

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ ИТАЛИИ (ТАССО, КАЗАНОВА) В ГЁТЕВСКОЙ И ЦВЕТАЕВСКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ (К 130-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ)

М. С. Черепенникова

Ключевые слова: литературные традиции Италии, поэтическая самоидентификация, Гёте, Цветаева, Тассо, Казанова.

Keywords: Italian literary traditions, poetic self-identification, Goethe, Tsvetaeva, Tasso, Casanova.

DOI 10.14258/filichel(2022)4–07

Литературные традиции Италии (в особенности творческое наследие Торквато Тассо и Джакомо Казановы) играли немаловажную роль в процессе поэтической самоидентификации И.-В. Гёте и М. И. Цветаевой. Интерес к итальянской культуре, поэтике, эстетике нашел актуализацию в лирике, автобиографической прозе и в драматических произведениях немецкого и русского поэтов. В научных работах, посвященных исследованию творческого пути Гёте, фрагментарно затрагивалась тема значимости его итальянских путешествий (труды К. О. Конради, С. Аткинса, Х. Г. Хэйла, А. Хофер). Роль итальянской культуры в творчестве Цветаевой частично освещалась в работах Н. П. Комоловой, М. Мейкина, Р. С. Войтеховича, Т. В. Цивьян. В отечественном и в зарубежном литературоведении не исследовалась в достаточной мере значимость рецепции традиций итальянской литературы в контексте гётевской и цветаевской поэтической самоидентификации, не рассматривались эстетические и жанровые аспекты данного процесса, связывающего литературное творчество Тассо, Казановы, Гёте и Цветаевой единой цепью культурной преемственности.

Возникает необходимость определить роль биографических параллелей и выявить особенности интертекстуального диалога между авторами разных стран и эпох. Гёте совершил два итальянских путешествия в зрелые годы, дважды побывала в Италии Цветаева (в детстве и во время своего свадебного путешествия). Ее интерес к поэтическому наследию Гёте привел к стремлению разгадать загадку мультикультурной значимости немецкого гения через парадигму собственного творчества. Понимание единой этико-эстетической природы различных аспектов миро-

вой литературной традиции обрело генезис в контексте русской литературы начала XIX в. Пушкин соединял имена итальянского и немецкого гениев в единой цепи креативной эстетической коммуникации: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объёмлется творческой мыслию, — такова смелость Данте и Гёте в „Фаусте“» (А. С. Пушкин, 1978, т. 7, с. 48).

Прежде чем исследовать особенности воплощения итальянских традиций в стихотворных произведениях двух поэтов, необходимо в рамках проблемы «своего и чужого» определить роль «гётевского» начала в поэтическом становлении Цветаевой, неразрывно связанном с ее мировоззрением, с кругом чтения и с особенностями предшествующей русской гётеаны, вовлекшей в круг своего влияния Жуковского, Пушкина, Тютчева и других гениев русской поэзии, обращавшихся к изучению и переводческому освоению наследия Гёте. Одной из форм изучения кода Гёте для Цветаевой стала ее переводческая деятельность. Переводя «Песнь Арфиста», являющуюся важным поэтическим элементом романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», анализируя гётевские баллады, Цветаева стремилась опытным путем раскрыть основы поэтики и эстетики Гёте. Сравнение немецкого оригинала гётевской баллады «Лесной царь» с одноименным переводом Жуковского привело Цветаеву к созданию программной статьи «Два Лесных царя», символизирующей для нее момент философской самоидентификации, осмысления литературных приоритетов, фиксацию базисных начал творчества, найденных и освоенных еще в ранних произведениях.

По мнению Цветаевой, поэтическое видение мира Гёте — целиком жизнь или целиком сон, но главное в том, что и то и другое захватывает дыхание читателя. В этом определении суть ее собственного творческого метода, синтезирующего объект и субъект, наблюдателя и наблюдаемое, индивидуум и хронотоп, явь и мечту в едином «глотке» лирического дыхания, стремящегося уловить и передать идею синтеза не только с помощью образов, но и непосредственно через пульсирующий ритм бытия, заложенный в поэтической строке. В лирике Цветаевой образ Германии неразрывно связан с образом Гёте-поэта. Для нее это страна, где «*Geheimrat Goethe no аллее / Проходит с веточкой в руке*» (Марина Цветаева, 1988, т. 1, с. 111). В этом стихотворном тексте хронотоп и индивидуум взаимодополняемы и равноценны. Эстетические приоритеты Цветаевой прослеживаются в ее любимых книгах, последовательность которых она определяла так: «*Гейне — Гёте — Гёльдерлин*» (Марина Цветаева, 1988, т. 2, с. 7]. Ее интерес к германской поэзии и культуре сравним с энергией чувства, испытываемого Гёте к Италии, к наследию ее

великих поэтов (Данте, Петрарки, Ариосто, Тассо) и мемуаристов (Кастильоне, Челлини, Казановы, Альфьери). Эпоха «веймарского классицизма» становится тем периодом в творчестве немецкого гения, когда «итальянские мотивы получают наиболее полное развитие в его поэзии и начинают доминировать» [Atkins, 1977, p. 81].

