

Абдулаева Е.Р.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ «РОМАНТИКА» И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Актуальность исследования. Поэтический театр М.И. Цветаевой, долгое время «ожидавший» своего читателя и исследователя, сегодня привлекает внимание широкого круга ученых. Он интересен и как самоценное явление, этап в развитии творческой личности поэта, и как важный прецедент в развитии русской стихотворной драмы. Поэтому на фоне многочисленных работ, дешифрующих его внутренние законы [5, 6, 8 и др.], особенно остро ощущается нехватка исследований, посвященных проблеме его генезиса.

Стихотворная драма имеет в России долгую историю, у истоков которой стоят пьесы русских классиков – М. Ломоносова (трагедии «Тамира и Селим», «Демофонт»), А. Сумарокова (девять трагедий, написанных александрийским стихом, среди которых «Хорев», «Синав и Трувор» и др., и несколько памфлетных комедий), Д. Фонвизина (комедии «Корион», «Бригадир» и «Недоросль»). Однако ее подлинное становление связано с началом XIX века, эпохой, озаренной гением Пушкина. На этой стадии развития русской литературы, когда ее национальным поэтам удалось со всей неоспоримостью доказать свою состоятельность и идейную независимость, стихотворная драма была востребована в качестве масштабного пространства для выражения душевных коллизий создателя. Сцена позволяла автору таких произведений публично взаимодействовать с современниками, давала ему «выход третьего лица», уравновешивая катастрофичность его собственного мировосприятия. Показательно, что именно Пушкин в своих «Маленьких трагедиях» дал не только великолепные образцы драмы в стихах как таковой, указав на художественные возможности поэтического театра, но и создал модель драматического цикла, к которой впоследствии обратилась Цветаева. Вообще начало XIX века оставалось для автора «Романтики» временем романтизма, в широком смысле понятого как установка на творческую и личностную исключительность. Поэтому образ ее поэтического театра в значительной степени формировался в диалоге с драматургией того времени.

Как ни парадоксально, надлежит констатировать, что «пушкинская» традиция начиналась для Цветаевой не с Пушкина, а с Грибоедова «Горя от ума», которое она, будучи от природы остроумным человеком, часто и к месту цитировала. Дело, однако, не только в том, что поэт восхищался красотой чужого слова или, как большинство носителей русского языка, обращался к афоризмам А. Грибоедова как к пословицам. Тема ума была принципиально цветаевской темой – как в творчестве, так и в жизни, и конфликт великой комедии был предметом ее собственной распри с миром... Стало хрестоматийным фактом, что в «Горе от ума» неординарный ум и свободная (во всех значениях) речь представляют собой взаимосвязанные характеристики одного психотипа, психотипа Чацкого. Ум дает человеку «свой» язык, в то время как его отсутствие создает Молчалиных, которые, впрочем, «блаженствуют на свете». Напомним, что в комедии присутствует также бессловесный князь Тугоуховский, символизирующий всю силу непонимания и «неслышания», сопровождающую героя. Другие персонажи «и слышат, не хотят понять», превращая Чацкого в безумца, чьи речи якобы лишены здравого смысла. Заданная Грибоедовым тема – «Ведь нынче любят бессловесных» – используется Цветаевой в целом ряде произведений: повести «Мой Пушкин», где поэт обречен любить бессловесную «куклу» Гончарову, «Поэме Конца», где возлюбленный предлагает героине вообще не писать стихов, наконец, в «романтической» пьесе «Каменный Ангел».

Начиная с 1920-х годов, Цветаева все сильнее ощущает себя попавшей в замкнутое пространство, окруженной людской глухотой (при этом поэт остается для нее певцом, нуждающимся в проходимости своего голоса):

Существования котловиною
Сдавленная, в столбняке глуши,
Погребенная заживо под лавиною
Дней – как каторгу избываю жизнь.

Гробовое, глухое мое зимовье.
Смерти: инея на уста красны –
Никакого иного себе здоровья
Не желаю от Бога и от весны

[7, т.2, с. 255].

