

ГОЛОСА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Богатый на юбилейные даты 2012 г. (К. Бальмонту исполнилось бы 145 лет, М. Волошину и И. Северянину – по 135, Н. Тэффи – 140, М. Цветаевой – 120 лет), а также неожиданный возврат в постмодернистскую поэзию принципов неомодернизма побуждают оглянуться, минуя поэзию «бронзового века» (как назвал андеграунд позднесоветского периода В. Кулаков), на поэзию «века серебряного». В 80–90-е гг. прошлого столетия мы испытали «нечаянную радость» открытия целого поэтического материка, поразившего своей эстетической смелостью, новизной, эпатажем, тем неомифологизмом, который воспринимался как откровение на фоне господствующей марксистско-ленинской эстетики.

Сейчас, в наш «силиконовый» век цифровых технологий, поэты Серебряного века воспринимаются более спокойно, аналитично, без ажиотажа. Вспоминаются слова Николая Оцупа: «То, что называли декадентством, / Вряд ли ниже века своего. / <...> Сквозь дым / Перед начинавшимся пожаром / Декадентство вижу я простым, / Умным и печальным...». Поэты начала XX в. наметили многие линии развития литературы начала XXI в.: женскую поэзию Веры Павловой или Веры Полозковой не представить без Цветаевой и Ахматовой, И. Северянин иронично предвосхитил нынешний «глянец», М. Волошин предшествовал «философии пространства», т.н. «геопэтике», а Н. Тэффи по-постмодернистски показала дефектные дискурсивные практики «ле рюссов».

Публикуемые в этом номере журнала статьи дают представление о направленных вглубь векторах изучения наследия Серебряного века. М.В. Серова анализирует принципы поэтики лирических пьес Цветаевой – пьес-мистерий, пьес-сновидений, передающих с помощью архетипов глубинные психологические конфликты в душе человека. О.А. Скрипова на материале книги стихов «Версты» демонстрирует миф Цветаевой о русской истории, с его мотивами странничества и самозванства. Данная статья полезна и содержащимся в ней алгоритмом анализа лирической книги как сложного художественного единства. Е.Ю. Куликова исследует «готическую» вертикаль в поэтическом мире Мандельштама, «социальная архитектура» которого воплощает трагическую судьбу поэта в средневековой «холодной» Европе – что звучит более чем актуально в свете характеристики нашего времени как «нового Средневековья». Статья Н.В. Налегач показывает семантическую наполненность образа аметистов в поэзии Анненского; по аналогии с символикой камня можно рассматривать символику часов, куклы, музыкальных инструментов и проч., символику цвета, звука, запаха в поэтическом мире того или иного поэта.

Для школьного изучения можно назвать темы, раскрытие которых реально в формате ученических исследовательских проектов: это и жанр стихов-посвящений (например, цикл И. Северянина «Медальоны» или сопоставительный анализ «перекрестных» посвящений), и замечательная пейзажная лирика (тот же Северянин не только иронизировал над «волосблондами» дамы в «шаплетке-фетроторт», но и любовался «блондинками, косичками ржи» в июльский полдень; удивительны пейзажи Бальмонта, побуждающие к параллелям с музыкой или живописью импрессионистов). Замечательны рассказы Бальмонта о детях («Дети», «Почему идет снег» и др.), нравственная проблематика которых овеяна атмосферой игры, мифа и шуток. Заслуживают внимания переключки произведений модернистов с классикой: например, интересно сопоставить рассказ Бальмонта «Воробьиши» и миниатюру «Воробей» из стихотворений в прозе Тургенева (можно привлечь и рассказ М. Горького).

Поэзия Серебряного века сегодня, в ситуации пост-поэзии и кризиса литературоцентризма, напоминает «потерянный рай», показать который ученикам – значит дать радость приобщения к настоящей культуре, напомнить о трагической судьбе поэтов той, насильно остановленной поэтической волны. В 1927 г. И. Северянин написал щемящее стихотворение «Не более чем сон»:

*Мне удивительный вчера приснился сон:
Я ехал с девушкой, стихи читавшей Блока.
Лошадка тихо шла. Шуришало колесо,
И слезы капали. И вился русский локон...*

*И больше ничего мой сон не содержал...
Но, потрясенный им, взволнованный глубоко,
Весь день я думаю, встревожено дрожа,
О странной девушке, не позабывшей Блока...*

М.В. Серова
Ижевск, Россия

ДРАМА ПРЕДЕЛА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению особенностей лирических пьес М. Цветаевой в аспекте постструктуралистского подхода, направленного на анализ поэтики. Основательный теоретический материал сочетается с глубоким анализом пьес, позволяющим говорить об особом жанровом образовании – лирической драме, представленной в творчестве поэта как драма предела.

