

*старший преподаватель кафедры
мировой литературы и культуры
Херсонского государственного
университета*

ХОРОВЫЕ ПАРТИИ В ТРАГЕДИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ "АРИАДНА" КАК ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВЫХ ПРИЗНАКОВ АНТИЧНОЙ ДРАМЫ

У статті досліджуються функції хорів у трагедії М. Цветаєвої "Ариадна". В результаті проведених спостережень зроблено висновок, що обов'язкова для ранньої античної трагедії дійова особа вводиться у драматичний твір на античний сюжет з метою відтворення різноманітних типів колективної свідомості, протиставлених окремому індивідууму, що виявляє здатність піднятися над типовим та загальноприйнятим.

Ключові слова: антична трагедія, міфологічна основа, колективна свідомість, дійова особа, хорова партія.

The article touches upon the problem of functions of choruses in tragedy "Ariadna" by M. Tsvetaeva. As the result of the observations we have come to the conclusion that for early ancient tragedy a character is obligatory introduced in the dramatic work of art, based on on the ancient plot, in order to reconstruct varied types of the collective consciousness that are opposed to a separate individual who is able to extol himself over typical and generally accepted one.

Key words: ancient tragedy, mythological plot, character, the collective consciousness, choral part.

Исследование интерпретации мифологических сюжетов и образов в произведениях М. Цветаевой является актуальным направлением в современном цветаеведении (диссертационные работы О.Воеводиной, Е.Соболевской, С.Яковченко, труды Р. Войтеховича, статьи Е.Медведевой, М. Духаниной, О. Савельевой и др.). Анализ реминисценций сюжетов и образов античных (преимущественно, древнегреческих) мифов в творчестве М. Цветаевой приводит исследователей к выводу, что для Марины Цветаевой, прежде всего, "важна их содержательная связь с теми мотивами, которые являются ведущими для ее лирики и постоянно в ней разрабатываются" [4, с. 147]. Подобной определяющей темой является, в частности, тема несбывшейся любви, которая "входит в идейный, поэтический и эстетический ареал художественного мира М.Цветаевой" [4, с. 147]. При рассмотрении темы "Цветаева и античность" исследователи творчества поэтессы большее внимание уделяют реминисценции образов античной истории и особенно мифологии в поэтическом мире Марины Цветаевой. Однако, анализируя различные трактовки мифологического сюжета в ее драматических произведениях, литературоведы ограничиваются лишь констатацией того, что "вольно или невольно, М.Цветаева следует канонам античной драмы, и в ее драме соблюдается единство действия, в развитии которого участвует хор, сохраняется и основной сюжет мифа" [3, с. 107]. Этот небольшой обзор позволяет утверждать, что особенности трансформации жанровых особенностей древнегреческой трагедии в драматических произведениях М. Цветаевой на античные сюжеты недостаточно изучены. Отсюда цель данной статьи – проанализировать функции хоровых партий в трагедии Марины Цветаевой "Ариадна" как попытки возродить в XX веке один из древнейших элементов античной драмы.

Перечень действующих лиц трагедии "Ариадны" убеждает, что система образов драматического произведения Марины Цветаевой, созданного по мотивам античного сюжета, имеет очень много общего с системой действующих лиц древнегреческой трагедии. Вестник, к примеру, является одним из наиболее распространенных персонажей античной драмы, не предусматривающей демонстрации на сцене поединков, казней, смертей и

погребений. Боги-олимпийцы – в данной трагедии М.Цветаевой это образы Посейдона и Вакха (Диониса) – принимают участие в драматическом действии многих древнегреческих трагедий наряду с героями широко известных мифологических сюжетов. Образы Прорицателя и Жреца представляются весьма органичными для античных произведений архаического и аттического периодов: в трагедии Софокла "Царь Эдип" образ провидца и недоверие его предсказанию, например, играют ключевую роль в развитии действия. В соответствии с большинством образцов античной трагедии перечень действующих лиц "Ариадны" включает абсолютно нехарактерное для драматического произведения Нового времени действующее лицо – хор.