В программном стихотворении «Тоска по родине», написанном в 1934 году, она назовет себя «камчатским медведем», охладевшим к звучанию родного языка («Не обольщусь и языком/ Родным, его призывом млечным./ Мне безразлично – на каком/ Непонимаемой быть встречным!» [там же, 2, с. 316]). Тогда же, в середине 1930-х, она произнесет в «Повести о Сонечке» приговор своему бывшему кумиру Завадскому: «Что я помню из его высказываний? На каждый мой резкий, в упор, вопрос о предпочтении, том или ином выборе – хотя бы между красными и белыми – «Не знаю... Все это так сложно...» (Вариант: «так далеко-непросто»)... по существу же «мне так безразлично...» <...> Научить *ступить* красота может (и учит!), *поступить* – нет, *выказать* – может, *высказать* – нет» [7, т. 4, с. 337]. Почувствовал ли Завадский, читая повесть Цветаевой и будучи насквозь человеком театра, что этот портрет – портрет современного Молчалина? В пьесе «Каменный Ангел», написанной поэтом на излете увлеченности Завадским, герой представлен молчащим истуканом, вместилищем женских чаяний – настолько безликим, что Аврора, выпившая венериного зелья, не может его узнать. И действительно, узнать можно того, кто проявил себя делами, дав достойное

свидетельство своих жизненных предпочтений. Несмотря на то, что в финале драмы козни Амура разрушаются волей Богоматери, читатель испытывает ощущение неопределенности: Аврору ждет встреча с пассивным, как и ранее, женихом, за которым ей придется идти на небо.

В пьесе «Феникс» отсылки к «Горю от ума» еще более красноречивы. Старый Казанова, истинный поэт слова и мысли, попадает в положение Чацкого и проигрывает словесный поединок бездарному куплетисту Видероллю, заискивающему перед знатью. В своем конкурсном рондо этот Молчалин признается в «ребячьем страхе» перед словом [7, т.3, с. 516], в то время как Казанова начинает свое выступление с благодарности Музе, верной ему в вечности:

Этого союза
Года не расторгают. Музу
Единственную изо всех
Любовниц не пугает старость.
Я не ручаюсь за успех
[7, т. 3, с. 520].

Герой действительно не имеет успеха ни у бабушек, ни у внучек (ср. грибоедовских графиню бабушку и графиню внучку, из которых старшая ничего не слышит, а младшая выказывает недовольство присутствием «уродов с того света» [2, с. 109]). Его, как и Чацкого, обвиняют в вольтерьянстве («Довел Вольтер!» [7, т.3, с. 518]), а рассказанная им история своего рождения вызывает ту же реакцию света, что и знаменитый монолог о «французике из Бордо» – герой остается один среди кружащихся в танце манекенов:

<p style="text-align: center;"><i>Чацкий</i></p> <p>В чьей, по несчастью, голове ри... Пять, шесть найдется мыслей здравых, И он осмелится их гласно объявлять, – Глядь... (<i>Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам</i>)</p> <p style="text-align: center;">[2, с. 108].</p>	<p style="text-align: center;"><i>Казанова</i></p> <p>А час спустя после за- ри... <i>Первые звуки менюэта. Последний слушатель – Венская гостья – бабочкой выпархивает в дверь. Вокруг Казановы никого</i></p> <p style="text-align: center;">[7, т. 3, с. 528].</p>
--	---

В итоге цветаевский герой, подобно Чацкому, оказывается в положении шута и изгоя, а в конце пьесы покидает сцену, отправляясь колесить по миру в своей карете. Следует, однако, заметить, что конфликт Казановы имеет не столько социально-исторический, сколько метафизический смысл – как истинный поэт, «феникс» разминулся со временем и надисторической пошлостью.

Близки Чацкому и другие персонажи цветаевских драм: Дама в плаще и Господин в плаще из «Метели», Червонная Дама из «Червонного Валета», Генриэтта из «Приключения» – все герои-странники, влетающие в жизнь, как в комнату, и вновь исчезающие в поисках ее смысла. Они вызывают недоумение у окружающих (ср. слова Софии о Чацком: «Вот об себе задумал он высоко.../ Охота странствовать напала на него./ Ах! если любит кто кого./ Зачем ума искать и ездить так далеко?» [2, с. 45]) и, в конечном итоге, жизненная победа достается Молчалиным:

Ах! как игру судьбы постичь?
Людей с душой гонительница, бич! –
Молчалины блаженствуют на свете!
[2, с. 126].