Ключевые слова: Цветаева, лирическая драма, драма предела, жанр, онтология.

M.V. Serova
Izhevsk, Russia

LIMIT THE DRAMA OF MARINA TSVETAEVA

Abstract: The article considers the characteristics of lyrical plays Marina Tsvetaeva in the aspect of poststructuralist approach aimed at the analysis of poetics. A thorough theoretical material is combined with in-depth analysis of plays, which allows to speak about a particular genre Education – a lyrical drama, presented in the poet's work as a drama of the limit.

Keywords: Tsvetaeva, lyric drama, drama, limit the drama, genre, ontology.

Цикл пьес М. Цветаевой «Романтика» представляет собой самый репрезентативный пример реализации жанра лирической драмы. Лирическая драма – такая художественная модель, в которой нашел свое воплощение опыт-предел, отрефлексированный батаведческим направлением философской мысли [Серова 2010]. Опыт подобной (мистической) природы получает свое воплощение в драматической форме, предоставляющей драматической личности возможность разыграть самое себя. Данная жанровая интенция обусловила ряд обязательных художественных параметров, а именно: на субъектном уровне лирическая драма – это монодрама, на сюжетном – это драма-мистерия [Серова 2009]. Систему архетипических мотивов – мотивы разведенной пары, ревности, кровосмешения – можно считать традиционной, рассматривая жанр в философско-онтологическом дискурсе – в свете «новой теологии» искусства [Танатография Эроса 1994].

Если в свете обозначенных жанровых задач попытаться осмыслить категорию «видения», определяющую архитеконику лирической драмы и замещающую, по мысли И.В. Фоменко, понятие традиционной композиции, то уместно соотносить ее с феноменом «сновидения», то есть опять же психологизировать мистический компонент, лежащий в основе поэтического визионерства. Тогда общая жанровая структура обнаружит в себе дополнительно важный жанровой компонент – психодраму.

Собственно, эту работу на материале английской поэзии уже проделал Х. Блум, не только реконструировав на основе «сновидения» глубинный психический конфликт, являющийся внутренним условием реализации творческого акта, а также неминуемый в данном случае процесс «раздвоения» (распада) творческой личности, но и описав механизм рецепции произведения искусства, связанный с психологией объекта, на которого направлен суггестивный эстетический эффект, то есть читателя. Читатель – в идеальном случае – тоже является носи-

телем внутреннего опыта и потому выступает и как сотворец произведения, и как его самый авторитетный критик, ибо художник в своем первичном душевно-психическом статусе – идеальный читатель некоего первотекста и в силу своих возможностей наполняет пустые архетипы содержанием, таким образом интерпретируя и «редактируя» его: «Человек пишет свою историю, пользуясь для ее написания *копьем и кровью*, как пером и чернилами. В этом смысле Бог есть “архетип писца”, как говорит Ф. Дзамбон, а “Грааль – Книга”, тайны которой есть не что иное, как “mise en roman невыразимого слова Христова, Verbum Dei”. Эти глубокомысленные выводы можно было бы продолжить. Бог открывает человеку *секреты* грамматики, но *текст*, согласно ее правилам, составляет человек, и каким будет его окончательная *редакция*, остается *тайной*» [Блум 1998: 237].

«Поскольку поэзия (как работа сновидения), – утверждает Блум, – регрессивна и в любом случае архаична и поскольку предшественник никоим образом не воспринимается как часть “сверх-Я” (другого, управляющего нами), но только как часть “оно”, для эфеба *толковать неверно* вполне естественно. Даже работа сновидения – это послание, или перевод, и, таким образом, разновидность коммуникации, но стихотворение – это намеренно запутанная коммуникация, *вывернутая наизнанку* <...> Несмотря на все попытки, оно всегда будет диадой, а не монадой <...> характеризующей борьбу с могущественными мертвецами» [Блум 1998: 61-62]. В «Страхе влияния» Х. Блум устанавливает *шесть стадий поэтической ревизии первичного смысла*: **клинамен**, или **поэтическое недонесение**; **тессера**, или **дополнение** и **антитезис**; **кеносис**, или **повторение** и **непоследовательность**; **даймонизация**, или **Контр-Возвышенное**; **аскесис**, или **очищение** и **солипсизм**; **апофрадес**, или **возвращение мертвых**. Эти стадии в сфере проявления психологии творческой личности Блум рассматривает как прин-

ципально последовательные, но в то же время указывает на возможность их взаимоналожения. Процедуру сновидения критик относит к стадии «тессеры». Однако на этой стадии может проявлять себя «недонесение смысла», его «неверная», «недостаточная» ревизия, или «клинамен».

Достаточно условная жанровая дефиниция – «пьеса-сновидение» – вполне соответствует характеристике цветаевских драм, как романтических, так и «классических».