По свидетельству исследователей античной драмы, хор в аттической трагедии – "это ее самое древнее, самое архаичное, самое близкое к началам драмы ядро" [2, с. 6]. Тонкая механика хоров в произведениях "отца трагедии" Эсхила свидетельствует о наличии давней традиции, истоки которой таятся в неведомой нам древнейшей культуре зрелищ и лицедейств: участие хора подчинено строгим композиционным "правилам, о чем свидетельствует наличие уже в самой ранней античной трагедии специальных терминов для отдельных хоровых партий – парод, стасим, эксод, а создание самих партий хора, которые "обычно состоят из парных частей, и вторая ("антистрофа") повторяет ритм первой ("строфы") на новом тексте", подчиняется устоявшимся и досконально разработанным еще до зарождения собственно драмы канонам [2, с. 6]. Партии хора в соответствии с античными традициями слагаются в аттической трагедии ямбическими тетраметрами (рифма отсутствует) на диалекте местности, поэты которой достигли наивысших высот в жанрах хоровой лирики (дорийский диалект). Функции хора претерпевают некоторую эволюцию в творчестве наиболее значительных античных драматургов. В произведениях "отца трагедии" Эсхила, например, партии хора являются ведущей движущей силой драматического действия: в одном случае они излагают экспозицию, необходимую для понимания происходящего впоследствии на сцене, в другом – без них невозможен диалог, в третьем – "и это самое поразительное – вообще не было бы главного действующего лица, потому что хор как раз и есть тот герой, вокруг которого вертится драма" [2, с. 6]. Хор, преобладающий в большинстве трагедий Эсхила, играет существенную роль в произведениях драматурга то как "носитель настроения", то как действующее лицо [5, с. 126].

В трагедиях Софокла хор начинает играть преимущественно только "подсобную роль" [5, с. 135]. Хоровые партии трагедий этого автора представляют собой чаще всего лирическое сопровождение действия драмы, в котором сам хор уже не принимает значительного участия. По сравнению с "нормативным" героем хор в произведениях Софокла представляет собой выразителя усредненного, обыденного коллективного мнения горожан античного полиса. В отдельных случаях хор используется автором для ретрансляции его собственных взглядов. Подобные хоровые партии, выражающие авторскую позицию, отличаются в трагедиях Софокла гораздо большей приподнятостью по сравнению с репликами действующих лиц, максимально приближенными драматургом к обыденной, разговорной речи.

Для Еврипида постоянное присутствие хора на сцене представляет уже довольно сложную проблему: хор принимает незначительное участие в действии его драматических произведений, к тому же его песни представляют собой преимущественно самостоятельные лирические партии, лишь навеянные ходом трагедии. Присутствие хора на сцене в момент сердечных излияний и пронзительных откровений героев приводит, порой, просто к прямому нарушению сценического правдоподобия. Все это доказывает, что к эпохе кризиса полисной системы хор аттической трагедии, являющийся в начале V в. до н.э. важнейшим действующим лицом первых театральных представлений в Древней Греции, постепенно утрачивает свое первоначальное значение.

В произведении Марины Цветаевой "Ариадна" отсутствует обязательное для античной трагедии указание композиционного значения каждой из хоровых партий. Автор не выделяет парод, стасим и эксод как значимые составляющие компоненты трагедии, что

вполне закономерно: партия хора в произведении поэта XX века не имеет такого значения, как в аттической трагедии. Хор принимает участие только в трех сценах "Ариадны" из пяти (1,3,5), а в финале он вообще не принимает участия в действии. Хоры, что противопоставляются друг другу в первой картине как жертва и жрец, в финале трагедии превращаются в однородное общее – в безмолвных свидетелей начала осуществления горького возмездия возвеличенному ими герою-избавителю, нарушившему собственные клятвы и вызвавшему гнев самой Афродиты.

