ЦВЕТАЕВА

ЕЕ ЭПОХА
И СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ЦВЕТАЕВА, ЕЕ ЭПОХА И СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР

Сборник статей
по материалам конференции
к 115-летию со дня рождения поэта

Санкт-Петербург
2010

ББК: 83.3Р7-8 Цветаева М.И.+83.33
УДК: 882.01-2+792.0

Ответственный редактор
кандидат искусствоведения *Д. Д. Кумукова*

Редактор *А. П. Варламова*

Рецензенты:
доктор искусствоведения,
профессор *Ю. А. Смирнов-Несвицкий*,
М. Е. Корнакова

Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сборник статей по материалам конференции к 115-летию со дня рождения поэта / Отв. ред. Д. Д. Кумукова. – СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2010. 221 с.

Художник *М. Ю. Смирнова-Несвицкая*

На обложке рисунок неизвестного автора, 1910 г.
На задней стороне обложки рисунок А. Эфрон, 1930-е гг.

ISBN 978-5-86845-140-9

© ГНИИ «Институт истории искусств», 2010
© Коллектив авторов, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....5

Д. Кумукова
Мифотворчество М. И. Цветаевой в «античной» трагедии «Ариадна».....9

А. Порфирьева
Трагедии духа. «Федра» Марины Цветаевой и «античные» трагедии Вячеслава Иванова.....20

В. Максимов
Модели музыкально-синтетической концепции театра и катарсис.....63

Н. Таршис
Поэт и сцена.....81

Д. Катышева
Образ лирического субъекта в поэтическом тексте М. Цветаевой.....86

О. Мальцева
«Деконструкция» произведений М. Цветаевой в спектаклях Юрия Любимова.....91

А. Попова
«Поэма воздуха» и «Портрет мэйдостранцев», или Почему Мишо трудно переводить на русский, а Цветаеву – на французский.....108

Е. Тропп
Русские переводы пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак».....119

Б. Кац
Четыре «Лесных царя».....126

С. Мурата
К идее нового театра М. Цветаевой.....140

С. Геворкян
Стихи к Цветаевой.....144

Приложения

Список спектаклей по драматическим произведениям Цветаевой.....160

Рецензии:

А. Михайлов. Среди трех Казанов... [О спектакле «Три возраста Казановы» в театре им. Е. Б. Вахтангова].....162

А. Гершкович. О театре Цветаевой («Федра») [О спектакле «Федра» в Театре на Таганке].....175

Б. Цекиновский. Любовь и доблесть на «земле измен» [О спектакле «Фортуна» в Саратовском драматическом театре им. К. Маркса].....183

В. Никифорова. Аванс-сцена [О дипломном спектакле «Приключение» актерско-режиссерского курса П. Н. Фоменко в ГИТИСе].....185

Г. Демин. Поднятая перчатка [О дипломном спектакле «Приключение» актерско-режиссерского курса П. Н. Фоменко в ГИТИСе] 190

А. Брук. «Единовластьем женским и вселенским...» [О спектакле «Фортуна» в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской].....199

М. Воробьев. Поэзия стала театром [О спектакле «Федра» в Новосибирском театре «Старый Дом»].....203

Д. Кумукова. Метель, Цветаева... [о спектакле «Метель в Белом театре].....205

Н. Песочинский. Театральное межсезонье. Последние петербургские премьеры [О спектакле «Ариадна» в Театре Сатиры на Васильевском острове].....208

А. Пасуев. «Приключение» по пьесе Марины Цветаевой [О дипломном спектакле в Балтийском институте экологии, политики и права].....211

О. Егошина. Родилась. Влюбилась. Умерла [О спектакле «Каменный Ангел» в «Школе драматического искусства»].....216

Сведения об авторах.....218

Предисловие

В ноябре 2007 года в Зеленом зале Российского института истории искусств состоялась научная конференция, посвященная 115-летию со дня рождения М. И. Цветаевой. Тематика выступлений на первый взгляд может показаться пестрой. В сферу внимания докладчиков вошли разные жанры: драматургия, поэзия, лирика. Рассматривались проблемы сценического претворения и драматических, и лирических произведений, построение конфликта и образная система трагедийного цикла «Тезей», а также – лингвистический анализ и особенности перевода Цветаевой на другие языки.

При тематическом разнообразии докладов объединяющим стержнем всей конференции стал искусствоведческий аспект исследования. Произведения разных жанров получили здесь научное осмысление с точки зрения искусствоведения и, в частности, театроведения. Кроме того, отдельное внимание вызвали художественные явления, представляющие собой эстетические контексты двух эпох – Цветаевой и современного театра.

Конференция, проведенная Институтом истории искусств, показала, что исследование разных поэтических жанров Цветаевой в искусствоведческом пространстве дает возможность нового постижения самой природы творчества, открывает истоки и пути развития художественных форм. Выступления докладчиков так или иначе указывали на связь произведения словотворчества с его сценическим претворением – реальным или воображаемым, признавая тем самым трехмерную природу цветаевского слова, его, по сути, музыкально-театральную генеалогию.

Программа конференции сложилась в несколько тематических циклов, сущностно взаимосвязанных между собой. Первый цикл, состоящий из трех статей, можно назвать античным. Он открывается выступлением **Д. Д. Кумуковой** «Мифотворчество Цветаевой в „античной" трагедии „Ариадна"». В докладе исследуются пути структурирования мифа, процесс его бесконечного напластования. И Цветаева предстает здесь автором, создающим мифы, драматургом, творящим на основе древней мифологии свою, новую мифологию. Продолжает античную тему статья **А. Л. Порфирьевой** «Трагедии духа. „Федра" Марины Цветаевой и „античные" трагедии Вячеслава Иванова», представляющая сравнительный анализ трагедий двух драматургов. Мифологическое мировосприятие, характеризующее Иванова и Цветаеву, в докладе предстает как всеохватывающая волна, собственно определившая эпоху «третьего русского Возрождения». Соответственно, все пересечения –

музыкальные, символистские, драматические – обусловлены основой и истоком вечного мифа. Завершает античную тему доклад **В. И. Максимова** «Театральные модели музыкально-синтетической концепции театра и катарсис». В этой статье «Федра» Цветаевой рассматривается в контексте эволюционного развития понятия трагического и связанной с этим понятием музыкально-синтетической концепции. Автор, анализируя конфликтные и катартические структуры, прослеживает различные модели трагедийного в произведениях Шекспира, Кальдерона, Вагнера, Цветаевой, театральной философии Аристотеля и Ницше.

Второй циклический блок, тематически связанный с театральной жизнью поэтического текста, открывает доклад **Н. А. Таршис** «Поэт и сцена», посвященный проблеме сценического воплощения цветаевского слова. В качестве искомого театрального эквивалента стиху Цветаевой здесь называется музыкальное решение как «законная транскрипция» исходного материала – драматургия Цветаевой предполагает «театр режиссера-музыканта, труппы-оркестра». Статья **Д. Н. Катышевой** «Образ лирического субъекта в поэтическом тексте М. Цветаевой» развивает тему театрального претворения произведений поэта, содержательно перекликаясь с докладом Таршис. В статье рассматривается соотношение лирического героя и образа автора в поэтическом произведении, исследуется проблема сценического постижения этого взаимодействия, изучаются эстетические координаты Театра Поэта как такового и, в частности, Театра Поэта Марины Цветаевой. Театральная тема продолжает свое развитие в докладе **О. Н. Мальцевой** «„Деконструкция" произведений М. Цветаевой в спектаклях Юрия Любимова». Здесь речь идет о «Добром человеке из Сезуана», первой постановке любимовской Таганки, и о спектакле 2003 года «До и после». Рассказывая об исполнении в «Добром человеке» цветаевской песенки «Вчера еще в глаза глядел» (из драмы «Ученик»), автор отмечает контраст между откровенной страстностью стиха и подчеркнуто сдержанной его подачей на сцене. Такой контраст, по мнению докладчика, создает новые смысловые пласты, усиливает драматическое напряжение. Рассматривая постановку «До и после» в целом, автор подробно останавливается на фрагменте, действующими лицами которого являются Арлекин и Коломбина – представляют диалог Казановы и Франциски из третьей картины цветаевского «Феникса». Анализ театрального текста показывает, что сцена из «Конца Казановы» (название третьей картины пьесы) в спектакле становится поэтическим образом самого рубежа исторического слома, с представлением уходящей эпохи «до» и

предвестием эпохи «после», провозглашающей о «новом веке – новом бале».

Следующий цикл докладов, сохраняя театральную доминанту, вносит новую линию, связанную с темой переводов. Этот блок открывается статьей **А. И. Поповой** «„Поэма воздуха" и „Портрет мэйдостранцев", или Почему Мишо трудно переводить на русский, а Цветаеву – на французский». В статье переплетаются рассказ о спектакле «Бурлящая бесконечность» (постановка К. Лемишель во французском театре «Un soir ailleurs»), построенном на «диалоге» двух поэтов, и стиховедческий анализ заявленных в названии произведений. Сравнение поэтических текстов Цветаевой и Мишо выявляет общие лингвостилистические особенности и черты образной системы, обусловливающие многовариантное прочтение. Анализ стиха Цветаевой и Мишо приводит к выводу о необходимости интерпретации, сближающей произведения двух поэтов и усложняющей задачу переводчика до требования его активного соавторства. Доклад **Е. Э. Тропп** «Русские переводы пьесы Э. Ростана „Сирано де Бержерак"» продолжает третий («переводческий») цикл программы конференции. Проблема переводов здесь также связана со сценической темой. Русские варианты ростановской пьесы, созданные Т. Л. Щепкиной-Куперник, В. А. Соловьевым, Ю. А. Айхенвальдом, предстают во взаимообусловленном диалоге с театральной жизнью, во многом определяющей основные смысловые акценты переведенного слова. Имя Цветаевой, всегда любившей Ростана, в юности переводившей на русский язык его «Орленка», в статье возникает как всеохватывающий образ поэта XX века, трагическая судьба которого стала основным мотивом перевода «Сирано де Бержерака» Айхенвальдом. Заключает переводческую тему доклад **Б. А. Каца** «Четыре „Лесных царя"», наполняющий само понятие перевода новыми значениями. Рассказывая о статье Цветаевой «Два „Лесных царя"», где сравниваются русская версия В. А. Жуковского и оригинал И. В. Гете, автор утверждает: Цветаева под поэтическим оригиналом мыслит музыкальный, она воспринимает балладу Гете через музыкальную образность «Лесного царя» Ф.Шуберта.

Доклад **С. Мурата** «К идее нового театра М. Цветаевой» – не только завершение программы конференции, но и некое ее обобщение. Поднимая вопрос о сценичности цветаевских пьес, автор называет ключ, открывающий путь к театральному воплощению поэтической драмы – создание системы, «основанной на музыкально-словесном пространстве спектакля» и вовлечении зрителя, его соучастии в действии.

Прозвучавшая в докладе Мурата концепция системы зрительского соавторства, необходимого при постановке пьес Цветаевой, сопрягается и со статьей Поповой об интерпретации поэтического текста, требующей соавторства от переводчика и просто читателя, и со статьей Таршис, призывающей театр к со-творчеству с поэтом. Идеи соавторства, возникающие в различных статьях, указывают на объективное требование «встречного» творчества при восприятии и постижении цветаевского слова. И выступление на конференции поэта **Сергея Геворкяна** с собственными стихами может представляться как раз ответом «навстречу» Цветаевой, сотворением абсолютного диалога.

По творчеству Цветаевой проводилось и проводится множество научных конференций – в разных городах и разных странах. Все они, как правило, имеют филологическую направленность, большинство участников – литературоведы. Искусствоведческий взгляд на творчество Цветаевой пока не получил широкого распространения. И потому настоящая конференция является единственной в своем роде. Разнообразие объектов, избранных ее участниками, и ракурсов их рассмотрения доказывает значимость именно такого методологического подхода, подчеркивает его актуальность.

Для настоящего сборника доклады были переработаны в статьи. Этим объясняется различие их объемов (на конференции ограничивающим фактором служил регламент, здесь же появилась возможность полнее раскрыть заявленную проблематику).

Приложения содержат список спектаклей по драматическим произведениям Цветаевой и рецензии на некоторые из этих постановок. Сведения о сценических интерпретациях цветаевских пьес показательно дополняют исследовательский взгляд на творчество поэта.

Д. Кумукова

Д. Кумукова

Мифотворчество М. И. Цветаевой в «античной» трагедии «Ариадна»

Первые десятилетия XX века отмечены всеобщим интересом драматургов, режиссеров и теоретиков к культуре античности. Об искусстве Древней Греции как ориентире для современного театра пишутся статьи, трактаты, книги (Г. фон Гофмансталь, В. И. Иванов, А. Белый, А. Н. Скрябин, А. А. Блок, В. Э. Мейерхольд, Г. Фукс, У. Б. Йейтс); на мифологические сюжеты ставятся спектакли (М. Рейнхардт, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров), сочиняются пьесы (Г. фон Гофмансталь, И. Ф. Анненский, В. И. Иванов, Ф. Сологуб, В. Я. Брюсов). Мифы Древней Греции оказываются источником нового «живого» мифотворчества.

Перефразируя слова Р. Роллана о влиянии античности на культуру начала XVI столетия, можно сказать, что искусство Древней Греции становится отправной точкой всеобщего поворота, происходящего и в эпоху рубежа XIX–XX веков. Австрийский драматург Гофмансталь в 1926 году назвал «дух античности» мышлением своего поколения, мышлением, ставшим «формою европейского интеллекта». В речи «Заветы античности» он писал: «*Дух античности* <...> – божество столь великое, что не вместит его никакой храм, хоть и множество их посвящено ему. <...> Это – одно из оснований церкви, невычленимое из ставшего мировой религией христианства: без Платона и Аристотеля нет ни Августина, ни Фомы. <...> Это – миф нашего европейского бытия, сотворение нашего духовного мира (без которого невозможен и религиозный), противоположение хаосу космоса»[1]. Гофмансталь был уверен, что обращение европейской культуры нового времени к мифологическим образцам подтверждает идею вечно молодой, «лучезарно юной» античной древности, становящейся достоянием современной жизни, ее духовной средой.

Драматурги начала XX века: Анненский, Иванов, Сологуб, Брюсов и тот же Гофмансталь, взяв за основу древнегреческий миф, «достраивают» его, создают новые мифоло-

гические структуры, творят их. Исследователь Н. О. Осипова, анализирующая творчество Цветаевой в контексте культурной мифологии, отмечает, что миф в драматических произведениях перечисленных художников становился «авторским» и что именно «"мифотворение" определило выбор этими драматургами пьес, не сохранившихся полностью или сохранившихся в пересказах. <...> Мифологический сюжет <...> контаминировался с различными версиями или другими мифами, реалиями современной жизни, общекультурными образами»[2]. Действительно, обращение к мифу открывало необъятные возможности для нового его развития, давало бесчисленное множество содержательных трактовок. Сама мифологическая структура, со своими сложными сюжетными переплетениями и смысловыми напластованиями, обусловливала бесконечное количество вариантов иносказательных образов, их многозначность.

Для Цветаевой мир во всех своих проявлениях всегда имел мифопоэтическую основу. В очерке «Дом у Старого Пимена» (1933) она записала: «Всё – миф, <...> не-мифа – нет, вне-мифа – нет, из-мифа – <...> миф предвосхитил и раз навсегда изваял – всё»[3]. Возможно, отношение к мифу как потенции миропроявлений и привело цветаевскую трагедийную содержательность к первооснове мифологических напластований и к отказу от модернизации античного сюжета, популярной в новой драматургии. Об этой устремленности к прамифу цветаевских трагедий в метафорической форме писал П. Г. Антокольский: «Странно сказать, но ее трагедии намного старше Софокла и тем более Еврипида, разве только Эсхил может с ней состязаться возрастом. Марина Цветаева возвратила жанр трагедии к его элевсинскому первоисточнику, о котором современные европейцы могут судить по раскопкам на Крите, по обломкам Пергамского фриза»[4].

При этой обращенности к первозданным образцам древности Цветаева в трагедийном цикле «Тезей» строит свою мифологию. Она сохраняет в основе фабулы античный сюжет, но наполняет событийный ряд новыми смыслами, продолжая процесс структурирования мифа, добавляя содержательные пласты.

Так, в трагедии «Ариадна» (1924), основанной на древнегреческом мифе, находит преломление цветаевская философия разделения любви на земную и божественную – тема, звучащая в разных произведениях поэта и заявленная еще в раннем драматургическом цикле «Романтика» (1918–1919). В основе конфликта «Ариадны» и лежит противоборство земной – божественной любви. Носителем божественной любви является Вакх – бог Дионис, воплощающий собой безудержную стихию, вдохновенный хаос, высшую силу, одновременно «одаряющую без разбора» и «стирающую без следа». Представителем же земной, или человеческой, любви становится Тезей. Он вступает в спор с Вакхом за любовь Ариадны.

Но борьба божественного и земного не выражается во внешнем столкновении бога и человека, а оказывается внутренним конфликтом и Диониса, и Тезея. Вакх не пользуется безграничной властью, не отнимает Ариадну своей силой бога, он оставляет право выбора за Тезеем, объясняя и убеждая его в «отвращающей тщете» земной любви и в вечной красоте, бессмертии любви божественной:

Меж бессрочной красой ее
И цветеньем на час,

Между страстью, калечащей,
И бессмертной мечтой,
Между частью и вечностью
Выбирай, – выбор твой![5]

Тезей, в свою очередь, находится во внутреннем конфликте между страстью к Ариадне и пониманием, что только с Богом она обретет вечную любовь и высшее счастье. Он отказывается от Ариадны не из страха перед божьей карой, а во имя любви, – дарит Ариадне божественную жизнь. В одном же из древних вариантов мифа, получившем наибольшее распространение, Тезей уступает Ариадну из страха перед богом Дионисом. Именно эта версия используется в антологии «Мифы классической древности» Г. В. Штолля, с которой работает Цветаева. Кроме Штолля, Цветаева подробно изучает книгу другого немецкого писателя – Г. Шваба – «Прекраснейшие сказания классической древности». Степень

использования подобных антологий Цветаева объясняет в письме 1933 года к литературному критику Ю. П. Иваску: «Источники моей Федры – вообще всей моей мифики – немецкий пересказ мифов для юношества Густава Шваба. Верней (источники-то я сама, во мне) – материалы»[6].

Действительно, используя различные материалы по античной культуре, создателем мифа, легшего в основу трагедии «Ариадна», оказывается сама Цветаева – она творит свой миф. И основой нового мифа становится философия Цветаевой, ее художническая религия. М. Мейкин, автор монографии о литературных источниках произведений поэта, отмечая разницу в причинах обращения к древнегреческим сюжетам драматургов начала XX века и перечисляя некоторые мотивации интереса Цветаевой к античности, в первую очередь называет «личный миф, выраженный в поэзии»[7]. Можно сказать, что исследователь практически признает бытование некоей авторской мифологии Цветаевой и возможность ее преломления в драматургии, построенной на древних мифах. Об этом писательском мировосприятии, его «бессознательном вероучении», «индивидуалистической» и «субъективистической» мифологии, питающей и объясняющей собственно творчество, говорил в конце 1920-х годов философ и филолог А. Ф. Лосев, занимавшийся проблемой мифа на протяжении нескольких десятилетий. Ученый писал: «Каждому человеку свойственна такая специфическая интуиция, рисующая ему мир только в каком-то особенном свете, а не как-нибудь иначе <...> В каждом человеке можно заметить, как бы ни была богата его психика, эту одну общую линию понимания вещей и обращения с ними. Такая линия свойственна только ему и никому больше. На любом писателе это можно проверить и показать. <...> Это <...> взгляд вообще, на все бытие, на мир, на любую вещь, на Божество, на природу, на небо, на землю, на свой, наконец, костюм, на еду, на мельчайший атом повседневной жизни, и даже собственно не взгляд, а какая-то первичная реакция сознания на вещи, какое-то первое столкновение с окружающим»[8].

Мысль Лосева вполне применима к теме мифотворчества Цветаевой, основой, или, по Лосеву, общей линией которо-

го является идея разделения любви на земную и божественную. И соответственно этой своей «общей линии» в традиционный античный сюжет об Ариадне, Тезее и Дионисе драматург вкладывает новое содержание с трагическим конфликтом божественного – земного, конфликтом внутренним. Запись Цветаевой, сделанная в тетради 1924 года, во время работы над «Ариадной», определяет этот характер драматизма трагедии: «Встреча богов и смертных для того, чтобы боги забыли о своем бессмертии, смертные – о своей смертности.

Вакх:
– То, что я требую от тебя – божественно.
– То, что ты требуешь от меня – чудовищно.
– Оно и есть: божественно. Остальное – человеческое»[9].

Действительно, Вакх, словно забыв о своей божественной власти, по-человечески убеждает Тезея, разъясняет ему преимущества вечной любви с божеством перед земной жизнью:

Любят – думаете? Нет, рубят
Так! нет – губят! нет – жилы рвут!
О, как мало и плохо любят!
Любят, рубят – единый звук

Мертвенный! И сие любовью
Величаете? Мышц игра –
И не боле! Бревна дубовей
И топорнее топора[10].

Уговаривая Тезея на самостоятельное решение уступить Ариадну, Вакх от героя хочет не только отказа от своей любви, но и согласия на сохранение в памяти Ариадны «славы», вернее, бесславия соперника, покинувшего любимую. Для Бога Вакха, как и для человека, важно знание Ариадны о «предательстве» Тезея, знание о его нелюбви. Потому в ответ на просьбу Тезея уверить Ариадну, что «не к трусу влеклась», на его опасения остаться в памяти любимой изменником Вакх произносит: «Предателем – кань!»[11] В тетради с планами трагедии этот диалог Цветаева намечает так:

– Дай мне хоть в последний раз поглядеть на нее, разбудить ее, сказать ей...

– Тогда она никогда тебя не забудет.

– Ты хочешь, чтобы я ее бросил как вор?

– Да, ибо великодушная душа о ворах и трусах не горюет. Иначе она и со мной не забудет тебя[12].

Бог Дионис, совсем как смертный человек, хочет от Ариадны забвения Тезея, и забвения его как предателя. Тезей же, уступая Ариадну богу, совершает «выше сил человечьих – подвиг»[13], прорывает свою земную природу. Вакх потому и называет Тезея «богом», что тот сумел ради высшей любви Ариадны преодолеть «огнь неистовости тварной»[14] и переступить в себе земное начало. А победить себя, земного, выйти за рамки человеческого и означает «стать божеством». Бой с Минотавром (владетелем лабиринта) и одержанная над ним победа собственно и представляют собой зримо выраженный внутренний конфликт героя и разрешение этого конфликта выходом за пределы земной ограниченности (лабиринта). Тезей («познавший много»), убив в себе минотавра, становится богом. Не случайно на вопрос Эгея о том, что за чудище Минотавр – «змей или вепрь», – Прорицатель отвечает:

> Плотскою страстью прозван
> Вепрь тот. *Его* сразил,
> Высшею страстью движим[15].

Здесь Прорицатель собственно определяет главный драматизм произведения – противостояние «высшей» и «плотской» страстей. Конфликт земного и божественного, задающий «правила игры» трагедии, ее образную систему, подчеркивается репликами разных персонажей. И Ариадна, и Прорицатель, и Вакх оперируют званием Бога применительно к Тезею, чье происхождение, к слову сказать, не вполне человеческое. По одной из версий мифа, Тезей считается сыном Посейдона, и Цветаева в тексте трагедии озвучивает эту версию: «НАРОД: Атлантики гость. / Посейдонова кость»[16], а сам Посейдон, обращаясь к Тезею: «Сын мой!» – почти объясняет такой вариант мифа: «Ты Посейдоном / Избран в сыны»[17].

Богу уподобляет Тезея и Ариадна, в томительном ожидании у лабиринта она произносит: «С тем суждено ль мне

встретиться / Коего богом мню?»[18]; а Прорицатель, рассказывая Эгею о результатах гадания на вещих птичьих внутренностях, так рисует картину окончания поединка: «Пурпуром омрача / Меч – улыбался, аще / Бог»[19]; Вакх же прямо призывает Тезея: «Стань божеством»[20]. Да и сам Тезей еще до спора с Вакхом, в монологе, произносимом над спящей Ариадной, раскрывает свою геройскую «программу», которая выходит за рамки «человечьей» и потому может именоваться божественной («Не в пределе мужском!»[21]):

Сквозь цепкую жимолость
Сна – слушай завет:
Зем-ля утолима в нас,
Бес-смертное – нет.

Без дна наших чаяний
Чан, мысль – выше лба!
Те-ла насыщаемы.
Бес-смертна алчба![22]

Завет Тезея совпадает с позицией самого драматурга, который мог бы произнести этот монолог от своего имени. К тому же философия героя почти напрямую перекликается с самохарактеристикой бога Вакха, данной в диалоге с Тезеем:

О, ни *до* у меня, ни дальше!
Ни сетей на меня, ни уз!
Ненасытен – и глада алчу:
Только жаждою утолюсь[23].

Так образы человека Тезея и бога Диониса совпадают в своих «бездонных» душевных желаниях, в неустанной жажде сердца, утолить которую на земле невозможно. Иными словами, согласно задуманному плану Цветаевой, смертные действительно забывают о своей смертности, а боги – о своем бессмертии. И причиной преодоления себя становится любовь. Цветаева формулой дает эту мысль уже после написания «Ариадны» в письме 1926 года к Б. Л. Пастернаку. Рассказывая о своем «Мóлодце», в котором упырь силой любви превращается в человека, а человек – в упыря, «нечеловека» (Маруся из-за любви переступает через мать, брата, ребенка), Цветаева добавляет: «Как в Греции: любовь делает богов людьми и людей – богами»[24]. Говоря о любви,

поэт имеет в виду любовь божественную, высшую, не земную, не плотскую, любовь Психеи, не Евы. В словаре Цветаевой эти мифологические имена обретают значения противоположных явлений – души и плоти. Поэт и здесь продолжает развивать древние образы, накладывая новые смысловые пласты и тем самым творя новые мифы. Так, создавая свой миф о Тезее, Цветаева называет Ариадну «душой», да и другим возлюбленным героя дает аллегорические определения. Во время работы над трагедийным циклом она пишет А. А.Тесковой: «Знаете ли Вы, что на долю Тезея выпали все женщины, все-навсегда? Ариадна (душа), Антиопа (амазонка), Федра (страсть), Елена (красота)»[25]. И в самом тексте трагедии возникает определение героини – души.

ВАКХ:
Красота и бессмертие, –
Вот в двудонном ковше
Жениха-виночерпия
Дар невесте: душе[26].

За душу – Ариадну, собственно, и борются земная любовь (Афродита) и божественная (Вакх). А для души, соответственно мифопоэтике Цветаевой и драматическому действию трагедии, предпочтителен и возможен единственный исход – в «вакхический рай» (выражение литературного критика Ю. П. Иваска), пространство вечной любви, «огнь-синь» из «Мóлодца».

Сама Цветаева в письме к Иваску в ответ на его статью 1933 года, с которой она не соглашается, объясняет особенности именно драматического конфликта своей первой трагедии: «Тезею не мало Ариадны, ему – мало земной любви, над которой он знает бóльшее, которой он сам больше – раз может ее перешагнуть. Тезей не через спящую Ариадну шагает, а через земную – лежачую – любовь, *лежачего* себя. <...> Еще – не женщина "соблазняется" лавролобым, а лавролобый – оспаривает и отстаивает ее у земного. Это – разное. И, если хотите, только лавролобый-то ей и *ведом*, только в нем-то она и уверена, все земные – призраки»[27].

Эта запись, как и сама трагедия, показывает, что содержательная квалификация всего художественного треугольника: души (Ариадны), земли (Тезея) и неба (Вакха) — во

многом восходит к преломлению этого мифа у Ф. Ницше («Кто, кроме меня, знает, что такое *Ариадна*!»[28]). Можно сказать, что структурирование собственно цветаевского мифа вмещает в себя или, точнее, «берет с собой» и ницшевский вариант взаимодействий Тезея – Ариадны – Вакха. К примеру, рассмотрение французским философом Ж. Делёзом ницшевского толкования мифа об Ариадне дает основание провести параллель в образной системе координат с цветаевской концепцией трагедии. Делёз пишет о реальной ситуации Ницше, воспринимаемой немецким философом как мифологическая коллизия: «Ему (Ницше. – *Д. К.*) грезится, будто он, являясь Дионисом, заполучит наконец Ариадну с одобрения Тесея. Тесей – "Высший человек", образ отца, в котором одно время выступал Вагнер. <...> Дионис выше Высшего человека, как Ницше – выше Вагнера»[29]. Потому в почтовой открытке от 3 января 1889 года (день катастрофы), адресованной Козиме Вагнер и отправленной в последний день перед катастрофой, Ницше обращается так: «Принцессе Ариадне, моей возлюбленной»[30].

У Цветаевой тот же миф, ее Тезей – «высший человек», но Вакх выше, и потому только бог «ведом» Ариадне и только в боге она «уверена». Эту древнюю ситуацию Цветаева, как и Ницше, тоже «проживает» в настоящей реальности, объясняя действительную жизнь философией образов античной мифологии. Во время работы над «Ариадной» она пишет К. Б. Родзевичу: «Начав с Тезея, будьте Дионисом. (О, я не шучу, всё это не случайно, и *смысл* этого еще встанет в будущем! Мы в начале дороги, как я – в начале трагедии!) Воссоедините. Конечно, нужно чудо. Дайте веру»[31]. Неслучайным Цветаева считает совпадение работы над «Ариадной» и отношений с Родзевичем, подразумевая в этом совпадении реальное претворение мифической коллизии. И потому «*смысл*» будущего, представляемый в начале дороги (как начале трагедии), должен оказаться единым – для трагедии драматургической и для трагедии жизни. Так совпадают идея Ницше о неразрывной связи философской мысли с действительной жизнью («философия жизни») и концептуальная основа мифотворчества Цветаевой.

О той же связи жизни и творчества у Цветаевой писали разные исследователи. К примеру, писатель М. А. Разумов-

ская, автор книги о Цветаевой, соглашается с исследователем С. Карлинским в том, что первоначальный замысел трагедийного цикла предполагал центральным героем Тезея, везучего во всех предприятиях, но не имеющего счастья в любви, и что именно под воздействием личных обстоятельств осени 1923 года (отношений с Родзевичем) этот замысел трансформировался: «Марина создала совершенно новую концепцию задуманного произведения: Тезей покидает спящую Ариадну на острове Наксос, потому что только через принесенную им жертву может осуществиться ее, предначертанная ей богами, судьба»[32].

Таким образом, Цветаева материалами мифа о Тезее делает разные источники, соединяя собственно античные версии, их последующее развитие в мировой культуре и создавая новые наслоения на старые мифологические конструкции. То есть античный миф в «Ариадне», согласно своей мифовой природе, подвергается дальнейшему структурированию и обретает новые смысловые пласты и сюжетные разветвления.

Так, сохраняя во многом верность античным принципам в системе образов и фабульной схеме, отказываясь от откровенной модернизации старых сюжетов, популярной в 1920-е годы (Ж. Кокто, Ж. Жироду), Цветаева по-своему осмысляет древнюю мифологическую структуру, давая новое содержание и главным действующим лицам трагедии, и ее основному драматическому конфликту. И в этом смысле Цветаева, как и ее античные предшественники, является автором, создающим мифы, драматургом, творящим на основе древней мифологии свою, новую мифологию.

[1] *Гофмансталь Г. фон.* Заветы античности. Речь на собрании сторонников классических гимназий // *Гофмансталь Г. фон.* Избранное. М., 1995. С. 697.

[2] *Осипова Н. О.* Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. Киров. 2000. С. 231, 232.

[3] *Цветаева М. И.* Дом у Старого Пимена // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 5. С. 111.

[4] *Антокольский П. Г.* Театр Марины Цветаевой // Цветаева М. И. Театр. М., 1988. С. 17, 18.

[5] *Цветаева М. И.* Ариадна //Собр. соч. Т. 3. С. 618.

[6] *Цветаева М. И.* Письмо к Ю. П. Иваску // Собр. соч. Т. 7. С. 381.

[7] *Мейкин М.* Марина Цветаева: Поэтика усвоения. М., 1997. С. 254.
[8] *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А. Ф.* Миф – Число – Сущность. М., 1994. С. 68.
[9] *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 278.
[10] *Цветаева М. И.* Ариадна. С. 614.
[11] Там же. С. 620.
[12] *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. С. 278.
[13] *Цветаева М. И.* Ариадна. С. 620.
[14] Там же. С. 617.
[15] Там же. С. 624.
[16] Там же. С. 581.
[17] Там же. С. 588.
[18] Там же. С. 599.
[19] Там же. С. 624.
[20] Там же. С. 620.
[21] Там же. С. 620.
[22] Там же. С. 611.
[23] Там же. С. 616.
[24] Марина Цветаева, Борис Пастернак: Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. М., 2004. С. 204.
[25] *Цветаева М. И.* Письмо к А. А. Тесковой // Собр. соч. Т. 6. С. 361.
[26] *Цветаева М. И.* Ариадна. С. 617.
[27] *Цветаева М. И.* Письмо к Ю. П. Иваску // Собр. соч. Т. 7. С. 382.
[28] *Ницше Ф.* Ecce Homo. Как становятся сами собою // Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 752.
[29] *Делёз Ж.* Ницше. СПб., 1997. С. 20.
[30] *Nietzsche F.* Sämtliche Brife. Kritische Studienausgabe: In 8 Bde / Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, 1986. Bd. 8. S. 572.
[31] Марина Цветаева: Письма к Константину Родзевичу. Ульяновск, 2001. С. 75.
[32] *Разумовская М. А.* Марина Цветаева. Миф и действительность. М., 1994. С. 179.

А. Порфирьева

Трагедии духа. «Федра» Марины Цветаевой и «античные» трагедии Вячеслава Иванова

В музыке вещь – мелос (единица мелодии).
В театре вещь – движение – звук (единица динамическая).
В. И. Иванов

Сравнение несравнимого – дело научно некорректное. Но интересное. Филологическое зрение по необходимости пытается установить импровизированное фокусное расстояние, помогая рассмотреть детали текстуры, отпечатки неуловимых интенций и воображаемых форм, позволяя узреть некие духовные общности там, где, казалось бы, наличествуют одни вопиющие противоположности: пола, судьбы, времени, философии.

Иванов представлял воплощением своих духовных усилий символы евангелистов: над ним простирает крылья орел (поэт), отбрасывающий на землю тень быка (филолога). Из филологической пахоты, обширнейших познаний по истории поэзии, систематического анализа мифа, во многом близкого структуралистскому зданию «Мифологик» К. Леви-Стросса[1], из духовидческих тайн и собственных мистических прозрений вырастают трагедии Иванова, лишь ему одному свойственным, изощренным образом связанные с «землей», ибо лирику он понимал как славление, гимн вышним, а трагедию, как ее противоположность, дань хтоническим силам.

Напластование культурных кодов – залог трагического мифотворения, таинственность подвижных символов – воплощение энергетики мифа и условие «филологического ужаса», едва ли не более мощного, чем трагический «пафос» –

---

[1] Это мнение подтверждает Ф. Л. Вестбрук (в др. транскрипции Вестбрек) в своей содержательной статье «Вячеслав Иванов и „новая мифология"» (Башня. Вячеслав Иванов и культура Серебряного века. СПб., 2006. С.33), в которой убедительно доказывает, что мифологическая концепция Иванова восходит к Шеллингу и является по существу романтической.

«путь жертвы» в его исконном, ритуальном смысле. «Козлиная песнь» Иванова тяготеет к мистерии космического, символистского толка, поэтому ее скрытым сюжетом является путь «сверхдуши», выступающей под маской героя[2], титана[3], слегка задрапированного персонажа Фридриха Ницше.

У Цветаевой мифологический сюжет играет совершенно иную роль, он вечнотелесен, жарок, потенциально опасен и чист, как выбеленная солнцем кость на морском берегу. «Федра» – тоже выпускница университета европейской литературы, но баснословия, в ней отчеканенные, немногочисленны, отчетливы и скорее обозначают кумиров чтения. Здесь и Ростан, и Гете, и Шекспир, и Расин, и Тристан (в неизвестно какой поэтической транскрипции). Кормилица, например, явилась прямо из «Ромео и Джульетты», превратив героиню в робкую юную полудеву, лирический слепок с характера самой поэтессы.

В трагедии Цветаевой присутствуют лейтмотивы и символы, но это ее личные символы, не претендующие на теургическое пресуществление мироздания. Античные образы в трагедиях, как и во всей ее поэзии, не являют собой личины мыслительных схем, – они связаны с повествовательницей глубоко родственными живыми связями:

---

[2] В структурной мифологии герой – функция, медиатор между дольним и горним, воплощение союза земных и небесных сил; он выше человека, но все же человек, не обладает мощью божества, но мощен, как непосредственное выражение его энергии. Или, как превосходно объяснил И. Ф. Анненский: «Героями трагедии после богов стало их смертное поколение, стали существа, которые безмерно превосходили людей силами, красотой, славой и несчастьями; существа, которые двойственностью своего рода, двумя неслившимися токами крови в их жилах создавали особую избранную расу, более человечную, чем боги, и более божественную, чем люди, расу, которая носила трагизм в самой неслиянности двух начал в своей природе». *Анненский И. Ф.* Античная трагедия // *Еврипид.* Медея. Ипполит. Вакханки. СПб., 1999. С. 226–227.

[3] Титаны – архаические, доолимпийские, хтонические боги. Они тоже «не совсем» боги, т. к. наделены силой, но не властью.

Так плыли: голова и лира,
Вниз, в отступающую даль.
И лира уверяла: – мира!
А губы повторяли: – жаль!

Крово-серебряный, серебро-
Кровавый след двойной лия,
Вдоль обмирающего Гебра –
Брат нежный мой! сестра моя!

И, как ни удивительно, сестринское сострадание к Орфею, позволяющее Цветаевой обнять его душой и тем самым совершить *присвоение* мифологических символов, не делает античного брата современнее, а скорее наоборот, уносит поэта в даль тех баснословных событий, о которых сами древние греки рассказывали как о мифе. Телесная прикосновенность певца к певцу, поэта к поэту многократно усиливает мифологическое переживание «земного» в «античном» – строгом, чистом, отливающем металлом потоке вневременного[4]. Этот земной акцент – едва ли не главная составляющая мифологического метода Цветаевой, так же решительно, как Иванов, называющей свою *личную* символическую персонификацию: «чернозем и белая бумага».

Итак, от противопоставления мифологических «систем» и «методов», воззрений на античность, техники мимесиса и образного воплощения чисто поэтических, нематериализуемых движений духа мы возвращаемся к единству: к пашне, к «Матери Сырой Земле» как общему концу-началу. Здесь и обнаруживается главное логическое условие – зерно, дающее возможность сравнивать столь удаленные друг от друга творческие миры. Это общность наиболее фундаментальных мифологем, отливающих характерным, церковно-фольклорным православным оттенком. Русские суть пииты, и в поэтической глубине, там, где рождаются образы, у них бурлят некие первозвуки, первослова и первочувства, которые окрашивают их поэзию тонами «русского Ренессанса».

---

[4] Кстати, Иванову в «Прометее» тоже важен образ вечного как «жидкой тверди» – «адаманта». «Адамант», как он сам объясняет в любезно приложенном к первому отдельному изданию «Прометея» «Указателе именном и словесном», – это «означение самого твердого из камней и металлов: алмаза и стали». *Иванов В. И.* Прометей. Пг., 1919. С. 79.

Родоначальниками теории «третьего ренессанса» были, по всей видимости, Иванов и Ф. Ф. Зелинский. В начале XX века она широко обсуждалась в салонах и символистских изданиях. Суть ее сводилась к тому, что плодотворное «открывание» античной философии и культуры дало европейскому искусству три мощных духовных толчка, породивших итальянский Ренессанс, немецкий Романтизм[5] и русский Символизм. Названные течения или, лучше сказать, духовные движения были связаны узами преемственности и мыслились как ступени символической лестницы, ведущей к чаемому глобальному духовному свершению. «Виновниками» возникновения нового – русского – витка отношений с античностью были назначены Вагнер и Ницше. Первый – как пророк возрождения древнегреческого театра, второй – как инкарнация Диониса.

Историки искусства до сих пор не нашли согласия в том, чем, собственно, роль древнегреческих апелляций у поколения Цветаевой, Мандельштама, Стравинского или, конкретнее, мандельштамовские «Эсхил-грузчик и Софокл-лесоруб» диаметрально отличаются от тоже ведь «демократической» проповеди Иванова о возрождении древнегреческого хорового действа и всенародного театра. Хотя в помянутом стихотворении Мандельштама можно найти абсолютно точный ответ:

> Воздушно-каменный театр времен растущих
> Встал на ноги, и все хотят увидеть всех...[6]

Иными словами, дело вовсе не в обращении к древнегреческим мифам. И не в отличиях социального утопизма от «трагедии трезвости». Дело в том, что, оперируя мифологемами почти как структуралист, Иванов извлекает из мифа

---

[5] Снова напомню о пристрастии символистов к Новалису, о родстве мифологической концепции Иванова с «новой мифологией» Шеллинга. Эти и другие связи подробно проанализированы в книге В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика». СПб., 1914.

[6] «Где связанный и пригвожденный стон...». — *Мандельштам О. Э.* Стихотворения. Л., 1978. С. 189. Неназванным героем стихотворения является Прометей.

действие в магических, «теургических» целях. А Мандельштам – и Цветаева – совершенно не озабочены магическими аспектами мифа. Он, разумеется, есть, наличествует, и он, несомненно, «над нами волен» наряду с любым другим явлением или человеком, принимаемым близко к сердцу. Однако, «воздушно-каменный театр времен растущих» гвоздем загоняет в сознание суть нового отношения к мифу, для которого «миф» – это объект, невидимый, как воздух, которым дышишь, но в равной степени и воображаемый, вымышленный и тяжкий, плотный, «каменный»; «театр» – это некая условность, подражание и в то же время само действие, протекающее в «растущих временах»; «все» – и поэты, и герои, и мы, грешные, находимся «вместе» в этом трудновообразимом каменно-текучем топосе и можем друг друга увидеть и даже потрогать. Потому что «театр» в нашем опыте – вещь вполне осязаемая.

Итак, *реальная магия* как искусство и «магия слова» как метафора – таким противопоставлением можно отделить Иванова от поэтов «постнеоромантического» поколения. Это, конечно, не означает, что сам Иванов не был великим магом словотворчества или что Цветаева была антиромантической натурой. Вопрос в разнице почти неуловимых ощущений, возникающих в процессе художественной игры, в способе превращения этих мыслеобразов-ощущений в стройный поэтический текст, наконец, в различиях «мыслепереживания» самой природы театральности. Можно снова и снова повторять, что «античные» трагедии Иванова и Цветаевой написаны не для современной им реальной сцены, что это особые поэтические формы, в которых особым образом педалировано *действие*. Это утверждение ничего не объясняет. Оно даже не объясняет той мощной динамической интенции *словодействия*, которая сформулирована в эпиграфе[7]. Как будет показано ниже, какие-то видения сцены перед поэтами все же витали. Они имели вполне определимые театральные корни. Поскольку именно эта тема – «образ воображаемой сцены» – еще никогда не затрагивалась, уде-

[7] Извлечен из публикации: Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор // Русско-итальянский архив. Вячеслав Иванов. Новые материалы. Салерно, 2001. С. 133.

лим ей особое внимание. Помимо нее интересна другая, но тоже «пластическая» тема мифологического пространства и его воплощения в символах, образах, языке, отчасти композиции анализируемых трагедий.

«Федра» Цветаевой была опубликована в 1928 г., наброски к ней появляются параллельно с работой над трагедией «Ариадна», т. е. уже летом 1923 г. Цветаева задумала трагический цикл, трилогию «Гнев Афродиты», по образцу эсхиловой «Орестеи». «Ариадна», «Федра» и «Елена» должны были объединяться общим героем – Тезеем. «Елена» по разным причинам не осуществилась. В черновике письма к Пастернаку, относящемуся, по-видимому, ко времени работы на «Федрой», М. И. пишет: «Очень устала от чувств, которые *не мои*»[8]. Там же она признается, что ее слова несет голос – тот, в который она попадает. Это «тембро-мелодико-артикуляционное ощущение», переживание слова как внутреннего напряжения, жеста, усилия звукоизвлечения следует взять на заметку. Получается, что по Цветаевой *ритм* («Мои стихи несет ритм» – там же) и *голос* (который ведь не только абстрактный звук, но прежде всего – индивидуальность; по голосу мы узнаем самого человека и составляем представление о его состоянии, отношении к чему-то и пр.) – первоначала трагического действия. Если не упускать из вида проблему отношения к античному «первообразу», можно заметить, что Цветаева попала прямо «в яблочко» – в самую суть древнегреческого способа «выражения» драмы, основанного на сольной и хоровой просодии.

Не совсем ясно, почему комментаторы «Федры» – А. Саакянц и А. Эфрон – утверждали, что Цветаева знала трагедию Еврипида в отрывках. Классический по сей день «Театр Еврипида» в 2 томах в переводе И. Анненского, с его статьей и комментариями, был опубликован в 1908 г. Думаю, мало в каком интеллигентном доме не было этого издания. Да, «Ипполит увенчанный» сохранился лишь в отрывках, но вторая версия трагедии Еврипида уцелела и была известна в России в нескольких переложениях с древнегре-

[8] *Цветаева М. И.* Соч.: В 2-х т. М., 1984. Т. 1. С. 540. (Курсив автора).

ческого. Кроме того, М. И. могла ее читать и по-французски, и по-немецки, так что наличие прямого «прототипа» в данной ситуации не вызывает сомнений[9].

Сравнивая композицию Цветаевой с трагедией Еврипида, сразу же видишь точки соприкосновения и моменты своеволия. У Цветаевой те же основные персонажи, за исключением богинь в прологе и эпилоге, тот же порядок сцен, те же драматические положения (например, Тезей возвращается, когда Федра уже мертва, о растерзании Ипполита возвещает вестник). В то же время появляются новые линии и мотивировки. Цветаева много размышляла об отношении Ипполита к отцу и к матери-амазонке, в результате в трагедии, в пространном и совершенно «дивном» по смыслу и по форме рассказе героя, является Ипполита:

Тмящая мне всех жен
Сущих – мать посетила сон
Мой. Живущая в мне одном
Госпожа посетила дом...

Лика не было. Был очес
Взгляд. Не звезды и не лучи,
Всего тела и всей души
Взгляд...

Вновь ее дух оживает в менее великолепном по тексту повествовании слуги о битве Ипполиты с амазонками:

Как с отцом твоим бок о бок
Билась, не свою же ль – воли
Женской! – жилу тетивою
Натянув на лук, столь чуден

---

[9] Расин в предисловии к «Федре» прямо ссылается на Еврипида и Сенеку. Тем забавнее было бы сопоставить все исторические звенья обработки сюжета с трагедией Цветаевой, однако историко-филологический толковательский дух был ей совершенно чужд. Замечу только, что Расин, следуя наитиям своего времени, существенно модернизировал сюжет, сделав его зерном политическую проблему престолонаследия. В качестве причины «дополняющего» конфликта французский классик избрал трогательную любовь Ипполита к опальной принцессе Арикии, создав из нескольких, раскопанных в древних источниках упоминаний, богатую сюжетную линию.

Взбегом, что богам и людям
Мнился повторенной грудью
Женскою, отображенной
В воздухе. <...>

Стрел гибелострастных
Ряд столь быстрый, ряд столь частый,
Что, – сраженье или пряжа? –
Чудится: стрела все та же
С тетивы.

Последнее предваряет появление Кормилицы, передачу федриного «тайного» письма, которое Ипполит с омерзением бросает, не читая, и признание Федры, которую Ипполит во второй раз не узнает, а затем, уразумев, о чем его просят, на мольбу об одном слове любви отвечает: «Гадина».

Роль матери – Госпожи, воительницы, орлицы, а не «тяжкозадой жены» – предельно прозрачна. Царица амазонок и дикий ловец, поклоняющийся девственной Артемиде (как у Еврипида, и у Расина), сливаются в один давно лелеемый Мариной собственный образ поэта в его муже-женской рыцарственной ипостаси:

Доблесть и девственность! Сей союз
Древен и дивен, как смерть и слава.
Красною кровью своей клянусь
И головою своей кудрявой –

Ноши не будет у этих плеч,
Кроме божественной ноши – Мира!
Нежную руку кладу на меч:
На лебединую шею лиры.

(1918)

Отрок – ученик, герой, странник – частый гость в цветаевской лирике начала 1920-х гг. Только отчасти это – ее суженый, муж-мальчик и воин; настойчивое повторение и развитие черт этого лирического «персонажа», переливающихся затем в Ипполита, свидетельствует о том, что так в ней дышала какая-то часть собственного «ego», ее сиротская, почти детская душа. Материнская нежность к этому существу и орлиная сила матери-защитницы – другой образ са-

мопереживания, в латах амазонки предающийся безудержной скачке-полету: «Быть голубкой его орлиной! / Больше матери быть – Мариной...»; «Конь без удержу, / – Полным парусом! – / В завтра путь держу, / В край без праотцев. <...> Суть двужильная, / Чужедальняя. / Вместе с пильнями, / С наковальнями, / Вздох – без отдыши, / Лоб – без огляди, / В завтра путь держу / Потом огненным... Поверх старых вер, / Новых навыков / В завтра, Русь – поверх / Внуков – к правнукам!» А рядом «гордость и робость», и кроткое предчувствие смерти, и очи – библейские «очеса» явившейся Ипполиту матери – все они – там же, и в «женских», и в «житийных», и в «отроческих» стихах 1921 г., где глаза – «Два серафических жерла, / Два черных круга», а Олень-Георгий отмечен *жертвенным* взглядом: «Очей непомерных / – широких и влажных – / Суровая – детская – смертная важность».

