

Тонких И.Ю.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАДИЦИОННОГО СЮЖЕТА В ТРАГЕДИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ «АРИАДНА»

Постановка проблемы. В современном литературоведении творчество М. Цветаевой является достаточно глубоко изученным, однако некоторые проблемы остаются не освещенными. Драматургии уделяется гораздо меньше внимания, чем поэтическому наследию. В частности, трагедию «Ариадна» Н. Осипова называет «наименее исследованной пьесой» [7, с. 28]. На наш взгляд, было бы логичным рассматривать драмы в свете теории традиционных сюжетов и образов, поскольку в период с 1918 по 1927 гг. (время создания пьес) Цветаева активно обращается к сюжетам, неоднократно интерпретировавшимся в литературе.

Целью данного исследования является определение специфики цветаевской интерпретации традиционного сюжета в трагедии «Ариадна».

В основе трагедии М. Цветаевой – сюжет из античной мифологии, который в процессе длительного функционирования в литературе стал традиционным: в XVII в. к этому сюжету обращались О. Ринуччини, А. Арди, Лопе де Вега, Т. Корнель, в XVIII в. – П. Мартелло, И. Брандес, в XIX в. – И. Гердер, Ф. Ницше, в XX в. – Э. Людвиг, П. Эрнст, В. Брюсов, Ф. Сологуб и др. Исследуемый сюжет стал традиционным не только в рамках литературы, но и в общекультурном масштабе. Как утверждает А.А.Тахо-Годи, «миф об Ариадне был чрезвычайно популярен в античном искусстве, о чем свидетельствуют многочисленные вазы, рельефы римских саркофагов и помпейские фрески» [9, с. 103]. Позже к этому сюжету обращались художники Тициан, Я. Тинторетто, Агостино и Аннибале Карраччи, Г. Рени, Я. Йорданс, А. Кауфман; композиторы К. Монтеверди, Р. Камбер, Р. Кайзер, Б. Марчелло, Г.Ф. Гендель, Дж.М. Орландини, Й. Гайдн, И. Бах, Ж. Массне, Р. Штраус, Б. Мартину. Таким образом, сюжет развивался в течение долгого времени, с античности до наших дней, следовательно, его можно считать традиционным.

В процессе функционирования семантическая доминанта сюжета (а следовательно и структурная) сместилась с кульминации античного мифа (Ариадна помогает Тезею победить Минотавра) на его развязку (Тезей оставляет спящую Ариадну на острове Наксос). Ариадна-помощница уступает место Ариадне-покинутой. Семантическая доминанта сюжета репрезентируется авторами уже в заголовках: «Ариадна на Наксосу» И.К. Брандеса, «Ариадна на Наксосу» Э. Людвига, «Ариадна на Наксосу» П. Эрнста и др. Подобный вектор эволюции сюжета был «запрограммирован» в самом мифе: если о подвигах Тезея, включая критский лабиринт, говорится достаточно однозначно, то причины расставания с Ариадной не известны. Так, Р.Грейвс предлагает несколько вариантов концовки мифа: «Тесей оставил спящую Ариадну на берегу, а сам уплыл. Почему он так поступил, до сих пор остается тайной. Одни говорят, что он покинул ее из-за новой возлюбленной по имени Эгла, дочери Панопея, другие – что пока ветер не давал ему уплыть с Диа, он все думал о неприятностях, которые вызовет приезд Ариадны в Афины. Третьи считают, что Дионис, явившийся во сне Тесею, стал угрожать и требовать себе Ариадну и что, когда Тесей проснулся и увидел флот Диониса, державший курс на Диа, то, поддавшись внезапному страху, поднял якорь, а Дионис, используя чары, заставил его забыть и обещание, данное Ариадне, и даже само ее существование» [2, с. 259].

Неясность концовки мифа спровоцировала многочисленные попытки авторов предложить достоверную мотивацию поступка Тезея. Как отмечает А. Нямцу, для интерпретаций традиционных сюжетов мифологического генезиса начала XX в. такой подход был очень характерным: опираясь на некий неизменный событийный костяк мифа, автор наполняет его неординарными причинно-следственными связями, психологизирует конфликт, заставляя героев думать и действовать подобно его современникам [6]. Несмотря на то, что к началу XX в. кульминация традиционного сюжета сместилась на развязку мифа, стереотипное восприятие семантической доминанты сюжета осталось прежним и по сей день, о чем свидетельствует значение, закрепленное фразеологизмом «нить Ариадны»: «способ, помогающий выйти из трудного положения». Поэтому всякое истолкование традиционного сюжета, акцентирующее внимание не на героических подвигах Тезея, не на помощи Ариадны Тезею, а на сцене их расставания, причинах и последствиях этих событий, сохраняет некий элемент новизны.