Тем не менее, первое появление хора на сцене происходит практически в соответствии с канонами античной драмы и напоминает собой парод древнегреческой трагедии: хор вступает в действие только после того, как Водonos, один из незначительных граждан полиса, поведаёт Чужеземцу предысторию разворачивающихся на наших глазах трагических событий. Первый выход хора на сцену (парод) в древнегреческой трагедии V в. до н.э. следовал сразу же за прологом, в котором традиционно излагалась экспозиция произведения.

В отличие от традиционного хора аттической трагедии, постоянно находящегося на сцене с момента своего первого выхода до финала произведения, в действии "Ариадны" М. Цветаевой принимает участие четыре различных хора: хор девушек, хор юношей, хор граждан и Народ. Введение Мариной Цветаевой в трагедию партий нескольких хоров объясняется, возможно, тем, что события пяти картин "Ариадны" происходят на протяжении пяти дней в отдаленных друг от друга местах: приветствовать и возвеличивать победителя Минотавра сразу же после благополучного выхода из лабиринта в третьей картине трагедии имеют возможность только предназначенные в жертву и чудом спасенные героем юные афиняне. А в заключительной картине после горестного сообщения Вестника о появлении на горизонте черного паруса только хор граждан способен передать общее состояние нарастающего напряженного ожидания и переживания усиливающейся тревожной неопределенности, охватывающее всех жителей Афин. После получения известия о гибели Эгея хор граждан разражается изливанием безграничной скорби из-за непоправимости двойной потери. Смерть царя и его сына обрекает город на горестное будущее: в единый миг оборван род собственных правителей – единственных защитников интересов граждан Афин и гарантов установленных с давних пор полисных устоев и законов.

Введение в действие первой и заключительной картин партии хора граждан позволяет перенести читателя (зрителя) в самую гущу событий, непосредственно приобщить его к переживанию общей для всех горожан тревоги по поводу печальной участи полиса, претерпевающего одновременно столько бед, предусматривает возможность идентифицировать ему себя с афинянами, объединенными общей скорбью и ощущающими себя единым целым. Не случайно ряд исследователей античной трагедии полагают, что хор представляет собой "идеализированного зрителя" [5, с.135].

Введение в трагедию партий нескольких хоров позволяет М. Цветаевой, по-видимому, разграничить в ходе развития сюжета в соответствии с древними ритуалами, являющимися первоисточниками театральных действий, жертв (хор юношей и хор девушек) и жрецов (хор граждан). Немногочисленность, незащищенность и обреченность первых наиболее остро ощущается в момент их одновременного пребывания на сцене с хором граждан. Посылая на заклятие юных своих представителей, горожане (хор) преисполнены чувством собственного достоинства и величественной скорби: данное жертвоприношение они воспринимают как исполнение гражданского долга Афин перед царем Крита.

Партии хоров девушек и юношей неразрывно взаимосвязаны, однако сочетаются в различные моменты развития действия трагедии по-разному. В первой картине хор юношей и хор девушек сменяют друг друга. В третьей же и последней картинах трагедии они выступают как единое целое. Чередующиеся партии хоров юношей и девушек в первой картине не представляют собой диалога: они как бы дополняют друг друга. Такого аттическая трагедия не знала. По-видимому, подобное сочетание хоровых партий обусловлено не только традициями античности, в соответствии с которыми хоры могли быть

только мужскими или только девичьими. Возможно, что сменяющие друг друга сетования хоров юношей и девушек в начале трагедии призваны подобным способом отразить то, как судьбы разрозненных до определенного момента людей могут быть случайно объединены (по принципу "жеребьевки") общим несчастьем. Все их личные невзгоды и проблемы моментально забыты и кажутся незначительными перед лицом приближающейся неминуемой гибели. Ввиду того, что автором драматического произведения всегда предполагается перевод его произведения в интонационный ряд, проанализируем особенности воздействия на зрителя (читателя) звучания периодически чередующихся женских и мужских голосов двух хоров. В первой картине амплитуда колебания различных по тембру звучания голосов, практически осязаемая читателем драмы "Ариадна" физически, позволяет достичь полифонической мощи передачи состояния отчаяния, переполняющих жертвы. Благодаря подобному дублированию причитаний, приему, неведомому драматургам античности, достигается усиление передачи бездны субъективного страдания, что переполняет каждого в отдельности из юных граждан Афин, обреченных на гибель в лабиринте Минотавра.