Пьесы Цветаевой, объединенные общим названием «Романтика», можно рассматривать как драматический цикл, целостность которого обеспечена как общей идеей «повторности» событий, так и общим комплексом лирических мотивов, где ведущим является мотив «сна». Семантика «сна» как пространства активизации памяти, всплывающей из хранилища архетипической образности – «платоновой пещеры», концентрирующей огромный объем культурного опыта, отчетливо проявлена в пьесе «Метель»:

Странице – сон.
Страннику – путь.
Помни. – Забудь (36)¹.

Состояние сна отождествляется здесь с состоянием любовного экстаза, предельного духовного совпадения, соединения любовников, разведенных либо в пространстве, как Дама и Господин в «Метели», либо во времени, как Казанова и Франциска в «Фениксе».

Встречая свою последнюю возлюбленную – идеальную пару, с которой его во времени развела Судьба, Казанова в ночь «под Новый век» усыпляет ее словами им самим придуманной колыбельной:

Новый год – Новый век,
Где-то снег... где-то свет...
Кто-то трон уступает,
А Франциска засыпает.
Спросишь: спишь? – Скажет: сплю.

Франциска (*не подымая век*)
Нет, не сплю, я люблю! (235)

Эта «ритуальная» встреча-невстреча возлюбленной пары в сакральный момент календарного цикла имеет прямое отношение к смене общей исторической логики, к смерти эпохи, оставшейся в культурной памяти как эпоха романтического прорыва к тайнам бытия, тайне личности, ищущей «новой возможности зачатия собственного “я” и превращения в свой собственный Великий Оригинал» [Блум 1998: 56]. В перечне действующих лиц пьесы «Феникс» сущность главного героя проявлена в формуле: «Джакома Казанова фон Сегальт, ныне библиотекарь замка Дукс, 75 лет, “Que suis – je? Rien. Que fus – je? Tout” (Чем стал я? Ничем. Чем был я? Всем)» (163). Надо думать, что в данном случае содержание этой формулы раскрывает себя не только в контексте революционной идеологии

эпохи, современной автору пьесы, ибо «вольтерьянство» для Казановы – «младенческое пустословье», но в духе тайного мистического знания, к которому ученый Казанова питает пристрастие. Это пристрастие по-дружески изобличает в Казанове Князь де Линь, принимающий внешнюю эмпирическую логику исторической смерти «универсальной личности», ограниченной временем в ее «универсальных» возможностях:

Я тоже старый человек.
Проводим вместе Старый Век,
И в Новый – нас одна карета
Помчит. Что скажете на это,
Мой Ариостов паладин? (201)

«Формула Казановы» – «формула» обладателя мистического опыта, пережившего состояние «все во мне, и я во всем», состояния предельного проникновения в «последнюю глубину» мира. Идея «последней глубины» имеет здесь как эротическую, так и танатологическую коннотацию. На пороге смерти Казанова узнает, что он в буквальном смысле – «во всем» (он отец «детей всех стран»), и ужасается количеству тех *запретных плодов*, которых он вкусил в легкомысленном бесстрашии молодости:

Да что ж это такое? Ясли?
Дом воспитательный? Завод?
<...>
Сброд всех шерстей и всех мастей!
От льна голландского младенца
До хны турецкой. Уроженцы
Всех стран. Вся страсть от А до Z –
Лети, чудовищный букет (197-198).

Чувственная страсть, с которой Казанова проникнул в «грамматику» запретного «текста», в конечном итоге ставит его перед необходимостью «свести счеты с Венерой» – он разойдется во времени со своей идеальной половиной – Франциской, так и не завершив процесс формирования своей целостности, *размножив себя в неопределенной пространственной пустоте*.

Пьеса «Феникс» в ряду остальных пьес драматического цикла М. Цветаевой базируется на консервативных мотивах драмы предела, включающей в себя модели моно- и психодрамы, а также драмы-мистерии: мотиве разведенной пары, запретной (инцестуальной) связи, «повторности».

В каждой из этих пьес центральной фигурой является «пара», представляющая собой архетипическую оппозицию «мужское» – «женское». Условность образов, реализующих эту оппозицию в цикле, очевидна. В пьесе «Червоный валет» это карточные фигуры – Дама и Валет; в пьесе «Каменный Ангел» – Ангел и Аврора и т.д. «Любовные пары» «Романтики» можно считать иллюстрацией более общей оппозиции, важной в системе цветаевского творчества в целом – оппозиции «двое – одно». Символом искомого драматического, так же как и лирического, сознанием утраченного «двуединства», или первоначальной утраченной цельности, является «плащ» [Ельницкая 1990: 34]. В «Романтике» и

¹ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1997. Т. 3. С. 2. Далее тексты пьес Цветаевой цитируются по этому тому с указанием страниц в скобках.

