

Абдулаева Е.Р. «РОМАНТИЗМ» М. ЦВЕТАЕВОЙ

Проблема романтизма традиционно носит в литературоведении двойственный характер, включая в себя осмысление художественного направления, сложившегося в европейских литературах к началу XIX века, и «типа культурного сознания» [1], который во многих аспектах связан с этим направлением и все же не исчерпывается им. «Романтизм в широком смысле» обрастает противоречивыми культурными ассоциациями, аллюзиями и интерпретациями, затрудняющими вычленение его устойчивых свойств.

Культура рубежа XIX – XX веков предельно открыта романтическим влияниям. Модернизм, особенно на раннем его этапе, нередко называют неоромантизмом, имея в виду возросшую роль субъективного начала и связанное с этим обострение конфликта индивидуального и всеобщего, духовно-мистического и социально-бытового.

В основе символистского мифа о романтизме лежала ориентация на немецкую литературную традицию – от Гете и Новалиса до Ф. Ницше, выросшая на почве «общефилософского германофильства» [2, 247]. Показательно, что последовательное гетееанство М. Цветаевой (ср. «пушкинских страданий мне дороже гетевская радость») также было опосредованным романтизмом – среди многих зеркал, в которых отражался ее Гете, следует особо отметить перевод «Лесного царя» В. Жуковским и «Переписку Гете с ребенком» Беттины фон Арним. Если первая из книг была неотлучным спутником цветаевского детства, то вторая сопровождала ее в юности – так, сохранился экземпляр из библиотеки поэта с пометками 1911 – 1921 годов, свидетельствующими о его диалоге с автором мемуаров. Заметим, что именно идеальные отношения Гете и Беттины могли оказаться прообразом коллизии старик/ребенок, представленной в драмах из цикла «Романтика».

Цветаевское германофильство первых десятилетий XX века (вплоть до начала второй мировой войны) представляется закономерной мифотворческой стратегией: поэт признается в верности общим с символистами литературным корням и в то же время мифологизирует самого себя, придавая повышенное значение немецкой крови, протекавшей в жилах матери – М.А. Мейн. При этом знаковым оказывается приобщение к стихии музыки (мать М. Цветаевой была талантливой пианисткой), признававшейся романтиками основой всех искусств. Как сказано в насквозь мифологичной автобиографической прозе поэта, «Хроматика есть целый душевный строй, и этот строй – мой. <...> Хроматика – самое обратное, что есть драматике, – Романтика. И Драматика. Эта Хроматика так и осталась у меня в спине» [3]. Во время «Романтики», сразу после окончания первой мировой войны М. Цветаева вновь и вновь признается в любви к Германии – и эти признания особенно экспрессивны именно потому, что, согласно канонам романтизма, поэт должен противопоставить себя «толпе», историческому времени, низменным бытовым обстоятельствам. «Моя страсть, моя родина, колыбель моей души!» – так называет Германию автор «Романтики» [3]. И, вторя русскому мифу о «гуманной» культуре, добавляет: «Это страна сумасшедших, с ума сошедших на высшем разуме – духе» [3].

В связи с этим интересно пронаблюдать, какую окрашенность приобретает у М. Цветаевой традиционная романтическая образность. Знаменательно, что наряду с общеромантическими символами (а иногда и штампами), поэт с успехом использует индивидуальные мифологемы, которым приписывается «романтический» смысл. Такой мифологемой становится плащ – символ, вступающий во взаимодействие с романтической культурой странничества. В одноименном поэтическом цикле («Плащ», 1918) этот образ получает предельно широкое толкование, становясь знаком тайны, непостоянства, коварства – под плащом может быть спрятан кинжал, – бездомности и кочевой свободы. Как символ свободы и бунта плащ приобретает эстетическую значимость, и, даже дырявый («плащ, щеголяющий дырою» – курсив мой, Е.А. [3]), подчеркивает красоту своего хозяина. Так, в драме «Метель» в плащи одеты Дама и Господин, которые выделяются среди постояльцев харчевни не только знатным происхождением, но и молодостью (20 лет, 30 лет), жизненной экспрессией. Они позиционируют свою уникальность, в то время как остальные персонажи исчерпываются родом занятий («трактирщик, торговец, охотник – каждый – олицетворение своего рода занятий» [3]) и принадлежностью к своей эпохе («старуха, весь XIII век» [там же]). Таким образом, плащ как предмет одежды утрачивает всякую конкретность, связь с саном и модой и фигурирует как вневременной символ избранничества. В драме «Червонный валет» черный плащ Пикового короля неоднократно сравнивается с парусом, что заставляет вспомнить пиратов, пускающихся на разбой под флагом своеобразно понятой свободы. Вместе с тем плащ, «поймавший ветер», обличает в своем хозяине чародея, овладевшего стихийными силами природы (ср. реплику Королевы: «Его плащ как парус. Он злодей, чародей, упырь./ А потом я покаюсь, а потом я пойду в монастырь» [3]). В любом случае, сравнение с парусом усиливает пафос романтического – и, в духе романтизма, демонического – одиночества, свободного движения по волнам мира («Черный плащ его, как парус./ Черный конь его, как вихрь» [3]).