Нанизывая эти подробности, хочу подвести читателя к следующей мысли. Несмотря на то что события, персонажи, маски и пляски, рассказы вестников и другие подробности композиции «Федры» восходят непосредственно к Еврипиду, сами главные герои, и телесно воплощенные, и воображаемые, сплетены совершенно другими отношениями, являются носителями и «знаками» совершенно иных человеческих качеств, чем герои античной трагедии. Если угодно, – они являют в лицах театр личности самого поэта, повторяя и усиливая то, что – по разным поводам – изливалось в лирике. По цветаевским меркам, как и по платоновским, отрок безусловно совершеннее жены, однако М. И. намеренно противоречит Еврипиду, показавшему в общем-то не слишком привлекательного самовлюбленного юного олуха. Персонаж трагика как-то уж очень расчетливо скромен, и в то же время, оправдываясь перед отцом, он отметает подозрения в «задних» мыслях, в которых его, собственно, никто и не обвинял:

Ты упрекал меня
В страстях, отец, – нет, в этом я не грешен:
Я брака не познал и телом чист.
О нем я знаю то лишь, что услышал
Да на картинах видел. Да и тех
Я не люблю разглядывать. Душа

Стыдливая мешает. Если скромность
В невинности тебя не убедит,
Так объясни ж, отец, каким бы мог
Я развратиться способом. Иль Федра
Такой уже неслыханной красы?
Иль у меня была надежда с ложем
На твой престол, ты скажешь? Но ведь это
Безумие бы было, коль не глупость.
Иль быть царем так сладостно для тех,
Кто истинно разумен? Ой, смотри,
Здоров ли ум, когда корона манит.
Я первым быть меж эллинов горел
На играх лишь, а в государстве, право ж,
И на втором нам месте хорошо...
Средь избранных, конечно. Там досуг,
Да и в глаза опасность там не смотрит,
А это слаще, царь, чем твой престол[10].

Подобный рассудительный цинизм, конечно, немыслим для Ипполита Цветаевой: ловчий дик, но благороден и царственен. Конский корень его имени роднит его и с конями-убийцами, и с жертвой-еленем в повадках «естественной» жизни, отвращающей от размышлений на тему «кто истинно разумен».

Часть свойств Ипполита Цветаева передает Федре. М. И. задумала ее «*костной – не* плотской»[11], однако героиня получилась не зрелой 30-летней матроной, а юной, жарко застенчивой полудевой. В трагедии Цветаевой две встречи Федры с Ипполитом: первая в лесу, на привале охотников, вторая – в «логове» Ипполита, его лесном пристанище-пещере, куда она приходит ночью. Обе встречи предварены любовными описаниями матери-амазонки, незримо витающей возле царевича. Контраст и конфликт возникает из того обстоятельства, что Ипполита как «чистая жертва материнства» пала «за сыновние Афины», а бездетная Федра, сознающая что она «мать – ему, и, по-людскому, сын...», тем не менее, переступает через стыд и бесчестие, потому что «материнское» ей по-настоящему чуждо.

---

[10] *Еврипид.* Указ. изд. С.123.
[11] *Цветаева М. И.* Указ соч. Т. 1. С. 140.

Заметим, что и у Еврипида, и, например, у Расина честь матери играет решающую роль в будущем ее царственных детей, заставляя Федру оклеветать пасынка. Цветаеву мотив престолонаследия вообще никак не занимал, и Федре незачем совершать низость. Ее неполноценность, неплодность, как следует из речей кормилицы, тоже обусловлена «гневом Афродиты», но конкретными орудиями этого гнева становятся тени ее сестры Ариадны и Ипполиты – двух жен Тезея, продолжающих обитать в его дворце и недолюбливающих «молодую»: «Ложница темна – их облако... Огонь в очаге заглох – Ариаднин вздох... Грозди да виноградины? Антиопины, Ариаднины слезы... Елей в ночнике иссяк – ариаднин знак... Две жены молодое закляли лоно. Той же встаешь с одра, что на одр легла».

Тени цариц, их недоброжелательство подчеркивают молодую хрупкость Федры не меньше, чем ее «безвидность» (напомню, Ипполит оба раза ее не узнает), путаные от страшного, непреодолимого смущения речи и некоторые другие «драматургические» штрихи, положенные поэтом на картину якобы «не своих чувств». В целом Федра никак «не тянет» на «тяжкозадую» жрицу Афродиты и не обладает чарами богинина приворота: Ипполит приходит от нее в ужас. Хрупкое женское существо, страдающее в мире теней (т. е. почти уже в Аиде), окруженное сильными, мощными, «дикими» в сравнении с ней персонами[12], царица несет в себе зерно *жертвы* в ее изначальном структурно-мифологическом смысле. Она казнит себя сразу после сцены в логове Ипполита. Между его ужасной репликой и ритуальным самоубийством, о котором мы узнаем из причитаний Кормилицы, – только смена места действия.

Роль (и функция) Кормилицы у Цветаевой безмерно расширена. Если представить себе трагедию Цветаевой, изданную по правилам академических изданий античных классиков, с нумерацией стихов, читатель и без ручной калькуляции мог бы очень быстро установить, что приблизительная пропорция объема речей составляет: у Федры – главной ге-

[12] У Тезея слава богатыря, равного Гераклу, Ипполит – ловчий и возничий, о Кормилице – особый разговор.

роини – 258 строк, у Кормилицы – 658, то есть на 400 строк больше. Драматургические функции Кормилицы в этой богатой и детально выписанной роли разнообразны. В отличие от «благородных» персонажей характер Кормилицы не обладает некоей первоначальной цельностью. Сначала кажется, что главное чувство, которое ею движет, – это слепая материнская страсть к «выкормышу». Однако по мере развития трагедии мы узнаем, что поэт-драматург до самого конца не раскрывал главных, инстинктивных, почти «звериных» мотивов этой пособницы рока. В заключительном монологе, где должны были бы выясниться все обманы, она – виновница двух ужасных смертей – утверждает свое божественное, без кавычек, могущество. Первое, что звучит в оправдание Федры:

Федра – жгут:
Руки – я.

В следующем разделе монолога всплывает объяснение, почему ей так настойчиво хотелось преодолеть нерешительность Федры и заставить ее сделать смертельно-постыдный шаг к ложу Ипполита. Неожиданно вспыхнувшая страсть царицы со временем унялась бы,

Каб не нуды мои, не зуды мои.
Не подспуды мои, не гуды мои.

Представляясь жалкой старухой, Кормилица наконец открывает истинный (и очень сильный) мотив совращения. Это – страсть, направленная не на определенный объект, а страсть сама по себе, голод пустоты, стремящейся себя заполнить:

Куды с лысостью! куды с ветошью?
Косы вылезли, спросу нетути. <...>

Неизбывная память, сухая грызть!
Хоть чужими зубами кусок угрызть!
Неизбывная память, пустая пасть!
Хоть чужими грудями к грудям припасть!

«Пустая пасть неизбывной памяти» – очень емкий и страшный, воистину «вечный образ», которым М. И. *называет* главную силу трагедии. И, вырастив до космических

высот старуху, которая, призывая на себя кары, гордо возвещает:

Мой век – весь!
Но, бия,
Знай, что здесь
Боги – я. —

поэтесса голосом самого героического из выведенных в «Федре» персонажей, – Тезея начинает заключительную «песню катарсиса»:

Образумься, старуха глупая!

В мире горы есть и долины есть...

Ипполитовы кони и Федрин сук –
Не старухины козни, а старый стук
Рока. <...>

Нет виновного. Все невинные.<...>

Ибо Федриной роковой любви
– *Бедной* женщины к *бедну* дитятку
Имя – ненависть Афродитина...

Финал трагедии Цветаевой почти во всем противоречит модели Еврипида. Он предстает более мощным, бьющим по чувствам событием, чем «оперная» развязка великого грека. Во-первых, у Еврипида Федра клевещет, Ипполит ерничает и оба стремятся как-то объясниться, смягчить свою участь. У Цветаевой их гибель просвечивает с самого начала в сне Ипполита и в темных образах Федрина бреда, который, как один из наиболее ярких образно-мифологических лейтмотивов, получает пластическое разрешение в ее оплакивании. После решающего объяснения герои больше не говорят ни слова. Оба гибнут за пределами сценического действия, оба больше уже не могут себя защитить, но при этом для наблюдавшего за развитием коллизии зрителя-читателя трагическая пара остается невинной, как о том и возглашается в развязке.

Во-вторых, у Еврипида катарсис инициирован длинной сценой умирающего Ипполита с отцом и «богиней из машины» Артемидой, явившейся, чтобы утишить страдания и примирить героев. В результате Ипполит по-христиански

прощает отца и желает счастья богине, которая его так долго любила (!). Сцена навевает ассоциации не только с развязками барочных опер-сериа, но и с Глюком и даже с Вагнером, у которого смертельно раненный, умирающий Зигфрид тоже исполняет ариозо-молитву своей небесной возлюбленной («Brünnhilde! Heilige Frau!»), не в силах противиться оперной обязанности попеть напоследок.

У Цветаевой в развязке только два монолога: Кормилицы и Тезея. При этом если линия Кормилицы достигает в этой сцене наивысшего напряжения, что выражается и в музыкальной аранжировке ее речей, то благодаря «вступлению» Тезея наступает кардинальный слом действия, его пластически обозначенный переход в вечную, нечеловеческую плоскость. Строфа «В мире горы есть...» здесь играет роль не просто невесть откуда взявшегося пейзажа: душа поэта взмывает в божественную высь, откуда нетленным взором видит ландшафт мира, прозревает истинный смысл происшедшего: любовь «*бедной* женщины к *бедну* дитятку» как месть Афродиты Тезею – герою, чьи деяния становятся его собственной карой[13].

Однако Тезей Цветаевой выступает в финале не как кающийся авантюрист, кому Киприда «страдания оставила клеймо» (Еврипид), а как прозревающий мудрец. Он сопереживает земной хрупкости, безвинной пагубе и велит упокоить мачеху и пасынка вместе, в сени мирта, «полного ее стоном». Подобная концовка в силу своей афористичности и философической отстраненности от земных мотивов (ревности, протеста и т. п.) очень убедительно ведет к действительному восстановлению равновесия и примирению. Тезей в этой сцене навевает ассоциации с образом мудрого короля Марка – не только и не столько вагнеровского, сколько поэтического Марка бесчисленных романов о Тристане и Изольде, воплотившего силу примиряющей мудрости.

Растение тоже не случайно оказывается в финальном аккорде. Мирт – очень богатый смыслами, с древности излюбленный растительный символ. В античной традиции он присутствует как знак любви и свадьбы, залог будущего

[13] «За Наксоса разоренный сад», предательство Ариадны и пр.

плодородия. В Европе эпохи романтизма появились новые, более опосредованные коннотации: миртовый венок невесты свидетельствовал о ее невинности, а миртовые венки виллис в «Жизели» и других романтических балетах значили, что в их образах на сцене представлены некие потусторонние и в то же время грозные и организованные женственные силы. «Многолюбивый мирт» появляется у Цветаевой, что называется, «на своем месте» – в цикле «Хвала Афродите» (1921). Очевидно, что как античный символ, он был ей известен. Однако в «Федре» мирт приобрел действенную символико-мифологическую многослойность. Он возникает в бреду как предчувствие смерти, а затем проявляется в описании этой смерти в плаче Кормилицы:

Кормилица
(над телом Федры)

Где спящая? Пуст
Одр. Шепот с высот
Дал миртовый куст
Неведомый плод
С глазами – ой сок!
С зубами – ой плод!
Подул ветерок –
Плод взад и вперед,
Все взад и вперед,
Все вспять и опять.
Кто с дерева плод
Отважится снять?

Казнив себя на миртовом деревце (кусте? Как практически можно повеситься на миртовом суку?), Федра принесла себя в жертву. Браку? Своей покровительнице Афродите? На это нет определенного ответа. Очевидно лишь, что жертва освящает мирт и становится причиной его почитания, несмотря на то, что Кормилица всех обманула, и жертва имела вовсе не тот смысл, какой ей тотчас приписали. Девы Трезена, подруги Федры, славят деревце хором и хороводом, призывая женщин приносить ему дары. И здесь вполне «античная» картина – канонизация нового обряда – под пером Цветаевой обнаруживает ироническую двусмысленность, а мирт – свою неоднозначную символику. «Про-

славление» ритмически решено не в характере чинного и плавного хорового шага, а скорее напоминает пьяноватый деревенский перепляс:

Вкруг сука, который спас,
Утвердимте новый пляс
Федре в память.
Да не канет
Федрин – танец, Федры – пляс!

Еще больше, чем простонародную гармонь, этот «Федрин танец» напоминает какой-то детский обряд: сильный хорей с ударными началом и концом стиха очень просится озвучить его именно детскими голосами, услышать сопровождающие декламацию хлопки в ладоши. Так сливаются до полной неразличимости магия обряда и его детскость, несерьезность, символика супружеской верности и издевка над ней – тайные женские пляски, плод и бесплодие, смерть и намек на ее плодоносность.

В заключительных стихах Тезея мирт обретает значение чаяного Федрой единения с возлюбленным в смерти. О потусторонних коннотациях мирта уже было сказано. Обратим внимание на то, что у Цветаевой и «потусторонность» обретает удивительную и неожиданную плотность:

Там, где Мирт шумит, ее стоном полн,
Возведите им двуединый холм.
Пусть хоть там обовьет – мир бедным им! –
Ипполитову кость – кость Федрина.

В книге Д. Д. Кумуковой «Театр М. И. Цветаевой, или "Тысяча первое объяснение в любви к Казанове"» (М., 2007) подробно рассмотрен цветаевский прием применения различных песенных и говорных фольклорных жанров для характеристики героев, места и самого характера действия в ее трагедиях. Действительно, обширный репертуар этих жанров, временами парадоксальное их применение, огромная энергия стиха, обусловленная энергетикой послоговой (подразумевается хоровой, массовой) «фольклорной» декламации, в какой-то степени позволяют говорить о новой фазе возрождения античной хоровой трагедии на русской почве. Множественность хоров и великолепие данных им

стихов (чего стоит хотя бы совершенно потрясающий хор ловчих, открывающий действо) тоже свидетельствуют о том, что «древнегреческое» понималось ею не в ключе «классического», а скорее в качестве извечного, подлинного, родного, народного, что пушкинские «людская молвь и конский топ» были для нее в определенном смысле «национальной моделью» поэтической техники и лирической правды.

Кроме того, Цветаева, никогда не углублявшаяся в мифологию как обширнейшую область знаний с невероятным количеством «теорий», обладала удивительным чутьем в области мифа и техники мифологизации. Не теоретически, а словом, структурой стиха, простыми извечными средствами соположения, сравнения, противопоставления, проекции она достигала полноты и насыщенности того, что в начале статьи было названо не объясненным словечком «словодействие». Миф, драма и ритуал, совместно действующие словом, апеллируют не только к чувствам и неким определенным потокам сознания, они высвобождают какие-то глубинные пласты его символов и значений так же, как скажем, заговор может освободить от боли и сглаза. Цветаева – *не мистик, не эзотерик* – пользуется многими способами «означивания» сложных, труднообъяснимых единств, открытыми символизмом, а также его средствами *воз-действия*, применяемыми в условиях собственной поэтики и направленными на собственные цели. Чтобы не быть голословной, приведу примеры мифоритуального единства, функциональной контаминации и мифологичесих оксюморонов-перевертышей, которыми изобилует «Федра», но которые звучат в ее стихах совершенно иначе, чем у их духовного крестного – Вячеслава Иванова.

О мифологическом древе – мирте и стадиях прояснения его сущности речь уже шла. Вернемся в связи с ним к сцене Кормилицына плача и попробуем уразуметь смысл этого несопоставимо более сложного образа и его мифологическую функцию. Сам по себе ритуал оплакивания «вставлен» в структуру драмы очень естественно. Удивительна его жанровая «инструментовка»: развернутый, чтобы не сказать «длинный», эпизод собственно причитания, наглядно воспроизводящего в ритме «живую» картину качания страшного

плода-маятника, раскачивания тела самой плакальщицы, разрешается залихватским частушечно-плясовым мотивчиком:

Кого боги погубить –
– Эх! – лишают разума!
Недотроге полюбить
Глупого, безглазого...

Этот напев звучит на протяжении тоже довольно длинного проклятия «псу-женомразу», только в самом конце сменяясь торжественным клятвенным скандированием:

Клянусь ее телом,
Что черное – белым,
Клянусь ее дерном,
Что белое – черным,
Явь – ложью, ложь – явью
Предстанет, представлю.

Ернические, шутовские черты Кормилицы, транслируемые несерьезными жанрами, возникающими в точках наивысшего трагического напряжения, обусловлены ее мифологической функцией трикстера. Трикстер, как и герой – посредник между богами и людьми, он обладает силой перенаправлять судьбы и служит катализатором хода событий. Разница лишь в окраске и контексте. Герой торжествен и благороден, трикстер надо всем насмехается, герой царствует в оправе эпоса, мифа, трагедии, трикстер лучше чувствует себя в волшебной сказке. Персонажи, наделенные подобной функцией, – разрушители. Они изначально двойственны, а их конечная мифологическая цель не жертва и восстановление гармонии, а самореализация за счет вышних сил и героического «пафоса»[14].

Двойственность природы Кормилицы обусловлена не только тем, что она обращает во зло свою слепую любовь к «дитятку»-Федре, что она одновременно защитница и поднатчица. Главная структурно-мифологическая оппозиция состоит в том, что самый «низкий», низменный в своих чувствах

[14] Еще раз напомню, что «пафос» в античном смысле – это не преувеличенное выражение благородных чувств, а путь жертвы, которому обречен трагический герой.

персонаж (дорогого стоит, например, поворот диалога с Федрой, когда умирающую от ужаса и от страсти царицу деловито спрашивают: «Прийтись, понравиться / Стрелочку юному – / Во что нарядишься?») вдруг начинает претендовать на равенство с богами. Причина кроется в том, что Кормилица не только предстательствует от Афродиты, в решающий момент убеждая Федру именно ее именем, она, в некотором смысле и есть сама Киприда: белопенная, пенномолочная, источник мудрости и младости. Здесь самое время вспомнить лирические заклинания Афродиты, прозвучавшие в упомянутом цикле 1921 г.: «О, престол моего покоя, Пеннорожденная, пеной сгинь!» и «Целые царства вьются вокруг Уст твоих, Низость!». Кормилица – воплощенная низость, но в то же время натура щедрая, светлая, одаренная. Если не только подсчитать количество строк, но и проследить разнообразие фольклорных жанров, драматически лепящих эту роль, придется прийти к выводу о том, что Кормилица здесь безусловно главная. Второе по значению место принадлежит хору и только следом за ним идут главные персонажи. Перемежая «исторические басни» (житье на Наксосе, история Ариадны), «страшные рассказы» (тени в доме) плачами, заклятьями, шутовскими прибаутками («Лавр-орех-миндаль! / На хорошем деревце / Повеситься не жаль» – звучит в качестве последнего напутствия Федре, решившейся идти к Ипполиту), Кормилица собирает, обматывает вокруг себя, зримо ткет ткань действия, благодаря своей двойной функции являясь действительно наиболее роковым персонажем.

Перед тем как повернуть от Цветаевой вспять – в эпоху довоенно-дореволюционную, лоно исканий, предчувствий, откровений, буду вынуждена сделать читателю признание для того, чтобы он имел возможность установить собственную «поправку на отношение» к обсуждаемым предметам. Когда статья начиналась, я была уверена, что, решившись на сравнение по существу, сумею не скатиться к бесплодному и бессмысленному «кто же лучше?». И, как оказалось, напрасно, потому что на данный момент жизни и данное состояние души женская непосредственность и бессознательная архетипическая мудрость Цветаевой затрагивают меня

несравненно глубже, чем ученая мантия и царственный венец Иванова, чьи алкания вечных истин все чаще норовят обернуться позой (особенно в контексте все более подробно выясняющихся обстоятельств его жизни, вкусов, пристрастий). Сознаю, что это несправедливо, и поэтому прошу воспринимать некоторые отклонения от классического канона в оценках и ракурсах интерпретации обсуждаемых явлений поэзии не как знамение «нелюбви» или, упаси Боже, «иронического критицизма», а как след не до конца рефлексируемой реакции на некоторые атавизмы теургического красноречия и жреческой погруженности в собственный миф, которыми Иванов продолжает выделяться на групповом портрете современников. Это не мешало ему оставаться *подлинным*, достойным самой искренней любви поэтом, чья глубина не умалится никаким «позитивистским» комментарием. И, может быть, как раз в наше, распрощавшееся с мантиями и котурнами время небесполезно будет взглянуть на гения-пророка не через специальные очки, какие раньше выдавали в стереокинотеатрах (нужно заметить, что адепты Иванова немало потрудились над тем, чтобы само его имя произносили с придыханием), а невооруженным глазом, стараясь понять, какие силы приводили в движение эту великолепную фантазию.

Иванов считал себя человеком грядущей мифологической эпохи. Неудивительно, что действо, театр, ритуал занимали такое значительное место в его рассуждениях. В 1980-е гг. мне уже приходилось писать кое-какие заметки о театральной концепции Иванова, о природе мифологического театра и структуре специфически ивановских, сконструированных самим поэтом мифов[15]. В те годы еще остро не хватало академических филологических исследований, посвященных Иванову, трудов по истории театра, по символологии, по мифологии в ее философском, структурном, психологическом и других аспектах. Теперь этих публикаций море, готовится

[15] Драматургия Вячеслава Иванова (русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера) // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987; Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905–1915 гг. // Русский театр и драматургия 1907–1917 гг. Л., 1988.

полное академическое издание Иванова, над исследованием его идей и текстов работает большая группа ученых. Отважному пловцу, бросившемуся в эти воды, остается лишь подминать под себя валы информации, временами выныривая, чтобы перевести дух и попытаться понять, что же такое ивановский «миф» и как описать способ действий В. И. по отношению к этому таинственному, неопределимому «предмету». Для этого необходимо объяснить поэтическое сознание не только изнутри, пользуясь зафиксированными самонаблюдениями Иванова и его теоретическими формулировками, но взглянуть на предмет sub specie aeterni, включающей и новейшие воззрения.

Сразу оговорюсь, что любые попытки свести воедино современные представления о мифе совершенно бесполезны, поскольку диапазон этих представлений простирается от «байки» до последних достижений теоретической физики, от гиперреализма до любовно пестуемой группой странных лиц «конспирологии». Остается лишь одно: присоединиться к тому, что «нравится», что кажется непротиворечивым и не противоречит предмету размышления, – т. е. «греческим» трагедиям Иванова. Таковым мне видится утверждение Пятигорского о том, что миф – это свободно конституируемая идея, в отличие от произведений литературы, рассматриваемых в том числе и как «предметы» «в совершенно материальном смысле»[16]. Отсюда философ выводит утверждение о том, что миф есть способ жизни, а не идеология, поскольку «настоящий мифолог, будь он исследователем мифа или писателем, воссоздавателем мифа, всегда крайне индивидуалистичен», а не «идеологичен», поскольку идеология обладает нормативными качествами и говорит в категориях долженствования. Миф отличен от своих тек-

[16] *Пятигорский А. Бондаренко Г.* Литература и Миф. Интервью 1999 г.: http://www.zavtra.ru. «Наблюдатель что-то конституирует как миф, а литература есть. <...> Литература и миф – это понятия двух совершенно разных уровней произвольного конституирования. Миф конституируется абсолютно произвольно, т. е. вы можете в каком-то смысле назвать мифом все, что угодно, не ссылаясь на сами вещи.<...> Миф всегда присутствует там, откуда Вы его можете извлечь».

стовых манифестаций, от идеологического исторического употребления, от всего, что ему можно навязать. Возобновляя, восстанавливая миф, человек обретает свойства «мифической фигуры», для которой «миф» уравнивается с «природой», превращаясь в форму Бытия.

Именно в этом состоянии мы «наблюдаем» Иванова – мифолога, символиста, поэта. Он «восстанавливает» мифы. Их стадиальное «открытие» (самому В. И. нравился образ палимпсеста, археолог представил бы себе какой-то освобождаемый от напластований времени предмет) становится главным «событием» его трагедий, главным условием действия, регулируемого ритуалом.

Чтобы не загромождать повествование, я в самой краткой форме напомню хронологию театральных сочинений Иванова. «Тантал» закончен 2 ноября 1904 г., в том же году Брюсову предлагалось для публикации начало «Ниобеи» (задумана как вторая часть трилогии, сохранился лишь небольшой отрывок), в 1905 г. напечатан «Дифирамб», превратившийся в книге стихов «Cor Ardens» в хоровой дифирамб «Огненосцы». Некоторые стихи отсюда были заимствованы для «Прометея», завершенного в конце 1914 г. В 1923 г. в Баку В. И. написал либретто «опереттки», в конце концов получившей жанровое определение «музыкальной трагикомедии»: «Любовь – Мираж? или: Филантропические похождения дяди Рока»[17]. В 1924 г. уже в Риме он работал над трагедией «Антигона»[18]. Кроме того, в непосредственной связи с античными трагедиями Иванова следует рассматривать его переводы «Орестеи» и «Персов» Эсхила[19].

---

[17] Музыку должен был сочинить композитор, профессор бакинской консерватории М. Е. Попов, у которого училась дочь Иванова Лидия. Текст либретто с предисловием Д. В. Иванова и А. Б. Шишкина опубликован в альманахе: Русско-итальянский архив. Вячеслав Иванов. Новые материалы. Салерно, 2001.

[18] Вся сохранившаяся рукопись вместе с обстоятельным исследованием Ф. Вестбрека опубликована в материалах 8-й Международной конференции «Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией» // Europa orientalis. 2002. № 2. С. 171–212.

[19] Опубликованы в: *Эсхил.* Трагедии. М., 1989, там же неоконченные фрагменты, другие переводы, исследования Н. И. Балашова, Н. В. Котрелева, В. Н. Ярхо.

Итак, оба наших героя – Иванов и Цветаева – намеревались, следуя классическим примерам, создать собственные античные трилогии, оба от этой идеи отказались. В результате у Иванова получились две совершенно разных пьесы, отличающихся трактовкой античных мифов, принципов развития трагического действа, характером использования греческих источников, по сути – всем.

Цветаева могла бы закончить трилогию как цикл: она держала в уме единую линию и к тому же в большей степени, чем Иванов, соотносила свой замысел с конкретными драматическими текстами. У греков ее интересовали начатки характеров, детали. Иванов же все дальше продвигался по пути «восстановления» мифа, превращаясь, по слову Пятигорского, в «мифологическую фигуру», и тому было множество личных, внутренних причин.

«Тантал» создавался в счастливое для поэта время начала «Башни», его форма, стих, мифологическая структура сохранили отчетливый отпечаток «избытка», сверхизобилия, щедрого расточения даров. Много позже, в 1921 г., В. И. заметил Альтману, что «"Тантал" Вячеслава Иванова – это произведение хорошее» и что в нем он «развил... идею Ницше о трагедии Солнца» – всеозаряющего и слепого, вседающего и не могущего брать[20]. Кстати, тогда же Альтман записал еще один разговор, небезынтересный для понимания категорий «символ» и «миф» по Иванову. Обсуждая тему «рождения» и «творения», богосыновства и сыновнего бунта, Иванов воспользовался своим любимыми мифологическим примером: солнцем, которое «излучает лучи, и каждый луч есть солнце. Это-то всего труднее понять: как часть есть целое, как множество – едино, однако это так». Далее следует тоже излюбленное противопоставление Люцифера (воплощенного греха «самости», стремящейся свергнуть Отца) и истинного Божьего Сына, который говорит Отцу «с великой любовью и великим дерзновением (ибо любовь всегда заключает акт дерзновения), что он воссядет одесную Его»[21].

---

[20] *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995. С. 28.

[21] Там же. С. 46.

Что бы ни сотворил человек, оно ограничено творящим. Только Бог не ограничивает Собой *рожденное.* Это противопоставление переживалось Ивановым как своего рода «творческий комплекс», пытка самосознания. Неудивительно, что титаническое своеволие стало зерном конфликта обеих его трагедий. Под покровами форм и структур в них скрыты очень мощные личные переживания как философского («переживание идей»), так и вполне «житейского» свойства.

«Тантал» и «Прометей» разделены, наверное, самым главным событием душевной жизни Иванова: смертью Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал, его жены, его Диотимы, его Anim'ы. В книгах Богомолова и Обатнина[22] подробнейшим образом показано, как поэт, в надежде установить непосредственный контакт с душой ушедшей, начал заниматься особыми медитациями по руководством А. Р. Минцловой и к какому глубокому внутреннему сдвигу это привело. Разрушение границ «тварного сознания» и обретение способности пребывать в состоянии «умного» – то есть духовного – созерцания дало Иванову возможность подняться на новую ступень, где субъект-объектные отношения приобретают совершенно иной смысл.

Можно сколь угодно скептически относиться к визионерским способностям и духовному зрению, однако под давлением фактов – великолепных произведений искусства – приходится смириться с тем, что творец, уверенный в том, что достиг «реальнейшего» именно этим путем, имел для того основания. «Мистический реализм» в начале XX века стал общепринятым в символистском круге *качественным* обозначением достоверности художественных образов и текстов, полученных имагинативным путем. Он являлся и этическим, и эстетическим критерием, порукой тому, что приобщающихся не вовлекают в область бессодержательного бреда, а ведут к постижению важных и одновременно прекрасных в своей сияющей наготе истин.

---

[22] *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999; *Обатнин Г. В.* Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М., 2000.

То, что действительно восхищает, поражает приходящих в реальное соприкосновение с творческим миром Вячеслава Великолепного, это его редкая способность самонаблюдения, сохранявшаяся, в том числе, и в экстатических, духовидческих состояниях и позволявшая ему, рационально осмысливая внутренний опыт, строить на этой основе логически обоснованные предпосылки своей эстетико-философской системы. Так, например, о необходимом для художника расширении границ «тварного сознания» он писал: «Это не перефирическое *распространение границ* индивидуального сознания, но некоторое передвижение в самих *определяющих центрах* его обычной координации; и открывается возможность этого сдвига только во внутреннем опыте, а именно в опыте истинной любви к человеку и к живому Богу, и в опыте самоотчуждения личности вообще, уже переживаемом в самом пафосе любви»[23]. Так же отчетливо ему представлялся эзотерический путь познания. Говоря о смысле мистического «гнозиса», Иванов отрицал возможность соединения теософических учений разных веков в некую синтетическую доктрину, но указывал на то, что «сходство будет поразительное, когда вопрос будет идти о „Пути" как учении и задачах организации внутреннего опыта. В вопросе о Пути можно утверждать, что *все эзотерические учения говорят об одном Пути и что стадии этого Пути характеризуются приблизительно одинаково*, точно так же, как приносят одинаковые плоды просветления личности и ее возвышения»[24].

Предпосылки к тому, чтобы В. И. когда-нибудь встал на этот *Путь*, разумеется, были и до лета 1907 г., но только во время своего теософско-розенкрейцерского «посвящения» («физически», впрочем, так и не состоявшегося) поэт очень существенно продвинулся в области «организации внутреннего опыта», осмысливания и умственной переработки полученных духовным путем «узрений» и структурирования

---

[23] *Иванов В.* Достоевский и роман-трагедия. — Цит. по: Обатнин *Г. В.* Указ. соч. С. 116. (Курсив мой. — *А. П.*)

[24] *Иванов В.* Евангельский смысл слова «земля». Доклад на заседании Религиозно-философского общества 24 ноября 1909 г. Цит. по: Обатнин *Г. В.* Указ. соч. С. 118. (Курсив мой. — *А. П.*)

своей творческой духовной личности в том универсализующем качестве, которое им самим определялось как *микрокосм*. Чтобы не тратить слов на плоское описание этого понятия, дадим лучше слово поэзии: сонетом «Небо – вверху, небо – внизу» Иванов безоговорочно подтверждает истину, запечатленную на «Изумрудной скрижали»:

Разверзнет ночь горящий Макрокосм, –
И явственны небес иерархии.
Чу, Дух поет, и хоровод стихии
Ведут, сплетясь змеями звездных косм.

И Микрокосм в ночи глухой нам внятен:
И слышим гул кружащих нас стихий, –
И лицезрим свой сонм иерархий
От близких солнц до тусклооких пятен.

Есть Млечный Путь в душе и в небесах;
Есть множество в обеих сих вселенных:
Один глагол двух книг запечатленных, –

И вес один на двойственных весах.
Есть некий *Он* в огнях глубин явленных;
Есть некий *Я* в глубинных чудесах[25].

Микрокосм переживает мир в его единстве и множественности, порядке и хаосе на основании собственного живого *опыта*, поэтому его не устраивают «тусклые тени» символов, он требует живой силы мифа[26]. С точки зрения Ивано-

[25] *Иванов В.* Собр. соч. В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 267. Сонет заключает посвященный Н. А. Бердяеву «Мистический триптих». Впервые опубликован в 1907 г. Чтобы прочувствовать смысл ивановских сближений-уподоблений «змей», «звезд», «косм», «стихий», нужно внимательно прочесть поэму «Сон Мелампа» (Там же. С. 294–299), тогда становится яснее истинный масштаб понятия «микрокосм» в творческом миропредставлении В. И. Напомню, что мыслилось оно как *динамическое*, ибо все человеческое, в том числе искусство, «поскольку оно динамично, живет и стремится, неподвластно дьяволу. Но чуть оно остановится и застынет, запах тления несется от него» (*Альтман М. С.* Указ. соч. С. 39).

[26] В статье «Две стихии в современном символизме» (1908) свое новое «переживание» мифа Иванов формулировал следующими

ва «обращение к мифу является преодолением идеализма, каким в существе своем был символизм как поэтическое миросозерцание, и замена его мистическим реализмом. Имя такому реализму – мифотворчество»[27].

Антиномия «символа» и «мифа» как «идеального» и «реального» – одна из главных смысловых опор поэтики Иванова, обретающей силу и подлинную многосмысленность начиная с 1907 г. (не случайно поставленного Обатниным в подзаголовок книги «Иванов-мистик»). Миф мыслился им как *живая реальность*, символ – как ее отражение[28]. С годами это представление расширялось и крепло, так что в 1921 г. он говорил Альтману о мифах как платоновских идеях – началах всего сущего. Разговор шел об Аристотеле и недопустимости ограничивать искусство только подражанием, в то время как идеи Платона существуют сами по себе вне всяких феноменов. Альтман возражал, задавая вопрос, не есть ли платоновы идеи только словотворчество. «"Молния сверкает" – выходит, что молния может и не сверкнуть, что молнии имеются еще отдельные от сверканий. – Да, имеются, – сказал В., – Афина права, говоря Эриннии, что она одна имеет доступ в кладовую отца, где хранятся молнии. У отца есть молнии и громы и все образы слов. *В царстве Идей вечно живут все мифы, дремлющие в наших словах*»[29].

словами: «В каждой точке пересечения символа как луча нисходящего со сферою сознания он является знамением, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе. Оттого змея в одном мифе представляет одну, в другом – другую сущность. Но то, что связывает всю символику змеи, все значения змеиного символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного единства». *Иванов В.* Собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. С. 537.

[27] *Иванов В. И.* [рец.] Сергей Городецкий. Ярь. Цит. по: *Обатнин Г. В.* Указ. соч. С. 53.

[28] Такое грубое разграничение действительно только для словесных образов. В масштабах макрокосмичесих Иванов мыслил символ как луч божественной энегии, пронизывающий все планы бытия и сознания.

[29] *Альтман М. С.* Указ соч. С. 45. (Курсив мой.— *А. П.*) Что совершенно потрясающе в этой сентенции, это полнейшая, *есте-*

Переживая себя как микрокосм, обретая постоянно растущий духовный опыт общения с «нетварными» сущностями, постигая мистические тайны, Иванов строил себя как «мифическую фигуру», являющую собственный миф о себе (напомню, что «микрокосм» не столько понятие, сколько миф, на всем протяжении своей длительной истории педалирующий главное свойство мифа: то, что он *живой*) и, в то же время, обретающую новые возможности, новые способности в сфере мифологических манипуляций. В «Тантале» он действовал путем наложения мифологических сюжетов-структур, нанизанных на общий мотив «зависти к богам». В дальнейшем можно наблюдать стремление к слиянию разновременных, восходящих к различным историко-культурным источникам мифологем, прорастание из них действительно новых мифов. Подобный метод уже кощунственно было бы назвать «синтетическим», поскольку речь идет о новых *живых* единствах. Для подобных представлений Иванов создал термин «монантропизм», понимавшийся двояко: как единство человека до его разделения на два пола и как способность единой («отъединенной», «индивидуальной») души в забвении себя погрузиться в душу мировую, пережить разные жизни и, наконец, восставить себя как целое, объемлющее все мироздание. Этому космическому сюжету человеческого бытия посвящена мелопея «Человек», написанная в мае–июле 1915 г. (I, II и III части) и дополненная осенью 1917 – весной 1918 г. IV частью и Эпилогом[30]. В «Прометее» идея монантропизма также нашла выражение: действие трагедии движется «физическим» разделением прота-

---

ственнейшая уверенность Иванова в существовании «кладовой Отца». Такая уверенность дается лишь детям или людям, наделенным действительным даром узрения духовных сущностей. Скептически относясь к теософии в целом и, в особенности, к «оккультятине» начала XX в., автор настоящих строк почему-то самым простодушным образом верит Иванову и его интуициям.

[30] История создания, публикации и трактовки Ивановым мелопеи «Человек» подробно рассказана в статье: *Шишкин А. Б.* К истории мелопеи «Человек»: творческая и издательская судьба // *Иванов В.* Человек. Приложение: статьи и материалы. М., 2006. С. 17–50.

гониста на мужскую и женскую ипостаси («anima» и «animus» гностиков).

Анализируя ивановское понятие «монантропизма» применительно к «Человеку», С. С. Аверинцев утверждал, что безусловно знакомые Иванову воззрения «древних и новых» (запечатленные в Посланиях апостола Павла, платоновском «Пире», в учении Филона Александрийского и каббалистов об Адаме Кадмоне, в неоплатонических представлениях о вторичном дроблении единой Души на индивидуальные, наконец в индуистских представлениях о душе в интерпретации Шопенгауэра – и, дополним, Блаватской) не являлись для него *источниками*, «а всего лишь дополнительно подтверждали» открывшиеся ему изнутри «старые истины». «Идея „монантропизма" в сознании Вяч. Иванова имеет отнюдь не книжное происхождение, она не вычитана, а кровно пережита в акте интуиции, не подлежащем дальнейшему анализу. Поэт дорожил ею так, как дорожат только данными внутреннего опыта»[31].

Алхимическая свадьба. Нем. гравюра XVII в.

Поставив «Человека» в центр творческой биографии Иванова как ее «тайное средоточие», проливающее свет и на предшествующее, и на последующее творчество, Аверинцев был совершенно прав, подчеркивая, что едва ли во всей поэзии XX в. можно найти хотя бы один сопоставимый пример взгляда на человеческую историю на том уровне обобщения, «который предложен в историософском труде Блаженного Августина "О Граде Божьем", процитированном в Посвящении». Как «мифическая фигура» Иванов «по все-

[31] *Аверинцев С. С.* Предварительные замечания // *Иванов В.* Человек. Указ. изд. С. 65.

му своему складу был ясновидцем и тайновидцем *единства*»[32]. В «Человеке» этот дар приблизил поэму к «математическому пределу» совершенства. Есть и еще одно обстоятельство, позволяющее, говоря о «Человеке», переходить на восклицания: это удивительная душевная наполненность, непосредственная «телесность» переживания многих жизней, их различных обстоятельств и форм:

Отголодавшая старуха,
Под белым саваном лежу.
Священник, фимиамом Духа
Над желтой мумией кажу.

И свечку, чуженин захожий,
В перстах рассеянных держу;
На кости под иссохшей кожей
В недоумении гляжу...

Та же тема звучит в парном «антимелосе»:

Толпе на радость озверелой
Я Человека вывожу
И на него рукою белой,
Пилат Понтийский, укажу.

И – галилеянин пугливый –
За казнью издали слежу;
И – римлянин боголюбивый –
Крест суеверно сторожу.

Разрешается эта череда перевоплощений «диким» порывом – настоящим воплем «уединенной» души:

Что ж я не Он, Кому как гроздье
Живой лозе, принадлежу,
В кого вхожу, как в длани гвоздье,
На чьей груди я возлежу? [33]

Задумаемся, можно ли интимнее, нагляднее, убедительнее представить единение с Сыном Божьим? Полагаю, что нет. Мистический реализм наконец нашел себе достойное выражение. Если сравнить последнее стихотворение с бо-

[32] *Аверинцев С. С.* Указ. соч. С. 66.

[33] *Иванов В.* Человек. Репринтное воспроизведение парижского издания 1939 г. М., 2006. С. 82, 89. (Курсив мой. – *А. П.*)

лее ранними и несравненно более сложными описаниями «бога внутри», мы увидим, что иносказательная декоративность уступила место почти лапидарной простоте, а определенного рода кокетство, всегда сопровождающее «речи о потаенном», переродилось в мощнейший искупительный порыв. Как пояснял во время лекции перед чтением «Человека» сам поэт, – «эти ясные внутренние прозрения явлений редкие, и мы на периферии так же редко видим Живущего в нас, как и Бога, понятого трансцендентно»[34].

Сопоставление трагедии «Прометей» с мелопеей «Человек» – не пустая прихоть автора настоящих строк. Во-первых, при очевидном различии жанровых канонов воплощения этих произведений в них, в силу хронологического соседства, можно усмотреть и нечто общее, например мифологические формы интерпретации истории Человека или геометрически «жесткие» формы структурирования мифа[35]. Тем сильнее воздействует на восприятие их сущностная противоположность: в основе трагедии Прометея лежит непреодоленная титаническая доктрина богоборчества; мелопея же, впитавшая некоторые свойства церковного пения (гимн, антифон), как христианская служба ведет по пути всеобщего Воскресения, когда «Не станет ничего сокровенного, наружу выступит из недр всякая жизнь, и жизнью окажется всякая правда, ибо одно и то же – правда и жизнь»[36]. Утешительное единение, явленное в «Человеке», противополагается трагедии о внутреннем расколе «мучеников сознательности чрезмерной и преступной». Отсюда и новый душевный итог, возникающий в процессе вживания в мелопею, в то время как «Прометей» при всех его красотах и совершенствах остается еще одним «титаническим уроком», наставлением о мировом «подземном лабиринте» и его опасностях.

---

[34] Опубликовано по конспекту В. К. Шварсалон // *Шишкин А. Б.* Указ. соч. С. 32.

[35] Сравнение геометрических форм см. в ст.: *Федотова С. В.* В лабиринте формы мелопеи «Человек» // *Иванов В.* Человек. Приложение. Статьи и материалы. С. 73–100.

[36] *Иванов В.* [Фрагмент комментария к поэме «Человек»] // Там же. С. 13.

В отличие от «Федры», «Прометей» (да и «Тантал») не имеют определенных литературных прототипов. Импульс античной мифологии преобразуется в «Прометее» в новые образы, развивается приемами, почерпнутыми в герметических учениях, и драпируется символами, заимствованными в совершенно иных областях «тайнодеяния». Античная классика и мотивы гесиодовой «Теогонии» просвечивают в трагедии «точечно», ее же собственный миф является итогом рациональной умозрительной контаминации разных форм истолкования двойственной мужеженской природы некогда единой души и последствий ее «разложения» на мужскую и женскую ипостаси. Все приобщенные к этому логическому посылу излюбленные ивановские образы-мифы: зеркало, весы, титаническое творение, солнце-сердце и др., – являются в трагедии вспомогательными, дополняющими и проясняющими модусами развития основного действия. Поскольку в качестве формы структурирования Иванов избрал символ треугольника: мистического знака или «печати» стихии огня, – постольку и основное событие помещено в центре действия, понимаемом как его «вершина». Здесь на сцене является Мать-Земля в образе Фемиды и от Прометея сценически отделяется его женственная тень – Пандора. Таким образом, первый акт, если рассматривать его по нисходящей линии (как луч от центра), становится историей Кователя, ставшего «всецело мужем», а третий посвящен деяниям его Anim'ы, воплощающей «все женское душевного состава» протагониста[37]. Действия и сценические картины первого и третьего актов связаны отношениями «дурной зеркальности», «неистинности» взаимоотражающих сущностей[38], путей

[37] В первой публикации (Русская мысль, 1915) трагедия печаталась под заголовком «Сыны Прометея» и не была разделена на акты. В конце будущего первого акта стояла ремарка «Перерыв действа». В отдельном издании 1919 г. Иванов выделил сцену с явлением Фемиды в отдельный второй акт и изменил название, переместив акцент людей на самого титана.

[38] В символике зеркала Иванов педалировал «превратность» отражения. См.: *Минц З. Г., Обатнин Г. В.* Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Вып. 22.

правой и левой руки, инверсией верха и низа. Так, в первом акте основным деянием становится обряд возжигания огня на подземном жертвеннике, во втором – описывается дымный столп над принесенной жертвой, в третьем – жертвенник с дымным облаком перемещается на просцениум, а затем из облака появляется новый большой алтарь с Пандорой, которая играет роль *прикованной жертвы*, замещая «классического» прикованного Прометея. Сам Ковач будет приведен к наказанию только в финале, когда его душа соединится с убиенной (принесенной в жертву на том же алтаре) Пандорой и на него наденут ее цепи. На протяжении первого акта он будет ковать орудия для труда и войны, беседовать с океанидами (Эсхил), нереидами и эринниями, наставлять своих сынов в науке свободы, учить их обрядам. Иначе говоря, он действует одновременно как творец людей, как культурный герой, как наставник и мистагог, как частица «древнего хаоса» и жрец «неведомого Бога», ревнующий к новой власти Кронида. Во всех этих ипостасях он – Промыслитель, сознающий узы своего бессмертия и своей ограниченной, по сравнению с «настоящими» богами, силы. Титанические страдания того, кто тщился в людях «свету дня вернуть огонь младенца», то есть растерзанного Диониса, того, кто знает правду о своем творении и страшится ее более всего иного, связаны со страданиями Заратустры – висящего над пропастью героя «Дионисовых дифирамбов» Ницше. Как и он, Прометей бьется в конвульсиях всезнающего самообмана, его мечта о свете дня оборачивается подземельем:

1-я Океанида

Творец – нам пели мойры – душ вожатый
Из мрака в сумрак, из плененья в плен.

Прометей

Из мрака в сумрак, из подземья – к свету!

2-я Океанида

В плен из плененья, из тюрьмы в затвор
– Нам пели мойры – водит дух, блуждая.
Уз разрешитель – ковщик новых уз[39].

[39] *Иванов В.* Прометей. Петербург, 1919. С.14.

В целом первый акт выстраивает безрадостную картину «железного века»: людской дикости, пороков, несвободы, подъяремного труда-подвига и прочих почти публицистически преподнесенных красот «современности», увиденных «без прикрас», «мужскими глазами».

В функции Пандоры входит «осластить» по краю сосуд желчи, поднесенный людям Прометеем. Сама дар, она должна их одарить. Не лишено интереса, что провокационная миссия мятежа, которую Пандора скрывает за дарами и утехами, недалеко уходит от объяснения, которое дал этому персонажу Гесиод. В «Теогонии» Зевс велел Гефесту слепить Пандору в отместку Прометею за похищение огня. Но отомстили не столько титану, сколько смертным, ибо «женщин губительный род на земле от нее происходит». Далее поэт не пожалел места и красок для того, чтобы описать коварный нрав человеческих самок и все ужасы, которым подвержены судьбы мужей, связавших себя брачными узами. Иванов, вполне в духе этого высокого образца, придает своей чаровнице черты змеи-обольстительницы. Усыпив недоверчивость людской паствы, она излагает *тайную* – читай, подлинную – историю миротворения, дионисова огня, действий Прометея и других событий, рассказанных в первом акте. «Тайным» слоем дионисова мифа Иванов сделал его орфическую версию[40]. Вместе с образами ночного солнца и солнца-сердца, разработанными в «Cor Ardens», сердце Диониса стало ядром одного из великолепнейших «мифологических рассказов», по обычаю вложенных Ивановым в уста персонажей трагедии. Из монолога Пандоры люди узнают о премирном боге, которому поклоняется Прометей. После того, как Дионис был растерзан титанами, Отец принял в себя его живое сердце:

> В незримом небе, что ни свет, ни тьма,
> Воссел он на престоле отдаленном.

---

[40] Заметим, что орфизм на рубеже столетий привлек внимание оккультистов и получил некоторую полупризрачную известность благодаря публикациям в оккультных журнальчиках. Например, «Вестник теософии» опубликовал переводы «Орфических гимнов».

Помыслите: когда б в ночной пещере
Сидел пред нами демон, поглотивший
В утробу солнце, – что бы зрели Вы?
Весь просквозил бы тусклым светом он;
Мерцали б члены, все насквозь; зияя,
Двумя б пылали солнцами глаза,
И заревом вертеп пространный рдел;
Завесою душа бы заградилась, –
И на завесе мрел бы тот же образ,
И пламенели горнами глаза.
Так на лазурной тверди, что престол
Невидимый от смертных застилает,
Извечный отразился смутно Зевс
Обличьями верховных миродержцев,
Из них же Зевс-Кронид, юнейший, днесь
Орлом надмирным в небе распростерт.
Столь жив сидящий на престоле тайном,
Что призраки его живее вас[41].

Развивая успех своей «сказки», Пандора разоблачает многочисленные обманы и бесчестные поступки Прометея (так, он сделал ее приманкой для «зевесовых перунов») и предлагает людям избрать ее своей владычицей, а вместо нее заковать Прометея. Народ радостно аплодирует, но от стражей алтаря – адептов Прометея – она получает семь ран и умирает, возвращая Прометею женскую часть его собственной души. Занавес.

Мифическая «история», «свободно конституированная» Ивановым в «Прометее», если отвлечься от торжественных ритуально-магических, теургических драпировок и сосредоточиться на мотивах действия, может быть воспринята, как достаточно плоская иллюстрация к ряду умозрительных априорий: единство – благо, а разделение – грех; всякое действие ограничено и несет в себе семя вины и кары и так далее по тексту предпосланного трагедии Предисловия. Между тем, отделение опорных частей конструкции от декоративных наносит почти катастрофический удар по содержанию пьесы, обнажая в ней довольно-таки нехитрый набор «обыденных» взглядов и «дежурных» ценностей того

[41] *Иванов В. И.* Прометей. С. 63.