порожденных ею текстах «плащ» фигурирует как неизменный атрибут великих любовников, владеющих магической «формулой любви» [Серова 1997]. В драматическом цикле эта «формула» действует скорее как «формула смерти». В «Червонном валете» «плащ» используется и в качестве «брачного покрывала», и в качестве «савана». По условиям игры Дама «покрывает» своим плащом Валета, не имеющего права занять законное «место Короля», и тем самым «убивает» его. Это их первая и последняя ласка. Дальнейшим препятствием любовной истории становится «ревность»:

А валету на память, а валету на саван – плащ.
(Отталкивает ногой разбитую лютню) (20).

Деталь «разбитая лютня» красноречиво указывает, что любовная неудача – предпосылка «творческой» гибели Валета – он больше не имеет права на *игру*. «Ревность» лишила его этого права.

Романтическая любовь Дамы и Валета – это образец «оксюморона», которым, по Блуму, является «романтическая любовь» в том смысле, в котором она представляет «ближайший аналог Поэтического Влияния. Это еще одна блестящая извращенность духа» [Блум 1998: 32]. В системе «поэтического влияния» «ревность» относится к стадии «кеносиса», или повторения и непоследовательности.

В мире страстей лучший аналог этой непоследовательности не первая любовь, но первая – в смысле сознательная – ревность. Ревность, как говорит Калигула в пьесе Камю, издеваясь над роконосцем, – это болезнь, складывающаяся из тщеславия и воображения. Ревность, сказал бы Калигуле любой сильный поэт, основывается на страхе, что не хватит времени, что на самом деле в мире столько любви, что она не поместится в отпущенное нам время. Поэты считают, что непоследовательность обоснована не столько пробелами времени, сколько пропусками пространства, в которых повторение исчерпано, как если бы экономика удовольствия имела отношение не к разрядке напряжения, но к *нашему духовному проигрышу* [Блум 1998: 74].

Казанова – «идеальный пример» «универсальной личности» – на пределе «духовного проигрыша» при помощи плаща реализует жест первой и последней настоящей ласки, укрывая Франциску тем самым «покрывалом», под которым «пять тысяч жен таким огнем / Горели, сном таким блаженным покоились...». Этим ритуальным жестом он совершает брачный обряд. Но «муж» и «жена» в данном случае – «дед» и «внучка». Их платоническое влечение обусловлено наивно-детским прозрением Франциски о кровно-родственной породе их душ:

О, почему меня не ты
Нашел тогда в лесу?
Теперь я дочкою твоей
Была б – не хмурь бровей (230).

Он, «мудрец и книжник», доживает восьмой десяток, перешагнув библейский предел. Франциска – «дитя и саламандра. Прозрение в незнании, 13 лет». Спящую возлюбленную Казанова «под плащом»

посвящает в истинную «тайну» их связи, которую хочет сохранить в глубине ее бессознательного.

Казанова и *наяву* посвящает Франциску в это знание, рассказывая легенду о великих грешниках, историю которых они в силу роковой неизбежности, определенной мировой волей, повторяют:

Казанова
Послушай сказку: жили-были двое.
Она его прекрасней, он – ея.

Франциска
Брат и сестра?

Казанова
Нет.

Франциска
Значит – ты и я.

Казанова
Почти <...>

И вот однажды
Тот мальчик...

Франциска (*убежденно*)
Вы, стало быть...

Казанова
На поклон
К красавице пришел. Меж двух колонн,
Шаг загнув, глядит: красotka книжку
Читает. <...>
И вот над ней, как дух,
Дух затаив, стоит. И вместо двух
Четыре глаза уже хватают строчку
За строчкой <...>
Ни юный чтец, ни чтица
Прекрасная не помнят до сих пор,
Как книжка соскользнула на ковер...
Уж Рим шумел, уж птицы щебетали...
(*Смеется.*)
В ту ночь они немного начитали!

Франциска
Какая сказка!

Казанова
Быль, дружок, быль! (233)

Так, в образе Франциски, как Феникс из пепла, возрождается легендарная Франческа, Словом воскресенная из пламени Дантова ада, реализуя предельную стадию ревизии Смысла священной Книги – апофразес, или воскрешение мертвых.

Для Казановы это действительно быль, а не предание: он *узнал ее*, так же, как Франческа (Франциска) *узнала его*. В эту ночь они общими усилиями залатали брешь не только во времени, но и пространстве. «Я бы вас услышала за сто миль!» – хвалится своими новыми возможностями посвященная в одну из величайших космогонических тайн.

