

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЬЕСЫ ВЯЧ. ИВАНОВА «ЛЮБОВЬ – МИРАЖ?»

Рассматривается проблема контаминации различных жанровых структур, определивших многогранность сюжета и проблемно-тематического комплекса пьесы. Высказывается гипотеза о том, что трагедийное начало творчества Иванова-символиста не было «упразднено», скорее, в контексте иной исторической эпохи нашло новое воплощение в форме трагикомедии и легко обнаруживается при анализе конфликта, типов характеров и символической образности произведения.

**Ключевые слова:** Вяч. Иванов; трагедия; комедия; трагикомедия.

Драматургические поиски Вяч. Иванова начались задолго до создания пьесы «Любовь – мираж?». Они были связаны с дионисизмом, как известно, на долгие годы ставшим для Иванова важнейшей философско-эстетической и морально-этической системой координат. В 1905 г. был образован «Башенный театр», устроенный на квартире Вяч. Иванова [1. С. 35–53, 187–220]. В 1906 г. родилась идея создания театра «Факелы», в котором должен был принять участие и Вяч. Иванов.

Особый интерес у исследователей вызывают теория трагедии и концепция трагического [2. С. 247–261; 3. С. 135–140; 4. С. 269–279; 5–8], разработанные Вяч. Ивановым в статьях и философских трактатах «О поэзии Иннокентия Анненского», «О существе трагедии», «Дионис и прадионисийство», «Достоевский и роман-трагедия», «Достоевский: трагедия – миф – мистика».

На основе древнегреческой философии Вяч. Иванов вступал в заочный диалог с Ф. Ницше по вопросу о происхождении трагедии и трагической дионисийской культуры, а также в стремлении объяснить природу трагического гуманизма XX в. Трагедийность человеческого существования, по мысли Вяч. Иванова, заключается как в не-цельности личностного «Я», так и в разрушенности связей личности и мира. Проблема индивидуализма для современного человека сокрыта в неразрешимом противоречии «своего» и «чужого», «единичного» и «всеобщего». Спасение Вяч. Иванов видит в проявлении героического творческого могущества, в преодолении судьбы как рока, в своей неотвратимости делающего человека зависимым и несвободным. Смерть при этом мыслится как момент искупления и духовное воскрешение.

Особый путь преодоления трагического индивидуализма, по Вяч. Иванову, открывается в Эросе, трактуемом как волеизъявление, продвигающее личность от телесного к духовному, от «Я» – к «Мы», от разъятого на персональные миры бытия – к единому гармонизированному Космосу.

Опору для своей концепции трагического Вяч. Иванов нашел в учении Вл. Соловьева, согласно которому трагедия индивидуализма может быть преодолена лишь через посредство любви как акта нисхождения высшего к низшему и жертвенное растворение своего «Я» в «Другом». Переживание любви – катартическое спасение от «чар индивидуации» (Вяч. Иванов). Таким образом, «все три опорных слова – Трагедия, Жизнь, Воля – в системе ивановских единоначалий занимают основополагающее, хотя и не равное место. Трагедия “поет” о жертвенном “нисхождении” в поток бытия, Жизнь – об отказе от личного и соборном уединении в

этом потоке, а Воля своим действенным упорством пролагает пути «в трагедии мира как творческом процессе» [9].

Обращаясь к драматургическому творчеству Вяч. Иванова, исследователи руководствовались тем, что его драматургия «зримо» связана с античной трагедией и мифологией [10–12]. Долгое время объектами изучения наследия Иванова-драматурга оставались трагедии «Прометей», «Ниобея», «Тантал», часто в сопоставительном аспекте, а также фрагмент неоконченной трагедии «Антигона» [13; 14. С. 247–252; 15; 16. С. 171–212].

В 2001 г. было опубликовано еще одно произведение Вяч. Иванова драматического рода – пьеса «Любовь – мираж?», написанная в г. Баку в 1923 г. Последовавшие за публикацией нечастые обращения исследователей к этому произведению высветили лишь некоторые аспекты его проблематики и поэтики. Так, были восстановлены история его создания и рецепция его первых слушателей (в 1923–1924 гг. пьеса действительно читалась, так и не став в то время ни печатным, ни сценическим произведением) [17. С. 51–58]; высказаны ценные замечания о сложной контаминации мотивов и символично-поэтической образности из творчества Вяч. Иванова прошлых лет, а также об игровом начале пьесы, позволяющем соотносить наследие драматурга с наследием постмодернизма [18]. Об ироническом начале пьесы «Любовь – мираж?» упоминает Е. Тахо-Годе в связи с проблемой «Вяч. Иванов и Шпенглер» при анализе «Римских сонетов», созданных вскоре после отъезда Вяч. Иванова в Рим и написания им предисловия к «Любви...». Кроме того, исследователь размышляет об ивановской философии культуры и цивилизации, полемически утверждая, что для Вяч. Иванова между ними «нет резкой границы» [19]. Наконец, предметом отдельного исследования пьесы «Любовь – мираж?» стала в работе А.Г. Грек, где в фокусе внимания оказался генезис комического и языковые способы воплощения ивановского комизма [20. С. 373–383].