культурного арго, с помощью которого изъяснялась литературная интеллигенция начала 1910-х гг. Так, вполне карикатурно-житейским оказывается мотив «коварства» и «мести» Пандоры, в момент своего «избрания» издающей «торжествующий крик» изголодавшейся самки:

А, Прометей! Я отмщена. Моли
Меня отвергший, разделить с тобой
Обрывистое каменное ложе,
С него же ты отныне не сойдешь!

Не менее сомнительными выглядят разнообразные текстовые аллюзии, сваленные в пеструю кучу как дары в «ковчеге» Пандоры. Здесь и Библия, и Достоевский, и Ницше, и драма Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Кольца», и «Парсифаль» Вагнера, и отголоски актуальных религиозно-философских споров, и греческая классика, и гностическая эзотерика, и... Бог ведает, что еще могло бы обозначиться, если внимательно прочесть текст в двадцать седьмой раз. Создается впечатление, что красота и стройность картины, стоявшей перед внутренним взором поэта, заслоняла от него картонную «неприродность», *недостоверность* театрально-драматического механизма. Он проявляет себя не только в «низких» мотивах, призванных приблизить к человеку криптографию символических таинств, но и в отношении к персонажам, настолько исключившим «слишком человеческое», что их трудно представить даже в виде античных масок. Герои Иванова сценически выявляют себя исключительно в монологах, обращенных к хорам или к недифференцированной «массе». Кроме того, они намеренно лишены какого бы то ни было характера и полностью сосредоточены вокруг своих «функций». Заметим, что у Эсхила и Софокла, не говоря уже об Еврипиде, было больше живости, человеческих наблюдений, «психологии», полностью изгнанной Ивановым из пределов «оккультно-символического» действа.

Для читателя трагедии ее драматургические просчеты искупаются красотой стиха и великолепием картин: как тех, что возникают в рассказах героев, так и тех театрально-постановочных фантазий, которые зафиксированы в авторских ремарках. Вообще-то, справедливость требует заметить, что именно красочные рассказы и фантастические элементы сце-

нического оформления были необходимыми атрибутами классической греческой трагедии. Например, в «Прикованном Прометее» хор океанид прибывал на орхестру на «крылатых повозках», а их отец – Океан – прилетал на «крылатом коне», которого называл «четвероногий птах мой»[42]. Позднее эти украшения античной сцены успешно возродились в ренессансной пасторали и опере, а затем стали бурно развиваться в сценической практике оперы барокко. Листая гравюры с изображениями оперных декораций XVII – первой половины XVIII в., даешься диву, какими сценическими устройствами могли пользоваться оперные машинисты для того, чтобы изобразить, например, спасаемую Андромеду (на картинке обнаженная дева прикована к утесу, кругом вода, в которой плавает завитый в несколько колец дракон, Персей выезжает на коне в полном боевом облачении) или сухопутную битву с участием слонов и стенобитных орудий. Анализируя ивановские ремарки, довольно быстро приходишь к убеждению, что в них соединились «профессорские» представления об античной сцене с идеями оперного оформления как целостной символической картины мира и вместе с тем арены для демонстрации впечатляющих чудес сценической машинерии.

В начале трагедии Прометей кует в подземной пещере, довольно просторной, поскольку в ней «пылают горны», разбросаны цепи и орудия и, как потом оказывается, расположен жертвенник огня – алтарь тайного святилища «неведомого бога». Затем герой подымается на просцениум «подземным ходом» и начинает беседу с океанидами, которые поют и «мятежатся нивами змей в берегах адаманта», т. е. на орхестре. Действие происходит ночью, на небе яркие звезды. В конце IV явления хор океанид, «отхлынув двумя сонмами к основаниям просцениума, располагается на нижних уступах, погружаясь в глубокую дремоту» (с. 16). Уступы – это скалы, которые еще не раз будут играть роль места действия. За ними находятся поросшие лесом горы-долы, венчающиеся снежными вершинами. Еще дальше полоса моря, которая при появлении второго хора – нереид – «озаря-

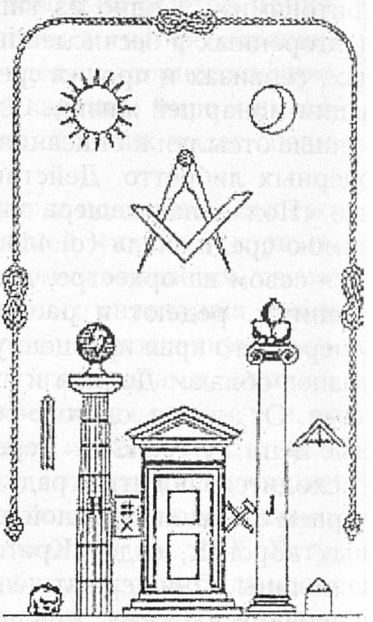
[42] *Эсхил.* Трагедии. Указ. соч. С. 238, 246. Перевод А. И. Пиотровского.

ется нежным небесно-голубым мерцанием». Образ мироздания, включающий звездное небо, – это «картина» макрокосма, реалистические значения «пространства» к ней неприложимы, тем более во второй части акта, когда Прометей валит деревья, затем наблюдает бег факелоносцев («Уж светоч победителя стремится, / Как быстрый метеор, и рдяным оком / Пылает за ресницами дерев»), в конце концов вырывающихся на просцениум «из дебри» (с. 23–24). В заключительной сцене первого акта Прометей устраивает тризну по троим погибшим, и, хотя он лишь описывает древнескандинавский похоронный обряд, граница между описанием в речах и предстающим духовному взору на воображаемой, невозможной ни в каком театре сцене очень условна, так что рассказ о действии воспринимается как естественное продолжение поэтических событий.

Явление Нерея в колеснице, «влекомой дельфинами и тритонами», – одно из типично оперных барочных чудес, повторенных в бесчисленных плафонах, гобеленах, фонтанах, сервизах и прочих средствах символической театрализации монаршей жизни. Однако в «Прометее» есть и более точные отсылки к описаниям сценических чудес в барочных оперных либретто. Действие второго акта замыкается тем, что «Подземная пещера затворяется и становится неразличимою среди скал» (с. 44). Действие третьего акта начинается севом на орхестре, далее «Облака, закрывающие просцениум, редеют и расходятся. Только перед алтарем, у переднего края просцениума, стоит неподвижно столпообразное облако. Долина и главы гор озарены вечерними лучами. От алтаря, одетого облаком, стелятся по земле железные цепи...» (с. 49). «Через мгновение облако над алтарем расходится: повитый радугами, разоблачается в ярком вечернем озарении большой алтарь. По сторонам алтаря, в темных коронах, сидят Кратос и Бия, сумрачные и грозные исполины. Они держат цепи, обвивающие тело прекрасной, с оковами на ногах, женщины в пестроцветных роскошных одеждах и цветах, стоящей на алтаре. Подле нее, нагие, два отрока, с флейтами в руках, держат поставленный им на плечи, изукрашенный золотой ковчег. Пандора, улыбаясь, бросает в толпу розы и весенние венки...» (с. 53).

В сценической практике оперы-сериа была разработана целая система приспособлений для явления группы артистов «на облаках», «в небесном гроте» или в иных возвышенных топосах, для их полетов и «нисхождений». Описания подобных сцен в оперных либретто встречались очень часто и не были совершенно неизвестны поэту, у которого в библиотеке хранился итальянский трехтомник Метастазио[43]. Сознательно или нет он черпал из этого источника, трудно сказать. Возможно, оперные «эффекты» в некоторой степени сохранили для него старинную форму символического действа, утраченную драматическим театром. Возможно, его видение сцены сложилось под влиянием ретромоды, очень значимой для эпохи «Мира искусства», но не утратившей своих позиций и позже. Важно то, что Иванов, сочиняя очень отвлеченную философскую трагедию, представлял ее в виде фантастической объемной картины и что изменения этой картины, открывавшиеся или закрывавшиеся в ней символические пространства участвовали в действии едва ли не энергичнее, чем крайне статические персонажи. В развязке трагедии подземелье, конечно, разверзалось, замыкая круг, принимая тело Пандоры и влекомого стражами скованного Прометея.

Кстати, к этому моменту вид пещеры менялся: семь юношей-стражников стояли там «вокруг ярко разгоревшегося жертвенника и двух литых колонн» (с. 76). Вспоминая, что в монологе второго акта Прометей намеревался «уходя, оставить в подземелье / Отвесы, угломеры да правила, / Да две ко-



Масонские символы. Из трактата XIX в.

[43] *Обатнин Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Europa orientalis. Vol. XXI. 2002. № 2. P. 281.

лонны крепких...» (с. 40), поскольку без него его сирые первенцы должны были построить «тайный лабиринт», читатель попадает в струю «подземной реки», ибо в «Прометее» есть миф гностический, есть орфический, и есть оккультная подкладка действия, проступающая в разных символических манифестациях. Раздвоенное мужеженское начало мы условно квалифицировали как гностическое, однако оно играет важную роль и в представлениях каббалистов, и в алхимии, и в оккультной истории «рас», и у Клоделя, и у Юнга – непосредственных современников ивановского «Прометея». Некоторые «мизансцены», встречающиеся в «Прометее», обнаруживают явную связь с масонскими символами и даже с картами «таро»[44]. Так, «угломеры» в сочетании с «отвесами» и «колоннами» дают почти полный гарнитур масонских знаков (см. рис. на с. 58 настоящего издания), а семь мечей, которыми стражи пронзают грудь Пандоры, входят в масонский ритуал посвящения. О том, что Иванов действительно был масоном, сообщил М. А. Кузмин в дневнике 1934 г. В нем содержится связный мемуарный экскурс, посвященный Башне, в котором упомянуто и масонство. В комментарии приведен отрывок из письма А. Р. Минцловой от 27 января 1908 г., в котором она отвечала на вопрос Иванова о возможности его вступления в ложу: «Я не могу Вам дать ни запрета, ни веления на это – Дело в том, что я знаю эту ложу. Ее значение – большее, чем французской Grand Orient (где Макс <Волошин> состоит), – все же очень поверхностное. <...> Но, во всяком случае, я ничего против этого не имею и не могу иметь. Поступите так, как захотите

[44] Вспомним, например, изображение «верховной жрицы» – четвертой карты в высшем аркане таро. Женщина с короной Изиды помещается на алтаре между двух колонн, означающих силу и власть. У Пандоры, всю сцену проводящей на «большом алтаре», вместо колонн по сторонам – персонифицированные изображения Силы и Власти в виде мрачных демонов, держащих ее на цепи. Но и колонны, в их масонском значении стражей порога, в конце концов появятся в подземной храмине вместе с ее стражами. Разделяя «физическое» присутствие магического объекта и намек на него, Иванов осуществляет один из любимых способов «игры в миф» в ее «многовариантной» форме.

Вы – мой брат дорогой»[45]. В уже упоминавшихся «Материалах к описанию библиотеки Вячеслава Иванова» под номером 664 числится французская книга «Les plus secrets mystéres de hauts grades de la masonnerie»[46]. Возможно, именно символика масонской обрядовости, впитавшая и консолидировавшая элементы различных герметических учений, привлекла поэта к масонским «работам». Едва ли можно представить, что он преследовал некие социально-политические цели.

Однако в «Прометее» именно социально-политический, злободневный разворот трагической картины мира обнаруживает себя намного яснее, чем в «Тантале». В ансамбле литературных ассоциаций, в неуклюже трактованной сологубовской «оргийности», в оперности, но главное – в какой-то чуть ли не марксистской прямолинейности, в *плакатном* изображении «таинств розы» можно без труда различить «современность» победившей «эпохи журнализма». Если задуматься, подобные влияния могли скорее идти от масонских (рациональных и политизированных), чем каких-то иных мистических источников. В этом плане общий тон «Прометея» кажется тем более странным, что трагедия отделывалась в промежутке между наивысшими достижениями Иванова как поэта-философа: книгой стихов «Cor Ardens» и мелопеей «Человек».

В заключение вернусь к сравнению античных трагедий Цветаевой и Иванова. У Иванова логическое зерно мифа о разъединении души на мужскую и женскую ипостаси управляет и движением действия, и зеркальной симметрией драмы, определяя собой такую важную подробность «мифологической игры», как почти фольклорную многовариантность[47]. Поэт не следует за античным сюжетом, а свободно комбинирует разнородные и разновременные звенья тайных учений

---

[45] *Кузмин М.* Дневник 1934 года. Изд. 2-е, испр. и доп. Предисловие и комментарии Г. Морева. СПб., 2007. С. 110, 307.

[46] «Самые секретные обряды высших ступеней масонского посвящения». См.: *Обатнин Г. В.* Материалы... Там же. С. 294.

[47] Об этом мне уже приходилось писать в связи с вагнеровским методом конструирования мифа и его влиянием на русских символистов, в частности на Иванова. См. мои вышеуказанные статьи.

на основе того же логического зерна, приобретающего значение тайной печати, формослагающей силы, замещающей высшие первообразы Единства и Присутствия. Картинная роскошь изображения расцвечивает течение драмы, вуалируя ее схематичность, а также некоторую неуравновешенность «последних целей» с тоскливыми приметами земного, мифологии с обыденностью. Отмечая несколько «пропагандистский» уклон ивановской трагедии, напомню, что «революционные» коннотации в XX веке стали абсолютно «необходимым» атрибутом прометеева мифа. Избавление поэта от них было бы делом невозможным и не особенно желательным. «Прогрессивные тенденции» были неистребимым свойством высокой русской литературы, и не следует сегодня пинать наших «провидцев» за то, что в 1914 году они еще не знали, чем обернется для них столь желанная свобода в 1917-м.

В полную противоположность Иванову Цветаева не переосмысливала готовый античный сюжет, а взяла его целиком, по-своему прописав человеческие образы героев. «Земные приметы» и фольклорные мотивы вплетены в ее драматическую ткань непосредственно, а не аналитически. Центром является личность поэта как симпосион разнообразных психических свойств, которыми щедро наделяются все персонажи. Можно сказать, что в этом тоже своеобразно преломляются тенденции «монантропизма», однако по сути подобная драматургия «из себя» не имеет ничего общего с «драматургией логического умозрения». Она привносится в действие бессознательно и тем вернее верифицирует драматические события, сообщая им качество «соположности» с читателем или зрителем. Что же до сцены, то «Федру» можно играть с одной занавеской. В ней выдержан сценический канон французского классицизма, противостоявшего чудесам волшебной оперы. В речах описания тоже почти отсутствуют, зато стихи передают импульсивную пластику, ритм движений, сообщающий трагедии интенцию «сплошного музыкального выражения».

Трагедия Иванова прикидывается оперой (или ее прототипом), – трагедия Цветаевой и есть музыкальный спектакль, впитавший все разнообразие народных «погудок» и «пере-

плясов», уложенных в нервное, эмоционально напряженное и крайне неустойчивое последование. «Мистическое» начало, конечно же, присутствует, но проявляет себя редко, вспышками неуправляемого ужаса перед лицом рока и власти богов.

Тем не менее, отношение обоих поэтов к «мифологическому» как общему животворящему истоку почти тождественно. «Миф предвосхитил и раз навсегда изваял все» – утверждала Цветаева[48]. Мифы дремлют в словах и живут в царстве идей, предвосхищая события, которые некогда произойдут и станут их плотью, – считал Иванов. «Мифологическое переживание» языка, свойственное обоим поэтам, и признание за мифом прав начала, которое *есть* (Пятигорский), объединяет их в главном – в творческом импульсе, обретающем все новые жанровые личины и формы, в мифологической игре, в конституировании собственной поэтической личности.

Декабрь 2008 – апрель 2009 г.

[48] *Цветаева М. И.* Указ соч. Т. 5. С. 111.

В. И. Максимов

Модели музыкально-синтетической концепции театра и катарсис

На рубеже XIX—XX веков театр интенсивно ищет новые формы трагического. Новые формы возникают в произведениях, созданных в эстетике символизма, экспрессионизма и других модернистских направлений. Вместе с тем возникают попытки создания моделей, противопоставленных трагическим (в частности, «соборное действо»). А уже в начале XX века возникают театральные произведения, «балансирующие» между трагедией и дотрагическими формами. Такая усложненная модель проявляется, в частности, в пьесах Марины Цветаевой.

Музыкально-символистская концепция театра напрямую связана с Вагнером и Ницше. В то же время трагедийная составляющая здесь решительно сокращается по сравнению с символистской концепцией. Если сами по себе эти концепции чрезвычайно близки, то отношение к трагическому является для них своего рода рубиконом.

А. Порфирьева пишет: «Несмотря на различия эстетических моделей чаемого театра, в статьях В. Иванова, М. Волошина, В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, Ф. Сологуба, Г. Чулкова без конца варьируется одна и та же мысль: слияние мифа и трагедии на основе сакрального ритуала должно привести к рождению новой мистерии – средству пресуществления каждой человеческой личности и всей человеческой общности в целом. Мистерия, однако, дело отдаленного будущего»[1]. Идеи синтеза и мистерии – важный этап для русского символизма. Они особенно значимы для В. Иванова, А. Белого, Г. Чулкова, но и для них это лишь этап в эволюции собственных концепций. Идеи соборности и общее символистское мировоззрение характерны, разумеется, и для А. Скрябина, и для П. Флоренского.

Русские символисты не столько соединяли мистерию и трагедию, сколько колебались между соборностью и трагедией. Различные интерпретации соборности объединяются стремлением выйти за границы искусства, преодолеть теат-

ральные формы ради преображения общества. Таким образом, общей задачей является некое душевное единение. «Классическая» трагедия к процессу общественного переустройства не имеет, в общем-то, никакого отношения. Предлагается скорее возврат к неведомой дотрагедийной модели. При этом идеологи соборности постоянно используют ключевое понятие трагедии – катарсис.

Можно сколько угодно провозглашать единение душ и сущностную драму, называть любой обытовленный (использующий реалии современности) ритуал мистерией, но подтверждением высоких идей является их сценическая реализация.

Вячеслав Иванов поставил задачу единения в соборном действе «толпы» и «художника». На короткий период Мейерхольд также проникается этими идеями. Как считает М. Ю. Коренева, Мейерхольд всегда сохранял некую автономность, при этом оставаясь убежденным символистом: «...даже включаясь в "общее дело", которому он отдавался всегда "всей душой", решал при этом свои личные творческие задачи: вместе с символистами он строил "театр-храм", пытаясь превратить театральное действо в "богослужение", вместе с ними он "осваивал" Вагнера, но только он один, пожалуй, продолжал жить этими идеями и дальше, даже когда "символистский театр" как таковой перестал существовать»[2].

Когда Мейерхольд пытается реализовать теорию В. Иванова, он ставит в Башенном театре «Поклонение кресту» Педро Кальдерона де ла Барка (1910), а позднее, в 1915-м, «Стойкого принца» в Александринском театре. Мейерхольд не стремился выйти за пределы искусства. Ему нужна была высокохудожественная драматургическая основа, в которой была бы заложена структура нового театрального действа. Именно пьесы Кальдерона достигают драматургического совершенства, не используя при этом структуру трагедии.

Возьмем, к примеру, ключевое в творчестве Кальдерона произведение «Жизнь есть сон» (1632–1635 гг.). В искусствоведении жанр подобных пьес принято называть «философскими драмами». Суть конфликта: польский король Ба-

силио, узнав, что звезды сулят его сыну Сехисмундо стать тираном, решает побороться с судьбой и заточает принца в темницу. Басилио действует с самыми благородными побуждениями, но осознает, что нарушает миропорядок. Обстоятельства вынуждают короля попытаться приблизить наследника к трону, т. к. необходима законная преемственность власти.

У человека есть возможность
Быть победителем созвездий,
И потому его хотел я
Из заключения извлечь...[3]

Басилио по всем параметрам трагический герой. Однако завязка и экспозиция происходят только в конце Первой хорнады, и Басилио явно находится на втором плане, а на первом – Сехисмундо. Его первый монолог в самом начале пьесы формулирует проблему тщетности человеческих усилий и невозможности постичь смысл мироустройства.

Родится птица, вся – как праздник,
Вся – красота и быстрый свет
<...>
А с духом более обширным
Свободы меньше нужно мне?[4]

Сехисмундо лишь ставит вопросы: обладая огромным потенциалом, человек не имеет возможностей его реализации – почему? Вполне экзистенциальная проблема не получает, однако, трагического разрешения.

Развитие действия связано с несколькими сюжетными линиями. Росаура прибыла из Московии, чтобы отомстить своему обидчику герцогу Астольфо, бросившему ее ради перспективы жениться на инфанте польской Эстрелье. Сторож Сехисмундо Клотальдо оказывается отцом Росауры, и т. д. Еще одна линия – борьба за польский престол, которая приводит к восстанию, освобождающему Сехисмундо из темницы во второй раз. Сюжетные линии гениально сплетены Кальдероном. Все органично двигает основную линию, в которой нет яркого динамизма, но есть философская логическая схема. Попробуем ее вычленить.

Басилио делает попытку повлиять на обстоятельства, непреодолимость которых он сам же провозглашает:

Обманывать не может небо,
Его суровость многократно
Подтверждена путем жестоким,
Но я исследовать хочу, <...>
Не может ли она [звезда] смягчиться,
Когда не вовсе, хоть отчасти,
И, побежденная вниманьем,
Как бы отречься от себя
У человека есть возможность
Быть победителем созвездий...[5]

Возвращенный к придворной жизни Сехисмундо, узнав, как жестоко с ним обошлись, не только реализует свою злую природу, но и начинает мстить за несправедливость. Басилио, требующий благодарности от сына, вместо нее слышит отповедь о всевластии высших сил:

Весь этот яркий блеск величья
Самой природою мне дан.
Так если я наследник царства,
В том не обязан я тебе...[6]

Басилио понимает, что он опять совершил ошибку, и стремится ее исправить: принца вновь заточают в темницу и уверяют, что его присутствие во дворце было лишь жестоким сном.

Восставшие солдаты, не желая иноземного преемника короля, освобождают Сехисмундо. Однако тот уже вполне уверовал в невозможность пробуждения и относится отстраненно ко всему происходящему:

Но надо мной не властны больше
Ни заблужденья, ни обманы,
Без заблуждений существует
Кто сознает, что жизнь есть сон[7].

Понимая иллюзорность происходящего, он вступает в борьбу с войсками отца и готов реализовать все, что было предначертано. Однако действует он теперь с позиции не мести, а приятия внешних обстоятельств и личной ответственности:

И раз доподлинно мы знаем,
Что власть всегда взаймы даётся,
И что ее вернуть нам нужно,
Сомненья прочь, дерзнем на все[8].

Постепенно все участники конфликта приходят к пониманию неизбежности судьбы и свою роль в мире уподобляют либо сну, либо игре, либо театру. Басилио вполне понимает ошибочность своих «экспериментов» и готов искупить вину. Он сам идет к Сехисмундо, уверенный в том, что сын его покарает, вернее, покарает судьба руками принца. Однако, когда Сехисмундо становится полным победителем, его поступки кажутся парадоксальными. Он «прощает» и отца, и своих стражников, и всех, кто боролся против него.

Совершенно очевидно, что эти действия в момент кульминации мотивируются не личной позицией Сехисмундо и даже не той интригой, которая разворачивается в пьесе. Это, своего рода, объективный взгляд на ситуацию: сохранение порядка, приятие любых жизненных обстоятельств, действие не с позиции личного интереса, а высшей гармонии.

Обращают на себя внимание два события в развязке. Ранее Сехисмундо, воспылавший страстью к Росауре, был возмущен ее противодействием. Теперь же он, облеченный властью, соединяет Росауру с герцогом Московии Астольфо. А сам готов обвенчаться с инфантой Эстрельей, к которой личных чувств не питает. Здесь очевидно подчинение долгу, мировому порядку и отторжение индивидуальных эмоций и интересов. Второе событие: солдата, освободившего Сехисмундо из заточения, принц заключает в башню до конца его дней («Изменник более не нужен, / Когда окончилась измена»[9]). Опять-таки стремление к общей гармонии перевешивает и личную благодарность, и те перипетии, которые воспринимаются теперь как произвол.

Торжество мировой гармонии происходит. Можно говорить о пути познания и самопознания. Но конфликт разрешается никак не путем преодоления противоречия в себе. Сехисмундо меняется в разных обстоятельствах, но не за счет перевода общего конфликта во внутренний!

«Классическая» трагедия строится по однотипной схеме, сформулированной Аристотелем. В завязке герой совершa-

ет некую «ошибку», нарушающую миропорядок. Конфликт строится на «патосе», охватившем героя. Развитие конфликта – это постепенное (от события к событию) преодоление заблуждения, осознание своего «отступничества» от космической гармонии. Одновременно этот процесс от завязки до кульминации – преодоление противоречия между заблуждающимся героем и осведомленным зрителем.

Гамлет не уверен в вине Клавдия, не может понять поведения своей матери и сомневается в ценности человеческой жизни. Ему кажется, что любой поступок бессмыслен и его окружают в основном враги. Он совершает немалое количество действий, показывающих, в какие противоречия и тупики ведет его мысль.

В кульминации знание героя уравнивается со зрительским. Гамлет на кладбище понимает равенство людей перед судьбой, узнает о гибели Офелии, осознает, что он ее любил, бросает вызов фальши Лаэрта и всего двора, выходит на прямое столкновение со своими врагами. Теперь нет пропасти между зрителем и героем, но конфликт напряжен до предела и герой должен его как-то разрешить.

Путь от кульминации до развязки зритель проходит совместно с героем, как бы совершая вместе с ним общие поступки. Ведь это уже не тот «заблуждающийся» герой начала трагедии, который, по Аристотелю, определяет жанровую принадлежность произведения.

Гамлет пятого действия признает закономерность всего происходящего, просит прощения у Лаэрта и всех своих врагов, берет на себя ответственность за все объективные процессы, с которыми соприкасается. Гамлет не только искупает чужие проступки, но и расплачивается за свои ошибки – перед матерью, перед Офелией, перед Лаэртом. Он восстанавливает мировую гармонию своим действием, да ещё и возвращает Фортинбрасу долг своего отца перед отцом Фортинбраса. Это тотальное преодоление патоса и порождает в развязке тот удивительный процесс, происходящий со зрителем, который с легкой руки Аристотеля мы называем катарсисом. Катарсисом, в котором зритель сам ощущает приобщение к космической гармонии и прозревает смысл

своего существования. Таково значение «катарсиса» Аристотеля и «эстетического феномена» Ницше.

Л. С. Выготский дает психологическое обоснование этого явления: «...закон эстетической реакции один: она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение. Вот этот процесс мы и хотели бы определить словом катарсис»[10]. Выготский дает расширительное толкование катарсиса в жанровом отношении, но критерий высокохудожественного качества получает научное обоснование.

Противоположные направления – это эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой. Противоречивые, порой хаотичные действия Гамлета получают совершенное гармоничное воплощение и в поэтической форме, и в философской глубине. И в совершенной композиционной структуре пьесы. Но вся эта изысканная формальная сторона дела в определенный момент (в развязке) попросту растворяется, уступая место явлению более глобальному: преодолению формы ради бездонной космической глубины. В свою очередь материал, вызываемый этой формой и вступающий с ней в противоречие, усложнялся и углублялся от события к событию. Пока, наконец, весь событийный ряд не оказывается тоже своего рода формой, только формой не художественной, а формой жизни, формой существования. И эта форма жизни уступает место космической глубине, в которой все равно всему, где нет отдельно формы и содержания, нет противопоставления человека и мира.

Катарсис, по Выготскому, этим не ограничивается. Трагический конфликт трактуется Выготским как противоречие и взаимоуничтожение фабулы и сюжета.

На примере «Гамлета» это выглядит следующим образом: «Формула фабулы: Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца. Формула сюжета – Гамлет не убивает короля. Если содержание трагедии, ее материал рассказывает о том, как Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца, то сюжет трагедии показывает нам, как он не убивает короля, а когда убивает, то это выходит вовсе не из мести. Таким образом, двойственность фабулы-сюжета – яв-

ное протекание действия в двух планах, все время твердое сознание пути и отклонения от него – внутреннее противоречие – заложена в самых основах этой пьесы»[11].

Можем добавить, что на основе фабулы «трагедии мести» и в опровержении ее развивается сюжет о свободе и долге. Гамлет противодействует любым посягательствам на его свободу – со стороны и Клавдия, и Розенкранца с Гильденстерном, и Офелии, и Призрака. Чем больше он разрушает те рамки, в которые загоняют его другие, тем больше он сам берет на себя ответственность за происходящее. А в развязке он обретает свободу в отказе от борьбы с препятствиями. Но и проблему фабулы Гамлет тоже разрешает, тем самым фабула и сюжет, двигаясь в разные стороны, сходятся в одной точке.

Если теперь сравнить все структурные уровни «классической» трагедии «Гамлет», приводящие в совокупности к катарсису, со структурой философской драмы Кальдерона, мы увидим существенные различия.

Не останавливаясь на нюансах формы и содержания, фабулы и сюжета, сосредоточимся на главном отличии: у Кальдерона нет трагического героя, с которым зритель двигался бы от завязки к развязке.

«Жизнь есть сон» построена на основе «познания» Сехисмундо, однако он не является носителем трагического конфликта. Трагическую ошибку совершает Басилио, но по ходу пьесы с ним не происходит ничего такого, что привело бы зрителя к катарсису. Отношения зрителя и Басилио можно назвать «интеллектуальными» (в духе персонажей Бертольда Брехта).

Итак, Сехисмундо не совершает трагической ошибки, зритель не может взглянуть на него «свысока». Более того, действия Сехисмундо для зрителя непостижимы, ибо это не индивидуальная человеческая психология, а философская схема, гениально вплетенная в интригу «плаща и шпаги». По дороге к кульминации зритель приобщается к некоему откровению, которое нисходит на него со своей глобальностью и «идеальностью». А в кульминации в действиях Сехисмундо происходит такой неожиданный поворот, что все личные мотивировки утрачивают значение. Зритель оказывается

лицом к лицу с мировой гармонией, т. е. в том же положении, что и зритель «Гамлета» или «Эдипа». Кроме того, подспудное стремление к гармонии вызывалось содержанием пьесы изначально. В кульминации Сехисмундо реализует не то, что вытекало из его характера, а то, что предполагалось изначально из содержания (в частности, через декларации Басилио).

В развязке реализуется идеальная модель, которая предполагает «очищение» зрителя. Результат в целом тот же, что и в трагедии, но без трагического героя в центре. Зритель приобщается к гармонии через последовательное движение к идеалу, к откровению – *без выявления индивидуальности* себя и центрального героя. Заметим, впрочем, что, такой «нетрагический» герой все-таки есть у Кальдерона всегда. И он абсолютно соответствует ренессансной концепции человека. Но отнюдь не человеческими действиями – как в «классической» трагедии – определяется конфликт. Подтверждение этому и поставленная Мейерхольдом драма Кальдерона «Поклонение кресту» (1630–1634 гг.). Эусебио – герой этой пьесы – вследствие внешних обстоятельств и во искупление роковой вины своего отца становится разбойником и государственным преступником.

В результате драматических и противоречивых событий герой умирает отлученным от церкви и не исповедовавшимся. Но это не приводит к развязке конфликта. Главным «действующим лицом» у Кальдерона становится сверхчеловеческая сила, повелевающая судьбой и дарующая чудо. «Развязать драму может лишь повторение неповторимого чуда, – считает Н. И. Балашов. – Призыв умирающего <...> слышит священник Альберто, когда-то пощаженный разбойником. Он чудом оживляет мертвого на время, достаточное для исповеди»[12].

Все это – свидетельства отсутствия трагического конфликта в драмах Кальдерона. При этом драмам присущи некоторые черты, позволяющие сопоставлять их с древними античными мистериями. Так, «страдания» присущи древним мистам, как и героям Кальдерона, что в обоих случаях не приводит к развитию внутреннего конфликта. Персонажи Кальдерона если изначально и воспринимают себя как

субъекта, в процессе развития действия преодолевают личностное начало и приобщаются к «божественной» истине. То же требуется и от зрителя. Аналогичен характер участия миста в мистерии. Хотя, конечно, в мистерии зрителя как такового нет, есть только «участники». В любом случае имеет место и конфликт, и агон, и – главное – очищение. Можно утверждать, что перерождение участников «представления» здесь происходит, но без трагического конфликта.

Все эти сближения, разумеется, не означают преемственности между кальдероновскими драмами и древними мистериями. Речь идет о совпадении структур, о наличии принципиально иного пути развития театра, помимо пути эволюции трагедии. В XX веке трагедия меняет форму, но не исчезает. Мистериальная форма также способна значительно преобразиться.

Принципиальным для нас остается наличие катарсиса. Различные новые формы XX века чрезвычайно редко предполагают катарсис и, тем более, трагический конфликт.

Проблема катарсиса в современном сознании затронута философом и искусствоведом Вячеславом Шестаковым в статье «Катарсис: от Аристотеля до хард-рока». Автор описывает эксперимент, проведенный в Университете Айовы (его результаты были опубликованы в 1999 году). Психологи исследовали связь между агрессией и катарсисом. Группы испытуемых получали информацию, вызывающую агрессию. Им предоставлялась возможность выплеска агрессии (боксерская груша). Выяснилось, что освобождение подавленных эмоций не приводило к уменьшению агрессии. Те группы, которые не переносили агрессию на внешний объект, сохраняли агрессию в меньшей степени. Из этого делался вывод, что катарсис не уменьшает агрессию, а скорее увеличивает ее.

В. Шестаков критически относится к выводам экспериментаторов: «Вызывает сомнение только одно обстоятельство, а именно, какое отношение этот эксперимент имеет к катарсису. Ведь Аристотель не сводил катарсис к агрессии или страху, и он предлагал совершенно иные средства очищения страстей. Да и у Фрейда под катарсисом понималось нечто более сложное»[13]. Замечание абсолютно справедливое.

Но есть необходимость объяснить, почему подобный эксперимент действительно не имсет отношения к катарсису.

Даже если подходить к проблеме катарсиса только с медицинской точки зрения, очищение участника спектакля происходит не напрямую, а через переведение причины «агрессии» (т. е. того, что содержит конфликт) в форму иносказания, обобщения, сопоставления с самим собой. Катарсис в любом случае предусматривает сведение двух уровней конфликта. Каким же образом реальный объект (боксерская груша) может разрешить конфликт? Сброс физической энергии не имеет никакого отношения к очищению. Речь в теории катарсиса не случайно идет прежде всего о зрителе – здесь происходит перенесение действия с физического уровня на духовный и тем самым усиление происходящих в душе процессов.

К тому же Аристотель говорил не об «очищении страха и сострадания», а об «очищении подобных страстей»: эти конкретные чувства и состояния переведены в искусстве на иной уровень – усиленный и метафизически обобщенный. И не стоит забывать, что катарсис неотделим от художественной композиции. Произведение искусства может использоваться в медицине, психологии, философии. Но при этом должна сохраняться его художественная значимость. Игнорируя художественную составляющую, участники подобных экспериментов выплескивают вместе с водой и ребенка. Весь смысл теории катарсиса именно в том, чтобы найти те законы, при условии которых катарсис и происходит.

Катартическая структура допускает различные модели, приводящие к результату. На примере Кальдерона мы убедились, что даже наличие трагической формы необязательно.

Музыкально-синтетическая концепция театра в целом также устремляется за пределы художественной структуры. Только произведения массовой культуры уходят от художественных реалий к «бытовым» эмоциям, а «соборные действа» преодолевают художественную структуру в сторону медитации, религиозного экстаза, духовного единения. В обоих случаях все разнообразно и неоднозначно.

Если мы видим у истока музыкально-синтетической концепции теорию и произведения великого Вагнера, то неудивительно, что определенное несоответствие с законами тра-

гической формы проявилось уже в них. Это отмечает Ницше, для которого трагедия является высшим художественным критерием: «Ошибочно считать, что то, что создал Вагнер, есть *формула*, – это бесформенность. Возможность *драматического* строения еще только предстоит найти»[14].

Ницше видит в Вагнере «драматическую музыку», литературу, а главное – подмену трагедии драмой. Это серьезное обвинение. У Вагнера произошла подмена, следовательно, обещанный Вагнером синтез не происходит.

«Все это не имеет никакого отношения к искусству; нетерпимо, когда первейшие и насущнейшие добродетели искусства подвергаются попранию и поруганию во имя подобных целей, как ancilla dramaturgica»[15] («прислужница драматургии», лат.).

Замечательно, что Ницше не отвергает вагнеровскую идею синтеза, а говорит о ее дурном воплощении. Это проблема театра XX века – чтобы музыка оставалась музыкой, чтобы театр был именно театром, а не драматургией и не артистическим изображением характеров.

Главный упрек Вагнеру в «Воле к власти» – «драматическая музыка». Т. е. не синтез, а драма, «драматический стиль» – и он же «распад стиля у Вагнера».

Однако и теория, и музыкальные драмы Вагнера оказались восприняты в большей мере через критерии Ницше. В результате возникла драматургия начала XX века, в которой идеи синтеза стоят на первом плане. Наиболее яркое воплощение – «Соната призраков» А. Стриндберга. И при этом основой синтеза является музыка. И не музыка вообще, а структура конкретного произведения – 17-й фортепианной сонаты Бетховена.

Одним из самых совершенных воплощений трагической формы в драматургии начала XX века стал театр Марины Цветаевой. Творчество Цветаевой трагично в целом по своему содержанию, точнее, мироощущению. В статье литературоведа и переводчика Анатолия Якобсона «О поэзии гармонической и трагической» предлагается разделение поэзии по принципу «трагического» и «гармонического» мироощущения. При этом главное для А. Якобсона – утверждение единства этих начал на высшем уровне поэзии: «Трагическая

поэзия трагична в своем отношении к миру, но она гармонична в себе самой, *внутри себя*; гармония – в совершенстве ее творений»[16].

Закономерно, что трагическое мироощущение, воплотившееся в поэзии, искало наиболее адекватную форму – форму трагедии. В 1910-е годы Цветаева осваивает драматические жанры в цикле пьес «Романтика», а в 20-е – достигает высшего воплощения трагического в дилогии «Ариадна» – «Федра».

Подробный анализ цветаевских трагедий в контексте музыкально-синтетической театральной концепции сделан исследователем творчества Цветаевой Джамилей Кумуковой: «О музыкальном структурировании поэтического текста позволяют говорить и сама метроритмическая партитура языка обеих пьес цикла, и лейтмотивная фактура, возникающая в монологах, диалогах и собственно в музыкальных сценах, при „звучании" хоров»[17]. Исследователь показывает непосредственное влияние театральной концепции Ницше на Цветаеву и ориентацию поэта-драматурга на высокие античные образцы.

Но, кроме того, исследователь точно указывает на более далекие художественные структуры, ставшие ориентиром для Цветаевой: «Музыкальная природа текста в данном случае оказывается признаком его сценичности, проявленным в дотеатральном бытии поэтической драмы»[18]. Речь идет о трагедии «Федра» (1927), о ее мистериальной основе.

Павел Антокольский в статье 1966 года о театре Цветаевой писал: «Марина Цветаева возвратила жанр трагедии к его элевсинскому первоисточнику, о котором современные европейцы могут судить по раскопкам на Крите, по обломкам Пергамского фриза»[19]. Даже если считать слова поэта метафорой, ощущение некой первозданности, архаичности передано точно. Д. Кумукова детально показывает, какую роль в «Федре» играют хоры: в первой картине – хор юношей, в финале – хор подруг и хор друзей. Музыкальная организация текста доказывает реализацию ницшевского представления о дионисийском начале хора.

Можно сделать вывод, что общий стихийный конфликт воплощает борьбу аполлоновского и дионисийского начал.

А уже на этом фоне разворачивается конфликт сюжетный. Цветаева, возможно, ближе других подошла к воплощению ницшевской концепции – именно с учетом современных условий. Конечно, в структуре «Федры» нет ничего от структуры мистерий. Есть другое: понимание музыкальной основы синтеза («взаимообусловленности звука-слова-смысла»).

Д. Кумукова сопоставляет музыкальную структуру трагедий Цветаевой с тетралогией Вагнера: «У Вагнера в разных частях цикла звучат одни и те же темы, у Цветаевой в разных сценах звучат разные мотивы, но все они объединены значением роковой предопределенности. Так музыкально создается собственно трагическая содержательность в пьесе»[20]. Это различие не только в использовании лейтмотивов. Если Вагнер ищет сложные соответствия в музыкальных, поэтических и пластических знаковых системах, то Цветаева строит трагедийную композицию на музыкальной характеристике – конфликта, персонажей, событий. Каким образом передается музыкальность? Ритмической организацией стиха. Ритм все время меняется, но не произвольно, а в соответствии с развитием действия (это показано Д. Кумуковой). Вернее, наоборот, действие строится на основе музыкально-ритмической партитуры трагедии. Эту партитуру можно условно обозначить как дионисийско-аполлоновскую.

Но вот вопрос: Цветаева точно воспроизводит структуру «классической» античной трагедии или находит модернистское воплощение жанра трагедии? Для ответа обратимся к конфликту «Федры».

В первой картине дан сюжетный конфликт двух божественных сил: Артемиды и Афродиты. В конце первой картины конфликт персонифицируется:

ИППОЛИТ:
Артемиде служу. А ты?
По наречию – чужестранка?

ФЕДРА:
Афродите служу – критянка[21].

Дальнейшее развитие сюжета – не в том, *как* Федра полюбила Ипполита, а в поиске наименования того, что не имеет имени и что будет определено в кульминации. Вторая кар-

тина вся является гениальным новаторством драматурга. Сюжет ее – осознание Федрой охватившего ее состояния. Помогает ей в этом Кормилица, которой, по сравнению с другими персонажами, дан больший объем текста. Кормилица доказывает очевидное: любовь Федры к пасынку. Но это лишь внешняя сторона конфликта. Кормилица демонстрирует здесь свою любовь к Федре, понимание ее и «навязывание» своей воли. Тем самым конфликт поворачивается другой стороной: воля богов – воля человека (Кормилица, Тесей, Федра).

Третья картина. Развитие позиции Ипполита, развитие позиции Кормилицы, непосредственное столкновение. Кульминация – явление Федры. Диалог ее с Ипполитом – по сути монолог ее, в котором она ищет причину, ищет имя, осознает и – событие – находит: «Сдвинула! – началом ты был...»[22] И когда все осознано, Федра (вместе со зрителем) идет дальше: она грезит о непробудном сне. Что в нем?

Где ни пасынков, ни мачех,
Ни грехов, живущих в детях,
Ни мужей седых, ни третьих
Жен...[23]

Вот оно: разрушение земных пределов, отказ от любой социальности. Вот то, о чем будет мечтать Бердяев, как о трагедии будущего! Федра преодолевает личностное начало, и это становится одним из событий кульминации.

Но в новаторской структуре «Федры» это не катартическая развязка. Федра просит «наименования» себе у Ипполита, и он его находит.

Возможно разрешение конфликта между Федрой и Ипполитом? Разумеется, нет, ведь это конфликт «Афродиты» и «Артемиды». Ипполит только усиливает конфликт: он нашел определение Федре – «Гадина». Это определение обозначает неминуемую гибель Федры. Но смерть Федры не становится событием конфликта. В четвертой картине она уже мертва. Смерть – за рамками конфликта.

Федра, несущая «афродианскую», дионисийскую сторону конфликта, находит наименование и своей страсти, и мироздания, и, в конце концов, преодолевает личностное начало и любую страстность. Страстность и стихийность Федры

«наследуют» в четвертой картине и Кормилица, и хор подруг. «Подруги» превращают страсть Федры в культ, ритуализируют эту сторону конфликта и тем самым тоже обезличивают эту страсть. Кормилица, напротив, берет на себя ответственность за все произошедшее и с Федрой, и с Ипполитом. Тем самым Кормилица усиливает конфликт человека и богов, «судьбы».

Сторона конфликта, противоположная Федре, – Ипполит, «Артемида», аполлоновская стихия. Оклеветанный Ипполит тоже гибнет и тоже за пределами конфликта. И он расплачивается за свою «односторонность». Эту сторону конфликта продолжает хор друзей. Но, парадоксальным образом, и Тезей.

Развязка конфликта – в финальном монологе Тезея. Он отвечает готовой на смерть Кормилице, что все произошедшее – не в ее власти. «Не старухины козни, а старый стук / Рока. Горы сдвигать – людям ли? / *Те* орудуют. Ты? Орудие»[24]. Конфликт увязывается с Афродитой, с местью богов. Тем самым Тезей продолжает линию Ипполита.

Но помимо этого в словах Тезея – разрешение конфликта: «Нет виновного. Все невинные»[25].

Тезей разрешает противодействие Федры и Ипполита: в последних строках трагедии он приказывает похоронить их в одной могиле. Тем самым финальный монолог Тезея не личностная позиция, а, одновременно, и продолжение аполлоновской линии (визуальная образность, логичность), и разрешение противоборства.

Традиционным трагическим героем мог бы считаться Тезей, если бы он был героем трагедии. Принадлежность «Федры» к модернистской трагедии определяется тем, что конфликт не связывается с тем или иным героем. В трагедии не сталкиваются «характеры». Личностное начало заявлено только ради его преодоления.

Действие начинается с музыкальной стихии хора и приходит к «растворению» персонажей в хоре. Однако после финальных хоров возникает развязка в «назидательном» монологе Тезея. Этот монолог оставляет впечатление прямолинейности и упрощенности. Он кажется стилизацией «классических» развязок.

Один из теоретиков музыкально-синтетического театра Андрей Белый восторгался синтезом искусств в поэзии Цветаевой. А. Белый подчеркивал ненужность пластического воплощения и музыкального воплощения подобного синтетического искусства. Однако не следует распространять этот принцип на драматургию Цветаевой: «Отсутствие надобности в сценических средствах, увиденное Белым в поэзии Цветаевой, по сути раскрывает природу ее трагедийной драматургии»[26].

Модернистская драма порывает связь с чистой литературой. Углубляясь в законы античной трагедии, Цветаева не могла не ощущать направленности ее на сценическое воплощение. В своих трагедиях она оставляет место для сценического наполнения. Здесь практически нет ремарок и пояснений режиссеру.

«Назидательность», «литературность» финала «Федры» говорит только о том, что композиция пьесы требует полнокровного сценического воплощения. Музыкально-синтетическая модель нащупала различные подходы в развитии трагедии. При отсутствии единой тенденции связь с глубинным пониманием трагического здесь очевидна.

[1] *Порфирьева А.* Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987. С. 41.

[2] *Коренева М. Ю.* Из истории русского ницшеанства // Вожди умов и моды. СПб., 2003. С. 248.

[3] *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы: В 2-х кн. Кн. 2 / Перевод Константина Бальмонта. М., 1989. С. 44.

[4] Там же. С. 10–11.

[5] Там же. С. 44.

[6] Там же. С. 61.

[7] Там же. С. 97.

[8] Там же. С. 98.

[9] Там же. С. 133.

[10] *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 272.

[11] Там же. С. 238.

[12] *Балашов Н. И.* На пути к не открытому до конца Кальдерону // Кальдерон де ла Барка П. Драмы: В 2-х кн. Кн. 1. М., 1989. С. 781.

[13] *Шестаков В. П.* Катарсис: от Аристотеля до хард рока // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007. С. 26.
[14] *Ницше Ф.* Воля к власти. М., 2005. С. 453.
[15] Там же. С. 455.
[16] *Якобсон А. А.* Почва и судьба. Вильнюс, 1992. С. 29. Анатолий Якобсон рассматривает трагическое как основное качество литературы, которое в XX веке эволюционирует и принципиально преображается. Свою книгу об А. Блоке он назвал «Конец трагедии» (Вильнюс; М., 1992).
[17] *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове». (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М., 2007. С. 212.
[18] Там же. С. 258.
[19] Там же. С. 211.
[20] Там же. С. 245.
[21] *Цветаева М. И.* Федра // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 3. С. 642.
[22] Там же. С. 669.
[23] Там же. С. 671.
[24] Там же. С. 685.
[25] Там же.
[26] *Кумукова Д. Д.* Указ. соч. С. 267.

Н. А. Таршис

Поэт и сцена

Не часто встретишь на театральной афише имя Цветаевой – и всякий раз охватывает некий озноб. Поэзия строптиво борется за свои права, личностная энергия, заключенная уже в самом имени поэта, бьет как электрический разряд. Да и ревнивая любовь читателя тоже заставляет топорщиться в предчувствии посягательства сцены на слово поэта.

Интересно было бы сопоставить этот феномен с другими случаями так называемой поэтической драмы. Цветаева ведь очень отличается тут, скажем, и от Александра Блока, и от Николая Гумилева. Сцена нелегко осваивает и этот материал. И все-таки... Блок в своем цикле лирических драм, не говоря уже о «Песне Судьбы» и «Розе и Кресте», стремился к синтезу поэзии и драмы, сознательно оттенял лирическую субъективность объективностью драмы. Не случайно «Балаганчик» 1906 года стал, по признанию Мейерхольда, началом его самостоятельного режиссерского пути. Что до Николая Гумилева, то стилизация, тонкая декоративность не только не мешают его текстам, но становятся отличной сценической оправой его драматическим вещам, например афористичной, иронико-патетической «Отравленной тунике» (в 1997 году Юрий Томошевский поставил эту пьесу со студентами-актерами в Петербурге, исходя из собственного опыта работы с поэзией Серебряного века, и спектакль получился внятным, при том, что едва ли не первым знакомством нашей сцены с драматургией Николая Гумилева; позднее все к той же «Отравленной тунике» обратился ученик Петра Фоменко Иван Поповски в Москве).

С пьесами Марины Цветаевой все заведомо сложнее. Она сама осознавала неразрешимость задачи, со времен Вахтанговской студии. Но режиссеры снова и снова пытаются пробиться к ее драмам, ощущая здесь мощный театральный потенциал.

