

Д. Д. Кумукова

ORCID: 0000-0002-6963-2212

✉ dkumukova@yandex.ru

Российский институт истории искусств
(Россия, Санкт-Петербург)

ТРАГЕДИЯ ЦВЕТАЕВОЙ «АРИАДНА»: ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧЕСКОГО ПРЕТВОРЕНИЯ

Аннотация. Статья посвящена трагедии Цветаевой «Ариадна» и проблеме ее сценического претворения. Анализ музыкальной организации стиха пьесы показывает, что мелодико-ритмическое структурирование прямой речи создает иллюзию ее театрального воплощения, т. е. еще на уровне словесного текста фиксируется интонационный и в широком смысле пластический рисунок действия. Кроме того, именно музыкальными средствами творятся образы и вычерчивается драматический конфликт. Постановка «Ариадна» на сцене петербургского Театра сатиры на Васильевском острове (2001) учла эту музыкальную природу пьесы. Режиссер Светлана Свирко нашла свой музыкальный ключ, впервые за почти столетнюю историю цветавской трагедии открывший путь к ее театральному воплощению. В пьесе XX в. спектакль обнаружил природу античного искусства, выявил родословную, ведущую к хоровым истокам древнегреческого театра, и дал определенный ответ на вопрос о сценичности «Ариадны» Цветаевой, в той или иной форме возникавший у исследователей.

Ключевые слова: Цветаева, трагедия, «Ариадна», Тезей, рок, хор, танец, поэтическая драма, театр, Свирко

Благодарности. Статья подготовлена в рамках проекта РНФ № 21-18-00181 «Итинерарии власти. Передвижения правителей России и Западной Европы в политической культуре XVI — начала XVII в.».

Для цитирования: Кумукова Д. Д. Трагедия Цветаевой «Ариадна»: проблема сценического претворения // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 176–189. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-176-189>.

Статья поступила в редакцию 8 апреля 2021 г.

Принято к печати 27 июля 2021 г.

D. D. Kumukova

ORCID: 0000-0002-6963-2212

✉ dkumukova@yandex.ru

Russian Institute of Arts History

Russian Academy of Sciences (Russia, St. Petersburg)

TSVETAeva'S TRAGEDY *ARIADNE*: STAGE PERFORMANCE EXPERIENCE

Abstract. The article examines Tsvetaeva's tragedy *Ariadne* and the difficulties of its stage performance. Analysis of the musical organization of the verse shows that the melodic-rhythmic structuring of direct speech creates the illusion of theatrical performance. That is, even at the level of the verbal text the intonation and, in a broad sense, the plastic pattern of the action can be discerned. The effect of stage implementation is also facilitated by the use of various genres of Russian folklore with their ritual nature. Moreover, through musical techniques images are created and a dramatic conflict is formed. Thus, the system of Tsvetaeva's keynote ideas makes it possible, through the poetic refrain, to "sound" the voice of fatality, presaging the tragic denouement. The 2001 performance of *Ariadne* on the stage of the St. Petersburg Theater of Satire on Vasilevsky Island took into account this musical nature of the play. The director Svetlana Svirko found her musical key, which for the first time in the history of Tsvetaeva's tragedy opened the way to its theatrical performance. Svirko staged the performance as an opera, where the choir became the main character. In the vocal and dance part of the choir, in fact, a ritual act was reproduced, revealing an ancient tragic shape. Thus, in a play of the twentieth century, the performance uncovered the nature of ancient art, revealed the genealogy leading to the choral origins of ancient theater and gave a definite answer to a question that in one form or another has been considered by researchers — namely, about the scenic character of Tsvetaeva's *Ariadne*.

Keywords: Tsvetaeva, tragedy, *Ariadne*, Theseus, rock, choir, dance, poetic drama, theater, Svirko

Acknowledgements. The article was prepared within the framework of the project of the Russian Science Foundation No. 21-18-00181 "Itineraria of power. Movements of the rulers of Russia and Western Europe in the political culture of the 16th — early 17th centuries".

To cite this article: Kumukova, D. D. (2022). Tsvetaeva's tragedy *Ariadne*: Stage performance experience. *Shagi / Steps*, 8(1), 176–189. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-176-189>.

Received April 8 2021

Accepted July 27, 2021

Проблема взаимоотношений театра и поэта продолжает оставаться актуальной на протяжении всей режиссерской эпохи. Слова Г. Гейне «Театр не благоприятен для Поэта, и Поэт не благоприятен для Театра» [Цветаева 1991: 259], поставленные М. И. Цветаевой эпиграфом в предисловии к «Концу Казановы»¹, и сегодня зачастую используются как приговор, хотя век режиссерского искусства дал множество примеров, опровергающих сей тезис. В этом смысле показателен факт проведения Центром Вознесенского научной конференции «Поэтический театр XX–XXI вв.» в марте 2021 г., где речь шла о сценическом воплощении поэтической драмы А. А. Блока, В. В. Маяковского, М. И. Цветаевой, А. А. Вознесенского и др.