Переключаясь с Грибоедовым в решении проблемы ума, Цветаева в целом строила свой цикл по канону «Маленьких трагедий» Пушкина. Сама биография Пушкина – и об этом можно прочитать в цветаевской прозе – была для нее мифологической канвой, с необходимостью требующей заполнения в судьбе каждого русского поэта. Находясь в непрерывном диалоге с классиком, Цветаева *должна* была написать драматический цикл – по образцу «Маленьких трагедий», а на склоне лет и повести – по примеру его прозы.

Материалом «Маленьких трагедий» стали страсти, подчиняющие себе человека: алчность в «Скупом рыцаре», зависть в «Моцарте и Сальере», многолюбие в «Каменном госте», распутство и гордыня в «Пире во время чумы». Взятые вместе драмы цикла говорят не только о природе человека как таковой (в том числе и о духовных противоречиях самого Пушкина), но и о духовной истории человечества. Это дало ученым основания для сравнения микрокосма «Маленьких трагедий» с текстом Библии. Так, Е. Александрова пишет о близости логики цикла Пятикнижию Моисея: «нарушение заповедей Бога – греховная гордость и зависть – желание смерти близкого как исхода («исход» в библейском контексте означает «избавление») – нравственное распутство и жизненная легкомысленность – утрата трепетности в отношении к Богу – Возмездие» [1, с. 11]. Цветаева возьмет этот прием на вооружение – и тогда, когда будет писать «Поэму Горы» и «Поэму Конца» в буквальном соотношении с сюжетами Ветхого и Нового Завета (две поэмы станут ее своеобразным «библейским циклом»), и тогда, когда будет выстраивать драматическую трилогию «Тезей» как авторский миф о последовательной реализации «гнева Афродиты»...

«Романтика», ставшая первым цветаевским опытом объединения в цикл произведений значительного объема, не претендует на глобальные обобщения, которые будут под силу тридцатилетнему поэту (как и тридцатилетнему Пушкину). Однако ее мир многоаспектно связан с «Маленькими трагедиями» – и тематически, на уровне темы страстей, и структурно, в плане развития принципов поэтического театра. Как и Пушкин, Цветаева использует условный хронотоп (символически понятый XVIII век) как воплощение не-

**ДРАМАТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ «РОМАНТИКА»
И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ**

кого времени и пространства, в которых происходит рассмотрение вечно актуальных коллизий человеческого бытия и сознания. Она останавливает внимание на одной страсти, любовном влечении людей друг к другу, однако ставит целью анализ всех ее проявлений – от чувственного вожделения до духовного притяжения, целью которого уже не является обладание. В этом смысле логику цветаевской мысли от пьесы к пьесе можно определить как логику возрастания – от более простых форм любви к более сложным. В «Червонном Валете», где персонажи представлены игральными картами, всего лишь задается приоритет одной масти перед другими, в то время как в последней пьесе «Феникс» любовь воплощается в образе Казановы, одного из величайших любовников вселенной. При этом, как и в случае с пушкинским Дон Гуаном, персонаж, служащий символом ветрености и непостоянства, получает художественное оправдание. Он выступает носителем идеи духовной любви, стремящимся к ее идеальному воплощению.

Вступая на территорию поэтического театра, Цветаева демонстрирует полную солидарность с Пушкиным, отстаивая право поэта на творческую любовь. Ее Казанова, как и Дон Гуан, – поэт, речетворец, видящий в женщинах воплощение своей музыки. Трагедия этих героев в том, что реальность мстит им за неординарность, препятствуя воплощению неземного чувства: и Дона Анна, и Генриэтта, и Франциска выступают для них воплощением запретной любви. Развивая пушкинскую мысль, Цветаева показывает, что в мире нет места ни подлинной любви, ни самому поэту, становящемуся ее адептом и заложником. О том, что талант всегда кажется обыденному сознанию лишь формой легкомыслия, Пушкин говорит в трагедии «Моцарт и Сальери». Поэтом оказывается и его Вальсингам, зачарованный чарами смерти и создающий кощунственный гимн разрушительной стихии – даже рискуя бессмертием своей души. Пушкин проговаривается о собственном конфликте с современниками, видевшими в нем лишь повесу и дуэлянта и не понимавшими его глубиной внутренней драмы...

