

**ЛИРИЧЕСКОЕ «Я» В АСПЕКТЕ
АВТОРСКОГО МИФА В ЦИКЛЕ
М. ЦВЕТАЕВОЙ «КАРМЕН»**

У статті осмислюється естетико-аксіологічна парадигма образу Кармен у контексті авторського міфу М. Цветаєвої.

Ключові слова: лірична героїня /ліричне «я», авторський міф, образ Кармен, пасіонарність, психотип.

В статье анализируется эстетико-аксиологическая парадигма образа Кармен в контексте авторского мифа М. Цветаевой.

Ключевые слова: лирическая героиня / лирическое «я», авторский миф, образ Кармен, пассионарность, психотип.

The article is analyzed the aesthetic paradigm of an image Carmen in a context of an author's myth of M. Tsvetaeva's.

Key words: lyric heroine / lyric «ego», author's myth, image Carmen, drive, type of psyche.

Актуальность поставленной проблемы связана с обостренным интересом современного цветаеведения к изучению творчества М. Цветаевой в аспекте выявления разнонаправленных и взаимодополняющих интенций самопознания, игры и самоидентификации, координирующихся авторским мифом поэтессы.

В соответствии с заявленной проблемой намечены такие **задачи**:

- рассмотреть функционирование образа Кармен в лирической системе поэтессы 10-х годов;
- проследить динамику субъектной организации цикла М. Цветаевой «Кармен»;
- сделать выводы об аксиологических приоритетах поэтического сознания М. Цветаевой в 10-е годы.

Цветаеведы, изучая мифопоэтику, интертекст, мировоззренческие и аксиологические установки творчества М. Цветаевой (Р. Войтехович [5], О. Клинг [6], М. Мейкин [8], И. Шевеленко [15] и др.) предлагают различный инструментарий, помогающий исследовать поэтический мир 10-х годов. Но до сих пор в

достаточной мере не сфокусировано должное внимание литературоведов на функции образа Кармен в становлении авторского мифа М. Цветаевой в 10-е годы.

Цель данной статьи — поливалентный анализ образа Кармен как одной из доминант авторского мифа и автометаописания М. Цветаевой в лирической системе 10-х годов.

В XX веке изменяется субъектная организация произведения: категория «лирическое «я» связывается с качественно новым пониманием субъективности.

Суть нового понимания субъективности и неосинкретизма, согласно С. Н. Бройтману, в том, что «между автором и героем устанавливаются субъект-субъектные отношения, а герой, даже переставши быть только «внутренним», не становится объектным» [2, 444].

Главное условие функционирования лирического цикла как художественно-эстетического единства — это наличие авторской субъективности. Именно «авторская субъективность организует произведение и <...> порождает его художественную целостность» [12, 54], скрепляя все элементы содержания текста. Лирическое «я» как форма присутствия автора в тексте задает целостность лирическому циклу.

В. В. Виноградов отмечает: «Чаще всего читателю придется сталкиваться с образом лирического «Я». Проблема художественного конструирования этого «Я» — фокус, в котором сходятся нити историко-литературной интерпретации лирического стиха» [4, 341]. Именно лирическое «я» задает те ассоциативные связи, которые определяют взаимодействие стихотворений цикла, создавая общий контекст.

В различных культурных эпохах понимание лирического «я» определяет система «отношений (проявляющая авторскую интенцию), в которые оно вступает с другими субъектами» [3, 442]. Учитывая, что «основная тема лирики — существование человека в мире» [7, 468], коммуникативный статус лирического «я» обусловлен его положением в поэтическом мире цикла. В лирике «принципиально невозможно изолированное «я» — оно всегда существует только в соотношении с другими субъектными формами» [3, 442], отмечает С. Н. Бройтман.

Позиция лирического «я» как центрирующего начала цикла оформляется, «обращаясь либо к другому «я» (лирическое «ты» или «вы»), либо рисуя свое отношение к миру» [10, 37]. Особенности проявления лирического «я» связаны с его коммуникативным статусом: в зависимости от того, как именно эксплицируется духовный опыт лирического «я».

