

АВТОБИО-РЕКОНСТРУКТИВНАЯ МАСКА В ПИСЬМАХ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Наталья Туганова

В разные культурные эпохи используется различная система кодов, структурирующих частный опыт в автобиографических текстах. Язык, который избирается для того, чтобы говорить о приватной сфере, зависит от форм взаимодействия частного опыта и культурной традиции. Взаимопроникновение искусства и жизни характерно для определенных периодов культуры, например, для эпохи Возрождения, для Барокко, Романтизма. В начале XX века искусство также активно вторгается в жизнь, в бытовое, частное, пространство. В подобные периоды культуры особый статус приобретают такие интимные, «неканонические» жанры, как дневники, записные книжки, письма – то, что, вслед за Лидией Гинзбург, можно назвать человеческим документом, автодокументальным жанром (Гинзбург 1971).

Сложность в подходе к жанру письма, в частности, к письмам людей искусства, писателей, отмечает М. Гаспаров: «Письма больших писателей публикуются лишь посмертно и рассматриваются, прежде всего, как исторический источник (свидетельство современника об эпохе) и психологический источник (свидетель-

ство человека о себе). Но это нисколько не отменяет необходимость подхода к письмам и как к литературному произведению...» (Гаспаров 1991, 12). За точку отсчета в подходе к вопросу о месте автодокументальных жанров и, в особенности, о месте письма в определенные литературные периоды можно принять статьи Ю. Тынянова 1920-х гг. «Литературный факт» и «О литературной эволюции», где в качестве примеров приводятся такие жанры, как «салоны, разговоры “милых женщин”, альбомы <...> наконец – *письмо*» (Тынянов 1977, 265), которые при определенных условиях из факта быта, из документа становятся литературным фактом. Таковы письма Цветаевой. Здесь важно отметить отношение Цветаевой к своему эпистолярному творчеству. Цветаева создает свои письма не только для конкретного адресата-читателя, но ориентирует их на публичное чтение. Об этом свидетельствует ее работа над собственными письмами, которые она многократно переписывает, а потом хранит их черновые и беловые варианты (кстати, некоторые тексты писем, оригиналы которых были утеряны, сохранились только в тетрадях

Цветаевой). Она обращается с собственными записями как с чужими, например, цитирует сама себя или перерабатывает свои письма, переводя их в другой жанр. Так она поступает со своими письмами Вишняку-Геликону 1922 г., превращая их в роман «Флорентийские ночи». Ариадна Эфрон отмечала сходство работы Цветаевой над письмами с работой над произведениями, так называемых, канонических жанров: «...во многих, даже самых обыденных и про обыденное, письмах ощущается та же работа ума, чувства и воображения, что и в самых совершенных и завершенных ее произведениях» (Эфрон 1969, 185).

Для начала XX в. одним из важных культурных кодов, структурирующих как публичное, так и частное пространства, является театральный код. Возникают новые театральные системы, которые сближают актера и зрителя (искусство и быт), граница между пространствами сцены и зрительного зала становится зыбкой. Меняется подход к театру: театр воспринимается не как притворство, лицедейство, а как действие. Общим в различных театральных системах начала XX в. можно назвать возведение театра к его праистокам: к обрядовости, к древним ритуалам – то, что М. Мамардашвили описывает как акт завершенности событий, смыслов в театре (Мамардашвили 1989).

Такой подход к театру снимает противоречие между подчеркиваемой Цветаевой нелюбви к театру – «Не чту Театра, не тянусь к Театру и не считаюсь с Театром» (Цветаева 1991, 259) – и увлеченностью им. Цветаева «глуха» к театру

как к лицедейству, но увлечена им как сакральным пространством, в котором «сходятся концы и начала» (Мамардашвили 1989, 107). Отметим также, что, отрицая театр, Цветаева именуется его с большой буквы, тем самым выражая особый взгляд на него. Свое отношение к театру (зримому) как к почетному врагу, которого надо изучить и выявить через него незримое, Цветаева отмечает в статье «Поэт о критике»: «Для поэта самый страшный, самый злостный (самый почетный!) враг – видимое. Враг, которого он одолеет только путем познания. Поработить видимое для служения незримому – вот жизнь поэта» (Цветаева 1995, 5, 284). И Цветаева пытается познать театр (зримое), опосредуя его в своем творчестве. Речь здесь идет не только о собственно драматических произведениях, но обо всем творчестве Цветаевой.