Цветаева следует по стопам мирового гения, считая его своим литературным учителем. В ее дневниках и записных книжках соседствуют имена Гёте, Ариосто, Леонардо да Винчи и Данте. В переводах она знакомится с прозой и поэзией Казановы. Цена труд Павла Муратова «Образы Италии», в своем зрелом итальянском путешествии Цветаева пытается повторить маршрут Андрея Белого, в свою очередь следовавшего по гётевскому пути. Итальянские путешествия Гёте и Цветаевой имеют не только физические и духовные аспекты, но и многочисленные уровни креативной рецепции. Гёте пишет об Италии в разных жанрах, различные элементы итальянских литературных традиций проникают в его стихи, в автобиографическую прозу и в драматургию. Подобный жанровый подход в реализации итальянских впечатлений заметен и у Цветаевой. Особая интенсивность интертекстуальных параллелей, говорящая о диалоге сквозь века, наблюдается в стихотворных драмах — важных инструментах поэтической самоидентификации двух поэтов. Для изучения роли итальянских литературных традиций в формировании данного феномена необходимо рассмотреть индивидуальные особенности реализации итальянских впечатлений Цветаевой и Гёте.

Италия стала для Гёте символом истоков европейской культуры и литературы, спасением от творческого кризиса: там он завершил стихотворные драмы «Ифигения в Тавриде» и «Торквато Тассо». В первой воплотились реалии греко-италийской античности, по-новому воспринятые Гёте благодаря знакомству с итальянским наследием древности. Вторая пьеса стала программным посвящением величайшему поэту Италии позднего Ренессанса. При исследовании драматургии Цветаевой очевидна идентичность творческого подхода. Одни ее драматические произведения посвящены античным мифам («Ариадна», «Федра»), другие — итальянцу Джакомо Казанове. Это лирические пьесы «Приключение» и «Феникс» (другое название «Конец Казановы»). Исторические герои олицетворяют те эпохи, которые по теории Тассо пропорционально сочетаются со временем рождения авторов. Гёте был старше Торквато, а Цветаева — Казановы приблизительно на два века. В соответствии с принципами, изложенными Тассо в трактате «Рассуждения о поэтическом искусстве», историческая истина гармонично сочетается с вымыслом, если герои принадлежат эпохам, не слишком отдален-

ным от автора и не слишком к нему приближенным [История Всемирной литературы, 1985, т. 3, с. 158]. Подобные рамки хронотопов обеспечили поэтам наибольшее литературное правдоподобие, проявляющееся в сопричастности автора и читателя сюжету. Создав «Ифигению» и «Тассо», Гёте подытожил «период творчества, вдохновленный Шарлоттой фон Штейн, и символически отразил свои чувства в стихотворных драмах» [Cloeter, 1960, s. 93].

В «Ариадне» Цветаевой (как и в гётевской «Ифигении») главная героиня смиряет кипящие вокруг нее страсти, нравственный закон ставится во главу угла. Лев Толстой в своих письмах отмечал: «Прочел удивительную вещь — «Ифигению» Гёте <...> великое наслаждение, которое испытываешь, понимая и любя поэзию» (Лев Толстой, 1955, с. 31). При различии мотиваций и сюжетов очевидно сходство идей, возникших у Гёте и Цветаевой. На первый план выдвигается идея духовного очищения, ведущего к преодолению страстей. Мифологические сюжеты способствуют интертекстуальному диалогу с классикой, подчеркивают авторскую индивидуальность и олицетворяют подъем к вершинам творческой самоидентификации.

