

Тартуский университет  
Факультет гуманитарных наук и искусств  
Институт иностранных языков и культур  
Отделение славистики

Лирическая героиня в цикле М. Цветаевой «Комедьянт»

Бакалаврская работа  
студентки отделения  
славянской филологии  
**Анастасии Озолиной**

Научный руководитель –  
М.В. Боровикова, PhD

Тарту 2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	<b>3</b>
<b>Глава 1. Проблема изучения понятий «лирический герой» и «ролевая лирика»</b> .....	<b>6</b>
<b>Глава 2. История создания цикла М. Цветаевой «Комедьянт» и его лирическая героиня</b> .....	<b>12</b>
<b>2.1. История создания цикла «Комедьянт»</b> .....	<b>12</b>
<b>2.2. Анализ лирической героини цикла «Комедьянт»</b> .....	<b>17</b>
<b>Заключение</b> .....	<b>30</b>
<b>Список использованной литературы</b> .....	<b>32</b>
<b>Kokkuvõte</b> .....	<b>35</b>

## Введение

В нашей работе мы сосредоточимся на одном периоде жизни Марины Цветаевой — коротком промежутке между революцией и эмиграцией. Цветаева трагически восприняла революцию, в результате которой ее жизнь оказалась полностью перевернута. Муж поэтессы, С.Я. Эфрон (1893–1941), отправляется на Дон в Добровольческую армию, и связь с ним теряется на несколько лет. Положение Цветаевой в Москве становится очень сложным. Несмотря на это она продолжает писать, и актуальные темы находят отражение в ее стихотворениях этого периода. Однако темы, так или иначе связанные с революцией (или с другими общественно-политическими событиями), являются не единственными в творчестве Цветаевой в это страшное время. Параллельно зарождается и развивается ее новая страсть — театр. Он заново возникает в жизни Цветаевой благодаря знакомствам, появившимся в 1918 г., и завладевает ее интересом на несколько лет, становясь неожиданно новой темой в ее творчестве.

С театральным миром поэтесса была относительно близка уже с детских лет: от посещений театра и перевода «Орленка» (1900) Э. Ростана до собственного участия в постановках с сестрой, Анастасией. С. Эфрон с 1914 года был увлечен сценой и принимал активное участие в спектаклях; одна из его сестер, Елизавета Эфрон, была театральным режиссером, а другая — Вера — актрисой. Однако театр не был источником ее вдохновения. Все меняется в 1918 году, когда Цветаева через П. Антокольского знакомится с актерами Третьей Студии Московского Художественного театра (МХТ), которой руководил Е. Вахтангов. Она начинает писать пьесы и другие произведения, посвященные ее новым знакомым (П. Антокольскому, С. Голлидэй, А. Стаховичу, Ю. Завадскому и др.). Несмотря на увлеченность театром, Цветаева тем не менее сохраняет и некоторую отстраненность от него, оставаясь верной своему призванию поэта. В одной из записей она пишет: «...поэт — самоцель, покоится в себе (в Психее). Посадите его на остров — перестанет ли он быть? А какое жалкое зрелище: остров — и актер!» (цит. по: [Саакянц 1997: 189]). История увлечения Цветаевой театром хорошо известна биографам и подробно описана в работах А.А. Саакянц «Марина Цветаева. Жизнь и Творчество» (1997), Е.Б. Коркиной «Летопись жизни и творчества М.И. Цветаевой» (2014), В.А. Швейцер «Быт и Бытие Марины Цветаевой» (1992).

В нашей работе мы обращаемся к циклу стихотворений Марины Цветаевой «Комедьянт», в который вошли стихи, написанные в 1918–1919 годах. Этот цикл, как и весь период жизни автора от революции до отъезда в эмиграцию, несколько реже привлекал внимание исследователей, чем такие циклы как «Подруга» (1914–1915), «Стихи к Блоку» (1916), «Стихи о Москве» (1916), «Деревья» (1922), «Стихи к Пушкину» (1931), «Надгробие» (1935). Однако на наш взгляд он представляет несомненный интерес для исследователя, изучающего послереволюционное творчество Цветаевой. Достоверно не известно, когда цикл «Комедьянт» был собран, но опубликован он был впервые в «Современных записках» в 1924 году [Цветаева 1924: 168].

Мы остановимся на вопросе о лирической героине цикла и, шире, на всех формах выражения авторского сознания в нем. Проблема лирического героя является одной из самых важных в изучении творчества того или иного поэта. Этот термин возникает в XX веке, в работах Ю. Тынянова, и позднее получает свое теоретическое рассмотрение в трудах ряда исследователей. Прежде чем перейти непосредственно к анализу стихотворного цикла Цветаевой, мы считаем важным осветить проблему лирического героя и ее развитие в научной литературе. Мы будем опираться на работы Ю.Н. Тынянова («Блок», 1921), Л.Я. Гинзбург («О Лирике», 1974) и Б.О. Кормана («Изучение текста художественного произведения», 1972; «Лирика и реализм», 1986), которые внесли большой вклад в изучение этого вопроса.

Выражение сознания автора в лирике зависит от разных аспектов и замыслов. Лирический герой является одной из форм этого выражения, в основе которой прослеживается личность реального человека. Другая форма — определенная «маска», которую надевает на себя автор, в таком случае исследователи говорят не о лирическом герое, но о ролевом субъекте. Именно такой тип лирики со всей очевидностью представлен в цикле «Комедьянт».

Таким образом в первой главе нашего исследования «Проблема изучения понятий “лирический герой” и “ролевая лирика”» мы, опираясь на перечисленные работы, поговорим о проявлениях лирического героя и «ролевой» лирике. Во второй главе остановимся на истории создания цикла «Комедьянт». Здесь основными нашими источниками будут работы А.А. Саакянц «Марина Цветаева. Жизнь и Творчество» (1997), Е.Б. Коркиной «Летопись жизни и творчества М.И. Цветаевой» (2014). Мы

считаем важным изучить их работы для того, чтобы определить контекст, в котором происходило написание цикла.

В означенный период Цветаева пишет достаточно много произведений, посвященных своим новым друзьям. Об одном из вдохновителей Цветаевой мы поговорим подробнее, потому что его личность напрямую относится к теме нашей работы. Им является Ю.А. Завадский (1894 –1977), которому посвящен анализируемый цикл. О том, как личность Завадского отразилась в цикле, будет также рассказано во второй главе «История создания цикла М. Цветаевой “Комедьянт” и его лирическая героиня». В этой же главе мы приведем хронику работы поэтессы над циклом. Также мы рассмотрим стихотворения цикла и постараемся выявить семантическую составляющую «Комедьянта», выделив основные слова и мотивы, связанные с ними. Затем мы коснемся структуры цикла, чтобы определить влияние «ролевой» модели на текст.

В Заключении мы подведем итоги нашей работы и обозначим перспективы для дальнейшего исследования.

---

## Глава 1.

### Проблема изучения понятий «лирический герой» и «ролевая лирика»

На рубеже XIX–XX веков усиливается интерес к проблеме отражения авторского сознания в лирике, постепенно оно получает теоретическое обоснование и формируется понятие «лирического героя». Лирический герой является важным компонентом авторского поэтического мира, и изучение его специфики у разных поэтов позволяет по-новому взглянуть на их творчество.

Впервые об объединяющем авторском начале в разных текстах одного поэта заговорил В.Г. Белинский. В своих статьях о лирике М.Ю. Лермонтова он отмечает определенный и устойчивый тип воспринимающего сознания, который проходит через все творчество поэта. Критик называет это «абсолютным единством жизнепонимания» в поэзии Лермонтова (цит. по [Гинзбург: 156]). Это говорит о том, что, рассматривая стихотворения Лермонтова не по-отдельности, а вместе, мы можем составить представление о субъекте поэтической речи, который в разных текстах представлен с разных сторон, однако всегда сохраняет общие черты и характер. Отталкиваясь от наблюдения Белинского, советский литературовед Л.Я. Гинзбург пишет, что стихотворения Лермонтова содержат разные тональности и регистры, однако это не делает их разными жанрами, а выражает «разные грани внутренней жизни все той же могучей личности» [Гинзбург: 157], то есть они написаны с единой жизненной позицией. Таким образом, субъект повествования является связующим звеном между произведениями и полностью раскрывается только при рассмотрении работ автора в целом. Этот способ выражения авторского сознания в лирике впоследствии получит название «лирический герой».