«...Цветаева чутко реагировала не только на театральность как категорию мышления, но и на театральные эксперименты» (Осипова 1998, 136). Особенно близкий Цветаевой «театральный эксперимент» – театр Николая Евреинова. Близость театральной системы Евреинова и театрального кода у Цветаевой в пределах ее поэтического творчества рассматривают в своих статьях Александра Смит (Смит 2003) и Надежда Осипова (Осипова 1998). В предлагаемой статье усвоение Цветаевой «театрального эксперимента» Евреинова будет рассматриваться на примере ее писем 1923–1925 гг. литературному критику, мемуаристу Александру Бахраху.

Особенность подхода Евреинова к театру состояла в том, что он воспринимал

театральность как бытийную категорию, которой проникнуты все сферы жизни не только человека, но также животных и растений (Евреинов 1924). Идея «театра для себя» воплощается, по Евреинову, в превращении каждого человека в актера, каждого поступка – в театральное действие, а каждого пространства – в пространство сцены, т.е. вся жизнь превращается в игру. Такой подход присущ и Цветаевой, что подтверждается ее прямыми высказываниями, например, в *Записных книжках* 1919 г.: «Во все в жизни, кроме любви к Сереже, я играла» (Цветаева 2000, 1, 330). И дальше объяснение этой игры: «Можно ли (будучи мной) – не играя – жить целый год в кухне с нянькой и двумя детьми, передавать своими словами Стеклова и Керженцева, выносить помойные ведра...» (*там же*, 330). Здесь важно объяснение Цветаевой особенностей театризации своей жизни: с бытовой точки зрения, – это норма поведения, но она воспринимается и осмысливается Цветаевой как театральное. Например, 1919 г. интерпретируется Цветаевой как маскарад: «Хочу – в самый сериоз – написать статью (первую в жизни, – и это, конечно, будет не статья!) – “Осмысление зла” (большевизма) // Что, отнимая, дал мне большевизм. // Свободу одежды (возможность маскарада 24 часа в сутки)... <...> Жизнь 1919 г. – Маскарад» (*там же*, 374-375). «Революция, превратив жизнь в Маскарад, окончательно очистила ее от мещанства» (*там же*, 397). Отсюда понимание своей роли и особенности театризации быта: «В Маскараде 19-го года я на своем месте: служанки не наряжаются служанками»

(*там же*, 409). Таким образом, театризация эпохи у Цветаевой осознанна и представляет собой не только предмет наблюдений, но и элемент текста. Одним из кодов прочтения писем Цветаевой является театральный код, некоторые элементы которого сводятся к театральной практике Евреинова.

Разыгрывание роли в тексте письма сопряжено с определенными трудностями. Так, надо различать автора письма, в данном случае Цветаеву, и героиню письма, которую можно условно назвать М. И. (так в письмах называет себя сама Цветаева). Особенность автобиографического жанра, в частности, жанра письма – установка на подлинность (Гинзбург 1971) или автобиографический пакт (соглашение) (Lejeune 1989), при котором, так или иначе, текст соотносится с действительностью, а герои письма – с реально существующими людьми и событиями в их жизни. Отсюда возникает сложность в определении героя письма как некоей роли (маски). Письма Цветаевой структурированы как пространство театра, о чем свидетельствует графическое построение писем как текста пьесы (выравнивание фрагментов письма по левому краю, где слева – кто говорит, а справа – что), реконструкция реального пространства как пространства сцены (отграниченность площадки действия), ссылки на людей театра. Таким образом, герои (адресант и адресат) оказываются вписанными в театральное пространство, т.е. становятся некими ролями (масками). Возникает вопрос, как говорить об этих ролях?