В начале XX в. традиционные сюжеты мифологического генезиса получают вторую жизнь. В русской литературе этого периода к традиционным образам Ариадны, Тезея, Диониса обращаются Вяч. Иванов, А. Белый, В. Брюсов, Ф. Сологуб и др. В стихотворениях Ф. Сологуба «Ариадна», В. Брюсова «Нить Ариадны», «Жалоба Фесею», «Ариадна» актуализируется традиционная семантическая доминанта сюжета – помощь Ариадны Тезею, повторяются словосочетания «волшебный клубок», «путеводная нить» и т.п. На фоне подобных интерпретаций цветаевская версия выглядит новаторской.

Выбор автором той или иной темы обуславливает множество причин (так называемые объективные и субъективные детерминанты). Индивидуально-авторская мотивация обращения к сюжету формируется под воздействием исторической, философской и эстетической детерминант. Трагедия «Ариадна» была написана в эпоху, называемую переходным историческим периодом. Время войн и революций, смены политических и социальных приоритетов привело к крушению прежней системы ценностей. В такие моменты наблюдается всплеск интереса к универсальным традиционным структурам, которые становятся своеобразным мерилом существующих аксиологических приоритетов. Античные сюжеты, актуализирующие непреходящие общечеловеческие ценности, привлекли внимание практически всех писателей начала XX в., в первую очередь символистов. Немаловажную роль в этом сыграли философские идеи, господствовавшие в то время не

только в России, но и во всей Европе. Огромное влияние на русских писателей оказали работы Ф. Ницше, в частности, «Рождение трагедии из духа музыки», в которой формулируется теория «аполлонического / дионисийского».

Рассуждая о происхождении древнегреческой трагедии, Ницше усматривает в ее основе взаимодействие двух противоположных начал: «поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисического начал» [5, с. 50]. Аполлоническое начало уподобляется сновидению, дионисийское – опьянению, при этом Аполлон предстает как «полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога-творца образов» [5, с. 53]. Дионисийское начало является противоположным – оно выступает как результат пробуждения и единения человека с природой и другими людьми, вследствие этого человек пребывает в состоянии аффекта, восторга, безудержные эмоции берут верх над рациональным началом. В среде русских символистов эти идеи получили небывалый резонанс, в трудах Вяч. Иванова, А. Белого они интерпретировались в религиозном ключе, в культе Диониса усматривалась предтеча христианства.

Внимания М. Цветаевой данный аспект не привлекал. Она вообще отрицала саму возможность влияния на нее како бы то ни было: «Под влиянием Вячеслава Иванова не была никогда – как вообще ни под чьим» [10, с. 78]. К тому же, в период создания трагедии «Ариадна» (1923 г.) идеи символистов утратили свою актуальность. Тем не менее, нам представляется вполне закономерным проследить некоторые точки соприкосновения у Ницше и Цветаевой. Прежде всего, необходимо отметить сходство их взглядов на природу творчества. Цветаева в определении его сути очень близка ницшеанскому дионисийству. Доминирующую роль здесь играет концепт «стихийность». В эссе «Искусство при свете совести» рождение стихов объясняется «наитием стихий» [11, с. 377]. Возникновение любви мотивируется теми же причинами: человек словно находится под влиянием могучей стихии, сопротивляться которой невозможно. Как отмечал Ю. Иваск, «стихия-страсть, мятущаяся в вещах и в человеке, – главный герой цветаевской поэзии» [3, с. 75].

Несомненно, появление произведения, доминантным персонажем которого стал Дионис, было вполне в духе того времени, можно сказать, выбор подобной темы был обусловлен самой логикой развития философско-литературной мысли начала XX в. Одним из немногих, констатировавших этот факт, был П. Антокольский: «Так или иначе, Вахх–Дионис Марины Цветаевой причастен к ницшевской концепции» [1, с. 19].