Главное, чему научилась Цветаева у Пушкина «Маленьких трагедий», – искусство поэтического монолога и диалога, развитие поэзии в драматической форме. По точному замечанию П. Антокольского, «Пушкин назвал свои маленькие трагедии «драматическими изучениями»: так он перевел французское слово, еще не привившееся у нас в ту пору: *etudes* <...> Работа Цветаевой шла в том же, пушкинском направлении. Она изучала, пробуя на слух, на ощупь, на вес драматическую структуру как правила новой игры. В этом был для нее азарт, если угодно – спортивный» [цит. по: 4, т. 2, с. 329]. Антокольский, бесспорно, знал о подзаголовке цветаевской книги «Конец Казановы», вышедшей в 1922 году: «Драматический этюд». Он распознал в нем скрытую цитату и, таким образом, приблизился к разгадке замысла «Романтики».

В отличие от всех своих предшественников, Пушкин остался в драмах непревзойденным поэтом – чего стоят хотя бы монологи Дон Гуана, песни Мери и Вальсингама, которые могли бы существовать как самостоятельные стихотворения (что хорошо понимала Цветаева, которая перевела на французский песню Вальсингама и хотела перевести песню Мери). Подобно предшественнику, она шла в своих драмах не только от смысла, но и – даже преимущественно (!) – от самого стиха. Так возникали блестящие монологи, построенные на вслушивании в саму суть слова (монолог-заклятие маркизы д'Эспарбэс о будущем Лозэна, монолог Франциски об имени Джакомо и др.), монологи-песни, становящиеся значимыми лирическими отступлениями внутри драматического текста. Это заметил уже один из первых рецензентов книги «Конец Казановы» С. Богдановский: «Диалог чрезвычайно жив, стих на протяжении всей сцены (имеется в виду «сцена» «Конец Казановы» – Е.А.) необычайно энергичен, динамичен и нервен, и вполне обнаруживает отличительное качество Цветаевой – ее несравненный поэтический темперамент» [цит. по 4, т.1, с. 111]. Цветаева формировала звуковую основу образа, подобно Пушкину, осознавая важность «драматургии стиха – главного структурообразующего и смыслообразующего элемента поэтической драмы» [8, с. 16].

Стихотворные драмы Цветаевой «серебрятся и сверкают» свободными красками стиха. Это карнавал масок, ролей и поз, необходимых поэту для передачи своей многогранной сущности. Неудивительно, что едва ли не самой значимой сюжетной ситуацией в этих пьесах является ситуация бала-маскарада, ставящая «Романтику» во взаимодействие с художественным миром другого поэта эпохи романтизма, М. Лермонтова. Его драма «Маскарад», разоблачающая пустоту и лицемерие света, вместе с тем поднимает философские проблемы смысла жизни, рока, любви и доверия людей друг к другу. Цветаевой оказалось близко рассмотрение жизни в аспекте игры (игра в любовь, игра в жизнь и игра жизнью) – тем более что ее пьесы были вдохновлены профессиональными «игроками», актерами вахтанговской студии. Однако, в отличие от Лермонтова, в чьем произведении игровое отношение к жизни символизирует темные стороны человеческой природы, а потому приводит героев к опустошенности (ср. слова Арбенина о судьбе игроков: «Видал я много юношей, надежд / И чувства полных, счастливых невежд / В науке жизни... пламенных душою, / Которых прежде цель была одна любовь... / Они погибли предо мною...» [3, с. 133]), автор «Романтики» допускает возможность творческой, артистической игры, а в игре судьбы с человеком видит не безрассудный рок, но превышающую наше разумение неизбежность. Неудивительно поэтому, что в «Маскараде» носителем философии игры является ловкий и прагматичный Казарин:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт –
Мир для меня – колода карт,
Жизнь – банк; рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю
[3, с. 183].