В сущности, для того чтобы пьеса шагнула на сцену, нужно перерезать пуповину, чтобы драма задышала собственными легкими. Нельзя все-таки не видеть, что поэт всей

огромной мощью своего личностного дара нависает над каждым звуком своих пьес, и сам-третий присутствует в диалогах. О каком собственно театральном эквиваленте тут может идти речь?

Прежде всего очевидно, что нестерпимо ложный путь к этой драматургии – банальное следование некоему общему образу «поэтического спектакля». Малая затемненная сцена, летящие ткани, хореографический обязательный антураж – любое клише опрокидывается первой же строкой поэта.

Интересно эта проблема – необоримое и непреломляемое присутствие личности поэта – встает в попытках актерского чтения стихов Цветаевой. Актрисы очень любят читать их со сцены. Скорее всего, привлекает именно активность авторского «я» – она как будто соблазнительно легко трансформируется в действенное, эмоционально насыщенное существование «в образе» поэта.

Но вот парадокс.

Именно такой путь противоречит художественной логике материала. Зинаиду Славину не раз сравнивали с Мариной Цветаевой. Находили что-то вроде сценического эквивалента в градусе ее существования в любительских спектаклях. И в самом деле, прежде всего благодаря Славиной в театре на Таганке гранью присутствовала, звенела цветаевская интонация. Но вот актриса выступает с целой программой, читает стихи Цветаевой. На мой взгляд, – все-таки теряет как актриса, и стихи потревожены едва ли не всуе, получив «дублера» в виде знаменитого хрипловатого, срывающегося голоса замечательной актрисы.

По-видимому, эквивалент сцены и стиха не в интенсивности эмоции. У Славиной–актрисы была самоотдача, сопоставимая с цветаевской. Иногда казалось, она просто горит, сгорает на сцене. И своя мелодика проживания роли была у нее. Но у Цветаевой еще и мощная авторская воля, недаром она мифотворствует, претворяет целые мифы. Ее мир звучит симфонически, архитектонично. Авторская воля Марины Цветаевой настолько сильна, что покушение другого художника чревато пародией, или просто уходом, непопаданием, непростительным диссонансом с материалом.

Интересен в этой связи опыт театрального представления, в котором артистом становился сам поэт. В свое время Маяковский выходил на подмостки с собственной поэмой «Владимир Маяковский». Суть была, безусловно, в сопряжении полярных начал, в драматической объективации лирического «я» поэта. В петербургском театре «Приют комедианта», когда им руководил упоминавшийся выше Юрий Томошевский, одно время в репертуаре был незаурядный спектакль: свою поэму «Труды и дни Лавинии» представляла ее автор Елена Шварц. Тут была своеобразная многослойная, полифоническая структура, драматизм возникал в сопряжении образа поэта и его двоящихся, не до конца объективированных «персонажей», наделенных в поэме, кстати, прямой речью. Соответственно сам голос автора, лирика становились органической и объективной составляющей драматической композиции. Существует несомненный интерес режиссуры к такого рода сценическим структурам: не к тривиальным «музыкально-поэтическим вечерам» и не к литературному монтажу, а к творческому претворению самого слова поэта. Можно назвать режиссера Владимира Михельсона с его идеей театра «Текст», где авторское слово обнаруживает невероятную активность, определяя структуру спектакля. Не случайно режиссер находит всегда нестандартные решения музыкальной организации действия, вплоть до персонификации музыкального начала (прием, опрокидывающий клише фигуры аккомпаниатора на сцене). Таковы в режиссуре Михельсона композиции Алексея Девотченко по классическим и современным текстам, где важным мотивом становится личностное послание самого художника; таково было и представление «Семь знаков вечности» поэта Б. Констриктора и скрипача Б. Кипниса, срежиссированное как полноценный драматический дуэт.

Напрашивается вывод, что в отношении драматического текста поэта предпочтительно претворение по музыкальному типу: в таком случае возникает законная транскрипция.

Глыбы эмоции у актера и поэта выражаются кардинально по-разному. Стиховая форма ведь и абстрагирует эмоцию, интеллектуализирует ее. Это, фактически, – ноты, музыка. Скажем, тире, которое разрывает строку как аорту,

не просто означает экспрессию, оно и философично, дает невероятный объем строке.

Зинаида Славина и Зинаида Шарко, и не только они, пытались быть Цветаевыми, войти в образ. Возникала избыточная экзальтация, получались некие вещуньи. Поэзия поглощалась образом поэта. Но Цветаева-то, читая стихи, делала это отнюдь не на открытой экспрессии.

Алиса Фрейндлих делала иначе – это был сознательный уход в музыку стиха, и, на мой взгляд, актриса и поэт выиграли. В этом ключе работала и Алла Демидова, также читавшая Цветаеву; впрочем, трагедия «Федра» с ее бенефисным участием (режиссура Романа Виктюка) грешила некоторой декоративной патетичностью, не говоря уже о бестактности и безвкусии прямых аллюзий на реальную биографию поэта.

Контрапунктные отношения сцены и поэта всегда плодотворны. То самое мощное личностное присутствие поэта, о котором говорилось выше, – это особая субъективность. Присутствует *поэт*, а не Марина Ивановна Цветаева, и это требует особых такта и тактики. Вот в случае с Фрейндлих поэту Цветаевой не было тесно, – хотя никому в голову не придет уподоблять, сравнивать Фрейндлих с Цветаевой. Максимализм музыки – вот поле сближения.

Цветаева далека от нас катастрофически. Абсолютные ценности и категории, «зрение» поэта – и нынешнее смешение «точек зрения». Мы болтаемся между уверенным в себе гламуром и зыбкостью самой экзистенциальной основы бытия – где тут место Цветаевой?

Она и всегда была против течения, и сегодня верна себе. Сейчас это – твердь среди хляби. Я и книгу Джамили Кумуковой «Театр М. И. Цветаевой, или "Тысяча первое объяснение в любви Казанове"» в большой степени воспринимаю как некую акцию и позицию, выстраданную нашей эпохой.

Цветаева отзывается в театре, который ставит совсем не ее вещи, но корреспондирующие с ее «строем».

Вот «Подвенечная фата Пьеретты» по сценарию А. Шницлера в постановке Николая Дручека – вполне беззаконное светило на нашем театральном небосклоне. Пьеретта – Марина Солопченко – почти джокер в треугольнике с Пьеро и

Арлекином. Это, безусловно, далеко от Цветаевой. Но Пьеро, оставляющий печать своего присутствия и после своей смерти, – это нечто абсолютно цветаевское. Вообще упомянутое классическое театральное трио – то ядро театральности, которое Цветаевой близко, это вполне ее стихия, и уже поэтому она не чужда театру в принципе. При этом корреспондирует с ней не «Балаганчик» Блока (где разрабатывается вроде бы то же ядро, но Пьеро чувствует свою ущербность, неполноту) – а именно, скорее, Шницлер с его пантомимой. Так же важен, годится в цветаевском смысле тот момент, что у режиссера здесь классические образы сочетаются с резкой приближенностью к дню сегодняшнему. Не бытовая приближенность, но внутренняя узнаваемость, соотнесенность с современным сознанием. Пьеро Андрея Шимко – и вечная маска, и узнаваемый облик люмпенизированного художника. Спектакль, за исключением зачина-прелюдии, играется как пантомима, и вот пластически и Пьеро, и победительный, «крутой» Арлекин – вечные и узнаваемые одновременно. Это сознательная, программная вещь, и очень в цветаевском духе.

То же качество было уловлено и у Светланы Свирко в ее постановке «Ариадны» в Театре Сатиры на Васильевском острове (2001). Спектакль талантливо приближался к поэту именно дерзостью яркого, залитого светом бескомпромиссного пространства действия с четкой пластикой «хора», экспрессией, музыкально выраженной.

Не случайно, конечно, как в примере с «Подвенечной фатой Пьеретты», какие-то цветаевские отблески можно найти даже и в спектакле, максималистски лишенном слов. В сущности, Марина Цветаева словами ворожила музыку драмы. В определенном смысле любой спектакль, музыкальный по существу, напомнит Цветаеву: ибо здесь ее суть. Опять-таки, приходится касаться самого стержня упомянутой монографии Джамили Кумуковой.

По-видимому, та музыкальная «режиссура», что существует в ткани цветаевских драм, ждет от театра, как ни страшно сказать, со-авторства, со-творчества. Театр должен идти навстречу поэту, то есть ее путем. Театр Марины Цветаевой будет театром режиссера-музыканта, труппы-оркестра.

Д. Н. Катышева

Образ лирического субъекта в поэтическом тексте М. Цветаевой

Образ лирического субъекта или лирического героя в поэтическом тексте – одна из постоянно изучаемых тем в литературоведении, стиховедении, эстетике стихотворного текста. В процессе своего изучения она не имеет установленных границ, как любая другая составляющая художественного текста. Окончательных определений изначально быть не может. Каждая новая творческая индивидуальность предлагает свои, подчас непривычные параметры в структурных элементах художественного текста. Все, что нам известно об образе лирического субъекта, лирического героя в поэзии, лишь частично можно применить к поэзии М. Цветаевой. Но ясно одно – есть некая дистанция между человеческим, обыденным портретом личности поэта и его образом в поэзии. Весь вопрос, какова величина этой дистанции. От этого во многом зависит сценическое воплощение поэзии и драматургии М. Цветаевой. Как заметила ее сестра Анастасия Цветаева, еще не состоялось достойное исполнение поэзии Марины. Хотя мы знаем программы поэзии М. Цветаевой у народных артистов РФ Антонины Кузнецовой, Алисы Фрейндлих и у множества других.

В 1984 году был поставлен спектакль по драматургии М. Цветаевой «Три возраста Казановы» (Вахтанговский театр, режиссер Е. Симонов), в 1990-е годы – опера «Казанова» в постановке Б. Покровского, «Федра» в сочетании с личной перепиской М. Цветаевой (моноспектакль Аллы Демидовой). Но все они весьма далеки от подлинно художественных результатов, не стали театральными явлениями. И это связано с недостаточной посвященностью в эстетические координаты Театра Поэта как такового вообще и, в частности, Театра Поэта Марины Цветаевой.

Как-то Андрей Белый заметил: «Не путайте Андрея Белого с Бугаевым», определяя дистанцию между лирическим субъектом и бытовым портретом автора как человека со своими страстями, превратностями судьбы. Здесь выявлена кате-

гория автора – лирического субъекта. Он является главным действующим лицом, не сводимым к конкретному персонажу (это применимо не только к лирике, но и драматической поэзии). Автор, лирический субъект – категория особого рода, некое «сверхсознание», инструмент познания действительности. Причем познания системного, многоструктурного, аккордного. Он не может быть сведен к бытию отдельного человека, к конкретной творческой биографии. Как выразился Флобер, художник должен присутствовать в своем произведении, как Бог во Вселенной, быть вездесущим и невидимым.

Это способ мышления, отношения к миру. Обеспечить образу лирического субъекта главенствующее место в поэтической программе, в поэтическом спектакле – вот задача актера и режиссера. Процесс системного исследования мира, переживания его образа, пропущенного через сердце, выявляется через неповторимую авторскую интонацию, стиль, присущие только этой индивидуальности словесные выражения. По мнению выдающегося актера-чтеца Д. Н. Журавлева, умение найти особенность «голоса» каждого писателя является важнейшей задачей в работе актера над сценическим воплощением лирики. Постижение образа автора становится основной составляющей в драматургической ткани поэтического моноспектакля, где нередко утрачивается грань между бытовой и духовной биографией творческих исканий поэта. А художественные («вторичные», по К. С. Станиславскому) эмоции оборачиваются аффективными, в лучшем случае – душевными. Как заметил Б. Эйхенбаум[1], в поэзии наблюдаются нейтрализация душевных эмоций с помощью стихотворного ритма и перевод их в духовные.

Важна коренная особенность – присутствие автора в поэтической трагедии, драме (а не в трагедии в стихах) – постоянно. Он не всегда может представать в границах одного героя или героини, являющих его alter ego. Особенно это заметно в творчестве А. С. Пушкина. В романе «Евгений Онегин» есть прямые лирические отступления. Но и тогда,

[1] *Эйхенбаум Б.* О камерной декламации // *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969.

когда слово предоставлено героине или герою, автор не исчезает. К примеру, письмо Татьяны к Онегину — не совсем прямая речь героини. Она дана через призму отношения автора к ней:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу...»

В «Борисе Годунове» можно говорить также о «вненаходимости автора» (термин М. Бахтина). Когда Самозванец встанет с колен и скажет «Тень Грозного меня усыновила», Пушкин назовет его «Дмитрием». «Вненаходимость автора» – этот элемент эстетики Пушкина, поэта-драматурга, искал Вс. Мейерхольд, в течение четверти века не единожды пытаясь ставить эту трагедию. В статьях «Пушкин-режиссер», «Пушкин-драматург» он искал способы выразить отношение Пушкина к происходящим в трагедии событиям (кстати, взятые из «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина). Плакат с цитатой в репетиционном зале: «Уши Юродивого всюду торчат» (из письма Пушкина к Вяземскому, 1825 г.) говорил о поиске этого отношения. Проблему смог решить лишь А. Эфрос в 1970 г. в телевизионном фильме «Борис Годунов». Он вывел лицо от Автора, используя в важнейших местах трагедии голосовые фрагменты исполнения В. Яхонтова – Юродивого, фрагменты из писем Пушкина к Вяземскому, цитаты из послания царя к поэту о необходимости переделки трагедии в «роман наподобие Вальтер Скотта». Об этом подробно написано в моих книгах «Вопросы теории драмы»[2], «Литература и сцена»[3].

Аналогичная проблема «вненаходимости автора» возникает в сценическом воплощении поэзии и драматургии Цветаевой. Мы знаем предисловие А. Блока к своим лирическим драмам, где он высказал примечательную мысль: все герои

---

[2] *Катышева Д. Н.* Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. СПб., 2001. 208 с.

[3] *Катышева Д. Н.* Образ автора и действующие лицо // Литература и сцена. СПб., 2004. С. 216–266.

его драмы – суть стороны одного сознания лирического героя поэта. И здесь отмечена разница между обычным персонажем драматической сцены и персонажем театра поэта.

Что касается М. Цветаевой, то причина неудач творческих исполнителей кроется в отсутствии границ между Цветаевой – женщиной, ее судьбой, ее аффективными чувствами, и теми преобразованными эстетическими «вторичными эмоциями», которые рождаются при воплощении ее лирического субъекта в поэзии.

Об этом говорят высказывания самой М. Цветаевой. В воображаемом интервью, возникшем как бы после смерти Цветаевой, его автор Вячеслав Недошивин задает вопрос:

«А что вообще любили в жизни? И любили ли жизнь? – «Как таковой жизни я не люблю, для меня она начинает значить, обретать смысл и вес — только преображенная, т. е. – в искусстве»[4] (ответы взяты из наследия М. Цветаевой). И далее будет ее «ответ» на вопрос об интимной, любовной жизни. «Я не любовная героиня. Я по чести – герой труда: тетрадочного, семейного, материнского, пешего. Мои ноги герои, и руки герои, и сердце и голова...»[5] Парадокс заключается в том, что сценический образ поэта Цветаевой (она подчеркивала неоднократно, что она «поэт», а не поэтесса) всегда акцентировался в сценическом воплощении на создании «любовной героини», что в основном и интересовало актрис, исполняющих на сцене поэзию Цветаевой.

Это не значит, что ее поэзия лишена выражения, отражения чувства любви. Но любовное чувство не сводится, как говорил А. Блок, к любви полов, а выражает человеческую любовь во многих ее ипостасях. Любовь преображается художественным воплощением, по мысли М. Цветаевой, – «Любить человека “без человека” <...> Через любовь — в душу человека <...> Я всех и каждого сужу по себе, каждому влагаю в уста — свои речи, в грудь — свои чувства.

---

[4] *Недошивин Вячеслав.* «Я говорю, как перед смертью...» 8 октября исполнилось 115 лет со дня рождения Марины Цветаевой // 24 часа. 18 октября 2007. С. 7.

[5] Там же.

Как поэту — мне не нужен никто. Как существу стихийному, нужна воля другого ко мне – лучшей...»[6]

Идеи Цветаевой относительно образа любви лирического субъекта, выраженного как структурное начало поэтического текста, противостоят пониманию чувства у конкретной женщины. Проблема заключается в том, чтобы воплотить в поэзии образ любовного чувства, а не любовное послание, обращенное к конкретному адресату. Поэт обращается к одному человеку и одновременно ко всему человечеству. В этом отличие его душевных эмоций как человека и духовных эмоций как поэта.

[6] *Недошивин Вячеслав.* «Я говорю, как перед смертью...» 8 октября исполнилось 115 лет со дня рождения Марины Цветаевой // 24 часа. 18 октября 2007. С. 16.

О. Н. Мальцева

«Деконструкция» произведений М. Цветаевой в спектаклях Юрия Любимова

1

Песенка из пьесы «Ученик» в «Добром человеке из Сезуана»

История Театра на Таганке под руководством Юрия Любимова началась в 1964 году спектаклем «Добрый человек из Сезуана». Брехт в этом спектакле оказался остранен. Прежде всего – самим способом актерской игры. В спектакле действовали персонажи и актеры. Причем актеры не сами по себе, как предполагает теория Брехта. Они, подобно персонажам, тоже были художественными творениями, создававшимися во время спектакля. Образами актеров-художников, благодаря которым во многом возникал мотив, связанный с театром и шире – искусством. Во взаимодействии этого пронзительно звучащего мотива и фабулы, предусмотренной пьесой, и возникало то, что стали называть русским, или «осердеченным», Брехтом.

Метаморфоза, произошедшая с пьесой, во многом связана с игрой Зинаиды Славиной, которая исполняла роль Шен Те. А также – со звучанием в спектакле стихов, в том числе стихов Марины Цветаевой – девятая песенка из пьесы «Ученик» (1920) – «Вчера еще в глаза глядел». В какой же момент спектакля и как именно звучали эти стихи?

Осознав, что Янг Сун ее не любит, Шен Те в облике Шуи Та обращалась к госпоже Шин:

«Вы, Шин, выросли в сточной канаве, и я тоже. Разве мы легкомысленны? Нет. Я сумею схватить вас за горло и трясти до тех пор, пока вы не выплюнете лепешку, которую украли у меня. Времена ужасны, этот город – ад, но мы карабкаемся вверх по гладкой стене. И вдруг кого-нибудь из нас постигает несчастье: он любит. Этого достаточно – он погиб. Слабость – и человека нет. Что это за мир!

Там поцелуют, а тут задушат.
Любовный вздох в крик страха переходит.

Почему там коршуны кружатся?
Там на свиданье женщина идет!»

На что госпожа Шин вызывалась помочь Шуи Та и его кузине: «Я лучше сразу позову господина Шу Фу. Поговорите с ним. Цирюльник – самая подходящая партия для вашей кузины. Господин Шу Фу!»

После этой реплики и звучало стихотворение Цветаевой. Причем – не как таковое, а положенное на музыку. И отдано оно было вовсе не Славиной, что, казалось бы, напрашивалось, поскольку актрису и поэта роднит, как минимум, исступленность и бурный темперамент, стихия, будто не знающая удержу в творениях той и другой. (Замечу: именно – будто. Цветаева сама обуздывала ее, хотя бы – жесткой работой над стихом. Славинскую стихию – Любимов.) Особенно, как верно было замечено многими, Славиной удавались вспышки женских страстей и женской патетики.

Итак, стихи в спектакле исполнялись не Славиной, и вообще – не актрисой, а мужским дуэтом – Борисом Хмельницким и Анатолием Васильевым, которые аккомпанировали себе на аккордеоне и гитаре соответственно. Кстати, именно эти актеры сочинили музыку. Пели они проникновенно. Но поскольку исполнителями были мужчины, и к тому же их было двое, подобное переложение привело к лишению стихов прямого личностного, лирического высказывания. В них появилась эпичность, чему способствовала интонация, которая снимала все восклицания, и задававший ее аккомпанемент, казалось бы, отстраненный, но при этом подчеркивающий ритмический рисунок. При этом происходил уход от прямой патетики, переходящей в стихотворении в крик. Но – не снижение эмоционального накала. Этот накал, напротив, едва ли не усиливался в контрасте намеренно однообразной интонации и пафосом, который есть в словесном ряде. А также – в контрасте видимой бесстрастности в глазах ведущих, которые смотрели в зал, и, опять же, словесного ряда. Открытый пафос уступал здесь место скрытому глубинному, внутреннему, который возникал как раз благодаря названным контрастам.

Так получилась транскрипция стихотворения – без резкой экспрессии и открытой эмоциональности, которые ха-

рактерны для поэтического высказывания Цветаевой и неприемлемы для режиссера. Она стала органичной частью любимовской постановки, в которой все важнейшие составляющие содержания предстают в результате развития действия, в процессе сопоставления зрителем частей на разных уровнях спектакля. Постановки, в которой, как всегда у Любимова, внешняя сдержанность обнаруживала внутреннее напряжение, трагические сломы и сдвиги. Причитаниям, воплям и стонам («О, вопль женщин всех времен... И стон стоит вдоль всей земли...») здесь места не было. Трагедия – суха.

Кроме того, стихотворение претерпело и текстовое преобразование. В спектакле оно звучало так:

Вчера еще в глаза глядел,
А нынче – все косится в сторону!
Вчера еще до птиц сидел, –
Все жаворонки нынче – вороны!

Я глупая, а ты умен,
Живой, а я остолбенелая.
О вопль женщин всех времен:
«Мой милый, что́ тебе я сделала?!»

Вчера еще – в ногах лежал!
Равнял с Китайскою державою!
Враз обе рученьки разжал, –
Жизнь выпала – копейкой ржавою!

Увозят милых корабли,
Уводит их дорога белая...
И стон стоит вдоль всей земли:
«Мой милый, что́ тебе я сделала?»

Вот что *ты*, милый, сделал мне!
Мой милый, что́ тебе – я сделала?
Вот что *ты*, милый сделал мне!
Мой милый, что́ тебе – я сделала?

То есть из десяти строф стихотворения Цветаевой в спектакле звучали четыре: первая, вторая четвертая и пятая, а также еще одна, сконструированная из строк восьмой строфы. Остальные шесть, которые можно воспринимать как вариации первой, второй и пятой строф, – оказались изъяты. Четвертая и пятая строфы были переставлены местами, так что

четвертая строфа с ее строками «Увозят милых корабли / Уводит их дорога белая...» – стала предпоследней и зазвучала как прощальная. И, наконец, после этой строфы, как видим, вставлена финальная, не цветаевская. Она представляет собой повтор двух последних строк исключенной восьмой строфы. Не цветаевская – и потому, что в оригинале ее нет, и, разумеется, по содержанию: благодаря повтору возникает усиление песенного начала и усиление «претензии» лирического героя к адресату стихотворения.

2

Фрагмент «Феникса» в спектакле «До и после»

В связи с обсуждаемой на конференции эпохой расскажу о посвященном ей спектакле. Его поставил Юрий Любимов в 2003 году по стихам поэтов Серебряного века, а также стихам А. Пушкина, И. Бродского, по публицистической прозе И. Бунина и воспоминаниям З. Гиппиус.

Сценография, сочиненная самим режиссером, лаконична. На втором плане сценической площадки приподнятый огромный черный квадрат в белой раме. Однако он не воспринимается только подобием «Черного квадрата» Малевича. Одновременно в нем видится и небытие, и вечность, откуда появляются и куда уходят в конце спектакля герои. Герои, на белых маскообразных лицах которых словно печать инобытия. Они выходят, выглядывают или высовываются почти всем телом под разными углами или даже свисают вниз головой, эпатируя окружающих, как это свойственно поэтам.

Несколько легких станков в виде параллелепипедов из металлических планок, с одной закрытой плоскостью, позволяют мгновенно сделать из них лесенку, по которой можно спуститься из квадрата на сценическую площадку, присаживаться к ним как к столу и использовать их в других ролях в ходе игры.

Перед спектаклем зритель видит на сценической площадке множество калош, выстроенных как цепочка следов, и стоящие тут и там свечи. Калоши в спектакле действительно как следы прошлого, прочный знак эпохи и страны. Участники хора, действующего на протяжении спектакля, то пля-

шут в них, то прикладывают к ушам, прислушиваясь, то даже все вдруг кладут их на головы, обнаруживая странность мира, который они представляют. В эти огромные калоши приходится «влезать» всем, в том числе и хрупкой Анне Ахматовой, какой ее играет Любовь Селютина.

На протяжении всего спектакля на сцене действуют маски: Коломбина (Алла Трибунская), Пьеро (Дмитрий Высоцкий), Арлекин (Тимур Бадалбейли), Красное Домино (Екатерина Рябушинская) и русский Петрушка (Иван Рыжиков).

Пластика масок то по-кукольному механическая, то вполне человеческая, но всегда с подчеркнуто «сделанными» движениями. Выразительность пластики рук не только масок, но всех участников спектакля подчеркивается белыми перчатками.

На масках черно-белые костюмы с геометрическими рисунками, напоминающие о стиле кубофутуризма. В костюме Красного Домино сочетаются красный и черный цвета. В черно-белом мире спектакля красный цвет в костюме этой маски усиливает кроваво-красный цвет революции, в который окрашивается в ходе действия рама. (Художник по костюмам – Юрий Любимов.) Маски, подобно другим участникам спектакля, играют множество ролей. Костюмы участников хора сделаны также в кубофутуристическом стиле. Сшитые из черно-белых вертикальных прямоугольников, они напоминают одновременно костюмы заключенных.

Спектакль построен подобно композиции многочастного рондо, то есть формы, в основе которой лежит чередование неоднократно возвращающейся главной темы с различными эпизодами. Главная тема претерпевает по ходу действия интенсивное развитие. Она связана со страной в дни «величайших страданий и глубочайшей тьмы», как их охарактеризовал Бунин. Страна возникает как непрерывно рушащийся мир. Что касается эпизодов, то они представляют собой декламацию или пение всеми участниками спектакля строк из библейских текстов или текстов на библейские темы. Эти эпизоды, автономным пунктиром проходящие через спектакль, в соотнесении с главной темой воспринимаются как взгляд на происходящее с точки зрения вечности. Так в ходе

действия мир, развертываемый в спектакле, судится Словом, заповеданным в вечной Книге книг.

Вступление начинается любимыми режиссером пушкинскими строками «(Из Пиндемонти)». В исполнении автора спектакля звучит (в записи): «Зависеть от царя, зависеть от народа... – и дальше до строки – /Не все ли нам равно? /Бог с ними. Никому /Отчета не давать, себе лишь самому /Служить и угождать. /Вот счастье! Вот права». Но тут же из-за рамы квадрата, на разных высотных уровнях, будто черти из табакерки или куклы, появляются маски, возражая автору спектакля: «Увы!», «Увы!», «Увы!». И как окончательное, звучит их возражение хором: «Ушло, ушло, ушло».

Будто в подтверждение правоты масок появляется из квадрата, как из вечности, Ахматова, которая начинает сразу с трагической ноты: «Муж в могиле, сын в тюрьме, /Помолитесь обо мне», сразу придавая спектаклю характер реквиема. И тут же вступает первый из ряда «библейских» эпизодов. «Бог сохраняет все. /Дух дышит, где хочет. /Посвященный недоступен. /Ангел поклялся живущим, /Что времени больше не будет»*, – декламирует хор, разделяя текст на строки, подобные стихотворным. Так начинается главная тема, которая сначала развивается в мотивах личных судеб поэтов и мотива тюрьмы, лагеря. Сразу возникает и мотив гармонии в противостоящем ей мире. Мотив этот создает сама красота стихов, их музыка, возникающая в чтении таганковских актеров.

На первом плане сценической площадки зажигаются поминальные свечи. Строками «Из года сорокового, /Как с башни, на все гляжу», – начинаются несколько следующих проведений главной темы спектакля. Поэма «Без героя» используется как канва при построении действия. Анна здесь становится своего рода ведущим. Из поэмы взяты отдельные фрагменты. Стихи Ахматовой чередуются со стихами Блока, Гумилева, Маяковского, Хлебникова. Стихи

---

* Тексты «библейских» эпизодов в спектакле являются вариациями на темы библейских высказываний.

читают маски или другие участники спектакля. Читающие то и дело ассоциируются с поэтами.

Здесь возникают, например, ирреальные диалоги Анны и Блока, Анны и Гумилева. Строками Гумилева «Я закрыл "Илиаду" и сел у окна /И медлительно двигалась тень часового...» входит мотив террора и лагеря. Мотив этот развивается разными языковыми средствами. В блатной песне, в которую превращаются строки из «Поэмы без героя», пропетые хором: «За тебя я заплатила чистоганом...» В хоровом скандировании строк «В годы большого террора /Молчит человечья свора». В тревожной динамике кидающихся вниз по лесенке, кто кувырком, кто иным способом – масок. В теснящихся в окне квадрата участниках хора, предстающих в этот момент как заключенные. В хоровой и сольной декламации. В страшном медленном выходе из-за квадрата двух потоков участников хора – заключенных, с заломленными назад руками...

Но среди этого напряжения, нарастающего неостановимой волной, сразу за гумилевской строкой о часовом, вдруг вклинивается совсем другое: «Без тайны нет поэзии». Звучит это в исполнении Пьеро таинственно, с артикулированным «о» в слове «поэзия», благодаря чему слово звучит как ударное во фразе, произнесенной тихо и грустно, но твердо, как то, о чем нельзя забывать, несмотря ни на что.

«Не рыдай Мене, Мати, / во гробе зрящи», – звучит в следующем эпизоде, который продолжают две строфы на библейские темы из главы ахматовского «Реквиема». «Хор ангелов великий час восславил, И небеса расплавились в огне. / Отцу сказал: почто меня оставил! /А матери: "О, не рыдай мене"» – торжественно декламирует хор. Его продолжает соло одной из масок: «Магдалина билась и рыдала, /Ученик любимый каменел, /А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел».

Еще один мотив развивается строками стихов Саши Черного, Блока, Игоря Северянина, Хлебникова, Брюсова, Андрея Белого, в которых поэты говорят о собственной исключительности и зло смеются как над толпой, так и над себе подобными. И, наконец, возникает мотив, связанный с

размышлениями о возможной эмиграции и звучащий в строках Блока, Маяковского и Ахматовой.

Так развертывается мир, насыщенный стихами, великими и не очень строками, мир поэзии, любви, красоты, но и тюремных камер, смерти, страха.

Одной из последних блесток уходящего мира возникает сценически воплощенный эпизод из третьей картины «Конец Казановы» цветаевского «Феникса» (1919). В связи с темой конференции остановимся на нем более подробно. Этот эпизод опирается на те фрагменты картины, в которых участвуют Казанова и Франциска. Его разыгрывают Арлекин, исполняющий роль Казановы, и Коломбина в роли Франциски.

Ремарка пьесы замечает о герое: «Единственное, что здесь живо, это глаза Казановы. <...> Казанова, 75 лет. Грациозный и грозный остов. При полной укрощенности рта – полная неукрощенность глаз: все семь смертных грехов. Лоб, брови, веки – великолепны. Ослепительная победа верха. Окраска мулата, движения тигра, самосознание льва. Не барственен: царственен. Сиреневый камзол, башмаки на красных каблуках времен Регентства. Одежда, как он весь, на тончайшем острие между величием и гротеском. Ничего от развалины, все от остова. Может в какую-то секунду рассыпаться прахом. Но до этой секунды весь – формула XVIII века»[1].

Актеры, Арлекин и Коломбина, на протяжении всего спектакля не перевоплощаются в Казанову и Франциску, а лишь обозначают их, причем, оставаясь в своих костюмах, как это происходит и с другими участниками спектакля, представляющими по ходу действия тех или иных героев. Казанова здесь не «грозный остов». «Не барственен» и не «царственен». Но – грациозен. Это «подарок» герою собственного качества актера Тимура Бадалбейли. Так же – как и «движения тигра, самосознание льва». Его герою свойственна «полная неукрощенность», а не только глаз, как у героя пьесы. Если возраст помимо текста как-то и передается, то, пожалуй, в сниженности темпа игры, свойственного Арлекину в других сценах. Героиня характеризуется в ремарке Цветаевой как «существо в плаще и в сапогах. Высокая меховая шапка, из-под нее медные кудри. Вся в снегу»[2]. Ничего подоб-

ного во Франциске спектакля нет. Она соответствует лишь представлению литературной героини самой о себе: «[Я] <...>* как бы вам сказать? / Я – девочка»[3]. Такой и играет ее Франциска в исполнении Аллы Трибунской. Подобно самой Коломбине, ее Франциска пластична, и в ней, как и в литературной героине, «много прыти».

Не «формула XVIII века», не Казанова и Франциска в воплощении Марины Цветаевой интересуют режиссера, а модель романтических отношений, сформулированная поэтом словами Казановы как «девочка и дед».

Актеры не руководствуются многочисленными ремарками автора с уточнениями психологической окраски речи, такими, как *(успокоившись), (поддразнивая), (галантно), (исподлобья), (как о вещи самой естественной), (хвастливо), (чуть улыбаясь), (отрывисто), (почти дерзко), (и – не выдерживая), (холодно), (обеспокоенный).* Текст подается ими как стихотворная речь: они ориентируются на ритмическую организацию текста и его членение на строки-стихи, а также на ситуацию, которая разыгрывается в этой сцене, т. е. на диалог-игру.

Поскольку в эпизоде используется обобщенная пластика, близкая к танцу и пантомиме, не пригодились, конечно, и ремарки пьесы, поясняющие бытовые действия персонажей, подобные следующим: *(отряхивает плащ), (разглядывает), (кладет руку на огонь свечи), (вынимая из-под плаща сверток), (разводит руками), (отходит к двери), (указывает на сердце), (разворачивает рубашку, что-то роняет и движением кошки зажимает в горсть), (тихонько разжимает ей руку), (хватаясь за сердце), (с жестом к окну).*

Текст диалога сценических героев с некоторыми купюрами в основном следует тексту выбранного фрагмента пьесы.

Казанова:

Костер в глазах. Сережка в ухе.
Нет, жжется. Брежу или сплю?

---

* Скобками <...> обозначены лакуны, сделанные театром при использовании литературных цитат; скобками [...] выделены собственные вставки театра в цитируемый текст.

Франциска:

Я к вам пришла сказать, что вас люблю.

Казанова:

[А]. Значит, сплю.
<...>
Мне двадцать лет, я молодой, я храбрый...[1]

Эта реплика Казановы, в которой несколько тяжеловесное и требующее после себя большей паузы «Так» заменено режиссером на разговорно-проходное, более легковесное «А», – получила игровой оттенок. Она характеризует сценического героя, пожалуй, как более психологически подвижного, чем герой пьесы.

Франциска:

Да вы не спите! Я святую правду
Вам говорю!.. Я знаю, что глупа,
Что так нельзя!
<...>

Казанова:

Я молодой?

Франциска:

Нет, вы немножко седы,
Но это ничего.

Казанова:

Во сне – и сед!
Обидно! Значит – девочка и дед,
Да?

Франциска:

Нет, не да! Дед глуп, дед глух, дед в тряпки
Одет. Скелет! И о какой-то бабке
Бормочет от зари и до зари.

Казанова:

Пожалуйста, потише говори.
Боюсь – проснусь!
<...>
Но все ж...

Франциска:

Я к вам пришла, чтоб стать счастливой.
<...>

Казанова:

Для сновиденья что-то много прыти!
Ай!!!

Франциска:

Я ж перекрестилась, что не спите!
– Мне очень стыдно! – Ох, что я за дрянь!
Ох, что я сделала!

Казанова:

Сон, перестань!
Ну, деточка!

Франциска:

Не детка, а гадюка
Гнуснейшая! Чтоб я такую руку,
Такую... Но зато себе сама
Вот – в кровь!
<...>

Казанова:

Бесплотна – плоть, [Но] память, – не бесплотна[5].

В связи с этой последней репликой заметим, что в спектакль не вошли монологические высказывания Казановы, неоднократно возникающие в сцене с Франциской у Цветаевой. А данная необходимая для режиссера реплика оставлена, но превращена им из монологической в составляющую диалога. То есть размышление Казановы в пьесе «Бесплотна – плоть, ты, память, – не бесплотна», помеченное ремаркой «(себе)», звучит в спектакле как «Бесплотна – плоть, но память – не бесплотна» и обращена к Франциске. Тем самым отношение героя к героине в спектакле оказалось более доверительным, чем в пьесе.

Далее сценический текст следует, опять же с некоторыми купюрами, тексту пьесы.

Франциска:

А вы когда-нибудь играли в жмурки?

Казанова:

Всю жизнь!

Франциска:

Всю жизнь? – А говорят, что турки
Всю жизнь женаты.

Казанова:

Как?

Франциска:

На всех, на всех!
– Вот весело!

Казанова:

Ну, не совсем: посев
Обильный не всегда увенчан жатвой[6].

А дальше режиссер вставил реплики из предыдущего фрагмента картины, где Казанова после ухода Камердинера, еще до игры в жмурки, ловит Франциску, как помечено в пьесе, *«(на лету)»*. Логика, которой он руководствовался при такой перестановке, таким образом, очевидна.

Казанова:

Поймал!

Франциска:

Сама далась! Ссадите!
Не сдержите!
<...>

Казанова:

– Права!
Не сдержишь...
<...>
– Вслед вздохну...

Франциска:

А я сегодня за жену!
<...>
Вот вам бокал,
<...>
Что говорит хрусталь?

Казанова:

Жаль – жаль – жаль – жаль...

Франциска:

[А мне]:
Вдаль – вдаль – вдаль – вдаль...
А что теперь хрусталь
Вам говорит?[7]

В этой реплике режиссер, введя словосочетание «А мне», делающее более явным противопоставление Франциски и Казановы, по-разному воспринимающих момент их встречи, кажется, усилил неприятие Франциской настроя Казановы, выраженного в его реплике «Жаль – жаль – жаль – жаль».

И завершается диалог героев репликой:

Казанова:

Динь – динь – сгинь – стынь – аминь.
<...>
Кончен бал-карнавал,
Новый век – новый бал...[8]

Финальный стих этой реплики оказался как нельзя более к месту в данной переломной части композиции спектакля, возвещающей о том, что в стране наступил «Новый век – новый бал»...

Итак, эта основанная на тексте Марины Цветаевой сцена, оказалась действительно одной из прощальных «блесток» уходящего века. Мастерски сыгранной, со стилизованной пластикой – своеобразным танцем на одном месте (эпизод исполняется на маленькой верхней площадке перед черным квадратом), с красивыми поддержками, изысканным переплетением тел героев и изящной игрой. И – с почти музыкальной декламацией, которой замечательно владеют актеры.

В следующем разделе спектакля главная тема представлена широким развитием мотива, связанного с судьбой народа.

Если прежде эпизоды развивались в ритмах стихов, то теперь – ритм прозы чередуется с ритмами лагерных попевок, частушек и массовых гульбищ.

Резкий слом развертывающегося перед нами мира обозначается контрастным переходом от этой сцены к хоровому пению низкими голосами парафраза на тему реплики Самозванца из пушкинского «Бориса Годунова»: «Тень Герцена меня усыновила. И в революцию торжественно ввела».

Рассуждения В. Розанова о переходе в социализм завершают рассматриваемое проведение темы. За ними следует очередной эпизод со строками из Библии. На этот раз хор поет: «Земля есть Каинова, и земля есть Авелева».

Слом мира фиксируется многократно и разными способами: разделенными во времени отдельными репликами, в том числе поющимися; а также разыгранными сценами. Проведения темы становятся короткими. «Библейские» эпизоды – частыми.

Один из хора замечает: «Калоши валяются». Калоши здесь, как уже говорилось, символичны и почти священны, поэтому тот факт, что они валяются, свидетельствует действительно о серьезном сломе мира. Лавинообразно наступающий беспорядок подтверждают маски, которые, усиливая предыдущее высказывание, поют в нервном синкопированном ритме: «Калоши валяются, / Мысли валяются, / Калоши в дырках, / В мыслях ошибки».

Маски реагируют на наступающий развал целым каскадом реплик. «Потом что-то случилось... О что же, что же случилось?» – недоумевает Красное Домино. «Зачем он бежит от меня? Он – брат мой!» – восклицает Коломбина, вольно или невольно проводя параллель начавшегося братоубийства с соответствующим эпизодом из Ветхого Завета. «Что же, что такое случилось? Явно случилось в планете и в судьбах», – вопрошает Арлекин, ощущая слом как масштабный, выходящий за пределы страны. «Душа становится грубою, жесткою, как гусиная кожа», – констатирует свои наблюдения Петрушка. «Боится, напугана, груба» – поддерживает его Коломбина. Пьеро на эту нечувствительность, грубость души реагирует сакраментальным «Ты не холоден и не горяч, и я изблюю тебя из уст моих».

Так начинается библейский эпизод. Звучит песнопение «Всю тебя, земля родная, в рабском виде царь небесный исходил, благословляя». В эпизод входят два песнопения и

реплика Розанова: «Величит Душа моя господа». Затем начинается второе песнопение: «И возрадовался дух мой о Боге Спасе моем».

Третье звучание темы также краткое и тоже лишенное стихов. «Забыли о человеке... Странная стонущая цивилизация... Человека задавило...» – вздыхают одна за другой маски. А на сценической площадке перед квадратом двигающийся, будто во сне хор-народ, с калошами, положенными на головы.

Розанов горько сетует на то, что Государственная Дума промотала все, накопленное князьями, царями, императорами в тысячу лет. «А что же русские?» – вопрошает на это одна из масок. «Досыпали сон Обломова, сидели на дне Максима Горького», – хоровым пением отвечают остальные маски, то приоткрывая, то закрывая лица колеблющимися ладошками, то вертикально, то горизонтально ориентированными. Это движение усиливает ощущение нестабильности, расшатывания мира.

После этого звучит песнопение того же вокального характера, что и в библейских эпизодах, но на этот раз поется: «Не погибла еще в России душа». Однако в контексте спектакля это воспринимается как весьма слабая надежда.

Дальше роль ведущего переходит к Бунину. В очередном кратком проведении темы он сокрушается: «во всем игра, балаган, высокий стиль, напыщенная ложь». За ним следует «библейский» эпизод, в котором хор поет резкое: «И народ мой любит это. / Я приведу на народ сей пагубу, / Плод помыслов их». А Бунин продолжает, на этот раз – о поэтах, сидевших в страшные для России дни в «Медведях» и «Бродячих собаках».

И в одно из мгновений мы слышим голос автора спектакля (в записи), который, несколько переиначив классика, восклицает, будто горько вздыхает: «Боже, как грустна моя Россия!» А хор вторит ему очередным песнопением – библейской строкой «Поношение сокрушило сердце мое».

Реплики Бунина чередуются с высказываниями о происходящем в стране Сологуба, Чехова, Горького, Волошина, Блока а также неизвестных людей с улицы. То и дело врывается бодрое хоровое скандирование готового ко всему хора-

народа: «Сперва меньшевики... потом большевики... Из нас, как из дерева, и дубина, и икона». Слышатся зычные команды «свыше», обращенные к народу (они звучат в исполнении автора спектакля, в записи), «Смирно, товарищи!», «Граждане, все к спорту!», на которые народ-хор откликается, как один, порой выполняя их с точностью «до наоборот». Например, на команду «Смирно!» маски сваливаются, как один, кверху ногами, причем конфуз выражается и диким звуком, который образуется звучанием трубы, опускаемой в воду. Этот звук неоднократно возникает, акцентируя несуразности, происходящие в предстающем перед нами мире.

А хор в очередном эпизоде опять проявляет суть происходящего в песнопении: «Вот выйдут семь коров тощих и пожрут семь тучных, но сами от того не станут тучнее. И все надевали лавровые венки на вшивые головы».

Но снова продолжаются бодро звучащие частушки, пляски... И в последний раз звучит в исполнении хора из Библии: «Так сыны человеческие уловляются в бедственное время, когда оно неожиданно находит на них. И лицо поколения будет собачье».

Больше библейских эпизодов не будет. Будто исчерпаны все доводы. Дальше происходит беспрерывное развертывание темы как неостановимое разрушение страны.

Массовое гульбище продолжается, среди которого звучит и пьяное «Гоните их, казните их, топите их...».

Контрастом происходящему звучит замечание Бунина «Народ пухнет с голоду, Россия гибнет...» и блоковское «Русской интеллигенции будто медведь на ухо наступил», продолжая мотив, связанный с поэтами, сидевшими в это самое время в «Медведях» и «Бродячих собаках».

Дальше тема осквернения общества развивается мотивом трагедии отдельных людей. Он связан с судьбами Мандельштама и Бродского. Часть завершается реквиемом этим поэтам.

Раздел, подобный коде, двухчастен. После финала реквиема происходит резкий слом ритма. Бродский читает последние строки своего раннего стихотворения «Набросок»: «Пускай художник, паразит,/другой пейзаж изобразит».

И тут же маски подхватывают декламацию, исполняя это стихотворение построчно: «Холуй трясется. Раб хохочет... – и дальше до строки – /Се вид Отечества, лубок».

Эта страшноватая, резким стаккато исполненная картина сменяется сказочной мечтой, возникающей в нежном пении. Соло, а затем хором звучит положенное на музыку стихотворение Гумилева «На далекой звезде Венере / Солнце пламенней и золотистей...» – и дальше до конца. Его подхватывают все участники спектакля, находящиеся в этот момент на площадке перед квадратом. В руках масок – свечи. С этой пронзительно грустной песней, со сказкой в ней, в которую никто не верит, двумя ручейками участники спектакля, справа и слева, поднимаются к квадрату. Чернота квадрата поглощает их вместе с их чудесной сказкой.

Так, пользуясь, в основном, ритмом стихотворного и прозаического текста, а также пластического рисунка, режиссер представил в спектакле эпоху катастрофичного разрушения страны.

[1] *Цветаева М. И.* Феникс // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 3. С. 530.
[2] Там же. С. 540.
[3] Там же. С. 540.
[4] Там же. С. 540–541.
[5] Там же. С. 541, 542, 543, 555.
[6] Там же. С. 556.
[7] Там же. С. 551, 552.
[8] Там же. С. 552, 571.

А. И. Попова

«Поэма воздуха» и «Портрет мэйдостранцев», или Почему Мишо трудно переводить на русский, а Цветаеву – на французский

Восемь лет назад в маленьком городке Атис-Монс под Парижем театральная труппа «Un soir ailleurs» поставила странный спектакль. Актеры читали стихи Марины Цветаевой – по-русски, поскольку «перевод не мог бы передать музыкальности и ритмичности насыщенного и жесткого текста Цветаевой»[1] – так писала режиссер спектакля «L'infini turbulant» («Бурлящая бесконечность») Клер Лемишель, выбравшая для этой постановки актеров, хорошо знающих русский язык. Спектакль представлял собой воображаемый диалог двух поэтов: Марины Цветаевой и Анри Мишо, перекличку «Поэмы воздуха» и книги Мишо «Бурлящая бесконечность». «В "Бурлящей бесконечности" и в „Поэме Воздуха", – пишет Лемишель, – Мишо и Цветаева стремятся к одному и тому же – с помощью выбора слов и ритма воспроизвести опыт бесконечности, который они оба пережили. Под бесконечностью они понимают состояние, когда человек теряет представление о рамках, о бесценных понятиях Времени и Пространства, позволяющих ему жить в реальном мире»[2].

Возникает несколько вопросов. Кто такой Анри Мишо? Что объединяет его с Мариной Цветаевой? Насколько оправдано использование этих текстов вместе? Французу, задавшему себе этот вопрос, будет легче на него ответить, чем российскому читателю. Анри Мишо (1899–1984) – один из самых известных французских поэтов XX века, книги его постоянно переиздаются, выходят новые монографии и библиографии, в 2004 г. завершена публикация его 3-томного собрания сочинений в академической серии «Библиотека Плеяды». Вместе со справочными материалами эти 3 тома насчитывают 4 тысячи 800 страниц. Книг Цветаевой на французском языке тоже немало. Правда, читателям-франкофонам проще познакомиться с ее биографией и прозой, чем со стихами: переписка и проза Цветаевой на французском со-

ставляют не меньше 28 изданий, переводы стихов – 14 сборников (4 из них переиздавались), драматические произведения – 4 книги. При этом стихи и драматургию Цветаевой переводили на французский язык как минимум 16 переводчиков, прозу и переписку – 12. (Мы основываемся на данных Французской национальной библиотеки и справочных систем, поэтому ошибка возможна только в сторону неучета какого-то издания.)

Что касается читателей в России, то им получить представление об Анри Мишо достаточно сложно. На русском языке существуют всего два сборника Мишо[3] и несколько стихотворений в антологиях. Ситуация эта парадоксальна: на английском, например, с 1968 г. вышло 19 его книг, из них 5 сборников избранного, как минимум 4 из этих книг впоследствии переиздавались. Почему же Мишо так мало переводят на русский? И в чем проблема перевода стихов Цветаевой? Соседство этих двух вопросов не столь странно, как может показаться. Имена двух поэтов в первый раз оказались рядом не в спектакле, о котором мы говорили в начале статьи, а раньше – в эссе о Цветаевой переводчика и поэта Вадима Козового[4], который первым познакомил российских читателей с Анри Мишо, подружился с ним, а потом, в парижские годы своей жизни, оттачивал переводы его произведений уже при участии автора. Что сравнивает В. Козовой в этих двух поэтах? Отношения их с миром и с поэзией, точнее, с миром – через поэзию, место в этой поэзии лирического «Я» и свойственное обоим, но по-разному реализованное, смешение жанров...