В лирике Серебряного века и, в частности, в творчестве М. Цветаевой лирическое «я» занимает особое место. Обратимся к определению лирического «я», данному непосредственно самой М. Цветаевой в одной из ее критических статей «Поэты с историей и поэты без истории». «Что такое «я» поэта? По видимости — это «я» человеческое, выраженное в строе речи. Но только по видимости, ибо стихи часто являют нам нечто скрытое, приглушенное и даже заглушенное, чего и сам человек в себе не знал и не узнал бы, если бы не стихотворный дар. Действие сил, неведомых тому, кто действует и кто осознает их лишь в самый момент действия. Почти полная аналогия со сном. <...>. То, что в тебе скрыто и закопано, а в стихах открыто и выражено, — и есть твое поэтическое «я», сновидческое «я» [13, V/2, 76].

Размышления поэтессы относительно природы лирического «я» и специфики его функционирования в поэтическом творчестве свидетельствуют об осознании важности этой категории. М. Цветаева подчеркивает соотнесенность внутренней и даже скрытой сущности поэта и особенностей лирического высказывания. Таким образом, лирическое «я» осознается поэтессой как возможность самопознания и моделирования поэтического мира через обращение к авторскому мифу.

Для М. Цветаевой характерно игровое самоотождествление со своими лирическими героями, что порождает «нерасчлененность субъектов» и «интерсубъективную целостность «я» и «другого» [3, 443]. Подобное требование оказывается принципиальным для М. Цветаевой и остается неизменным с течением времени. Для иллюстрации приведенного утверждения, стоит обратиться к отзыву поэтессы о стихотворении А. Ахматовой «Лотова жена». М. Цветаева в 1940 году пишет: «Испорчено стихотворение о жене Лота. Нужно было дать либо себя — ею,

либо ее — собою, но — не двух (тогда была бы одна: *она*)» [13, IV/2, 199]. Это высказывание, в котором проявляется некоторая категоричность, подчеркивает важность для поэтессы сближения лирического «я» со своей личностью. Подобное сближение означает для М. Цветаевой вчувствование в психоэмоциональную сферу героини, нахождение и обыгрывание в подтексте переключек со своей судьбой.

Так как убеждение М. Цветаевой, выраженное в формуле «отождествись или отождестви» [13, IV/2, 183], возникло еще в 1924 году и оставалось неизменным на протяжении стольких лет, то можно предположить, что выбор темы, интенсивность лирического переживания и парадигма персониферы лирического «я» определяются для поэтессы возможностью и степенью игрового самоотождествления.

В циклах М. Цветаевой лирическое «я» может сравниваться с изображаемым героем, при этом до конца с ним не отождествляясь. В этом случае лирическое «я» оценивает героя, с которым идентифицируется, занимая позицию остранения. Вариантом подобной модели лирического цикла также выступает диалог лирического «я» с героем, символизирующим, с точки зрения поэтессы, некое духовное качество, импонирующее ей («Москве», «Андрей Шень», «Барабанщик»). Подобное сопоставление с лирическим «я» может задаваться как имплицитно («Москве», «Барабанщик»), так и прямо манифестироваться («Андрей Шень»).

Исходя из того, что «в каждый из своих образов субъект вкладывает всего себя» [1, 130], лирическое «я» в циклах М. Цветаевой представляется усложненным вариантом определенной формы сознания автора, обыгрываемой в тексте, выступая одновременно попыткой взгляда на себя со стороны и осмыслением образа героя или героини.

М. Цветаевой свойственно, как правило, давать образ избираемого героя в качестве коммуниканта лирического «я», которое соотносится ею со своей личностью. Лирический цикл выстраивается как история развития и осмысления отношений лирического «я» и героя или героини, наделяемых поэтессой определенным амплуа в моделируемой коммуникации.

Для М. Цветаевой характерно обращение к персонажам, уже занявшим в культурной памяти определенное место. Переосмысление таких культурных мифологем строится в соотношении с пониманием своей творческой миссии и личной судьбы (Марина Мнишек, дочь Иаира, Сивилла, Ариадна, Эвридика, Елена Троянская, Магдалина и др.). Можно согласиться с верным наблюдением И. Шевеленко, что «из-под маски Федры, Сивиллы или Офелии (как и в стихах, где они фигурировали в третьем лице) звучал только авторский голос. <...> История, которую этот голос рассказывал, тоже становилась *одной*, авторской: она вбирала в себя историю мифологического или литературного персонажа с той степенью верности оригиналу, которая была востребована авторским личным мифом автора» [15, 238].