Впервые это словосочетание было использовано Ю.Н. Тыняновым в его статье «Блок и Гейне»<sup>1</sup> (1921). Тынянов пишет о том, что у читателей поэзии Блока есть полная иллюзия их хорошего знакомства с автором, хотя с реальным А.А. Блоком мало кто был хорошо знаком. Мало того, множество воспоминаний, появившихся после

---

<sup>1</sup> Об истории публикации статьи описано в комментарии М.О. Чудаковой. Впервые текст был опубликован в сборнике «Об Александре Блоке» через издательство «Картонный домик» за 1921 год в составе статьи «Блок и Гейне», состоящей из семи частей. Статья была прочитана в докладе за 9 октября 1921 года на заседании Общества изучения художественной словесности при ГИИИ и за 17 октября 1921 года в Доме искусств. В другой редакции статья вошла в АиН, а включая ее туда в 1928 году Тынянов оставил лишь два раздела о Блоке, убрав часть о Гейне.

смерти поэта, показывают, что личность поэта оставалась загадкой даже для людей, знавших его лично, и большинство их воспоминаний не дают ключ к пониманию того, кем он был на самом деле. То, что читатели считали личностью поэта, было лишь образом Блока, который нашел отражение в его творчестве. Этот образ становится важным элементом поэзии автора и имеет его биографические черты, однако не является действительным его воплощением. Об этом Тынянов пишет так: «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас» [Тынянов: 118]. Таким образом, Тынянов вводит новый термин, который помогает разграничить автора и его художественный образ в лирике. Лирический герой Блока содержит биографические черты автора, который становится его прототипом, однако не является тождественным с ним. Тынянов говорит о «легенде» [Тынянов: 118], которая окутывала личность Блока. Она формируется в определенный взгляд на героя в его произведениях, который является отражением сознания автора. Эта «легенда» привлекает читателя, потому что в ее основе лежит реальный человек, который хорошо известен читателю. Тынянов пишет об этом так: «В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*» [Тынянов: 118 – 119].

Статью Тынянова в издании 1977 года сопровождает комментарий М.О. Чудаковой, в котором она пишет о «лирической биографии» Блока, приводя также размышления Б.В. Томашевского о «биографическом лиризме» символистов. По мнению Томашевского, связь между автором и его героем, наделенным автобиографическими характеристиками и чертами, в том числе и внешними, еще усилилась после смерти поэта благодаря «богатой мемуарной и биографической литературе». Подтверждая мысли Тынянова, Томашевский пишет в № 4 (28) «Книги и Революции» (1923): «Блоковская легенда — неизбежный спутник его поэзии. Элементы интимного признания и биографического намека необходимо учитывать в его поэтике» [Томашевский: 9].

Изучение особенностей проявления авторского сознания в лирике вслед за формалистами продолжает Л.Я. Гинзбург. Она рассматривает этот вопрос в историческом контексте, что позволяет нам говорить о разных поэтах, разных способах их вовлеченности в текст и о различных средствах выражения. В книге «О Лирике»

(1964) она рассматривает русскую лирическую поэзию в исторической перспективе и пишет о том, что появление лирического героя в русской литературе относится к эпохе романтизма. Это обусловлено тем, что под влиянием немецких романтиков распространяется философия, которая стирает границы между жизнью и искусством и рассматривает их в единстве. Биография автора становится художественной формой, то есть анализируется в тесной связи с его произведениями, и сами поэт или поэтесса становятся важной фигурой в тексте.

Поэзия романтизма создает собирательный образ лирического героя, который, помимо того, что вбирает в себя биографические черты автора, существует в определенных сюжетных рамках, отражающих ценности эпохи романтизма. Лирический герой романтизма индивидуален, специфичен и находится в исключительных обстоятельствах. Это мятежный дух, который стремится к абсолютной свободе, но, достигнув ее, не способен ею насладиться. Также важной составляющей романтического мира является борьба героя с «противником», и таким образом борьба со злом становится узнаваемой сюжетной темой многих произведений этого исторического периода. Гинзбург, разбирая поэзию Г. Гейне, А. Григорьева и М. Лермонтова, выделяет два основных образа лирического героя в лирике 1820 – 30 годов. Она пишет, что существует «...протестующая демоническая личность (проблема добра и зла), и это поэт-жрец философского романтизма молодых русских шеллингианцев (идея искусства — как высшей формы познания мира)» [Гинзбург: 157].

Гинзбург, как и Тынянов, говорит о том, что лирического героя определенного автора можно изучать только на материале всей его поэзии либо группы стихотворений определенного периода или определенной тематики, поскольку одно стихотворение не дает полного понимания образа, делает его односторонним.

Исследование проблемы лирического героя было продолжено в работах советского литературоведа Б.О. Кормана, который в своих работах рассматривает вопрос положения автора в тексте и во многом базируется на трудах филологов-формалистов, в том числе близкой к ним Л.Я. Гинзбург. В книге «Изучение текста художественного произведения» (1972) он развивает идею о том, что лирический герой может быть выявлен только в совокупности нескольких произведений, объединенных общей тематикой, потому как «в разных стихотворениях



раскрывается единая человеческая личность в ее отношении к миру и к самой себе» [Корман 1972: 57].

Корман заостряет внимание на том, что лирический герой является не только «субъектом» повествования, но становится и его «объектом». По словам ученого, «Лирический герой — это и носитель речи, и предмет изображения» [Корман 1972: 57]. Читатель оценивает того, от чьего лица было написано стихотворение, и то, как он был описан в тексте. Таким образом, мы получаем героя, обладающего чертами своей эпохи и отражающего характер современников, который несет в себе культурные и социальные ценности, определяемые временем. Читатель пропускает текст через призму своего сознания и находит в нем нечто знакомое или может отнести произведение к определенному периоду времени. Лирический герой становится отражением своей эпохи.

Уже было упомянуто о том, что лирический герой является лишь одной из форм воплощения авторского сознания в тексте и применим не ко всем поэтам. У этого есть и исторические предпосылки: на смену эпохе романтизма пришел реализм, который привнес в поэзию новые требования и определил ряд изменений в типе лирического героя. Целью реализма было воспроизведение действительности в ее типичных чертах, а в лирике этого периода высшей ценностью становится признание прав другого человека. Воспроизведение реальности в лирике потребовало принятия и воплощения в поэзии точек зрения разных героев. Корман пишет: «В литературе романтизма внимание к “я” покупалось дорогой ценой — лишения всех других людей права быть субъектами. В реалистической лирике право “я” быть объектом и субъектом обеспечено признанием такого же права за другими людьми» [Корман 1986: 18].

Таким образом, с приходом реализма развивается так называемая ролевая лирика, которой Корман уделяет большое внимание. Он выделяет несколько важнейших форм присутствия авторского сознания в тексте, среди них есть место и «ролевой» модели. Он пишет: «*Ролевые* стихотворения написаны от лица разных героев, чье сознание не совпадает с сознанием лирического героя» [Корман 1986: 49]. По мнению Кормана, ролевая лирика обусловлена «открытостью» реалистической лирической системы, в отличие от романтической. «Закрытость» лирической системы исключает проникновение «чужого» сознания в нее. Развитие «ролевой» модели в лирике становится возможным с приходом реализма, вместе с убежденностью в том,

что для лирического «я» высшей ценностью является другой человек. Автор примеряет на себя «маски», которые отвечают ценностям «чужого» сознания, и таким образом в поэзии создается «новое ценностное начало».

К поэтам этого периода, использующим «ролевою» модель, Корман относит Н.А. Некрасова и А.К. Толстого. В творчестве каждого из них ролевая лирика используется со своими целями. Некрасов использует «многоголосье» в лирическом монологе для введения «социального содержания» в свою лирику. Он как бы примеряет на своих героев разные культурные и социальные «маски» для того, чтобы раскрыть точки зрения разных слоев общества. Случай А.К. Толстого иной — его обращение к ролевой лирике связано с интересом к истории (что тоже является отличительной чертой реализма).

«Мышление чужими стилями», по определению Кормана, то есть введение в лирику разнообразных сознаний, обусловлено познавательной функцией в литературе, которая требует создания новых «нервных узлов», которыми Гинзбург называет поэтические формулы. Они отзываются в сознании читателей в качестве ассоциативных образов, которые обладают разным содержанием.