Представляется, что пьеса Вяч. Иванова требует более пристального рассмотрения хотя бы потому, что в ней обнаруживается «неожиданный» для «поэта высокого стиля» (М.Л. Гаспаров) интерес к развлекательно-му жанру [21. С. 202].

Полное название произведения Вяч. Иванова «Любовь – мираж? Или: Филантропические похождения дяди Рока. Музыкальная трагикомедия в трех действиях». Казалось бы, уже здесь Вяч. Иванов определил жанровую природу пьесы. Но в предисловии, предположенном основному тексту, он дает жанру «Любви...» другое определение: «музыкальная комедия», «полешутливая, полу-печальная пьеса по канону оперетты»

мелодрамы» [22. С. 59]. Немногочисленные читатели, слушатели, исследователи «Любви...» предлагали воспринимать произведение то как «космическую мистерию» [17. С. 53], то как «мюзикл» [23. С. 50].

Множественность жанровых определений указывает прежде всего на сложную природу этого произведения. Но если ограничиться лишь авторскими замечаниями и иметь в виду, что оперетта, как и музыкальная комедия, своими корнями уходит в комедию [24–28], а мелодрама – в трагедию [29–33; 35. С. 30–79; 36; 37. С. 229–235], то при рассмотрении жанровой природы пьесы Вяч. Иванова можно обозначить в общем виде 2 полюса: на одном концентрируется трагедийное начало, на другом – комическое. Что же пытался сделать в своей «трагикомедии» Вяч. Иванов из того, что делал Эжен Ионеско, по его словам, в пьесе «Жертва долга» – «утопить комическое в трагическом» или «противопоставить комическое трагическому», а может быть, «объединить их в новом театральном синтезе», где они не должны раствориться один в другом, а будут сосуществовать «в постоянном взаимном отталкивании» [38. С. 38]?

Д.В. Иванов подчеркивал, что у Вяч. Иванова «чувство иронии – веселой, а не романтически горестной, любовь к словесной игре были всегда» [23. С. 50]. Быть может, это одно из важнейших объяснений причин обращения к жанру опереточного либретто едва ли не самого «серьезного» поэта начала XX в. Однако на одном из чтений пьесы О.А. Шор услышала: «Ну и опереттка, <...> мороз по коже дерет, ну и опереттка!» [17. С. 53].

Сегодня типологические черты жанра оперетты легко узнаваемы. Но в тексте «Любви...» Вяч. Иванов формальные признаки оперетты подчинил оригинальному авторскому замыслу. Так, на первый взгляд, автор сохраняет хорошо узнаваемые, традиционные опереточные типажи: главная пара – богатый аристократ Крушинин и певица кафешантана Мари Бланпре, две пары «каскадных» персонажей (Бортищев / Нуну, Кинташев / мисс Примроз и сменяющая ее в статусе возлюбленной мисс Прикль), несущие основную нагрузку комического субстрата пьесы, наконец, злодей – мистер Сам, миллиардер американского происхождения.

Однако характеры персонажей усложняются за счет введения в текст социально-философского подтекста. Главный герой, Крушинин, – представитель высшего общества, «обеспеченный» молодой человек, но и «русский «скиталец», «эмигрант», а это существенно влияет на трактовку образа. В диалоге Крушинина и Бортищева в 1-м действии реминисценции типа «Но только русская хандра / Со мной спаслась из русского костра...» или «Когда б не скучно было...» [22. С. 70] обращают читателя к универсальной для русской литературы проблеме «лишнего» человека и идее вечного странничества и, безусловно, вносит в атмосферу пьесы совсем не опереточный обертон. В свете социальных и политических катаклизмов, потрясших родину автора «Любви...», указание на эмигрантский, страннический статус скучающего (в пушкинском смысле) главного героя пьесы делает историю его жизни для современников чрезвычайно актуальной.

Конечно, яркая буффонада жизни опереточных артистов и их поклонников не способствует возникновению глубоких философских рассуждений героев «вто-

рого» ряда, но тема России и русскости возникает именно в связи с линией «Бортищев – Нуну». Грустно и даже зловеще звучат слова Бортищева о состоянии современной России. В 3-м действии парафразом, посенински трагично произносит свое признание Бортищев о тоске по Родине: «...Сижу в углу, вздремну / И в полусне родную вижу Волгу, / И липы старые, и прадедовский дом, / Где ныне свил гнездо какой-то исполком» [22. С. 120].