Данные хоры представляют собой полноценные действующие лица. Поначалу они, очередные жертвы – не первая и не последняя дань Афин царю Миносу, – никоим образом не причастные к совершенному до их рождения кровопролитию, выступают как самостоятельные хоры. В последующих картинах их совместный голос, выражающий общие для каждого из них страхи и восторги, воспринимается как целостное действующее лицо.

Марина Цветаева, создавая партии хора, не считает необходимым строго следовать античным образцам: наличие рифмы, отсутствие чередования строк с антистрофами, несоответствие стихотворного размера хоровых партий канонам аттической трагедии свидетельствует о том, что хор вводится в действие трагедии "Ариадна" не просто с целью стилизации произведения на античный сюжет под древнегреческую трагедию. Близость преисполненных экзотическими возгласами партий хоров девушек, юношей, граждан в драматическом произведении М. Цветаевой к ритуальному дифирамбу, выражающему либо скорбь о трагической гибели то ли Диониса, то ли другого мифологического героя, либо восторг по поводу величия его подвига, свидетельствует о концептуальном понимании автором "Ариадны" жанровой природы древнегреческой трагедии. В тоже время стиль разнополосных хоровых партий "Ариадны" Марины Цветаевой близок не столько к образцам античных френосов или эпиникиев, сколько представляет собой синтез возвышенной патетики древнегреческого дифирамба с русским народным плачем или славянской здравицей. Так, например, в третьей картине трагедии "Ариадна" совместный хор спасенных юношей и девушек представляет собой подобный художественный симбиоз собственно славянской здравицы, величающей спасителя (ярчайший образец – хор "Славься" из оперы М. Глинки "Жизнь за царя" или "Иван Сусанин"), и воспевания героя античной трагедии. Чередование полярных эмоциональных возгласов партий хоров – то обилие скорбных воплей, то поток восторженно-восхищенных восклицаний, – вступающих в различных сценах "Ариадны" время от времени в диалог с одним из действующих лиц, является неотъемлемым жанровым признаком как дифирамба V века до н.э., так и аттической трагедии.

Наибольший интерес представляет собой тот факт, что прославление Тесея, одержавшего победу над Минотавром, единым хором юношей и девушек на Крите, хором граждан в Афинах поэт XX века осуществляет в абсолютном соответствии самому глубинному духу аттической трагедии. Сын царя возвеличивается в произведении Марины Цветаевой не только, как спаситель невинных юных жертв, а как свободолюбивый муж, "не вынесший ярма", как "освободитель родины", который возвратил Афинам – "граду не бывавшему пленным" – закон, и, "сломав" Крит, освободив от дани Миносу, возвратил "Нас – закону". Непосредственное сопоставление этих радостных возгласов со стенаниями хоров в первой картине "Ариадны" по поводу того, что "все заповеди поправ, Мстит нам Минос за кровь сыновью" (хор юношей) [6, т. 3, с.578], "Афинам закон – царь Минос" (хор

граждан) (выделено нами – И. С.) позволяет отметить сходство драматического произведения Марины Цветаевой с трагедиями Древней Греции на уровне идейного содержания [6, т. 3, с.579]. Небезынтересен в данном контексте и тот факт, что царь Эгей, страстно высказывающий в пятой картине трагедии желание увидеть сына живым, после сообщения Прорицателя о возвращении единственного наследника целым и невредимым, горячо тревожится по поводу того, "не бесчестьем цел" ли его Тесей [6, т. 3, с.624]. Все это убеждает, что, задумав создание трагедии о роковой обреченности субъективных устремлений отдельной незаурядной героической личности, мечтающей достичь успехов не только в своих героических деяниях и на государственном поприще, но и счастья в любви и семейной жизни, поэт XX века совершенно в духе аттической трагедии изображает и превозносит Тесея не как одного из прославленных героев античных мифов, а как воплощение чести и доблести афинянина, достойного будущего правителя – гаранта гражданских прав и закона демократического полиса.

