

Кто же Бальмонт?
– Зарево зорь...» [2, с. 539].

Но чаще всего отношение Волошина к героям его портретов «проглядывается» через отдельные фразы, даже отдельные слова. Причем во всем – ощущение тепла, восторга, любви к человеку и его творчеству: «Теперь лицо его возбуждало ужас, но не было *безобразно*. Оно рождало мысль о *цветущей долине* Гоморры...» (Реми де Гурмон); «Трагизм неподвижен. Он весь в лице. *У нее лицо ребенка*» (Айседора Дункан); «Что это? Как это сделано? Как достигнуто здесь то, что когда читаешь эти строфы, то не слышишь ни одного слова, но в ушах явственно звенит долгий степной напев... Это – *чудо*» (о поэзии Бальмонта) (*выделено нами – Л.Т.*).

Для Волошина–портретиста соответствие «от внутреннего к внешнему» и наоборот имеет особо важное значение, поскольку позволяет запечатлеть изображаемого человека в единстве внешних и внутренних проявлений его личности, как художественное целое. В «Ликах...» М. Волошин отразился как знаток «тонкого льда» человеческой души. Многие статьи о современниках воспринимаются как своего рода «открытия», как своеобразная антитеза общепризнанному, нередко канонизированному представлению о замечательном современнике. Волошин словно «очищает» его личность от нарочитой условности и возвращает ей неповторимое, глубоко индивидуальное, характерное.

В то же время и каждый из современников в чем–то помог Волошину лучше понять жизнь и ее бесконечное разнообразие, сократив, тем самым, путь писателя к познанию действительности, эпохи. С каждым из них у Волошина связывалось представление об определенном круге идей, настроений, мнений и оценок, каждый знаменовал собой какой–то особый этап его биографии и творчества. А взятые вместе «лики» современников образуют длинную спираль духовной эволюции самого Волошина.

Высокий интеллектуализм словесной живописи М. Волошина, его предельная насыщенность мыслями, рассуждениями об изображаемых современниках явились закономерным итогом его многолетнего «увлечения» людьми.

Источники и литература

1. Волошин М. Путник по вселенным. – М.: Сов. Россия, 1990. – 384 с.
2. Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. – 848 с.
3. Тургенев И.С. Собр. сочинений в 12-ти тт. – М.: Гослитиздат, 1958. – Т. 12. – 695 с.

Тонких И.Ю.

СИНТЕЗ ТРАДИЦИОННЫХ СЮЖЕТОВ В ДРАМАХ М. ЦВЕТАЕВОЙ “ПРИКЛЮЧЕНИЕ” И “ФЕНИКС”

Несмотря на то, что творчество Марины Цветаевой всегда было объектом пристального внимания литературоведов, некоторые моменты до сих пор остаются недостаточно исследованными. Небольшое количество работ, посвященных драматургии М. Цветаевой, и в частности ранним пьесам, мотивирует попытку системного рассмотрения данной проблемы в свете теории традиционных сюжетов и образов (ТСО), разработанной черновицкой школой ученых.

Необходимость обращения к теории ТСО объясняется активным использованием традиционных сюжетов М. Цветаевой. Так, в драматургии 1918–1919 гг. центральным персонажем становится Казанова. Мы называем этот образ традиционным, опираясь на следующее определение: “Традиционным следует считать сюжет, который переходит от поколения к поколению, от одной литературной эпохи к другой, то есть такой, который сохраняется и активно функционирует в течение значительного исторического времени” [2, с. 4].

Генезис рассматриваемого образа, с одной стороны, исторический – так как известен реальный прототип (Джакомо Казанова – знаменитый авантюрист XVIII века), с другой стороны – литературный, так как широкую популярность он заслужил после выхода в свет его художественной автобиографии, где главным героем всех происходящих событий был сам автор. “История моей жизни” Джакомо Джироламо Казановы стала первой ступенью традиционализации образа. Это произведение можно считать и протосюжетом, и сюжетом–образцом одновременно. Именно в нем впервые оформилась целостная сюжетная схема с четкой семантической доминантой и сопутствующими периферийными мотивами. Поскольку все авторы, впоследствии интерпретирующие данный сюжет, опирались на мемуары Казановы, “История моей жизни” является не только протосюжетом, но и сюжетом–образцом, универсальной моделью, продуцирующей многочисленные варианты. Уровень литературного функционирования зародившегося в XVIII веке сюжета можно назвать дискретным: пассивный в литературе XIX в., он активно развивался в начале XX в.: Казанова стал главным героем произведений С. Цвейга “Три певца своей жизни: Казанова. Стендаль. Толстой”, Р. Олдингтона “Единственная любовь Казановы”, М. Цветаевой “Приключение”, “Феникс”.