Перевод цветаевских стихов на французский язык до сегодняшнего дня вызывает споры. Начались они после того, как в 1984 и в 1986 гг. были опубликованы переводы Евы Мальре (1945–1984), ученицы Е. Г. Эткинда, которая пошла по рискованному, с точки зрения французской переводческой традиции, пути, – она переводила Цветаеву, сохраняя рифму, а иногда, где это было возможно, и метрику. Сторонники этих переводов хвалят их за следование цветаевскому языку и ритму, а противники жалуются на то, что Е. Мальре «пишет не по французски и что ее Цветаева для французского читателя вовсе непонятна»[5]. Во время «круг-

лого стола» о французских переводах Цветаевой, проходившего в рамках симпозиума «Марина Цветаева и Франция» в Париже в 2000 г., кто-то из переводчиков высказал мнение, что переводить стихи Цветаевой на французский вообще невозможно: «французский язык слишком растянут, русский слишком сжат благодаря своей грамматической системе»[6]. Те, кто не был так категоричен, спорили о том, следует ли сохранять в переводах рифму или не идти из-за нее ни на какие потери, а оказывать «большее внимание начальным и внутренним рифмам, ассонансам и ритму»[7]. Этот спор о переводе связан с произошедшим во французской поэзии в начале XX века отказе от рифмы, из-за которого сегодня рифмованные переводы рискуют быть воспринятыми французским читателем как «плохая», легковесная поэзия. Однако, кроме этой проблемы, перевод Цветаевой вызывает целый ряд вопросов, связанных просто с пониманием текста, его интерпретацией, и эти трудности весьма схожи с теми, из-за которых столь неутешительна ситуация с переводом на русский Анри Мишо.

Вот как написал о трудной судьбе его творчества в России Б. В. Дубин, переводчик и социолог литературы, сам переводивший Анри Мишо. Современность и, в частности, поэтику Мишо, по мнению Дубина, характеризуют «„открытая" жанровая природа текста, раздвоение, зыбкость, а то и полное исчезновение привычного „образа автора", борьба против какого бы то ни было „готового" языка, постоянная провокация читателя, ставка на обострение авторских с ним взаимоотношений, призыв <...> к довольно некомфортному испытанию непривычных, зачастую нестерпимых пределов опыта, мысли, воображения»[8].

Последние слова так же применимы к «Бурлящей бесконечности» Мишо, как и к «Поэме Воздуха» Цветаевой. О том, что «Поэма Воздуха» нуждается в интерпретации, говорит – вслед за цветаевским предупреждением (из помет в тетради критика А. К. Тарасенкова): «В этой поэме все осмысленно»[9] – появление статьи-интерпретации М. Л. Гаспарова[10] и то, что в 1994 г. «Поэме Воздуха» была посвящена целиком конференция Дома-музея Цветаевой в Москве[11]. Тогда же, в 1994 г., вышел французский перевод «Поэмы Воздуха»,

выполненный в сотрудничестве В. Лосской с французским поэтом Ж. Даррасом. О потребности интерпретировать поэзию Цветаевой этого периода свидетельствует и эссе Бродского о «Новогоднем»[12], написанном в том же 1927 г., что и «Поэма Воздуха», и близком ему по стилистике. В. Лосская, которая является соавтором также и перевода «Новогоднего» – в сотрудничестве с поэтом А. дю Буше, – вспоминает, что в 1971 г. обратилась за разъяснением нескольких сложных мест в этом стихотворении к А. С. Эфрон, и «с удивлением и удовольствием обнаружила, что Ариадне Сергеевне тоже не так были ясны многие инверсии и „темные места“»[13].

Итак, очевидная трудность для перевода и Мишо и Цветаевой – в сложности интерпретации, неоднозначности прочтения текста. Из чего же она складывается, какими средствами создается?

Возможно, не главной, но весьма ощутимой, оказывается проблема лексики. В «Поэме Воздуха», например, используется множество окказионализмов. Это и параллельные по структуре «Землеизлучение – Землеотпущение – Землеотсечение»; «пагода-музыка, пагода-завеса», и отдельные «вое-сапогом», «сплечением толп», «солнцепричастная», «водо-сомущение», «бредопереезды», «лиро-черепаха» и т. д. И такие окказиональные употребления, как императив «плещь», «песьи курчи», «лодкою леткою», «гудче»... Все это, конечно, представляет собой сложнейшую и, одновременно, манящую задачу для переводчика, поскольку требует создания аналогичных, параллельных структур на другом языке, которые так же балансировали бы на грани привычного и незнакомого.

Анри Мишо фигурирует во французских школьных антологиях как образец словотворчества, у него есть тексты, полностью состоящие из окказионализмов (французская риторика не использует этого термина, а включает авторское словотворчество в понятие неологизма). Начало одного его стихотворения в русском переводе звучит так:

Он чорк его хлюпом оземь
И чвак и курдык и чумесит до самых почилок...[14]

Перевод окказионализмов, образующих общий контекст языковой игры, например в процитированном отрывке, – отдельная и любопытная задача, но в ее решении переводчик не связан теми ограничениями, с которыми он сталкивается при переводе окказионализмов в произведениях «серьезных», вроде «Поэмы Воздуха». Ведь в последнем случае важно, чтобы окказионализмы вписывались в заданную автором интонацию, не разрушая ее, и не выглядели искусственными, надуманными образованиями. В «неигровых» текстах Мишо, то есть таких, где языковая игра не является главной характеристикой текста и должна подчиняться общей тональности произведения, нам встречались, например, такие окказионализмы, как «déséchafaudage», «génufléchisseurs», «embretellés» – буквально: лесоразбор, дрожьвколеняхнаводители, влямкувпряженные... Конечно, в контексте они не были переведены буквально: мы не копировали на другом языке сами окказиональные образования, а пытались воспроизвести сочетание структуры нового авторского слова – и его связей с контекстом. Один из текстов Мишо, написанный в 1948 г., жанр которого вызывает споры, а мы считаем его лирической поэмой, называется «Portrait des Meidosems». «Meidosems» – авторский окказионализм, обозначающий героев поэмы, фантастических существ, напоминающих человеческую душу или нервную систему. Французские исследователи предлагают такие объяснения структуры этого новообразования: в нем выделяют греческое слово «eidos», означающее «вид, образец» (тут сходятся все, писавшие на эту тему), «sčme» – сема (единица смысла); «medium» или «meso», обозначающие промежуточное, посредническое положение (Ж.-П. Гисто); созвучие концовки с «aime» – «люблю» (Р. Беллур) и даже префикс и суффикс, в которых повторяется, инвертируясь, название первой буквы фамилии автора (Me...em) (Ж.-М. Мольпуа)[15]. Мы переводим это слово как «мэйдостранцы», сохраняя «эйдос» и их принадлежность хоть и не к «виду», как в оригинале, но к народу, населению страны[16]. При переводе названия этого текста раньше предлагался вариант «мейдоземцы», сам по себе он нам кажется удачным, но не сохра-

няет греческого корня, а кроме того, если образовывать от него женский род, что неоднократно делается в тексте оригинала (meidosem – meidosemme), получается «мейдоземка», слово, вызывающее на русском ассоциацию с «туземкой», что совсем не вяжется с интонацией поэмы в тех главках, где о них идет речь.

Сложность перевода окказионализмов в неигровом поэтическом тексте усугубляется также тем, что, как и другая лексика, они участвуют в структурах, создаваемых поэтом на фонологическом уровне: рифмовке, аллитерации, паронимических сближениях и т. д. Эта проблема возникает при переводе обоих названных поэтов, хотя поэма Цветаевой в этом отношении, конечно, более сложна. В «Поэме Воздуха» окказионализмы рифмуются, что, безусловно, утяжеляет задачу переводчика:

(«По сердцу!) – *сплечением**
Толп – Гераклом бьюсь!
– *Землеизлучение.*
Первый воздух – густ

(*Водо-сомущения*
Плеск. Песчаный спуск).
– *Землеотпущение.*
Третий воздух – пуст[17]

У Мишо многие тексты, которые относят к поэзии, по формальным признакам не являются стихотворениями: в них нет вертикального членения и концевой рифмы, или отдельные признаки того и другого появляются несистематически, но множество взаимосвязей на фонологическом уровне, тем не менее, присутствует. Это касается и «Портрета мэйдостранцев». Вот главка с многократными звуковыми повторами на [gr], [rz], [rr], [tr], воспроизводящими тигриное рычание, – метафорический фон эпизода схватки героя с чем-то, что намного сильнее его: «Agrafes du mal, vous avez eu prise ici. Le Meidosem a pourtant aussitфt fait butoir. Risible résistance! Palissade de peau contre dents de tigres. Enfin... za suffira peut-кtre cette fois»[18]. («Крючья горя, вы тут постарались. Мэйдостранец, правда, ревностно сопротивлялся. Смехотворная оборона! Загородка шкурки против тигриной хватки. Как вдруг... на этот раз, наверное, пронесло».)

---

* Курсив в цитатах мой. – *А. П.*

Пример цветаевской звукописи – фрагмент поэмы, в котором с помощью окказионализмов, ассонанса и аллитерации воспроизводятся удары грома:

Гром – отсюда родом!
Рыдью, медью, *гудью*,
Вьюго-Богослова
Гудью – точно грудью
Певчей – небосвода.

На синтаксическом уровне обоим текстам свойственна крайняя эллиптичность, использование приема парцелляции (расчленения единой синтаксической структуры на несколько интонационно-смысловых единиц) и организованность текста разного рода параллелизмами: синтаксическими, лексическими и фонологическими. М. Л. Гаспаров, размышляя о главных риторических приемах «Поэмы Воздуха», заметил, что в работе о них должны были бы быть разделы «поэтика эллипсиса», «поэтика парцелляции» и «поэтика параллелизма»[19].

Вот фрагмент из «Поэмы Воздуха», в котором активно используются эллипсис и парцелляция, а характеристики воздуха, заданные, в том числе, и окказионализмами: «легок – *ливок* – скользок – *веек*», образуют ряд сравнений, объединенных синтаксическим параллелизмом и рифмой:

О, как воздух легок:
Реже – реже – реже...
Баловливых рыбок
Скользь – форель за кончик...
О, как воздух ливок,
Ливок! Ливче гончей
Сквозь овсы, а скользок!
Волоски – а веек! –
Тех, что только ползать
Стали – ливче леек!
Что я – скользче лыка
Свежего, и лука.

Разбиение образов, затрудняющее, «дезавтоматизирующее» их прочтение, задано здесь переносами строк – анжамбманами: «рыбок/ скользь», «гончей/ сквозь овсы», «ползать/ стали». Сложность усугубляется использовани-

ем окказиональных степеней сравнения и прилагательных (ливче, скользче; ливок, веек), а также перестановкой элементов сравнения по отношению к привычному в языке порядку. М. Л. Гаспаров считает 8-9-10-е строки этого фрагмента перестроенной фразой: «веек, [как] волоски тех, что только ползать стали», то есть младенцев (упомянутых также в начале поэмы)[20]. Заметим, что в сравнениях этого фрагмента именно слово, отодвинутое в самый конец фразы, отгороженное от ее начала эллипсисами и анжамбаном, оказывается необходимым для понимания образа. Читательские ожидания нарушаются сразу на нескольких уровнях: лексическом, синтаксическом и уровне вертикального членения строки, а оправдываются только на фонологическом уровне, ненарушаемостью рифмы.

Конечно, воссоздание текста, отступающего от общеязыковых норм по стольким параметрам, требует от переводчика и упорства, и смелости. Вспоминается упрек (мы процитировали его вначале) в адрес переводчицы Е. Мальре – в том, что она «пишет не по-французски и ее Цветаева для французского читателя вовсе непонятна». Поскольку и русский читатель цветаевских текстов нередко оказывается в схожем положении, упрек этот адресован, по сути, не переводчице, а самой Цветаевой...

А «поэтика эллипсиса, парцелляции и параллелизма» во многом определяет и тексты Мишо. По крайней мере, это наиболее употребимые стилистические приемы в «Портрете мэйдостранцев». К тому же, крайняя эллиптичность текста у Мишо, как и у Цветаевой, сочетается с фигурой умолчания, в частности с оборванностью предложения – апозиопезисом. Его отличие от эллипсиса – в том, что в предложениях с эллипсисом пропускаются части, которые читатель может восстановить, а в случае намеренного обрыва предложения такое восстановление часто невозможно. Интересно, что при работе над текстом Мишо зачастую выбрасывает значимые фрагменты предложения, ничем их не компенсируя (в его академическом издании в «Библиотеке Плеяды» зафиксированы расхождения окончательного варианта текста – с первым опубликованным и сохранившимися промежуточными вариантами). Так, в процитированной главке о мэйдостран-

це и тигриной хватке конец был таким (в квадратные скобки мы взяли вычеркнутое автором): «Enfin... za suffira peutźtre cette fois [pourvu que l'ennemi ne le remarque pas trop]»[21] (Как вдруг... на этот раз, наверное, пронесло [ведь враг его просто не разглядел].) Эта концовка меняет весь смысл, объясняя, что в реальности описанной драматической ситуации просто не было: враг даже не заметил героя, а описанные драматические обстоятельства разыгрались только в его воображении. Однако автор убрал эти объяснения, причем никакие формальные ограничения, как в случае цветаевской короткой стихотворной строки, над ним не довлели. Мишо часто прибегает к таким оборванным концовкам. Так же – открытой концовкой, обрывом фразы, – заканчиваются несколько фрагментов «Поэмы Воздуха», и вся она целиком.

Два произведения роднит и тема полета: «Поэма Воздуха» написана сразу после беспосадочного перелета Чарльза Линдберга через Атлантику и одновременно является ответом на вопрос о том, как происходит смерть (согласно помете МЦ[22]). В поэме описан отрыв от земли и преодоление семи небесных сфер. Герои поэмы Мишо, фантастические существа, обладают главным свойством – они всегда стремятся вверх и мечтают о полете, и в самом конце поэмы их мечта сбывается. Вот фрагменты двух этих финалов:

М. Цветаева:	А. Мишо:
Полная оторванность Темени от плеч – Сброшенных!<...> ... Полное и точное Чувство головы С крыльями...	«Крылья без головы, без птиц, свободные от всякого тела, одни лишь крылья летят навстречу солнцу и небу, которое еще не засияло, но борется изо всех сил за сияние; пробивают свой путь в эмпиреях, словно снаряд долгожданного блаженства»[23].

Подведем итог сказанному. По всей видимости, сравнение этих двух поэтов в эссе Вадима Козового и даже соединение их текстов в своеобразный диалог, осуществленное во французском спектакле, – не случайны.

Они ведь и в Париже оказались в одно и то же время (бельгиец Мишо приехал туда в 1924 г., Цветаева – в 1925), и тексты их попадали в одни и те же журналы («Нувель

Ревю Франсез», «Мезюр», «Коммерс»), только цветаевские переводы и автопереводы ни один из них не принял...

Мы не пытаемся сопоставлять двух этих авторов по «величине» и месту в литературном процессе: оно различно. Не считаем «Поэму Воздуха» Цветаевой и лирическую поэму в прозе Мишо «Портрет мэйдостранцев» похожими произведениями. Однако мы показали, что, несмотря на очевидную несхожесть формы этих текстов, многие лингвостилистические особенности, порождающие сложность их «активного», интерпретирующего прочтения, а, как следствие, – и перевода, любопытным образом совпадают.

Вероятнее всего, многие из проблем, с которыми сталкиваются переводчики этих произведений, – общие для модернистского текста XX века. Но Цветаеву и Мишо сближает то, что мало кто из русских и французских поэтов доходит в своем творчестве до такой степени образной нагруженности текста и настолько затрудняет его интерпретацию, требуя от читателя и, тем более, от переводчика активного соавторства.

[1] «L'infini turbulant: Dossier artistique» [Электронный ресурс] Режим доступа: http://194.250.166.244/assos/ailleurs/infini/infini.htm, свободный. – Загл. с экрана.

[2] «L'infini turbulant: En création» [Электронный ресурс] Режим доступа: http://194.250.166.244/assos/ailleurs/encreation/creation.htm, свободный. – Загл. с экрана.

[3] *Мишо А.* Поэзия. Живопись. К выставке во Всероссийской государственной библиотеке иностранной литературы им. М. И. Рудомино. М., 1997. 157 с.; *Мишо А.* Портрет А.: Избранные произведения. СПб., 2004. 448 с.

[4] *Козовой В.* Марина Цветаева: две судьбы поэта // *Козовой В.* Тайная ось: избранная проза. М., 2003. С. 344–394; о Мишо и Цветаевой см.: С. 368, 372, 374–375.

[5] *Лосская В.* О переводах произведений Марины Цветаевой на французский язык // Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–13 окт. 2000 г.): Сборник докладов. М., 2001. С. 435.

[6] Цит. по: *Лосская В.* Указ. соч. С. 437.

[7] Там же.

[8] Из рецензии Б. Дубина на книгу: *А. Мишо.* Поэзия. Живопись. К выставке во Всероссийской государственной библиотеке иностранной литературы им. М. И. Рудомино (1997). Рецензия опубликована в интернетовском «Русском журнале» (www.russ.ru) в 1998 г.

[9] Цит. по: *Саакянц А., Мнухин Л.* Комментарии // *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 3. С. 786.

[10] *Гаспаров М.* «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. Опыт интерпретации // *М. Л. Гаспаров.* О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 150–175.

[11] «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: Вторая международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–10 октября 1994 г.): Сборник докладов. М., 1994. 92 с.

[12] *Бродский И.* Об одном стихотворении // Бродский о Цветаевой: Интервью, эссе. М., 1997. С. 77–156.

[13] *Лосская В.* Указ. соч. С. 436.

[14] *Мишо А.* Портрет А.: Избранные произведения. СПб., 2004. С. 36.

[15] *Michaux H.* Oeuvres complètes. Vol. II. – Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2001. P. 1107.

[16] *Мишо А.* Портрет А.: Избранные произведения. СПб., 2004. С. 261–273.

[17] Здесь и далее цит. из «Поэмы Воздуха» по кн.: *Цветаева М. И.* Поэма Воздуха // Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. С.137–144.

[18] *Michaux H.* Oeuvres complètes. Vol. II. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2001. P. 212.

[19] *Гаспаров М.* Указ. соч. С. 175.

[20] Там же. С. 170.

[21] *Michaux H.* Oeuvres complètes. Vol. II. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2001. P. 1134.

[22] Цит. по: *Саакянц А., Мнухин Л.* Комментарии // *Цветаева М.* Указ. соч. С. 785.

[23] *Мишо А.* Портрет А.: Избранные произведения. СПб., 2004. С. 273.

Трош Е. Э.

Русские переводы пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак»

Марина Ивановна Цветаева не только всю свою жизнь любила французского поэта Эдмона Ростана, но и сделала попытку перевести его пьесу «Орленок». К сожалению, перевод утрачен. Некоторые источники утверждают, что он не был окончен, поскольку Цветаева узнала, что русский текст «Орленка» уже существует. Таким образом, может быть, Татьяна Львовна Щепкина-Куперник косвенно виновна в том, что мы не имеем перевода Цветаевой – ведь именно она была первым переводчиком пьес Ростана. Кроме «Сирано де Бержерака», насколько нам известно, остальные пьесы больше никем и не переводились. «Сирано» же после Щепкиной-Куперник переводили еще трижды. Мы постараемся проследить путь русской пьесы «Сирано де Бержерак», не останавливаясь только на самом свежем переводе Е. В. Баевской. Он был сделан в середине 1980-х годов и оказался не востребован театром.

Т. Л. Щепкина-Куперник в своих мемуарах приписывает простой случайности первое появление ростановской драматургии на русской сцене. Весной 1894 года она вместе с актрисой Л. Б. Яворской во время Великого поста и театральных каникул совершила поездку в Париж. Там юные москвички познакомились со многими французскими литераторами, в том числе с Эдмоном Ростаном. Из Парижа подруги привезли пьесу Ростана «Романтики», и в первый же год Яворская «заставила» Щепкину-Куперник перевести ее для своего бенефиса.

За «Романтиками» последовала «Принцесса Греза» со знаменитой «отсебятиной» Щепкиной – стансами Рюделя «Любовь – это сон упоительный» (зрительный зал Суворинского театра был в восторге, Зинаида Гиппиус съязвила, что это «Стихи для шарманки», а Ростан авторизовал эту вольность и даже выучил эту фразу по-русски).

А. П. Чехов тоже побывал на бенефисе Яворской и заявил, что Яворская в образе «принцессы Грезы» похожа на

прачку, которая обвила себя гирляндами цветов. Досталось и переводчице: «У нее только 25 слов. Упоенье, моленье, трепет, лепет, слезы, грезы. И она с этими словами пишет чудные стихи»[1].

Героическая комедия «Сирано де Бержерак» тоже предназначалась для бенефиса Яворской.

«Текст пьесы был получен в конце января [1898 года], а бенефис был назначен на 10 февраля. На перевод пьесы у меня было десять дней, а в ней пять актов в рифмованных стихах!»[2] Переводчице предстояло вдвое улучшить рекордное время Виктора Гюго, написавшего «Рюи Блаза» за девятнадцать дней. Рассказ Щепкиной о том, как она справилась с этой непосильной задачей, как металась из города в город и из квартиры в квартиру, чтобы ей не мешали, как довела себя до нервного срыва, переводя четвертый акт, как испытала разочарование, услышав Яворскую, безбожно перевирающую на сцене ее стихи, – один из самых ярких эпизодов в ее очень живо написанных мемуарах. Сумасшедшая скорость, с которой был выполнен перевод, – главная причина тех «длиннот», в которых принято обвинять «Сирано» Щепкиной-Куперник. Поскольку у нее не было времени на отделение «главного» от «второстепенного», ей хотелось передать все мысли и образы Ростана, ну а русские слова, как известно, в среднем длиннее французских.

Традиционно обвинение щепкинского перевода в избыточной красивости: «Создается впечатление, что она задалась целью сделать красивый текст Ростана еще красивее и изящнее. Для этого же она смягчает или убирает вовсе некоторые грубые выражения и ту изысканно-разнообразную брань, которая рассыпана по всем сценам, где действуют гасконские гвардейцы»[3].

Перевод содержал и непременные «отсебятины». Одна из них прославилась намного больше, чем стансы Рюделя, и стала существенным акцентом русской пьесы «Сирано де Бержерак». Это знаменитое «представление» гвардейцев-гасконцев графу де Гишу из второго акта. Строки «Мы все под полуденным солнцем / И с солнцем в крови рождены», не имеющие прямого эквивалента во французском оригинале, произвели неизгладимое впечатление на ровесника Рос-

тана, будущего русского неоромантика Максима Горького. И с тех пор трудно себе представить «Сирано» без этого солнца в крови.

Еще один мнимый недостаток перевода Щепкиной-Куперник – неэквиметричность (то есть, несоответствие по размеру). Пьесу, написанную регулярным александрийским стихом, она переводила разностопным ямбом, чтобы избежать монотонности.

Как известно, во многом неточный, якобы страдающий красивостями и длиннотами перевод оказался необходим театрам на протяжении всего двадцатого века. Он стал классическим, и все последующие переводы сравнивались с ним как с образцом.

Второй перевод «Сирано де Бержерака» появился в 1938 году.

Обращение драматурга Владимира Соловьева к пьесе Ростана на первый взгляд представляется довольно неожиданным. Автор исторических хроник «Великий государь» и «Фельдмаршал Кутузов», написанных в стиле А. К. Толстого, но с учетом требований «исторического материализма», ни до, ни после этого перевода в склонности к романтизму замечен не был. Однако для определенной эпохи советского театра возникновение нового перевода Ростана вполне закономерно. Это одно из литературно-театральных событий, весьма характерных для 1930-х годов. Новый перевод «Сирано» появляется на волне переводов – М. Лозинский, А. Радлова, Б. Пастернак, С. Маршак переводили Шекспира, Соловьев перевел Ростана.

Наверное, для подробного разбора того, как отразилась общая «шекспиризация» театра 1930-х годов на переводе Соловьева, потребовалось бы специальное текстологическое исследование. Приведем только один частный пример. Интересен он, по крайней мере, тем, что в данном случае Соловьев «редактировал» Ростана не с помощью ножниц – не сокращал, а дописывал исходный текст. Речь идет о пятой сцене первого действия. Здесь Сирано впервые признается Ле Бре в своей любви к Роксане. Он говорит о том, как ему бывает «грустно, горько», от того, что он нелюбим, но даже

плакать он себе не позволяет – чтобы чистая слеза не стала смешной, сбегая по его огромному носу.

Дальше у Соловьева написаны строки, аналога которым нет в других переводах:

> Ну, вот и все, Ле Бре. Мне одиноко, пусто –
> От горького ума, подавленного чувства,
> От нанятых ножей, дежурящих в ночи
> За жалкий луидор, заплаченный наймитам,
> От низости, одетой в титул
> И в королевские плащи...[4]

«Низость, одетая в титул» перекликается с «ничтожеством в роскошном одеянье» из знаменитого 66-го сонета Шекспира в переводе Маршака.

Соловьев стремился сделать новый текст более мужественным, он не боялся сокращений и определенной прозаизации. Его Сирано – в духе предвоенного времени – был прежде всего солдатом, героем, борцом.

Надо отметить, что перевод Соловьева ожидала почти та же судьба, что и перевод Щепкиной-Куперник. При своем появлении оба перевода подверглись резкой критике, оба обвинялись в неточности и вольности. Оба переводчика не оставляли работы над своими текстами, занимались усовершенствованиями, и последующие варианты переводов были заметно отредактированы и улучшены. И оба перевода достаточно быстро превратились в классику.

В 1964 году, когда появился очередной перевод пьесы, критик А. Асаркан писал о первых двух переводах, как о давно и нежно любимых: «Ю. Айхенвальд взялся конкурировать не с Щепкиной-Куперник и не с Соловьевым, а с одной из дорогих нам привычек. Он захотел вселиться в уголок сердца, который давно и прочно занят. И он выиграл свою битву. Новый перевод "Сирано" – настоящая поэзия, серьезная литература и отличная работа для театра»[5].

Поэт Юрий Айхенвальд переводил знаменитую пьесу специально для спектакля в театре «Современник». И его перевод был по-настоящему современным: не про «красивую жизнь» и романтику «вообще», а именно про свою эпоху, он выявлял в пьесе живые мотивы, задевающие «нервные окончания времени».

Критики по-разному пишут о спектакле «Современника», но все они сходятся на том, что «Сирано де Бержерак» И. Кваши и О. Ефремова – в первую очередь о поэтах и поэзии, о борьбе за слово (фактически – о свободе слова). Поэт в эпоху 1960-х годов – не какая-то романтическая абстракция. Имена поэтов знамениты, сами поэты массово популярны, как никогда. На образ Сирано ложился отблеск «всенародной» славы современных поэтов, что придавало новый смысл традиции исполнения роли. Выступая перед десятками тысяч слушателей на стадионах и площадях, увлекая «массы» своим творчеством, поэты уверовали в силу Слова, возможности изменить мир с помощью поэзии, искусства... Эйфория, понятное дело, продолжалась недолго. Народные?.. Нет, вы антинародные, – четко заявила поэтам власть, погрозив им кулаком Хрущева. Таким образом, поэт по-прежнему – но и по-новому – был фигурой одинокой, заметной, крупной, рельефно выступающей на фоне толпы, выделенной в толпе этим самым грозящим кулаком.

Сразу вспоминается вынужденный отказ Пастернака от Нобелевской премии и связанная с ней травля поэта; другое, менее масштабное, но тоже очень известное событие, характерная картинка из того времени: Вознесенский на трибуне и перебивающий его Хрущев в президиуме... Все это – атмосфера, в которой задумывался спектакль, в которой был создан новый перевод пьесы Ростана, впитавший воздух рубежа 1950–60-х годов. В конце 1963 года (репетиции спектакля уже, наверное, начались) поэт Иосиф Бродский находился в психиатрической лечебнице в ожидании ареста. Выпуск «Сирано» в Москве буквально совпал с судебным процессом Бродского в Ленинграде.

В нескольких рецензиях цитируются одни и те же, видимо, прозвучавшие сильно и проникновенно, строки нового перевода:

> Я умру, как солдат.
> Впрочем, нет, я умру, как поэт.
> А у нас научиться нетрудно премудрости этой:
> От войны или яда и прочих непрошеных бед,
> Словом, так, как на свете всегда умирают поэты...[6]

Когда эти строки складывались под пером Юрия Айхенвальда, он мог думать о гибели Марины Цветаевой, Осипа Мандельштама, Владимира Маяковского... Дело в том, что Айхенвальд подарил Бержераку свои лирические стихи. Его, внука знаменитого литературоведа Юлия Айхенвальда, высланного в 1922 году, и сына Александра Айхенвальда, «красного профессора» бухаринского направления, расстрелянного в 1941 году, арестовали в 1949 (приговорив к ссылке), когда он был студентом третьего курса. Два года спустя его арестовали вторично, направили в Ленинградскую тюремную психбольницу, откуда выпустили в 1955. Вот там, «в 43-й камере ленинградской психарни», Айхенвальд «в припадке тоски по поводу своего туманного, темного, зловещего будущего начал стихотворение:

Я умру, как солдат.
Впрочем, нет,
Я умру, как поэт. <...>
Глупо? Дьявольски глупо?!
Но логикой этой железной
Вы не сможете всю
Неразумность мою обуздать.
Бесполезный поступок?
Нет, более, чем бесполезный:
Бесполезный настолько,
Что может и подвигом стать...»[7]

Айхенвальд уважительно именовал Ростана мэтром и не раз каялся в своем переводческом своеволии, впрочем, ссылаясь на авторитет «Щепкиной-Куперник, в чьем классическом переводе героической комедии "Сирано де Бержерак" тоже много "отсебятины"»[8].

Насколько большая, однако, разница между «фантазиями» первой переводчицы и внесенными в текст Ростана тюремными стихами! Айхенвальд не просто дописал Ростана, он вплавил в пьесу, казалось бы, совершенно далекий от нее опыт – трагическую судьбу российского поэта XX века.

[1] *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М., 2005. С. 482.

[2] *Щепкина-Куперник Т. Л.* Дни моей жизни. М., 2005. С. 284.

[3] *Гуляева И. Б.* «Сирано де Бержерак» на русском языке: (Анализ четырех переводов героической комедии Э. Ростана). М., 1996. С. 4.

[4] *Соловьев В. А.* Избранное: в 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 418–419.

[5] *Асаркан А.* Сила слова: (Новый перевод и новый спектакль «Современника») // Московский комсомолец. 1964. 3 нояб. С. 3.

[6] См.: *Асаркан А.* Указ. соч. С. 3; *Мягкова И.* Испытание поэзией // Театр. 1965. № 4. С. 26. и др.

[7] *Айхенвальд Ю.* Дон Кихот на русской почве: В 2 ч. Ч. 2. (Дон Кихот в стране Советов). Chalidze publications, 1984. С. 339–340.

[8] *Айхенвальд Ю.* Дон Кихот на русской почве: В 2 ч. Ч. 1. (Дон Кихот в империи Российской). Chalidze publications, 1982. С. 96.

Б. А. Кац

Четыре «Лесных царя»*

Не будучи специалистом ни по творчеству Цветаевой, ни по театральному искусству, я позволил себе принять любезное приглашение устроителей конференции, поскольку в моем основном «портфеле», где хранятся наблюдения над соотношением слова и музыки, нашелся материал, в котором театральное начало в поэзии Цветаевой проступало в крайне необычном, а потому почти незамеченном музыковедами и театроведами, жанре – в эссе, сопоставляющем оригинал баллады Гете «Erlkönig» и его стихотворный (неэквиритмический) перевод, сделанный В. А. Жуковским. Как все помнят, баллада Гете (как это часто бывает в жанре баллады) включает в себя кроме текста, идущего от рассказчика, диалоги героев, что придает почти всякой балладе уже некоторый признак театральности.

Однако у Гете театральность представляется несколько усиленной. Три героя, представленные прямой речью (Отец, Сын и Лесной царь), ведут один диалог и один монолог: диалог происходит между Отцом и Сыном, а Лесной царь выступает с монологом, обращенным только к Сыну. Сын не отвечает ему, но передает суть его соблазна и угроз Отцу. Отец же не слышит Лесного царя и потому не склонен доверять сыну. Перед нами по сути драма, и развитие и фатальный исход которой раскрываются преимущественно словами действующих лиц. Вряд ли именно это притягивало Цветаеву – ее интересовали в первую очередь проблемы перевода. Но чтобы разобраться в драме подробнее, она была вынуждена предложить еще один перевод «Лесного царя» на русский язык – на этот раз прозаический, свободный от всех стиховых оков. Цветаевский экспрессивный перевод, как мне кажется, еще более усилил театральное начало бал-

* Публикуется стенограмма выступления, сопровождавшаяся демонстрацией записи баллады Шуберта «Лесной царь» в исполнении Роберта Фишера-Дискау (баритон) и Джеральда Мура (ф-но). Для публикации автор предоставил самые необходимые нотные примеры и ссылки на источники.

лады, и, как я постараюсь показать в своем сообщении, произошло это не без влияния музыки.

Открывая свое эссе «Два "Лесных царя"» дословным переводом гетевской баллады, Цветаева тут же заметила: «Знаю, что неблагодарная задача после гениального и вольного поэтического перевода давать дословный прозаический подневольный, но это мне для моей нынешней задачи необходимо»[1]. Задачей же было донести до русского читателя все те нюансы баллады Гете, которые выпали в «гениальном и вольном» переводе Жуковского, и показать, что Жуковский создал по сути новое, замечательное сочинение, но сказочно-сентименталистского типа, а подлинный трагизм Гете, которого Пушкин называл «великаном романтической поэзии», остался невоплощенным на русском языке. Свою задачу Цветаева выполнила с высочайшим мастерством и убедительностью – и в самом прозаическом переводе, и в еще большей мере – в своих комментариях к текстам Гете и Жуковского.

Некоторая загадочность, однако, состоит в том, что в самом цветаевском переводе возникли отдельные странные несоответствия с оригиналом, которых, казалось бы, не должно было быть в дословном прозаическом и стремящемся к максимальной точности переложении. На это спустя двадцать пять лет после публикации эссе впервые обратил внимание тогда еще молодой филолог А. С. Немзер, проницательно указавший на ряд синтаксических и стилистических отклонений от оригинала в цветаевском переводе и заметивший, что сама Цветаева излишне пристрастна в оценке перевода Жуковского и сверх меры драматизирует содержание и эмоциональную атмосферу баллады. А. С. Немзер объяснял это цветаевским субъективным прочтением Гете, которое превратило страшную сказку в страшную реальность[2]. Это, конечно, справедливо, но, я бы хотел показать, что специфичность цветаевской интерпретации баллады родилась (может быть, в момент написания текста и неосознанно) еще и потому, что Цветаева переводила не столько текст Гете, сколько тот синтез текста и музыки, который возник в знаменитой балладе Шуберта, разумеется, именно в цветаевском субъективном восприятии.

Напомним первые строфы сравниваемых Цветаевой текстов:

Goethe
Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Жуковский
Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.
К отцу, весь издрогнув, малютка приник;
Обняв, его держит и греет старик.

В цветаевском переводе первая строфа передана так: «Кто так поздно скачет сквозь ветер и ночь? Это отец с ребенком. Он крепко прижал к себе мальчика, ребенку у отца покойно, ребенку у отца тепло».

А вот и цветаевская критика поэтического перевода Жуковского:

«Уже с первой строфы мы видим то, чего у Гете не видим: ездок дан стариком, ребенок – издрогшим, до первого видения Лесного Царя – уже издрогшим, что сразу наводит нас на мысль, что сам Лесной Царь бред, чего нет у Гете, у которого ребенок дрожит от достоверности Лесного Царя. (Увидел оттого, что дрожит – задрожал оттого, что увидел.) Так же изменен и жест отца, у Гете ребенка держащего крепко и в тепле, у Жуковского согревающего его в ответ на дрожь. Поэтому пропадает и удивление отца: "Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?" – удивление, оправданное и усиленное у Гете прекрасным самочувствием ребенка *до* видения».

Здесь все очень точно сказано о ездоке. Никакой он не старик. Ночью сквозь лес с ребенком скачет скорее всего мужественный рыцарь.

Но вот то, что сказано о ребенке, уже странно. В прозаическом переводе Цветаевой ребенок становится действующим лицом уже в первой строфе: «ребенку у отца покойно, ребенку у отца тепло». У Гете, однако, вовсе ничего не сказа-

но о том, каково ребенку. В первой строфе Гете действует только отец. Трижды повторено местоимение «Он».

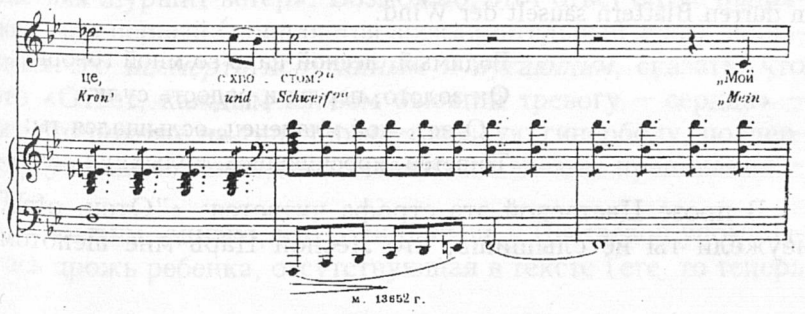
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

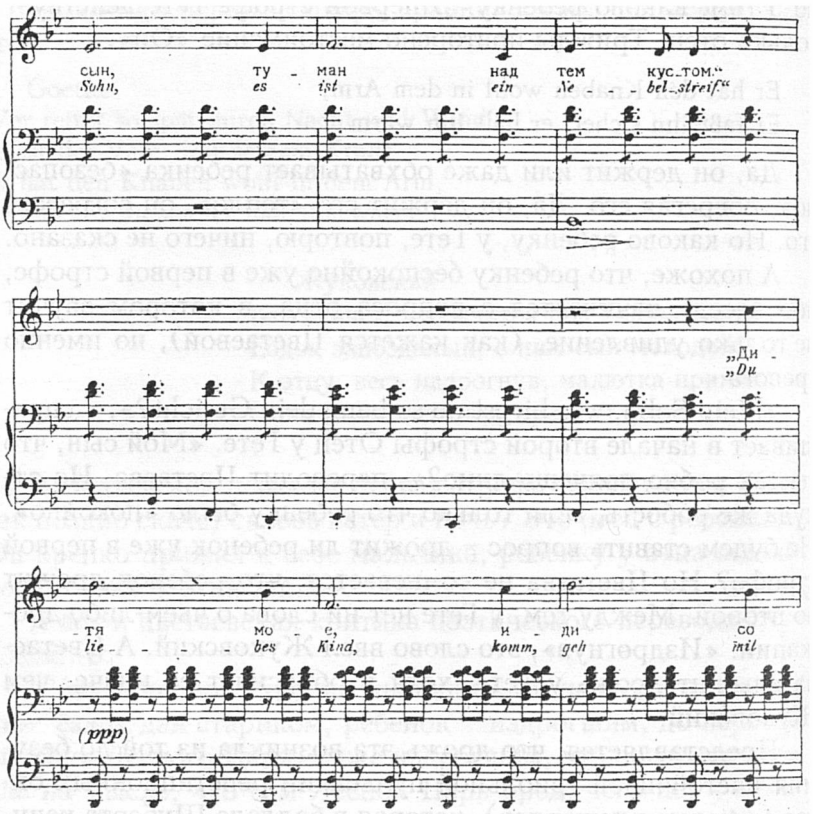
Да, он держит или даже обхватывает ребенка «безопасно», оберегая его. Да, он держит его «тепло», он согревает его. Но каково ребенку, у Гете, повторю, ничего не сказано.

А похоже, что ребенку беспокойно уже в первой строфе, ибо беседа начинается с вопроса отца, в котором звучит не только удивление, (как кажется Цветаевой), но именно тревога.

«Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?», – спрашивает в начале второй строфы Отец у Гете. «Мой сын, что ты так робко прячешь лицо?», переводит Цветаева. Но откуда же робость, если только что ребенку было «покойно». Не будем ставить вопрос – дрожит ли ребенок уже в первой строфе? Но Цветаева не сомневается, что ребенок дрожит во второй. Между тем, у Гете нет ни слова о чьем-либо дрожании. «Издрогнув», это слово ввел Жуковский. А Цветаева слышит дрожь у Гете, хотя и объясняет ее иначе, чем Жуковский.

Представляется, что дрожь эта возникла из той до безумия настойчивой триольной пульсации репетиционных октав (а потом и аккордов), которая в балладе Шуберта начинается уже во вступлении и пронизывает и первую и вторую строфы текста. Только с вступлением в драму третьего героя – самого Лесного царя – триольная пульсация теряет стучащую дробность бешеной скачки и преображается в тихое и беззаботное притоптывание быстрого лендлера:





Следующая волна цветаевской критики настигает четвертую строфу перевода:

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht
Was Erlenkönig mir leise verspricht?
Sei ruhig, bleib ruhig, mein Kind!
In dürren Blättern säuselt der Wind.

Родимый, лесной царь со мной говорит
Он золото, перлы и радость сулит.
– О нет, мой младенец, ослышался ты:
То ветер, проснувшись, колыхнул листы.

В прозе Цветаевой эта строфа читается: «"Отец, отец, неужели ты не слышишь, что Лесной Царь мне шепотом

обещает?" – "Успокойся, мой сын, не бойся, мой сын, в сухой листве – ветер шуршит"».

А критика такова: «Еще более расходятся четвертые строфы. Перечисление ребенком соблазнов Лесного Царя (да и каких соблазнов, – "золото, перлы, радость..."). Точно паша – турчанке...) несравненно менее волнует нас, чем только упоминание, указание, умолчание о них ребенком: "Отец, отец, неужели ты не слышишь, что Лесной Царь мне тихонько обещает?" И это *что*, усиленное тихостью обещания, неназванностью обещаемого, разыгрывается в нас видениями такой силы, жути и блаженства, какие и не снились идиллическому автору "перлов и струй". Таковы же ответы отцов: безмятежный у Жуковского – "О нет, мой младенец, ослышался ты, – то ветер, проснувшись, колыхнул листы". И насмерть испуганный, пугающий – Гете: "Успокойся, дитя! Не бойся, дитя! В сухой листве – ветер шуршит". <...> Ответ, одним словом дающий нам время года, столь же важное и неизбежное здесь, как час суток, богатейшее возможностями и невозможностями – из всех его времен».

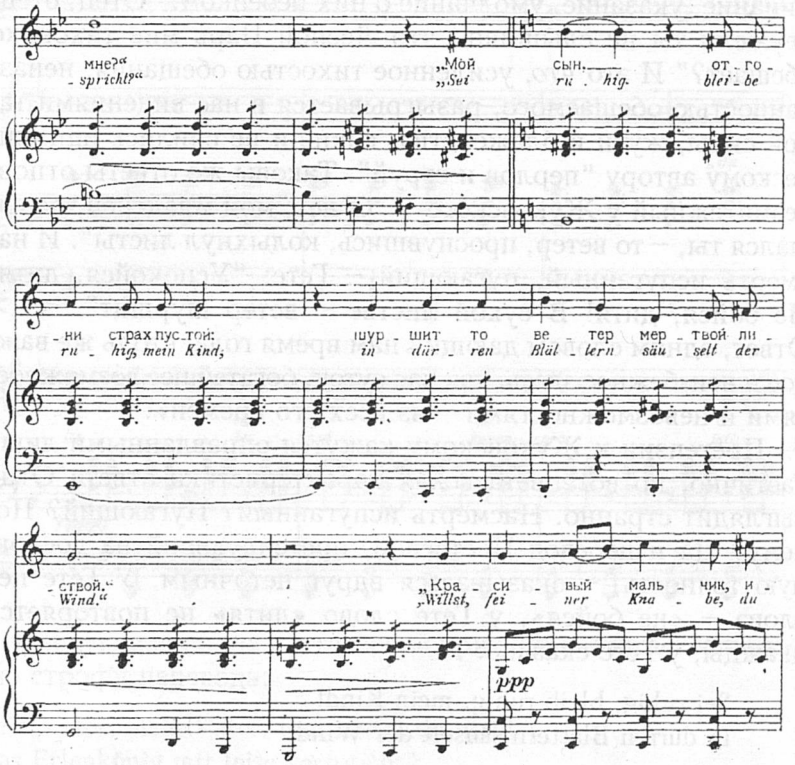
Претензии к Жуковскому кажутся оправданными лишь частично, но вот цветаевская характеристика ответа Отца выглядит странно. Насмерть испуганный? Пугающий? Почему? Да и перевод Цветаевой, претендующий на дословную точность, – оказывается вдруг неточным. У Гете нет слова – «не бойся», у Гете слово «дитя» не повторяется дважды, у Гете сказано:

Sei ruhig, bleib ruhig, mein Kind!
In dürren Blättern säuselt der Wind.

Т. е.: «Будь спокоен, оставайся спокоен, дитя! В сухих листьях шуршит ветер». Возможно, этот ответ более напряжен, чем первый (появляется восклицательный знак), но назвать его *насмерть испуганным и пугающим*, сказать, что это «Ответ, каждым словом бьющий тревогу – сердца» – все это похоже на типично цветаевскую гиперболу, подчеркнутую еще и любимым цветаевским знаком препинания – тире.

Заметим, однако, что если раньше у Цветаевой упоминалась дрожь ребенка, отсутствующая в тексте Гете, то теперь

появилось тревожное сердцебиение, о котором Гете тоже никак не упоминает. И конечно же, всему причиной возвращение в четвертой строфе баллады Шуберта к пугающим репетициям октав, к ритму скачки, к тревоге, лишь слегка умиротворяющейся (за счет модуляции в параллельный мажор) в конце ответа Отца:



Далее о Четвертой строфе Цветаева пишет: «Мы подошли к самой вершине соблазна и баллады, к месту, где Лесной Царь, неистовство обуздав, находит интонации глубже, чем отцовские-материнские, проводит нас через всю шкалу женского воздействия, всю гамму женской интонации: от женской вкрадчивости до материнской нежности; мы подошли к строфе, которая, помимо смысла, уже одним своим звучанием есть колыбельная».

Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.

«Хочешь, нежный мальчик, идти со мной? Мои дочери чудно тебя будут нянчить, мои дочери ведут ночной хоровод, – убаюкают, *упляшут, упоют* тебя», – вот здесь Цветаева изумительно точна, и в переводе zu warten – как *нянчить*, а не *ожидать*, и, конечно же, в использовании неологизмов – уплясать и упеть наряду с убаюкать. По-русски так не скажешь (хотя пробовал Аполлон Григорьев в своем эквиритмическом, но весьма неуклюжем переводе «Лесного царя»), однако по-немецки именно так. И вместе с тем еще больше нарастает недоумение. Откуда берется, что Лесной Царь обуздал неистовство? Когда и в чем оно было проявлено? В тексте Гете ответа нет. Откуда взялось у Лесного Царя женское воздействие – да еще во всей шкале? Да, Лесной Царь соблазняет ребенка, предлагая ему в няньки своих дочерей, но говорит ли он при этом у Гете женским голосом? Откуда взялась вся гамма женской интонации – от женской вкрадчивости до материнской нежности? Наконец, откуда же взялся цветаевский «нежный мальчик», когда у Гете сказано «feiner Knabe»? Известные мне немецкие словари дают воистину целую гамму семантических оттенков слова «fein», включая тонкий, утонченный, изящный, даже хорошенький, но избегают слово «нежный». Скорее здесь уж ближе (учитывая мужской род и одушевленное существительное) немецкий разговорный фразеологизм «ein feiner Kerl» – славный парень. Но если Гетевский мальчик скорее славный, чем нежный, то женская интонация, столь акцентированная Цветаевой, уже совсем перестает ощущаться в тексте оригинала. А вот колыбельная, конечно, намечена, словами нянчить и убаюкать, но опять же сказать, что вся строфа звучит как колыбельная своим звуком, а не смыслом, – это снова по-цветаевски смело и вольно. Меж тем, конечно же, именно у Шуберта вторая реплика Лесного Царя теряет поспешную торопкость лендлера, а вся шестая стро-

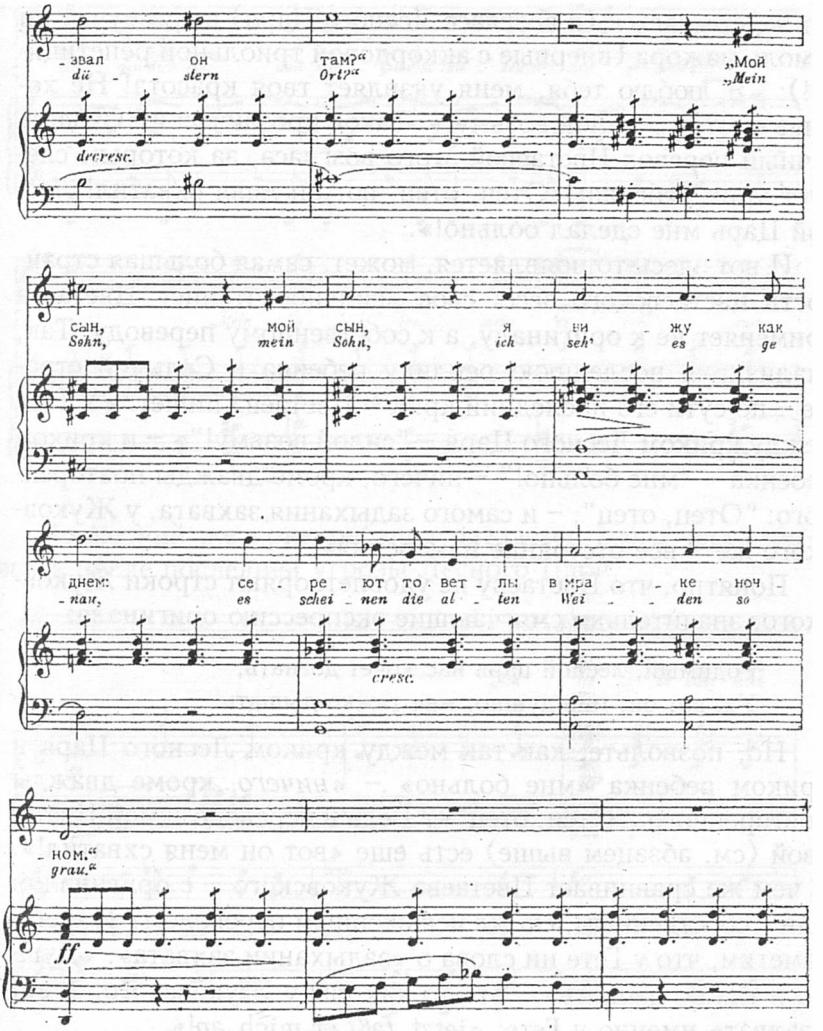
фа положена на сладостно баюкающее качание струящихся арпеджий, причем вокальная мелодия приобретает отчетливо ариозный характер (см. прим. на с. 132).