Показательно, что трагики V в. до н.э. от Эсхила и до Еврипида неизменно воспевали на сцене античного театра "самую гуманную политическую систему своего времени – афинскую демократию" [2, с. 24]. В трагедии Еврипида "Медея" о несчастной судьбе жены-чужеземки, например, неверный и неблагодарный Ясон смеет утверждать, что сполна расплатился с Мееей за ее помощь, так как он искренне убежден, что преданная и покинутая им жена должна ощущать себя счастливой и быть ему благодарной только за то, что она находится в данный момент "не меж варваров, закон // Узнала ... и правду вместо силы, // Которая царит у вас" [1, с.252]. Не имея ни малейшего сомнения в лицемерии произносящего эти слова персонажа, исследователь античной драмы авторитетно утверждает, что эта реплика свидетельствует о том, насколько органична была даже для Еврипида, представителя эпохи политического кризиса полисного устройства, "перикловско-эсхиловская гордость за свой свободолобивый народ" [2, с.24].

Введение партии Народа в первую картину трагедии М. Цветаевой "Ариадна", его подчеркнутое противопоставление хору граждан было обусловлено, по-видимому, тем, что последний воплощал обостренное осознание необходимости исполнения долга перед царем Крита с целью сохранения безопасности Афин. Народ же, является, возможно, в соответствии с авторским замыслом, воплощением некогда великого Демоса, в настоящем молчаливой, покорной, безропотно смирившейся со своим бесправным существованием, легко манипулируемой массы – олицетворением черни.

Образ "черни" впервые в русской лирике изображается А. Пушкиным: черню поэт называет темную массу с низкими духовными запросами. Именно А. Пушкин в русской исторической трагедии "Борис Годунов" впервые изображает народную массу как воплощение стихийной и бессознательной силы. В нескольких сценах этой трагедии на театральных подмостках действует несвойственный для драмы Нового времени персонаж, который сам автор определяет как Народ. Однако тот факт, что в одноименной опере, созданной по сюжету "Бориса Годунова" А. Пушкина, роль Народа представляет собой партию хора, доказывает, что это действующее лицо по своей природе довольно близко к хорам античной трагедии, воплощающим собой население определенного полиса (его демос – народ).

Открытое возмущение смиренным поведением жителей демократического полиса, не протестующих против привилегий для царского сына и ограждения его от общей опасности для всех юношей и девушек страны оказаться в числе жертв для Минотавра, в трагедии М. Цветаевой "Ариадна" артикулируется в характеристике афинян Чужеземцем (Посейдоном, появившемся инкогнито среди смертных, что является совершенно нехарактерным для изображения богов в античной драме, но абсолютно совпадает с традициями древнегреческих мифов и гомеровского эпоса). Этот один из самых почитаемых в Аттике богов-олимпийцев (в более древние времена культ Посейдона даже несколько превосходил в определенных местностях значение культа Зевса) позволяет себе определить население изображаемого полиса при помощи нелестных сравнений со "стадом", "овцами",

"слизнями". Завуалировано в этом возмущении бог сообщает, какими хотелось бы видеть ему Народ даже в минуты отчаяния: "гражданами", "отцами", "сердцами", "зрелостью", а в вялой и обреченно-покорной чьей-либо воле толпой, не способной защитить от казни "свои надежды", "прелесть" Афин. Показателен даже факт отсутствия существительного "хор" в наименовании такого действующего лица, как Народ: хор предполагает слаженность, гармонию, в античном театре он никогда не менял своего мнения, оценки ситуации (за исключением, возможно, хора Эвменид, диаметрально изменение сущности которого в финале заключительной части трилогии Эсхила "Орестея" предопределено всем ходом развития действия произведения и составляет его идейный смысл).