Вспышка активности ТС в начале XX ст. в первую очередь объясняется тем, что в это время стал доступен наиболее полный вариант мемуаров Казановы, прежде значительно сокращенных и искаженных цензурой и переводчиками. Кроме того, переломные эпохи всегда провоцировали обращение к традиционным сюжетам: смена времен сопровождалась ломкой ценностных приоритетов, которые нуждались в перепроверке, писатели стремились “осмыслить онтологические и духовные реалии своего времени на фоне Вечности” [3, с.61]. Свообразным мериллом и эталоном при этом становились сюжеты, прожившие длительную литературную жизнь благодаря тому, что несли в себе непреходящие духовные ценности. словно прячась от бурных политических перемен начала XX в., М. Цветаева выбирает исключительно любовные коллизии

– сюжеты, актуализирующие нравственно–психологическую доминанту в противовес социально–исторической.

Как справедливо отмечает Р. Войтехович, во всех ранних пьесах М. Цветаевой “обнаруживается набор инвариантных элементов, которые в совокупности можно охарактеризовать как метасюжет”, история любви, имеющая “характер роковой предопределенности” [1]. Однако, кроме сюжетной общности, и драмы, и стихотворения этого периода характеризуются наличием “сквозных” персонажей: речь идет об архетипе соблазнителя, рокового красавца. Этот архетип расслаивается на два подтипа: первый из них – воплощение “пустой красоты”, слабый и безвольный мужчина, “убожество мое и божество” – это герой стихотворного цикла “Комедьянт”, герцог Лозэн из пьесы “Фортуна”, Амур из “Каменного ангела”, позже – Ипполит из “Федры” (отчасти). Прототипом этих персонажей послужил ученик Вахтангова, актер Юрий Завадский, о котором позже, в “Повести о Сонечке”, Цветаева напишет: “Не гадкий. Только – слабый. Бесстрастный. С ни одной страстью кроме тщеславия, так обильно – и обидно – питаемой его красотой” [7, с. 165]. Первоначально архетип соблазнителя воплощается в цельном, “собирательном образе неотразимого, избалованного любимца женщин” [4, с. 137]. И Казанова впервые появляется в стихах, посвященных Завадскому.

В пьесах происходит переосмысление архетипа соблазнителя, Казанову уже нельзя назвать воплощением “обольстительной пустоты”. Возникший впервые как эмблематический герой–любовник, образ растет вглубь, в особенности в пьесе “Феникс”. Перед нами красота мужественности и силы, “благородство Духа”: сам Казанова, князь де Линь, позже – Тезей из “Ариадны”. Эти герои также имели реального прототипа – им стал актер А. Стахович, “олицетворение (в ее глазах) красоты и галантности “осмнадцатого века” [4, с. 154]. Таким образом, изначально цельный архетип соблазнителя реализуется впоследствии, с одной стороны – в образах Комедьянта, герцога Лозэна, инфантильных бесстрастных мужчинах, воплощениях “пустой красоты”, с другой стороны – в образе мужественного, сильного духом Казановы, а также благородного князя де Линя.

Рассмотрим основные особенности трансформации традиционного образа Казановы в пьесах М. Цветаевой. Прежде всего, следует отметить тот факт, что автор редуцирует ТС, отсекая “ненужное”. Так, Казанова С. Цвейга – авантюрист, “пройдоха-игрок”, “блистательный шарлатан” [5, с. 14], “универсальный дилетант”, “почти ученый, почти поэт, почти философ, почти кавалер” [5, с. 31]. М. Цветаеву не интересуют многочисленные ипостаси исторического Казановы, семантической доминантой образа становится реализация в любви. Цветаева в корне меняет традиционное понимание этого образа, наделяя своего героя способностью пронести через всю жизнь, через невероятное количество любовных интрижек одну–единственную настоящую любовь – к загадочной Генриэтте. Цветаева пытается понять и в некоторой степени оправдать, реабилитировать Казанову. Она говорит лишь вскользь о его бесчисленных похождениях, рассматривая их как скитания в поисках утраченной души, которая явилась ему лишь однажды, персонафицировавшись в облике Генриэтты.