Сама Цветаева в разных своих текстах выражает неприятие театра, называя его «некой азбукой для слепых»; противопоставляет ему поэта, сущность которого «верить на слово»:

Актер — вторичное. Насколько поэт — être [быть], настолько актер — рагаître [казаться]. Актер — упырь, актер — плющ, актер — полип. Говорите, что хотите: никогда не поверю, что Иван Иванович (а все они — Иваны Ивановичи!) каждый вечер волен чувствовать себя Гамлетом. Поэт в плену у Психеи, актер Психею хочет взять в плен. Наконец, поэт — самоцель, покоится в себе (в Психее). Посадите его на остров — перестанет ли он *быть*? А какое жалкое зрелище: остров — и актер! [Цветаева 1994b: 519]².

Отрицание театра, впрямую декларируемое Цветаевой, а также ее определение своих пьес как «драматических поэм» («все же не драмы, по-моему» [Цветаева 1995a: 61]), возможно, и стали неким поводом для тех, кто отказывает поэту в звании драматурга. На протяжении нескольких десятилетий, начиная с 1960-х годов, когда стали появляться первые исследовательские работы о творчестве Цветаевой, сохранялось устойчивое мнение, что ее драматические произведения непригодны для сцены и являются так называемыми пьесами для чтения. Например, литературовед М. Л. Гаспаров противопоставлял искусства поэта и драматурга:

Игра поэтическая и игра театральная — это вещи противоположные, поэтому Цветаева так категорически отрекалась от театра. <...> Противоположность была в том, что для театральной игры главное — действие, а для игры поэтической — состояние. Пьесы Цветаевой статичны, это вереница моментов, каждый из которых порознь раскрывается в монологе, диалоге или песне [Гаспаров 2001: 141].

Схожую мысль о противопоставлении театра и поэзии высказал актер и режиссер Ю. А. Завадский, один из персонажей цветаевской «Повести о Со-нечке» и прототип нескольких героев «Романтики». На вопрос, заданный публицистом и переводчиком В. Я. Вульфом Завадскому в 1977 г.: «“Почему те-

¹ Третья картина драмы «Феникс» — «Конец Казановы» — была издана отдельной книжкой в 1921 г. Предисловие к ней называлось «Два слова о театре».

² Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, в цитатах курсив источника.

атры не ставят пьесы Цветаевой?» Он ответил: «Потому, что она не драматург, а поэт»» [Вульф 1998: 145].

Отношение к пьесам Цветаевой стало меняться со сменой веков — двадцатого двадцать первым, когда начался процесс театроведческого осмысления ее драматургии (до этого времени изучением творчества поэта занимались, как правило, филологи). В настоящей статье и рассматривается проблема сценического претворения цветаевской драматургии на примере одной пьесы. Здесь осуществляется попытка анализа музыкальной природы трагедии «Ариадна» и ее постановки режиссером, отважившимся вступить в диалог с поэтом почти через 80 лет после написания пьесы. Соответственно, материалом исследования являются поэтический текст трагедии Цветаевой и сценический текст спектакля С. И. Свирко. Анализ цветаевской трагедии осуществляется в театроведческом аспекте, учитывающем конфликтную природу драматургического жанра и его потенциальную сценичность. Музыкальное же качество текста, позволяющее выявить образы героев, показать их развитие и очертить конфликт, поверяется музыковедческим инструментарием. Стиховедческое исследование здесь не предполагается.

«Ариадна» — первая трагедия цветаевского цикла «Тезей». Согласно замыслу, по примеру древнегреческого театра планировалась трилогия, все части которой должны были посвящаться любимым женщинам Тезея — Ариадне, Федре, Елене — и называться их именами. В результате были написаны две — «Ариадна» (1924) и «Федра» (1927).

Цикл «Тезей» — не первый драматургический опыт поэта — до «античных» пьес, в 1918–1919 гг., Цветаевой были написаны шесть драм, впоследствии объединенных в единый цикл под названием «Романтика». Но до общественно-политического слома последних десятилетий XX в. цветаевские драматические произведения не получали сценического воплощения. Они стали вызывать интерес у театра только на нынешнем рубеже веков, подтвердив тем самым прогноз дочери поэта А. С. Эфрон, данный более полувека назад. В письме к поэту и драматургу П. Г. Антокольскому, участнику Вахтанговской студии, для которой и были написаны все пьесы «Романтики», Ариадна Эфрон высказала уверенность в безусловной перспективе сценического будущего у драм Цветаевой:

Знакомство ее тогдашней со всеми тогдашними вами заставило ее «попробовать» словесную полифонию театрального (драматургического) жанра; ей очень хотелось увидеть свои пьесы на сцене — и в этом нет разногласия с ее *коренным* невосприятием *зримых* искусств; не вышло? Ну что ж: фея заедет за ее Золушками в следующем столетии; была бы Золушка, а фея приложится [Эфрон 1989: 287].

