

## РОМАНТИЗМ В ДРАМАТУРГИИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Владимир Сватонь (Прага)

Знала б - в бездну б!

Знала б - в землю б!

Марина Цветаева, Федра

Основной проблемой историко-литературных исследований в русистике настоящего времени не является просто включение до сих пор неизвестного или умалчиваемого материала в научный оборот. Необходимо по-новому взглянуть на целостное движение русской литературы не только 20-го века, а - по крайней мере - с времен протопopa Аввакума. В связи с этим нужно создать не только общую рамку этого движения, т. е. наметить общие веки периодизации, но постепенно вырабатывать сами понятия, при помощи которых можно литературные произведения характеризовать и классифицировать.

Для начала такой работы необходим первый шаг - перестать воспринимать произведения искусства просто как отзвук биографии их авторов, след их личных впечатлений и настроений. Если произведение искусства является духовным актом, то нужно рассматривать его как проявление стремления к общезначимым ценностям: необходимо прежде всего выявить его принадлежность к внеличным традициям, к основным типам миропонимания, что является задачей, ведущей зачастую к непредвиденным результатам.

Творчество Марины Цветаевой как будто предрасположено к тому, чтобы рассматривать его в чисто биографическом плане. Но мы не раскроем его значения, если нам не удастся наметить его связь с традициями русской и европейской культуры. Особенно важен такой подход по отношению к драматургии Цветаевой, так как с точки зрения личных намерений автора она почти непонятна. Загадочно само отношение Марины Цветаевой к занятиям драматургией. Когда издательство Созвездие выпустило в 1922 г. отдельной книжкой третье действие ее пьесы "Феникс", она предпослала изданию небольшое, но выразительное предисловие: "Не чту Театра, не тянусь к Театру и не считаюсь с Театром. Театр (видеть глазами) мне всегда казался подспорьем для нищих духом, обеспечением для хитрецов породы Фомы Неверного, верящих лишь в то, что видят, еще больше: в то, что осязают. - Некоей азбукой для слепых.

А сущность Поэта - верить на слово!

Поэт, путем прирожденного невидения видимой жизни, дает жизнь невидимую (Бытие). Театр эту - наконец - увиденную жизнь (Бытие) снова превращает в жизнь видимую, то есть в быт.

Театр я всегда чувствую насильем.<sup>1</sup>

Экстатическому отрицанию театра противоречит у Цветаевой столь же экстатическое свидетельство о ее увлечении театром. В записной книжке 1919-го г. она пишет: "Я стала писать пьесы - это пришло как неизбежность, - просто голос перерос стихи, слишком много вздоху в груди стало для флейты... Пишу, действительно, себя не щадя, не помня..."<sup>2</sup> Тем же духом пронизаны ее воспоминания об актрисе Софье Евгеньевне Голлидэй - "Повесть о Сонечке" 1937 г.

Если рассматривать эти противоречивые заявления в чисто биографическом плане, мы должны будем ограничиться предположением, что Цветаева выражает лишь случайные и быстро сменяющиеся настроения. Тем не менее, мы должны сознавать, что истинные поэты понимают свое дело и о поэзии зря не говорят. При более внимательном подходе окажется, что с точки зрения духовных традиций оба высказывания Цветаевой имеют ввиду одну и ту же основную мысль, один и тот же духовный контекст.

В первой цитате Цветаева выражает отвращение к зрительно-му принципу, во второй говорит об избытке дыхания как о принципе своей драматургии. Сопоставление "зрения" и "дыхания" включает ее взгляды в контекст мыслей о трагедии и о противоположности аполлинийского и дионисийского начал в искусстве, которые развернул Ницше. Аполлинийское начало основано на зрении, стройности, законе, гармонии, внешней упорядоченности материала. Дионисийство - искусство пляшущего бога, основано на экстазе, внутреннем чувстве, дыхании и, прежде всего, на ритме. Аполлинийский художник относится к миру сдержанно, наблюдает его законы и призывает человека к такой же сдержанности, но, в то же время, непреклонности при осуществлении своих целей. Дионисийский же художник отдается порывам вдохновения и призывает других к самоотдаче внушениям мира и его ритмам. Человек для дионисийца не противостоит миру, а представляет как будто его отпрыск и выражение.