Так полукомический каскадный персонаж оперетты превращается в героя трагической судьбы, утратившего связь с чрезвычайно далеким, но по-прежнему дорогим миром России.

Вполне в соответствии с каноном оперетты Вяч. Иванов сохраняет внешний, традиционный для сюжета этого жанра любовный конфликт между представителем богатой аристократии Крушининым и звездой артистической богемы Мари Бланпре. Однако подлинный, сюжетообразующий конфликт имеет не внешний, а внутренний характер и создан по законам «новой драмы» XX в. Так, с помощью Мари Крушинин надеется преодолеть убийственный «изъян» собственной души – трагическую разорванность «мысли» и «воли», когда из-за «тоски», «русской хандры» его «мечта о человеке» не может реализоваться.

Проблема антиномизма в философии и поэтическом творчестве Вяч. Иванова не раз становилась объектом исследования [39–43]. Здесь отметим: мотив целостности / не-цельности располагается явно вне опереточной парадигмы.

Итак, фабула опереточного либретто «Любви...» не раскрывает подлинного содержания пьесы. «Опереточные» герои (а вместе с ними и читатель) вынуждены размышлять над вопросами онтологического и экзистенциального уровня – о подлинности и ложности человеческой жизни, истинной и мнимой ценности искусства и реальности и т.п. [17. С. 56–57]. Наличие внутреннего конфликта обусловлено созданием в произведении развлекательного жанра иной драматургической канвы.

Еще одна составляющая жанрового определения, данного Вяч. Ивановым своему произведению, – мелодрама. Э. Бенгли, размышляя о природе мелодрамы, подчеркивал, что сюжет ее основан на частном случае, действие носит камерный характер, поскольку в центре – отдельные истории людей, не определяющих вектор государственного или общественного движения и никак не связанных с острыми социальными проблемами современной им эпохи [44. С. 223–288]. Действующие лица мелодрамы не отличаются активностью, их характеры достаточно статичны, о них можно говорить как о носителях однозначных морально-этических оценок. При этом фабула мелодрамы занимательна, чему способствует череда резких поворотов событий и постоянная смена «позитивных» и «негативных» жизненных ситуаций в судьбах героев и в их взаимоотношениях.

И, пожалуй, самое главное: мелодрама – провокативный жанр, ориентированный на предельно эмоциональный отклик зрителя, порождающий в его душе чувство жалости, а на уровне физиологии – приступ слезливости. В конечном счете Э. Бенгли рассматривает мелодраму как часть трагедийного спектра драмати-

ческого искусства: «Трудно провести четкую границу между мелодрамой и трагедией. Ведь на самом деле они представляют собой не отдельные категории, а как бы части единого спектра, с одного края которого находится самая незрелая мелодрама, а с другого – высочайшая трагедия. <...> В каждой трагедии есть что-то от мелодрамы» [44. С. 247]. Это замечание позволит нам объяснить амбивалентность и «многослойность» мелодраматизма пьесы Вяч. Иванова, процесс «прорастания» сквозь мелодраматическую канву трагедийного начала.

Пространство пьесы предстает по-символистски дуальным. Указание на традиционное для опереточного действия место – Париж – воскрешает в воображении хорошо известный блестящий, фривольный, но и остроумный, легкий, волшебный мир радости. Однако этот образ Парижа-кафешантана связан с особой атмосферой иллюзорности, маскарадности, не-подлинности. Не случайно одна из героинь говорит о круговерти кафешантана как о «деланном веселье» [22. С. 121]. Сама реальность здесь превращается в грандиозную театральную сцену.

Таким образом в пьесе актуализируется вопрос о мнимой и подлинной реальности, задолго до написания «Любви...» интересовавший Вяч. Иванова. При этом жанровые рамки мелодрамы явно ограничивают проблематику пьесы. Характеры героев, типология конфликта, даже интрига пьесы «перерастают» границы мелодрамы и обретают иные жанровые формы.

Главная пара либретто – Мари Бланпре и Крушинин. Коллизии их взаимоотношений, как и положено мелодраме, носят частный характер. Ее тяготит собственное одиночество и безверие, его – двойственность своего «Я». Отметим: конфликты такого рода интересовали Вяч. Иванова задолго до создания «Любви...»: так, например, в книге «Кормчие звезды» (1903) в контексте дионисийско-аполлонического дискурса была актуализирована проблема дискретности личности и не-цельности души человеческой.