Из книг Б.О. Кормана мы выясняем, что целью автора ролевой лирики является стремление понять себя, другого человека и окружающий мир путем взаимодействия с чужими точками зрения и позициями. В этом случае объектом исследования становятся ценностная система и речевая манера говорящего. Герой ролевой лирики в определенной степени далек от автора, однако является его «маской», которая так или иначе отражает отношение поэта или поэтессы к объекту повествования. Субъект ролевой лирики обладает чертами, характерными для какой-то конкретной эпохи или жанровой традиции, а способом подчеркнуть в стихотворении социальную, культурную или историческую среду, к которой принадлежит герой, становится стилистически окрашенное слово. При этом ролевая лирика может объединять несколько стихотворений или весь цикл, поэтому, как и в случае стихотворений с лирическим героем, должна рассматриваться в комплексе текстов.

Основными типологическими героями ролевой лирики, по мнению Кормана, являются мифологический, исторический, социально или профессионально чуждый субъект, субъект другого пола или неатропоформный.

Также для ролевой лирики характерно повествование от первого лица, которое часто связано с обращением поэта или поэтессы к театрализованному миру.

Мы поговорили о создании лирического героя в литературе, его развитии и появлении «ролевой» модели в лирике. Теперь мы обратимся непосредственно к истории создания цикла «Комедьянт» и его героям и постараемся выяснить, что они собой представляют.

## Глава 2.

### История создания цикла М. Цветаевой «Комедьянт» и его лирическая героиня

#### 2.1. История создания цикла «Комедьянт»

Театр оказал большое влияние на цветаевское творчество первых послереволюционных лет. Тесное соприкосновение М. Цветаевой с театром состоялось еще в 1914 году, именно тогда (в декабре) в Москве открылся Камерный театр А.Я. Таирова<sup>2</sup>. В его постановках принимал участие муж М. Цветаевой, С.Я Эфрон, была Цветаева знакома и с другими актерами труппы. Однако источником поэтического вдохновения театр стал для нее позже, только в период 1918 – 1919 годов. В этот промежуток были написаны её первые собственные пьесы, которые поэтесса планировала увидеть на сцене, — «Червонный Валет», «Метель», «Каменный Ангел», «Фортуна», «Приключение», «Пьеса о Мэри» (не завершена), «Феникс». (При жизни Цветаевой ни одна пьеса не была поставлена<sup>3</sup>). Тогда же ею были написаны стихотворения, вдохновленные самим театром и новыми театральными знакомствами: часть их вошла в такие циклы, как «Братья» (1918), «Плащ» (1918), «Дон» (1918), «Комедьянт» (1921).

Увлечение театром и театральным миром произошло благодаря знакомству Цветаевой с поэтом П.Г. Антокольским. 18 декабря 1917 года она записала некоторые из своих диалогов с Антокольским в дневнике:

Я: — Женщина — одержимая. Женщина идет по пути вдоха (глубоко дышу). Вот так. И промахнулся Гейне с его “horizontales Handwerk”![33] Как раз по вертикали!

Антокольский: — А мужчина хочет — так: (Выброшенная рука. Прыжок.)

Я: — Это не мужчина так, это тигр так... Но дальше. Итак, женщина идет по пути вдоха... Женщина, это вдох. Мужчина, это жест. (Вдох всегда раньше, во время прыжка не дышат)...

<sup>2</sup> Александр Яковлевич Таиров (1885–1950) – советский театральный актёр и режиссер. Создатель и художественный руководитель Камерного театра, в котором пробовал играть Сергей Эфрон.

<sup>3</sup> В.Я. Вульф при встрече с Ю.А. Завадским спросил о том, почему при жизни Цветаевой не ставились ее пьесы, на что актер ответил: «Потому что она не драматург, а поэт» [В.Я.Вульф. Марина Цветаева и люди театра// Театральный дождь. Заметки и эссе. М., 1998. С. 127–136]. Это говорит о том, что не только сама Цветаева считала дело поэта и актера разным, но и театральный мир относился к ней, как к чужой.

Я, робко: — Антокольский, можно ли назвать то, что мы сейчас делаем — мыслью?

Антокольский, еще более робко: — Это — вселенское дело: то же самое, что сидеть на облаках и править миром (цит. по [Саакянц 1997: 136]).

История «романа с театром» — от первого знакомства с Антокольским до последних перед отъездом в эмиграцию встреч — будет описана Цветаевой в эссе «Повесть о Сонечке»<sup>4</sup> (1938). Вкратце опишем эту историю. Марина Цветаева услышала стихи Антокольского в поезде по дороге в Крым, от одного из его товарищей<sup>5</sup>, в октябре 1917 года, и позже, уже в Москве, она разыскала самого поэта. Антокольский, начинающий поэт, с 1915 года работал в Студии драматического театра Евгения Багратионовича Вахтангова<sup>6</sup>, в которой являлся актером, режиссером и постановщиком декораций. Эта встреча сыграла важную роль в судьбе обоих поэтов. В то время, когда Антокольский знакомится с Цветаевой, он только начинает печататься, и, по его словам, Цветаева была «первым поэтом» [Антокольский: 111], с которым он познакомился лично и близко и который угадал в нем «собрата и поэта» [Антокольский: 111]. Для студии он пишет три пьесы, две из которых «Кукла Инфанты» (1916) и «Обручение во сне» (1917 – 1918).

Отношение Цветаевой к театру всегда было неоднозначным. В ноябре 1919 года она пишет в тетради: «Не чту театра, не влекусь к театру...» [Жоркина: 138]. Однако Антокольский утверждал, что в конце концов Цветаева прониклась идеями театра.

Антокольский вводит Цветаеву в театральный круг: знакомит ее со своим другом Юрием Александровичем Завадским (1894 – 1977), актером Художественного театра, учеником Вахтангова<sup>7</sup>. Вследствие этого знакомства рождается «поэтический (собираТЕЛЬНЫЙ) образ неотразимого, избалованного любимца женщин» [Саакянц 1997: 137], который Цветаева использует в своих работах, и в том числе это черты характера главного лирического героя цикла «Комедьянт». Также Антокольский знакомит поэтессу с актрисой Софьей Евгеньевной Голлидэй (1894 – 1934) и другими участниками Третьей Студии МХТ.

---

<sup>4</sup> Повесть, написанная в 1938 году, главная героиня которой Софья Евгеньевна Голлидэй, актриса МХАТа и подруга Марины Цветаевой.

<sup>5</sup> Предположительно С.И. Гольцев.

<sup>6</sup> Евгений Багратионович Вахтангов (1883—1922) — русский, советский театральный режиссёр, актёр и педагог, основатель и руководитель Студенческой драматической студии, с 1921 года известной как Третья Студия МХТ и с 1926 года, как Театр имени Евгения Вахтангова.

<sup>7</sup> П.Г. Антокольский пригласил Ю. А. Завадского в студию Евгения Вахтангова в 1915 году.

Цветаева начинает писать о Завадском с начала 1918 года. Актеру посвящены цикл «Братья», стихотворения «Beau tenebreux» (1918), «Я Вас люблю всю жизнь и каждый день...» (1918), цикл «Комедьянт», пьеса «Каменный Ангел» (1919), с именем «Юра З.» он помещен в «Повести о Сонечке» (1937).

В это же время, 18 января 1918 года Сергей Эфрон тайно приезжает в Москву перед отъездом в Новочеркасск, чтобы вступить в Добровольческую армию генерала Корнилова. Цветаева и Эфрон видятся в последний раз перед долгой разлукой в четыре с лишним года<sup>8</sup>. Цветаева же остается в Москве, с двумя детьми на руках и в статусе жены противника большевистской власти. Однако даже это не может заставить ее забыть о творчестве. Произведения Цветаевой этого времени поражают, казалось бы, несоединимостью тем: часть ее поэзии посвящена Гражданской войне и Белому движению, но одновременно с этим поэтессу все больше увлекают темы театра и сам театрализованный мир. Она словно спасается от своей неприглядной судьбы и пытается позабыть об ужасе, происходящем вокруг. Театр становится её отдушиной и придает ей сил на некоторое время. Цикл «Комедьянт», посвященный Юрию Завадскому, написан именно в этот период.