Однако всегда есть некто «третий», кто *ревниво* охраняет эту тайну, препятствуя романтической любви, которая, по определению, – *запретная* любовь. В «Червонном валете» – это Король, в «Метели» – муж Дамы в плаще, в «Каменном Ангеле» –

ревнивая пара богов – Венера и Амур; в «Фениксе» – это женская сущность адриатической водной стихии, то есть самой природы, чутко воспринимаемой Франциской-«саламандрой», о которой Казанова с восхищением говорит как о достойной ученице:

Вторая Гера!
Ревнует к Адриатике.
(После секундного размышления, себе)
Права!
(Франциске)
Ведь это же не женщина!

Франциска
Слова!

Казанова
Соленая вода! – сядь, слушай смиренно.
Предмет для ревности весьма обширный:
Соль, водоросли, краб, дельфин, полип... (228)

Преподнося еще один урок, Казанова весьма доступно излагает суть знания, заложенного в структуре его собственной универсальной личности, которая содержит в себе «всё» и включена во все элементы бытийственной системы в качестве каждого отдельного из них.

Таким образом, в драмах Цветаевой «ревность» может быть и олицетворена, и обезличена, выражая некий метафизический и психический компонент поэтического сознания в его «редакторском», «цензорском», охранительном отношении к бессознательной (водной и расплывчатой) стихии, в глубине которой содержится исходный и искомый *смысл*.

Следует заметить, что в результате «просветительской», «учительской», ритуально-обрядовой деятельности мудреца детско-женская, водная («дитя-саламандра») стихийная природа Франциски в конечном итоге преобразуется в *небесную*, воплощенную в образе *птицы*, приобретая гармонизирующий «мужской» элемент, формирующий в ней качество андрогинности:

Казанова
(как взмахом крыла указывая на Франциску)
Вьюгой мне товарища примело.
(глухо и отрывисто)
Соколенок в мое дупло
Залетел. К леснику в лачугу
Отнесешь. – На распросы: «Вьюгой
Замело, подобрал в снегу».

Камердинер
(в свою очередь опуская глаза)
Не впервые (236).

Идея *узнавания* «родной половины», связанная с идеей «заколдованного круга роковой повторности в эволюции событий», реализуется в циклическом структурно-содержательном единстве романтических пьес Цветаевой. В этом смысле показательны следующие художественные принципы их организации: принцип вариативности, лежащий в основе общей образной системы, и принцип переплетения сюжетных ходов. Особенно явно они проявляют себя во взаимосвязи пьес «Феникс» и «Приключение».

В качестве дополнительной мотивировки *узнавания* Казановой во Франциске Франчески служит его земной опыт метафизической встречи с той, кого он определил как «платонову родную половину». В «Приключении» это Анри-Генриетта, тринадцать лет назад отнятая у него Судьбой. Анри-Генриетта – образ, в котором сосредоточена идея идеальной целостности, гармонического равновесия мужского и женского начал, лежащего в основе гармонического равновесия мира. Не случайно место, где назначена встреча, в результате которой должен состояться священный брак, – гостиница «Весы». Навек прощаясь с Казановой, ибо расставание влюбленных также назначено и предрешено, Генриетта обращает внимание на сакральный *знак* Судьбы, разводящей их в пространстве и времени:

Бедные часы!
– И надо же, чтоб именно весы
Щиток гостиницы изображал, где встреча
Вечнейшая кончается навек,
Как тает снег...
(Берясь за сердце.)
Боюсь, что здесь навек
Покончено с законом равновесья! (151)

По «демоническому плану всемирной игры» невозможно допустить дальнейшего продолжения союза, содержащего в себе «чужую тайну», раскрытие которой чревато срывом «семи печатей», наложенных на врата ада. С этим священным табу на тайну не может смириться молодой, еще незрелый в духовном плане, Казанова, преисполненный чувственной энергии:

Казанова
(прорываясь)
Хороша любовь!
Из-за каких-то там семи дурацких
Чертовых – черт! – печатей – в ночь – навек...
– Какая там любовь! Так, – приключенье! (151)

Старый и умудренный опытом Казанова из пьесы «Феникс» именно из-за этих семи печатей уйдет «в ночь, навек» от своей Франчески-Франциски-Анри-Генриетты, строго-настрога приказав Камердинеру хранить тайну свершившего брака, на время обеспечившего миру равновесие в логике осуществления тех космогонических процессов, которые в культуре отмечены оппозициями «мужское» и «женское». Ситуацию расставания Казанова оформляет как обряд, главными атрибутами которого являются КНИГА и КОЛЬЦО:

(<...> Переждав, накидывает плащ, берет со стола Ариоста <...> Сняв с руки кольцо, *извечным жестом* надевает ей его на палец и чертит над ней в воздухе *какие-то письмена*.)