О феномене поэтической самоидентификации ярко свидетельствуют драмы, посвященные реальным, а не мифологическим персонажам. Биографические факты из жизни итальянцев Торквато Тассо и Джакомо Казановы легли в основу легенд. Согласно одной из таких легенд Тассо, придворный поэт герцога Феррарского, претерпел гонения из-за любви к сестре герцога Леоноре. Трагический образ Торквато на несколько веков стал символом «гонимого поэта». Свойственные ему черты «мудреца-безумца» прослеживаются в образе Дон Кихота Сервантеса (поэма Тассо входила в круг чтения испанского странствующего рыцаря). Имя авантюриста Казановы, знаменитого своими похождениями в духе Дон Жуана, обрело легендарный флер и стало нарицательным. Тассо и Казанова являлись не только знаковыми персонами, отражающими дух своих эпох, но и авторами знаменитых литературных произведений. Тассо прославила рыцарская поэма «Освобожденный Иерусалим», Казанова приобрел известность благодаря авантурным мемуарам «История моей жизни». Эти литературные труды сыграли значительную роль в процессе развития итальянских и общеевропейских литературных традиций, что подтверждают слова Стефана Цвейга: «Джакомо Казанова вошел во всемирную литературу, <...> никто из его современников и поэтов не создал столь выпуклого образа, изобразив себя самого; да и во всей мировой литературе нет столь законченных автопортретов» (Стефан Цвейг, 1990, с. 85).

Поэма Тассо появилась на рубеже эпох, знаменуя собой переход от позднего Ренессанса к маньеризму. Мемуары Казановы, являвшегося современником Вольтера, Руссо, Моцарта и Гёте, продемонстрировали особенности стиля сенсуалистической просветительской прозы. В своей прозе Джакомо Казанова отразил впечатления от пребывания в России, в ее тогдашней столице: *«Созерцая Петербург, <...> восхитившись великим замыслом и исполняя уважения, <...> я предвижу, что век спустя Петербург будет великолепен»* (Джакомо Казанова, 2009, т. 2, с. 335). Посещение Казановой высшего общества Санкт-Петербурга и Москвы не могло не оставить след в русской культуре. Ф. М. Достоевский, публикуя мемуары итальянского автора в журнале «Время», отмечал, что «личность Казановы — одна из самых замечательных своего века» (Там же, с. 558).

Тассо и Казанова с успехом обращались к жанру стихотворных мадригалов, представлявших собой синтез философской и любовной лирики. При этом каждый имел свой особый поэтический голос, свою излюбленную тематику и индивидуальный стиль. Тассо, продолжая традиции Данте и Петрарки, тяготел к философской обобщенности и космической символике образов. В отличие от своих предшественников он воспевал вполне земную любовь. Казанова, разбираясь в итальянской литературной традиции, предпочитал вносить в любовную лирику сатирические нотки, игровую и карнавальную стилистику. Гётевский «Торквато» и цветаевское «Приключение» — драмы индивидуального выбора, отражающие зрелый стилистический поиск, приводящий к стабилизации и окончательной самоидентификации поэтического голоса. Гёте и Цветаева избрали для своей стихотворной драматургии итальянских протагонистов, основываясь на глубоком изучении фактов биографии и особенностей произведений данных личностей. Поэты идентифицировали себя с героями. Это дает возможность проследить литературные и психологические параллели в судьбах персонажей и авторов. Структура стихотворной драмы, созданной поэтом-лириком, обладает особой символической емкостью, что и наблюдается в творчестве Гёте и Цветаевой. Пьесы предоставили поэтам жанровые инструменты, позволяющие наиболее откровенно выразить личные приоритеты через конфликты исторических персонажей. В гётевской драме («Тассо») и в цветаевской («Приключение») авторы тяготеют к форме латентного высказывания под итальянской маской. Взаимосвязи уровня «автор — герой — автор» обнаруживают в данных произведениях явный параллелизм в рамках текста и в сфере подтекста. Итальянская специфика драм индивидуального выбора продемонстрировала, что для Гёте и Цветаевой Италия

и ее литературные традиции являлись не только историко-культурным базисом, но биографическим и смысловым пространством, требующим творческой актуализации.

Итальянские путешествия поэтов имели общий глубинный генезис. Привязанность к Италии и ее культуре для Гёте и Цветаевой неразрывно связана с любовью к своим родовым корням. В автобиографическом произведении «Поэзия и правда» Гёте так писал об отце: «Его пристрастие <...> к Италии, выражалось ярко и определенно» (Иоганн Вольфганг Гёте, 1976, т. 3, с. 15). Цветаева с детства была окружена людьми, тесно связанными с итальянской культурой. Ее отец И. В. Цветаев, основатель Музея изящных искусств, в молодости «впервые вступил на землю Рима» (Марина Цветаева, 1989, с. 325), посвятив дальнейшие годы своей жизни изучению итальянского искусства античности и Ренессанса. Итальянский язык он «знал как родной» (Там же, с. 330–331). И. В. Цветаев протестовал, когда обрусевшая неаполитанка вручала ему в день открытия музея лавровый венок: «От лица моей родины <...> Здесь не умеют чтить великих людей» (Марина Цветаева, 1989, с. 336). Скромный протест Цветаева был символическим явлением, напоминавшем о том, что Гёте отказался от поэтического триумфа в «Вечном городе», а его герой Тассо считал себя недостойным принять венок славы от Леоноры. Эпизод с лавровым венком обрел статус литературно-исторического лейтмотива, включившего Цветаеву и ее семью в парадигму существующей культурной традиции.