Все образы героев, входящие в парадигму лирического «я», переосмысливаются автором в связи с той ролью, которую они занимают в создании авторского мифа. Подобный выбор определяется интересом поэта к некоторым культурным мифологемам, ощущением какой-либо связи их со своей личностью. Не менее важна значимость этих архетипических образов в творчестве других авторов, близких поэту. Кроме того, на выбор образа героя может оказывать влияние актуализация значения для эпохи, с которой связана художественная деятельность автора, некой культурной мифологемы. Примером может служить обращение к образу Кармен.

В эпоху модернизма было распространено творческое переосмысление образа Кармен. «С момента появления новеллы П. Мериме этот образ зажил самостоятельной жизнью, и фактически к концу XIX в. стало правомерно говорить о трех «Кармен», лишь внешне напоминающих друг друга. <...> Кармен Мериме — убийца, воровка, контрабандистка, проститутка; любовь к ней сам Хозе называет болезнью...<...> Кармен Бизе — страстная и любящая натура. Знаменитая ария «*L'Amour c'est un oiseau rebel*» полностью обрисовывает характер этого персонажа. Популярность двух Кармен привела к тому, что с этим именем стали связывать представление о цыганке вообще...» [11, 676] — так резюмирует М. Тросников функ-

ционирование этой литературной мифологемы в европейской культуре.

Связь с музыкой способствовала романтизации, а главное мифологизации образа Кармен. В культуре Серебряного века Кармен, воплотив идею двойственности, совмещения высокого и низкого, народного стихийного начала, демонизма и безудержности природы, стала столь популярна. Именно такой вариант характера героини дан в стихотворении Теофиля Готье, которое неоднократно переводилось, в том числе В. Брюсовым и Н. Гумилевым.

Кармен худа — коричневатый
Глаза ей сумрак окружил,
Зловещи кос её агаты,
И дьявол кожу ей дубил.
<...>
В её уродстве скрыта злая
Крупица соли тех морей,
Где вызывающе нагая
Венера вышла из зыбей¹.

Идея сравнения Кармен с Афродитой, видимо, импонировала М. Цветаевой. Такая трактовка открывала для поэтессы в образе роковой цыганки автометаописательный элемент. Достаточно вспомнить обыгрывание в цветаевском мифе семантики имени Марина, означающего «морская».

О значимости Кармен для М. Цветаевой говорит запись, сделанная в 1917 году: «Меримэ и Кармен. Меримэ так уверил нас в Кармен, что мы перестали верить в Меримэ» [14, 160]. Итак, в интерпретации поэтессы Кармен предстает некоей мифологемой, образом-символом, обладающим архетипичностью, что позволяет ему существовать самостоятельно по отношению к творчеству автора, его создавшего, и даже по своей популярности превосходить его.

Кармен появляется в поэтическом мире М. Цветаевой в 1915 году в стихотворении «Спят трещотки и псы соседовы...». Поэтесса апеллирует к элементам сюжета, подчеркивающим

¹ Перевод Н. Гумилева, 1914 год.

характерные черты психотипа героини. Изображая Кармен отравительницей («О, возлюбленный, — видишь, вот она — / Отравительница! — Кармен»), то есть, подразумевая обольщение и духовное подчинение ее возлюбленных, М. Цветаева акцентирует пассионарность героини. Характерно, что, кроме вышеназванного стихотворения, до создания цикла «Дон-Жуан» имя Кармен в лирике М. Цветаевой не упоминается. Но особенности психотипа лирического «я», создаваемого в этот период: безудержность природы («Быть в аду нам, сестры пылкие...» (1915), «Всюду бегут дороги...» (1916), «Мне ль, которой ничего не надо...» (1916), противопоставленность традиционной морали («Цветок к груди приколот...» (1915), «Так, от века здесь, на земле, до века...» (1916), «Ты меряющий меня по дням...» (1916) и др.), стремление к духовному странничеству, интерпретируемое как «цыганская страсть разлуки» («Какой-нибудь предок мой был — скрипач...» (1915), «Погоди, дружок...» (1916), «— Что же! Коли кинут жребий...» (1916) и др.) коррелируют с образом Кармен.