От карающих Эвменид,
От полночного перелеска
И от памяти.
Ну-с, Франческа,
С Новым веком!
(Последние слова совпадают с первым ударом *полночи...*) (237).

Это обручальное кольцо 13 лет назад, уходя навек, вернула ему Генриетта в знак конца их союза, который должен обеспечить через определенный циклический промежуток времени начало новой любовной истории – истории, способной поддерживать «закон мирового равновесия».

Участники этой великой игры, сознавая или не сознавая того, являются «картами», что явно обнажено в пьесе «Червонный валет». На этот смысл намекает Казанова Генриетта (в пьесе «Приключение» женское начало явно перевешивает в *знании* мужское; в «Фениксе» – все как раз наоборот). Перед исчезновением «в темноте», просвеченной «полосой лунного света», Генриетта говорит:

Все под большой луной
Играем в темную (153).

По «темным» условиям игры мужчина и женщина, представляющие архетипическую пару, завершают расставание противоборством, схваткой, где проверяется соразмерность их энергетического, творческого потенциала. Смысл схватки – не победа или поражение, а *ритуальный обмен*. Возврат «кольца» – кульминация силового напряжения:

Генриетта
Возьми назад.

Казанова
(высокомерно)
Ни писем, ни колец
Обратно не беру!

Генриетта
(как эхо)
Ни клятв, ни писем
Напрасно не храню.

Казанова
(вскитая)
Ах – так?

Генриетта <...>
(Пишет что-то кольцом по стеклу, окно настежь, кольцо в ночь) (151).

В мифопоэтическом, ритуально-архаическом аспекте разыгранный конфликт есть не что иное, как космогонический *агон*², разрешающий противоречия

² О семантике брака и семантике борьбы: Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. С. 67-81, 121-124; о ритуальной борьбе первопары в эпической поэме «Энума Элиш»: Евзлин М. Космогония и ритуал. – М., 1993. См., в частности, содержание японского мифа об Идзанаки и Идзанами:

Около персикового дерева Идзанаки расторгает свой брак с Идзанами, т.е. происходит отделение подземного мира от надземного, хаотического от структурирующего, бесформенного от оформленного, смерти от жизни. Тайная природа становится запретной, а следовательно, скрытой и опасной как для надземных существ, так и для богов, поскольку они являются элементами мировой структуры. <...> Антиструктурность подземного мира вполне выявляется в угрозе, произносимой Идзанами после расторжения с ней брака со стороны Идзанаки, предавать смерти ежедневно по тысяче человек. Идзанаки, в свою очередь, обещает строить ежедневно полторы тысячи хижин для рожениц, т.е. восстанавливать и умножать разрушенное. <...> После того, как подземные существа терпят неудачу, сама Идзанами начинает

«супружеской четы» (первых мужчины и женщины), человека и природы, матери и дитя, отца и сына, брата и сестры, поэта и Психеи. Извечный и вечно повторяющийся «поединок роковой», с точки зрения поэтической теории Х. Блума, иллюстрация поединка творческой личности с Великим Оригиналом, примером которого может служить обращение Блейка к Тирзе:

Рожденный Матерью Земной
Опять смешается с Землей;
Став Прахом, станет Персть равна –
Так что же мне в тебе, Жена? (78).

Очевидный в данном случае кровосмесительный мотив, выступающий как лейтмотив лирической драмы, выражает тот уровень внутреннего опыта, который Блум определил как демоническую пародию на кеносис. Это «не столько самоуничтожение (поэта. – М.С.), сколько уничижение (сознанием поэта. – М.С.) всех предшественников и вызов на неминуемый смертный бой» (78), что можно считать необходимым условием упорядочивания поэтического бессознательного³.

В пьесе «Феникс» самый прославленный из дон-жуанов всех времен и народов раскрывает свое поэтическое призвание и тайну самой святой для него связи, неподвластной времени, Князю де Линю:

Да, Светлость. Этого союза
Года не расторгают. Музу
Единственную изо всех
Любовниц – не пугает старость (184).

Таким образом, формула «двое – одно», варьирующая более универсальную формулу «всё во мне, и я во всем», в драмах Цветаевой, которые на основе реализации этих формул в субъектной структуре можно считать монодрамами, органично совмещает в себе и конечный смысл любви, и конечный смысл творчества, уравновешивая тем самым чувственный и духовный планы бытия творческой личности во времени и вне времени, выступая в качестве гарантии ее психологического единства.