Предсказание сбылось. Новое столетие действительно принесло цветаевским пьесам множество театральных премьер. На сегодняшний день поставлены все драматические произведения поэта, а их сценическая история насчитывает десятки спектаклей в разных городах мира. В значительной степени эти постановки осуществлены по пьесам «Романтики», но и произведения античного цикла «Тезей» получили сценическое претворение. И если вторая цветаевская трагедия — «Федра» — вызвала интерес у разных режиссеров и

обрела свое театральное бытие на сценах городов России и других стран, то в связи с первой пьесой трагедийного цикла — «Ариадной» — можно говорить только о двух-трех ее постановках.

Историческая роль режиссера, впервые воплотившего цветаевскую «Ариадну» на театральной сцене, принадлежит Светлане Игоревне Свирко, поставившей эту трагедию в петербургском Театре сатиры на Васильевском острове в 2001 г. Правда, существует свидетельство В. Я. Вульфа, ссылающегося на Бахметевский архив, об исполнении еще в 1948 г. обеих трагедий Цветаевой в университетском городке Португалии Коимбра³ [Вульф 1998: 147]. Но и в этом случае спектакль Свирко — первая постановка «Ариадны» в России. Соответственно, режиссерская заслуга в распечатывании условного замка, поставленного русским театром перед первой цветаевской трагедией, принадлежит именно ей.

В 2014 г. к «Ариадне» Цветаевой обратился и московский режиссер И. В. Яцко, организовав постановку в рамках открытых показов, практикуемых руководимой им лабораторией «Школы драматического искусства». Задача режиссера в подобных постановках, как анонсировал театр эти представления, состояла в том, чтобы показать «актера и его видение текста». Действительно, исполнители готовили конкретные отрывки из пьесы, а режиссер Игорь Яцко строил из них спектакль (состоялось три показа).

Об историческом значении театрального воплощения «Ариадны» и о заслуге петербургского постановщика писал теоретик и критик театра Н. В. Песочинский:

Никто до молодого режиссера Светланы Свирко никогда не отважился разрушить представление о поэтической трагедии Марины Цветаевой «Ариадна» как об абсолютно несценичном сочинении. Пьеса была поставлена на сцене в первый раз с 1924 года, когда она написана. Главное событие в истории этого произведения произошло в театре Сатиры на Васильевском острове: миф о несценичности разрушен, дальше можно сколько угодно спорить о трактовках, философии, стиле и исполнении. (...) Коварный Минотавр поэтической драмы — стихотворный текст Цветаевой — неожиданно оказался приручен молодыми актерами, он по большей части звучит живо, энергично, эмоционально, музыкально, ясно и наполненно [Песочинский 2001: 173].

Значимость петербургской премьеры, конечно же, состоит не только и не столько в статусе спектакля-первопроходца. «Ариадна» Свирко для сценической истории цветаевской драматургии важна как произведение, сохраняющее и воплощающее поэтику самой пьесы, ее музыкальную природу.

О музыкальности драматических произведений Цветаевой написаны научные труды — монографии и статьи, в том числе автора этих строк [Кумукова 2007; Порфирьева 2010; Таршис 2010; Максимов 2014]. Безусловно, понятие музыкальности имеет разнонаправленные векторные смыслы и обретает конкретные значения в зависимости от контекста и аспекта научного исследования. В связи же с трагедийной диалогией «Тезей» можно говорить о новом принципе музыкального структурирования поэтического текста относительно более ранней «Романтики».

³ Никаких других подтверждений этих постановок пока не обнаружено.

В пьесах первого драматического цикла Цветаевой тенденции музыкального построения стиха уже вполне просматривались. Текст же «античных» произведений можно сравнить с оркестровой партитурой, где все партии мелодически, ритмически, инструментально выписаны. И в этом смысле обе цветаевские трагедии восходят к своему далекому историческому прототипу — древнегреческому театру, где актеры в произнесении стихотворного текста использовали и речитатив, и полупение, и полноценное вокальное исполнение арий/монодий. У Цветаевой все речи — и хора, и персонажей — «звучат» как партии музыкального произведения. Кажется, поэтический текст цветаевской трагедии можно записать нотными знаками, зафиксировав мелодию стиха, его ритм, темп и динамические оттенки. Эту особенность поэзии Цветаевой отмечал исследователь А. И. Павловский: «Цветаевские стихи словно требуют обязательного произнесения, пусть хотя бы “про себя”, а на сценической эстраде они требуют “полного звука”, близкого к переходу в музыку. Все слова и даже слоги у нее уже как бы снабжены нотами» [Павловский 1989: 100–101]. Это высказывание относилось к лирике поэта, но его можно приложить и к драматургии.