Тип ролевого поведения лирической героини выстраивается согласно важной позиции цветаевского мифа: творческая пассионарность определяет необходимость соответствия в поэтическом мире маске Кармен. М. Цветаева часто осмысляет пассионарность как демоническое начало («Говорила мне бабка лютая...» (1916), «По ночам все комнаты черны...» (1916) и др.), соотносимое с творческим или любовным горением (Ср. «На красном коне», «Молодец», «Переулочки»). Значительно позднее в своей автобиографической повести «Черт» М. Цветаева концептуализирует противопоставление сакрального начала пассионарности, носящей демонический характер: «Бог — был чужой, Черт — родной. Бог был — холод, Черт — жар» [13, V/1, 48].

Поэтесса иногда сближает образы Кармен и чернокнижницы («Коли милым назову — не соскучишься...» (1916)), что дает возможность расширять и варьировать их парадигму, представляя своеобразный парафраз женского творческого начала. Надо отметить, что с течением времени «образы изменяют аксиологические доминанты своих традиционных характеристик, и

каждая воспринимающая культурно-историческая эпоха выдвигает свое истолкование их поведенческого статуса» [9, 41]. Ко времени создания цикла М. Цветаевой «Кармен» (1917) семантическая и мотивная парадигма образа Кармен была уже сформирована и получила наиболее оригинальное завершение в цикле «Дон-Жуан», где Кармен противопоставляется герою. Именно Кармен оказывается наиболее подходящей участницей любовного поединка. Для Кармен важно не то, кто именно ее коммуникативный партнер, а ощущение своей внутренней роковой силы, то есть знание, что она Кармен (« — Дон-Жуан я. / — А я — Кармен»). И она, и Дон-Жуан символизируют разрушительный характер любви и в то же время, любовь определяет их сущность.

Размышляя о Кармен, М. Цветаева сделала следующую запись: «Мужчина, кончающий с собой из-за любви — патетичен, женщина — как-то жалка. Кармен можно убить и Кармен может убить, но Кармен никогда не убьет — себя. Ей это даже в голову не придет. А Казанова, любивший 1001 раз, наверное 100 раз из них думал о смерти.

Женщина — жизнь: жизнедательница, недра.

В женщине, влюбленной безнадежно, есть что-то смешное, недостойное. — Какая же ты женщина, раз безнадежно? — И даже женщина, боготворившая всю жизнь одного, как-то не выходит. Данте и Беатриче. Перемените роли, и ничего не останется от Божественной Комедии» [14, 149]. Данное рассуждение М. Цветаевой свидетельствует, что для поэтессы Кармен — символ женственности как разрушительной, так и жизнеутверждающей силы.

Необходимость для М. Цветаевой создания цикла «Кармен» могла быть вызвана несколькими причинами. М. Цветаева часто учитывала опыт поэтов, значимых в ее поэтическом мире. К таким поэтам, безусловно, относился А. Блок, создавший авторский вариант мифа о Кармен в одноименном цикле. Для М. Цветаевой обращение к уже разработанной литературной мифологеме, желание ее переосмыслить, дав свое исключительное понимание, становится одной из возможностей вступить в диалог с избранным поэтом.

С другой стороны, создавая цикл «Кармен», М. Цветаева повышает статус этого персонажа, определяя его как эмблему психотипа и даже символ. Кармен появляется в подобной роли в цикле «Князь тьмы» и упоминается в цикле «Любви старинные туманы»: «...Сегодня / Я буду бешеной Кармен». Позже сходный образ просматривается в цикле «Стихи к Сонечке» (1919) и в стихотворении «Памяти Г. Гейне» (1920), где имя Кармен не называется. Это можно объяснить тем, что к этому времени идея творческой пассионарности находит в поэтическом мире М. Цветаевой иные интерпретации.

В своем цикле М. Цветаева создает два варианта поведения Кармен, характеризующие ее психотип и некое моральное кредо, призывающее всегда следовать своей внутренней сущности (Ср. «Как мы вероломны, то есть — / Как сами себе верны» [13, I/1, 247]). Если в первом стихотворении Кармен имплицитно изображается покоряющей и карающей, то во втором — непокоренной и караемой.

