podkorytova

Author's e-mail: alexandromsk@yandex.ru

Author affiliation: Omsk State Pedagogical University

Abstract. The analysis of the texts of Khodasevich and Tsvetaeva was conducted in the context of the ancient plot about the calling of the singer widely represented in poetry since the time of its Genesis. The pattern of poetic initiation that was established in classic (mousikē) tradition included such motifs as Epiphany (Muse), the transformation of the very nature of the singer, the mysterious suggestion of song gift, the revelation of the mystery of life and the vocation of to Ministry of fulfilling the intended mission of introducing the truth to the world. The initial form of the plot repeats in similar terms, the scenario is the initiation of a priest-shaman. The conversion of the priestly ritual with reference to the singer associated with the approval of the mission of the new «cultural hero». At the stage of its Genesis the plot of the calling of the singer marks the change demiurgic forces of culture, the transition of authoritative words of truth from the priest to the poet. The main purpose of his calling initially and in all

subsequent periods is a synthesis of disparate local elements into a coherent system of ethno-cultural space, creating a unifying platform of cultural values. Unlike the sacraments of the Oracle, from the closed esoteric words of the ritual, the word of poetry is not confined from the world, and is embedded in the world as coming from gods revelation, revealing the historical destiny here-of being.

The Modernist century brings in the plot of the calling of the singer a semantic bias, breaking the *mousikē* invariant. «Ballada» of Khodasevich's and poem «Na Krasnom Kone» of Tsvetaeva, dedicated to the vocation of the singer, were created in 1921, almost at the finish line – at the end of the most of the *mousikē* tradition. Farewell to the Muse and music is the main theme of poetology the Silver age. New variations of the plot of initiation is due to this feeling «last times» classic Muse. In light of the traditional sample is well visible, what changes are introduced Khodasevich and Tsvetaeva into the plot. Instead of the usual phenomena of the Muse the mysterious character acts as the source of the gift (in «Ballada», it is the music Spirit from beyond the heavens; in the poem «Na Krasnom Kone» – the personified Eros); the vector of the communication changes: it's not a deity descending to the earthly world to meet the poet, giving him creative potential, but rather a creative poetic spirit erupting from the earth «prison» toward the transcendent realm of the gods. The plot of the vocation in the poetic versions of Khodasevich and Tsvetaeva is reduced: both canceled their «legislative» mission, refusing the introduction of divine truth in the world, in both texts there is no ultimate goal of vocation – the ministration, and the purpose of the initiation is the removal of the poet from the here-existence, his return to the Supreme source of the creative gift. This transformation of the plot is a consequence of eschatological reflection of «the last poets», who have realized the exhaustion of the cultural-creative mission of the great *mousikē* poetry.

Key terms: the Muse, the Genesis of poetry, a traditional sample of poetic initiation, the historical mission of the singer, the crisis of *mousikē* tradition, poetology of the beginning of the 20th century, Khodasevich, Tsvetaeva.

Reference literature (in transliteration):

Antichnaya lirika. Perevody s drevnegrecheskogo i latinskogo. Sost. i primech. S. Apta, Yu. Shultsa. Moscow, Khudozhestvennaya. literatura, 1968. (In Russ.)

Averintsev S. S. Poetika rannevizantiyskoy literatury. Moscow, Nauka, 1977. (In Russ.)

Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. Moscow, Iskusstvo, 1979. (In Russ.)

Belyy A. Simvolizm kak miroponimaniye. Moscow, Respublika, 1994. (In Russ.)

Berdyaev N. A. Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva. Moscow, Pravda, 1989. (In Russ.)