Цветаева, таким образом, отрицает драму, основанную на зрении, на строгой архитектонике, на взаимном развитии и столкновении человеческих интересов и на окончательном их примирении перед неизблемым миропорядком; ей, наоборот, близка драма, основанная на ритме, на музыкальной стихии, лирическом чередовании настроений или безудержном излиянии экстатических страстей и на окончательном унынии или истреблении всех, виновных и невинных, отдавших себя страсти. Иначе говоря - она предпочла драме классической (которая продолжала свое существование в своих основополагающих принципах и в эпоху т. наз. реализма) - драму романтическую.

В самом деле, театральные интересы Цветаевой были всегда связаны с романтизмом. В молодости она увлекалась Ростаном и перевела драму Альфреда де Мюссе "С любовью не шутят". Упоминать стоит и ее работу над несохранившейся драмой "Дмитрий Самозванец", тема которой содержит возможность романтической интерпретации. Примечательно также ее признание в черновике письма к Пастернаку: "Заметила одно - от меня ничего не зависит. Все дело - ритм, в который я попадаю. Мои стихи несет ритм, как мои слова - голос, тот, в который попадаю. Как только не в тот ритм (а который - тот? Не знаю, только знаю - не

тот!) - конечно, ползу, 3 строки в день, не только бескрылость - безлапость! словом, то - несет, то - ползу."<sup>3</sup>

Утверждению о романтических источниках драматургии Цветаевой как будто бы противоречит характер ее пьес: она окончила две трагедии на сюжеты греческой мифологии и цикл шести драматургических эскизов, в котором преобладает тематика 18-го века. Это противоречие опять лишь кажущееся.

Что касается драматургических эскизов, необходимо прежде всего обратить внимание на их жанр, напоминающий "Маленькие трагедии" Пушкина и через него - "Театр Клары Газуль" Проспера Мериме. Их основным признаком является не только краткость, предельно сжатый размер, а прежде всего - фрагментарность, которую нужно рассматривать как одну из основополагающих категорий романтической эстетики, связанную с романтическим пониманием символизма и иронии.

Для романтизма искусство не является отражением внешней реальности, а продолжением творческой деятельности Бога. Шеллинг утверждает: "Это вечное понятие человека в Боге как непосредственная причина его (человеческого) продуцирования есть то, что называют гением, как бы genius - обитающее в человеке божественное. Это. если можно так выразиться, образчик (ein Stück) абсолютности Бога. Поэтому каждый художник и может продуцировать не более того, что связано с вечным понятием его собственного существа в Боге."<sup>4</sup> Вследствие того всякий реальный факт искусства есть свидетельство этой творческой силы, намек на нее, ее символ, в котором все частное (т. е. фактическое, эмпирическое) представляет собой абсолютное (т. е. творческую силу космоса, его созидательную мощь): "...реальная сторона, как особенная, становится здесь символом абсолютности идеи, которая познавается, как таковая, лишь сквозь эту оболочку", добавляет Шеллинг.<sup>5</sup> Тем не менее, реальное не может вместить в себя абсолютное, творческую мощь космоса: поэтому оно необходимо фрагментарно, незавершенно, от него веет иронией по отношению ко всякому возможному осуществлению продуктивной силы. (Эту сторону романтической эстетики разработал прежде всего Карл Зольгер.)

Фрагментарность проявляется у Цветаевой в самой интонации, в ее анаколах, недомолвках, срывах. Фрагмент же как необходимое свойство всего существующего требует от писателя выбора таких положений, фигур и жестов, в которых обнаруживается преодоление косного и слепого прозябания земной жизни, ослепительное прозрение в динамичность мира и, в то же время, осознание невозможности покорить его, использовать для собственных целей. Все возможности, предоставленные человеку миром, непродолжительны, мгновенны, все наше существование незавершенно, частично. В этом отношении драматический фрагмент близок новелле с ее "пунктом поворота" (geistreiche Wendung), как понимали ее сущность романтики.