Цветаева трансформирует традиционный сюжет, дополняя изначальную пару доминантных персонажей третьим – Ваххом. В кульминационной сцене трагедии – на острове Наксос – он однозначно доминирует. Бог побеждает смертного не устрашением и угрозами, а силой убеждения, заставляя Тезея отказаться от Ариадны добровольно. В этой трагедии воплощена цветаевская концепция любви, сформировавшаяся в 1920–е гг. Именно в это время, в Чехии, Цветаева переживает любовь (к К. Родзевичу), во многом перевернувшую ее взгляды. Невозможность осуществления любви в быту, земной любви, приводит к решению отказаться от нее, не дожидаясь ее завершения.

В. Маслова справедливо отмечает по этому поводу: «Если у юной М. Цветаевой любовь воспета со счастливой безудержностью, то в позднем ее творчестве приобретает трагическую окраску: ее отличительная черта – изначальная обреченность на разлуку» [4, с. 90]. Мотив расставания «в разгар любви», добровольного отказа от земного ее воплощения неоднократно повторяется в стихах этого периода, в «Поэме горы», «Поэме конца», в трагедии «Ариадна». В письме к Ю. Иваску Цветаева позже напишет: «Тезею не мало Ариадны, ему – мало земной любви, над которой он знает большее, которой он сам большее – раз может ее перешагнуть. Тезей не через спящую Ариадну шагает, а через земную – лежащую любовь лежачего себя» [10, с. 79].

Убеждая Тезея уступить ему Ариадну, Вахх клеймит земную любовь, грубую страсть, оболщая соперника аполлоническим идеалом любви – бестелесной, духовной, вечной, небесной: «Между страстью, калечашей, // И бессмертной мечтой, // Между частью и вечностью // Выбирай, – выбор твой!» [12, с. 251]. И Тезей позволяет себя убедить, он словно прозревает, открывая для себя другую истину, перевешивающую любовь и личное счастье, – бессмертие любимой. Вахх словно показывает ему двойственную сущность всех вещей, которую он сам же и олицетворяет. Следует отметить, что характерной особенностью всего творчества Цветаевой является амбивалентная символика образов (вспомним, например, символику черного цвета: он не является антонимом белому, а словно заключает в себе традиционную семантику и белого цвета, и черного; черный цвет содержит в себе белый). Одним из первых на эту особенность обратил внимание современник Цветаевой Ю. Иваск: «Романтическое в классическом, «стихийное» в «логическом», Дионис в Аполлоне, эрос в логосе, стихия в системе – вот главная поэтическая задача Цветаевой, и вместе с тем – не есть ли это – тема нашей эпохи (ее крайних, наступательных движений)?» [3, с. 75]. Понимание двойственной сущности вещей во многом обуславливает трагедийное мировосприятие.

Отсюда и размышления о стихийных силах, управляющих человеческими жизнями. Так, А. Павловский пишет: «Трагедийность – в высоком, античном и философском понимании – подразумевает притяжение и понимание жизни во всем ее объеме, в том числе и понимание ее основных бытийных противоречий и тех неизбежностей, которые Цветаева объединяла словом «рок» [8, с. 94]. Рок, несомненно, играет важную роль в трагедии. Ариадна предназначена Дионису свыше, поэтому Тезей обязан ее уступить. Однако тема рока не становится центральной и единственной, не снимает проблему личного выбора человека. Герои обречены на разлуку не столько по воле богов, сколько потому, что сама природа любви не допускает ее телесного, земного воплощения. Осознав эту истину, Тезей и покидает Ариадну. Как отмечает И. Шевеленко, «через любовь к Ариадне самому Тезею открывается истина, что в Эросе заложено стремление к бессмертию, к преодолению границ этого мира, и оттого Эрос для смертного неизбежно трагичен» [13, с. 278].

Несмотря на то, что поступок Тезея в таком освещении выглядит благородным и «богоравным», в земной жизни герою приходится за него расплачиваться как за предательство: в конце трагедии по вине сына умирает Эгей (Тезей в тоске по Ариадне забывает сменить черные паруса на белые, и Эгей бросается в море). В этой трагедии, задуманной первой частью трилогии «Гнев Афродиты», содержится ядро цветаевской интерпретации традиционного сюжета: Тезей своим поступком прогневил Афродиту, и за это всю жизнь будет обречен на неудачи в любви. Именно этим мотивируются и трагические события в драме «Федра».