Последовательной “реабилитации” Казановы служит синтез различных традиционных сюжетов и мотивов в драмах 1918 – 1919 гг. Первая картина “Приключения” названа “Капля масла”, что вызывает неизбежные ассоциации с героями Апулея – Амуром и Психеей. Казанова, так же, как Амур, пробуждается от горячей капли масла, упавшей со светильника Генриэтты–Психеи. Р. Войтехович указывает на немаловажную особенность: “Отношения и функции здесь перевернуты. Хотя лампу держит Генриэтта, она представляет гораздо большую загадку для Казановы, чем Казанова – для нее. Огненная капля не разлучает, а соединяет героев и даже пробуждает любовь в “Амуре”. Здесь “Психея с лампой” неожиданно оказывается в роли “Амура с луком” [1]. На наш взгляд, Генриэтта – не только экстериоризированная душа Казановы, которую он теряет и затем ищет всю жизнь, но и зеркальное отражение героя, дающее возможность увидеть себя со стороны, в другом обличье. Даже признаки пола здесь нивелируются, героиня в какой–то степени андрогинна: вначале она предстает в образе гусара Анри, затем – в облике прекрасной женщины.

Таким образом, заимствуя реальный персонаж из мемуаров Казановы, Цветаева укрупняет его, отсекая все предыдущие и последующие, ставит на одну ступень с образом главного героя. Следует отметить особое авторское пристрастие к парным ТО: Орфей и Эвридика, Амур и Психея, Ариадна и Тезей, Федра и Ипполит, Зигфрид и Брунгильда и т.п. И даже для яркого “одиночки” Казановы автор находит соответствующую пару. Возможно, это объясняется тем, что в ряду аксиологических приоритетов Цветаевой на первом месте всегда стояла любовь, и жизнеспособность героев, их правота и душевная глубина определялись поведенческой позицией в любовных отношениях. Поэтому автор часто производит переименование ТС: миф об Ипполите становится мифом о Федре и Ипполите, в историю Казановы вводится второй доминантный образ – Генриэтта. Имплицитно героиня остается доминантой, даже не принимая участия в описываемых событиях, так как является его “платоновой половиной”, точно так же, как Ариадна навсегда останется половиной Тезея (в драмах 1920–х гг.). Цветаева апеллирует к платоновскому мифу о двух половинах, словно еще раз подчеркивая единственность и исключительность этого “приключения” в жизни Казановы, которое на самом деле таковым не являлось.

Таким образом, центральный протосюжет обрастает дополнительными традиционными мотивами – мотивом загадочной встречи Амура и Психеи (Апулей, “Метаморфозы”), мотивом поиска второй половины (Платон, “Пир”). Следующая пьеса – “Феникс” – добавляет еще один традиционный образ, образ птицы, сгорающей в огне и воскресающей из пепла. Этот ТО имел большое значение для Цветаевой, так как она ассоциировала с Фениксом собственную творческую сущность, что иллюстрирует стихотворение того же 1918 года:

Что другим не нужно – несите мне!
Все должно сгореть на моем огне!

Я и жизнь маню, я и смерть маню
 В легкий дар моему огню.
 Пламень любит – легкие вещества:
 Прошлогодний хворост – венки – слова.
 Пламень – пышет с подобной пищи!
 Вы ж восстанете – пепла чище!
 Птица–Феникс я, только в огне пою!
 Поддержите высокую жизнь мою!
 Высоко горю – и горю дотла!
 И да будет вам ночь – светла! <...>

Это стихотворение – узловое в понимании Цветаевой образа Феникса. Он не только воскресает сам, но и очищает и воскрешает других людей, прошедших через огонь любви. Цветаевский Феникс приносит себя в жертву во имя того, чтобы другие “восстали – пепла чище”.