Теоретическая работа Евреинова «О новой маске» появилась в 1923 г. Маска

понимается Евреиновым как ролевая игра вообще. «В истории театра, насколько нам известно, все многообразие “масок” (в расширенном смысле этого слова) может быть сведено к двум родам: 1) к маске *психологической*, обязывающей к преобразению самого стержня лицейской души и 2) к маске (я бы сказал) *прагматической*, при которой лицей, в кардинальной сущности своего “я” остается адекватен себе, но мыслит, волит и чувствует себя в иной действительности, так как обязуется стать (сценически) субъектом отличного от его собственного “дела”» (Евреинов 1923, 5). Далее Евреинов пишет о необходимости третьего типа маски. Это новая **автобио-реконструктивная маска**. «Третий род маски (маски автобио-реконструктивной) вполне возможен, как театральный феномен, и даже желателен порой, а иногда, пожалуй, и необходим» (*там же*, 6–7). Евреинов приводит пример такой автобио-реконструктивной маски, созданной на основе маски комедии дель арте учащимися 13-ой Единой Трудовой Школы под руководством учителя Н. П. Ижевского. Спектакль «Так было – так не было» состоялся 25 июня 1921 г.. В его основу легла влюбленность в одноклассницу группы мальчиков, которые представили свои отношения на сцене в технике комедии дель арте.

Таким типом автобио-реконструктивной маски (роли) и является М. И. в письмах Цветаевой. Условие, при котором можно говорить об автобио-реконструктивной маске, не обязательно предполагает название разыгрываемой роли собственным именем. Можно разыгрывать роль из какой-либо пьесы или

следовать определенной театральной технике. Основным моментом в определении маски как автобио-реконструктивной является то, что эта театральная техника или роль должны быть знаком самого играющего.

С этой точки зрения, интересно рассмотреть письма Цветаевой к Бахраху, где автобио-реконструктивная маска Цветаевой соотносится с маской Федры, и, хотя имя персонажа остается М. И., отдельные черты текста писем позволяют говорить об автобио-реконструктивной маске Федры.

Надо отметить, что как раз во время переписки с Бахрахом Цветаева задумывает трилогию «Тезей» и работает над одноименной пьесой, которая впоследствии разовьется в две пьесы – «Гнев Афродиты» и «Ариадна». Фигура Федры должна была стать центральной в трилогии. В тетрадях Цветаевой черновики писем к Бахраху перемежаются разработкой сюжета трилогии (Цветаева 1997, 182–223). А по выражению Цветаевой, «хочешь писать дерево – стань им» (Цит. по: Эфрон 1989, 225). И автобио-реконструктивную маску Федры в письмах Бахраху можно толковать в этом ключе: знаком Цветаевой в это время становится Федра.

Если автобио-реконструктивная маска Цветаевой в переписке с Бахрахом – Федра, то Бахраху отводится роль Ипполита. Одно из условий, при котором может возникнуть разыгрывание ролей Федры и Ипполита, – определенная разница в возрасте героев (адресанта и адресата), играющих автобио-реконструктивную роль в письмах. Для мотива Федры важно то, что она была не намного

старше своего пасынка Ипполита и не могла по возрасту быть его матерью. Важность именно такой разницы в возрасте указывается в письмах: «Хорошо именно, что Вам 20 л<ет>, а мне 30 л<ет>». Если бы я была на 7 лет старше, я не говорила бы о материнстве» (СС 6, 591). Так, если бы героиня письма была старше адресата на 17 лет, она могла, действительно, быть его матерью, и было бы невозможно разыграть сюжет Федры, в котором Федра и Ипполит больше подходят на роли влюбленных, а не матери с сыном. «Федре около тридцати, Ипполиту – как первому Тезею – восемнадцать» (Цветаева 1997, 189).