Действительно, мелодико-ритмическая организация сольных и хоровых партий в «Ариадне», использование песенной куплетной формы и приема лейтмотива дают основания говорить о музыкальном структурировании всего драматургического текста. При этом музыкальность языковой плоти трагедии сама по себе оказывается смыслообразующей — через игру ритмов, темпов, тембров, их смену выявляется конфликт, творятся образы. Например, в сцене третьей картины, где Ариадна, беспокоясь об исходе поединка между Тезеем и Минотавром, идет по лабиринту, смена ритма стиха передает все более возрастающую тревогу героини. Она обращается с просьбой к Афродите спасти Тезея и в этот момент слышит, что кто-то из участников боя упал сраженным. Это, по сути, сценическое событие выражается в меняющейся фактуре прямой речи Ариадны:

Афродита!
Соль! волна!
Если выкуп
Нужен — на!

Сохрани для дел великих
Жизнь, — мою возьми на выкуп!
Львом и солнцем да предстал!
Афродита! Дева!..
[Цветаева 1994а: 600]

Далее происходит резкая смена ритма, обусловленная сценическим действием.

Пал! — С молотом схожий
Звук, молота зык!
Пал мощный! Но кто же:
Бо-ец или бык?

Не — глыба осела!
 Не — с кручи река!
 Так падает тело
 Бой-ца и быка.

[Там же: 601].

В примечании Цветаева оговаривает, как надо читать этот стих (третья и четвертая строфы из приведенных): «Между первым и вторым слогом перерыв, т. е. равная ударяемость первого и второго слога» [Там же: 601]. Такой ритмический рисунок стихотворной речи не только задает интонацию произнесения, но и почти «озвучивает» собственно сценическое действие, в результате чего мы практически «слышим», как падает мощное тело Минотавра. Утверждение о создании иллюзии театрального воплощения в словесном произведении не означает буквальной, математически точной фиксации голосовой интонации. Музыкальная организация стиха, задающая мелодико-ритмический рисунок произносимой речи, безусловно, оставляет широкие возможности актеру, подобно тому как в музыке указанный по метроному темп, длительность нот или динамические оттенки не ограничивают свободу исполнительских интерпретаций.

Соответственно, нельзя сказать, что музыковедческий аппарат при анализе трагедии Цветаевой используется сугубо в метафорической плоскости. Категории мелодики, ритма, темпа практически соответствуют своему музыкальному происхождению, хотя некоторая условность его применения в данном случае неизбежна: драматургия и музыка — искусства разные. Более того, драматургия и театр — тоже разные искусства. И потому речь идет именно об иллюзии сценической воплощенности. При этом Цветаева ставила перед собой задачи, казалось бы, выходящие за рамки драматургии:

Моя трудность (для меня — писания стихов и, м<ожет> б<ыть>, для других — понимания) в невозможности моей задачи. Например, *словами* (то есть смыслами) сказать *стон*: á-а-а. Словами (смыслами) сказать *звук*. Чтобы в ушах осталось одно á-а-а.
Зачем (такие задачи?) [Цветаева 1994b: 610].

Стремление дать в слове определенное звучание голоса, его тембр, краску, туше Цветаева не увязывает с театром, но эта голосовая воплощенность, собственно, и творит сценическую иллюзию.

Эффект театрального исполнения на уровне пьесы становится возможным и благодаря использованию музыкально-поэтических форм русского фольклора. Хоровые партии в «Ариадне» включают в себя элементы устных народных жанров с узнаваемыми мелодией и ритмом. Так, в третьей картине, «Лабиринт», Хор девушек и юношей славит Тезея как победителя Минотавра в форме, напоминающей заклинание, ритуальный смысл которого выражается в самом ритме:

Славься, храбрый!
 Гору вынес!
 Славься, добрый!
 Жив Олимп!

С Минотавром
Свержен Мiнос!
Расколдован лабиринт!

Правь смелее,
Кормчий! Сломан
Крит! Свободные заснем!
Честь Тезею,
Нас — закону,
Нам вернувшего — закон!

[Цветаева 1994а: 609]

Именно ритмическая структура заговорного жанра передает его магическую сущность и позволяет услышать музыку Хора, его темп и эмоциональный заряд. Кроме того, сама обрядово-ритуальная природа устных народных жанров подсказывает не только музыкальное интонирование речи, но и пластически-пространственное исполнение, заданное мелодико-ритмическим рисунком стиха. Американская исследовательница Сибелан Форрестер, не касаясь театрального потенциала трагедийного цикла «Тезей», замечает, что «используемая Цветаевой русская народная лексика способствует углублению подхода к греческим нарративам» [Forrester 2016: 67]. Эта идея Форрестер представляется вскрывающей саму природу цветаевской трагедии, оказывающуюся родственной древнегреческому театру. И родство это, помимо всего прочего, состоит в ритуально-обрядовой основе «античного» цикла Цветаевой — с его обращением к фольклорным жанрам.