В цветаевском анализе седьмой строфы удивляет сопоставление ответов отца сыну: «И такие разные, <...> ответы: олимпийский – Жуковского: "О нет, все спокойно в ночной глубине. То ветлы седые стоят в стороне", – ответ даже ивовых взмахов, то есть иллюзии видимости не дающий! И потрясенный, сердцебиенный ответ Гёте: "Мой сын, мой сын, я в точности вижу..." – ответ человека, умоляющего, заклинающего другого поверить, чтобы поверить самому, этой точностью видимых ив еще более убеждающего нас в обратном видении».

Отметим опять сердцебиение в тексте Цветаевой – но где же оно в тексте Гете? Ритмическое строение речи отца не отличается здесь от других его ответов. Почему этот ответ *потрясенный*? И, наконец, фраза о том, что это «ответ человека, умоляющего, заклинающего другого поверить, чтобы поверить самому, этой точностью видимых ив еще более убеждающего нас в обратном видении» заставляет вспомнить сравнительно новомодное выражение «сильное чтение». Я бы даже сказал – насильное или насильственное. Может быть, это чувствует и сама Цветаева: не случайно же она обрывает цитату на словах – «я в точности вижу» ибо дальнейшее – «то старые ивы так серо светятся...» – никакого потрясения, собственно не передают, и Цветаева добавляет к этому ответу отточие, которого вовсе нет у Гете, ибо ей нужно, чтобы этот ответ был испуганным, недоговоренным, неуверенным по тону в собственной правоте.

Но едва ли можно отрицать, что в такой характеристике ответа отца мы встречаем уникальное по психологической точности словесное выражение соответствующего эпизода в балладе Шуберта (см. прим. на с. 135).

В отличие от двух предыдущих ответов – никакой смягчающей модуляции в мажор, никаких успокоительных интонаций. Напротив: на фоне той же воистину «сердцебиенной» пульсации пунктирный ритм и восходящие квартовые восклицания в мелодии, из-за которых последнее слово во



фразе «я вижу это точно!» звучит с такой экспрессивностью, которая ставит всю фразу под сомнение, а быстро падающие в кадансовом обороте слова о серых ивах и вообще эту точность видения отрицают. Фраза завершается октавой ниже слова «genau», пытаясь утвердить, мягко говоря, не самую устойчивую в соль-минорной пьесе тональность – ре минор, тональность минорной доминанты. И тональность эта

тут же срывается (в возгласе Лесного Царя) в трезвучие ми бемоль мажора (впервые с аккордовой триольной репетицией!): «Я люблю тебя, меня уязвляет твоя красота! Не хочешь охотой – силой возьму!». Таков прозаический (и здесь точный перевод Цветаевой этого возгласа, за которым следует крик ребенка: «Отец, отец, вот он меня схватил! Лесной Царь мне сделал больно!».

И вот здесь-то появляется, может, самая большая странность цветаевского эссе: свое «сильное чтение» Цветаева применяет не к оригиналу, а к собственному переводу. Так, анализируя последнюю реплику ребенка в Седьмой строфе – по сути его последний крик – Цветаева пишет: «У Гете между криком Лесного Царя – "силой возьму!"» – и криком ребенка – "мне больно!" – ничего, кроме дважды повторенного: "Отец, отец", – и самого задыхания захвата, у Жуковского же – все отстояние намерения».

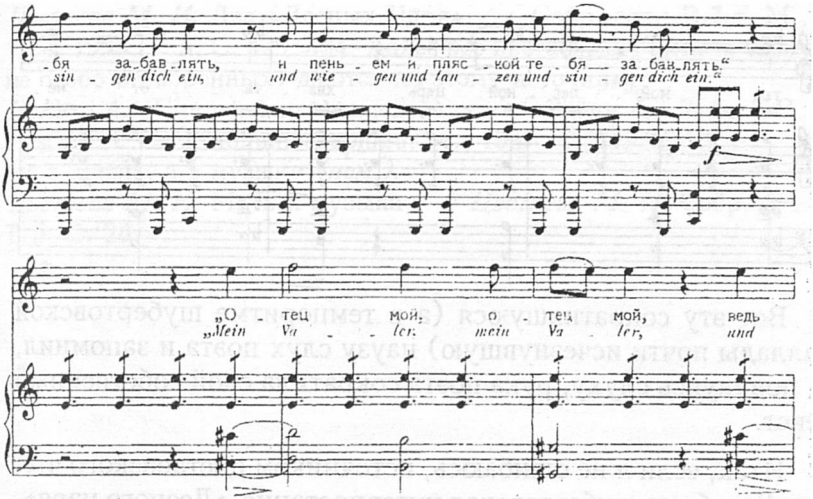
Понятно, что Цветаеву не удовлетворяют строки Жуковского, значительно смягчающие экспрессию оригинала:

> Родимый, лесной царь нас хочет догнать;
> Уж вот он: мне душно, мне тяжко дышать.

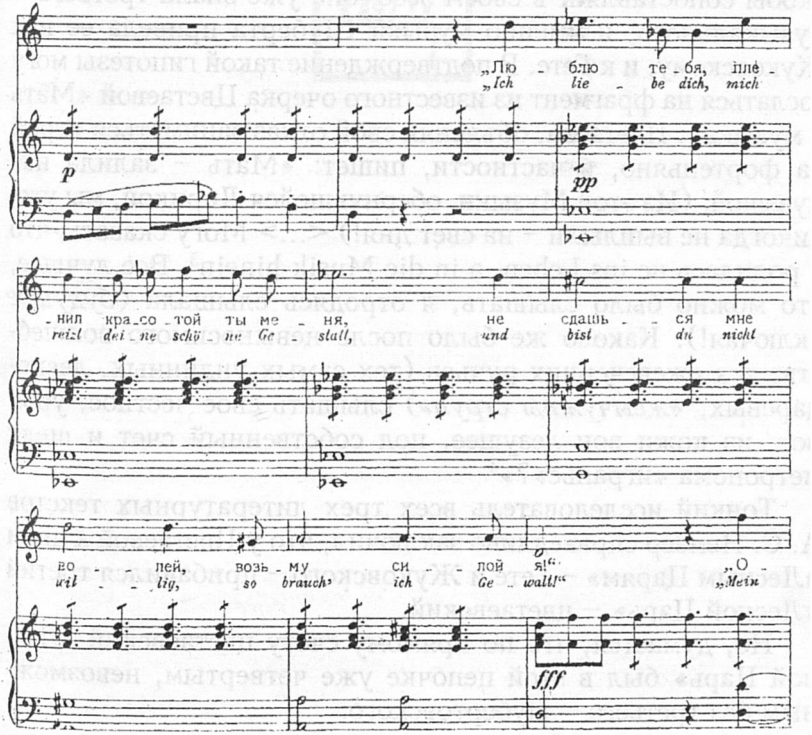
Но, позвольте, как так между криком Лесного Царя и криком ребенка «мне больно» – «*ничего*, кроме дважды повторенного: "Отец, отец"»? Ведь в переводе самой Цветаевой (см. абзацем выше) есть еще «вот он меня схватил!». С чем же сравнивает Цветаева Жуковского – с оригиналом или с собственным, ею же искаженным переводом? И опять заметим, что у Гете ни слова о «задыхании захвата». «Душно и тяжко дышать» – это-то как раз у Жуковского. А вот «захват» именно у Гете: «jetzt *faßt* er mich *an*!».

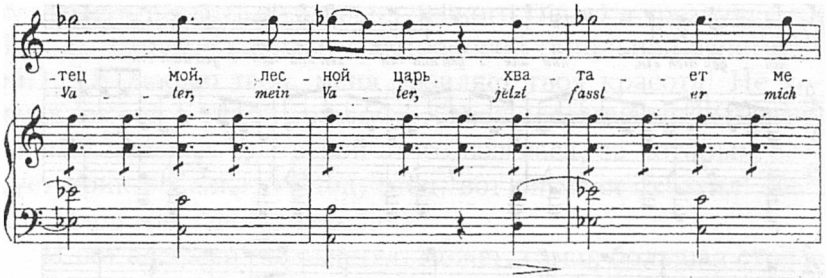
Почему же эта переведенная Цветаевой фраза исчезла в ее комментарии?

У меня есть единственное объяснение: цветаевский слух уловил то, что могло произойти только в музыке, но не в стихе – действие музыкальной драмы ускорилось. Заметим, что предыдущий тревожный возглас ребенка отделялся от соблазнительной речи Лесного царя паузой в четыре четверти.



Последний же крик ребенка раздается всего через четверть после последней угрозы Лесного Царя.





Вот эту сократившуюся (а в темпоритме шубертовской баллады почти исчезнувшую) паузу слух поэта и запомнил, и, повинуясь слуху, рука поэта сократила свой собственный текст.

Итак, если я не ошибаюсь, источником цветаевского чтения Гете была шубертовская интерпретация «Лесного царя». Можно с уверенностью предположить, что еще до того, как Цветаева прочитала тех двух «Лесных Царей», которых она якобы сопоставляет в своем эссе, она уже знала третьего – музыкального, и именно музыка Шуберта привела ее и к Жуковскому, и к Гете. В подтверждение такой гипотезы могу сослаться на фрагмент из известного очерка Цветаевой «Мать и музыка». Цветаева, объясняя свой отказ заниматься игрой на фортепьяно, в частности, пишет: «Мать – залила нас музыкой. (Из этой Музыки, обернувшейся Лирикой, мы уже никогда не выплыли – на свет дня!) <...> Могу сказать, что я родилась не ins Leben, a in die Musik hinein[3]. Все лучшее, что можно было слышать, я отродясь слышала (*будущее* включая!). Каково же было после невыносимого волшебства тех ежевечерних ручьев (тех самых ундинных, лесноцаревых, *«жемчужны струи»*) слышать свое честное, унылое, из кожи вон лезущее, под собственный счет и щелк метронома «игранье»?»[4]

Тонкий исследователь всех трех литературных текстов А. С. Немзер справедливо заключил, что у Цветаевой к двум «Лесным Царям» – Гете и Жуковского – прибавился третий «Лесной Царь» – цветаевский.

Но, думается, что по прямому счету цветаевский «Лесной Царь» был в этой цепочке уже четвертым, невозможным без третьего – шубертовского.

[1] *Цветаева М. И.* Два «Лесных Царя» // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 5. С. 429–434. Далее все цветаевские цитаты (кроме особо оговоренных) даются по этому источнику.

[2] *Немзер А.* «Сии чудесные виденья...» // *Зорин А., Зубков Н., Немзер А.* Свой подвиг свершив. М., 1987. С. 219–221.

[3] Не в жизнь, а в музыку *(нем.)*.

[4] *Цветаева М. И.* Мать и музыка // *Цветасва М. И.* Собр. соч. Т. 5. С. 20.

Синъити Мурата (Токио)

К идее нового театра М. Цветаевой

А. Арто точно подметил: «Прежде всего, надо, чтобы существовал театр Зрителя»[1]. В России в начале XX века тоже начали уделять большое внимание не просто присутствию, а активному участию зрителя в театре. Хотя идея особой роли зрителя в зачаточной форме мерцала уже у Д. Фонвизина и П. Плавильщикова[2], среди театральных деятелей прошлых столетий никто так и не сформулировал конкретную программу реформирования. В XX веке лишь несколько теоретиков и практиков театра (Вяч. Иванов, Вс. Мейерхольд, Н. Евреинов) наметили пути решения данной проблемы. Особо подчеркивал необходимость основательно пересмотреть роль зрителя исследователь евреиновской драматургии Б. Казанский[3]. В контексте этой проблемы нельзя не назвать имя Марины Цветаевой, которую в истории театра все еще не признали крупным драматургом.

---

[1] *Artaud A.* Le Théatre et son double // *Artaud A.* OEuvre complètes. Paris, 1956. T. IV. P. 95.

[2] В «Недоросле» Д. Фонвизина первая реплика «Кафтан весь испорчен!» направлена на сближение зрителя к сцене или сцены к зрителю. См.: *Фонвизин Д.* Избранное. М., 1983. С. 80. А в статье «Театр» П. Плавильщиков призывает своих современников к созданию чисто русского национального театра, отрешенного от галломании и сценического правдоподобия. В ней он говорит о значении зрительского восприятия в театральном творчестве. См.: *Плавильщиков П.* Собрание драматических сочинений. СПб., 2002. С. 541–544.

[3] Б. Казанский в своей работе «Метод театра» затрагивает концепцию Н. Евреинова о важной роли зрителя. Также стоит обратить внимание на то, что Б. Казанский называет выдвинутую Н. Евреиновым театральную теорию «системой». См.: *Казанский Б.* Метод театра. Л., 1925. С. 102–110.

Трактуя вопрос о восприятии искусства, Л. Выготский тоже утверждает, что восприятие требует творчества: «Для искусства необходимо еще творчески преодолеть свое собственное чувство, найти его катарсис, и только тогда действие искусства скажется сполна». См.: *Выготский Л.* Психология искусства. М., 1986. С. 313.

М. Цветаева была далеко не дилетанткой в мире театра. В послереволюционной Москве она не только работала над пьесами или увлеченно читала теоретические книги о сценическом искусстве, но почти каждый день общалась с артистами студий Вахтангова и МХТ, стала своей в мире кулис и пропиталась атмосферой каждодневных театральных мелочей. Помимо этого, М. Цветаева заметила творческий кризис Театра Вахтангова на рубеже 1918–19 годов, когда начала писать стихотворные пьесы. Таким образом, она вошла в театральную жизнь Москвы. М. Цветаевой театр был необходим как место проявления ее поэтической трагической драмы, форму которой она и сама еще не осознала до конца.

М. Цветаева нуждалась в своих актерах, как в них нуждались и другие драматурги.

Среди таких актеров можно назвать имена С. Голлидэй, Ю. Завадского, В. Алексеева и других, хотя игра русских актеров не удовлетворяла автора, и ее пьесы не были поставлены на подмостках так, как их видела М. Цветаева.

М. Цветаева смотрела на театральное искусство не только с точки зрения техники и психологии актерской игры, но и с точки зрения восприятия зрителем. Иначе говоря, она стремилась быть автором спектакля, каким был например, Н. Евреинов.

Для того чтобы стать настоящим автором спектакля, М. Цветаева должна была начать с традиций, накопленных русским театром к началу XX века. Это традиции балагана и commedia dell'arte, которые для нового русского театра обработал А. Блок. В «Червонном валете» М. Цветаевой четко видны блоковские приемы. А пьеса «Метель» вмещает идею противопоставления быта и бытия. Однако в поздних пьесах чувствуется стремление автора к чистой трагедии, восходящей к древнегреческой. Можно сказать, что театр М. Цветаевой постоянно менялся и всегда был крайне экспериментальным.

Назовем основные приемы ранних пьес М. Цветаевой[4].

---

[4] О разъяснении данных приемов, наблюдаемых в ранних пьесах М. Цветаевой, см.: *Мурата С.* Активное молчание слуха: драматургия ранних стихотворных пьес М. Цветаевой // Лингвисти-

1. Структурный и семантический контраст.

В «Червонном валете» внешний облик персонажей основан на контрасте, и тональность пьесы резко меняется с появлением Бубнового валета. А в «Метели» контраст выражается в репликах и диалогах персонажей: первая часть – бытовая, вторая – бытийная. А контраст быта и бытия, показанный в цветаевских пьесах, имеет двойной смысл: нарочитая разноголосица как сплетение двух полярностей и демонстрация противоположности как чистый контраст.

2. Использование метафоры: в «Метели» – плащ.

«Плащ» представляет собой явную метафору «зловещего» в «Червонном валете». Он является семантическим реквизитом. А в «Метели» он – ключевой мотив.

3.Немая сцена.

4.Частое намеренное опускание глаголов.

5. Интенсификация повторов: повторения сходных по смыслу и форме слов, синтаксические параллелизмы.

6. Построение строф.

Расширение просодии или построение строф в диалогах.

7. Семантизация строк.

Частые переносы демонстрируют семантизацию строк. Они могут выражать раздумья и нерешительность персонажей.

8. Конфликтность между строфами и синтаксисом.

9. Ремарки и реплики, указывающие на сценические движения.

Для театра характерен особый текст, отличающийся от литературного. Репликами и действием театр должен показать то, что не может выразить литературный текст. А в пьесах М. Цветаевой отмечаются моменты, которые требуют от актера и зрителя созвучия через творческое сотрудничество.

Как убедительно свидетельствует тщательный анализ Д. Кумуковой, музыка занимает центральное место в драма-

---

ка и поэтика в начале третьего тысячелетия / Материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва, 24–28 мая 2007 года). М., 2007. С. 201–203.

тургии М. Цветаевой[5]. Сплетение слов и музыки – это сущность цветаевского театра.

Важно, что на сцене актер, играющий любого персонажа в пьесе М. Цветаевой, должен до некоторой степени погружаться в роль, но не менее важно, чтобы вместо непрерывного забвения себя в роли он все время мысленно наблюдал за представлением, как бы с позиции зрителя.

Для успешной постановки ее пьес необходима система, отличная от основанного на перевоплощении психологического метода актерской игры. А зритель должен не пассивно наблюдать за спектаклем, а, скорее, тоже играть, как бы в ответ на игру актера. Такого активного участия зрителя невозможно достичь в киноискусстве. Благодаря созданию системы, основанной на музыкально-словесном пространстве спектакля, автор постановки и зритель смогут войти в поэтическое действо, представленное театром М. Цветаевой. Ключ к пониманию ее театра выписан в виде различных метафор. Они и способствуют возникновению «текста над текстом», необходимого для театрального искусства. Понятие «текст над текстом» предполагает систему образов, возникающую именно при восприятии действия зрителем. Иными словами, показанное на сцене театра должно намекать на нечто непоказанное. Сложность постановки пьес М. Цветаевой доказывает необходимость такой системы.

[5] Д. Кумукова отмечает, что в пьесе «Метель» сама метель, «охватывающая харчевню», играет роль звуков музыки. См.: *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове». (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М., 2007.

Стихи к Цветаевой

Я хочу перед тем, как прочесть стихи, сказать о том, что мне особенно дорого в поэзии Цветаевой. Прежде всего, то, за что многие ее упрекают, в частности – поэты «Парижской ноты». Это – кажущаяся избыточность, перенасыщенность ее поэзии. От себя хочу сказать просто: есть поэзия красоты, и есть поэзия силы – поэзия, где фонемы становятся энергемами. Как в некоторых природных явлениях, – здесь нет возможности остановиться перед тем, как происходит этот энергетический выплеск. Потом, мне кажется, и не только мне, что сердце поэзии, конечно, метафора. И в этом смысле поэзия Цветаевой необычайно выразительна, ее стихи живут, дышат. Даже можно сказать – в геометрической прогрессии, лавине метафор; метафор не головных, а – именно идущих из сердца, эмоциональных метафор, но абсолютно выверенных. Наконец, тем, что в поэзии Цветаева пыталась выйти за пределы традиционно человеческого – в сверх-надчеловеческое, в Человеческое с большой буквы. То есть, Марина Ивановна была поэтом-беспредельщиком, что в ее случае, кажется, звучит как тавтология: поэт и есть – беспредельщик.

Для выступления я выбрал стихи, посвященные Цветаевой и стихи, как мне кажется, в ее духе.

БОЛЯРЫНЕ МАРИНЕ

И ничего не надобно отныне
Новопреставленной болярыне Марине.
Марина Цветаева

Я не люблю венков и посвящений,
Поскольку всё избито и старо.
Для паствы слов не лучший я священник.
Вы птицей были, я же – лишь перо.

Вы были – Стиксом, Клязьмой, Леной, Камой...
Я – капля из-под крана в тишине.
Сыра земля – бессмертия рекламой,
Но слишком много плевелов в пшене.

Я становлюсь пред вами на колени
На скользком леденеющем плацу.
Примите от меня букет сирени,
Забыв, что тёрн вам более к лицу.

Бьёт в ноздри пряный дух еловых лапок.
Пасутся в небе тучные волы.
Россия трупных пятен и Елабуг
Достойна самой жуткой похвалы.

Он был законным – брак петли и мыла,
Но даже смерть пред вечностью мала.
На Божий суд по Чёрной речке мира
Твоя душа – Офелией плыла.

А нам, живым, плескаться в общем чане
И ждать от жизни выгодных ролей.
Живите долго, милые датчане!
Глотайте капли датских королей.

1995–2001 гг.

ГРЯЗНАЯ ПОСУДА

Прошу принять меня на работу в качестве судомойки в открывающуюся столовую Литфонда
Марина Цветаева

...российскую интеллигенцию
Я презираю до конца.
Георгий Иванов

Опять о бездне унижений?
Но это – классика уже.
Каких ещё телодвижений
Стесняться душам неглиже?

Неужто – снова – по старинке:
О сраме, совести, стыде,
О той божественной соринке,
Что зренье портила везде?

О личных бедах и обидах?
Об этом сказано не мной.
Сержусь на каждый вдох и выдох:
Постыло – жить любой ценой.

Уже не тянет – на скрижали:
Чем больше слов, – тем меньше сил.
Никто не скажет мне – свежа ли
Вода с автографами вил?

Жизнь – очень старый дохлый номер,
Коронный трюк всея земли...
Бывает, ты ещё не помер,
А по тебе уже прошли.

Прощай, подстилка и прослойка,
Начинка суетных богем!
Тебе не верит судомойка
Сердец, не вымытых никем.

Никто, надеюсь, не обижен?
Уж нам-то хватит кровных сдоб:
Парнас поэтами засижен,
Как мухами – покойный лоб.

Но что – потешная истошность
Тому, кто на́ сердце тугой?
За нашу общую ничтожность
Ответит кто-нибудь другой.

1999 г.

* * *

...Прокрасться, не встревожив вод.
Марина Цветаева

Отползала – едва живая,
Хоронилась от мокрых глаз,
Боль и немощь свою скрывая –
Не откликнулась в первый раз,

Отходила легко и мудро
Без досады, тоски, стыда...
Долго звали её под утро,
Отыскали не без труда.

Не в гордыне ли узколобой,
Уплотняя телами твердь,
Мы твердим с человечьей злобой –
Мол, «собаке – собачья смерть».

Мы-то сами – иного сорта:
Нам без помпы – не та хана,
Скучно к дьяволам – без эскорта,
На миру нам и смерть красна!

Слово сказано, выход найден,
Но и это – еще не мёд...
Как же так: жил да был – и нате...
Пусть Вселенная с нами мрёт!

После нас хоть потоп – и точка,
И гори оно всё огнем!
Но на веточке лопнет почка,
И потянется день за днем.

Будет время лекарств и пенсий,
И прискорбной ночной страды.
Хорошо – не иметь претензий
На последний стакан воды.

Исчерпается сила всяка.
Хлынет соль из глазных желёз.
В темный угол ползет собака,
Чтоб не видеть хозяйских слез.

Вот бы немощь принявши немо,
Округляя зрачков нули,
Милосердно взглянув на небо,
Схорониться за край земли.

Пусть не множатся боль и скука,
Скорбь и слякоть, и муть, и медь...
На миру – для того, кто – сука.
Человеку – собачья смерть!»

25 июня 2002 г.

* * *

В стране, где иней льнёт к озимым,
Где мёрзнут Будда и Аллах,
Я стать хочу неотразимым –
Не отражаться в зеркалах,

Не оставлять следов на глине,
Снегу, асфальте, персях дам,
Быть скромной лилией в долине
И не чирикать: «Аз воздам!»

В краю нахрапистых и дюжих,
Где скопом валят – на большак –
Не застревать в мозгах и душах,
Искоренять чеканный шаг.

Где снятся каждому растенью
Вечнозелёные луга –
Хочу я стать бесплотной тенью –
К услугам воздуха слуга.

Дай Бог – не втиснуться в скрижали
Брезгливым нервным волокном.
Не те нас люди окружали,
Не те закаты за окном…

Я был бы рад иной находке,
Решившись на самоотвод –
Хвала цветаевской походке:
…Прокрасться, не встревожив вод.

А встречу ближних – стану в их честь
Искоренять себя дотла,
Чтоб жизнь меня сумела вычесть
Из суммы мирового зла.

15 апреля 2003 г.

ЧУЧЕЛО

Памяти
Марины Ивановны Цветаевой

I

Легла под сень того куста…
Глаза не видели.
Дошла до точки – не креста,
С крестом – святители,

С крестом – нарядней и добрей,
С крестом – почтеннее...
Над каруселью сентябрей –
Дождей прочтение.

Сгубила душу. Смертный грех –
Согласно прописи.
Ни в землю – пух, ни в неба мех –
В щебёнку пропасти.

Сбежала прочь от лет и зим
С их знобким жжением.
Всем облегчила жизнь – одним
Простым движением.

Ушла за тридевять чернил
С прогорклой манною...
Такой ценой Господь хранил –
Бориса с Анною.

4 сентября 2004 г.

II

Свой монастырь – в чужой устав,
Как бурю – в логово –
Легла, застыв, за сто застав,
За малость многого.

Бродила в зяблом серебре –
Корь приворотная.
Скреблась в адамовом ребре –
Как первородная.

Дружила с хаосом – могла!
Делилась – с космосом,
Пока обугливалась мгла
Над общим хосписом.

Была красива в мере той,
Что впредь не сыщется.
Росла коломенской верстой –
Просторов сыщица,

Тюремщица земных страстей...
Ни взять ни темы, ни –
Всех тех рябиновых кистей,
(Кистень на темени).

И этот пережил, и тот,
И та, и эти вот:
Сквозь пальцы в лужу смертный пот:
Не ловят сети – вод.

При всех зеваках – донага,
До дна с покрышками.
А те – с кусками пирога –
Дуплились книжками,

Вживались в жизнь... А ей – совет
От всей компании –
Попроще быть... Мол, смысла нет
В самокопании.

Её, чей слух, как дым, витал –
Вдохни и вымарай! –
Кто истеричкою считал,
А кто – кикиморой.

Сивилле – в лоб: «Глаза раскрой!
Чай – не на облаке».
Белили траурный покрой,
Менялись в облике.

Им нацарапать бы в тоске –
Да время ссучило –
На гробовой своей доске:
«Прости нас, Чучело!»

1 сентября 2004 г.

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ ЛУБОК

Тебе давно чистописанья мало,
Тебе давно игрой унылой стало,
Что для других – и путь, и торжество.
Георгий Адамович

Земля – и никаких гвоздей!
Твой шарик, Велимир.
Дырявый кузов для груздей...
Допустим, это – Мир.

Предлог, чтоб на колени встать.
Отец Левшей и блох.
Для тёмных сил – первейший Тать.
Допустим, это – Бог.

Сосуд любви и молока,
И ты в нём тоже – сгинь.
Трамплин летальный в облака.
Допустим, это – Инь.

Над пустырём – дырявый флаг.
Сам Космос – без румян.
Ходячий нерв. Крылатый *фак!*
Допустим, это – Ян.

Элементарный личный крест –
Родней, чем хлеб и соль.
Души и вечности инцест.
Допустим, это – боль.

Кровосмешенье вся и всех.
Приказ: «А ну, кружись!»
Да жаль – мала кольчужка... Эх!
Допустим, это – жизнь.

Устало в морок семеня –
Глобальней смут и смет –
Дар, покидающий меня...
Допустим, это – свет.

Кадильный дым и трупный газ.
Всем датским принцам – снедь.
Над случкой фраз – разрывом – Аз!
Допустим, это – смерть.

И всё, что в пекло нас влекло –
Утратило права...
Допустим, время – истекло.
Опустим все слова.

3 марта 2001 г.

МАРСИАНСКАЯ МАРСЕЛЬЕЗА

Марсианская Марсельеза,
Таганрогская тарантелла.
Павел Загорец

Лунно-блочных ночей аскеза
Триумфальна – как вынос тела...
Марсианская Марсельеза!
Таганрогская тарантелла!

Слышу во поле – вопли свыше.
Космы космоса – те же травы.
Подыхают людские вирши –
Только в этом они и правы.

Ночь – подпольнее партизана,
Зов её – всем громам огранка,
Он погромче, чем крик Тарзана,
Чем болезненный вой подранка.

Дух ли это Святой – не в духе,
Или клич журавля – вдогонку,
Или ветра сквозного – шухер...
Кровь продолжит свою возгонку.

Ей за телом не видно леса.
Потихоньку синеют губы.
Марсианская Марсельеза
В журавлиные дует трубы!

Духовые – для духовидцев.
Все мы в будущем – селениты,
Марсиане и выше, вице-
Люди – этим и имениты.

Ночь – черней бородинской булки,
Вся – в разгаре, в росе, в разгуле...
Не спасли нас азы да буки.
Что нам, воронам, – гули-гули?..

Жизнь ступает на те же грабли,
Твёрдо веря, что есть – вторая.
Ветви яблонь секут, как сабли,
На дремучих задворках рая.

Кровь теряет отстой железа
И не давит – студёной мочью.
Марсианская Марсельеза
Заставляет сливаться с ночью.

Отщепенцам любви – по лону,
Завязавшим – по стопке водки.
Пусть скользит себе вниз по склону,
Очумев от своей находки.

Всем неправым – по правой доле,
По кромешной вселенской дуле.
Вопли неба в озимом поле,
Где оглохший – лежу, иду ли?

Нас, как чурок, дожди месили –
Пожимали века плечами...
Млечным месивом слёз мессии
Утоляю свои печали.

Руку жму – не продавшим вида,
Кто от жизни – ломтём отрезан...
Панибратская панихида.
Марсианская Марсельеза!

27 февраля 2003 г.

СЕРДЦЕ АНГЕЛА

Жажда уйти из жизни – пламенный комплекс беженца.
Бегство – от нежелания быть там, где быть не хочется.
Жизнь удалась, а значит, – в тонусе вирус бешенства.
Жизнь удалась, и точка. – Пуля – первопроходчица.

Жизнь удалась на славу – сеет дождями времени.
Жизнь торжествует всюду – нет от неё спасения.
Кара её отступникам – месторожденья темени –
Пропасть от воскресенья до Воскресения.

Чёрная метка жизни – тело ушельца за́ море.
Искрой самодержавья – воля в ничтожном атоме.
Жизнь удалась, и только. Мокнет резьба на мраморе.
Белый халат больничный – чист на ее ана́томе.

Сердце самоубийцы – якорь на дне терпения.
Руки самоубийцы – палочки барабанные.
С дробью ночей отчаянья – сыплюсь на их ступени я.
Осенью человечества лица пропахли банные.

Крестиком не расшиты. Выбыл всё тот же выбор – *в нуль.*
С этим нулём не страшно – грызть сердцевину бублика.
Тех, кто на дне терпенья – вспомнят ли те, кто вынырнул?
Если и нет – не важно – пусть отдыхает публика.

Это – не путь к воронам, это – не бегство Врангеля...
Это – уменье сгинуть и обрести отечество –
Выжить ценою жизни и поздравлять с днем ангела –
Павшего, а не падшего, – падшее Человечество.

27 июня 2007 г.

ЕЩЁ НЕ КОНЕЦ

Родина жаждет сменить пол.
Ей до звезды – кто мы ей, где мы?
Жирная точка, стихи в стол –
Это ещё не конец темы.

Небо коптят продавцы недр.
Руки, как веник, вяжи, фирма!
Титры, в которых людей нет –
Это ещё не конец фильма.

Вместо мозгов – прописной тлен.
Тщетность попыток – летать стоя.
Снайперский – в спину, провал, плен –
Это ещё не конец боя.

Цех «демиургов» – чужой цех.
Ладан устал посильней мирра.
Гибель богов – Одного, всех –
Это ещё не конец мира.

Клюнув на воду-огонь-медь,
Зубы на полке – сожми, стисни...
Немощь, агония, боль, смерть –
Это ещё не конец жизни.

Всеми проигран не мой сет.
Автор любви не поймет *веда*.
Командировка на тот свет –
Это ещё не конец Света.

2 ноября 2007 г.

* * *

Отдаёт мертвечиной парнасская склока.
Только нам и осталось – под весом словес
Ковыряться в эдиповом комплексе Блока,
В мазохизме Цветаевой, в бабах А. С.

Кайф ловить – от шизы Достоевского, что ли,
От гламурных ли выходок модных писак...
Пустячка не хватает – трагической доли,
Чтобы дар, если есть он, – в момент не иссяк.

А утратишь свой дар – не смирится натура,
Вот и станет тебе наблюдать западло –
Как беснуется русская литерадура:
И стозевно, и лайяй, и даже – обло́.

Ну а может быть, в том-то и высшая проба –
Чтобы, Древо Познанья не спутав с кустом,
Вплоть до гроба, до гроба, до самого гроба
Быть талантливо скомканным Белым Листом.

20 февраля 2003 г.

ПАНЕГИРИК

Моим стихам...
М. Цветаева

Есть бессмертные стихи,
А есть – живучие.
(Из разговора)

Моим стихам, написанным так рьяно,
Не рано – потому, что ране – гнить;
Моим стихам, нацеленным на Рай, но
Утратившим связующую нить;
Моим стихам, решившим выйти боком –
Пусть даже им железа не ковать,
Простым стихам, забившим стрелку с Богом...
– Пора уже, Господь, потолковать!
Дождусь вот только – рака ли, инфаркта
Или ещё каких-нибудь причуд.
Когда умру – де юре и де факто –
Явись мне и похлопай по плечу.
Быть может, ты – старик, но – не Хоттабыч,
И если мне положен лишь отбой –
Приснись моим стихам за то хотя бы,
Что и они написаны Тобой.

Моим стихам, как поминальным свечкам,
Моим стихам, как бабкам повивальным,
Как *белым пятнам* или *черным речкам*,
Стихам моим – пускай не гениальным;
Моим стихам, как знойным замухрышкам,
Моим стихам, как льдистым сердцеедкам,
Как недоступным ангельским подмышкам,
Как всё одно – потомкам или предкам;
Стихам моим, как чьим-то медным трубам,
Как злым засосам, ссадинам и шрамам;
Моим стихам, как пням и лесорубам,
Как рыцарям и вдовствующим дамам,
Как призракам, как виртуальным монстрам,
Как недобитым зайкам – на пригорке...
Моим стихам, как братьям и как сёстрам,
Как доходягам – вылитые орки! –

Не пившим ни мартини, ни баккарди;
Моим стихам, как вожделенной водке,
Как деревням, которых нет на карте,
Промзонам в евразийском околотке...
Моим стихам – хоть пару слов, да свяжем! –
Моим стихам, готовым кануть в нети
За то, что им не сеять и не жать,
Стихам моим – а заодно и вашим,
Моим стихам – и всем стихам на свете –
Равно на свалке времени лежать.

А может быть, опять расти из сора,
Из отчего *помоечного* бреда –
Хотя бы на потеху небесам –
Стихам моим, безудержным, как свора,
Беспомощным, как пиррова победа...
Моим стихам, живучим – как я сам.

31 июля 2004 г.

МУР

Наверху, в салоне, играют на рояле. Музыка – о, великое искусство, о, главное искусство! Как сразу уходят на х... и война, и пароход, и Елабуга... О музыка, музыка, мы когда-нибудь вновь встретимся, в тот благословенный день, когда мы будем так сильно любить друг друга! Музыка, ценой презрения ко всем и любви к ТЕБЕ! И плыви, плыви...

Из дневника Георгия Эфрона (9 августа 1941 г.)

Рояль умолк, и стало страшно
Остались время и вода,
Чужая брань, чужое брашно,
Чужие люди, города...

Лишь тени сгрудились в проходе.
Ни лиц, ни масок, ни забрал.
А музыка на пароходе –
Неважно, кто её играл.

Ей оставалось – три недели,
Ему – три года – во плоти,
И дни безжалостно летели –
Попробуй, в песне воплоти!

Вдали военные зарницы.
Как пепел – Музыка – в горсти.
Все перевёрнуты страницы,
Хотя – расти ещё, расти...

Расти, чтоб вглядываться в осень,
Ломать себя – и не сломать.
Расти, чтоб сердце грянуть – оземь,
Чтоб довести до ручки мать.

Расти, расти ещё, хотя и
Земные сроки – *с гулькин нос.*
Расти, чтоб вырваться из стаи.
Расти – на вымор, на износ...

– Ты что мне пишешь на роду, мать?
Мы свидимся на самом дне.
Расти, а главное – не думать
О том последнем летнем дне.
Расти для музыки – беглянки,
Расти до собственных ушей,
А видеть жизнь – как штамп на бланке
Среди толкучек и траншей.

Забыть себя – как жертву козней,
Забыть оплаканных родных...
Бывает юность – посерьёзней
Иных отрезков возрастных.

Забыть все памятные даты,
Одну лишь музыку – не сметь:
Он за нее пойдёт – в солдаты,
И он за ней пойдет – на смерть.

Вскипает небо в каждом залпе
И осыпается пластом.
На этом свете грянет: «Запе...»,
«...вай!» – обрывается на *том.*

Останки – в плоть не переплавишь,
Сколь ни прикладывай труда.
Тела убитых – вроде клавиш,
Запавших – раз и навсегда.

Попробуй – мёртвого обрадуй.
С земли не смыть ее клейма.
Но станет Музыка – наградой,
Она придёт к нему сама –

Походкой царственной и чёткой,
Осиной талией легка,
И со знакомой с детства чёлкой...
Из детства – как издалека.

И – ни агонии, ни ига.
Любовь – сбивающая с ног!
– Ты слышишь музыку, Мурлыга?
Ты видишь музыку, сынок?

18 декабря 2008 г.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Диалог театра и драматургии Цветаевой начал складываться в конце XX столетия Конец века, началу которого принадлежит рождение пьес поэта, и первые годы следующего – XXI – принесли истории театра только несколько постановок цветаевских драм. Немногочисленность сценических обращений выявляла «тяжбу» Поэта и Театра, о которой писал П. Г. Антокольский, характеризуя театральную атмосферу первых десятилетий XX века. Действительно, спектакли, осуществленные по драматическим произведениям Цветаевой на новом рубеже столетий, как правило, вызывали споры и исключительно редко получали признание. Сценическая судьба цветаевских пьес складывалась во всех смыслах драматично.

Для того чтобы представить картину взаимоотношений драматурга и сцены, мы решили включить в Приложения перечень спектаклей, осуществленных по драмам Цветаевой в российских театрах, и дать некоторые рецензии на эти постановки.

Список спектаклей по драматическим произведениям Цветаевой

«Конец Казановы». Большой драматический театр им. М. Горького (Малая сцена). (Ленинград). Режиссер А. Рессер (1981).

«Три возраста Казановы». Театр им. Е. Вахтангова (Москва). Режиссер Евгений Симонов (1985).

«Федра». Театральная лаборатория В. И. Максимова (Ленинград). Режиссер Вадим Максимов (1985).

«Федра». Театр на Таганке (Москва). Режиссер Роман Виктюк (1988).

«Фортуна». Драматический театр им. К. Маркса (Саратов). Режиссер Александр Дзекун (1989).

«Приключение». Дипломный спектакль актерско-режиссерского курса П. Н. Фоменко в ГИТИСе (Москва). Режиссер Иван Поповски (1992).

«Фортуна». Театр им. В. Ф. Комиссаржевской (Санкт-Петербург). Режиссер Роман Мархолиа (1995).

«Федра». Новосибирский государственный театр «Старый Дом» (Новосибирск). Режиссер Дмитрий Масленников (1995).

«Фортуна». Моноспектакль актрисы Н. Кудрявцевой. Дом актера (Санкт-Петербург). Режиссер Н. Быкова (1996).

«Метель». Белый театр (Санкт-Петербург). Режиссер Марина Александровская (2001).

«Ариадна». Театр Сатиры на Васильевском острове (Санкт-Петербург). Режиссер Светлана Свирко (2001).

«Метель». Театр «Без вывески» (Москва). Режиссер Мария Дроздова (2008).

«Приключение». Балтийский институт экологии, политики и права (Санкт-Петербург). Режиссеры: Э. Горошевский, А. Конт, С. Соловьев (2008).

«Каменный Ангел». Театр «Школа современного искусства» (Москва). Режиссер Игорь Яцко (2008).

А. Михайлов

Среди трех Казанов...

«Три возраста Казановы» Марины Цветаевой.
Драматические сцены в стихах.
Композиция и постановка Е. Симонова.
Художник Б. Мессерер. Хореограф З. Журкина.
Театр имени Евг. Вахтангова, Москва, 1985

«Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедиею, в ней же первая персона Борис Годунов! Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, я бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!» – писал Пушкин князю Вяземскому в ноябре 1825 года. «Борис Годунов», как известно, был раскуплен с неслыханною быстротою, но в литературе и между друзьями поэта был встречен «холодом и молчанием» (Н. Страхов). Радость автора до сих пор не разделил и российский театр. А вслед за «Борисом Годуновым» редко радуется он и маленьким трагедиям Пушкина.

«Борису Годунову» Пушкина не везло с самого начала. С трудом пробившись в печать, в сознание театралов он проник скорее благодаря опере Мусоргского. А тогда уже наступили другие времена. И сколь бы гениальна ни была «народная музыкальная драма», от пушкинского поэтического полета осталось мало. Потому что Пушкину в его драматических сценах удавалось, прочерчивая скупой контур действия, держаться лишь самой вершины, самого гребня событий, без тянущего книзу «земляного остатка». Тут слово рисует быстротечные картины, связь которых вовсе не подчеркивается, и поэт ею как будто совершенно не озабочен. Все держится на внутреннем зыбком равновесии: все высказанное многозначительно и заключено в просторность, которую читатель чувственно осязает за белизной книжной полосы. А музыка Мусоргского тяжело и обстоятельно выговаривает оставшееся между строк и этим – самое неакадемическое, что только есть в русской опере, выдает свое родство с академически основательной стихотворной драмой второй половины века...

Легкость же, извлекаемая из тяжести истории, искре́ние душевных энергий без утомительного балласта обстановки – все это, наверное, продолжало таиться как высшая потребность и в поэзии и в театре. И, может быть, тем настоятельнее, чем увереннее, по обычаю, театр отмахивался от всякого нового опыта стихотворной драмы высокого звучания. Ростан и Скриб с меньшим трудом утвердились на русской сцене, чем любой русский драматург. Но не удовлетворить им высшей потребности – той, тайной и лежащей перед всеми явным укором в Собрании сочинений Пушкина. И потому неудивительно читать теперь: «О сценичности цветаевских пьес все еще идут споры. Согласно точке зрения, возникшей сравнительно недавно, поэтический театр Цветаевой – это театр будущего, к освоению которого только сейчас стали приближаться: пьесы Цветаевой должны звучать иначе, чем обычная стихотворная драматургия. Их нужно не столько играть, сколько исполнять: доносить до слушателя, как в музыке, звучание, мелодию слов, разнообразие ритмики, пауз и т. д. – словом, великую силу Глагола»[1].

Не удивительно читать – и удивительно! Спорьте о сценичности пьес Цветаевой сколько угодно, но не обязательно же было забывать, что необычная стихотворная драматургия должна звучать иначе, чем обычная, и что не о сценичности цветаевских драм идет спор на почве этого, как видно, глухого и безнадежного забвения, но, помним мы о том или нет, о сценичности или, лучше сказать, об исполнимости – о возможности исполнения пушкинских пьес, без которых все равно, в любом случае, не мыслимо было бы на русском языке ничего, подобного пьесам Цветаевой, с их романтизмом и романтикой, с их изощренным движением смысла сквозь самовольное сплетение, гладкое или косноязычное, не слов – звуков, ничего подобного этим пьесам, все равно одним крылом задевающим классическую простоту и из нее черпающим энергию своего поэтического отражения:

---

[1] *Эфрон А., Саакянц А.* В путь... // Современная драматургия. 1983. № 3. С. 217.

Вся его наука –
Мощь. Светло – гляжу:
Пушкинскую руку
Жму, а не лижу.

И такая зависимость от Пушкина – а через зависимость родство – при том, что стихотворениям Цветаевой лучше не приближаться к созданиям столь высоко чтимого ею поэта и что в сравнении с Пушкиным у нее все – наоборот. Так классический покой противоположен не волнению, потому что сам он есть укрощенная взволнованность, – не волнению, но суетности или взвинченности. Все – наоборот, и потому поэзия начинается с того, что наивная, как раннее детство, она уже исчерпана внутри себя, и познана внутри себя, и вся погружена в рефлексию. Исчерпанность – словно крест, она обременяет поэта. Поэзия доанализировалась до букв и звуков. И, конечно же, это небывалое поэтическое явление – это творение в череде мгновений смысла из хаоса и разнобоя рассыпавшихся звуков, ясного смысла – из фонической абракадабры. Силой поэзии Цветаевой и сделалось то, что было общей слабостью всей поэзии, – в ней поэтически изначальному, несказанному словно не оставалось уже места, и это место надо было отвоевать для себя, превратив сам язык поэзии, ее зрелость и ее руины – в свой поэтический материал.

В самом глубоком смысле слова – поэзия о поэзии, она начинается с того, чем можно кончать, как если бы Пушкин в Лицее начал с «Памятника»:

Моим стихам, написанным так рано,
Что и не знала я, что я – поэт,
. . . . . .
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

Совсем не первое стихотворение Цветаевой (май 1913 года), эти четверостишия в большой серии «Библиотеки поэта» оказались первыми, и это знаменательно: поэт предсказывает будущее своим стихам, которые вроде еще и не написаны. Как – в сравнении с таким знанием всего наперед –

благословенна слабость поэтических начал, не знающих дуги своего восхождения. В спектакле Театра имени Евг. Вахтангова «Три возраста Казановы» именно это стихотворение Марины Цветаевой обрамляет все действие – оно звучит в исполнении Беллы Ахмадулиной. Поэтесса, не актриса, она больше всех в спектакле играет роль крепкой задним умом пророчицы – с душевным надрывом, способным перевернуть всю душу.

То же, что внутри рамки, – осуществленное пророчество: настал черед.

И тут, конечно, есть чему радоваться – как первой ласточке, как шагу к поэтическому театру, в котором (первое и главное) умеют читать стихи. Причем самые изощренно-трудные – если только такие читать не проще, как явную, как выявленную искусность. И это умение читать стихи значит уже так много, что за него театру простилось бы многое. В спектакле «Три возраста Казановы» стихи превосходно звучат – в «исполнении» Юрия Яковлева и особенно Василия Ланового...

Спектакль поставлен Евгением Симоновым. Симонову принадлежит и композиция текста, составленного на основе двух пьес Марины Цветаевой о Казанове –«Приключение» и «Феникс». Пьесы относятся к числу шести, написанных в 1918–1919 годах, – их Цветаева предполагала издать вместе под общим названием «Романтика». «Приключение», в свою очередь, состоит из пяти картин, где в первых четырех Казанова предстает в возрасте – 23 (в спектакле – 27), а в последней – в возрасте 36 (в спектакле – 40). В «Фениксе» (три картины) последний год жизни Казановы – 1799 (Казанова умер раньше, в 1798 году), чтобы «концу Казановы» (название третьей картины) дать совпасть с концом его века. Знаменитый итальянский авантюрист, сердцеед, живой миф просветительского века (богатого легендами и мифами) давно заброшен в Богемию, в замок Дукс, где состоит библиотекарем при графе Вальдштейне и где пишет длиннейшие «Мемуары», которые читал и Пушкин и которые на протяжении XIX–XX веков продолжали выходить во все более

точных и полных изданиях. Об этих мемуарах в обеих пьесах Цветаевой есть «предсказание» – прекрасные стихи, которые оказываются своеобразным лейтмотивом и всего спектакля:

Когда-нибудь, в старинных мемуарах –
Ты будешь их писать совсем седой,
Смешной, забытый, в старомодном, странном
Сиреневом камзоле...
где-нибудь
В Богом забытом замке...

Текст двух пьес, с небольшой, но существенной поправкой в возрасте, позволил режиссеру *рас-троить* Казанову: их трое – Казанов – в этом спектакле, и в самом начале они находятся на сцене вместе – олицетворения трех человеческих возрастов. Уже не «Приключение», не «Феникс» – «Три возраста Казановы»... Юность, Зрелость, Старость-Дряхлость-Ветхость – эти состояния человека мало напоминают в спектакле Казанову мемуаров и довольно далеки от Казановы цветаевских пьес: от Казановы с его биографией и с редкостной, поразительно найденной психологической интригой в его душе, в его темпераменте. Три Казановы Театра имени Вахтангова – это (по «старшинству») Ю. Яковлев, В. Лановой, Е. Князев, которые составляют превосходную троицу – но только в пределах композиции Е. Симонова, не самих пьес Марины Цветаевой!

Потому что – как ни восторгайся спектаклем, как ни восхищайся им и сам и вместе с другими, кто справедливо и красиво писал о «черном воздухе», который создает на сцене художник Б. Мессерер (остается только согласиться и со-восторгаться), – все-таки спектакль далек от задуманного Мариной Цветаевой в каждой из двух пьес. Лучше и легче согласиться смотреть на спектакль как на «торжество поэзии Марины Цветаевой» или как на «драматизированный концерт в декорациях и костюмах», чем как на сколько-нибудь адекватное соответствие замыслу Цветаевой. И против «композиции» не решаешься возражать, потому что спектакль безусловно адекватен замыслу режиссера и пред-

ставляет собою весьма впечатляющее целое (иначе откуда бы взяться восторгам!), преподнесенное в обычных размерах современного концерта. Не решаешься возражать еще и потому, что перекомпоновка авторского текста стала для современного театра второй натурой, делом первейшей важности, и недаром же один высокий театральный администратор (как я прочитал в одном зарубежном журнале) недавно сказал, что сам не любит обстоятельных постановок, но, недовольный режиссерским своеволием, был бы рад все же узнавать на сцене, скажем, «Три сестры» Чехова, хотя переставлять сцены в пьесе никому, по его мнению, не возбраняется...