В рамках разыгрывания автобио-реконструктивной роли по античному сюжету важно следующее место в письмах: «Что еще? Ах, самое важное, вчера забыла: после Вашего письма – безумный лай. Гляжу: нищенка: горбатая, с мешком за плечами: Судьба» (СС 6, 588). Так, Цветаева перемещает побирушку-странницу в пространство античного сюжета и вводит важный для античной мифологии персонаж – Судьбу, которой в греческом пантеоне богов соответствуют избораемые безобразными старухами богини судьбы Мойры, а в римской мифологии – Парки. То, что Цветаева встречает нищенку как Судьбу (Парку, Мойру), связано с особым пространством, которое выстраивается вокруг фигуры Бахраха: «...после *Вашего письма* – безумный лай. Гляжу: нищенка: горбатая, с мешком за плечами: Судьба. Я сразу поняла: за откупом. <...> – Дружочек, *Вы меня разоряете* (курсив мой. – Н.Т.)» (СС 6, 588). Так, фигурой Бахраха задается пространство античного театра и

автобио-реконструктивная маска Цветаевой – Федра. Мифологема судьбы важна именно для сюжета Федры, и это привлекало античных авторов (Духанина 2002).

В сюжете «Федра и Ипполит» важным является мотив стыда (позора). Цветаева акцентирует эту эмоцию в отношениях с Бахрахом. Мотив отрицания стыда, возникающий в письме Бахраху, можно соотнести с сюжетом Федры. «Но с Вами у меня нет стыда!» – признается Цветаева в письме (СС 6, 608). Стыд – важный мотив драмы Еврипида «Ипполит». Федра произносит большой монолог о двух видах стыда: мелкий стыд за поступки перед людьми и стыд перед всевидящими богами. На протяжении трагедии она возвращается к теме стыда несколько раз. Сама Цветаева характеризует еврипидовскую Федру так: «У Еврипида Федра умирает из-за опозоренности...» (Цветаева 1997, 249). У Расина в трагедии «Федра» тема стыда с первой сцены первого действия задается Ипполитом, который, признаваясь в недозволенной любви к пленнице Тезея Арикии, называет эту любовь стыдом. Федра свою любовь к Ипполиту понимает как стыд, а свое признание – как удвоение стыда. Кормилица Энона также говорит о судьбе Федры как о стыде.

Образ Федры сопровождает мотив нарушения границы внутрисемейных связей: Федра влюбляется в своего пасынка Ипполита, т.е. переводит его из материнского пространства в пространство эротическое. Подобное двойственное отношение Цветаевой к Бахраху находим в письмах. Отношения Цветаевой и Бахраха – это то, что можно назвать

одним из эпистолярных романов Цветаевой, т.е. Бахрах выступает в роли возлюбленного. Но в письмах Цветаевой часто встречаются такие обращения к Бахраху: «Я хочу, дитя, от вас чуда...» (СС 6, 566), «Дитя, не будьте эстетом!» (СС 6, 573), «вы, мое дорогое, мое чудесное дитя» (СС 6, 578), «вам, моя деточка» (СС 6, 580), «деточка, продолжайте» (СС 6, 581), «Дитя мое!» (СС 6, 582, 583, 584, 585, 602), «Дитя моей души» (СС 6, 583), т.е. Цветаева воспринимает Бахраха как сына – «дитя». Однако для разыгрывания мотива Федры важно то, что Бахрах воспринимается Цветаевой не как родной сын, а как приемный. Эта позиция отрефлексирована в текстах писем: «Я поняла: Вы не мой родной сын, а приемный, о котором иногда тоскуешь: почему не мой?» (СС 6, 594), «...если вы мое дитя...», «Вы, которого я действительно *как мать* люблю...» (СС 6, 601, 610, курсив мой. – Н.Т.).

Вместе с тем отношение Цветаевой к Бахраху не исчерпывается материнским: «Соберите все свое мужество в две руки и выслушайте меня: *что-то* кончено. Теперь самое тяжелое сделано, слушайте дальше. Я люблю другого – проще, грубее и правдивее не скажешь» (СС 6, 608). Так Цветаева сообщает Бахраху о начавшемся романе с Константином Родзевичем, не желая обманывать своего адресата: «Это письмо есть акт моей *воли*. Я могла бы его не писать, и Вы бы никогда ничего не узнали, одно – здесь, другое – там» (СС 6, 609). Бахрах помещается Цветаевой в пространство не только материнской любви, но и любви эротической, так как уподобляется Родзе-