Выводы. Таким образом, рассмотрев особенности цветаевской интерпретации традиционного сюжета, мы пришли к следующим выводам. Несмотря на сознательное дистанцирование от господствующих в начале XX в. философских и эстетических идей, Цветаева все же логично вписывается в контекст своей эпохи, наследуя ницшевскую концепцию дионисийского (то есть стихийного). Цветаева продолжает и литературную традицию, смещая традиционную структурную доминанту мифологического сюжета. Однако ее версия звучит новаторски, поскольку она предлагает оригинальную мотивацию поступков героев, объясняя отказ Тезея от любви осознанием невозможности ее земного воплощения. Своим поступком герой навлекает на себя гнев Афродиты, из-за чего обречен на неудачи в любви до конца своих дней.

Источники и литература

1. Антокольский П.Г. Театр Марины Цветаевой // М. Цветаева. Театр. – М.: Искусство, 1988. – С. 5–22.
2. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. – М.: Прогресс, 1992. – 624 с.
3. Иваск Ю.П. Цветаева // Звезда. – 1992. – № 10. – С. 73–77.
4. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. – М.: Флинта, 2004. – 256 с.
5. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб: Азбука, 2000. – 232 с.
6. Нямцу А.Е. основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 2003. – 78 с.
7. Осипова Н.О. Художественный мифологизм творчества М.И. Цветаевой в историко-культурном контексте первой трети XX века: Автореф. ... доктора филол. наук: 10.01.01. – М., 1998. – 32 с.
8. Павловский А.И. Куст рябины: о поэзии Марины Цветаевой. – М.: Советский писатель, 1989. – 350 с.
9. Тахо-Годи А.А. Ариадна // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. – Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С. 103.
10. Цветаева М. И. Письмо к Ю.П. Иваску // Звезда. – 1992. – № 10. – С. 78–82.
11. Цветаева М. И. Сочинения: В 2 т. – Т.2: Проза. Письма. – М.: Художественная литература, 1988. – 639 с.
12. Цветаева М. И. Театр. – М.: Искусство, 1988. – 382 с.
13. Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.

Трофимова Н.В.

АГГЛЮТИНАТИВНОСТЬ В РУССКОМ СЛОВООБРАЗОВАНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ КОМПОЗИТОВ СО ЗНАЧЕНИЕМ СТЕПЕНИ ПРИЗНАКА)

Русский язык, как известно, относится к языкам флективного (фузионного) типа, и «явление агглютинации, т. е. автоматического, без изменения, присоединения словообразующего суффикса к морфу производящего слова, для русского языка нехарактерно» [3]. Однако агглютинация «как способ связи морфем встречается и в языках, не относящихся к агглютинативным, ... но для них этот способ не является важнейшим, типологически определяющим» [14, с. 17]. Это касается и славянских языков, в том числе русского.

Явление агглютинации в русском языке исследовалось такими учёными, как А. А. Реформатский, В. В. Виноградов, И. Леков, Е. А. Земская и др. В украинском языке агглютинацию исследовали И. Р. Выхованец, А. А. Загнитко, Н. Ф. Клименко и др.

Н. Ф. Клименко пишет о том, что в 60-е годы русские языковеды выделили как самую характерную особенность современного русского литературного языка рост в нем признаков агглютинативности [6, с. 97]. Е. А. Земская обратила внимание на то, что рост агглютинативности в семантике производного слова способствует четкому делению слова на морфемы, поскольку с каждой морфемой связана определенная часть значения слова и таким образом семантическое деление поддерживает деление структурное [6, с. 97].

Агглютинативность в простых (с одним корнем) и сложных словах имеет разный характер и проявления. В первых она проявляется в изменении техники соединения морфем (устранении чередований, расширении инвентаря интерфиксов и т. п.), в специализации суффиксов на выражении одного значения, в префиксальном способе образования производных. Сложные слова показательны тем, что иллюстрируют рост возможностей свободного «склеивания» основ, появление среди них основ-классификаторов и конкретизаторов, которые могут использоваться как определенные семантические клише. Наконец активное пополнение лексического состава языка за счет многих расчлененных номинативных единиц, выраженных словосочетаниями, тоже свидетельствует об аналитичных возможностях для роста в нем агглютинативности [6, с. 97].

Выделяют «агглютинацию после корня (постпозиция); перед корнем (препозиция) и после и перед корнем (циркумпозиция)» [4, с. 274].