У Цветаевой же реплики об игре принадлежат «героям души» – Генриэтте и Казанове. Показательны слова Генриэтты о музыкантах:

Горбун
 Диковинные люди – музыканты!
 Проси хоть час, хоть год, хоть век...
Генриэтта

На сих
 Причудников нельзя сердиться, ибо
 Как женщины – играют, *как* хотят,
 Когда хотят – *кому* хотят...
 Маэстро,
 Вы мой союзник...

[7, т. 3, с. 483].

Зато, в отличие от Лермонтова, Цветаева негативно относится к идее маски, однозначно квалифицируя желание закрыть лицо как трусость и подлость (ср. реплику циничного Бубнового Валета, в снисходительном отношении к пороку похожего на лермонтовского Казарина: «Маска – мое убранство,/ Ветер – мой господин,/ Враг у меня один:/ Треклятое постоянство» [7, т. 3, с. 351]). Позже, в драме «Федра», мысль об этической неполноценности всего сокрытого будет вложена в уста Ипполита, отвергающего тайное послание мачехи. Примечательно, что выразители авторских чувств Арбенин и Казанова воспринимаются окружающими как опасные демонические фигуры, лишь надевшие маску ягнят, – даже в те моменты, когда они совершают свои лучшие поступки. В этом смысле не только Арбенин, но и герой «Феникса» выглядят «лишними людьми», чьи критерии красоты и добра не совпадают с общепринятыми. Размышляя над сюжетом Казанова и Франциски, Цветаева по-своему обыгрывает ситуацию Арбенин-Нина («Я сердцем слишком стар, ты слишком молода» [3, с. 156]), воздвигая между героями не только психологическую, но биологическую стену. Однако ее Казанова оказывается намного мудрее и благороднее Арбенина – он отказывается переносить на Франциску груз своего прошлого, что могло бы стать причиной гибели юного существа. В целом герой Лермонтова задуман как жертва обстоятельств и роковых страстей, заблудившийся и отчаявшийся человек, в то время как Казанова – образ душевной красоты, поэтический идеал М.И. Цветаевой на рубеже 1920-х годов.

Выводы. Цикл «Романтика» создавался поэтом «в пику» своему времени с его жестокостью и духовной нищетой, как и «в пику» драматургии тех лет, потерявшей, по Цветаевой, ощущение животрепещущей человеческой души. Ни уставший от собственного натурализма реалистический театр, ни опрокинутый в абстрактную религиозную мистику театр символистов (за исключением А. Блока, и здесь оставшегося подлинным поэтом), не удовлетворяли ее молодое дарование, несмотря ни на какие обстоятельства осознающее свою силу и полнокровность. Именно поэтому через голову современности Цветаева обратилась к традициям золотого века русской литературы, черпая там уверенность в существовании «незыблемой скалы» ценностей, среди которых вера в само слово была для нее едва ли не важнейшей.

Источники и литература

1. Александрова Е.Г. Нравственно-философская позиция А.С. Пушкина в художественном целом «Маленьких трагедий». Автореферат дис...канд. филол. наук. – Красноярск, 2000.
2. Грибоедов А.С. Сочинения. – М., 1988.
3. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 2 т. – М., 1988. – Т. 2.
4. Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. – М., 2003. – 2 ч.
5. Новикова М.А., Столярова Е.Б. «Поединок роковой» (Драматический цикл М. Цветаевой «Романтика») // Вопросы русской литературы. – Симферополь. – 1993. – Вып. 1 (58). – С. 70 – 78.
6. Смольяков А.Ю. Стилизация в русской поэтической драме начала XX века: Драматургический цикл М.И. Цветаевой «Романтика». Дис...канд. искусствоведения. – М., 1998.
7. Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. – М., 1994. – 7 т.
8. Яковченко С.Б. Драматургическое начало в творчестве М. Цветаевой: Автореферат дис...канд. филол. наук. – Вологда, 1994.