Общее настроение Народа, его отношение к воле царя, самооценка собственной роли в жизни города в драме Марины Цветаевой претерпевают существенную эволюцию и дважды кардинально изменяются только в первой картине трагедии. Подобное немыслимо для античной драмы: даже в античной комедии, где спор между полухорами являлся специфическим воплощением идейной борьбы, присущей переходной эпохе, каждое из полухорий от начала и до конца произведения представляло собой носителя четкой определенной единой точки зрения.

Вследствие общения с Чужеземцем (Посейдоном) Народ, охваченный возмущением, выдвигает справедливое требование к царю Афин Эгею: в жеребьевке должен принять участие и единственный сын царя наравне с детьми всех горожан. Народ словно пробуждается и осознает собственные права. Царь Эгей, опытный политик, немедленно соглашается с требованием афинян. Мастерски строя свое обращение к горожанам убедительно уверяя их в нерушимости объявленного во всеуслышание решения отправить сына на Крит, он сочувственно живописует им их собственную горькую будущую судьбу в случае гибели его единственного наследника. Его скорбный рассказ о неминуемой кровопролитной борьбе за власть в Аттике между пятьюдесятью претендентами, его кровными родственниками, с нетерпением ожидающих смерти "бездетного" доселе царя моментально вызывает предугаданную правителем реакцию.

Если Чужеземцу довелось не сразу, с трудом внушить Народу мысль о необходимости высказать свое обоснованное негодование правителю Афин, то царю с неопишуемой легкостью удастся добиться обратного без всякой апелляции к разуму и чувству "толпы". Вмиг Народом забыта скорбь о неминуемой гибели нынешних жертв, возмущение несправедливостью царя: страх перед незащищенностью собственного будущего заставляет требовать кары для "коварного" Чужеземца, подтолкнувшего Его к такому безрассудному поведению. Страх Народа перед грядущими трагическими последствиями в случае исполнения Эгеем выдвинутых им справедливых требований – воцарение хаоса, кровопролития, неминуемая раздробленность политической целостности земель Аттики – воплощается в распадающейся на шесть различных возгласов реплике этого якобы единого целого в ответ на лицемерные предостережения царя Эгея:

– Под стражу! – На плаху!

– Жало извлечь!

– Заживо сжечь!

– Истолочь!

– Заковать до пят!

[6, т. 3, с. 385]

Подобный необычный способ художественного воплощения неоднородности бессознательной необузданной массы – использование разноголосицы угрожающих реплик, неоднократное мгновенное и необдуманное изменение ею своего мнения – не имеет аналогов в античной драме.

Без сомнения, такое изображение озлобленных, бунтующих народных масс, по-видимому, следует воспринимать и как своеобразный отголосок революционных событий, в вихре которых терпела крах жизнь самой М. Цветаевой и представителей ее поколения. Однако всю непоследовательность и стихийность поступков такого действующего лица, как

Народ, впервые в русской литературе с особой выразительностью удалось художественно воплотить в трагедии "Борис Годунов" А. С. Пушкину. Если во второй и третьей сцене этой трагедии Народ молит на коленях Бога о том, чтоб Борис дал согласие взойти на престол, то в течение двух финальных сцен после смерти царя отношение Народа к событиям государственного значения диаметрально меняется дважды. Убежденный с легкостью боярами в необходимости признать власть Дмитрия Самозванца законной, Народ без всяких на то видимых причин с готовностью откликается на призыв "вязать Борисова щенка!". В ремарке указывается, что он "несется толпой" к дому Бориса Годунова с выкриками: "Вязать! Топить!.. Да гибнет род Бориса Годунова!" (выделено нами – И. С.).