Тексты, составившие цикл «Комедьянт» (25 стихотворений), созданы с ноября 1918 года по март 1919 года. 13 ноября 1921 года Е.Б. Вахтанговым была поставлена драма Метерлинка «Чудо Святого Антония», в котором Антония играл Завадский, и это, вероятно, подтолкнуло Цветаеву к тому, чтобы собрать стихи в единый цикл.

---

<sup>8</sup> В письме к Е.О. Кириенко-Волошиной и М.А. Волошину от 25 мая С. Эфрон пишет: «Теперь о Москве. Я потерял всякую связь с Мариной и сестрами, уверен, что они меня давно похоронили и эта уверенность не дает мне покоя. <...> Наше положение сейчас трудное — что делать? Куда идти? Неужели все жертвы принесены даром? Страшно подумать, если это так. Буду с нетерпением ожидать вашей телеграммы и письма» [Коркина: 117].

В письме от 8 ноября к Цветаевой С. Эфрон пишет: «Я Вас ожидал в Коктебеле пять месяцев, послал за это время Вам не менее пятнадцати писем, в которых умолял Вас как можно скорее приехать сюда с Алей. Очевидно, мои письма не дошли, либо Ваши обстоятельства сложились так, что Вы не смогли выехать. Всё, о чем Вы меня просили в письме — я исполнил. Я ожидал Вас здесь до тех пор, пока это было для меня возможно. У меня не было денег — я, против своего обыкновения, занимал у кого только можно, чтобы только дотянуть до Вашего приезда. Занимать больше не у кого. Денег у меня не осталось ни копейки. Кроме этого и ждать-то Вас у меня теперь нет причин — Троцкий окончательно закрыл границы и никого из Москвы под страхом смертной казни не выпускают. С ужасом думаю о Вашем житье в Москве. Слышал о “неделе бедноты” — устроенной большевиками. Дай Господи, чтобы это всё кончилось для вас благополучно. Надеюсь, Никодим, как всегда, вас спасет. <...> Макс и Пра были для меня, как родные. Асю видел несколько раз, но мельком. Она живет в Старом Крыму с Зелинской. Сняли домик, купили корову и проч. <...> Моя последняя и самая большая просьба к Вам — живите» [Коркина: 123-124].

Первый раз пьеса была поставлена Вахтанговым еще в 1918 году, однако позже работа продолжилась, но уже в другом ключе. Личность Завадского и его сценический образ слились для Цветаевой в одно целое, о чем прямо сказано в посвящении, объединяющем цикл:

— Комедьянту, игравшему Ангела, —  
или Ангелу, игравшему Комедьянта —  
не всё равно ли, раз — Вашей милостью —  
я, вместо снежной повинности Москвы  
19 года несла — нежную.

Саакянц отмечает, как был создан образ комедьянта: «Роль: ангел, святой, сошедший с небес, чтобы воскрешать людей из мертвых. Добрая миссия, не подтвержденная, однако, ни силой чувства, ни силой слова. Ибо святой Антоний — пассивен, малословен и равнодушно-покорен обращенному на него злу. Характер его не выявлен; облик же, благодаря внешности актера, — неотразим. Итог: красота, требующая наполнения, оказалась “пустопорожней”; ангельская внешность ”не работала”. Так выкристаллизовывался образ Комедьянта — обаятельного, бесплотного ангела, — неуловимый отсвет, отражение, призрак, мираж — чисто поэтический...» [Саакянц 1997: 155].

Большая часть стихотворений цикла написаны одно за другим осенью 1918 года. Первое стихотворение цикла «Комедьянт», «Я помню ночь на склоне ноября...», было написано 2 ноября 1918 года. Следующее «Мало ли запястий...» 19 ноября, а вслед 20 ноября были созданы сразу три стихотворения, вошедшие впоследствии в цикл: «Не любовь, а лихорадка!..», «Концами шали...» и «Дружить со мной нельзя, любить меня — не можно!..». Другие стихотворения датируются 22 ноября «Волосы я — или воздух целую?..» и 23 ноября «Не успокоюсь, пока не увижу...».

Восьмое стихотворение из цикла «Комедьянт» Марина Цветаева пишет 25 ноября «Вы столь забывчивы, сколь незабвенны...», и на следующий день 26 ноября по рекомендации Б.Г. Закса<sup>9</sup> она зачислена на службу в Информационный отдел Комиссариата по делам национальностей (Наркомнац), в должности помощника

---

<sup>9</sup> Борис Германович Закс — писатель и литературный критик, ответственный секретарь журнала «Новый мир» (1958—1966).

информатора русского стола с жалованьем 720 рублей см. [Коркина: 125]). Работа в советском учреждении, хотя и приносила необходимый доход, была абсолютно чуждой и мучительной для поэтессы, и можно предположить, что только усиливает желание Цветаевой погрузиться в условный театральный мир. По крайней мере, нам известно, что начиная с 27 ноября по конец декабря Цветаева регулярно пишет. Она создает двенадцать следующих стихотворений: «Короткий смешок» (27 ноября), «На смех и на зло...» (1 декабря), «Мне тебя уже не надо...» (3 декабря), «Розовый рот и бобровый ворот...» (4 декабря), «Сядешь в кресла, полон лени...» (5 декабря), «Я вас люблю всю жизнь и каждый день...» (7 декабря), «Ваш нежный рот — сплошное целованье...» (конец ноября), «— “Поцелуйте дочку!”...» (декабрь), «Это и много и мало...» (декабрь), «Бренные губы и бранные руки...» (декабрь), «Не поцеловали — приложились...» (конец декабря), «Друзья мои! — Родное триединство!..» (конец декабря). Осенью Цветаева заканчивает пьесу «Червонный Валет» (1918).

В январе лирический поток стихает, лишь в конце месяца появляются еще два стихотворения из будущего цикла: «В ушах два свиста — шелка и метели...» (27 января) и «Шампанское вероломно...».

В феврале 1919 года (с 5 по 24 февраля) Цветаева работает над пьесой «Фортуна», которая тесно связана с циклом «Комедьянт». Главным героем пьесы является Арман-Луи граф Бирон-Гонто, герцог Лозэн, но прототипом, как и для цикла, стал Юрий Завадский. Тогда же поэтесса пишет еще два стихотворения из «Комедьянта»: «Скучаю после кутежа...» и «Солнце — одно, а шагает по всем городам...». В диалогах пьесы есть несколько строк, которые являются частью уже написанных стихотворений из цикла: «Твой рот – не рот – сплошное целованье...»<sup>10</sup> и «Вы столь забывчивы, сколь незабвенны...»<sup>11</sup>. Также в пьесе есть первая строфа из двадцать третьего стихотворения цикла «Солнце — одно, а шагает по всем городам...», однако сложно сказать, где она появилась ранее в «Фортуне» или в стихотворении, потому что написаны они в один период (февраль 1919).

Еще одна пьеса, связанная с интересующим нас циклом стихотворений, — «Каменный Ангел» (первоначальное название «Колодец Святого Ангела»). Один из

---

<sup>10</sup> В четырнадцатом стихотворении «Комедьянта» эта строчка записана так: «Ваш нежный рот — сплошное целованье...».

<sup>11</sup> Из первой строфы восьмого стихотворения цикла «Комедьянта» «Вы столь забывчивы, сколь незабвенны...»



героев этой пьесы — Ангел, вдохновленный, по всей вероятности, Святым Антонием из пьесы Метерлинка, которого, как мы писали выше, играл Завадский. Именно «Ангел» является еще одним воплощением «Комедьянта».

Два заключительных текста из цикла «Комедьянт» появляются в конце марта — «Да здравствует черный туз!..» и «Сам Чёрт изъясил мне милость!..». Тогда же Цветаева делает наброски и планы так и не созданной пьесы о придворном и комедианте.

Помимо Антокольского и Завадского у Марины Цветаевой сложились хорошие отношения и с другими работниками студии Вахтангова. По словам Вахтангова, поэтессу привлекали «романтические поиски вахтанговцев, с их желанием уйти от бытовизма, попытками “подняться над землей”, стремлением к “празднику чувств”» [Саакянц 1997: 155]. Рассмотрев историю создания «Комедьянта», события из жизни поэтессы в момент его написания и поговорив немного о самом герое, мы бы хотели перейти к анализу лирической героини цикла. Мы обратимся к первым трем стихотворениям, а именно «Я помню ночь на склоне ноября...» (2 ноября 1918 года), «Мало ли запястий...» (19 ноября 1918) и «Не любовь, а лихорадка!..» (20 ноября 1918). Эти стихотворения открывают цикл, задавая некоторую историческую, психологическую и этическую «систему координат», в которой читатель должен воспринимать героиню цикла.

