

Т. Л. Мищур

Мукачевский государственный университет

РЕЦЕПЦІЯ РЕНЕСАНСНОЇ КУЛЬТУРИ В ТВОРЧЕСТВІ М. І. ЦВЕТАЄВОЇ

Розглянуто внутрішню єдність смислів культурологічної парадигми цвєтаєвської творчості. В статті робиться спроба побачити ступінь «приналежності» поета Марини Цвєтаєвої культурі Ренесансу, наскільки «таємна мова» епохи Відродження розгадана поетесою. Естетичний ідеал Відродження – людина, яка сама себе творить. Такими постають герої цвєтаєвських есе – поети і художники – сучасники: Максиміліан Волошин, Андрій Бєлий, Борис Пастернак, Р.-М. Рільке та інші. Слід підкреслити, що серед всієї багатозначності культури Відродження в творчості М. І. Цвєтаєвої явно прозвучали лише шекспірівські мотиви. В статті розмірковуємо про відношення поетеси до театру і про роль, яку відіграв цей вид мистецтва в її житті.

Ключові слова: Ренесанс, Відродження, гуманізм, культурологічна парадигма, шекспірівські мотиви, лірика, поет, актор, театральне мистецтво, «театральне кохання».

Рассмотрено внутреннее единство смыслов культурологической парадигмы цвєтаевского творчества. В статье делается попытка увидеть степень «принадлежности» поэта Марины Цвєтаевой культуре Ренессанса, насколько «тайный язык» эпохи разгадан поэтессой. Эстетический идеал Возрождения – человек, который сам себя творит. Такими предстают герои цвєтаевских эссе –

поэты и художники – современники: Максимилиан Волошин, Андрей Белый, Борис Пастернак, Р.-М. Рильке и другие. Следует подчеркнуть, что среди всего многообразия культуры Возрождения в творчестве М. И. Цветаевой явственно прозвучали лишь шекспировские мотивы. В статье размышляем об отношении поэтессы к театру и о роли, которую сыграл этот вид искусства в ее жизни.

Ключевые слова: Ренессанс, Возрождение, гуманизм, культурологическая парадигма, шекспировские мотивы, лирика, поэт, актер, театральное искусство, «театральная любовь».

The attempt has been made to contemplate the internal unity of thought of culturological paradigm of Tsvetaeva's creative work. The level of M. Tsvetaeva's appliance as a poet to the Renaissance culture, the way she unriddles the so-called secret code of the epoch are considered in the present article. The aesthetic ideal of the Renaissance is the person who creates himself by himself. These are the characters of M. Tsvetaeva's essays – poets and artists – contemporaries M. Voloshyn, A. Belyi, B. Pasternak, R.-M. Rilke and others. It is also necessary to lay the stress on the fact that among the whole Renaissance cultural diversity only the Shakespearean motives are clearly seen. M. Tsvetaeva's attitude to the theatre and the role this way of art played in her life are also considered in the article under consideration.

Key words: Renaissance, humanism, culturological paradigm, Shakespearean motives, lyrics, poet, artist, theatre art, «theatre love».

Одним из основных факторов развития социума является смена типов культуры. Особое значение в этом аспекте имеют влияния культурных парадигм на сознание человека. По мнению Питирима Сорокина, каждая из культурных эпох определяется своей доминантой. Так, по Сорокину, в XIII–XIV веках господствует «идеалистическая» культура, ее «основной принцип... был частично сверхсенсорный и религиозный, а частично светский и посюсторонний» [4, с. 429–432]. Освальд Шпенглер писал, что «каждой из великих культур присущ тайный язык мирочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа принадлежит этой культуре» [8, с. 340]. Рассматривая рецепцию мировой культуры в творчестве того или иного художника, мы получаем возможность ответить на многие вопросы, связанные с самобытностью его дара. Для изучения творчества М. Цветаевой такой подход, на наш взгляд, весьма **актуален**.

Перед нами стоит **задача** увидеть степень «принадлежности» поэта Марины Цветаевой культуре Ренессанса, рассмотреть, насколько «тайный язык» эпохи разгадан поэтессой. М. Бахтин подчеркивал, что «целое называется механическим, если отдельные элементы его соединены только в пространстве и времени внешней связью, а не проникнуты внутренним единством смысла» [1, с. 3]. В данной работе делается попытка увидеть эту «связь смыслов» в анализе культурологической парадигмы цветаевского творчества.

Отсутствие умения понимать друг друга, вступать в диалог остро ощущала М. Цветаева. По сути, часто ее стихи – отчаянный крик в «небесные пустоты», без надежды на то, что услышат сейчас, и со страстной мечтой, что хоть когда-то, «через сто лет».