Итак, не возражаешь против такой композиции, у которой есть своя цель, своя задача и свое воплощение. Ясно, что, снимая сливки с пьес Цветаевой, театр берет их концы – итоги, сосредоточиваясь на лирических партиях пьес (их больше оказалось в «Приключении»): капризные и трепетные дуэты – безостановочное движение, и мерцание, и колебание чувств, которым широкой реальности и вещей не надо, довольно знаков; кольца – за окно, бокалы – не осушать, к еде – не притронуться... Вещи как клавиши: раздался звук, и вот он полетел вдаль в воздушной пустоте... То же и сцена: не бытие, а атмосфера эмоционального пространства; важно не место – вот оно где, а оторваться, отлететь от него: «воздух»... Направление, конечно же, заданное пьесами (где персонажи не раз сомневаются, спят ли они, не спят ли они, теряя ясность самоощущения, где подросток и девочка, женщина и гусар *взаимопревращаются* внутри одного человеческого облика), *одно* из направлений, выводящее в неопределенность символической беспрепятственности.

Но, глядя в текст пьес, видишь, что потеряно, – противовес всему этому реальность густых, и осязательных, и шумных, крикливо-звонких вещей, обстоятельств, обстановок, наконец, людей и некоторого камерного подобия людской толпы в этом зáмковом, иронически-изолированном мире: он написан для сцены поэтически светлым и веселым – не только мечтательным, изломанным и грезящим прорица-

ниями – умом. Начинаешь – видя, что потеряно, – думать, даже с уверенностью, что усечено-то в пьесах самое интересное, ценное и неповторимо-цветаевское (и притом в не столь интересном «Приключении» сокращено меньше, а в несравненно более своеобразном «Фениксе» больше – почти все), а оставлено то, что скорее можно было свести к общей и отвлеченной психологии возрастов. Оттого – раскол образа, и Казанов – три (что теперь не настораживает никого из зрителей), и между тремя – тонкие мостки памяти. В спектакле в конце концов даже все равно, кто такой был Казанова, и это замечаешь очень скоро, не без легкого недоумения. Рас-троенный Казанова в спектакле – это «вообще-человек», названный Казановой. К историческому, «мемуарному» Казанове и к поэтически воссозданному в цветаевских пьесах Казанове ведут дрожащие, скорее невидимые ниточки – при том, что поэтический с историческим были сопряжены верной, не дрожащей рукой. Их – трое: молодой Казанова в пылком ожидании своей грядущей судьбы и его загадочная возлюбленная (Анри-Генриэтта – Е. Сотникова), и уже отсюда, из глубины юных лет, предсказание и видение дряхлости и конца. Потом зрелый Казанова с Девчонкой (по пьесе – «тысяча первая подруга») и уже с воспоминаниями о безвозвратно утраченном (Девчонку в спектакле играет яркоэнергично и темпераментно О. Чиповская, которой по композиции приходится еще петь «цыганскую песню» Н. Сизова на слова П. Антокольского взамен песни самой Цветаевой). Наконец, совсем уже все потерявший Казанова и последняя к нему любовь девочки-подростка: Франциска («Дитя и саламандра. Прозрение в незнании, 13 лет») – О. Гаврилюк... Все три Казановы — замечательны каждый по-своему: Е. Князев – в ожидании своего артистического подъема и утверждения, В. Лановой и Ю. Яковлев демонстрируют высокое мастерство.

Не перестает поражать меня особенно Ю. Яковлев редким даже и у больших артистов умением пребывать на сцене помимо всяких жестов и речей и до них, впечатлять уже тем, что просто находится на сцене, – это говорит и об ис-

кусстве и о силе личности! И беда в этом спектакле лишь в том, что Казанова, сведенный к своему возрасту и резко «усеченный» (относительно текста пьес), здесь не входит в действие, строго говоря, не разворачивается перед зрителем, а, скорее, знак возраста, – так и остается внутри себя. Так что первое появление Казановы – Ю. Яковлева на сцене уже, собственно, и решает все и говорит обо всем: что такое пребывание на сцене многозначительно и уже есть факт искусства – очевидно, но этому не дано по-настоящему развиться и продолжиться. В каком-то отношении мы и не узнаем об этом Казанове больше того, что заключено в этом первом молчании, потому что все дальнейшее – лишь картина внутреннего, частных движений души, которые и в своем ходе и в своей совокупности не проясняют *кто, что,* а все больше переводят во всеобщность – человек на пороге своей исчерпанности, на пороге расставания с самим собою...

Казанова прикатил к этому своему концу: исторически – через тома романтических приключений, в спектакле – с отраженным их бледным следом. Конец – не пресыщенность жизнью, не отчаяние (обратное): не безрадостный конец, а глухой, совсем глухой, бессловесный (не бесславный), – слова лишние, и цветаевская Франциска просто мешает, талантливо-назойливо и суетно, *этому* Казанове, мешает ему *быть в умирании.* Весь спектакль упирается в третьего Казанову как в свой исход, упирается в него с самого же начала буквально, потому что в первой же сцене этот последний и итоговый Казанова – весь здесь и вместе с тем упирается в Ю. Яковлева, превосходно воплощающего эту роль и все замыкающего на себе – именно отмеченным уже своим умением просто *быть* на сцене. Тут это умение и пришлось как нельзя кстати, потому что совпало с режиссерским замыслом – привести Казанову к своему итогу (двумя скачками возрастов) и представить его зримой формулой всего его бытия. Спектакль начинается с немой сцены, которая есть, по сути дела, его перенесенный вперед финал. Только что почти весь, – скажем, весь материал, из которого нужно выводить эту жизненную формулу, остался за пределами

спектакля. Итак, из трех Казанов самый главный – герой Юрия Яковлева, а другие два его преформируют. А поскольку Казанова – авантюрист, да и сердцеед – совсем за пределами спектакля, все то, в чем он не «вообще-человек», то женские персонажи спектакля оказываются несколько не у дел, мало помогая выводить эту общую формулу. Первый Казанова – в ожидании, второй – уже в воспоминании, режущем сердце, в воспоминании о себе. Казанова в спектакле, Казанова без своих конкретно исторических примет (не считая случайно залетевших реалий, которые оказываются не важными) – это неосуществившийся Дон Жуан: мимо него прошла, совершенно прошла вся жизнь, пока он полной чашей черпал из нее. Жизнь – без плодов, без результатов, итог – без итога. Весь спектакль существенно сконцентрирован вокруг третьего Казановы – со значительной *смысловой* (значит, не в ущерб яркости игры и реально достигнутому) уценкой всего отстоящего от центра. Это так задумано, а задуманное в свою очередь повлияло на эстетику спектакля: может быть потому, что итог дан, дан художественно-весомо, сцены спектакля превращаются в драматические дуэты или этюды, заключающие цель в самих себе. Дуэты, этюды – в высоком стиле (по тону, по исполнению). Драма – лирическая; спектакль опирается на лирическую интонацию Цветаевой, на лирические лейтмотивы ее пьес-поэм. Дуэты – разнообразные и мáстерские не по-оперному, по-оперному же безотносительные в том смысле, что ни к кому не относящиеся, никого глубоко не трогающие. Как в опере (разумеется, той давней и традиционной, от которой произошла извечно непреодолимая «оперность») – как в опере никто не беспокоился о судьбах Раулей и Виолант за пределами их номеров, и, закрывая рот, они тотчас же прекращали свое существование, так и здесь дуэт — в замкнутости на себе. И отсюда на всем, на всей эстетике спектакля – отлив красивости, происшедшей из красоты и с нею генетически связанной. Оттенок «оперности» и такой эстетики, когда красивым принимают не красоту вкупе с ее жизненным смыслом, а лаковый слой – на чем угодно. И все это *здесь* – на фоне дей-

ствительно трудно достижимой реальной высоты стиля, на почве реального, невыдуманного художественного уровня. Не опасно ли стараться создать красоту из ничего – красоту обрубленной ветви?

И как же отличается от такого редуцированного старика Казановы цветаевский Казанова-Феникс, сочетающий в себе столь различные качества, что едва ли можно подобрать к нему аналогию во всей мировой литературе! Он – равноправный товарищ, не тень ее вечных образов. Казанова, который у Цветаевой собирает в себе и несет в себе – видимо для всех – пятьдесят лет европейской истории, неспособный подвести им в себе, в своей душе, общий единый итог! Этот Казанова – засушенный, как листок в старом гербарии, жалкий и смешной старичишка, у которого не осталось ничего, кроме глаз, зато глаза «как ножи кинжальные», как «угли». «Глаза: двойным костром полночным», «два черных солнца», «при полной укрощенности рта – полная неукрощенность глаз: все семь смертных грехов». Казанова – «Агасфер любви». Жалкий старик, который величествен. «В дверях, залитое пурпуром заката, видение *старика*» – так появляется Казанова у Цветаевой. В то же время нечто совершенно неживое: «Венецианский альманах (Семьсот сорок седьмого года)», как говорит злословие. У Цветаевой Казанова и князь де Линь (почти одних с ним лет) «стоят по обе стороны двери, как две кариатиды прошлого». Казанова – книжно-энциклопедический, итальянско-французский, времен французской Энциклопедии, которому сам бог велел на склоне лет сделаться библиотекарем, запыленно-книжный и беспримерно-живой, потом Казанова – воплощение старомодной учтивости, дворянской культуры не поведения, нет, но бытия, притом культуры не прирожденной, а авантюристически прихваченной и подобранной, где плохо лежит, – вопреки гетевскому свидетельству о том, что всему этому нельзя научиться. Притязания и *этого* престарелого Казановы еще безмерны, как и прежде, – голова под звездами, дистанция с окружающими – бесконечность, «Не барственен: царстве-

нен». Весь – на тончайшем острие между величием и гротеском». Существование – невыносимо: пытка смехом.

Камзол мой золотой – не моден,
Но мой, – подмигивают! Всех
Скорей съел персик – смех! Орех
Не разгрызается – смех, лавры
В петличке – смех, фиалки – навзрыд
Смех, ем – смех, сыт – смех, пью – смех, трезв –
Смеются, на секунду резв –
Смех, запою – как по заказу
Смех, впопыхах с ночною вазой
Столкнулся – гром, взревел – не гром,
А грохот, словно топором
По голове – смех, до икоты
Смех...

Надменность, пытка и сознание: «А я – уже ничто». Существование обнаженное – дальше некуда:

И вот сижу, как мерзостный паук,
Один, один меж стариковских трубок...

И полнейшее одиночество, все монологи – в пустоту.

Оголеннейший нерв, и засушенность, и ясная память былого, и память о себе (что я!), и весь в истории – резкий диссонанс с настоящим, в одежде, привычках, поведении. Вот этого цветаевского Казановы, вырастающего из острохарактерной сумятицы, среди бытовых деталей, которых Цветаева здесь не боялась, нанося их острыми мазками по-пушкински, – этого Казановы в спектакле, конечно, нет, и его утрата пропорциональна обретению, то есть цветаевскому открытию такого необыкновенного человеческого образа, ради которого стоило и создавать и ставить пьесу... В этой психологической уникальности образа, направленного не в сторону приподнятой и условной символики, а к жизни, к реальности быта, гротескно-экзотического феодального быта в Европе, сильно пахнущей революцией (1799), как Казанова пахнет 1747 годом, Венецией и «волтерьянством», – в этой психологической уникальности образа, в его особенной исторической конкретности (Цветаева воспользовалась еще и мемуарами Жозефа де Линя, намного пере-

жившего Казанову, и этот взгляд со стороны, кажется, очень помог ей создать многомерный его образ) заключена вся ценность «Феникса». Если, по старинной формуле риторики, ждать от поэзии наряду с «услаждением» еще и морального урока, то этот цветаевский Казанова – преломление всего человечества невиданной призмой парадоксального характера – и есть живой урок, *урок налицо*, а *не* это: «Несчастен человек, ищущий только наслаждений, горькое одиночество ждет того, кто оставлял одинокими других». Такой урок настолько *уже* цветаевского, насколько «композиция» *уже*, беднее цветаевской пьесы.

Эта разница не мешает расценивать сам спектакль («внутри себя») так высоко, как он того заслуживает. Если всем нам привычно слышать от артистов драматическое чтение лирических стихотворений – монологов неведомых пьес, хотя такая манера чтения портит стихи на корню, то тем более неожиданно услышать замечательное чтение стихов в спектакле. Нет основания, однако, противопоставлять «игру» и «исполнение» стихов – или, вернее, основание есть, но оно лишь в дурном обыкновении снижать и осаживать стихотворную интонацию. А поэтический театр требует, напротив, сохранения поэтической приподнятости интонации, ее абсолютной красоты и декламационной верности – лишь благодаря этому жизненная действительность, как повернута она в драме, получает адекватное освещение. Таким образом, драматический артист, достигающий такой интонации, делает уже не один, а целых два шага к поэтической драме, но в итоге и оказывается как раз на месте – на нужном месте. Чтение стихов в спектакле интонационно-разнообразно и бережно – впечатление, что для артистов вахтанговского театра, должно быть, посильны не только препарированные, упрощенные и усеченные тексты, но и куда бóльшая сложность.

За Цветаевой и ее пьесами непременно ведь встает еще более высокая цель – пушкинские драмы. И это – так независимо от того, собирается ли театр когда-нибудь ставить их на уровне поэтической задачи. Одно влечет за собой другое просто потому, что этим поэтам выпало на долю стоять по обе стороны более академизированной, более обычной истори-

ческой стихотворной драмы XIX века – более обычной, как бы хороши ни были ее образцы сами по себе, – по обе стороны более «прозаической» и приземленной стихотворной драмы: уже Иннокентий Анненский прилагал огромные усилия к тому, чтобы, опираясь на античное наследие и античные сюжеты, подняться над опресненностью, привычностью, стертостью драматического стиха. Конечно, пушкинский стих несравненно более труден, так как он весь – в себе: он не дает выхода в открытую психологию, не дает воли страстям, пафосу, внешнему по отношению к слову и стиху, тем более не позволяет «рвать и метать», поскольку, как только разрешим это, мы тотчас же оказываемся во второй половине XIX века, при не-пушкинском Борисе и давней традиции его исполнения, У Пушкина нет «нутряного», не бывает выворачивания наизнанку души, мифического гула и неудовлетворенных амбиций: накал, не надрыв. Все сведено в красоту, в ее покой, который внутри себя интонационно-подвижен и конкретен. Позднее, оставляя позади себя обнаженный, аналитический психологизм XIX века, можно было возвращаться к поэтической драме – но уже *не* к простоте, несущей в себе не высказанную словом полноту душевного, полноту переживания. Отсюда – и наследие прошлого, еще усугубляемое от некоторой безысходности, – преувеличенность, экзальтация, «патология» чувств цветаевских драм. Отсюда и их стилистическая неровность, которая перекрывается энергией движения стиха и более ясна пристальному взгляду.

Театр имени Вахтангова, Евгений Симонов сделали большое дело, приоткрыв нам вид на поэтическую драму Марины Цветаевой. И не только – приоткрыв вид на куда большее, на нечто значительно более широкое и перспективное, чего мы пока лишены. На высокую поэзию.

Статья опубликована в журнале «Театр». 1986. № 7.

А. Гершкович (Бостон)

О театре Цветаевой («Федра»)

Цветаева начала писать свои странные пьесы в стихах в развороченной революцией и войной Москве (цикл «Романтика») и продолжала в Праге и Париже, все более абстрагируясь от действительности, уходя в мир чистой поэзии и античного мифа («Тезей», 1924; «Ариадна», 1926; «Федра», 1927–28).

В этом есть своя логика. Россия, считала Цветаева, от искусства требует, чтобы оно вело; эмиграция, страна оставшихся, – требует, «чтобы вместе с ней оно оставалось, то есть неудержимо откатывалось назад». «Там бы меня не печатали – и не читали, здесь меня печатают – и не читают». «В России меня лучше поймут. Но на том свете меня еще лучше поймут, чем в России. Совсем поймут... Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы» (1, 372)[1].

Есть какой-то особый значительный смысл в том, что отвергнутая своим временем драматургия Цветаевой, созданная на заре одной революционной эпохи как вызов общественному вкусу, напомнила нам о себе и возвращается к нам на закате той же эпохи через шестьдесят с лишним лет. На ее родине изданы, наконец, ее неоромантические пьесы, резко отличающиеся от всего того, что мы привыкли считать «нормальной» драматургией[2]. В том же 1988 году – чего совсем уж никто не ждал – осуществлена в Москве на сцене знаменитой Таганки первая постановка заключительной пьесы цветаевского «античного» цикла – трагедии «Федра». На это, пожалуй, и сама Цветаева не рассчитывала, ибо писала свои пьесы не для сцены, говорила, что «родилась мимо времени», что «главнее для писателя – писать. Не: успех, а успеть».

---

[1] Здесь и далее в скобках указаны том и страница издания: *М. Цветаева.* Избранная проза в 2 томах. New York, Russica, 1979.

[2] *М. Цветаева.* Театр. М., 1988 (А. Эфрон, А. Саакянц).

В этом историко-культурном феномене с Цветаевой мы видим одну из закономерностей развития культуры, которая не терпит искусственных пустот. Концы и начала одной эстетической эпохи сходятся, смыкаясь с тем, что было насильственно прервано в развитии искусства. Это возвращение, впрочем, не обязательно для того, чтобы механически повторить или продолжить «прерванное», а с тем, чтобы восстановить связь времен.

«Из истории не выскочишь, – говорила по этому поводу Цветаева. – Пойми это Есенин, он спокойно пел бы не только свою деревню, но и дерево над хатой, и этого дерева никакими топорами из поэзии XX века не вырубить» (1, 370).

Первый постановщик «Федры» режиссер Роман Виктюк в Театре на Таганке (июнь 1988) прочел пьесу Цветаевой как исповедь самой Цветаевой о трагической судьбе Поэта, непонятого и отвергнутого людьми за цельность души, за бесстрашный и безоглядный бунт против условностей времени и морали, за стремление к личному Счастью. В конце концов «ненасытная на любовь» Федра–Цветаева гибнет не от людского суда, как у Расина, и не от Божеского, как у древнего Еврипида, а от собственных мук и сомнений в поединке со своим временем.

В готовности Федры–Цветаевой «за все платить самой, все принять на себя» (С. Аверинцев) и кроется новое, современное прочтение поэтом и театром старого, как мир, античного мифа.

Режиссер Виктюк и актриса Демидова–Федра – главные создатели спектакля на Таганке – сознательно шли на вольности в расширенном толковании пьесы Цветаевой и внесли в нее ряд новых мотивов, отсутствующих в оригинале, но так или иначе связанных с текстом или с биографией автора. Наиболее существенные текстовые новации Виктюка: введение в фабулу действия нового персонажа «от автора» – мужа Цветаевой Сергея Эфрона, который как бы связует античный миф с судьбой самой Цветаевой и с современностью, стихи Осипа Мандельштама, первым пробудившего, как нам представляется, интерес Цветаевой к теме «Федры» на театре задолго до ее написания, и, не в последнюю оче-

редь, стихи самой Цветаевой, предшествующие написанию трагедии.

Итак, о спектакле.

Действие открывается коротким Прологом, которого нет в оригинале. Он весьма существен для зачина постановки, задающего общий тон и фон спектакля. Сергей Эфрон – единственный персонаж спектакля, одетый в современный костюм, что резко выделяет его из общего условного изобразительного ряда, – выходит на авансцену и, обращаясь в зал, читает стихотворение Мандельштама о «Федре». Написанное в 1915 году, в дни его знакомства с Цветаевой, оно как бы предваряет ту театральную атмосферу и ту поэтику, которые питали вкусы и устремления круга молодых неоромантиков:

Я не увижу знаменитой «Федры»,
В старинном многоярусном театре...
.....
Я опоздал на празднество Расина...
.....
«Измученный безумством Мельпомены,
Я в этой жизни жажду только мира,
Уйдем, покуда зрители-шакалы
На растерзанье Музы не пришли!»

Когда бы грек увидел наши игры...

В этом ироническом зачине, по существу отвергающем эстетику современного ему реалистического театра, Мандельштам от своего имени и как бы от имени Цветаевой – своей единомышленницы в поэзии – делает заявку на условный, субъективный, поэтический характер предстоящего зрелища, не имеющего никакого отношения ни к классицизму Расина, ни к последующей театральной традиции, «измучившей» со времен греков Музу трагедии – Мельпомену.

На сцену, между тем, под металлические ритмы музыки Эдисона Денисова, медленно спускаются с железной винтовой лестницы в правом дальнем углу сцены основные действующие лица трагедии – трое охотников, юноши и мужчина. Это – Судьба (так назван персонаж, обозначенный у Цветаевой Кормилицей), его играет артист Д. Певцов, русо-

волосый красавец Ипполит – А. Серебряков и его отец – чернявый коротышка Тезей, муж Федры (артист А. Яцко).

Играя мускулистым торсом и руками, они двигаются в ритме ритуально-спортивного танца. Слова, которые они произносят, трудно разобрать – так задумано режиссером, которому важно не слово, а сценическое движение; оно должно выразить зримо дух слова:

Хвала Артемиде за стыд, за вред,
За ложную радость, за ложный след,
Ход ложный, – все муки всуе!
.....
Лов кончен. Жар спал.
Прохлада. Привал.
.....
Нам в женах нужды несть!
И днесь и в будущем
Восславим дружество!
Восславим мужество!
Для жен нет сласти в нас!
Нам чад не пестовать.
Восславим братственность!
Восславим девственность! –

так поет, вернее, рисует пантомимой этот необычный антично-евроазиатский хор.

Федра – Демидова в свободно ниспадающей накидке, отдаленно напоминающей плащ, – антрацитового цвета с глубоким вырезом, откуда сверкает ослепительная белизна груди, – изображает томленье плоти в центре сцены. Над ее головой струятся, вибрируют в воздухе свисающие с воображаемых деревьев зеленые и желтые нити, как бы связывающие Землю и Небо, реальность и Мечту, Поэта и Жизнь. Одновременно эти зеленовато-веревочные нити являются и метафорой Леса, Леса реального, как места действия трагедии, и Леса условного, как вечного Леса Жизни, в котором блуждают человеческие души, пока наконец окончательно не заблудятся в лесном лабиринте и не залезут головой в петлю Судьбы. Символ ее – белая канатная веревка, до времени неприметно свернувшаяся петлей-змеей на подмостках.

Единственная декорация для полуторачасового спектакля (без перерыва), придуманная художником Владимиром Боером, удивительно легка и воздушна. Преодолев первоначальное недоумение, к ней скоро привыкаешь и видишь ее метафорическую целесообразность. По ходу пьесы она все более раскрывает свою многозначность и весомый смысл.

Интересно, что в конце концов все в этом спорном, условном, провокативном спектакле Виктюка и Демидовой после первого шока находит свое оправдание: и смелое отождествление гречанки по имени Федра с поэтом по имени Марина, и продолжение их общей судьбы в наши дни, вплоть до Елабуги, до цитирования документов эпохи – таких, как потрясающее заявление Цветаевой от 26 августа 1941 года, за несколько дней до петли: «В Совет Литфонда. Прошу принять меня на работу в качестве судомойки в открывающуюся столовую Литфонда».

Находит свое оправдание необычная, поначалу эпатирующая неподготовленного зрителя манера актерской игры, которая ближе, скорее, к театру балета или пантомимы, чем к драме. Пренебрегающая словом, она сильна голосовой партитурой, передающей физическое волнение, физиологическую чувственность. Недаром Цветаева так ценила в театре голос и ритм, она даже говорила в своих заметках «О любви»: «Сердце: скорее орга́н, чем орган», «Сердце: лот, лаг, отвес, силомер, реомюр – все, только не хронометр любви», то есть не бесстрастный ее свидетель. И еще одно признание: «Благородство сердца – органа. Я могла бы сказать: не любовь вызывает во мне сердцебиение, а сердцебиение – любовь» (1, 90).

Потому так запоминается ее единственный крик в пьесе: «Ипполит, Ипполит... Утоли!»

Не будем пересказывать содержание пьесы, напомним лишь, что речь в ней идет о том, что героиня борется с пагубной страстью к пасынку Ипполиту, которую заронила в ее сердце богиня Любви, мстя Тезею за измену Афродите.

Невозможность выразить словами ту энергию и страсть, которые двигали Цветаевой при написании «Федры», заставила и современных постановщиков ее задуматься о новых,

вернее, забытых в советском театре средствах театральной выразительности – о синтезе слова, музыки, ритмики, хореографии, о силе голоса, жеста и мимики в палитре актера, то есть о том, что было хорошо известно в театре «серебряного века» времен Блока с его «Розой и Крестом», времен молодого Таирова и Вахтангова с их студиями, с которыми Цветаева была связана самым непосредственным образом. Но это особая тема. Театральные взгляды Цветаевой складывались под влиянием ломки русской художественной жизни, ее порывов к «голому человеку на голой земле», к ретроспекциям с далеким прошлым, с природой, к образу асоциального «Красного коня», каким он рисовался Петрову-Водкину, Блоку и другим художникам-символистам.

В этом смысле «Федра» Цветаевой в постановке Виктюка и Демидовой при всей своей дискуссионности являет собой один из ярких примеров того, как современный русский театр пытается вспомнить о своих предшественниках, о заветах мастеров дореволюционного прошлого, изучить их драгоценный опыт. То, что спектакль поставлен в бывшем авангардном театре Любимова против его желания, – тоже факт, заслуживающий особого рассмотрения, как бунт против любого монополизма в творчестве – не только государственного, но и отдельного, пусть талантливого, художника.

«Федра» Виктюка и Демидовой третий сезон играется на сцене Таганки, но по существу этот спектакль по своей эстетике антитаганковский. И в этом нет ничего постыдного и позорного, как не было в «Гамлете» Гордона Крэга – антимхатовского по существу – ничего обидного для Станиславского, пригласившего Крэга для постановки; в конце жизни он протянул руку дружбы и сотрудничества своему антагонисту в искусстве режиссуры – Мейерхольду, изгнанному из своего театра.

Талантливая постановка «бродячего режиссера» Романа Виктюка со сборной труппой, состоящей из ведущей актрисы Театра на Таганке Аллы Демидовой в заглавной роли и четырех молодых актеров разных театров Москвы, представляет собой «незаконное дитя» Таганки. Это отнюдь не лишает его права жить и радоваться жизни наравне с «закон-

ными» спектаклями отца-основателя. В «Федре» нашел выражение «бунт» актеров Таганки, который назревал в этом театре как театре одного режиссера. Именно «Федра» дала возможность раскрыть новые грани своего трагического дарования выдающейся актрисе Алле Демидовой, которой за 25 лет так и не сумел найти достойного применения ее главный учитель и режиссер. У актрисы на шестом десятке просто нет времени ждать ролей, о которых она когда-то мечтала. Для нее уже ушли безвозвратно и Джульетта, и матушка Кураж, не увидела бы она (и мы, разумеется) трогательной в своей беспомощности чеховской Раневской, если бы не Эфрос.

Вот почему она решилась на бунт, избрав для своего запоздавшего бенефиса цветаевскую Федру с «бездомным» режиссером, привыкшим к бродяжничеству из одного театра в другой и нашедшим себя наконец в эпоху горбачевской России, в эпоху – как ее ни суди! – возрождения предпринимательского духа и свободного слова.

То, что мы увидели в «Федре», рожденной в 1988 году под крышей Таганки, имеет несравненно более отдаленное отношение к любимовскому дому, чем в свое время таганковские спектакли А. Эфроса. Но проблема, собственно, встает та же, только в более обостренном виде, – может ли существовать авторский театр, театр одного режиссера, не допускающий на свои подмостки рыцарей театральности, принадлежащих к другому ордену? Вероятно, может, но до поры до времени, пока «авторский театр» не перерос самого себя и пока его актеры не почувствовали себя тоже авторами своих творческих биографий, а не просто послушными исполнителями воли Учителя. «Таганка» давно уже переросла этот возраст и стала театром не только Любимова, но и Высоцкого, и Золотухина, и Демидовой, и Бортника, и Филатова, и, конечно же, уникального сценографа Д. Боровского.

Ни режиссер Виктюк, работающий на разных сценах и вольных хлебах, ни Алла Демидова, привязанная к Таганке с первого дня ее основания, нигде не заявляли, что представляют собой «таганковское» направление в искусстве. Напротив, Виктюк говорил, что его спектакль пытается возродить забытую традицию «серебряного века» русской сцены –

традицию «Привала комедиантов» и «Старинного театра» Евреинова, с его имитацией различных форм театральности – от античности до постмодерна.

Когда-то, перед отъездом из Москвы, Цветаева писала в своей короткой заметке о театре: «Театр я всегда чувствую насилием. Театр – нарушение моего одиночества с Героем, одиночества с Поэтом, одиночества с мечтой – третье лицо на любовном свидании» (1, 448). Может быть, поэтому она и писала свои странные пьесы, не считаясь ни с какими законами сцены, для себя, в стол. По существу театр Цветаевой – это не просто поэтический театр, а демонстративно антитеатр. Но время распорядилось по-другому, и Цветаева сегодня явилась нам не только как драматический поэт-символист, но и как последний неоромантик русского XX века, верный последователь Генриха Гейне, чей девиз: «Театр неблагоприятен для Поэта и Поэт неблагоприятен для Театра» – стал девизом и для ее драматургического творчества.

Статья опубликована в сборнике «Марина Цветаева: 1892–1992». Норвичский симпозиум. Норфилд. 1992.

Б. Цекиновский

Любовь и доблесть на «земле измен»

На сцене Саратовского академического драматического театра им. К. Маркса Александр Дзекун поставил «Фортуну» Марины Цветаевой.

Перо Марины Цветаевой рождало хрупкий и завораживающий красотой мир, который был несовместим с реальным бытом, нищетой, разрухой. Кажется, и красота мира, творимого на сцене театра, зыбка, призрачна, трагична. Великолепие фасада, сооруженного художником Андреем Сергеевым во всю высоту портала, с высокими боковыми арками и широким, будто занавешенным дымкой окном-экраном, делит пространство сцены надвое. Там, за дымкой, появится Фортуна в образе Маркизы де Помпадур, благословляющая младенца Лозэна на жизнь, на любовь. И прольется на колыбель дождь вспыхивающих и тут же растворяющихся в темноте звезд, недолговечных, как счастье, призрачных, как власть. А сама Фортуна, наделенная актрисой Натальей Беляковой и режиссером Дзекуном елейно-равнодушным голоском новогодней феи, подана в спектакле с заметной долей иронии, благословение ее лишено каких бы то ни было тревожных предчувствий. Трагическое напряжение Дзекун задает раньше, в своеобразном прологе, когда появившийся на сцене Лозэн соединяет эпиграф к пьесе с эпиграфом к ее последней картине – рыцарский девиз о вере, верности и чести с признанием измены и раскаянием перед казнью.

Эшафот сколочен тут же, на авансцене. В отличие от блестящей мишуры заэкранного пространства он реален; фактура грубо отесанного дерева, тяжесть вонзенных в помост секир. Режиссер намеренно сопрягает архитектурное великолепие, вазоны, полные роз, и эту зловещую простоту эшафота, на котором Лозэн сполна заплатит за «тройную ложь Свободы, Равенства и Братства».

Все главные женские роли в спектакле исполняет Наталья Мерц. Режиссер в этом своем решении был, безусловно, верен Марине Цветаевой, высвечивая с разных сторон лю-

бовь одной женщины, воссоздавая на сцене ее, цветаевский, лирический мир. Маркизу д'Эспарбэс актриса играет уже на излете былого увлечения, главное в ней – преодоление любви, победа не над Лозэном, а над собой. Ее княгиня Чарторийская для возмужавшего Лозэна – лишь помощница в политической игре, а холодность ее героини порождена безмерной усталостью от мучительной любви, которая превращается в обременительный для обоих ритуал. Мария-Антуанетта хочет видеть в Лозэне только очаровательного возлюбленного, ей чужда его одержимость идеей политического и не только политического союза Франции и России. Дочь тюремщика Розанэтта – последний луч любви, скользящий по плахе.

Лозэна играет непрофессиональный актер Алексей Василевский, по специальности геолог, по призванию драматург. В сцене, действие которой происходит в Трианоне, там, за дымкой, в призрачном зазеркалье на подвешенных к колосникам качелям мы увидим самого Лозэна, как бы проносящегося над миром и окрыленного величием своих глобальных замыслов. Но... все эти устремления Лозэна опрокидываются жизнью. Мир оказывается «землей измен».

Есть некий шекспировский шлейф в образной структуре этого спектакля. Основания тому дают сама пьеса и цветаевская лирика. Век вывихнут в пьесе Цветаевой, как и в «Гамлете». Отсюда, думается, эти контрапункты спектакля – топор в руках Розанэтты, роза в бокале вина в руках палача, палач, оказывающийся священником. Отсюда – белила на лицах Лозэна и Розанэтты – знак равенства перед ликом смерти.

Слишком страшен тот мир, чтобы было в нем что-либо вечное. Любви в нем нет места. Доблесть никчемна, как те выстрелы, всполохи которых озаряли Лозэна в туманном зазеркалье. Доблесть обречена быть попранной – и вот падает отрезанный белоснежный воротник и падает под ударами плебея-палача герцог Лозэн, а затем – железный занавес с горящими свечами, как гигантская гильотина, отсекает глубину сцены, оставляя перед нами лишь плаху – зловещее пространство смерти.

Статья опубликована в газете «Советская культура». 1989. 3 августа.

В. Никифорова

Аванс-сцена

Студенты гитисовского актерско-режиссерского курса П. Н. Фоменко не впервые появляются на страницах нашего журнала. Трех молодых актеров в прошлом году представляла «Аванс-сцена», о спектакле «Владимир III степени?» по Н. В. Гоголю, поставленном педагогом курса С. Женовачем, шла речь в подборке статей «Один из немногих». В этом году у «фоменок», как их называют в ГИТИСе, две премьеры – «Приключение» по Марине Цветаевой и «Волки и овцы» А. Н. Островского. О «Приключении» пишет В. Никифорова. Статью о «Волках и овцах» читайте в одном из ближайших номеров.

Есть пьесы с несложившейся судьбой. Они упорно остаются вне живого театра. Такой случай – ранняя драматургия Марины Цветаевой. Опытные режиссеры не видят, что́ в ней играть, прекрасно чувствуя главенство лирического героя – души автора, а просвещенная критика определяет ее как драматическую поэзию, которую невозможно материализовать на подмостках. Может быть, именно здесь уместно вспомнить мысль Рильке: «Слова критики могут менее всего затронуть творение искусства, и критика всегда сводится к более или менее счастливым недоразумениям». Цветаевским пьесам пока, кажется, не везло. Однако не в критике, а в живом театре счастливое недоразумение недавно произошло.

Шел по московской улице Иван Поповски, студент актерско-режиссерского курса П. Н. Фоменко, купил по дороге томик Цветаевой и – увлекся. Иван – из Македонии, и так случилось, что никогда раньше Цветаеву не читал. Результат – спектакль «Приключение» – конечно, несет в себе множество предопределенностей: и индивидуальность режиссера, особенности его фантазии, и актерские данные однокурсников. Но само совпадение – случайно.

Спектакль сложился не сразу. Решению, теперь кажущемуся совершенно естественным, предшествовали долгие безуспешные попытки традиционно обосновывать поведение персонажей, играть в бытовых декорациях, на сцене. В конце

концов, интуиция заставила отказаться от всяких «почему», принять слово автора на веру и пойти за ним. Наверное, именно завороженность словом была необходима. Возникло единство, где звучащий поэтический текст не противоречит видимому – тексту актерской пластики, световой партитуры. В этом единстве органично существует музыка (Моцарт, Вивальди, Рамо) – спектакль по своей внутренней логике напоминает музыкальное произведение. И от зрителя требуется полное доверие, согласие на приключение. Тогда и убогие лестницы ГИТИСа легко превращаются в старинные, таинственные – подъем по освещенным свечками ступеням обещает неожиданности и обещает не напрасно, ибо сразу после лестницы мы попадаем на сцену, потом спускаемся в темноту (только свечи) пустого зала. На сцене – черный рояль, пианистка играет странную музыку, печальные, робкие аккорды, как звуки шагов, не разрушающие тишину. На рояле красные яблоки – их, проходя, можно брать и есть. В глубине сцены – окна, за ними – синева московских сумерек. Все это похоже на экслибрис к цветаевской поэзии тех лет в Борисо-Глебском, у вахтанговцев. Несколько минут ожидания снимают принесенную извне суетливость и собирают внимание.

Неожиданность – театральный зал надо покинуть. Зрители словно проходят сквозь театр внутрь, в глубину, которая кажется бесконечной. Спектакль происходит в коридоре. Узкое длинное «актерское» пространство продолжено таким же «зрительским» пространством и отделено от него дверным проемом – очень точно, потому что дальше от «театра», от привычных сцены и зала. Видимое расположено в необычной, параллельной взгляду плоскости, как в луче – так рождается ощущение постоянного движения. Игра с перспективой, приближение и удаление мизансцен (обыгрываются и невидимые нам боковые пространства, откуда появляются и куда исчезают актеры) напоминает барочные спектакли, льющиеся по анфиладам, ведь место действия – то коридоры гостиницы, то анфилады дворца – всегда незамкнутые помещения. Похоже на калейдоскоп или на волшебный фонарь – зрелище индивидуальное.

«Я не люблю моря, не могу. Столько места, а ходить нельзя. Раз. Оно двигается, а я гляжу. Два. [...], да ведь это та же сцена, то есть моя вынужденная, заведомая неподвижность. Моя косность. Моя – хочу или нет – терпимость» (Марина Цветаева. Из письма Борису Пастернаку от 23 мая 1926 года).

Итак, сквозь театр, а там – неожиданность сквозного пространства, сквозняка, насквозь пронизывающего луча, направленного на нас. Проем, граница, разделяющая актеров и зрителей, легко превращается в окно, в которое выглядывают одни и заглядывают другие. Слова, в разное время сказанные Цветаевой о театре, неизменно приводятся в связи с ее драматургией. Вот и теперь они напечатаны в программе. Авторы спектакля не спорят, нет. Скорее наоборот – как можно не согласиться? «Театр (видеть глазами) мне всегда казался подспорьем для нищих духом, обеспечением хитрецов породы Фомы Неверного», – да, и мысль эта наглядно воплощается, нас делают буквально соглядатаями. «Театр – нарушение моего одиночества с Героем, одиночества с поэтом, одиночества с Мечтой – третье лицо на любовном свидании», – да, и все происходит так, что каждый жалеет, что он не единственный зритель, испытывает потребность быть одному. Интересно, что и персонажи хотят того же. Иногда нам дают почувствовать что-то, напоминающее неловкость невольного свидетеля, – забывшиеся было любовники вдруг словно вспоминают о постороннем взгляде и уходят от окна, а в последней сцене встречи Казановы с другой женщиной, земной, опускается скрывающий занавес (по тексту – шаль, набрасываемая на изображение Божьей Матери). «Не забудем, что мы в самом сердце фальши: театре», – да никто этого и не забывает, условность подчеркивается. Все условия поэта принимаются, но «страсть игры, то есть тайны», оказывается сильней. «Это не пьеса, это поэма – просто любовь». Поэзия не может быть проиллюстрирована, истолкована. Чтобы понять ее, нужно «обрести детскую душу и облачиться в нее, как в волшебную рубашку». Чтобы сыграть ее, нужно окунуться в «стихию

стихов» и, в данном случае, соблюдать тайну. Спектакль подчеркивает недоговоренность, многое вообще не видно, а только слышно и угадывается, дорисовывается воображением. Романтическая пьеса Цветаевой содержит множество загадок. Видимое в спектакле – не сумма возможных разгадок, а параллельная и созвучная игра. Поэтому зримое недетализировано. Детали навязывали бы быт, диктовали бы свои условия. Подробностей нет, оставшиеся предметы, как на дюреровской гравюре – уже чистые символы. Виолончель – «душа моей души», часы – «секундной стрелкой сердце назову, а душу – этим звездным циферблатом». Живые огни на двух ладонях, словно взвешивающих половины души («покончено с законом равновесья»), многократно повторенные в перспективе – весы, и звездные «Весы», и блики на воде? Свободная фантазия подсказывает множество смыслов.

Разумеется, иногда чувство несвободы возникает, но спектакль так «сделан», что уже не важно, как он сделан. Он изначально защищен от досадных случайностей. Даже замены актеров в сущности ничего не меняют, хотя и вносят новые оттенки. Заменить невозможно, наверное, лишь Галину Тюнину – она протагонист. «Приключение» – пьеса, а, точнее, часть пьесы (так как весь цикл «Романтика» можно рассматривать как одну пьесу), где герой один и един. Душа художника как бы примеряет на себя век, время, обстоятельства. И, как это ни парадоксально, автор записок, послуживший для Цветаевой источником, герой своего времени, становится обстоятельством, знаком, может быть, зеркалом. Более того, его придумывают. Когда Казанова без Генриэтты – это скорее плод ее воображения, она его пишет. Анри-Генриэтта – единственный живой человек, остальные – лишь ее безумства, или просто марионетки.

Следуя за автором, режиссер не стилизует героев под XVIII век. Здесь тонко передано ощущение души артистической, играющей, ощущение авторского театрализующего воображения. Действие – это отражение памяти. Нет последовательного течения времени, происходящее похоже на стре-

мительный водоворот воспоминаний. Ради этого последняя сцена пьесы разбита надвое, и ее начало – начало спектакля. Событие, вспоминаемое Казановой, – мгновенный укол в сердце – не чувствуется его длительность. Узкая рама дробит воображение, персонажи, мелькающие в проеме, появляются и исчезают, подчиняясь не логике следящей камеры, а памяти, своевольно охватывающей образы прошлого.

Постоянное сокрытие приковывает взгляд, вызывает напряжение ожидания. Так смотрят в бесконечный коридор отраженных друг в друге зеркал во время гадания. Но, даже увиденная, судьба остается загадочной и неясной, видением, сном. Последний аккорд спектакля — не обычные поклоны. После наступившей темноты луч на мгновенно освещает замерших за полупрозрачной занавесью персонажей, – туманный оттиск времени. Долгая пауза, аплодисменты раздаются не сразу. Жаль, что сон был таким коротким.

Статья опубликована в журнале «Московский наблюдатель». 1992. № 5–6.

Поднятая перчатка

«Приключение» М. Цветаевой. Режиссер И. Поповски (Македония). Костюмы М. Еремеева, Ма Дженхун (Китай). Художник по свету Д. Оман (Ирландия). Композитор Е. Могилевская. В спектакле использована музыка Моцарта, Вивальди, Рамо, Тайкла Ньюмена. Педагоги О. Фирсова, С. Женовач, Е. Каменькович. Педагог-художник Т. Сельвинская. Педагог-балетмейстер А. Сигалова. Художественный руководитель курса П.Фоменко. ГИТИС (РАТИ), 1992.

Эка невидаль – дипломный спектакль! Обаяние молодости, заразительная ее энергетика, свежесть голосов и лиц, атмосфера надежд, окутывающая подмостки и зал, – все вместе способно скрасить самое непритязательное зрелище (не секрет, что даровитый педагог – не обязательно искусный постановщик), а уж если представление просто добротно...

В слухи о великолепной учебной работе всегда стоит внести коррективы.

Настороженность тут естественна. Пока далекая до олицетворения аншлага пара десятков зрителей «тусуется» с сигаретами на втором этаже обшарпанного б. ГИТИСа, пока исключительно предупредительный юноша, извинившись, подходит к каждому с вопросом о фамилии, отмечает их в своем недолгом списке, исчезает, вновь выходит, раздавая программки, и опять пропадает, – накапливается раздражение. И когда – наконец-то! – тот же вежливый молодой человек приглашает пройти сквозь захламленные комнаты по узким лестницам (чей полумрак разгоняется, разумеется, свечами) на сцену, с которой, чертыхаясь, спускаешься в зал, видишь на случайном рояле те же свечи и... россыпь яблок, а за инструментом милая девушка играет нечто меланхолическое «для настроя», – ирония поглощает уже целиком.

Те, кто посообразительнее, яблоки расхватывают и жуют. Но финал спецподготовки еще не грянул: параболой взмывает амфитеатр в соседней комнате, перед раскрытой дверью. Здесь кончается раздражение, тает ирония, и начинается «приключение».

Формообразующая спектакля – пространство. Счастливая – случайная? – находка: длинный коридор, обе стороны которого взрезаны проемами дверей, расширены в фойе, завершены комнатой. Если затянуть стены темным бархатом, наподобие черного кабинета, глубина становится неразличимой, но остается ощутимой. Верно рассчитав те точки, где сосредоточен свет, получишь игру планов, переходы, между которыми – из мрака в блеск – мгновенны. Излюбленные антиномии драматурга-поэта – время и вечность – приобретают здесь объем, облик, образ. Пространство и время – еще недавно заболтанный хронотоп – переходят друг в друга, друг в друга перетекают. Недвижность стен – и отсечение от повседневной суеты, и ограда от сторонних, чужих, равнодушных глаз, и – при желании и буйной фантазии – метафора всемогущих обстоятельств. Плата за необыкновенную сценическую площадку – ограниченная численность публики: лишь два стула умещаются в ряд, лишь три-четыре ряда, с которых зрелище видно во всех деталях.

Зазвучит тревожная мелодия, и в серой темноте возникнет мужская фигурка – словно игрушечная, где-то очень далеко, вся залитая серебристым сиянием. Ее сменит женская, тоже едва различимая. Ритм их уходов и появлений учащается, их бег – точно детские салочки, но и – отказ и настойчивость женщины и мужчины. Растворяясь и снова материализуясь в обволакивающем тумане, они приближаются. Замерли совсем рядом, в дверном проеме, глядя на зрителей и все же сквозь, мимо, на нечто, исключительно им видимое. Потом назовут – луна. Но только ли? Тень неизвестности, тайна, ведомая лишь двоим: ей – стремительной, взбалмошной, полетной (по характеристике из ремарки: «Вся молодость и вся Италия»); ему – стройному, ладному, скульптурному. Бульварная авантюрность, что вкладывает современность в название «Приключение», рассеяна. С первого мгновения ясно и определенно: о любви.

Режиссер И. Поповски (неординарность фамилии – следствие национальности – македонец) пьесу перемонтирует. У Цветаевой все начинается с великолепной дерзости, нарушения всех мыслимых приличий – Генриэтта врывается в

покои Казановы; завершается эпизодом «тринадцать лет спустя», когда Джакомо с очередной возлюбленной попадает в тот же номер той же гостиницы, и прощальная надпись алмазом кольца на оконном стекле напомнит ему о давнем происшествии. Начав с финального фрагмента, постановщик резко усиливает земные мотивы – мимолетный роман с приглянувшейся девчонкой – и ставит чересчур сложные задачи для начинающего актера: мало того, что надо сыграть прославленного любовника (а у каждого зрителя – и особенно зрительницы – свое представление о неутомимом авантюристе), требуется воплотить его зрелым мужем и пылким юношей с промежутком в доли секунды! Не в обиду Андрею Казакову будь сказано, белокурый его герой не только не соответствует описанию – «острый угол и уголь», но воспринимается чисто условно: ясно, что нет на курсе ближестоящего. (Другой вопрос, стоит ли вести рассказ про Казанову, если нет сто – и даже с лишним – процентного совпадения.)

Но главная ставка (и сорванный банк) от перестановки режиссером картин пьесы – в создании крутого перелома, момента узнавания-прозрения: это перед напряженным – до взбухших жил, – перед смятенным взором Джакомо проносится все, что зримо аудитории. «Какое страшное у вас лицо! – воскликнет до смерти перепуганная девчонка, лица его не видя. – И почему вы так кричите?» А он и голоса не повысил. Он – весь во власти непомерного, вселенского... тустороннего.

Хищно падает полумрак, от ураганных порывов взметаются и опадают занавеси крыльями летучих мышей, из неведомой дали, прикрывая-охраняя ладонью готовый сгинуть огонек, движется кто-то, чье лицо изменчиво в свете трепещущего язычка пламени. Громовые аккорды предзнания и предчувствия – и Казанова в отчаянной попытке, из последних сил рванулся ввысь и, обмякнув – сон! – медленно «стекает» до самого пола. Двойное смещение разных векторов: из глубины – к нам – по горизонтали, сверху – вниз – по вертикали. Орбиты разных миров. Пересечение – в одной-единственной точке. Встреча.

Укрупнив, выгравировав ситуации воспоминания, *И*ван (снова знак происхождения – перенос ударения в столь расхожем имени) разом отбрасывает вероятностные претензии: приговор драматурга о «сердце фальши: ТЕАТРЕ» процитировав в программке. Память не претендует на протокольную точность, объективированную достоверность – существенно лишь то, что ею удержано. Любой властен либо принять (приняв – поверить, домыслить, дорисовать), либо отринуть. Но для последнего – нет причин. Публика – в ловушке: воспоминание – действительность преображения, от случайностей очищенная, от мелочности освобожденная. А что это, если не театр?

«Приключение» плохо поддается логической расшифровке, даже с привлечением мемуарного первоисточника. Кто, откуда, почему, зачем – вопросы из иного словаря. Явление Генриэтты на пути Казановы, преображение юноши Анри в прелестную женщину, случайная обмолвка «Мне когда-то в нашем замке» – все, вплоть до внезапного отъезда Генриэтты, необъяснимо, но столь же непреложно. Условные атрибуты романтических перипетий – непрочитанное письмо горбуна, семь печатей и турецкая пистоль – бутафорны, но безусловна их тайна. Тому, кто решился дать зримое воплощение нематериальному, облечь в сценическую грубую плоть дух изменчивых фантазий, нужны прочные опоры. Краеугольная из них – ритм строфы.