Тема огня в пьесе “Феникс” – центральная. Концептуально значимые, многократно звучащие в тексте слова – любовь, огонь, глаза-угли – выстраиваются в своеобразный ассоциативный ряд, характеризующий образ главного героя. Семидесятипятилетний Казанова практически неузнаваем, единственное, что осталось от прежнего блестящего красавца – горящие глаза – словно вечный огонь. Это замечают все: лакей, судомойки, егеря (“Так нынче взором и ожег” [6, с.166]), даже первый враг Казановы в замке Дукс – Видероль (“Глаза – двойным костром полочным!” [6, с.173]), Генриэтта, спустя полвека, повторяет свои слова в письме: “Глаза твои я вижу – те же, в уголь // Все обращающие, те же, в пепл и прах // Жизнь обратившие мою” [6, с.216]. Именно в тот момент, когда Казанова читает это письмо, ему является тринадцатилетняя Франциска, которую он принял за видение Генриэтты – у нее был такой же “костер в глазах”, тот же голос. Эта девочка сама – огонь. Ее пышные рыжие волосы навлекают насмешки дровосеков: “Лес подожжешь!”, “Брысь в реку!” // А по деревне – так: “Пожар! Пожар!”. Возможно, она символизирует тот последний костер (любовь), в котором должен сгореть, как птица Феникс, Казанова, чтобы вновь воскреснуть – в следующем веке, в других людях.

Цветаева уходит от прямых сравнений Казановы с Фениксом, в окончательном варианте пьесы она убрала те строки, в которых эти традиционные образы связывались непосредственно, однако все произведение пронизано аллюзиями, отсылающими к мифу о воскресающей в огне птице. Перечитывая сохраненные письма многочисленных женщин, Казанова бросает их в камин, приговаривая: “Рожденные в огромном горне – // Обратно: из огня – в огонь!” [6, с.208]. В разговоре с князем де Линем главный герой называет свой плащ “огнедышащим”, так как в нем “Пять тысяч жен таким огнем // Горели, сном таким блаженным // Покоились – вдоль всей вселенной” [6, с.214]. Глаза Казановы, волосы Франциски выдают причастность героев одной и той же стихии – огню, а, следовательно – любви. Понятия “огонь” и “любовь” переплетаются и взаимозаменяются.

Цветаева назвала пьесу о Казанове “Феникс”, тем самым, проецируя на данный ТС другой ТС. Такой синтез сюжетов может вызвать различные понимания и трактовки: Казанова “умирает”, прощаясь с женщиной, и воскресает в каждой новой любви; как птица Феникс поет только в огне, так он живет только в любви; этот образ вечен, и каждая эпоха порождает своих казанов, воскресающих из пепла, и т.д. В любом случае, апелляция к ТО Феникса заведомо снимает иронический подтекст в отношении к Казанове, возводит этот образ на одну ступень с образом птицы, воскресающей из пепла, тем самым возвышая его над остальными.

Таким образом, синтез традиционных сюжетов в драмах “Приключение” и “Феникс”, посвященных Казанове, позволяет сделать следующие выводы о специфике интерпретации данного ТС М. Цветаевой. Во-первых, автора интересует одна, самая известная ипостась Казановы – великий любовник. Однако множественность и недолговечность его любовных привязанностей отрицается. Цветаева делает ТО парным, доказывая способность главного героя к единственной верной любви. Этой цели служит ТС из платоновского “Пира”. Аллюзия на мифологический сюжет об Амуре и Психее (“Капля масла”) заставляет провести параллели между Казановой и Амуром, Генриэттой и Психеей, и сделать вывод о том, что героиня – персонифицированная утраченная душа Казановы. Ассоциация с ТО Феникса, вынесенная в заголовок пьесы, а также многочисленные аллюзии на этот ТС в тексте, приближают к авторскому пониманию любви как очистительного огня, в котором способен воскресать человек.

Источники и литература

1. Войтехович Р. Психея в творчестве Марины Цветаевой: эволюция образа и сюжета // www.ruthenia.ru/
2. Волков А., Рихло П., Бойченко О. Наскрізнi сюжети i образи в лiтературах Європи. – Чернівці–Київ: Рута, 1998. – 64 с.
3. Нямцу А.Е. Своеобразие трансформации общекультурных традиций в мировой литературе (теоретические аспекты) // Біблія і культура: Збірник наукових статей. Випуск 6. – Чернівці: Рута, 2004. – С. 47–99.
4. Саакянц А.А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. – М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2002. – 827 с.
5. Цвейг С. Три певца своей жизни: Казанова, Стендаль, Толстой. – К.: Издательство “Україна”, 1991. – 271 с.
6. Цветаева М.И. Конец Казановы: Пьесы. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
7. Цветаева М.И. Сочинения. В 2-х т. Т12. 2. – М.: Художественная литература, 1988. – 639 с.