Эпоха Возрождения, которой закономерно завершаются «Темные века» средневековья, уверенно провозглашает утверждение личностного начала, всестороннее развитие человеческой личности, а также гуманизм. В историческом плане возникновению классической эстетики предшествовал определенный сдвиг в мировоззрении человека позднего средневековья. Событием, радикально преобразовавшим ситуацию искусства, можно считать постулирование Фомой Аквинским учения «о двух истинах», что привело к эмансипации как человеческого познания истины, так и, собственно, человеческого творчества. Идея свободного, не скованного догмами развития человеческой личности, средневековые принципы самоотречения, аскетизма уступают вере в высокое предназначение человека, его безграничные возможности. Господствует идея земного счастья и утверждение

права человека наслаждаться, реабилитация плоти. Утверждаются идеи саморазвития человека, возможности его нравственного совершенствования, способности к изменению мира силой своего разума, души, творчества. Жизнелюбие и человечность античности вновь актуализируются.

Мы далеки от мысли доказывать в нашей работе, что именно эпоха, о которой идет речь, имела исключительное влияние на поэтессу. В данном случае, несмотря на вышесказанное, приходится согласиться, что М. Цветаева – поэт не ренессансного звучания. Ее мир слишком потрясенный и слишком погруженный в осознанное его несовершенство, чтобы суметь принять уравновешенность ренессансных форм. И если первичные импульсы искусства Возрождения, аккумулированные в античности, находят свое притяжение-отталкивание в цветаевском творчестве, то идеалы Ренессанса скорее маячат вдалеке как никогда не достижимое благо.

В творчестве Цветаевой видим жажду Ренессанса. Ее отношение к миру и человеку поистине гуманистическое: всегда на стороне побежденного, отстаивая мировоззренческую идею, не забывает об общечеловеческом. Эстетический идеал Возрождения – человек, который сам себя творит. Такими предстают герои цветаевских эссе – поэты и художники – современники: Максимилиан Волошин, Андрей Белый, Борис Пастернак, Р.-М. Рильке и другие. Люди в изображении мастеров Ренессанса выглядят и совсем живыми, реальными, и одновременно необычными, не такими, как все. Они принадлежат одновременно и земному, и высшему плану бытия. Благодаря этому современное переводится на уровень вечного, утверждается богоподобность реального человека. Так и М. Цветаева, подобно мастерам Возрождения, поднимает своих героев на высоту, которая у нее ассоциируется с Горой. Восхождение не меньше чем на Синай полагает она персонажем своих произведений. Для нее нет оговорок – восхождение возможно, ибо ты Поэт. Эта безудержная вера в высоту человека, при ежедневном и ежечасном столкновении с его низостью, соединяет Цветаеву-поэта с ренессансной культурой. Эта позиция сродни позиции знаменитого ее современника философа Освальда Шпенглера, заметившего, что «взирать на мир не с высоты, как Эсхил, Платон, Данте и Гете, а с точки зрения повседневных потребностей и назойливой действительности, – я обозначаю это как *замену орлиной перспективы жизни перспективой лягушачьей*». [8, с. 470]. Марину Цветаеву такая перспектива не устраивала.

Внимание привлекают некоторые реминисценции культуры Ренессанса, которые вызвали к жизни отдельные образы и произведения М. Цветаевой, в частности шекспировская тема в творчестве поэтессы. М. Цветаева не слыла яркой поклонницей Шекспира, об этом свидетельствует явно полемическая трактовка образа Гамлета в ее лирике, но скрытое, может быть даже от сознания самой поэтессы, мощное влияние великого произведения (мы имеем в виду трагедию «Гамлет») проявляется в некоторых лирических миниатюрах М. Цветаевой.

Предварим разговор об одной реминисценции из Шекспира размышлениями об отношении М. Цветаевой к театру и о роли, которую сыграл этот вид искусства в ее жизни.

В 1922 году в качестве предисловия к публикации пьесы «Конец Казановы» М. Цветаева пишет заметку «Два слова о театре», представляющую, на наш взгляд, интерес для уяснения отдельных звеньев ее эстетической программы. Главная мысль этой работы, начиная уже с эпиграфа из Гейне («Театр не благоприятен для Поэта, и Поэт не благоприятен для театра»), о неприятии театра поэтом. Цветаева подчеркивает, что природное неумение видеть жизнь, как все, – это бесценный дар поэту. Театр же, по природе своей, должен переводить поэтическое слово на иной «зримый» язык. Поэт, выступая против театра, сопротивляется обратному превращению Бытия в быт, что для поэта равнозначно насилию. И еще одна претензия Цветаевой к театру: одиночество как благо для поэта разрушается присутствием «третьего лица», что также ощущается как насилие.