Для Цветаевой этот пункт напряженного и не вполне осуществимого соприкосновения с творческой сущностью мира всегда находится в любви, точнее - в любви неразделенной, в моменте, когда любящие минуют друг друга. Неосуществленная любовь не является у Цветаевой свойством любви эмпирической, следствием

особенностей человеческой психики, а онтологической сущностью человека. Человеку суждено быть фрагментарным, неполным. В то же время он может понимать сознание своей фрагментарности как привилегию, возвышающую его над бессознательной тварью: поэтому неосуществленная любовь у Цветаевой не печальна, не "элегична", а скорее горда, в самом деле трагична, так как она коренится в сознании "абсолютности".

Любовь и осознание ее недолговечности, неосуществимости является не только темой лирики Цветаевой, но и ее драматургии. В центре четырех из шести ее "маленьких трагедий" находится один основной герой - баловень судьбы, человек, свободно и беззаботно любящий женщин и так же свободно покидающий их. Хотя в трех пьесах герой имеет свой исторический прообраз (Казанова, герцог Лозен), мы все-таки узнаем в персонажах Цветаевой вариации на тему пушкинского Дон-Гуана из "Каменного гостя". Дон Гуан называет у Пушкина сам себя "импровизатором любовной песни".<sup>6</sup> Его подруга, актриса Лаура, так же дорожит минутами вдохновения:

...мне удавалось  
Сегодня каждое движение, слово.  
Я вольно предавалась вдохновенью,  
Слова лились как будто их рождада  
Не память рабская, но сердце...

(Кстати, импровизатор - высоко ценный представитель поэтического творчества в глазах романтиков: ср. у того же Пушкина, у В. Ф. Одоевского.)

Дон Гуан в понимании Пушкина, так же как и герои Цветаевой, не является искателем любовных приключений, собирателем жалкого наслаждения, а человеком, отдающим в руки могучему течению жизни, принимающим ее мимолетные дары и опять их роняющим по его велению. Последняя любовь Казанова спрашивает героя: "Всех женщин вы любили?" И Казанова отвечает: "Всех." Она вновь спрашивает: "Всех разлюбили?" Он повторяет свой ответ: "Всех."<sup>8</sup> - Как это ни напрашивается, Цветаева не воспроизводит здесь темы т. наз. легкой поэзии эпохи рококо с характерными для нее любовным эстетизмом. (Эстетизм понимает жизнь не как осуществление важных интересов, а как игру, искусство жестов и обыгрывание эмблематичных положений.) Герои Цветаевой испытывают ту же участь, как и субъект ее лирики: недолговечность любви является непрекращаемым законом, люди должны принимать подвижность и переменчивость жизни как единственно возможную основу своего существования.

В таком же смысле воспроизводит Цветаева и пушкинский образ (скорее символ) метели. В пьесе Цветаевой того же названия метель сводит в харчевне, где-то в лесах Богемии, незнакомую даму в плаще с незнакомым мужчиной: они почувствуют взаимное притяжение - и через несколько часов они опять расходятся, в разные стороны, навсегда: "Вихр меня принес, Вихр унесет", говорит таинственный посетитель.<sup>9</sup> В метель уходит и тонет в ней престарелый Казанова, обижаемый гостями на замке графа Валленштейна ("Феникс"). Метель, так же как у Пушкина ("Бесы", "Капитанская дочка"), Блока или Пастернака, олицетворяет мировой хаос, который дарит людям на время жизнь, или даже счастье, и опять их отнимает.