## 2.2 Анализ лирической героини цикла «Комедьянт»

Самое первое стихотворение цикла «Я помню ночь на склоне ноября...» рисует вполне определенный образ героини: она — невинная девушка, почти девочка — «маленькая Муза», как она сама себя называет. Ее движения скованны и нерешительны — это не смех и резкие жесты, но полуулыбка и свитые в узел пальцы:

От Ваших губ не отрывая глаз,  
Полусмеясь, свивая пальцы в узел,  
Стояла я, как **маленькая Муза**,  
**Невинная** — как самый поздний час...  
И ветер дул и лестница вилась [Цветаева 1994–1995: I, 450].

В стихотворении также присутствует мотив нежности, который сочетается с элементами «детского» поведения героини. Ниже мы покажем, что далеко не во всех стихотворениях цикла героиня будет обладать подобными характеристиками, но в

некоторых следующих текстах этот образ вернется и читатель вновь узнает героиню из первого текста «Комедьянта» — невинную и напоминающую ребенка. Так, похожие черты героини мы находим в восьмом стихотворении цикла — «Вы столь забывчивы, сколь незабвенны...»:

Друг, разрешите мне на лад старинный  
Сказать любовь, **нежнейшую** на свете.  
Я Вас люблю. — В камине воев ветер.  
Облокотясь — уставясь в жар каминный —  
Я Вас люблю. Моя любовь **невинна**.  
Я говорю, **как маленькие дети** [Цветаева 1994–1995: I, 454 ].

Отметим, что в этом тексте также показаны весьма драматические метаморфозы героини: в финале ее нежнейший голос превращается в рокот и обретает крылья — она уже не просто влюбленный ребенок, но поэт, обладающий способностью увековечить память о возлюбленном:

Всем пророкочет голос мой крылатый —  
О том, что жили на земле когда-то  
Вы — столь забывчивый, сколь незабвенный! [Цветаева 1994–1995: I, 454]

Но вернемся к первому стихотворению в цикле. В нем привлекает внимание упоминание «диккенсовой ночи», причем повторенное дважды. Упоминание Диккенса мы находим также в повести 1938 года «Повесть о Сонечке», в которой идет речь о событиях 1918 – 1919 годов и о людях, которые сыграли важную роль в этот период творчества Цветаевой. Упоминание Диккенса связано с образом другой театральной знакомой Цветаевой — Софьи Голлидэй, или, как называет ее Цветаева, Сонечки Голлидэй. Цветаева подчеркивает свое «материнское» отношение к Сонечке и говорит о ней, как о ребенке, а в ее описании превалирует эпитет «маленькая»:

...Не ростом – не только ростом – мало ли маленьких! – и маленькость ее была самая обыкновенная – четырнадцатилетней девочки – ее беда и прелесть были в том, что она этой четырнадцатилетней девочкой – была...[Цветаева 1994–1995: IV, 309 ].

Цветаева относится к своей героине с особой нежностью, но нам интересны те литературные ассоциации, которые вызывает у нее Сонечка. Цветаева сравнивает ее с Наташей Ростовской, Козэттой Гюго, Миньонной Гете. Но главная ассоциация — героини

Диккенса: «Все девические видения Диккенса...» [Цветаева 1994–1995: IV, 310 ]. Там же Цветаева пишет:

«Сонечке мой дом детски нравился, как четырнадцатилетнему ребенку, которым она была. Чтобы совсем все сказать о моем доме: мой дом был — диккенсовский: из «Лавки древностей», где спали на сваях, а немножко из «Оливера Твиста» — на мешках, Сонечка же сама — вся — была из Диккенса: и Крошка Доррит — в долговой тюрьме, и Копперфильдова Дора со счетной книгой и с собачьей пагодой, и Флоренса, с Домби-братом на руках, и та странная девочка из «Общего друга», зазывающая старика еврея на крышу — небыть: — Montez! Montez! Soyez mort! Soyez mort! — и та, из «Двух городов», под раздуваемой грозой кисеею играющая на клавесине и в стук первых капель ливня слышащая топот толп Революции... Диккенсовские девочки — все — были. Потому что я встретила Сонечку» [Цветаева 1994–1995: IV, 317–318 ].

Все упомянутые в этом отрывке героини — юные девушки, которые представляют собой определенный тип в литературе. Мы можем предположить, что мотив нежности в «Комедьянте» был навеян образом Сонечки Голлидэй и сравнение ее с «девическими» героинями Диккенса является тому подтверждением. Это роль по-детски невинной девушки, которую примеряет на себя героиня «Комедьянта» в первом и восьмом стихотворениях цикла.

Во втором стихотворении цикла — «Мало ли запястий...» в первую очередь привлекает внимание то, что оно максимально непохоже на первое: оно предельно сжато, детали сведены к минимуму, автор использует другой поэтический размер. Совершенно иной предстает перед читателем и его героиня. Приведем стихотворение целиком:

Мало ли запястий  
Плелось, вилось?  
Что тебе запястье  
Моё — далось?

Всё кругом да около —  
Что кот с мышом!  
Нет, — очами, сокол мой,  
Глядят — не ртом [Цветаева: I, 451]

В этом тексте, в отличие от предыдущего, нет прямых исторических ассоциаций, нет и описания характера героини. Но есть важная подробность ее внешнего облика, которая дает ключ к раскрытию образа. «Запястье» является не только названием части руки, но и употребляется в значении «браслет». Мы можем предположить, что лирическая героиня цикла носит браслеты на руках. В главе «Развитие лирического героя и появление ролевой лирики» мы выяснили, что авторская субъектность проявляется не в одном стихотворении, а либо во всем творчестве, либо в рамках цикла или определенной темы. Помня об этом, мы решили обратиться к другим произведениям Цветаевой, в которых появляются героини, носящие на руке браслет (браслеты).

Слово «запястье» мы встречаем в нескольких текстах Цветаевой, и почти все они написаны в период 1917 – 1918 годов. Например, в цикле 1917 года «Стенька Разин» есть такой текст:

И звенят-звенят, звенят, звенят-звенят запястья:  
— Затонуло ты, Степаново счастье! [Цветаева 1994–1995: I, 346 ]

Героиня, которая здесь описывается, — персиянка, а повторы в первой строке имитируют звуки восточных танцев, для которых характерен звон женских украшений, все это в совокупности создает восточный колорит. Восточные мотивы мы находим и в стихотворении, написанном 4 августа 1917 года, «Бороды — цвета кофейной гущи...». В тексте также упоминается «запястье»:

...Звякнет — о звонкий кувшин — запястье,  
Вздрогнет — на звон кувшина — халат...  
Стройные снасти — строки о страсти —  
И надо всеми и всем — Аллах... [Цветаева 1994–1995: I, 365 ]

Аллитерация звонких «з» и «в» снова имитирует звон женских украшений, как и в финале цикла «Стенька Разин». Упоминание в тексте «халата», «кувшина» и «Аллаха» также создает восточный колорит и выстраивает определенные ассоциации у читателя.

В 1918 году Цветаева создает пьесу «Червонный Валет», в которой главная героиня, Червонная Дама, тоже носит «запястья». В пьесе значение браслета, как нам кажется, раскрывается по-другому:

Ну а ожерелье это  
Нравится тебе? Запястье  
Дар его [Цветаева: III, 353].

В пьесе отсутствует восточный колорит, но произведение является театрализованным действием, в нем явно прослеживается связь с «Комедьянтом», а Червонная Дама говорит о себе, как о «великой грешнице». И, видимо, браслет-подарок связан здесь с мотивом греха<sup>12</sup>. Эту мысль подтверждает еще одно стихотворение, на этот раз более позднее — «А уж так...» (1922). В нем тоже есть тема греха и подарков-украшений — перстня, ожерелья и браслета:

От крутой орлиной страсти —  
Перстенок на пальце.  
А замешено то счастье  
На змеином сальце. <...>

Распаял мое запястье  
Ветерок февральский.  
А замешено то счастье  
На змеином сальце... [Цветаева 1994–1995: II, 104 ]

Отметим, что в данном тексте, так же, как и в «Я помню ночь на склоне ноября...», используется эпитет «змеиный», связанный с темой искушения. Но здесь это искушение приводит к драматичным последствиям, поскольку стихотворение посвящено убийству возлюбленной ревнивым любовником, и «запястье» — один из элементов этого сюжета:

Как на красной на слободке  
Муж жену зарезал  
А моя добыча в глотке —  
Не под грудью левой! [Цветаева: II, 104].