вичу, который «в любви <...> редчайшее: ЛЮБОВНИК. Он был любовником любви. <...> От него я бы хотела сына» (СС 6, 622). Бахрах является для Цветаевой объектом того же ряда: «...одно – здесь, другое – там <...>. Но те же слова – двум, “моя жизнь” – дважды, – нет, я бы почувствовала брезгливость к себе» (СС 6, 609). В тексте есть еще несколько указаний на водворение Бахраха в пространство эротической любви: «Две недели прошло, у меня появилась горечь <...>: Ну любит магазинную (или литературную) барышню, – я-то что сделала? Нет, барышня – это вздор: это просто пари. Пари, которое он держал с Иксом или с Игриком: “Доведу до”» (СС 6, 583), «Вам надо расстаться только с женщиной во мне, с молодой и совершенно потерянной женщиной» (СС 6, 610), «А может быть все это (вся я!) сгорит в простой земной мужской ревности» (*там же*).

Граница между пространствами материнской и эротической любви в тексте письма маркирована: «Есть, конечно, предельная (т.е. – беспредельная!) любовь: “я тебя люблю, каков бы ты ни был”. <...> Это, конечно, чудо. В любовной стихии – чудо, в материнской – естественность.<...> В материнстве одно лицо: мать, одно отношение: ее, иначе мы опять попадаем в стихию Эроса, хотя и скрытого» (СС 6, 568). Устанавливая материнско-сыновние отношения с Бахрахом, Цветаева в то же время ждет (просит) от него чуда, которое указывает на «стихию Эроса»: «Дитя, дитя, да ведь это похоже на бескорыстную любовь, т.е. на чудо» (СС 6, 561), «Я хочу, дитя, от Вас – чуда» (СС 6, 566), «Переписываю это письмо

почти без всякой надежды его отослать, так, “на всякий случай” (на случай чуда!)» (СС 6, 589), «Слушайте: я конечно хочу от вас чуда...» (СС 6, 621). Обращением «дитя» Цветаева уточняет способ, с помощью которого Бахрах обращается в ее ребенка: «Я за этот месяц исстрадалась, вы действительно дитя мое – через боль» (СС 6, 583), «Кем Вы были в этот час? Моей БОЛЬЮ...» (СС 6, 585), «...Вы – это моя боль» (СС 6, 595), «Изменилось одно: моя болевая сосредоточенность на Вас» (СС 6, 608). Бахрах становится для Цветаевой плотью от плоти через боль. Именно таким образом Цветаева имеет обыкновение включать адресата в эротическое пространство (Арлаускайте 2004).

В рамки сюжета «Федра и Ипполит» входит сравнение Бахраха с деревцем: «Вы были <...> моим деревцем!» (СС 6, 594), «М. б. я только опережаю Вас. – Но откуда тогда любовь к деревцѳ?» (СС 6, 598), «Я не хочу, чтобы мое дорогое, мое любимое дитя моя забота – деревцѳ мое! – Вы <...> так разбились» (СС 6, 610). Согласно легенде о Федре и Ипполите, возле города Тразена росло миртовое дерево, под которым Федра сидела каждый раз, когда Ипполит отправлялся на охоту. Мучаясь от любви к нему, Федра прокалывала листья мирта золотыми шпильками и, в конце концов, на этом же мирте и повесилась. В *Сводных тетрадях* находим: «Федре покровитель-

ствовало – только всего миртовое деревцѳ» (Цветаева 1997, 249). В пьесе Цветаевой «Федра» Ипполита и Федру хоронят под миртовым деревом, а четвертая часть этой пьесы называется «Деревце».