К "космическому миропониманию" романтизма принадлежат и две трагедии Марины Цветаевой. Несмотря на то, что они написаны на сюжеты античной мифологии, их нельзя связывать с традициями классицизма: в них не существует предустановленного и аксиологически неизменяемого миропорядка, а только могучее излияние жизни и страстей. В первой трагедии "Ариадна" появляется сам бог декаданса Бахх (т. е. Дионисий) и призывает Тезея покинуть спящую Ариадну. Тезей, как все герои Цветаевой, покидает свою любовь и оставляет ее на руках у пляшущего бога, как будто бы возвращая ее в руки хаоса. Бахх призывает Тезея, чтобы он поступил как бог - равнодушный к смертной жизни и смертной любви: "Тезею не мало Ариадны, ему мало земной любви, над которой он знает больше, которой он сам больше - раз может ее перемагнуть. Тезей не через спящую Ариадну шагает, а через земную - лежачую любовь лежачего себя...", скажет Цветаева.<sup>10</sup>

Вторая трагедия "Федра" развивает тему трагедии первой: мы присутствуем здесь не при решении сделать шаг "через" земную любовь (любовную идиллию, бесконфликтное существование), а при последствиях такого шага. Федра предается безудержной страсти и погибает от невозможности примириться с исконной неразделенностью любви. Кстати, о таком же понимании страсти свидетельствует и проза Цветаевой. Одна из ее героинь, актриса, исповедуется: "...он глядел как замороженный, точно я его каждым словом и движением - как на нитке - как на канате - притягиваю, наматываю - это чувство должны знать русалки - и еще скрипачи, верней, смычки - и реки... И пожары, Марина!... Что вот-вот вскочит в меня - как в костер. Я просто не знаю, как доиграла. Потому что у меня, Марина, все время было чувство, что в него, эти глаза - оступлюсь."<sup>11</sup>

Герой чуть-чуть не погружается в любимую женщину, героиня чуть-чуть не оступится и не упадет в любящего ее мужчину - ведь это то же самое, что погрузится в метель (в "Кубок метелей"), в хаос стихий. Предаться без оглядки своей страсти, или, наоборот, пожертвовать любой привязанностью ради самоотдачи текущей и вечно изменчивой жизни - это выражает одну и ту же мысль: мы не принадлежим самим себе, своим намерениям и интересам, а громадному целому жизни, мира, космоса.

Фрагментарность как выражение всезахватывающего потока жизни и включения всего единичного, частного в космический ритм связывает Марину Цветаеву с романтической линией в литературе новых веков. Мы уже упомянули Пушкина и Проспера Мериме среди ее предшественников. Трагедии Цветаевой близки и романтическому пониманию античности, ее "Федре" предшествует "Пентезилеа" Генриха фон-Клейста: как и Пентезилеа, так и Федра олицетворяют как бы вулканическое извержение страсти, скорее - страсти-ненависти женщины к мужчине, самоубийственное отожествление человека со страстью. Но ближе всего трагедиям Цветаевой драматургия Иннокентия Анненского с ее борьбой "земного" и "космического" чувства в человеке. Герои Анненского ужасаются жестокости космоса и богов. Его Гермес (в "Лаодамии") говорит:

Я видел столько мук,  
Что жалости не стало б места в сердце.  
Утешится вдова или умрет,  
Что значит лист - опавший иль на ветке  
До времени живой, дрожащий лист?<sup>12</sup>

Цветаева, наоборот, знает, что люди могут жить только в промежутках, предоставленных им судьбой, и что, несмотря на кратковременность жизни и счастья, только в принятии и понимании этой хрупкости единственная возможность человека.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1 ЦВЕТАЕВА, М.: Театр. Москва 1988, с. 360
- 2 Там же, с. 342
- 3 Там же, с. 379
- 4 ШЕЛЛИНГ, Фр. В.: Философия искусства. Москва 1966, с. 162
- 5 Там же, с. 185
- 6 ПУШКИН, А. С.: Полное собрание сочинений в десяти томах. Москва-Ленинград, т. 5, с. 390
- 7 Там же, с. 380
- 8 ЦВЕТАЕВА, М.: Театр, с. 229
- 9 Там же, с. 50
- 10 Там же, с. 373
- 11 ЦВЕТАЕВА, М.: Проза. Москва 1989, с. 345
- 12 АННЕНСКИЙ, И.: Избранные произведения. Ленинград 1988, с. 284