А.Б. Шишкин указал на неслучайность выбора имени героини, «которое так много значило для петербургских символистов, читателей лика вечной женственности, красоты мира...» [17. С. 57]. Кто же она – дева Мария, Мария Магдалина, спасительница или погубительница? «Жена – или гетера» [22. С. 70]?

Впервые Мари Бланпре (от фр. *blanc* – «белый», *pre-* – «первый») появляется в 1-м действии при исполнении на французском языке романса о голубке, который во 2-м действии прозвучит уже по-русски специально для Крушинина.

Как известно, романс, соединяющий подчас совершенно не совместимые душевные состояния: наивность и лихость, пылкость и застенчивость и т.п., был необычайно популярным в кругу русской эмиграции. Для многих произведений этого жанра характерны мелодраматический надрызг, мотив одиночества и разочарования, ощущение безысходности [45]. То, что в пьесе Вяч. Иванова звучит романс, вполне отвечает и духу времени, и задачам мелодрамы – передать чувство душевного страдания и отчаяния героини, вызвать к ней сочувствие.

Наряду с мелодраматизмом (Мари «обрывает песню, заглушенную рыданиями. <...> Крушинин стоит,

закрыв лицо руками» [22. С. 79]) авторская ремарка придает сцене исполнения романса трагедийный оттенок. Он обусловлен сменой лингвистических кодировок (введение французского и русского вариантов текста романса), актуализирующих проблему «своего» и «чужого». Если слушатели – завсегдатаи кафешантана – нисколько не тронуты пением Мари («умеренный успех»), то для Крушинина и для самой Мари повторное исполнение романса становится подлинным открытием. Язык – связующее звено родственных душ Крушинина и Мари. И совсем не важно, что Мари – француженка, никак не связанная с Россией. Мир кафешантана чужд ей, вынужденной в нем пребывать и существовать по его законам.

Образ падающей голубицы ассоциируется с предощущением неминуемой гибели самих героев, чьи души жаждут отдохновения, но предчувствуют невозможность его обрести.

Позже Крушинин скажет, что, слушая романс, испытал «боль пронзенную», а также «обиду, сиротство <...> и память о паденье...» [22. С. 79]. Аллюзия на библейский миф о падшем ангеле особым образом связана с ситуацией утраты и трагической нецельности бытия и души человеческой. В пьесе многие персонажи предстают в облике «падших» (Нуну, мисс Прикль, мисс Примрос) или «выпавших» из своей собственной судьбы (Бортищев, Крушинин). Всем им чего-то не достает в жизни: богатого мужа – мисс Прикль и мисс Примрос, свободного независимого существования – Нуну, веры в любовь и в силу искусства – Мари, наконец, высокой подлинной любви к женщине – Крушинину и обретения Родины – Бортищеву. Правда, персонажи второго ряда в финале устраивают свою жизнь вполне благополучно: например, Нуну после недолгого турне по контракту с мистером Самом возвращается в Париж. Она чувствует себя здесь вполне комфортно, иной жизни для нее нет ни в воспоминаниях, ни в мечтах.

Однако Мари духовное стремление к идеалу и понимание его недостижимости так и не позволили обрести гармоничное существование даже после «чудесного» разрешения всех «внешних» проблем.

Антиномичные стороны души Мари порождают противоречивые поступки. Неслучайно трогательный романс о голубке неожиданно и даже шокирующе сменяется в ее репертуаре бравурной «удалой вызывающей песенкой». Примечательна реакция публики на два выступления Мари: если первое вызвало, как мы помним, «умеренный успех», то второе – «наглая песенка» – «срывает буйные аплодисменты» [22. С. 73–74]. На наш взгляд, это и есть авторская оценка современной реальности, к которой еще предстоит вернуться.

Итак, в силу своего драматического женского опыта, на который намекает в 3-м действии Бортищев («Обидой жизненной она, / Страданием ожесточена...» [22. С. 118]), Мари Бланпре давно отказалась от гармоничного идеала, она смирилась с тем, что все ее жизненные притязания бесплодны, а желания неисполнимы. Искусство – праздное времяпрепровождение, порождающее лишь «обманы». Наконец, в любовь, которую ждет ее душа, Мари не верит: «любовь – мираж».

Крушинин, втайне надеясь на то, что когда-нибудь благодаря женщине ему удастся почувствовать «цель-

ность» своего «Я», тоже не ждет счастья в любви. Следствием такого единодушия Крушинина и Мари стало их соглашение на мнимый брак. Однако история «пробного» брака с Крушининым разрушает тотальный скепсис героини. Мари увидела в любви высочайшее искусство игры, которое оказалось для нее важнее самой жизни. Автор открывает читателю подлинную ценность искусства как возможность преодоления противоречий собственной души.