Таким образом, мы видим, что героиня второго текста совсем иная — она как бы «играет новую роль». Если в первом стихотворении цикла мы выделяли некоторую связь с традицией английской литературы, а сама героиня была похожа невинностью на ребенка, то во втором тексте мы видим этнические мотивы (восточные или цыганский) и мотив греховной страсти. Героиня словно примеряет на себя роль искушенной

---

<sup>12</sup> Известно, что в 1910 году была написана повесть А. Куприна «Гранатовый браслет», в которой это украшение также выступает в качестве подарка, и этот подарок становится косвенной причиной трагедии, а именно, доводит дарителя браслета до самоубийства, то есть до греха.

женщины. Тема искушения снова появляется и в других стихотворениях цикла «Комедьянт» и будет рассмотрена позднее.

Перейдем к третьему тексту. В первой строфе автор сразу дает нам понять, что все описанное разыграно героями на сцене и чувства в соответствии с законами театра гиперболизированы:

Не любовь, а лихорадка!  
Лёгкий бой лукав и лжив.  
Нынче тошно, завтра сладко,  
Нынче помер, завтра жив [Цветаева 1994–1995: I, 451 ].

Примечательно, что в этом стихотворении использован прием остранения, и читатель впервые видит не ролевою героиню, а лирическую, которая ассоциируется у читателя с самим автором:

Бой кипит. Смешно обоим:  
Как умён — и как умна!  
Героиней и героем  
Я равно обольщена. <...>

И итогом этих (в скобках —  
Несодеянных!) грехов —  
Будет лёгонькая стопка  
Восхитительных стихов [Цветаева: I, 451].

Интересно, что здесь появляется мотив греха, о котором мы упоминали ранее, опираясь на анализ стихотворений вне цикла «Комедиант». Но оказывается, что все эти грехи — лишь игра воображения. Также в этом стихотворении впервые появляется важный для автора и цикла мотив неискренности, связанный с театральностью («Смешно обоим»; в первых двух рассмотренных текстах его не было).

Первые три текста демонстрируют читателю практически весь диапазон театральных амплуа, встречающихся в цикле — от инженерю до фам фаталь и, наконец, самого автора представленных «пьес», ассоциируемого с биографическим автором цикла, то есть самой Цветаевой. Ролевая героиня все время меняет маски, поэтому ее трудно описать в характеристиках исторических или этнических, а также сложно определить ее истинный характер, потому что на первый план выходит «роль», которую она примеряет на себя — в одном случае ребенок, в другом — искушенная и, вероятно, «грешная» героиня.

Дальнейшие тексты цикла (всего их 25) продолжают эту галерею персонажей — героиня меняет маски в зависимости от задач автора, так как это делают актеры на сцене. Подчеркнем, что театральная условность сгущена в анализируемом цикле до предела — героиня не просто меняет маски от стихотворения к стихотворению, но иногда делает это несколько раз в рамках одного текста, и в нашей работе мы постараемся это показать. Кроме того, время от времени в цикле появляется и лирическая героиня, которая как бы наблюдает за сценическим действием со стороны.

Обратимся к следующему, четвертому тексту цикла. Это шестистишие без названия:

Концами **шали**  
Вяжу **печаль** твою.  
И вот — без шали —  
На площадях пою.  
Снятó проклятие!  
Я госпожа тебе! [Цветаева 1994–1995: I, 452 ]

В этом тексте нет прямых отсылок к историческим событиям или точных описаний характера героини, ее образ крайне неопределен. Однако, мотив «шали», содержащийся в первой строке, в поэтике Цветаевой сам по себе является очень насыщенным литературными смыслами, это своего рода мини-сюжет. В цикле «Комедьянт» он появляется дважды — второй раз в финальном стихотворении цикла:

<...>  
Я с бандой комедиантов  
Браталась в чумной Москве.  
Хребет вероломства — гибок.  
О, сколько их шло на зов  
. . . моих улыбок  
. . . моих стихов.  
Чтоб Совесть не жгла под шалью —  
Сам Черт мне вставал помочь.  
Ни утра, ни дня — сплошная  
Шальная, чумная ночь <...> [Цветаева 1994–1995: I, 462 ].

В этом стихотворении образ героини уже гораздо более конкретен: мы знаем, что она имела много поклонников («о, сколько их шло на зов») и «браталась с бандой комедиантов», что позволяет соотнести ее с героиней новеллы Проспера Мериме и оперы Жоржа Бизе свободолюбивой Кармен. Правда, структура этого текста сложнее прямой проекции героини на Кармен, поскольку она, скорее, совмещает в себе черты и

Кармен, и дона Хосе — поскольку именно он «бртался» с бандой контрабандистов, Кармен же была с ней органически связана. Об этом же свидетельствует и слово «вероломство» — оно не принадлежит словарю Кармен, которая поет в своей знаменитой арии «Любовь свободна, век кочуя, / Законов всех она сильней», а скорее отражает этическую позицию дона Хосе. (Отметим в скобках, что и своеобразный портрет героини — «гибкий хребет вероломства» отражает скорее внешний, «мужской» взгляд).

Наше предположение подтверждается обращением к более раннему стихотворению, которое не входит в исследуемый нами цикл — «Ревнивый ветер треплет шаль...» (1917). В нем содержатся те же ключевые слова, что и в четвертом стихотворении цикла — «шаль», «печаль»:

Ревнивый ветер треплет **шаль**.  
Мне этот час сужден — от века.  
Я чувствую у рта и в веках  
Почти звериную **печаль** [Цветаева 1994–1995: I, 366 ].

Кроме повторения рифмующихся шали/печали здесь можно отметить и место действия — видимо, это некое открытое пространство, на котором может сильно дуть ветер, что дает нам еще один повод для сопоставления — в стихотворении «Концами шали...» мы застаем героиню тоже на открытом месте, на площади.

Наше предположение относительно литературной родословной героини «с шалью» оправдываются — во второй строфе этого стихотворения происходит ее преобразование и она прямо говорит, что берет на себя роль Кармен:

Такая слабость вдоль колен!  
— Так вот она, стрела Господня!  
— Какое зарево! — Сегодня  
Я буду бешеной Кармен [Цветаева 1994–1995: I, 366 ].

Стихотворение интересно тем, что в нем показан процесс того, как лирическая героиня надевает на себя маску и как бы «выходит на сцену»: «Сегодня я буду бешеной Кармен». Этот текст написан еще до знакомства Цветаевой с труппой студийцев и в нем еще не произошло полного разделения функций. В цикле «Комедьянт» уже такого смешения не будет, лирическая героиня в нем не выходит за рамки позиции



наблюдателя, хотя иногда оказывается на сцене и вступает во взаимодействие с актерами.

Вернемся к стихотворению «Сам черт изъявил мне милость!..», заключительному в цикле. Оно исключительно богато смыслами и аккумулирует в себе большинство главных тем цикла.

Во-первых, необходимо отметить, что в нем проводится параллель с реальными событиями 1918–1919 гг., происходящими в России:

Сам Чёрт изъявил мне милость!  
Пока я в полночный час  
На красные губы лъстилась —  
Там красная кровь лилась.

Пока легион гигантов  
Редел на донском песке,  
Я с бандой комедиантов  
Браталась в чумной Москве [Цветаева 1994–1995: I, 462].

Легион гигантов, редующий на донском песке — это отсылка к Белому движению, а также к биографическим обстоятельствам из жизни самой Цветаевой: офицером Белой армии был Сергей Эфрон. Мы видим, что лирическая героиня отстраняется от происходящей в реальном мире трагедии, и ее жизнь превращается в «сплошную шальную, чумную ночь», в чем мы скорее можем увидеть параллель с образом дона Хосе, а не Кармен, поскольку именно у него, пока он «братается с контрабандистами», умирает мать, и под шалью Кармен лирическую героиню жжет совесть дона Хосе.