Таким образом, в письмах Бахраху Цветаева выстраивает автобио-реконструктивную маску как маску Федры, подчиняя автобиографические факты античному сюжету. На автобио-реконструктивную маску Федры указывают следующие элементы текста:

1. маркированность **разницы в возрасте** между Цветаевой и Бахрахом, которая соответствует разнице в возрасте между Федрой и Ипполитом;
2. отношение к просящей милостыню старухе как к **Судьбе** – персонажу, играющему важную роль в античной драме;
3. акцентирование чувства **стыда** (его отсутствия), важного мотива для разыгрывания сюжета Федры, в отношениях с Бахрахом;
4. отношение к Бахраху то как к **сыну**, то как к **возлюбленному**: перемещение его из пространства **материнской любви** в пространство **любви эротической**;
5. восприятие Бахраха в пространстве материнской любви в качестве не **родного сына**, а **приемного**;
6. сравнение Бахраха с **деревцем**.

ЛИТЕРАТУРА

Анненский 1979 – Анненский И., *Книга отражений*, Москва, 1979.

Арлаускайте 2004 – Арлаускайте Н., «Поэтика частного пространства Марины Цветаевой: про-

странство *неповседневности*», *Новое литературное обозрение*, 2004, № 68.

Волошин 1988 – Волошин М., «Лица и маски», «Театр как сновидение», *Волошин М., Лику творчества*, Ленинград, 1988.

Гаспаров 1991 – Гаспаров М., «Эпистолярное творчество В. Я. Брюсова», *Литературное наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты*. Т. 98. Кн. 1, Москва, 1991.

Гинзбург 1971 – Гинзбург Л., *О психологической прозе*, Москва, 1971.

Духанина 2002 – Духанина М., «Трагедии “Ариадна” и “Федра” М. Цветаевой в контексте древнегреческой мифологии судьбы», *На путях к постижению Марины Цветаевой. Сборник докладов*, Москва, 2002.

Евреинов 1923 – Евреинов Н., *О новой маске*, Петроград, 1923.

Евреинов 1924 – Евреинов Н., *Театр у животных*, Петроград, 1924.

Мамардашвили 1989 – Мамардашвили М., «Время и пространство театральности», *Театр*, 1989, № 4.

Осипова 1998 – Осипова Н., «Театр как элемент “московского текста” в творчестве М. Цветаевой», «...Все в груди слилось и спелось». *Сборник докладов*, Москва 1998.

Тынянов 1977 – Тынянов Ю., «Литературный

факт», Тынянов Ю., *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, 1977.

Цветаева 1991 – Цветаева М., «Два слова о театре», *Цветаева М., Об искусстве*, Москва, 1991.

Цветаева 1995 – Цветаева М., *Собрание сочинений в семи томах*, Москва, 1995.

Цветаева 1997 – Цветаева М., *Неизданное. Сводные тетради*, Москва 1997.

Цветаева 2000 – Цветаева М., *Неизданное. Записные книжки в 2-х томах*, Москва, 2000–2001.

Смит 2003 – Смит А., «Текст как театрализованное представление в творчестве Марины Цветаевой», *Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Сборник докладов*, Москва, 2003.

Херсонский 1963 – Херсонский Х., *Вахтангов*, Москва, 1963.

Эфрон 1989 – Эфрон А., *О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери*, Москва, 1989.

Эфрон 1969 – Эфрон А., «Письма Марины Цветаевой», *Новый мир*, 1969, № 4.

Lejeune 1989 – Lejeune P., «The Autobiographical Pact», *Lejeune P., On Autobiography*, Minneapolis, 1989.

AUTOBIO-REKONSTRUKTYVI KAUKĖ MARINOSCVETAJEVOS LAIŠKUOSE

Natalja Tuganova

Santrauka

Teatrinis kodas yra vienas iš M. Cvetajevos kūrybos kodų ir išryškinamas įvairiuose jos tekstų lygmenyse. Šiame straipsnyje analizuojamas toks teatrinio kodo elementas kaip vaidmuo ir prieinama išvados, kad toks

teatro elementas kaip vaidmuo Cvetajevos laiškuose yra susijęs su N. Jevreinovo teatrine novacija – autobio-rekonstruktyvia kauke. M. Cvetajevos laiškuose A. Bahraui tai *Fedros* autobio-rekonstruktyvi kaukė.

Получено: 2005, май
Принято: 2005, май.

Адрес автора:
E-mail: natalja.t@mail.ru