Между тем любовь героев оказалась разрушенной под воздействием внешних, буквально «роковых», обстоятельств. Мари, вынужденно выполняющая условия подписанного с мистером Самом контракта, тем самым разрушает надежды Крушинина (мистер Сам: «Романа вашего я эпилог» [22. С. 110]).

Таким образом, Крушинин так же, как и Мари, сталкивается с неразрешимым противоречием между миром игры, театральности и миром действительности. Но если Мари проходит путь от ироничного отношения к игре до притяжения театральности как высшего проявления подлинности, то Крушинин движется в обратном направлении – он вынужден принять игру в любовь / жизнь как роковую данность и согласиться с невозможностью быть счастливым вне игры. Именно Крушинин связал свои душевные переживания с роковой их неизбежностью, но не отказался от своей трагической любви. В этом притяжении страдания Крушинин поднимается до трагического образа «рокоборца», вступающего в заведомо проигрышную борьбу.

Итак, характеры главных действующих лиц ивановской мелодрамы вопреки жанру эволюционируют, жизненные позиции главных героев, их мироощущение и эмоциональный настрой по ходу действия постоянно меняются, зачастую порождая у читателя амбивалентные оценки, конфликт приобретает трагедийность.

В самом деле, автор «Любви...» видит и отражает одни и те же явления действительности одновременно в комическом и трагическом освещении, причем комическое и трагическое часто усиливают друг друга [14]. На этом основании, как мы видели, и строится пьеса Вяч. Иванова, поэтому рассматривать жанровую природу произведения в русле оперетты или мелодрамы можно лишь отчасти.

Фабульно и композиционно «Любовь...» имеет ряд признаков трагикомедии [44; 47–50]. Однако думается, что пьеса имеет одну существенную особенность – главные герои Вяч. Иванова, по логике трагикомедии долженствующие прийти «через опасности к безопасности и счастью» [46], в финале пьесы все же не разрешают своего внутреннего конфликта.

В этой связи показательна ситуация самоубийства Крушинина. После того как Мари ушла к мистеру Саму, Крушинин видит страшный провидческий сон. Мари-скелет «в исступлении, вакхически запрокидываясь», исполняет «танго смерти» с мертвецом, который «ответствует ей механически, бледный, с закрытыми глазами, с полукрытым ртом, с виснувшей на сторону головой, с кровавой раной на виске». Внезапно появившийся дядя Сам соблазняет ее золотом, и Мари-скелет покидает партнера. Последний тут же теряет «силу оживления, тяжело падает, прямой и длинный, со скрещенными на груди руками» [22. С. 124]. Финал:

«Когда они сближают над мертвым руки, их личина спадает: Сам обнаруживается машиной, Мари – скелетом. Едва их пальцы соприкоснулись, раздается подземный удар, оба рассыпаются – один в части механизма, другая – в груды костей. Густая тьма, долгий вопль адских сил» [22. С. 124]. Не в силах пережить увиденное во сне, Крушинин (правда, «в забытии»), совсем как герой «высокой» трагедии, решается на самоубийство.

Сновидческая реальность здесь – проекция действительного мира, окружающего Крушинина. В его сознании это мир духовных мертвецов, предводителями которого оказываются бездушные механистичные «золотые мешки» и продавшиеся им служители Мельпомены. И если вина первых сокрыта в их изначально «дьявольской» бездуховной природе, то вина вторых в том, что они сознательно отказались от «реальнейшего» (Вяч. Иванов) провиденциального знания, дарованного им искусством, в пользу грубой, материальной, механистической реальности. Представляется, что для Вяч. Иванова одна из важнейших утрат XX в. заключается в отказе современного человека от экзистенциального в угоду прагматическому существованию.

Крушинин и ему подобные в этой ситуации занимают срединное положение. С одной стороны, герой смирился и живет в существующей реальности, а значит, переступив границу жизни и смерти, он уподобился мертвецу. Разлука с Мари окончательно разрушила надежды Крушинина на преодоление хаоса внутри своего «Я». С другой стороны, его рефлексия выдает в нем еще теплящееся живое начало, хотя как цельная личность он существовать не может ни в сновидческой, ни в действительной реальности. Уход из жизни как единственно возможная форма протеста против роковой безысходности – вполне логичный для Крушинина шаг.