В подтверждение тезиса о том, что лирические драмы цикла Цветаевой – это монодрамы, где единый драматический субъект – автор – подвергает

преследовать Идзанаки. Идзанаки загораживает выход из подземного мира камнем, по разные стороны которого они ведут свой последний диалог. <...> Идзанами (Женщина) воплощает женское начало – инь. «Слово *инь* вызывает представление о холодных временах, о закрытом, о внутреннем, в то время как *ян* связано с идеей солнечного сияния, горячего». Свет превращает закрытое в открытое (пространство всегда связывается с явлением света), огонь делает холодное горячим, т. е. живым, подвижным, ибо сам динамичен, противоположен всякой инертности. Поэтому рождение-явление бога огня ведет к смерти Идзанами как темного и влажного начала (73-74).

Отметим функциональность метафоры «сон – смерть» в сфере семантики женского образа в пьесах Цветаевой, особенно в образе «спящей Франчески».

³ В свете обозначенной логики развертывания метафоры «супружеская чета», в которой реализуется процесс сведения «вселенского» к «родному» и возведения «родного» в масштаб «вселенского», можно констатировать космогонический аспект «семейного мифа», воплощенного в моделях «новой семьи» Серебряного века, в частности, в акмеистическом варианте этой модели.

себя психологическому развоплощению, или «выворачиванию», в образах условных персонажей, отчуждаясь тем самым от собственного внутреннего опыта, объективированного в герое(ях), можно привести признание самой Цветаевой: «Театр – нарушение моего одиночества с Героем, одиночества с Поэтом, одиночества с Мечтой – третье лицо на любовном свидании» [Мейкин 1997: 94].

Из содержания данного высказывания, на наш взгляд, следует, что «внутренний опыт» – это творческий опыт, опыт глубинного мистического общения Поэта со своим вторым «Я», открывающимся ему как «сверх-Я». Это опыт общения с МУЗОЙ. Это опыт погружения в тайные глубины прапамяти.

М. Мейкин, осуществивший разбор пьес Цветаевой сквозь призму «поэтики усвоения», то есть поэтики интертекста, представляющей сложную систему отношений цветаевских произведений с текстами-предшественниками, на материале важных наблюдений делает несколько поверхностный, на наш взгляд, вывод: «Весьма важен акцент, который Цветаева ставит на своем преуменьшении роли поэта: в ее лирике и в некоторых поэмах лирическое “я” значит много при установлении связи (и даже возникновении конфликта) с определенным унаследованным текстом. Личность поэта часто вмешивается в этот процесс. Таким и многими другими разнообразными способами мнения (голоса) нарушают унаследованную форму. Подобное нарушение выражено в экспрессивном и усложненном языке, уже развившемся в цветаевской лирике ко времени начала работы над пьесами. Пьесы, в которых полифоническое нарушение такого рода вряд ли возможно, написаны языком соответственно простым и легким, напоминающим два первых сборника Цветаевой» [Мейкин 1997: 94].

Думается, нет оснований соблазняться кажущейся «простотой». Монологизм цветаевских пьес, их интонационная, эмоциональная языковая однородность обусловлены психологией жанра. В пьесах-сновидениях два героя (ОН и ОНА), представляющие идею некоей искомой единицы (психической целостности) в своем слове не просто варьируют, а повторяют, тавтологизируют одну мысль, которая в поэтическом речитативе фразового единства, не развернувшись до конца, поворачивает вспять, *по кругу*, провисая на уровне смыслового недонесения. В пьесе «Метель» можно наблюдать, как «недонесение» формирует структуру монологического диалога:

Дама (*в упор*)
Князь, разрешите мне одну задачу:
Где и когда уже встречала вас?

Господин (*продолжая*)
...В мужском плаще – царицею опальной –
В бешеную метель – из вьюги бальной!
(*Молчание.*)
Вся Ложь звала тебя назад,
Вся вьюга за тебя боролась.

Дама (*как во сне*)
Я где-то видела ваш взгляд,
Я где-то слышала ваш голос... (34)

Х. Блум, объясняя суть поэтического недонесения, или клинамена, пишет: «Я позаимствовал это слово у Лукреция, в поэме которого оно означало отклонение атомов, создающее возможность изменений во Вселенной. Поэт отклоняется от своего предшественника, читая его стихотворение так, что по отношению к нему исполняется клинамен. Он проявляется в исправлении поэтом собственного стихотворения, что до определенного пункта стихотворение предшественника шло верным путем, но затем ему следовало бы отклониться как раз в ином направлении, в котором движется новое стихотворение» [Блум 1998: 18].

Принцип разворота «в иное направление» работает и в центральном диалоге цветаевской «Метели»: от попытки вспомнить и узнать друг друга его участники отклоняются в сторону «изменений во Вселенной», в которой они – лишь «атомы», или рассеянные частицы:

(*Первый удар полуночи.*)

Господин
Колокол бьет! Новый год!
Старый назад не придет.
Он колокольным ударом
В гроб заколочен сосновый.
Гроб опускается, – с Новым
Годом и счастьем старым!
(*Наливает вино.*)
За возвращенье вечных звезд!
За вьюжный танец!