Кроме устно-народных ритуальных форм, дающих эффект сценической воплощенности, Цветаева в прямой речи использует звукоподражательный прием, позволяющий услышать/увидеть происходящее на сцене. Например, во второй картине Ариадна, играя в мяч, произносит монолог, в котором вспоминает наказ Афродиты о необходимости верного выбора жениха, но внезапно прерывает его, услышав шум звенящих доспехов отца — царя Миноса:

«Золотой невестин
Дар — подальше спрячь!..»
От земли невечной
Выше, выше, мяч!
<...>
«Чтобы богом земным пронесся,
Лавр и радость на лбу младом...»
Но, увы, золотого лоску
Мяч — по-прежнему мне в ладонь

Возвращается. Дар невестин
Всё — от суженого, хотя плач!

От земли невечной
Выше, выше, мяч!
[Цветаева 1994а: 589–590]

В следующей строфе ритм меняется, и возникает звукоподражательная оркестровка:

Но меди лязг!
Но лат багрец!
Но светочей кровавых гарь!
Теперь игре моей конец.
Приветствую тебя, отец и царь.
[Там же: 590]

В прямой речи Ариадны инструментовка стиха позволяет услышать звук лязгающих медных доспехов. Так поэт-драматург уже в самом слове творит театр. Цветаева и теоретически формулирует стремление добиться в поэтическом тексте фиксации интонационного произнесения:

Я пишу, чтобы *добраться до сути*, выявить суть; вот основное, что могу сказать о своем ремесле. И тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла; тут — триединство [Цветаева 1995а: 377].

Именно принцип триединства, предполагающий иерархическую систему, в которой звук при рождении определяет слово, слово означает смысл, а смысл образует звук, и создает иллюзию исполнения. Ведь «звук» в этой цепочке взаимообусловленных звеньев и означает голос, интонацию, туше, т. е. заложенное в потенции исполнение.

Задачу воплотить на сцене то, что уже в стихотворной пьесе кажется воплощенным, виртуозно решила Светлана Свирко. Трагедию «Ариадна» она поставила как оперу. Причем музыку цветаевского поэтического текста с вполне конкретными мелодическими, ритмическими и оркестровыми характеристиками режиссер не иллюстрирует. Наоборот, в параллель к стихотворной партитуре драматургического полотна она создает реально звучащий музыкальный ряд — со своими мелодикой и ритмом.

Композитором, написавшим всю музыку к спектаклю «Ариадна», стал Алексей Кузнецов, автор музыки и к другим постановкам Свирко («Кавео» в театре «Балтийский дом», 2002; «Закликухи» в Театре сатиры на Васильевском острове, 2000; «Буратино» в театре «На Литейном», 2003; «Нос» в Театре сатиры на Васильевском острове, 2005 и др.). Вокальные партии, придуманные Кузнецовым для героев и хора, органическим образом сплелись с музыкой Цветаевой — и это при том, что мелодические горизонталы в текстах драматурга и композитора отнюдь не совпадали друг с другом, скорее они находились в положении контрапункта. Так, пение героев сопрягалось с их пластическими волнообразными движениями, которые подчеркивались световым и цветовым оформлением (художник-постановщик Леонид Карпов).

Волна, сотворенная звуком, светом и пластикой актеров (балетмейстер Валерий Звездочкин), прославляла спектакль от начала и до конца. Казалось, она была самой музыкальной стихией, разряженной и воплощенной сценическим миром образов. Вероятно, именно эту сквозную пластическую волну имел в виду Песочинский, замечая в своей статье о спектакле, что «полутанец, полу-

пение, полугимнастика, полуэротика задуманы как фон и исток трагических событий» [Песочинский 2001: 173]. Действительно, хор, во многом определяющий сценическое пространство спектакля, видится воплощенной роковой силой, задающей весь ход событий. В пьесе Цветаевой рок проявляет себя тоже посредством музыкального языка.

В первоначальном своем варианте название цветаевского цикла звучало как «Гнев Афродиты», что означало наказание, на которое был обречен Тезей за нарушение клятвы, данной «прекраснейшей из богинь» Афродите: хранить верность Ариадне. Эта обреченность звучит на протяжении всей трагедии, и в том числе как музыкальный лейтмотив. Сама Цветаева, формулируя основную идею мифологического цикла, использует этот музыковедческий термин в письме к Р. М. Рильке. Рассказывая ему о работе над задуманной трилогией, она подчеркивает: «Лейтмотив — гнев Афродиты» [Цветаева 1995а: 73]. Вероятно, термин *лейтмотив* Цветаева употребила в метафорическом значении, имея в виду его драматургическую роль. Но в результате он обрел и музыкальное бытие.

Действительно, тема наказания, посланного богиней, находит выражение в форме мелодически повторяющейся строфы. Например, когда после победы над Минотавром Тезей настойчиво зовет Ариадну плыть вместе с ним в Афины, в ее ответе звучит рефрен, кажущийся голосом рока. Этот лейтмотивный стих рельефно отличается от остального текста своим ритмом, темпом, характером мелодической кантителы (далее лейтмотивная строфа выделена мною курсивом):

Тезей
Так едем,
Жизнь!