Античная трагедия трактует гибель героя как акт верховенства его нравственных постулатов и гармонизации «Я» и бытия. По логике автора, в XX в. преодолеть разрыв человека с миром невозможно даже в смерти, поскольку сегодня осознанный выбор ухода из жизни человеку недоступен: личности недостает для этого ни душевных, ни даже физических сил. В этом заключается подлинный трагизм современной эпохи разрушений и трансформаций. Поэтому в пьесе Вяч. Иванова преодоление трагической ситуации происходит в комическом варианте. Крушинин, «не дотянувшись» до статуса трагического героя, становится героем трагикомичным, который, как правило, стремится к тому, чтобы быть «больше своей судьбы», но в итоге оказывается «меньше своей человечности» [48].

Крушинин, как любой трагикомический персонаж, вызывает сложные, противоречивые чувства – сочувствие и жалость, сожаление и разочарование. Но ситуация, в которой оказался герой, в «Любви...» помещена в контекст событий, по природе своей сопоставимых с трагедией, и поэтому открывает поистине катастрофические стороны бытия.

Тот, кому Крушинин отказывает в человечности, но кто завладел миром и Мари, – мистер Сам – становится для него благодетелем и фактически исполняет роль чудесного помощника. Путем шельмования он как буд-

то возвращает Мари Крушину и даже устраивает их судьбу, а несостоявшийся трагический герой покорно соглашается на это. Подмена очевидна: вместо уз Гименея – узы «миллиардера» Сама, вместо свободы и счастья в любви – полная от него зависимость.

В «Авиа-прологе» мистер Сам является на сцену (точнее, над сценой) «в свободном воздушном пространстве» на аэроплане, «как некий демон, летает над подлунным миром». Конечно, для оперетты образ Мефистофеля [5; 17. С. 56] был несколько крупноват, да и времена не те, поэтому автор последовательно травестирует своего героя и низводит его до сатирического и даже гротескного уровня. Например, «демон» имеет конкретные материальные приметы «миллиардера». Травестированию подвергается и inferнальность мистера Сама: прибыв в парижский кафешантан в разгар спора о женской красоте двух шансонеток, он представляется «новейших дней Парисом». Факт отсылки к известному античному мифу в контексте изображения кафешантана, где вместо героя Париса судьей выступает американский богач, самовольно присвоивший себе этот статус, вместо богинь Олимпа участницами спора становятся «гривуазные певицы», а предметом оценки – их колени, вводит зрителя в карикатурный, профанный мир карнавальной неразберихи.

Маска, актерство, игра, возведенные в степень своей неизбывностью и нескончаемостью, сравнимы с вакханалией, «неправым безумием» дионисийского нисхождения, когда личина вытесняет лик и неподлинность становится судьей красоте.

В подзаголовке пьесы автор называет мистера Сама мизантропом (и этим выражена авторская оценка его характера), но демоническая многоликость не позволяет окружающим однозначно оценить поступки мистера Сама. Лишь автор уловил зловещие черты нового героя времени и устами Крушина охарактеризовал мистера Сама как «Бога из машины» [22. С. 105]. В ответ дядя Рок убеждает Крушина, что он хоть и «машина», но в нем есть «душа» [22. С. 125]. Крушинин, который «чует запах серы» и понимает, что рядом демон-искуситель, не в силах ему противостоять. Мотив механизации в пьесе не вызывает смеха, скорее он порождает чувство утраты и безжизненности. За антиномизмом отдельных фраз («рок незлобивый», «душа машины») сокрыта глубинная деформация явлений современного мира, традиционных представлений о фундаментальных основах мироустройства: только при смещении полюсов брачное благословение возможно получить не от Бога, а от демона; только в перевернутом мире «демон» может говорить о наличии души и «незлобivosti». Наконец, только человек с «причудливо-двойной» душой может вступать в сделку с Роком.

Вяч. Иванов всегда искал способы преодоления бездуховности и раздробленности личности. Один из них – раскрепощение собственной души, обращение к глубинным ее истокам. Может быть, хмельное веселье – вакханалия кафешантана – это то, что спасет современного человека. Неслучайно Бортищев видит в плясках кафешантанных певиц высвобождение подлинных жизненных энергий, способствующих выживанию «страннических» душ в отрыве от родной почвы.

Положение Крушина более драматично: потеряв родину, он утратил интуитивную связь с естественным, телесным началом бытия и, что более катастрофично, осознал не-цельность своего «Я». В этом и кроется победа самов над крушиниными: «машины» всегда «целые особи», тогда как люди – «дробь» [22. С. 125].

Итак, по мнению Вяч. Иванова, современная цивилизация механистична и бездуховна, но благодаря своей способности действовать ее представители перекраивают «под себя» и отдельных людей, и целые континенты. Современный человек со своим рафинированным чувством «индивидуации» (Вяч. Иванов) утратил способность «волить», т.е. выступать инициатором своей судьбы. Неслучайно Крушинин признается, что желание смерти было «мимовольно», и полуутвердительно, полувопросительно предполагает, что «волить» ему «вовсе не дано» [22. С. 126].