Дама
За поздних странников мой тост!

Господин
(*с расстановкой*)
За ранних страниц!
(*Большое молчание.*)

Дама
Князь! Это сон – или грех?

Господин
Бедный испуганный птенчик!

Дама (*совсем как ребенок*)
Первая я – раньше всех!
Ваш услышала бубенчик (34-35).

Отметим, что и в данном случае происходит преобразование женской природы – из «метельной», стихийной, «грешной» она превращается в *детскую* (чистую, очистившуюся) и *птичью* (неземную, небесную).

Логика разворачивания монологического диалога, или диалогического монолога вполне вписывается в тенденцию работы языка сновидения, описанную З. Фрейдом. Блум такого рода конструкции рассматривает как фигуры поэтической речи, назначение которых состоит в передаче глубинного творческого опыта: «...странная тенденция работы сновидения не учитывать отрицание или выражать противоположности тождественными средствами представления <...> эта привычка работы сновидения

<...> точно соответствует особенности древнейших из известных нам языков <...> В этих составных словах противоречивые понятия почти преднамеренно соединяются (не ради выражения), причем комбинация двух слов приобретает значение одного из противоположных членов, который значил бы то же самое. В том, что такая тенденция работы сновидения соответствует этой особенности, мы вправе увидеть подтверждение нашего предположения о регрессивном, архаическом характере выражения мыслей в сновидениях» [Блум 1998: 57].

Регрессивный характер языка в данном случае вполне адекватен трансгрессивной направленности развертывания внутреннего опыта, пытающегося объективировать себя в художественном слове. Сама Цветаева указала на соответствие данного опыта («выхода из себя») драматическому жанру: «Я стала писать пьесы – это пришло, как неизбежность, – просто голос перерос стихи, слишком много стало вздоху в груди для флейты... Пишу, действительно, себя не щадя, не помня» [Блум 1998: 66].

Архаический характер цветаевских лирических драм связан с их внутренней мистериальной природой. Не случайно критики склонны рассматривать эти драмы как неудачные опыты стилизации символистского театра⁴. В частности, М. Мейкин, пренебрегая мистериальной природой пьесы «Червонный валет», дает ей следующую уничижительную оценку: «Она [пьеса] причудлива и стилизована под многие пьесы символистов, в особенности Блока с его “Балаганчиком”, карнавальными персонажами и трагикомическим убийством. Фабула “Червонного валета” заставляет вспомнить “Розу и крест” Блока, “Ваньку-ключника и пажа Жеана” Сологуба» [Мейкин 1997: 69].

Данные об авторе:

Мария Васильевна Серова – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX века и фольклора Удмуртского государственного университета.

Адрес: 426034, г. Ижевск, ул. Университетская, д. 1, корп. 2, ауд. 221.

E-mail: serova1967@inbox.ru

About the author:

Maria Vasilyevna Serova is a Doctor of Philology, Professor Chair of the Russian Literature XX Century and Folklore Udmurtia State University (Izhevsk).

В данном случае важно, что критик отмечает типологическое сходство, которое позволяет говорить об объективности существования лирической драмы, понимаемой нами как драма предела. Однако то, что с точки зрения формальной критики расценивается как творческая неудача, с точки зрения онтологического подхода и философии внутреннего опыта раскрывает суть психологии творческого процесса и психологии творческой личности, в нем участвующей. По Блуму, это одна из шести стадий психологической ревизии эстетического сознания в сфере его онтологической реализации. Г. Марсель полагает, что как раз в этом «недонесении», то есть изначальном несовершенстве воплощения опыта-предела, и заключается его высший, непререкаемый авторитет.

ЛИТЕРАТУРА

Блум Х. Страх влияния. Теория поэзии. Карта перечитывания. – Екатеринбург, 1998.

Евзлин М. Космогония и ритуал. – М., 1993.

Ельницкая С. Поэтический мир Марины Цветаевой // Winer Slavistischer Almanah. – Wien, 1990. S.-Bd. 30. S. 34.

Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. – М., 1997.

Осипова Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. – Киров, 2000.

Серова М.В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. – Ижевск, 1997. С. 60-64.

Серова М.В., Прокошева И.В. Пьеса Н.С. Гумилева «Гондла» как лирическая драма // Драма и театр. – Тверь. – 2009. – Вып.7. – С. 90-97.

Серова М.В. Лирическая драма: философия жанра // Опыты изучения драмы. – Ижевск, 2010. С. 304-315.

Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб., 1994.

Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.

Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. – М., 1997.

⁴ В качестве образца перспективного мифопоэтического подхода к драматургии М. Цветаевой можно указать на следующее исследование: Осипова Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. – Киров, 2000. С. 111-127.