- Blok A. A. *Sobr. soch.* In 8 vols. Moscow, Leningrad, GIKhL, 1960–1963. (In Russ.)
- Bocharov S. G. «Pamyatnik» Khodasevicha. *Bocharov S. G. Syuzhety russkoy literatury.* Moscow, Yazyki russkoy kultury, 1999. (In Russ.)
- Borovikova M. Iz kommentariya k poeme M. Tsvetayevoy «Na krasnom kone». *Pushkinskiye chteniya v Tartu 4: Pushkinskaya epokha: Problemy refleksii i kommentariya: Materialy mezhdunarodnoy konferentsii.* Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007, p. 396–407. (In Russ.)
- Broytman S. N. *Poetika russkoy klassicheskoy i neklassicheskoy liriki.* Moscow, Rossiysk. gos. gumanit. un-t, 2008. (In Russ.)
- Ellinskiye poety v perevodakh V. V. Veresayeva. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1963. (In Russ.)
- Freydenberg O. M. Proiskhozhdeniye grecheskoy liriki. *Lirika: genezis i evolyutsiya.* Moscow, RSHU Press, 2007, p. 396–413. (In Russ.)
- Göbler F. Vladislav F. Chodasevič. Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik. München, Verlag Otto Sagner in Kommission, 1988.
- Golosovker Ya. E. *Logika mifa.* Moscow, Nauka, 1987. (In Russ.)
- Grigoryeva N. Magicheskoye zerkalo «Metamorfoz». *Apuley. «Metamorfozy» i dr. sochineniya.* Sost. i nauchn. podg. teksta M. Gasparova. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1988, p. 5–24. (In Russ.)
- Grintser N. P. Drevnegrecheskaya «lirika»: znachenije termina i sut yavleniya. *Lirika: genezis i evolyutsiya.* Moscow, Rossiysk. gos. gumanit. un-t, 2007, p. 13–53. (In Russ.)
- Ivanov Vyach. *Rodnoye i vselenskoye.* Moscow, Respublika, 1994. (In Russ.)
- Jaspers K. T. *Smysl i naznachenije istorii.* Moscow, Politizdat, 1991. (In Russ.)
- Ivanov Vyach. *Rodnoye i vselenskoye.* Moscow, Respublika, 1994. (In Russ.)
- Haidegger M. *Istok khudozhestvennogo tvoreniya.* Transl. by A. V. Mikhaylov. Moscow, Akademicheskij proekt, 2008. (In Russ.)
- Khodasevich V. F. *Sobr. soch.* In 4 vols. Sost. i podgot. teksta I. P. Andreeva, S. G. Bocharov. Moscow, Soglasiye, 1996–1997. (In Russ.)
- Korniyenko S. Yu. *Samoopredeleniye v kulture moderna: Maksimilian Voloshin – Marina Tsvetayeva.* Monografiya. Moscow, Yazyki slavyanskoy kultury, 2015. (In Russ.)
- Nagy Gr. *Grecheskaya mifologiya i poetika.* Moscow, Progress-Traditsiya, 2002. (In Russ.)
- Platon. *Sobr. soch.:* In 4 vols. Eds. A. F. Losev, V. F. Asmus, A. A. Takhogo. Moscow, Mysl, 1990–1994. (In Russ.)
- Plutarch. *Zastolnyye besedy.* Leningrad, Nauka, 1990. (In Russ.)
- Podkorytova T. I. «Pastusheskiy» epizod v legendarnykh biografyakh pervykh poetov. *Narodnaya kultura Sibiri: materialy XXIV nauchno-prakticheskogo seminaru Sibirskogo regionalnogo vuzovskogo tsentra po folklore.* Ed. by T. G. Leonova. Omsk, OmGPU Press, 2016, p. 158–171. (In Russ.)

Podkorytova T. I. Proshchaniye s Muzoy: krizis musicheskoy traditsii v poetologicheskikh intentsiyakh Serebryanogo veka. *Dergachevskiy chteniye – 2016. Russkaya slovesnost: dialog kulturno-natsionalnykh traditsiy : materialy XII Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii*. Ekaterinburg, Ural. State Uni. Press, 2017, p. 42–51. (In Russ.)

Pushkin A. S. PSS. In 10 vols. Leningrad, Nauka, 1979, vol. 10. (In Russ.)

Putilov B. N. Epicheskoye skazitelstvo. Tipologiya i etnicheskaya spetsifika. Moscow, Vostochnaya literatura, 1997. (In Russ.)

Shevelenko I. D. Literaturnyy put Tsvetayevoy: Ideologiya – poetika – identichnost avtora v kontekste epokhi. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2002. (In Russ.)

Sklyarov O. N. Pervaya «Ballada» V. Khodasevicha kak neotraditsionalistskiy tekst (opyt interpretatsii). *Izvestiya Volgograd State Pedagogical University*, 2014, p. 115–124. (In Russ.)

Skripova O. A. Transformatsiya balladnogo syuzheta v poeme M. Tsvetayevoy «Na krasnom kone». *Uralskiy filologicheskii vestnik. Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya*. Ekaterinburg, 2016, no. 3, p. 127–138. (In Russ.)

Smith A. Memuarnyj ocherk Mariny Tsvetaevoy Zhivoe o zhivom (1932 g.) v kontekste mifotvorcheskikh tendentsij rossijskogo i evropejskogo modernizma 1910kh–30kh godov. *Avtobiografiya*, 2012, no. 1, p. 167–210. (In Russ.)

Tsvetayeva M. I. Sobr. soch. In 7 vols. Sost., podgot. teksta i komment. A. Saakyants, L. Mnukhina. Leningrad, TERRA : Knizhnaya lavka RTR, 1997–1998. (In Russ.)

Tursunov E. D. Vozniknoveniye baksy. akynov. seri i zhyrau. Astana, IKF Foliant, 1999. (In Russ.)

Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, Nauka, 1977. (In Russ.)

Veselovskiy A. N. Istoricheskaya poetika. Moscow, Vysshaya shkola, 1989. (In Russ.)

Voloshin M. A. Puti Erosa (Mysli i kommentarii k Platonovu piru). *Voloshin M. A. Iz literaturnogo naslediya*: In 2 vols. Ed. by A. V. Lavrov. St. Petersburg, Aleteyya, 1999, vol. 2, p. 13–38. (In Russ.)

Vospominaniya o Marine Tsvetayevoy. Moscow, Sovetskiy pisatel, 1992. (In Russ.)

Voytekovich R. Marina Tsvetayeva i antichnost. Moscow, Dom-muzey Mariny Tsvetayevoy; Tartu: Tartuskiy un-t, 2008. (In Russ.)

Zhirmunskiy V. M. Legenda o prizvanii pevtsa. *Zhirmunskiy V. M. Sravnitelnoye literaturovedeniye. Vostok i Zapad*. Leningrad, Nauka, 1979, p. 397–407. (In Russ.)