Впервые М. Цветаева обратилась к драме в тяжелые и вовсе не «романтические» 1918–1919 гг. Целый цикл романтических пьес создан во время вдохновляющей дружбы с молодыми актерами вахтанговской Третьей студии (П. Антокольским, Ю. Завадским, С. Голлидэй и др.). Еще раньше, в 1916 году, она и Сергей Эфрон сблизилась с актёрами Второй студии МХАТа (Судаковым, Зуевой, Тарасовой, Алексеевым и другими студийцами). Именно тогда «впервые в жизни, – пишет Ариадна Эфрон, – возникло у нее желание слить свой поиск с их поиском, преодолеть барьер между своим – бесплотным – искусством и их искусством «во плоти», принять участие в чуде рождения спектакля, увидеть свой труд, рассекретить его, сделав тайное – явным» [9, с. 72]. Но это желание обернулось еще одним разочарованием М. Цветаевой, так как постановка вела к утрате самого духа пьесы, она отчаянно убеждалась в невозможности передать ритм произведения. В «Ответе на анкету», присланную ей в 1926 году Б. Пастернаком (для затевавшегося издания Словаря революционных поэтов), убежденно писала: «Полное равнодушие... к театру, пластическим искусствам, зрительности...» [6, с. 14]. Неприязнь поэтессы к театральному искусству вызвана прежде всего грубо-материальной, по ее мнению, природой театра. И попытка совместить несовместимое – лирику и театр – это и попытка обновления языка сцены, попытка революции в театре. Театр, по Цветаевой, «азбука для слепых», «подспорье для нищих духом» [5, с. 360]. В книге Анны Саакянц «Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910–1922)», изданной в 1986 году, приводится чрезвычайно эмоциональное высказывание Цветаевой о театре: «Люди театра не переносят моего чтения стихов: “Вы их губите!”». Не понимают они, коробейники строк и чувств, что дело актера и поэта – разное. Дело поэта: вскрыв – скрыть. Голос для него – броня, личина. Вне покрова голоса – он гол. Поэт всегда замечает следы. Голос поэта – водой – тушит пожар (строк). Поэт *не может* декламировать: стыдно и оскорбительно. Поэт – уединенный, подмости для него – позорный столб. Преподносить свои стихи голосом (наисовершеннейшим из проводов!), использовать *Психею* для успеха? Достаточно для меня великой сделкой записывания и печатания! – Я не импрессарию собственного позора! – Актер – другое. Актер – вторичное. Насколько поэт – еге, настолько актер – рагаіге. Актер – упырь, актер – плющ, актер – полип. Говорите, что хотите, никогда не поверю, что Иван Иванович (а все они – Иван Ивановичи!) каждый вечер волен чувствовать себя Гамлетом. Поэт в плену у Психеи, актер Психею хочет взять в плен. Наконец, поэт – самоцель, покоится в себе (в Психее). Посадите его на остров – перестанет ли он быть? А какое жалкое зрелище: остров – и актер. Актер – для других, вне других он не мыслим, актер – из-за других. Последнее рукоплескание – последнее биение его сердца... Нет, господа актеры, наши царства – иные...» [3, с. 178–179]. Виталий Вульф пишет: «В сущности, Цветаева от театра была очень далека, она была поэт и как мудрый человек понимала это. Но мир театра волновал ее. Написала восемь пьес и более к театру не прикасалась. В ее поэзии есть элемент театрализации. Голос Цветаевой, звуковая обольстительность родились из ее жажды ощущать воздух театра» [2, с. 64]. Известный театровед ищет ответ на вопрос о популярности Цветаевой у сегодняшней молодежи. Его ответ, на наш взгляд весьма парадоксален: «В цветаевской поэзии и особенно в ее драматургии ощущается свобода и раскованность. Цветаева не соблюдала законов драмы, она ощущала массовое сознание. В ее поэзии есть тайна, загадка, романтика, возвышенность чувств. Все это сближает ее поэзию с темами рок-культуры, тоскующей по романтике, только современной. Отсюда ее современность, точнее – успех у нового поколения» [2, с. 70].