Ариадна
Увы!
(*Напевом.*)
Гостю — далече плыть!
В баснях и в песнях — слыть.
Деве — забытой быть.
Гостю — забыть.

Тезей
Темной речи
Уясни
Смысл.
<...>

Ариадна
<...>
Взыщется с тебя не дочерью
Смертною, а той, что зверю
Льном повелевает быть.

Гостю — далеке плыць!
 Новые сети вить —
 Гостю! других любить,
 Эту — забыть.

[Цветаева 1994а: 603, 606]

Подобно тому, как в нотном тексте самой музыки уже заложены темп, техника звукоизвлечения и интонирования — безотносительно дополнительных указаний в виде общепринятых итальянских терминов: *agitato* (взволнованно), *cantabile* (певуче), *dolce* (нежно), — у Цветаевой темп, голосовой тембр, его смена заданы в самом стихотворном тексте. При этом драматург подчеркивает характер произнесения лейтмотивной строфы авторской ремаркой «Напевом». Хотя и без подсказки здесь слышатся более медленный темп относительно соседних строк и более протяженное звучание мелодической горизонтали.

Повторяющиеся напевные строфы, словно прерывающие диалог, действительно предвещают финальный исход трагедии. Согласно цветаевской трактовке мифа, Тезей уступает Ариадну Вакху ради ее вечной божественной жизни.

В контексте всей сцены, развивающейся в стремительном темпе, эта медленная протяженная мелодия звучит контрастно относительно близлежащих строф. Она создает впечатление внезапно ворвавшейся в ход событий некоей высшей силы, являющей себя через песню Ариадны. Здесь можно провести аналогию с вагнеровским мотивом судьбы, свидетельствующим о неумолимых законах бытия, по которым свершается история и богов, и героев. Немецкий композитор не употреблял термина *лейтмотив*, но само это понятие в истории культуры принято увязывать с именем Р. Вагнера, поскольку в своих музыкальных драмах он активно использовал повторяющиеся темы. Например, в «Кольце Нибелунга» мотив судьбы звучит во всех частях тетралогии, фигурируя в поворотных для персонажей моментах. Аналогичным образом лейтмотив функционирует и у Цветаевой — возникая в разных картинах «Ариадны», он предвосхищает трагический исход в судьбах героев. О параллелях цветаевской и вагнеровской лейтмотивной системы писал в 1926 г. Б. Л. Пастернак в письме к драматургу: «Вообще ты <...> Вагнерианка, лейтмотив твой преимущественный и сознательный прием» [Цветаева, Пастернак 2004: 233]. И Цветаева соглашается с такой характеристикой: «Очень верно о лейтмотиве. О вагнерианстве мне уже говорили музыканты. Да всё верно, ни о чём я не спорю» [Цветаева (6): 261].

Спектакль Свирко тоже прославляет лейттема, могущая называться мотивом судьбы. Этот мотив соткан из звучащей музыки, светового луча и пластической «змейки», которую в волнообразных движениях исполняет актерский ансамбль. Все персонажи, подобно античному хору, поют и одновременно двигаются в едином слаженном порыве набегающей и сбегающей волны, не столько намекая на место действия (остров Наксос и Эгейское море), сколько обнаруживая некую высшую силу, собственно двигающую весь сюжет.

Найденное Светланой Свирко музыкально-пластическое решение змеобразного лейтмотива спектакля совпадает с танцевальными действиями классической Древней Греции. Современный исследователь Е. В. Герцман на основании письменных документов античности реконструировал разнообразные примеры танцевальных обрядов. Проанализировав все сохранившиеся древние тексты о танце, Герцман приходит к выводу, что наиболее распро-

страненным танцевальным жанром являлся хоровод, в котором исполнители выстраивались в змееобразную цепочку, поскольку должны были показать зигзагообразное движение по сложно закрученному лабиринту Минотавра. «Гомер сравнивает хоровод с запутанным лабиринтом, выстроенным знаменитым мастером Дедалом во дворце Миноса на острове Крит. Совершенно очевидно, что <...> подразумевается извилистый длинный петляющий путь, образованный участниками танца, держащими друг друга “за запястья” (ἐλί καρλό). Это некий внешний рисунок танца» [Герцман 2019: 34]. Кроме гомеровского свидетельства связи мифа о Тезее и змееподобного хоровода, Герцман приводит и другие. В частности, Плутарх и поэт Каллимах пишут о круговом хороводе, исполненном Тезеем вместе со спасенными юношами вокруг алтаря после победы над Минотавром [Там же: 35, 37]. Швейцарский филолог-классик Карл Кереньи в монографии «Исследования лабиринта» также называет Тезея «впервые исполнившим в Делосе танец, рисунок которого повторял изгибы Лабиринта. <...> Танцующие, <...> двигались к смерти, чтобы в конце концов выйти к истоку жизни» [Кереньи 2020: 72].