Гёте, с юных лет мечтавший об Италии, обрел в этой стране культурный базис для последующего творчества, преодолев период стагнации. Он обратил внимание на богатство античных и ренессансных итальянских литературных традиций, сыгравших важную роль в становлении эстетики «Веймарского классицизма». Детские итальянские впечатления Цветаевой привели к разделению рецепции на два подсознательных начала. Итальянская античность была связана в сознании Марины с белыми статуями музея — детища отца, а народное начало — с образами черноглазых и черноволосых итальянских рабочих, принимавших участие в строительстве здания музея. Античная поэтическая традиция способствовала созданию культурной основы произведений Цветаевой. Литературное наследие Казановы и сила его личности стали олицетворять для нее народное итальянское начало. Синтез концептов «античного» и «народного», ставших художественными образами, отражен в цветаевских воспоминаниях о простых итальянских строителях: «Во дворе будущего музея <...> веселье черноокие люди перекатывают огромные <...> квадраты мрамора» (Марина Цветаева, 1989, с. 327). Позитивный синтез двух разнородных начал, показанный через контрастное черно-

белое сочетание, важен для понимания сложного символического мира русского поэта, обладавшего особой музыкально-колористической синестезией когнитивной рецепции. Неизбежная встреча света и тени в поэтике Цветаевой олицетворяет высокий уровень гармонии, рождающей музыку, напоминает о клавиатуре рояля ее матери и одновременно свидетельствует о внутреннем конфликте. В тексте драмы «Приключение» Цветаева подчеркивает: «Казанова ... острый угол и уголь, Анри-Генриетта ... лунный лед» (Марина Цветаева, 1990, с. 329). Колористические элементы текста свидетельствуют о единстве и борьбе противоположностей, а также о «черно-белых» итальянских эстетических приоритетах автора и о возможности их синтеза или латентной формы разрешения конфликта. Использование музыкальных и живописных образов характерно для итальянских мотивов в лирических произведениях Цветаевой, связанных не только с образом Казановы, но и с аллюзиями на творчество Боттичелли [Комолова, 2005, с. 232].

Итальянские литературные традиции играли важную роль в процессе образования и поэтического становления Гёте. Читая «Освобожденный Иерусалим» Тассо, он с юных лет проникся любовью к творчеству итальянского гения. Мечта об Италии, увлечение творчеством итальянских поэтов порождали «страстное желание приобщиться к этому раю» (Йоганн Вольфганг Гёте, 1969, с. 54). Непосредственная рецепция наследия итальянской античности и Ренессанса, тесно связанного со стихией народного начала, имела большое значение в процессе поэтической самоидентификации автора. В Италии Гёте испытал «второе рождение», называемое в немецкой критике «Wiedergeburt» [Höfer, 1999, s. 72]. Тексты драм «Ифигения» и «Тассо» были усовершенствованы благодаря осознанию особенностей античной и ренессансной истории и эстетики, составившей основу итальянских культурных впечатлений поэта [Haile, 1973, p. 13].

Одним из символов цветаевской любви к Италии являлся концепт «моря» (имя Марина происходит от латинского слова «морская»). О моменте ожидания встречи с морем в номере итальянской гостиницы она писала: «Это был самый великий канун моей жизни» [Цветаева, 1990, с. 297]. Предощущения юного поэта оказались сильнее реальных впечатлений. Цветаева, любившая море в художественных образах великих мастеров, осознала, что ожидание может быть эффективнее реалий. Эта идея проходит рефреном через всю стихотворную драматургию поэта. Невозможность взаимной любви заложена в образе и в характере цветаевского Казановы, чья судьба складывается под влиянием трагической страсти к Генриетте. В сознании Цветаевой образ Казановы ассоциативно свя-

зан с символикой «морского прибоя», имеющей философские корреляции. Внимательное прочтение литературных мемуаров итальянца дало автору возможность увидеть в его прозе следы внутренних конфликтов творческой личности и создать сложный драматургический образ, не затененный обилием женских персонажей. В драме «Приключение» фигурируют лишь две героини: Генриетта и Девчонка. Первая индивидуализирована, она имеет свое лицо и особую историю, вторая являет собой собирательный образ. Франциска из пьесы «Феникс» («Конец Казановы») синтезирует оба этих образа, символизируя последний порыв мистической страсти постаревшего героя.