Общение с актерами сказалось в творчестве М. Цветаевой не только обращением к драматургическому роду. Известны ее дневниковые записи, посвященные Стаховичу, стихи, написанные на его смерть. По мнению В. Вульфа, М. Цве-

таева посвятила 25 стихотворений Юрию Завадскому, в одном из которых, на наш взгляд, тонкая и ироничная характеристика театрального искусства, совпадающая с ее взглядами, высказанными в письмах, разговорах, статьях. Это стихотворение «Не любовь, а лихорадка...» [7, 1, с. 451] (1918 г.). В стихотворении главный упор на то, чтобы подчеркнуть условность происходящего. Жизнь, превращенная в фарс. Самое настоящее, искреннее чувство – любовь, схожа с болезнью, а более всего напоминает игру по заранее готовому сценарию. Бой, который ведут герой и героиня, полон лукавства и насквозь лжив, потому что все, что происходит, – это «понарошку»:

Нынче тошно, завтра сладко,
Нынче помер, завтра жив [7, 1, с. 451].

Сами героини этого «театрального» романа поддались его условностям и принимают ее, не понимая, что игра-то любовь не заменяет. И героиня, и герой со смехом ведут свой бой. Бутафорские атрибуты этого боя неважны: или «жезл пастуший», или «шпага» – какая разница, бой или танец, где каждый шаг рассчитан ритмом и все движения заранее предопределены. Ведь «танец – потребность тела, слово – души» («Повесть о Сонечке») [7, 4, с. 377]. Влюбленные же для Цветаевой, как скажет об этом в «Поэме Конца», «друг для друга – души» [7, 3, с. 36]. Эта картина театрального действия в первых трех строфах стихотворения создается Цветаевой с помощью иронии, тяготеющей к снисходительной доброжелательности. Но глубоко спрятанное негодование прорывается в конце четвертой строфы. Ибо жизнь и любовь, по Цветаевой, не могут становиться театром, игрой. Подчеркивая несомненный приоритет стихов над театром, который для нее – «самое сердце фальши» («Повесть о Сонечке»), Цветаева заканчивает стихотворение строчками о том, что даже это «действие» может стать основой чего-то настоящего – основой «восхитительных стихов».

В другом стихотворении, посвященном Ю. Завадскому и обращенном к нему, Цветаева подчеркивает фальшь и в этой фальши неестественность «театрализованных» любовных отношений ситуацией купли-продажи. Если в «Поэме Конца» – гимне бескорыстной любви («всегда – задаром!»), акцентируется внимание именно на этом, то в стихотворении 1918 года «Короткий смешок...» [7, 1, с. 454] за все лирическая героиня готова платить, потому что таковы условия игры, начатой адресатом стихотворения.

Для поэта важно не только бывшее, но и несбывшееся – «несодеянные» грехи, а может быть, в первую очередь, от того, что «несодеянны» («выдыхаться в стих!») станут содержанием «легкой стопки» стихов. В стихотворении Цветаевой очевидный «гамлетовский» мотив. Слова героя трагедии Шекспира о том, «что кажется и может быть игрою», выражающие двойной смысл его речи, отражающие желание убедить окружающих в правдивости его поведения, которое для него – лишь игра. Но ему, как и цветаевской лирической героине, со всей очевидностью предстает их собственная правда:

...То, что во мне, правдивей, чем игра;
А это все – наряд и мишура (пер. Мих. Лозинского).

Для Гамлета «то, что во мне» – это его печаль и скорбь, для Цветаевой – ее стихи.

Рассмотрим еще один пример шекспировского влияния. На этот раз речь пойдет о программном цикле 1923 года – «Поэты». Это произведение, состоящее из трех стихотворений, несомненно, стало для поэтессы очень важным, можно сказать, этапным, своеобразной декларацией, предваряющей прозаические декларации, роль которых сыграют ее статьи (до этого написана лишь одна – «Световой ливень. Поэзия вечной мужественности», посвященная Б. Пастернаку).

В первом стихотворении цикла «Поэт – издали заводит речь...» Цветаева рисует мир поэта. Пользуясь пространственными характеристиками, Цветаева

ва наполняет их особой экспрессией. Эта выразительность создается в первую очередь за счет противопоставления поэта всем остальным. Для характеристики поэта выбираются константы космического масштаба – «ибо путь комет – поэтов путь» [7, 2, с. 184]. Даже заблуждения поэта приравняются к масштабным астрономическим явлениям, но в отличие от них «поэтов затмения / Не предугаданы календарем» [7, 2, с. 184]. Все, что другим, не-поэтам, хорошо, ему не во благо. В очерке «Наталья Гончарова» М. Цветаева пишет об этом качестве художника так: «Благоприятные условия? Их для художника нет. Жизнь сама неблагоприятное условие. Всякое творчество... – перебарывание, перемалывание, переламывание жизни – самой счастливой. Не сверстников, так предков, не вражды ожесточающей, так благожелательности, размягчающей. Жизнь – сырьем – на потребу творчества не идет. И как ни жестоко сказать, самые неблагоприятные условия – быть может – самые благоприятные. (Так молитва мореплавателя: «Пошли мне, Бог, берег, чтобы оттолкнуться, мель, чтобы сняться, шквал, чтобы устоять» [7, 4, с. 78–79].