И в спектакле петербургского Театра сатиры музыкально-пластический лейтмотив, рисунок которого напоминал лабиринт, нес в себе мифологическое олицетворение смерти и при этом возможности ее преодоления. Так поэтический театр Свирко через «античную» трагедию Цветаевой восходит к первоначальной обрядовой хоровой песне-пляске, где вокальная и танцевальная партии не разъединялись, а сливались в единую неразрывную форму исполнения. Хоровой ансамбль, прославивая спектакль змееобразным действом, по сути, воспроизводит магический ритуал, оказывающийся содержательной составляющей цветаевской «Ариадны» и трагической формы как таковой.

Очевидно, музыкальная, ритуальная природа пьесы подсказала путь к сценическому ее воплощению. Открыв музыкальным ключом закрытую прежде дверь, Свирко в своей постановке «античной» трагедии Цветаевой обнаружила родословную древнегреческого театра с его магическими песнями-плясками. Вероятно, потому петербургский театральный критик Н. А. Таршиш, говоря об «Ариадне» Свирко, сценическую судьбу цветаевской драматургии прогнозирует как театр режиссера-музыканта: «Спектакль талантливо приближался к поэту именно дерзостью яркого, залитого светом бескомпромиссного пространства действия с четкой пластикой “хора”, экспрессией, музыкально выраженной. <...> По-видимому, та музыкальная режиссура, что существует в самой ткани цветаевских драм, ждет от театра, как ни страшно сказать, соавторства, сотворчества. Театр должен идти навстречу поэту, то есть ее путем. Театр Марины Цветаевой будет театром режиссера-музыканта, труппы-оркестра» [Таршиш 2010: 137]. Таким образом, постановка «Ариадны» в Театре сатиры на Васильевском острове, можно сказать, сняла вопрос о сценичности / несценичности первой цветаевской трагедии, дав на него определенный ответ

Источники

Цветаева 1991 — *Цветаева М.* Два слова о театре // Цветаева М. Об искусстве / [Предисл. Л. Озерова; Коммент., подгот. текста и имен. указ. Л. Мнухина]. М.: Искусство, 1991. С. 259–260.

- Цветаева 1994а — *Цветаева М.* Ариадна // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3: Поэмы. Драматические произведения / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. С. 574–632.
- Цветаева 1994б — *Цветаева М.* Отрывки из книги «Земные приметы» // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. С. 514–616.
- Цветаева 1995а — *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 7: Письма / Сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1995.
- Цветаева 1995б — *Цветаева М.* [Письмо к Б. Л. Пастернаку] // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6: Письма / Вступ. ст. А. Саакянц; Сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1995. С. 260–262.
- Эфрон 1989 — *Эфрон А.* Из записей и писем // Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери / [Сост. и авт. вступ. ст. М. И. Белкина; Коммент. Л. М. Турчинского]. М.: Сов. писатель, 1989. С. 233–298.
- Цветаева, Пастернак 2004 — *Цветаева М., Пастернак Б.* Души начинают видеть: Письма 1922–1936 годов / Подгот. Е. Б. Коркина, И. Д. Шевеленко. М.: Вагриус, 2004.

Литература

- Вульф 1998 — *Вульф В. Я.* Марина Цветаева и люди театра // «...Все в груди слилось и спелось»: Пятая цветаевская междунар. науч.-тематическая конф. (9–11 октября 1997): Сб. докладов / Сост. Н. И. Катаева-Лыткина и др. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998. С. 141–148.
- Гаспаров 2001 — *Гаспаров М.* Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. О русской поэзии: Анализ. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 136–149.
- Герцман 2019 — *Герцман Е. В.* Далекое эхо античной хореографии: По материалам письменности: Учеб. пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019.
- Кереньи 2020 — *Кереньи К.* Исследования лабиринта / Пер. с нем. СПб.: Евразия, 2020.
- Максимов 2014 — *Максимов В.* Театральные формы музыкально-синтетической концепции и катарсис // Максимов В. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальностям «Режиссура театра», «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство». СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2014. С. 251–256.
- Кумукова 2007 — *Кумукова Д. Д.* Театр М. И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств»). М.: Совпадение, 2007.
- Павловский 1989 — *Павловский А.* Куст рябины: о поэзии Марины Цветаевой. Л.: Сов. писатель; Ленингр. отд.-е, 1989.
- Песочинский 2001 — *Песочинский Н.* Театр сатиров играет Цветаеву // Петербургский театральный журнал. 2001. № 4 (26). С. 173.
- Порфирьева 2010 — *Порфирьева А. Л.* Трагедии духа. «Федра» Марины Цветаевой и «античные» трагедии Вячеслава Ивановна // Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сб. ст. по материалам конф. к 115-летию со дня рождения поэта / Отв. ред. Д. Д. Кумукова. СПб.: ГНИИ «Ин-т истории искусств», 2010. С. 20–62.
- Таршис 2010 — *Таршис Н. А.* Поэт и сцена // Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2010. С. 134–137.
- Forrester 2016 — *Forrester S.* Marina Cvetaeva and folklore // A companion to Marina Cvetaeva: Approaches to a major Russian poet / Ed. by S. Forrester. Leiden; Boston: Brill, 2016. P. 66–91.