Возможно, что эти реплики, по замыслу А. С. Пушкина, должны звучать на сцене как разрозненные возгласы различных действующих лиц. Ведь автор неоднократно в сценах с участием Народа выделяет от двух до четырех представителей "толпы", которые обмениваются абсолютно самостоятельными, не всегда звучащими в унисон, репликами на соборных и кремлевских площадях. Неоднозначность и противоречивость отношения неуправляемой массы к предстоящей расправе над детьми Годунова, находит выражение, например, в последней сцене в непринужденном диалоге между двумя представителями Народа: "Проклятое племя!" – "Отец был злодей, а детки невинны". В финале же, когда толпа становится невольным свидетелем безжалостного убийства беззащитных отроков (а предыдущего царя запятнало в ее глазах именно подозрение в детоубийстве), ее неподвижное безмолвие в ответ на призыв бояр приветствовать нового правителя свидетельствует красноречивее, чем какие-либо выкрики и действия, об однозначности и осознанности отношения уже не толпы, а Народа к произошедшему как к ужасной трагедии. И эта реакция абсолютно противоположна тому, что с готовностью продемонстрировано было самим Народом в предыдущей сцене, когда он, одержимый единым порывом, понесся "толпой" в Кремль, желая собственными руками уничтожить сына Годунова. Однако если в произведении о трагических событиях русской истории Народ находится в эпицентре событий преимущественно в финальных сценах, то в драме М. Цветаевой это действующее лицо появляется только в первой картине произведения. Вмешательство Тесея в действие моментально обрывает какие-либо сомнения по поводу того, кому принадлежит право принимать окончательные ответственные и соответствующие демократическим законам полиса решения. Аполлоническая природа драмы Марины Цветаевой более согласуется с поэтикой аттической трагедии, нежели "Борис Годунов" А. С. Пушкина.

Введение в диалог с Чужеземцем в первой картине трагедии "Ариадна" единичной реплики Одного из народа, что полностью соответствует канонам античной трагедии (уже в дифирамбах чередование реплик корифея хора с партиями хора представляло собой норму), является не просто удачным стилизаторским приемом или оправданным заимствованием у А. С. Пушкина (в трагедии "Борис Годунов" один из участников массовой сцены перед домом Бориса Годунова в Кремле именуется таким же образом – "Один из народа"). Эта единичная реплика совершенно закономерна: единственный из толпы смог и позволил себе дерзнуть бросить чрезвычайно меткое, емко обобщенное обвинение в адрес имеющих власть, подчеркнуть отсутствие равенства между ними, приравниваемым к богам на земле, и народом, – "...Что им до нас...", "Ими пламень раздут – Наши на смерть пойдут!" [6, т. 3, с. 381]. Подобного обвинения не мог высказать ни один представитель аттической трагедии, превозносящей систему демократического полиса Древней Греции.

В результате проведенного исследования становится ясным, что введение хоровых партий в трагедию М. Цветаевой "Ариадна" вызвано потребностью изобразить в произведении носителей коллективного сознания. Участие в действии "Ариадны" значительно большего по сравнению с античными образцами количества хоров, принимающих участие только в массовых сценах, обусловлено стремлением автора воплотить на сцене неоднородность взглядов представителей афинского полиса – молодежи, в результате жеребьевки обреченной на гибель, "сознательных" граждан, исполняющих послушно свой долг, и стихийных народных масс. Хоры драмы Марины Цветаевой

"Ариадна" по своим функциям более всего близки к хорам трагедий Эсхила: они являются полноценными действующими лицами, непосредственно связанными с развитием действия и являющимися "носителями настроения". Введение в действие голоса массы, способствует противопоставлению недюжинной индивидуальности (Тесея) более усредненному и обедненному из-за этого коллективному сознанию. Благодаря такому противопоставлению образ главного героя значительно укрупняется как образ личности, способной не только принимать ответственные решения и совершать героические поступки, но и имеющей мужество винить одного себя за трагические последствия собственных деяний.

Литература:

1. Античная драма. – М.: Худ.литература, 1970. – 767 с.
2. Апт С. Античная драма // Античная драма. – М.: Худ.литература, 1970. – С.5-34.
3. Мищур Т. Л. Творчество М. И. Цветаевой в культурологическом контексте: мотивы, темы, образы. – Дис. ... канд.филол.наук. – Днепропетровск, 2006. – 219 л.
4. Савельева О.М. О реминисценции одного античного сюжета у М.Цветаевой // Античность в контексте современности. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – С. 138–149.
5. Тронский И. История античной литературы. – М.: Просвещение, 1983. – 464 с.
6. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994–1995.