С образом плаща и связанным с ним мотивом странничества коррелирует символ метели, вариант романтической бури. Нетрудно догадаться, что выбор «метели» – а не «бури» или «потопа» – обусловлен цветаевской ориентацией на русскую литературную традицию, в частности, на одну из пушкинских «Повестей Белкина». Именно в повести «Метель» общеромантический символ приобретает сугубо русский оттенок, причем развязка произведения показывает, что романтический бунт встречает в заснеженной России сопротивление огромных пространств, сурового климата и привыкшего к покорности сознания (ни в «Метели», ни в романтическом «Дубровском» герои оказываются не в состоянии преодолеть случайное стечение обстоятельств). Хотя М. Цветаева переносит действие драмы в Богемию, несколько отдаляясь от суровой русской действительности, ей принципиально близка идея разминовения, невозможности счастья

ливой любви в катастрофическом и смятенном мире. Очевиден автобиографический подтекст «Метели»: пьеса написана во время войны, надолго разлучившей М. Цветаеву и С. Эфрона. Не имея никаких известий о муже, всем своим существом сохраняя верность его памяти, М. Цветаева сама находилась в положении «странницы», тянущейся к людям и сторонящейся их. Знаменательно, что близкое цветаевскому ощущение эпохи свойственно в целом Б. Пастернаку, передававшему движение деревьев, домов – целых городов, пустившихся в странствие вместе с потерявшим ориентиры человеком (ср. стихотворения из сборника «Поверх барьеров» (1917), поэму «Лейтенант Шмидт» (1926 – 1927) и др.).

Примечательно, что одно из стихотворений «Снежной маски», «Голоса», выполнено в форме драматического диалога, имеющего подзаголовок «Двое проносятся в сфере метелей». Персонажи диалога – вечные Он и Она, воспеваемые и М. Цветаевой (ср., напр., «Пало прениже волн бремя дневное/ Тихо взошли на холм/ Вечные двое»). Блоковские строки «Кто молод, – / Расстанься с дольною жизнью!» могли бы послужить эпиграфом к цветаевской «Метели». Главное же, что цикл «Снежная маска», обусловленный влюбленностью А. Блока в актрису Н. Волохову, проникнут атмосферой театра – и этот опыт театра, пережитый лирическим поэтом, имел принципиальное значение для М. Цветаевой-драматурга.

С темой метели как «бальной вьюги» сопряжен романтический мотив бала, маскарада. Как и романтики, М. Цветаева видит в бале «аналог довременного хаоса, бездны, поглощающей индивидуальность» [1]. Бал связывает людей ложными сиюминутными обещаниями, а в варианте маскарада подразумевает окончательную потерю «лиц», ложнозначительную игру (ср. реплику коварного бубнового валета в пьесе «Червонный валет»: «Маска – мое убранство,/ Ветер – мой господин,/ Враг у меня один:/ Треклятое постоянство» [3, 351], которая актуализирует романтическое понимание маскарада как «борьбы, но борьбы под чужой личиной, образа скрытого соперничества»). Мотив маскарада со временем разовьется у М. Цветаевой в самодостаточную тему: в написанной вскоре после «Романтики» новелле «Флорентийские ночи» она воспроизведет любовный конфликт лирической героини, поэтессы, и человека из маскарада, неспособного на подлинное чувство. В конце этого произведения с предмета былой страсти беспощадно, по-цветаевски, срывается маска, обнажая истинное лицо, которое героиня «никогда не любила». В мире «Романтики» вырваться «в бешеную метель – из вьюги бальной» означает оставить отжившие отношения и лицемерные устои, поэтому Господин в плаще комментирует поведение Дамы репликой «Вся Ложь звала тебя назад,/ Вся Вьюга за тебя боролась» [3, 370]. Мария-Антуанетта в «Фортуне», осуждая легковесность графа Д'Артуа, говорит: «Граф Д'Артуа хорош для маскарада,/ Для котильона... С ним прелестно бал/ Открыть.../ Играть во власть трудней, чем в фанты!» [там же, 395]. В конечном итоге образы бала и маскарада выступают у М. Цветаевой как синонимичные.