Именно поэтому действия дяди Рока у гостей кафешантана не вызывают разоблачительного смеха, смех этот по-опереточному веселый и жизнерадостный. Фабульно пьеса заканчивается как классическая оперетта, когда неожиданное событие разрешает противоречия, оказавшиеся чистым недоразумением. Однако содержательно финал далеко выходит за комедийные рамки.

В оригинальной классификации пьес трагикомического жанра Э. Бентли в качестве его разновидности выделяется «комедия с несчастливым окончанием», иначе – «трагедия с комедийной основой и предотвращенной трагедией» [44. С. 309–310]. По мнению Л. Николаевой, «в искусстве XX в. утверждается именно эта разновидность трагикомедии (“Дикая утка” Г. Ибсена, все многоактные пьесы Чехова, <...> “В ожидании Годо” С. Беккета и “Стулья” Э. Эонеско и др.)» [48]. В такого рода трагикомедиях драматические ситуации очень близки к катастрофическим. У Вяч. Иванова торжество дяди Сама-Рока – это и есть ознаменование катастрофы, постигшей мир. С этой точки зрения «Любовь – мираж?» можно рассматривать как своеобразное продолжение «трагедийной трилогии» 1900–1910 гг. («Тантал», «Прометей», «Ниобея»).

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Башня* Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб. : Филол. ф-т СПб. гос. ун-та, 2006. 384 с.
2. *Вяч. Иванов*. Материалы и исследования. М., 1996.
3. *Клюс Эдит*. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб., 1999.
4. *Фридман И.Н.* Щит Персея и зеркало Диониса: учение Вяч. Иванова о трагедии // Вяч. Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999.
5. *Тамарченко Н.Д.* Роман и трагедия у Вяч. Иванова и Ницше. URL: <http://losevaf.narod.ru/Tamarch.htm>
6. *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002.
7. *Тугаринова Н.С.* Концепция трагического в творчестве Вячеслава Иванова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002.