В этом стихотворении не может не обратить на себя внимания также и образ «чумного города», который очевидно отсылает к «Пиру во время чумы» Пушкина:

Безбожный пир, безбожные безумцы!  
Вы пиршеством и песнями разврата  
Ругаетесь над мрачной тишиной,  
Повсюду смертью распространенной!  
Средь ужаса плачевных похорон,  
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище,  
А ваши ненавистные восторги  
Средь ужаса плачевных похорон,

Средь бледных лиц молюсь я на кладбище,  
А ваши ненавистные восторги  
Смущают тишину гробов — и землю  
Над мертвыми телами потрясают!  
И тишину гробов — и землю  
Над мертвыми телами потрясают!

[Пушкин: 87]

Заметим, что у персонажа трагедии Пушкина, Вальсингама, — как и дона Хосе — умирает мать, а также возлюбленная. Именно это горе становится причиной «буйных песен» Вальсингама и именно у Пушкина мы находим объяснение пиру во время «чумы», которое могло бы быть «ключом» ко всему циклу:

<...> я здесь удержан  
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,  
Сознаньем беззаконья моего,  
И ужасом той мертвой пустоты,  
Которую в моем доме встречаю —  
И новостью сих бешеных веселий,  
И благодатным ядом этой чаши,  
И ласками (прости меня, господь)  
Погибшего, но милого созданья... [Пушкин: 88 ]

Важно отметить, что переключка с Пушкиным в цикле «Комедьянт» возникает не один раз.

Финал этого текста прямо отсылает нас к пьесе Цветаевой «Каменный Ангел», о которой мы уже говорили ранее:

И только порой, в тумане,  
Клонясь, как речной тростник,  
Над женщиной плакал — Ангел  
О том, что забыла — Лик [Цветаева 1994–1995: I, 462].

В этой строфе почти прямо пересказывается сюжет пьесы Цветаевой — история невинной девушки Авроры, которая полюбила каменную статую Ангела, клянется ему в верности и дарит кольцо. Однако ее обманули, опоили, и она забыла о любимом, и

позже, когда он приходит к ней, Аврора не узнает возлюбленного, то есть забывает «Лик»<sup>13</sup>.

Таким образом, в стихотворении «Сам Черт изъявил мне милость!..» переплетаются сразу несколько персонажей и сюжетов. Важно отметить, что текст содержит посвящение, которое снова отсылает нас к образу «нежной» и «невинной» девушки, с которого начался цикл, как бы закольцовывая композицию:

— Сонечке Голлидэй—

Женщине — Актрисе — Цветку — Героине  
Оттого и плачу много,  
Оттого—  
Что влюбила больше Бога  
Милых ангелов его.  
— МЦ [Цветаева 1994–1995: III, 415 ].

В третьей строфе этого стихотворения возникает образ «вероломства», о котором мы уже говорили выше и которое встречается также в других частях цикла:

Хребет **вероломства** — гибок.  
О, сколько их шло на зов  
. . . . . моих улыбок  
. . . . . моих стихов [Цветаева 1994–1995: I, 462].

Остановимся на нем подробнее. Ранее он встречался в стихотворении «Это и много и мало...»:

Это и много и мало.  
Это и просто и тёмно.  
Та, что была **вероломной**,

---

<sup>13</sup> Отметим, что в «Каменном ангеле» также содержатся отсылки к “Маленьким трагедиям” Пушкина. В начале первой картины появляется вдова, которая говорит:

Чуть глаза закрою — всё он, всё он —  
И не помнишь, чем руки заняты!  
Ниспошли мне, ангел, душевный сон,  
Исцели от любовной памяти! [Цветаева: III, 416 ]

Это в свою очередь переключается с образом Доны Анны из пьесы Пушкина «Каменный гость»:

Я приняла вас, Дон Диего; только  
Боюсь, моя печальная беседа  
Скучна вам будет: бедная вдова,  
Все помню я свою потерю. Слезы  
С улыбкою мешаю, как апрель [Пушкин: 69].

В обеих пьесах есть схожие персонажи: безымянная вдова и Дона Анна, монахиня и монах, а самое главное — образ каменной статуи (каменный ангел и командор). Героиня Пушкина в конце концов увлекается Доном Гуаном и предает, не лик, но память о любимом муже.

За́ вечер — верная стала.

Белой монашкой скромной,  
— Парой опущенных глаз. —  
Та, что была неуёмной,  
За вечер вдруг унялась [Цветаева 1994–1995: I, 458 ].

Это новое амплуа героини: она преобразается из «вероломной» в «верную» (то, чего не захотела делать Кармен, заплатив за отказ жизнью). Следующий раз мы встречаемся с лексемой «вероломно» через четыре текста, и теперь этим качеством наделяется напиток — шампанское.

Шампанское **вероломно**,  
А всё ж наливай и пей!  
Без розовых без цепей  
Напишись в могиле тёмной! [Цветаева 1994–1995: I, 460 ]

Шампанское также упоминается и в следующем стихотворении: «Скучаю после кутежа...»:

Есть золотые кутежи.  
И этот мой кутёж оправдан:  
Шампанское любовной лжи —  
Без патоки любовной правды! [Цветаева 1994–1995: I, 461 ]

В этих текстах появляется настроение безудержного веселья, которое не омрачается глубокими романтическими чувствами. Заметим, что в стихотворении «Шампанское вероломно...» обозначен и статус героя — «не жених, не муж»:

Ты мне не жених, не муж,  
Твоя голова в тумане...  
А вечно одну и ту ж —  
Пусть любит герой в романе! [Цветаева 1994–1995: I, 460 ]

А в следующем тексте отношения главных героев названы «любовной ложью». Это дает ключ к новому «сюжету», разыгрываемому в цветаевском театре. Описанные мотивы перекликаются с романом А. Дюма-сына «Дама с Камелиями» (1848), который лег в основу оперы Дж. Верди «Травиата» (1852). Героиня романа — куртизанка, поэтому ее возлюбленный не жених, и не муж; важную роль и в романе, и в опере, играют «кутежи» (в начале оперы Верди во время веселого приема у Виолетты пьется шампанское и исполняется одна из самых знаменитых арий не только «Травиаты», но и

мировой оперы в целом). Но кроме того, кажется важным то, что само веселье Маргариты (в опере Виолетты) тоже своего рода пир во время чумы:

«...Меж тем как это **веселье**, эта манера разговаривать и пить у других, казалось, происходили от распушенности, привычки и избытка сил, у Маргариты они **производили впечатление потребности забыться**, лихорадочного состояния, нервной возбудимости. При каждом бокале **шампанского** ее щеки покрывались нездоровым румянцем...» [Дюма: 87 ].

В кутежах Маргарита пытается найти забвение — это еще один важный мотив в цикле Цветаевой, объединяющий собой разные сюжеты «Комедьянта». Постоянные повторы и похожие образы в цикле выявляют связи между текстами, а также дополняют образы героев каждого из стихотворений в цикла.

Мы выявили основные особенности персонажной структуры цикла М. Цветаевой «Комедиант»: он представляет собой галерею театральных масок и амплуа героев, которые разыгрывают несколько литературных сюжетов. Их объединяет фигура лирической героини, которая на этой сцене берет на себя роль «автора», иногда режиссирующего действие, иногда за ним подсматривающего. Наш анализ помог выявить, что цикл связан с театральными увлечениями Цветаевой не только биографически — на уровне посвящений и прототипов, но также и своей поэтикой. В нем Цветаева продолжает свои поиски в области лирического театра, начатые в ее драматургии.

## Заключение

В настоящей работе мы постарались проанализировать материал, связанный с выбранной нами темой «Лирическая героиня цикла Марины Цветаевой «Комедьянт» (1918–1919)». Мы ставили перед собой задачу понять, как исследователи в целом смотрят на проблему присутствия в лирике авторского сознания, и как в конкретных текстах может проявляться лирический и ролевой субъект. Также мы постарались собрать материал, касающийся создания цикла «Комедьянт».

В первой главе мы проследили становление понятия лирического героя от романтизма до реализма и выяснили, что лирический герой может по-разному раскрываться в творчестве конкретного поэта: либо быть единым на протяжении всего творчества, либо существовать только в рамках определенной группы текстов — цикла или тематического единства. Он не тождествен автору, хотя и может совпадать с ним в разных аспектах. Лирический герой несет в себе черты, характерные для своей эпохи, и отвечает жизненным и культурным ценностям своего времени. Главной книгой, на которой базировалась эта часть работы, являлась монография Л.Я. Гинзбург «О Лирике». Она изучила историю появления лирического героя в русской лирике. Статья Ю.Н. Тынянова «О Блоке» помогла нам увидеть, что этот термин означал в момент его появления.