Совершенно иной смысл приобретает, казалось бы, родственный «балу» и «маскараду» образ карнавала. Он противопопоставлен им как народное празднество, не признающее чинов и условностей, возвращающее человека в мир природных стихий (отсюда близость карнавала к вьюге). Не случайно уезжающий Король в пьесе «Червонный валет» («старик, седая борода») призывает свою юную жену: «На карнавал не глядите в шелку...» [3, 342].

Еще один романтический мотив, в высшей степени актуальный для художественного сознания М. Цветаевой, – мотив игры. В пьесах из цикла «Романтика» его роль усиливается за счет осмысления поэтом игровой природы театра. Герои драм играют друг с другом (в фанты, в карты, в шахматы, в любовь...), актеры играют написанные для них роли, но всеми – актерами, героями и автором – «играет» рок, высшие силы, запустившие механизм игрового действия. Понимание человека как инструмента судьбы, порой обретающего свободу только в творчестве, сближает М. Цветаеву с А. Блоком, – в первую очередь, с А. Блоком драматической трилогии.

Символична, по Цветаевой, и детская игра. В бессознательных действиях ребенка уже проявляет себя судьба, более того, в них прочитываются общие закономерности человеческой жизни. Так, бловень фортуны Лозэн – король детских игр, «затейник – не найдешь другого!» [3, 385], который уже в детстве «Брал города,/ Красавиц похищал... Зато капризник!/ А уж подружек обожал!/ – Уже тогда?/ – А уж игрушки им ломал!.../ – Как нынче жизни...» [там же]. Юная Франциска в «Фениксе» предлагает Казанове сыграть в жмурки, подсознательно угадывая суть любовной игры: «А вы когда-нибудь играли в жмурки?/ – Всю жизнь!/ – Всю жизнь? – А говорят, что турки/ Всю жизнь женаты./ – Как?/ На всех, на всех!» [там же, 556]. В пьесе «Приключение» о такой же игре с закрытыми глазами говорит Казанове Генриетта: «Все под большой луной/ Играем втемную» [там же, 489]. Это слова о герметичности каждой судьбы, невозможности победить судьбу любовью (как скажет об этом же А. Ахматова, «Есть в близости людей заветная черта/ Ее не перейти влюбленности и страсти...»).

В ситуации слома эпох М. Цветаева декларирует свою верность традиции – традиции романтизма, традиции XVIII века (века ее любимого Г. Державина), наконец, традиции символизма, с которым были связаны для нее значимые имена Эллиса, В. Брюсова, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, А. Блока. И друг ее юности, «чародей» Эллис, и К. Бальмонт, с которым можно было бродить по революционной Москве, забывая о голоде, и, конечно, А. Блок остались для автора «Романтики» поэтами, которые «правят мирами», поднимаясь над реальностью. В этом смысле ей был абсолютно созвучен изначальный аристократизм символизма, подхваченный им завет «не дорожить любовью народной». Вот почему аристократы, изображенные в «Романтике», олицетворяют «романтизм», воспринятый сквозь призму символизма.

Выводы

Таким образом, романтика и романтизм выступают у М. Цветаевой как критерии мифо- и житетворчества, в предельно обобщенной форме выражающие ее поглощенность душевно-духовной стихией. Окрашенные заветами символизма, они выступают синонимами подлинного искусства – искусства, отражающего высшую, подлинную реальность. Героев цикла «Романтика» можно назвать героями романтиче-

ского кодекса, однако с не меньшим основанием так можно назвать саму М. Цветаеву, выстроившую свою жизнь в соответствии со своеобразно понятыми и модернизированными принципами романтизма.

Источники и литература

1. Шумкова Т.Л. Романтизм в Германии и России. – Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та, – 2001. – 71 с.
2. Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. Германия в зеркале русской словесной культуры 19 – начала 20 веков. – Кельн, Веймар, Вена: Bohlau, 2000
3. Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7-ми т. – М.: Эллис Лак, 1994.

Беляева О.В.

ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ МОДЕРНИЗМА В АНГЛИИ

Переориентация, произошедшая в мировоззрении интересов человека на рубеже XIX-XX веков, влияние современных философских концепций мира и человека на развитие общества, в свою очередь вызвали смену приоритетов в значимости творческих ориентиров. Достаточно много писателей и критиков таких как: Л.П. Андреев, В.Н. Богословский, Н.П. Михальская, Е.Я. Домбровская, В.В. Ивашева исследовали модернизм, писали о новых жанрах и приемах модернизма, раскрывали базовые принципы этого направления. Однако данная статья предполагает поэтапное исследование развития модернизма и может заполнить некоторые пробелы в истории английской литературы конца XIX начала XX столетия. Более того, на рубеже XX- XXI вв. жизнь приобрела индивидуалистический характер, поэтому идеи писателей модернистов актуальны и сегодня.

Цель данной статьи состоит в исследовании причин возникновения модернизма в Англии и основных принципах его развития.

Задачи исследования следующие:

- Дать определение основным литературным направлениям конца XIX-XX веков таким как: декаданс, модернизм, эскепизм, авангардизм.
- Кратко охарактеризовать основные этапы становления модернизма.
- Определить понятия «внутренний монолог», «поток сознания», как один из приемов выражения писателей-модернистов.

Реализм, который в значительной степени был эстетическим показателем идей европейского позитивизма, в конце XIX начале XX столетия начинает уступать новым художественным явлениям и тенденциям. Те существенные перемены, которые происходят в это время в европейском искусстве и литературе, принято называть термином **модернизм** (фр. *moderne* – современный, новый). Под модернизмом, прежде всего, понимают совокупность направлений в искусстве, течений и школ, которые противопоставили себя традиционной эстетике (реализм и натурализм). Модернизм – сложное и многогранное явление, в котором принято выделять несколько хронологических этапов. Первый, наиболее ранний из них, – так называемый **декаданс** или ранний модернизм, который охватывает последнюю треть XIX века. Следующий этап, который начинается с конца XIX столетия и продолжается почти до середины XX в., – этот период и есть собственно **модернизм**, который также называют зрелым модернизмом. Третий этап связан с развитием специфического, художественного отображения модернизма, который получил название **авангардизм** и распространился в европейской литературе приблизительно в 10-х годах XX века. При всем многообразии направлений и течений в английской литературе конца XIX века отчетливо различаются две противоположные тенденции – реалистическая и декадентская.

Декаданс (фр. *decadence* – упадок) - это общее обозначение тех творческих явлений, в которых фиксируются первые отступы от традиционной реалистической эстетики, связанные, прежде всего, с общими, пессимистическими настроениями, что послужило реакцией на кризисные явления в обществе того времени. Понятие декаданс возникло в 80-х годах XIX столетия, когда в Париже стал выходить журнал “Декаданс”, а наименование “декадент” начало употребляться в литературной борьбе. Для обозначения группы писателей 80-х годов, близких символистам, а также самих символистов термин “декаданс” часто применяется в зарубежном литературоведении. Однако с конца XIX века этот термин распространяется на большое число явлений литературы, близких между собой по ряду существенных качеств (Импрессионизм, символизм, эстетизм, формализм) [1, с. 8]. Декаданс – это скорее складывавшееся с конца XIX века мировосприятие, отмеченное пессимизмом, настроением безнадежности, неприятием жизни. Слово “декаданс” содержит в себе оценку определяемых им явлений. Кризис в литературе и декаданс как его проявление были следствием общего кризиса в экономическом, политическом и культурном положении Европы. «Великая империя, над которой никогда не заходит солнце» после кризиса 1878–1879 гг., теряет промышленную монополию. Усиление противоречий между классами приводит к созданию рабочих партий и организации новых профсоюзов. Эти перемены оказали определенное влияние на развитие английской литературы нового периода, но сказало оно в творчестве писателей по-разному. В конце XIX века в европейской литературе появились настроения отчаяния и усталости. Поэты, драматурги, прозаики заговорили о мрачной действительности, полном бессилии человека, роковых, таинственных силах, господствующих в жизни. Они стали проповедовать культ «искусства для искусства», индивидуализм, аморализм. Наступила пора утраты идеалов, пора разочарований [2, с. 11]. «Писатели – по преимуществу лирики, которые первыми получили название «декадентов», называли себя в большинстве случаев «символистами». В какой бы мере они это сами не