Характерно, что в цикле лирическое «я», сближаясь с Кармен, полностью с ней не отождествляется, как, например, в лирике 1915 года (Ср. «Цветок к груди приколот...», «Цыганская страсть разлуки...» и др.) На этот раз для М. Цветаевой важно осознать Кармен именно как маску, а не как соответствующий ее мироощущению тип переживания. Такое соотношение лирического «я», Кармен и мифологизируемой личности М. Цветаевой достигается театрализацией образа и иронизированием над ним.

Форма цикла позволяет М. Цветаевой эксплицировать разные стороны авторского мифа и представить лирического субъекта в динамике становления его сознания. Кармен доминирует среди образов, входящих в персонифицированную лирическую «я» в 10-е годы. Зачастую Кармен предстает в лирической системе поэтессы как женщина-поэт, чернокнижница, странница, гостя из Иномирья, включая в свою парадигму широкий спектр самоотождествлений, используемый М. Цветаевой для моделирования поэтических двойников лирического «я». При этом Кармен сохраняет все доминантные черты, свойственные ей как в мировой культуре, так и в авторском мифе, и в поэти-

ческом мире М. Цветаевой становится эмблемой пассионарности как стимулирующего творческого начала. В авторском мифе М. Цветаевой 10-х годов пассионарность понимается как духовное горение — следствие поэтического дара, связывающего лирическое «я» с земным миром.

В данной статье продемонстрировано, как образ лирической героини используется М. Цветаевой для автометаописания и моделирования авторского мифа. Поливалентный анализ образа Кармен позволяет исследовать целостность и аксиологическую парадигму всего поэтического мира М. Цветаевой. **Перспективы дальнейшего исследования** открываются в плане рассмотрения эволюции и мифологизации образа лирической героини (Кармен) в творчестве поэтессы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения ; [пер. с франц. Б. М. Скуратова] / Г. Башляр. — М. : Издательство гуманитарной литературы, 1999. — 344 с.
2. Бройтман С. Н. Лирический субъект / С. Н. Бройтман // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. — М. : Высшая школа, Академия, 1999. — С. 141–153.
3. Бройтман С. Н. Лирика в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Теория литературы. — М.: Аграф, 2003. — 215 с.
Т. 3. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении). — 2003. — С. 421–466.
4. Виноградов В. В. О художественной прозе / В. В. Виноградов // О языке художественной прозы. — М. : Наука, 1980. — 394 с.
5. Войтехович Р. Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета [Электронный ресурс] / Р. Войтехович. — Тарту, 2005. — Режим доступа к ист. : <http://www.ruthenia.ru/document/536533.html>
6. Клинг О. А. Поэтический мир Марины Цветаевой : [в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам] / О. А. Клинг. — М. : Изд-во МГУ, 2001. — 112 с.
7. Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения / Ю. И. Левин // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. — М. : Языки русской культуры, 1998. — С. 464–480.
8. Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения / М. Мейкин. — М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. — 312 с.

9. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты (проблемы теории) / А. Е. Нямцу // Літературознавство і культурологія : зб. наук. статей. Вип. І. — Чернівці : Рута, 2000 — С. 35–49.
10. Сильман Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. — Л. : Советский писатель, 1977. — 223 с.
11. Тростников М. От Декаданса к Авангарду — поэтологический очерк европейского менталитета XX в. / М. Тростников // Семиотика и Авангард: Антология / [под общ. ред. Ю. С. Степанова]. — М. : Академический Проект; Культура, 2006. — С. 675–692.
12. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М. : Высшая школа, 2000. — 398 с.
13. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева; [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. — М. : ТЕРРА; Книжная лавка — РТР, 1997.
14. Цветаева М. Неизданное. Записные книжки : в 2-х т. / М. Цветаева. — М. : Эллис Лак, 2000.
Т. 1 : 1913–1919 / [подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой]. — 2000. — 560 с.
15. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой : Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи / И. Шевеленко. — М. : Новое литературное обозрение, 2002. — 464 с.