Также мы обратились к книге Б.О. Кормана «Лирика и Реализм» для того, чтобы изучить ролевую лирику — еще один тип присутствия авторского сознания в тексте. В таких стихотворениях роль автора переходит к персонажу, который отличается и от лирического героя, и от самого автора. Как правило, ролевые субъекты содержат в себе яркие исторические, этнические или социальные черты. Довольно часто ролевая лирика совмещается с интересом автора к теме театральности, что является случаем М. Цветаевой.

Базовыми источниками, на которые мы ссылались для изучения вопроса, связанного с созданием «Комедьянта», были «Марина Цветаева. Жизнь и Творчество» А.А. Саакянц и «Летопись жизни и творчества М.И. Цветаевой» Е.Б. Коркиной.

Благодаря анализу первых трех стихотворений цикла мы выявили, какие в цикле существуют «ролевые» модели и определили степень присутствия лирической героини. Это позволило нам продолжить анализ цикла и более точно определить его ключевые мотивы.

В некоторых случаях мы обратились к текстам Цветаевой, которые не входят в цикл, для того, чтобы описать мотивы, которые присутствуют в стихотворениях, а также показать, как они раскрываются не только в рамках цикла, но и за его пределами. И, что более важно, мы показали конкретных персонажей, чьи костюмы примеряет на себя лирическая героиня.

Обобщая все вышесказанное, мы можем сделать вывод, что цикл Марины Цветаевой «Комедьянт» показывает театральные отношения автора, и это оказало большое влияние на формирование лирической героини.

Мы также надеемся, что наша работа будет дополнена и продолжена в дальнейшем. Необходимо подробнее рассмотреть структуру цикла, а также остановиться на связях цикла с современным литературным контекстом, в первую очередь, с лирикой Блока.

## Список использованной литературы

### I

1. Антокольский: *Антокольский П.Г.* Из цикла очерков «Современники» // Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Рождение поэта. М., 2002.
2. Блок: *Блок А.А.* Собрание сочинений в 8 томах. М., 1960.
3. Гвелесиани: *Гвелесиани Н.* Часть Первая. Белая Собака // Четвертое измерение Марины Цветаевой. Тбилиси, 2010.  
[http://zhurnal.lib.ru/g/gwelesiani\\_n/bbhjkl.shtml](http://zhurnal.lib.ru/g/gwelesiani_n/bbhjkl.shtml) (21.05.2023)
4. Дюма: *Дюма А.* Дама с камелиями. СПб., 2021.
5. Куприн: *Куприн А.И.* Гранатовый браслет. Спб, 2015.
6. Пушкин: *Пушкин А.С.* Маленькие трагедии. М., 1937.
7. Цветаева: *Цветаева А.И.* Воспоминания. М., 1983.
8. Цветаева 1924: *Цветаева М.И.* Комедьянт // Современные записки. Париж., 1924. №19. С. 168–176.
9. Цветаева 1976: *Цветаева М.И.* Неизданное: Стихи, театр, проза. Париж., 1976.
10. Цветаева 1994–1995: *Цветаева М.И.* Собрание сочинений в 7 томах. М., 1994–1995.
11. Цветаева 2000: *Цветаева М.И.* Неизданное. Записные книжки. В двух томах. М., 2000.
12. Цветаева 2001: *Цветаева М.И.* Марина Цветаева. Проза. М., 2001.



13. Эфрон: *Эфрон А.* О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М., 1989.

## II

14. Верховых: *Верховых И.А.* М. Цветаева и «комедьянты»: взаимоотношения поэтессы с театральным искусством// Научно-издательский центр Открытое Знание.

<https://scipress.ru/philology/articles/m-tsvetaeva-i-komedyanty-vzaimootnosheniya-poetessy-s-teatralnym-iskusstvom.html> (04.06.2022)

15. Гинзбург: *Гинзбург Л.Я.* О Лирике. Л., 1974.

16. Коркина: *Коркина Е.Б.* Летопись жизни и творчества М.И. Цветаевой. М., 2014.

17. Корман 1972: *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

18. Корман 1986: *Корман Б.О.* Лирика и Реализм. Иркутск, 1986.

19. Круглова: *Круглова Т.С.* Ролевая лирика М. Цветаевой в диалогическом аспекте // Вестник КГУ. им Н.А. Некрасова. 2009. № 2. С. 74.

20. Мокшина: *Мокшина С.Р.* Мотив преодоления страсти в цикле Марины Цветаевой «Комедьянт» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. №10. Тамбов, 2014.

21. Саакянц 1997: *Саакянц А.А.* Марина Цветаева. Жизнь и Творчество. М., 1997.

22. Саакянц 1998: *Саакянц А.А.* Спасибо Вам! Воспоминания. Письма. Эссе. М., 1998.

23. Томашевский: *Томашевский Б.В.* Литература и Биография // Книга и Революция. 1923. № 4 (28). С. 6–9. (Эл. репринт: [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_BIBL\\_A\\_011965646/](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011965646/), 04.06.2022)
24. Тынянов: *Тынянов Ю.Н.* Блок // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
25. Швейцер: *Швейцер В.А.* Быт и Бытие Марины Цветаевой. М., 1992.
26. Шевеленко: *Шевеленко И.Д.* Литературный путь Цветаевой: идеология, идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

## KOKKUVÕTE

### Marina Tsvetaeva lüüriline peategelaskuju sarjast «Koomik»

See uurimus on pühendatud Marina Tsvetaeva sarjale «Koomik» (1918–1919) ja selle peategelasele. Nimetatud sari on kirjutatud revolutsioonijärgsel perioodil ja ühel raskemal perioodil poetessi elus. Meie tähelepanu paelub asjaolu, et sel perioodil leiab Tsvetaeva oma teostele uue teema - teatri, seetõttu on sari «Koomik» autori poetikas olulisel kohal. Selles teoses käsitletakse esmajoones lüürilise tegelaskuju ja tema arengu probleemi, seejärel käsitletakse lüürilise luule «rolli» kirjanduses. Toome välja autori poetikas kujutava lüürilise peategelase peamised omadused ning määratleme sõna «rolli» ülesanded ja eesmärgid. Lüüriline subjekt läbib kogu autori loomingut või ühendab tekstide gruppi. Sõnale «roll» on omane teatraalsus, see võimaldab autoril kasutada oma tegelastel «maske», et avada teost uuest küljest ja uue pilgu läbi. Uurimuse teises osas räägime sarjast endast, selle valmimisest ja teeme selle peakangelase esmase analüüsi. Sari on inspireeritud näitleja Juri Zavadskist ja tema rollist lavastuses «Püha Antoniuse ime» (1921). Sarja peakangelanna muundub kogu sarja vältel ning oma töö raames toome välja peamised motiivid: süütuse ja õrnuse motiiv, patu motiiv. Neid motiive käsitletakse teises peatükis. Samas peatükis näitame, millised tegelased tsükliks esinevad. Kokkuvõtteks järeldame, et sari näitab Tsvetaeva suhtumist teatrisse ja see peegeldub tema lüürilises kangelas. Oleme välja selgitanud selle uurimuse väljavaated: sellest võib tulevikus alus saada põhjalikumaks tööks teksti ülesehituse kallal ja sarja uurimisel lüüriliste tekstide ruumi seisukohalt.

---

## LISA 1

Mina, Anastasia Ozolina,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

Лирическая героиня в цикле М. Цветаевой «Комедьянт» (Marina Tsvetaeva lüüriline peategelaskuju sarjast «Koomik»)

mille juhendaja on Maria Borobikova,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commonsi litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*Anastasia Ozolina*

**01.06.2023**

## LISA 2

### **Autorsuse kinnitus**

Kinnitan, et olen koostanud käesoleva bakalaureusetöö ise ning toonud korrekselt välja teiste autorite panuse. Töö on koostatud lähtudes Tartu Ülikooli maailma keelte ja kultuuride instituudi slavistika osakonna bakalaureusetöö nõuetest ning on kooskõlas heade akadeemiliste tavadega.

Anastasia Ozolina

Tartus, [01.06.2023]