Начальный монолог Генриэтты-Анри – пока она шествует к распростертому у порога Казанове – обыден по лексике, местами вызывающе груб: «Молчит, как гроб!», Пример воров и кошек»; порой на грани вульгарности: «И все чего-то шарит! / Невесело, должно быть, спать / С одною картой полушарий!» В спектакле он звучит без бытовых интонаций, порождением и продолжением того взрыва струнных, что ознаменовал восхождение (с небес?) героини. Так поэты читают свои стихи – подчеркивая мелодику, с полнокровностью звукозаписи, акцентируя рифму или ее отсутствие, с выплеском божественного горнего духа – контрастом дольнему человеческому смыслу.

В Генриэтте Галины Тюниной – гармония античной статуи и естественность звездного свечения. Страстность – при совершенной сдержанности: опаляющий снег. Щедро вылепленный лоб подчеркнут гусарским кивером (упоминание героиней Спинозы не покажется натяжкой), надменная горбинка («мой же росс – явственно горбонос»), гибкость «лебединой» шеи и неизбывная женственность – только спросонья ошарашенный Джакомо может принять ее за мальчишку. И голос, голос – ворожащий, завораживающий, чуть лениво медлительный, словно запаздывающее эхо растягивающий звуки: «Казза-ннова...» В рискованной ситуации – склонившись над спящим мужчиной – случайно ли расплавленная капля обожжет кожу, пробудив, вызвав, вырвав из небытия – героя?

Мгновенная опрокинутость зеркала: теперь она – у его ног, он – в той же позе всматривания. Рама двери – не только граница картины, но и край кадра. Дерзкий, нагло кинематографический прием: долгая статика монументальных фигур с молниеносной сменой позиций. Вычленение детали, говорящей больше, чем все изображение: оба скрываются в проемах боковых дверей, и только руки их, плавно вздымаясь, тянутся до желанного касания. Почти прямая цитата из Микеланджело не кощунственна: там Всевышний вдохнул жизнь в прах, тут вольтова дуга меж близящихся ладоней столь же священна, ибо что есть бытие без слияния с «платоновой родною половиной».

Меж двух устремленных навстречу профилей вдруг – третий, белый призрак. У драматурга Капитан наречен кратко: «под пятьдесят, вояка». Здесь бледное лицо, русые пряди, светлая, точно ранней седины эспаньолка. Алая перевязь – как кровь, струящаяся из открытой раны. Шаг четкий – и неуверенный, с тайным страхом – и безумной надеждой: быть может, я не опоздал, и в облике Анри еще не распознана, не узнана, не признана Генриэтта. У Олега Любимова – тон снисхождения (если бы еще и внятность дикции!) к юным шалостям Генриэтты, которым прикрыта мучительная боль: сама мысль об уходе от него Генриэтты смертельна. Но для влюбленной пары его заговорщицкие

интонации невыносимо фальшивы, притворство оскорбительно. Разоблачение неизбежно, но с горькой гордостью Капитан: «А проливать чужую кровь / Сегодня мне мешает – сердце».

Однако брошенное им Генриэтте хриплое «Свободна!» режиссер словно не замечает, тут же скрывая Капитана во мраке. Меж тем уход его – предвестие, предзнаменование, предсказание разлуки с любящим. Кончена одна история – и так же будет со всеми. Счастью двоих – чье-то горе. Эгоизм, жестокость к окружающим – столь же неотъемлемая черта, сколь и восторженность нашедших друг друга; без этой ноты мелодия любви рискует оказаться слащавой.

Следующая картина по пьесе датируется следующим днем; Поповски заменяет временной провал паузой, сохраняя – при внешней неподвижности актеров – переход от «рокового поединка» к тихой нежности. Аккордом переполняющей влюбленных радости врываются в спектакль две бойкие девчонки-тараторки – швеи, принесшие заказанное платье. Ксения и Полина Кутеповы – близнецы, схожесть лиц дополнена забавной симметрией жестов, девчоночьей скороговоркой речи. Вихрь взлетающих из края в край юбок, плащей, тканей; неловкий гнев Казановы: мастерицы проболтались, что наряд предназначался другой, предшествующей. С понимающей улыбкой – «Не сержусь на вас» – Генриэтта уходит за мастерицами переодеваться: пока еще шутливый намек на предстоящую разлуку: «Одно позабыли вы: Цвета Времени – Плащ».

Восхищенный монолог Казановы прерван вторым прибытием Капитана – на этот раз он в трауре, точно обуглен, та же лента отливает багрянцем (идеи костюмов – свидетельствует программка – Павла Каплевича). Совместный их с Казановой шаг – плечом к плечу, с чуть отвернутым от противника корпусом и обращенным к тому лицом – поступь соперников. Настороженная, нервная, непреклонная. Что с того, что один – покоритель, другой – проигравший: «О чем – поэты, любовники и полководцы?»

Преображение прелестного андрогина в победительную женщину должно быть ослепительно. Кульминации здесь

достичь тяжело, к чертам актрисы мы уже привыкли. А потому перемена костюма подхвачена волнами света. Однако изысканная и ранее световая партитура Дж. Омана (Ирландия) лишает полного эффекта этот разительный контраст. Тогда Поповски находит еще более тонкий и остроумный прием, действующий исподволь. Все внимание мужчин и зрителей отдано героине, но чуть в глубине стоящие модистки также сменили облачения, как будто Генриэтта, сбросив кокон, отбрасывает свет на всех своих сестер по Еве. Королеву играют и ее приближенные. Казанова поражен и пленен, но не умален и унижен, его и ее коленопреклонение – смиренность перед силой и мощью, что их соединили. Уход их – впервые оба спиной к нам – величав и нежен, целомудрен и откровенен.

Цветаева-драматург известна много менее Цветаевой-поэта, история ее постановок (по крайней мере отечественных) уложится в несколько строчек. Между тем у истоков ее театра – Вахтангов и Таиров. Напряженность и изысканность, отчаянная романтика и вполне конкретная подоплека. Да еще стихотворный текст, который оставляет так мало места для вмешательства постановщика (если он не задорный Виктюк) и своеволия актеров, – едва ли не самое трудное для реализации. Свидетельством чего редкие столичные постановки: «Три возраста Казановы» у вахтанговцев, вполне оперный «Конец Казановы» у Б. Покровского и драматический – у Н. Косенковой. Поскольку 1992 год был объявлен годом Цветаевой; а 100-летие – дата круглая, можно было ожидать появления ее имени на афишах, а вследствие сегодняшнего разгула недоинтеллигентов – и профанации ее творчества. Чему уже есть примеры, хотя и с высшей степени отрадным исключением: уважительный и страстный «Пленный дух» в постановке С. Арцибашева в Театре на Покровке. Но там – вольная композиция воспоминаний, стихов и писем, а проблема цветаевских пьес все еще остается проблемой.

Откуда-то снизу, разделив отдаляющихся Казанову и Генриэтту, выползло нечто скользкое – похожее не то на гриб, не то на болотный пузырь в бесформенной ржавой

мантии. По пьесе – «Горбун, как все горбуны», но актер Ю. Степанов (полное право на профессию имеющий) создает существо фантасмагорическое: зализанные волосы, сладострастно выпяченные губы, воплощенное вожделение, уродство душевное. В пухлых пальчиках веер, которым рассеивается дым от двух тлеющих палочек во второй руке, – самолично за всем наблюдающий хозяин бала.

Бал на загородной вилле – труднейшая из всех картин «Приключения». Не только по причине многолюдья, которое надо было втиснуть в ущелье коридора, где и двоим-то тяжко разминуться, куда сложнее воссоздать ощущение неумолимой поступи рока, чье мертвое дыхание прорывается в светских беседах и утонченных развлечениях.

Бал у Поповски – музыкальная шкатулка. Механические жесты заводных кукол – испанских и французских посланников. Казанова и Генриэтта – замершая и от всех отъединенная пара, из-за плеч, из-под рук и даже из-под плаща выглядывают уморительные физиономии прочих. В полном соответствии с цветаевским замыслом, насмешкой над расхожими представлениями о галантности галльской нации и пламенности пиренейцев, то и другое – пустая оболочка рядом с вольностью и своеволием чувства. Режиссер ухитряется даже менять ракурс зрительского взгляда: на мишурный «паровозик» крадущихся на корточках иностранных гостей словно смотришь с галереи. А Горбун вдруг над всеми возносится мрачным дирижером – он единственный, кто нарушает табу пространства, выйдя к публике и прислонившись к дверному косяку, он на минуту сливается с залом. Столкновение стихий: свобода женщины – и желание ее удержать.

И нигде нет стольких неточностей и даже провалов, как в этой сцене. Лишь декоративна фигура Педанта, на склоне лет обнаружившего никчемность своей учености; всего лишь бесплотен Прекрасный Сандро, который первым почуял крушение; формальностью веет от незаполненных эмоцией строф... Но с помощью четкой выверенности ритма, живой музыки, нарастающей трагедийности недочеты эти преодолеваются, и побежденный, раздавленный Горбун – яд пой-

манной змеи – использует последнее средство, таинственное послание. Твердый голос Генриэтты – Казанове: «Моя любовь, – расстаться мы должны».

Колодой брошенных карт рассыпались гости. Снова двое, та же гостиница, свет той же луны. Наивная мольба Казановы и безрассудный его гнев, нежное утешение Генриэтты, ее беспокойное «Который час?» и ее решительное «Пора!» – все сливается в единую песнь прощания. Многократным отражением светильника, с которым впервые ворвался к Казанове юный Анри, – цепочка огоньков. Прием распознается сразу – в темных дверных проемах свечи горят на ладонях всех участников спектакля. Маленькие лампадки начинают раскачиваться, словно от порывов того же ветра, что вздувал занавеси при недавней (неделя? месяц? жизнь назад?) встрече влюбленных. Неверная тропа огоньков – верстовые столбы бесконечной дороги. Предназначенное расставанье, которое не обещает ничего. Она уходит – гаснут огни.

Из оцепенения Казанову выведет тот же голос: «Какое страшное у вас лицо...» Девчонке Мадлен Джабраиловой предстоит сыграть заключительный аккорд: юная женщина, что проснется в угловатом подростке, пройдется с Казановой в тех же фигурах танца, что и исчезнувшая Генриэтта, – их тени задрожат на опущенной из-под притолоки шторе-занавесе.

Потом занавесь станет полупрозрачной, и из глубины соберутся все исполнители – или герои? – но так и не выйдут к зрителям на поклон. Порог переступить невозможно – былое осталось там. Навеки. Навсегда.

Намозолившее уши утверждение, что театр (как и все искусство) ныне обречен на отсутствие глубоких идей, что все уже сказано и остается лишь колдовать над мозаикой из обломков прежних стилей и мыслей, – знак бессилия, разочарованности и усталости. Вполне понятных, но – бесплодных. И все же массовое увлечение этой модной теорией – вызов, брошенная перчатка.

Иван Поповски со товарищи поднял перчатку.

Она оказалась с ладони карлика.

Статья опубликована в журнале «Театр». 1992. № 11.

А. Брук

«Единовластьем женским и вселенским...»

Геральдика и героика
Подтаивают во мглах
Вся жизнь моя – аэротика
Тела о шести крылах
Вероника Долина

Природа романтической драмы такова, что сейчас на театральных подмостках ей, казалось бы, не время и не место. Только Театр имени В.Ф.Комиссаржевской, умудряющийся совмещать несовместимое и привечающий у себя разные жанры, стили и разных же режиссеров, мог позволить Роману Мархолиа поставить у себя пьесу Марины Цветаевой «Фортуна». Пьесу о благородном герое – баловне судьбы, так внезапно ставшем ее пасынком, о прекрасных, безнадежно влюбленных женщинах; о мире, где без стеснения в ходу признанные у нас знаком дурного тона рифмы «любовь – кровь», «розы – слезы», пьесу – «плач по мертвому ангелу».

Представлять Цветаеву на театре, как говорили в старину, дело, по-моему, неблагодарное и опасное. Ее задыхающиеся строки, словесные полеты, всхлипы и замирания, одной ей ведомые лабиринты ее «невоспитанного стиха» трудно даются артистам, привыкшим к приземленности и четкости реалистической школы. Героика, романтика – забытые ныне слова. Как забыто и то, что когда-то приводило публику в трепет, заставляло дам бледнеть, а кавалеров хвататься за эфес спасительной для их чести шпаги. Теперь, как утверждает Михаил Михайлович Жванецкий, «слава богу, эти времена прошли – бледнеть некому-с». Превозносимое Цветаевой бытие как предмет вечного вожделения человечества, бытие, к которому она так рвалась – от быта, – утратило первостепенное значение, уступив-таки быту место.

Марина Цветаева – «больше, чем поэт». Она неудобна для современного театра, но для театра вообще – хороша, потому что есть в ее стихах – сладкий, «возвышающий» театральный обман. Обыкновенные слова, те, что мы произ-

носим вскользь, понятия, упоминаемые нами походя, ставшие затертыми и кажущиеся ненужными, у Цветаевой приобретают иной, высший смысл, иное, неземное значение, получают вторую, уже крылатую жизнь.

Цветаевское царство абсолюта – абсолютной Истины, абсолютного Мужчины, абсолютной Женщины – невозможно воплотить иным путем, кроме зрелищного. Или зрелище, поражающее простотой и аскетизмом, и тогда – криком и жестом, или – уводящее в страну героев, истекающих клюквенным соком, верящих искренне, что сок есть кровь, кровь есть любовь и т. д. Остановиться где-то посредине, совместить оба способа – наилучший из путей, которым и проследовал постановщик спектакля «Фортуна» Роман Мархолиа.

«Фортуна» – очень мужской спектакль, поскольку превозносит женщину. Двух, даже эпизодических мужских персонажей пьесы – дворецкого и палача – Мархолиа из спектакля изгнал, оставив восьми женщинам на растерзание одного-единственного, неповторимого, абсолютного героя-рыцаря – Армана-Луи графа Бирона Гонто, герцога Лозена. Мужские персонажи излишни, необязательны в этом спектакле, посвященном женщине, независимо от возраста и положения; женщине, предназначенной быть судьбой, – краткой и прекрасной. Даже сам Лозен (Андрей Толубеев) – главное действующее лицо, душа и первопричина поведанной нам истории – не более, чем символ; он вне времени, вне жизни, вне любви, ускользающий признак рыцарства, в веках взлелеянный всеми женщинами мира. Он самоустраняется, давая дорогу Прекрасной Даме, и своей Фортуне – в том числе. Он и главный герой, и Автор, со стороны наблюдающий за ходом текущих событий, недаром ему поручено произносить организующие действие авторские ремарки. По пьесе – скромный, невинный, неосознанно греховный младенец Казанова, тяготящийся своей властью над женщинами и благодарный ей. У Толубеева Лозен – отнюдь не греховное дитя; он, как уже сказано, человек со стороны, обреченный лицезреть свою судьбу, зная ее наперед, кажущийся от этого много мудрее и старше. Не важно, что Толу-

беев внешним обликом мало соответствует своему герою – он приземляет его, обозначая не возвышенное, а земное, воплощая собой предмет вечной женской тоски по надежному мужскому плечу. Такому Лозену труднее подняться, воспарить: помочь ему может только жертва – очередная жертва очередной Прекрасной Дамы, дары которой он принимает как бы нехотя, по принуждению, сожалея и сочувствуя той, что эту жертву приносит. Не своей – их любовью возвеличен Лозен.

Удивительно, что многочисленные женские роли в спектакле выделаны тщательно и разнообразно. Андрей Толубеев привел с собой из БДТ Екатерину Марусяк на роль Госпожи Фортуны и Татьяну Бедову на роль княгини Изабеллы Чарторийской, остальные роли отданы актрисам Театра Комиссаржевской. Уже немало в свое время было сказано по поводу молодой актрисы Евгении Игумновой. Этот спектакль – еще один повод для восторгов. Ее маленькая Розанэтта, дочка привратника, ставшая последней, а значит, вечной возлюбленной Лозена, утешившая его в ночь перед казнью, – тоже символ, но из плоти и крови (такие бывают); цветок розы, которыми она так щедро посыпает предназначенную не ей – но плахе – голову. Ее голос – нервный и тонкий, надрыв, и излом обессилевших от безысходной любви рук пришли из прошлогоднего театрального шлягера «Самоубийство влюбленных на острове Небесных Сетей», чтобы окончательно утвердиться в «Фортуне». Ей словно на роду написано играть романтические драмы, поскольку в ней – хрупкость и обреченность; и «плач по мертвому ангелу» кажется в ее исполнении искренним и единственно верным.

В пустоте, по ту и другую сторону прозрачной конструкции (художник Ирина Нирод) обитают манекены, раскрашенные броско и одетые в цветастые наряды, оживая женщинами, каждая в свой срок.

Эта пустота – из тех, где слово «бессмертие» становится возможным и годным к употреблению. Крикливо раскрашенные куклы уводят нас в «трагический балаган», где слы-

шен сорванный, тревожный голос Тома Уэйтса, патологическая, намеренная аритмия его музыки, так неожиданно сочетающиеся с цветаевской истеричной строкой. Балаган, подчеркивающий бесполезность слов, неизбежность разлуки, неотвратимость гибели.

Пространство спектакля наполнено не вещественно, но эмоционально. Все вокруг существует в нашем воображении: шахматы, в которые играет молодой Лозен с маркизой де Эспарбес, шампанское, льющееся рекой, розы, ставшие цветочным дождем. Все – история вечная, остающаяся «печальнейшей на свете»; на небе или на земле происходящая, по ту сторону или по эту – неясно. Но фотографии, появляющиеся в левом углу стеклянной перегородки, разоблачая артистов, показывая их не в гриме и парике, не на сцене, а в жизни, не дают возникшим было иллюзиям одержать верх. Они разграничивают мир пополам: наш, событийный, и тот, бытийный мир, где в бокалах с шампанским цветут розы, где рвутся не на части, а ввысь, где можно смешивать слезы и кровь и где до смерти жаждут красоты. Герой наказан по всем правилам и законам жанра. Изменчива фортуна привыкших следовать велению более высокому, чем веления долга и чести. Праведникам остаются долг и честь. Любимцам Фортуны – веление сердца. Нам всем – мимолетные поиски любви в спектакле «Фортуна».

Статья опубликована в газете «Смена». 1995. 21 ноября.

М. Воробьев

Поэзия стала театром

Широко вещая о своем неприятии театра («не чту»), Марина Цветаева не избежала его влияния на свою жизнь. Уж не говоря о том, что после Цветаевой остались пьесы, составившие целую тоненькую книжку.

И все же ставить Цветаеву – риск. Слишком уж ее пьесы двулики: с одной стороны – театр, с другой – поэзия. И не всегда эти два начала мирно сосуществуют.

Но «Старый дом» рискнул. «Федра» Марины Цветаевой идет на высоком накале страстей, заданном в поэтическом тексте, плюс приподнятость режиссерского решения Дмитрия Масленникова. А главной победой спектакля необходимо назвать актерские работы, определившие успех постановки: Татьяны Черепановой и Халиды Ивановой в роли Федры и актрисы театра «Красный факел» Татьяны Дороховой в роли Кормилицы.

Донести со сцены любой стих – проблема театра, не воспитанного у нас на поэтической драме. А стих Цветаевой – проблема двойной сложности. В этом смысле стоит поговорить о звуковом облике спектакля вообще. Ясно, что смысл стихотворного текста неразрывен с его формой – рифмой, ритмом, мелодикой. Вот эту форму ощущают исполнительницы ролей Федры и Кормилицы. Страстно, стихийно, неудержимым потоком рвется стихотворная речь у Татьяны Черепановой и Халиды Ивановой. Строго, внятно и размеренно – у Татьяны Дороховой. Причем интересно и звуковысотное сочетание голосов – у Кормилицы низкий, завораживающий тембр, ее интонациями говорят измена, порок. Именно они оказываются притягательными для ее воспитанницы Федры.

Еще одна сторона звукового образа постановки – музыка, звучащая на протяжении почти всего действия. Она – и фон, и может быть, действующее лицо. Концерт для двух оркестров Софии Губайдуллиной, при всей современности своих выразительных средств, эмоционально совпадает с настроением цветаевской трагедии, дает ощущение нарастающей тревоги.

Все это – сильные стороны новой постановки. Местами спектакль неровен, но главное в нем достигнуто: он эмоционально «затягивает», заставляет сопереживать. Поэзия Марины Цветаевой стала театром.

Статья опубликована в журнале «Театральная жизнь». 1995. № 11–12.

Д. Кумукова

Метель, Цветаева...

В 2002 году исполняется 110 лет со дня рождения М. И. Цветаевой. Этой дате посвящен спектакль «Метель», поставленный Мариной Александровской в рамках совместного проекта Европейской Фестивальной Инициативы (Гамбург) и Белого театра (Санкт-Петербург).

«Метель» написана Цветаевой в 1918 году для Вахтанговской студии МХТ. Но пьеса не была поставлена. И хотя по окончании авторского публичного прочтения коллективу Вахтанговской студии все восторженно заговорили: «Великолепно». – «Необычайно». – «Гениально». – «Театрально», театр не был готов к освоению цветаевской поэтической драмы. Объяснением несостоявшейся постановки может послужить сделанная самой Цветаевой запись спора студийцев о возможном распределении ролей. Уже в обсуждении кандидатуры на роль Дамы – героини «Метели» – Цветаева увидела чужеродность этого театра для своей драматургии: «И самые бесцеремонные оценки, тут же в глаза: «*Ты* – не можешь: у тебя бюст велик». (Вариант: ноги коротки.) Я молча: "Дама в плаще – моя душа, ее никто не может играть")». Для воплощения состояния души Цветаева нашла форму, близкую музыкальному жанру, в которой поет метель голосами героев драмы. Можно предположить, что музыкальность плоти цветаевского сочинения была причиной его «непостановки».

К драмам Цветаевой театр стал проявлять интерес лишь в конце XX века. Но удачного сценического опыта в этих редких обращениях было мало. Потому сложилось мнение о «литературности», «нетеатральности» пьес поэта. Вероятно, музыкально-поэтическая драматургия Цветаевой предполагает собственно музыкально-театральное воплощение.

Руководитель проекта Тилле Баркхофф и режиссер Марина Александровская угадали этот музыкальный путь, задумав постановку «Метели» как театрально-эвритмическое действо. Эвритмия – система сценического существования актера, предполагающая музыкально-пластическое выраже-

ние художественного образа. Спектакль Александровской и Баркхофф говорит языком эвритмии и поэзии – каждый персонаж цветаевской пьесы имеет двух исполнителей на сцене – эвритмиста и драматического актера. Поэтическая речь действующего лица, произносимая одним актером, сопровождается танцевальной партией его пластического «двойника».

Исполнители драматически-поэтических ролей – актеры петербургских театров: Т. Дагаева – Дама в плаще, М. Лучко – Господин в плаще, Д. Гоголин – Трактирщик, В. Лекус – Торговец, П. Ивановский – Охотник, Н. Моисеева – Девочка, роль Старухи исполняет сама М. Александровская. Все достойно справляются с труднейшим стихотворным текстом, рельефно интонируя цветаевские тире, паузы, переносы слов; тонко чувствуя мелодику фразы, ее оркестровку. При этом каждый из актеров-чтецов «действует» в рамках пластической партитуры, музыкально сопрягающейся с собственно танцевальной партией актера-эвритмиста. В спектакле участвуют профессиональные актеры-эвритмисты из Германии и Швейцарии: Т. Баркхофф – Дама в плаще, Т. Эрдеси – Господин в плаще, Б. Грубе – Старуха. (Эвритмическая партитура спектакля разработана режиссером К. Хегмарком.)

Так музыкальная природа драматического текста Цветаевой находит свое сценическое претворение в музыкальной организации человеческого тела в пространстве. В целом драматургия Цветаевой соотносится с опытом философского осознания стихийно-музыкальной природы искусства и выявляет в своей основе значение Мировой музыки. В спектакле стихия музыки звучит на протяжении всего действия. Она движет поступками героев, говорит их голосами. Главная героиня, графиня Ланска, оказывается во власти музыкальной стихии. Ее влечет «в путь – туда – в метель», во вьюжные леса, откуда, внеся с собой «всю бурю», возникает Господин. Он – воплощение мечты – «Князь Луны, Ротонды кавалер и Рыцарь Розы» в той же метели исчезает.

Метель становится основным содержанием, она охватывает все пространство спектакля – звуковое и пластическое.

На сцене метель воплощена в стремительном, вихревом танце, прослаивающем все драматически-эвритмическое действие. Общий поток метельной стихии вмещает и поэтическое слово, и собственно звучащую музыку, исполняемую трио инструментов – фортепиано, флейта, виолончель (композитор Н. Морозов). Камерный ансамбль при этом не иллюстрирует происходящее на сцене действо, а вплетает свой самостоятельный голос в полифонию поэзии, музыки, танца, являясь одним из действующих лиц спектакля. Так поэтическая речь и танцевальное движение человеческого тела оказываются объединены в общем потоке музыкальной стихии. Эвритмия дает возможность в музыке телесных движений воплотить образ героя, наглядно показать его внутреннее состояние. Причем мелодика пластического рисунка задается самим цветаевским стихом.

Музыкальное решение спектакля позволяет сценически претворить всеобъемлющую стихию – метель, управляющую судьбами людей и эпох. Музыкально-пластическое прочтение «Метели» в совместном проекте Гамбурга – Санкт-Петербурга, возможно, открывает будущий путь к сценическому постижению цветаевской драматургии

В сокращенном виде статья опубликована в газете «На дне». 2001. 1–15 июня

Н. Песочинский

Театральное межсезонье. Последние петербургские премьеры

Осень в театральном Петербурге прошла как время неопределенности и крайностей. Такое ощущение, что театральный год почему-то долго не мог начаться, и все переживали межсезонье. Единичные проекты не складывались в последовательную систему. О логичных творческих программах вспоминать не пришлось. Ну, слово «театр», вообще-то, и означает «место для зрелищ» и во многих языках, во многих культурах как раз в этом смысле преспокойно бытует, не подразумевая ни коллектива единомышленников, ни особого творческого метода. Вроде нашего «дома культуры». Как кинотеатр, где можно показывать все, что закупят. А «место для зрелищ» предоставляется разнообразным инициативам, между которыми не нужно искать внутренних связей. Поэтому в Театре Сатиры молодой приглашенный режиссер ставит трагедию на сюжет античного мифа, а в репертуаре театра с символичным существительным в названии – «Приют комедианта» – с Достоевским соседствует образец бродвейской комедии, доставленный калифорнийским гостем. Продолжатся ли чем-нибудь эти линии исканий в будущем, также неясно.

В постановке поэтической трагедии Марины Цветаевой «Ариадна» есть что-то героическое. Никто до молодого режиссера Светланы Свирко никогда не отважился разрушить представление об этой пьесе как об абсолютно несценичной (пьеса была поставлена на сцене впервые с 1924 года, когда она была написана). Главное событие в истории этого произведения произошло: миф о несценичности разрушен, дальше можно сколько угодно спорить о трактовках, философии, стилистике и исполнении. На самом деле, С. Свирко просто подошла к пьесе с обычных позиций сегодняшнего театрального сознания, для которого несомненно, что за стихами кроется мелодика и ритм и они сценически содержательны не менее слов; что драматические отношения помимо реплик выражаются пластическими образами; что сюжет, запрятанный в сложном тексте, легко передается зримым действием; что беспредметный философский «второй план» современный режиссер показывает внефабульными метафо-

рами. Современный зритель, естественно, воспринимает такие ходы условного театра, как умножение, двойничество или метаморфозы персонажей, игровые отступления от фабулы, параллельные разновременные планы, символичное обыгрывание пространства и так далее.

Возможно, это не случайно: с премьерой «Ариадны» совпала защита диссертации о музыкальной концепции поэтической драмы, и там трагедии Цветаевой подробно проанализированы. Сложность постановки этих пьес на сцене автор исследования Джамиля Кумукова объясняет тем, что реалистический театр не привык находить пластический эквивалент музыкальной формы драмы. Между тем, в лейтмотивах, ритмике, интонационных переменах поэтического диалога Цветаева заложила полноценную драматическую структуру, которую можно физически зримо осуществить на сцене, к тому же прямо словами подсказаны многие мизансцены, а то, что должно быть воссоздано воображением зрителя, поэт конструирует своими коронными средствами.

Светлана Свирко (получившая известность среди широкого зрителя в прошлом году своей сценической фантазией в фольклорном стиле – «Закликухи») прочла «Ариадну» в духе игрового студийного театра. На сцене афинская молодежная тусовка. Полутанец, полупение, полугимнастика, полуэротика задуманы как фон и исток трагических событий. Многие строфы цветаевского текста пропеты в духе рок-оперы (под музыку, к сожалению, устаревшую на 30 лет и бедно инструментованную). Хор на сцене появляется и исчезает, играя разные роли. Этому хору, разряженному в дионисийские масочки, передана и роль Вакха в кульминационный момент, когда он убеждает Тезея уступить ему Ариадну для неземного блаженства и вечной молодости и красоты; честный прямолинейный Тезей полностью «запутывается» – и показано это чисто театральным способом. Из того же багажа театральности и игры Ариадны с мячом, которые переводят психологические «сомнения» на язык пантомимы, и особо подчеркнутая роль Вестника (Артем Цыпин), саркастически управляющего мифическим процессом из-за пределов основной игровой площадки.

Конечно, важнейший вопрос в успехе этих «олимпийских игр» – драматическая сила главных масок. Режиссер пошла, в общем, единственно понятным сегодня путем, назначая на роли молодых влюбленных персонажей – актеров того же возраста и темперамента. Подходящего Вакха, как было уже сказано, в труппе она не обнаружила – и от этой роли, собственно, отказалась, воспользовавшись интересным театральным приемом. Зато Тезеев и Ариадн – четыре состава (студийный принцип в действии). Во всяком случае, Евгений Дятлов убедительно и легко играет этакого «воина-спортсмена», прямолинейность убеждений которого, в итоге, противоречит алогичной и иррациональной природе любви. Он даже представить себе не может, чтобы женщина решилась отказаться от гарантированного вечного блаженства ради неразумной земной любви к не-богу – и отдает ее другому из лучших побуждений. Такова трагическая вина по-цветаевски: предательство – в природе героев и победителей. Чувственную и метафизическую правду Афродитиной любимицы Ариадны в игре Ирины Зубковой мы лишь угадываем. С психологической «подкладкой» сыграны Дмитрием Евстафьевым и Юрием Ицковым цари-родители Эгей и Минос, и только они ведут в общей игровой партитуре мрачный мотив, намекая если не на трагедию, то, во всяком случае, – на безрадостную басню.

Коварный Минотавр поэтической драмы – стихотворный текст Цветаевой – неожиданно оказался приручен молодыми актерами. Текст по большей части звучит живо, энергично, эмоционально, музыкально, ясно. Стихи, правда, входят в стилевое несоответствие с атмосферой тюзовской сказки, слишком часто возникающей в действии. Режиссера, кажется, преследовали «комплексы» облегчения поэтической трагедии для простого зрителя как мифический рок, подобно тому, как неизлечимо заурядная мужская суперменская природа отняла счастье у цветаевской героини.

Статья была опубликована 26 ноября 2001 г. в Русском Журнале (http://old.russ.ru/culture/podmostki/20011126_peso.htm)

А. Пасуев

«Приключение» по пьесе Марины Цветаевой

(дипломный спектакль студентов IV курса кафедры актерского мастерства Балтийского института экологии, политики и права)

Эту постановку задумал еще покойный мастер этого курса – Эрик Генрихович Горошевский (как вариант рассматривалась «Йерма» Федерико-Гарсиа Лорки), заканчивали его «идейные наследники» А. А. Конт и заслуженный артист России С. И. Соловьев. Выбор такого сложного поэтического материала для дипломного спектакля не случаен: на протяжении четырех лет студентов учили не дурно понятому Станиславскому, а игровым и поэтическим основам классического европейского театра.

Об этом достаточно красноречиво свидетельствовал уже первый дипломный спектакль курса («Сон в летнюю ночь» Шекспира) – тоже игровой и тоже поэтический, построенный не на бытовых психологических переживаниях, а на открытом театральном соперничестве (жесткой и бешено энергетической игре в любовные перипетии). Впрочем, как раз игровая природа шекспировского текста, откровенно тянувшая в этой постановке «одеяло на себя», оставляла простор для сомнений: справятся ли молодые люди с «высокой поэзией» текста Цветаевой – не только игровой, но и возвышенно-патетической.

Здесь можно было скатиться и в другую крайность (яркий пример – московский спектакль Ивана Поповски 1991 года) – превратить постановку пьесы Цветаевой в «музыкальную читку» – метрически правильную, но однообразную и смертельно скучную. Педагоги и студенты Балтийского института избрали третий путь: единственно верный и предложенный (по моему скромному разумению) самой Цветаевой – тонкий баланс между «высокой патетикой» переживаний героев и авантюрно-игровой природой фабулы пьесы.

Для этого им пришлось (парадокс!) несколько «сузить» и «спрямить» эту самую фабулу, почти сведя ее тем самым

к «единствам» классицизма. Сцены были расставлены в хронологическом порядке, помещены в единое пространство (комната гостиницы «Весы»), линия главных героев – Казановы и Генриэтты (их высоких любовных взаимоотношений) – определила собой единство действия. Только одно из классицистских «единств» (опять же – в полном согласии с неоромантической природой драматургии Цветаевой) оказалось полностью проигнорированным – единство стиля, понимаемое как единство жанра.

Поэзия высоких чувств (трагических в своей незавершенности) вовсе не пронизывала эту постановку от начала до конца. Нашлось место и для высокой романтической, и для обычной (театральной) иронии – авантюрно-игровым перипетиям самого «приключения». Так, заложенный Цветаевой принцип травестийного «двойничества» главной героини: в одно и то же время – веселого молодого гусара (Анри) и абстрактной романтической возлюбленной (Генриэтта) – был подчеркнут исполнением этой роли сразу двумя актрисами.

Маленький бесёнок, «амурчик» Анри Екатерины Точениковой носился по сцене озорным шекспировским Пэком – его сюжетная функция заключалась не в том, чтобы влюбить в себя Казанову, а в том, чтобы во всех смыслах «разбудить» его, растормошить, вырвать из приятной эротической дремы. Анри «готовил почву» для второй ипостаси главной героини – Генриэтты Александры Павлюк – «лунной» красавицы, раз и навсегда подчиняющей себе сердце ветреного Казановы и разбивающей его. Подмена совершалась в остраняемой приземленным комментарием портних (Наталья Шорохова, Татьяна Захарова, Инна Николаева) магической сцене примерки платья – сбрасывая мужскую одежду, куколка превращалась в бабочку.

Двоился и Казанова. Как внешне (в пьесе уже заложено, что слуга Ле-Дюк – суть как бы сниженная, ироничная копия своего господина), так и внутренне. Исполнявший эту роль Леонид Зябкин, по своим внешним данным являющийся эталоном «романтического героя» (высокий, стремитель-

ный, пластичный), то и дело иронично «заземлял» этот образ какими-то сугубо бытовыми проявлениями (мальчишеским нетерпением, детской обидчивостью, вообще – какой-то пылкой юношеской инфантильностью).

А за Казановой (как и положено по пьесе) тенью носился маленький проворный Ле-Дюк Артура Дрогалёва (в спектакле «Сон в летнюю ночь» именно он исполнял роль Пэка), то и дело создававший по отношению к нему некую «снижающую рифму». Временами они действовали почти синхронно – растрепанные и заспанные вылезали из-под одного одеяла, вместе садились завтракать, по очереди «охмуряли» уличную девчонку Мими. Такая «двойственность» – знак неоромантического снижения романтического героя – то, что создаст впоследствии необходимый контрапункт любовному перерождению Казановы.

До известной степени двойником главного героя выступал и Капитан, напоминавший в блестящем исполнении Владимира Гененрайха врубелевского «Демона», падшего ангела. То, что юному, ослепленному любовью Казанове только предстояло пережить (крушение иллюзий и падение с небес на землю), этот персонаж (пьяный, мрачный, земной) уже испытал на собственной (опаленной падением) шкуре. (Показательно, что в спектакле «Сон в летнюю ночь» он сыграл Оберона – единственного персонажа, не вовлеченного в театрально-любовное соперничество и вовремя замечающего, что игра зашла слишком далеко.)

Был такой «внешний», земной двойник и у главной героини. Это уличная девчонка Мими, которую спустя 13 лет Казанова приводит в тот самый гостиничный номер, где когда-то навсегда простился с Генриэттой. Сцена их встречи, по праву считающаяся одной из лучших в драматургии Цветаевой, была в этом спектакле с блеском проведена тремя актерами – Еленой Киселевой в роли Мими, Леонидом Зябкиным в роли Казановы и Артуром Дрогалёвым в роли Ле-Дюка.

Высокой аполлонической поэтичности Генриэтты была противопоставлена стихийная дионисийская музыкальность

Мими: «веселой уличной бурей» врывалась она в гостиничный номер; единственная из всех персонажей пьесы она была наделена даром пения (в спектакле, впрочем, Мими «заражала» этим даром и Казанову, и даже Ле-Дюка, хватавших гитары и увлеченно ей аккомпанировавших). Три персонажа в каком-то экстатическом дионисийском хороводе сливались в единое тело. Временной музыке поэтического текста идеально соответствовала пространственная музыка пластики. Поедание «плодов земных», эротическое возбуждение, пение и танец – все приметы дионисийского культа были воплощены здесь предельно ярко и зримо.

Разумеется, общее веселье, как и в пьесе, прерывалось воспоминанием Казановы о Генриэтте, но ненадолго – высокую аполлоническую поэзию «побеждало» земное музыкальное дионисийство, постепенно растворявшее в себе всё и вся. Впрочем, если разобраться, то «заочно» в этом хороводе принимали участие и Анри, и даже Генриетта, в какой-то момент «рифмуемые» Цветаевой с Мими (слова последней о «Луне» и «Амуре»). Недаром гостиница называется «Весы» – две главные составляющие мировой гармонии (поэзия и музыка) оказывались в этой постановке идеально сбалансированными. Думается, что Франциска (главная героиня «Феникса» – второй и последней пьесы Цветаевой о Казанове) стала наследницей одновременно и Генриэтты, и Мими.

ДЕВЧОНКА:

Моя кровать была бы голубая,
Нет, – алая! А в головах – Амур,
И чтобы ямочки везде, ну пухлый-пухлый!

КАЗАНОВА:

Ты, кажется, еще играешь в куклы?
<...>

ДЕВЧОНКА:

(поет)
Много в саду садовников,
Роза в саду – одна!

Дальше сквозь строй любовников
Гонит меня луна....
<...>
(Вглядываясь в окно.)
– Луна!

КАЗАНОВА:

Богородица всех измен!

ДЕВЧОНКА:

(мечтательно)
Она голубого цвета...
(Вглядываясь в окно, читает.)
«Забудешь» – а дальше? – и Ген... и Ген...
Забудешь и Генриэтту!»[1].

Статья ранее не публиковалась

[1] *Цветаева М. И.* Приключение // *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 3. С. 493, 495.

О. Егошина

Родилась. Влюбилась. Умерла

В «Школе драматического искусства» появился свой каменный ангел.

8 октября в «Школе драматического искусства» состоялась премьера спектакля «Каменный ангел», поставленного по пьесе Марины Цветаевой. Ее произведения – редкие гости на драматической сцене. Не часто ставились они и при жизни поэтессы, а «Каменного ангела» Цветаева до самой смерти считала утраченным (рукопись была найдена только через несколько десятилетий после смерти автора). Режиссер спектакля Игорь Яцко продолжил поэтическую линию «Школы драматического искусства» и дал новое дыхание одному из самых романтических произведений великой поэтессы.

Игорь Яцко принадлежит к поколению, которое взрослело в стране, где имя Цветаевой уже не было под запретом, но редко упоминалось. У вашего корреспондента на полке до сих пор стоит перепечатанный в подарок на машинке дядей первый цветаевский сборник стихов «Волшебный фонарь». А рядом с ним – двухтомник, впервые вышедший в начале 1980-х годов, за который была отдана вся студенческая стипендия без остатка: чудо ведь могло не повториться! Несколько лет спустя в театре прорывом стал спектакль «Приключение», который Иван Поповски поставил в коридоре ГИТИСа со студентами курса Петра Фоменко и который на долгие годы стал лучшим сценическим воплощением поэтического слова. Но продолжения в эту сторону не последовало.

Наконец, Игорь Яцко с актерами «Школы драматического искусства» обратился к пьесе «Каменный ангел». Марина Цветаева была убеждена, что любая женская биография укладывается в три глагола: родилась, влюбилась, умерла. Пьесу «Каменный ангел» она посвятила Сонечке Голлидэй – «Женщине – Актрисе – Цветку – Героине». «Каменный ангел» – это поэтическая сказка о девушке Авроре, влюбленной в каменного ангела и соблазненной богом любви Амуром.

Художник Игорь Попов создал в трехъярусном небольшом пространстве зала «Глобус» стилизованный мир поэтического средневекового городка, где над деревянным колод-

цем с журчащей водой навис каменный ангел, вокруг которого собираются горожанки (актрисы «Школы» создают целый букет характеров и типов: служанки, вдовы, брошенная девушка, влюбленная девушка и т. д.). Платья горожанок, нижние юбки – все ручной вышивки, тщательной отделки. Каждая деталь реквизита смотрится произведением искусства. Постановочная культура всегда была предметом особой заботы Анатолия Васильева (основателя «Школы драматического искусства», который два года назад уехал из России). Игорь Яцко, один из лучших его учеников, взялся сохранять эту традицию, что получается у него довольно успешно. «Каменный ангел» – третья режиссерская работа Игоря Яцко, постепенно вырабатывающегося в заметную в нашем театральном пейзаже величину.

«Каменный ангел» продуманно красив. Краски костюмов, блеск колец, ожерелий, медвежья шкура, гобелен со средневековым деревом и мордами невиданных зверей, спускающийся с купола, – все отвечает романтическим краскам цветаевской звукописи.

Не менее изысканно акустическое пространство, создающееся сочетанием музыки стиха и музыки шестнадцатого века, которая исполняется музыкантом Петром Айду на лютне, клавесине, органе.

Режиссер Театра на Таганке Юрий Любимов часто повторяет, будто русские актеры не умеют читать стихи. Актеры, прошедшие школу Васильева, опровергают это мнение. Прочеканенные строки, когда не пропадает ни одной буквы, а стремительный цветаевский ритм передан во всех его перепадах и синкопах. Голоса исполнителей подобраны как инструменты оркестра: низкий голос Венеры (Людмилы Дребневой) и страстное сопрано Авроры (Ольга Бондарева) – исполнительницы, ставшие протагонистами этого спектакля. А кульминацией становится цветовое волшебство финала: успевший надоесть сценический дым вдруг окрашивается различными цветами, оттенками: золотистого, голубого, красного, охристого – и воспринимается не то материализацией чуда пресуществления, не то зримым воплощением поэтического цветаевского слова.

Статья опубликована в газете «Новые известия». 2008. 14 октября.

Сведения об авторах

Сергей Геворкян, поэт, автор шести сборников стихов («Ночной дозор». М., 2000; «Рукопись, найденная в бутылке». М., 2001; «Обратная сторона». М., 2002; «Проводы». М., 2004; «Прочерк». М., 2006; «Я». М., 2008). Живет в Москве.

Дженни Николаевна Катышева, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения, кафедры режиссуры и актерского искусства Санкт-Петербургского государственного университета профсоюзов, Заслуженный деятель искусств России. Автор исследований по теории драмы, о драматическом и балетном театре, литературной эстраде и киноискусстве. Среди них монографии: «Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр» (СПб., 2001); «Литература и сцена» (СПб., 2004); «Магия таланта» (СПб., 2005). Является режиссером-постановщиком моноспектаклей (Государственный театр драмы и комедии («На Литейном»), Малый драматический театр, Государственный театр «Эксперимент», Александринский театр). С 1992 года является художественным руководителем литературного театра «Классика». Живет в Санкт-Петербурге.

Борис Аронович Кац, кандидат искусствоведения, профессор факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге, автор книг и статей по вопросам музыки, литературы и их взаимодействия. Среди них: «Стань музыкою, слово!». Критические этюды: Из опыта претворения поэтической лирики в камерных вокальных циклах советских композиторов. (Л., 1983); Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. (Л., 1989). Соавтор Р. Тименчик; Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки. (СПб., 1997); Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы. (СПб., 2008). Живет в Санкт-Петербурге.

Джамиля Дмитриевна Кумукова, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств, автор монографии «Театр М. И. Цветаевой, или "Тысяча первое объяснение в любви Казанове". (Поэтическая драма в эпоху "синтеза искусств"». М., 2007.) и научных статей о А. Блоке, А. Стриндберге, Ф. Ницше. Живет в Санкт-Петербурге.

Вадим Игоревич Максимов, доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской госу-

дарственной академии театрального искусства. Автор работ по теории и истории театра. Среди книг: «Век Антонена Арто» (СПб., 2005), «Эстетический феномен Антонена Арто» (СПб., 2007). Составитель, комментатор и автор вступительных статей к сочинениям А. Стриндберга, Н. Евреинова, А. Арто, Б. Костелянца, Ж. Жене, Маркиза де Сада. Живет в Санкт-Петербурге.

Ольга Николаевна Мальцева, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Автор работ о поэтике спектаклей театра второй половины XX – начала XXI веков. Среди них: «Актер театра Любимова» (СПб., 1994), «Поэтический театр Юрия Любимова» (СПб., 1999), «Любимов. Таганка. Век XXI» (СПб., 2004); а также статьи о Э. Някрошюсе, Р. Стуруа, В. Крамере. Живет в Санкт-Петербурге.

Синъити Мурата, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Университета Софии в Токио. Автор работ о русской драматургии. Среди статей на русском языке: «Аспекты театральности: Евреинов, Пиранделло, Арто» (Токио, 1998), «Театр Но и русская драматургия начала XX века» (Токио, 2004), «Драматургия Д. Хармса и А. Сухово-Кобылина – создание сценического пространства как сюжет» (Белград, 2006), «Активное молчание слуха: драматургия ранних стихотворных пьес М. Цветаевой» (Москва, 2007), «Драматургия М. Цветаевой: мятежное молчание или попытка преодолеть лиризм» (Токио, 2008); а также статьи о Н. Евреинове, М. Булгакове, переводы современных японских пьес на русский язык. Живет в Токио.

Алина Иосифовна Попова, переводчик стихов и прозы с французского и английского языков. Среди них: Жак Ле Гофф. Рождение Европы. (СПб., 2007); переводы, комментарии, составление в кн.: Анри Мишо. Портрет А: Избранные произведения. (СПб., 2004); Жан-Филипп Туссен. Ванная // Ж.-Ф. Туссен. Фотоаппарат. (М., 2002); переводы из Андре Бретона, Луи Арагона, Бенжамена Пере, Робера Десноса, Жака Превера // Поэзия французского сюрреализма: Антология. (СПб., 2003). Автор нескольких статей о французских поэтах XX века и о восприятии русской литературы во Франции. Живет в Санкт-Петербурге.

Анна Леонидовна Порфирьева, кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки Российского института истории ис-

кусств. Автор статей о Веберне, Стравинском, о Вагнере в его связях с русской литературой, театром и критикой Серебряного века («Драматургия Вячеслава Иванова (Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера)» (Л., 1984), «Мейерхольд и Вагнер» (Л., 1984), «Блок и Вагнер» (Л., 1985), «Магия оперы» (Л., 1989), «Вагнер – Аппиа – Крэг – Мейерхольд» (СПб., 1994), и др.). Руководитель проекта и ответственный редактор энциклопедии «Музыкальный Петербург. 18 век» (продолжающееся изд.). Автор и редактор разделов, посвященных музыке и театру в юбилейных энциклопедиях «Три века Петербурга. Осьмнадцатое столетие» и «Санкт-Петербург» (СПб., 2003). Живет в Санкт-Петербурге.

Надежда Александровна Таршис, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Историк театра, театральный критик. Книги: «Музыка спектакля» (Л., 1978); Павел Громов. «Написанное и ненаписанное» (раздел «Монологи семидесятых») (СПб., 1994), «Театральные студии» (1996); составление в книгах: А. Гвоздев. Театральная критика (Л., 1987); Мейерхольд в театральной критике (СПб., 1997); статьи по истории русского театра и проблемам современного театрального процесса. Живет в Санкт-Петербурге.

Евгения Эдуардовна Тропп, старший преподаватель кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, театральный критик, редактор Петербургского театрального журнала. Живет в Санкт-Петербурге.

Научное издание

Цветаева, ее эпоха и современный театр

Редактор *Е. П. Щеглова*
Верстка: *И. А. Громова*
Корректор *С. П. Минин*

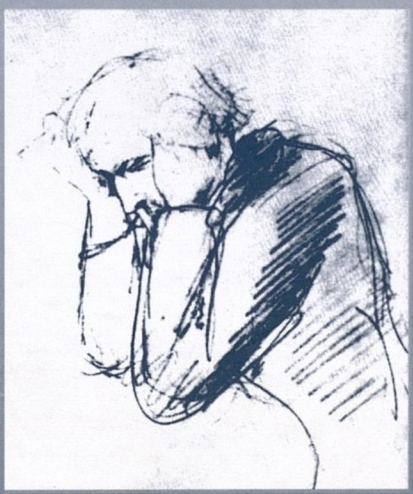
Подписано в печать 23.11.2009. Формат 60x90 $^{1}/_{16}$
Бумага SvetoCopy. Объем 15 уч.-изд. л. Тираж 250 экз.
Гарнитура Peterburg

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел. 314-21-83
www.artcenter.ru

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Сборник основан на материалах конференции посвященной 115-летию со дня рождения М.И.Цветаевой. В сферу внимания ее участников – театроведов, музыковедов, филологов – вошли исследования образной системы, структуры, драматического конфликта цветаевских пьес; проблемы их сценического претворения; особенности перевода поэтического текста Цветаевой на другие языки. Сборник дополнен Приложением, куда включены рецензии на спектакли, поставленные по драмам Цветаевой в последние десятилетия XX – начале XXI века.

Рассказ о сценическом опыте цветаевских пьес сам по себе показателен, он свидетельствует о возможности, и более того, о закономерности сотрудничества поэта и театра.



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2010