References

- Forrester, S. (2016). Marina Cvetaeva and folklore. In S. Forrester (Ed.). *A companion to Marina Cvetaeva: Approaches to a major Russian poet* (pp. 66–91). Brill.
- Gasparov, M. (2001). Marina Tsvetaeva: ot poetiki byta k poetike slova [Marina Tsvetaeva: From the poetics of everyday life to the poetics of the word]. In M. Gasparov. *O russkoi poezii: Analizy. Interpretatsii. Kharakteristiki* (pp. 136–149). Azbuka. (In Russian).
- Gertsman, E. V. (2019). *Dalekoe ekho antichnoi khoreografii: Po materialam pis'mennosti: Uchebnoe posobie* [A distant echo of ancient choreography: Based on written documents: A guidebook]. Lan'; Planeta muzyki. (In Russian).
- Kerényi, K. (1950). *Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee, mit 30 Abbildungen*. Rhein-Verlag. (In German).
- Kumukova, D. D. (2007). *Teatr M. I. Tsvetaevoi, ili "Tysiacha pervoe ob"iasnenie v liubvi Kazanove"* (Poeticheskaiia drama v epokhu "sinteza iskusstv" [M. I. Tsvetaeva's theater or the thousand and first declaration of love to Casanova]. Sovpadenie. (In Russian).
- Maksimov, V. (2014). *Teatral'nye formy muzykal'no-sinteticheskoi kontseptsii i katarsis* [Theatrical forms of the musical-synthetic concept and catharsis]. In V. Maksimov. *Modernistskie kontseptsii teatra ot simvolizma do futurizma. Tragicheskie formy v teatre XX veka: Uchebnoe posobie dlia studentov vysshikh uchebnykh zavedenii, obuchaiushchikhsia po spetsial'nostiam "Rezhissura teatra", "Teatrovedenie" i po napravleniiu podgotovki "Teatral'noe iskusstvo"* (pp. 251–256). Izdatel'stvo SPGATI. (In Russian).
- Pavlovskii, A. (1989). *Kust riabiny: o poezii Mariny Tsvetaevoi* [Rowan bush: About the poetry of Marina Tsvetaeva]. Sovetskii pisatel'; Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
- Pesochinskii, N. (2001). *Teatr satirov igraet Tsvetaevu* [Theater of Satire plays Tsvetaeva]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*, 2001(4(26)), 173. (In Russian).
- Porfir'eva, A. L. (2010). *Tragedii dukha. "Fedra" Mariny Tsvetaevoi i "antichnye" tragedii Viacheslava Ivanovna* [Tragedies of the spirit. "Fedra" by Marina Tsvetaeva and "antique" tragedies by Vyacheslav Ivanov]. In D. D. Kumukova (Ed.). *Tsvetaeva, ee epokha i sovremennyi teatr: Sb. st. po materialam konf. k 115-letiiu so dnia rozhdeniia poeta* (pp. 20–62). GNII "Institut istorii iskusstv". (In Russian).
- Tarshis, N. A. (2010). *Poet i stsena* [Poet and the stage]. In N. A. Tarshis. *Muzyka dramaticheskogo spektaklia* (pp. 134–137). Izdatel'stvo SPGATI. (In Russian).
- Vul'f, V. Ia. (1998). *Marina Tsvetaeva i liudi teatra* [Marina Tsvetaeva and the people of the theater]. In N. I. Kataeva-Lytkina et al. (Eds.). *"...Vse v grudi slilos' i spelos'": Piataia tsvetaevskaia mezhdunarodnaia nauchno-tematicheskaiia konferentsiia (9–11 oktiabria 1997): Sbornik dokladov* (pp. 141–148). Dom-muzei Mariny Tsvetaevoi. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Джамиля Дмитриевна Кумукова
кандидат искусствоведения
старший научный сотрудник, сектор
театра, Российский институт истории
искусств
Россия, 190000, Санкт-Петербург,
Исаакиевская пл., д. 5
Тел.: +7 (812) 315-55-87
✉ dkumukova@yandex.ru

Information about the author

Dzhamilya D. Kumukova
Cand. Sci. (Art History)
Senior Researcher, Theatre Sector, Russian
Institute of Arts History
Russia, 190000, St. Petersburg,
Isaakievskaya Sq., 5
Tel.: +7 (812) 315-55-87
✉ dkumukova@yandex.ru