Ее поэт находит удовлетворение не в стройном раскладе карт, а в их смешении, вес и счет для него иной – порядок правильного счета ему легко обмануть, он тот, кого так не любят школьные учителя:

Он тот, кто *спрашивает* с парты... [7, 2, с. 184]

Для него нет устоявшихся, незбылемых авторитетов, ведь поэт, согласно любимому М. Цветаевой утверждению В. Третьяковского в «Мнении о поэзии и начале стихов вообще», «от того, что... есть творитель не наследует, что он лживец: ложь есть слово против разума и совести, но поэтическое вымышление бывает по разуму так, как вещь могла и долженствовала быть». Поэтому ее поэт «Канта наголову бьет» [7, 5, с. 521]. Для ее поэта гибельный каменный мешок Бастилии не гроб, а почва, на которой разрастается мощное дерево его таланта. Так определяет Цветаева пространство и время бытования поэта. Тут же дается характеристика отношений поэта с социумом (более детально этот мотив развит в следующем стихотворении цикла). По отношению к окружающим поэт «тот, чьи следы всегда простыли, / Тот поезд, на который все / Опоздывают...» [7, 2, с. 184]. В этой характеристике два аспекта: с одной стороны перед нами картина полного одиночества поэта, а с другой – Цветаева подчеркивает его опережающее движение. Среди этих характеристик находим и ту, что порождена рефлексией известного шекспировского текста. Мир, где проложен поэту путь, характеризуется «развешенными звеньями причинности», это – поистине «вывихнутый век» шекспировской трагедии: время, вышедшее из колеи. Гамлетовский вопрос «Быть или не быть?» из знаменитого монолога звучит в третьем стихотворении цветаевского цикла порусски неопределенно, не меняя при этом своего истинного значения, совпадающего с сомнениями шекспировского героя: «Что же мне делать?» [7, 2, с. 185]. И если Гамлет принимает решение, то лирический герой Цветаевой остается в растерянности и раздумье перед миром, противостоящим ему, нет у него и гамлетовской уверенности в своей миссии восстановить мир, вывихнувший суставы.

Литература Позднего Возрождения отразила сложный духовный процесс, происходивший в обществе. Для переходного времени, на пороге которого стояло Позднее Возрождение, характерно и сознание того, как прекрасен был идеал, и понимание того, что идеал и действительность оказались в разладе. И если в «Гамлете» мы отчетливо видим трагедию недостижимости идеала, то эту же трагедию обнаруживаем и в творчестве М. Цветаевой. Показательно, что среди всего многообразия культуры Возрождения в цветаевском творчестве явственно прозвучали лишь шекспировские мотивы, причем связанные с произведением, которое отразило, по словам А. Аникста, сознание всеобщего распада как «распространенное мнение во времена Шекспира». На пороге стояла уже другая эпоха – барокко, которая своим искусством пыталась уйти от так явно обозначившихся язв. И это искусство по своему духу и сути будет очень близко поэтессе.

Библиографические ссылки

1. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 86 с.
2. *Вульф В.* Театральный дождь / В. Вульф. – М. : Знание, 1998. – 389 с.
3. *Саакянц А. А.* Марина Цветаева: Жизнь и творчество / А. А. Саакянц. – М. : Эллис Лак, 1997. – 561 с.
4. *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. – М., 1992. – 327 с.
5. *Цветаева М. И.* Театр / М. И. Цветаева. – М. : Искусство, 1988. – 231 с.
6. *Цветаева М.* После России / М. Цветаева. – М. : Советский фонд культуры. Культурный центр – Дом Марины Цветаевой, 1990. – 153 с.
7. *Цветаева М.* Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. – М. : Эллис Лак, 1994–1995.
8. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой культуры : в 2 т. / Освальд Шпенглер. – М., 1993. – Т. 1. – 688 с.
9. *Эфрон А.* О Марине Цветаевой / А. Эфрон. – М. : Советский писатель, 1989. – 477 с.

Надійшла до редколегії 20.03.2014 р.