8. Дорский А.Ю. Эстетика богочеловеческого диалога в творческом наследии Вяч. Иванова // Диалог в образовании : сб. материалов конф. Сер. «Symposium», вып. 22. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. URL: [http://anthropology.ru/ru/texts/dorsky/educdial\\_06.html](http://anthropology.ru/ru/texts/dorsky/educdial_06.html)
9. Меркурева В. Арион на кручах истории. Вячеслав Иванов: Последние московские годы (1917–1920). Мифологема языка. URL: <http://ivanovo.ac.ru/win1251/az/lit/mono/dzvvr/02arion.htm>
10. Шелозурова Г.Н. Античный миф в русской драматургии начала века (И. Анненский, Вяч. Иванов) // Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 1988.
11. Топоров В.Н. Миф о Тантале (об одной поздней версии – трагедия Вяч.Иванова) // Палеобалканистика и Античность. М., 1989.
12. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. URL: <http://readr.ru/aleksey-losev-problema-simvola-i-realisticheskoe-iskusstvo.html?page=48#>
13. Бояна Сабо. Мифологема семени в трагедии «Прометей» Вяч. Иванова. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/22/sabo22.shtml>
14. Федосеева Т.В. Трагедия Эсхила «Прометей Прикованный» и трагедия Вяч. Иванова «Прометей»: история создания и литературная судьба // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты. М., 2003.
15. Успенская Эниса. Сопоставительный анализ «Тантала» Вяч. Иванова и «Литургии мне» Ф. Сологуба. Статья первая. Тантал протягивающий руку и Тантал качающийся. URL: <http://www.slavica.org/russian/article840.htm>
16. Вестброк Ф. Фрагмент неоконченной трагедии «Антигона» Вячеслава Иванова // Vjaceslav Ivanov: poesia e Sacra Scrittura = Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII Convegno intern. = VIII междунар. конф. (Roma, 28 ott. – 1 nov. 2001) / a cura di Andrej Shishkin. Roma : Dep. di studi ling. e lett. Univ. di Salerno, 2002. № 2.
17. Шишкин А.Б. Судьба трагикомедии «Любовь – мираж?» // Русско-итальянский архив III. Вячеслав Иванов – Новые материалы. Салерно, 2001.
18. Титаренко С.Д. Вяч. Иванов в «Зеркале зеркал» Русско-итальянского архива // Русская литература. 2003. № 3. URL: [http://az.lib.ru/i/iwanow\\_w\\_i/text\\_0160.shtml](http://az.lib.ru/i/iwanow_w_i/text_0160.shtml)
19. Тахо-Годи Е.А. Немецкий фон «Римских сонетов» Вяч. Иванова (Культура и история сквозь призму поэзии). URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/369>
20. Грек А.Г. Природа и языковые формы комизма в пьесе Вяч. Иванова «Любовь – мираж?» // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М. : Индрик, 2007.
21. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях : учеб. пособие. М. : КД Университет, 2004.
22. Иванов Вяч. Любовь – мираж? // Русско-итальянский архив III. Вячеслав Иванов. Новые материалы / сост. Даниэла Рицци и Андрей Шишкин. Салерно, 2001.
23. Иванов Д.В. Фрагмент из воспоминаний // Русско-итальянский архив III. Вячеслав Иванов. Новые материалы / сост. Даниэла Рицци и Андрей Шишкин. Салерно, 2011.
24. Ярон Г. О любимом жанре. М., 1960.
25. Оливье Р. Либретто оперетт и комедия // Литературное наследство. Т. 73, кн. 1. М., 1964.
26. Фалькович Е. Необычное в оперетте // Театральная жизнь. 1967.
27. Янковский М.О. Советский театр оперетты. Л. ; М., 1962.
28. Бабичева Ю.В. Что ж, либретто, так либретто! // Жанровые разновидности русской драмы: На материале творчества М.А. Булгакова. Вологда, 1989.
29. Глумов А.Н. Несколько значений термина мелодрама // Музыка в русском драматическом театре. М., 1955.
30. Волькенштейн В. Драматургия. М., 1960.
31. Пиотровский А. Мелодрама или трагедия? // Театр, кино, жизнь. Л., 1969.
32. Жукова Л.Л. В мире оперетты. М., 1976.
33. Вознесенская Т.И. Поэтика мелодрамы и художественная система А.Н. Островского. М., 1977.
34. Крымова Н. Театр Арбузова // Арбузов А. Избранное : в 2 т. М., 1981. Т. 1.
35. Балухатый С.Д. Поэтика мелодрамы // Вопросы поэтики. Л., 1990.
36. Шабалина Т. Мелодрама : материал из Википедии – свободной энциклопедии. URL: <http://encyclopaedia.bigru.ru/enc/culture/MELODRAMA.html>
37. Шахматова Т.С. Традиции мелодрамы в «Чайке» А.П. Чехова // Русская и сопоставительная филология: Исследования молодых ученых / Казан. гос. ун-т; Филол. фак-т ; ред. кол.: Н.А. Андрамонова (отв. ред.), М.А. Козырева, Ю.К. Хачатурова, А.Э. Скворцов. Казань : Казан. гос. ун-т им. В.И. Ульянова-Ленина, 2004.
38. Ионеско Э. Заметки за и против // Ионеско Э. Противоядия / сост. и авт. предисл. В.А. Никтин. М. : Прогресс, 1992.
39. Садовская Л.Б. Этико-гносеологические предпосылки культурологи Вяч. Иванова // VII Международные Кирилло-Мефодиевские чтения. 2001 г. URL: [http://sobor.by/7km4tenia\\_sadovskaja.htm](http://sobor.by/7km4tenia_sadovskaja.htm)
40. Гоготшвили Л.А. Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова. URL: <http://iph.ras.ru/uplfile/histan/gogotishvili/gogotishvili-antinom.pdf>
41. Гоготшвили Л.А. Непрямое говорение. URL: <http://www.likebook.ru/books/view/7082/?page=1>
42. Астапов С.Н. Антиномизм как способ теоретической репрезентации религиозного сознания (на материале русской религиозной философии первой половины XX века) : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Ростов н/Д, 2010.
43. Фрумкин К.Г. Русская концепция трагедии в русской эстетической мысли первой трети XX века. URL: <http://credonew.ru/content/view/994/65/>
44. Бентли Э. Жизнь драмы. М. : Искусство, 1978.
45. Орехова М. Русский романс в контексте художественной культуры XX века. URL: <http://www.kovzel.ru/vchera-romans.html>
46. Трагикомеди. URL: <http://www.055.help-rus-student.ru/text/088.htm>
47. Рацкий И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр. 1971. № 2. С. 105–113.
48. Николаева Л.В. Ранняя драматургия М. Горького в историко-функциональном изучении : проблема интерпретации жанра пьес «Мещане», «На дне», «Дачники» : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Самара, 2000. URL: <http://dno2000.narod.ru/titul.html>
49. Ицук-Фадеева Н.И. Жанры русской драмы. Тверь, 2003. № 2.
50. Разновидности жанра трагикомедии в русской драматургии второй половины XX века. URL: <http://ellib.library.isu.ru/showdoc.php?id=7373>

Статья представлена научной редакцией «Филология» 24 февраля 2012 г.