Похожая архитектура драмы прослеживается и в сценографии гётевской пьесы, где свидетелями внутреннего конфликта Тассо становятся две подобные героини, что подтверждает наличие интертекстуального диалога, обусловленного итальянской литературной традицией. Роли второстепенных персонажей-мужчин в структуре цветаевской пьесы несут философскую функцию и подчеркивают экзистенциальное одиночество Казановы. Всеобщее восхищение Генриеттой словно отнимает у Казановы ее часть. В этом протагонист следует позиции автора, который не желает довольствоваться частью и стремится только к целому. Парадоксальным образом желаемое всегда ускользает от него. Концепт «целостности» любви, страсти, жизни всегда остается для главного героя пьесы чем-то недостижимым. Метаморфозы Генриетты, ее превращения в юношу Анри, смены костюма с женского на мужской, несомненно, связаны с карнавальными традициями, с духом Венеции, задающим тон хронологу пьесы. В андрогинности героини, в травестийной двойственности Генриетты-Анри (свойственной и Франциске) актуализируется драматическая загадка судьбы Казановы, недостижимость и эфемерность его целей.

В «Приключении» Цветаевой (как и в гётевской драме «Тассо») пять действий, называемых картинами. Архитектура цветаевской пьесы наделена латентной симметрией конструкции: две первые и две последние картины являются парными по месту действия и по психологическому рисунку. Они зеркальным образом выстраиваются вокруг оси центральной картины. В ней реализуется конфликт чувств, ведущий к надлому в отношениях. В четвертой картине Казанова остается наедине с женской ипостасью Анри-Генриетты, затем следует резкая и холодная сцена полного разрыва, разделяющего судьбы героев навсегда. «Расставание навечно» — излюбленная тема Цветаевой, красной нитью проходящая через основные шедевры ее лирики. Заключительная картина пьесы отмечена появлением на сцене семнадцатилетней Девчонки. Факт

отсутствия имени героини еще раз демонстрирует философскую глубину лирического мышления Цветаевой, создающей и обнаруживающей конфликты не только как опытный драматург, но и как поэт, оперирующий концептами и символами, заложенными в именах вещей и лиц. Девчонка — обобщенный, безмянный персонаж, так как она одна из тех, кто помогал Казанове забыть Генриетту. В то же время, по определению автора, Девчонка — это «вся молодость и вся Италия» (Марина Цветаева, 1990, с. 329). В данном образе прослеживаются явные интертекстуальные параллели с гётевской Миньоной, ключевым женским персонажем романа «Годы учения Вильгельма Мейстера», олицетворяющим амбивалентную мечту автора и протагониста об Италии. В последующей эстетической традиции Европы гётевская Миньона становится духовным и культурным символом этой страны.

Юные героини Цветаевой и Гёте наделены общими чертами характера. Они непосредственны, эмоциональны, близки к стихии итальянского народного духа, стремящегося выразить себя через песню. Песня Миньоны, исполняемая для Вильгельма, является концептуальной частью романа и представляют собой поэтический эксперимент в театральной прозе. Девчонка поет песню Казанове. Этот литературный прием — уникальный образец лирики в контексте драматического произведения. Миньона воспевает идиллическую Италию, призывая героя найти эту страну и увезти ее туда. Девчонка не столь наивна, но, по словам персонажа Казановы, это «*короткая песня — а в Рим доведет*» (Марина Цветаева, 1990, с. 387). С помощью образа юной итальянки, связанного с гётевским первообразом Миньоны, Цветаева актуализирует идею раскрытия души Италии через песню. В творчестве двух поэтов отражается музыкальность восприятия природы и человека, заложенная в основах итальянской культуры.

В романе Гёте о Мейстере и в мемуарах Казановы наблюдаются интертекстуальные параллели. Мотив поиска загадочной возлюбленной, предназначенной герою судьбой, решен в прозе итальянца через образ Генриетты: «*Благородная нежная Генриетта, я так тебя любил, где ты?*» (Дж. Казанова, 2009, т. 2, с. 54). У Гёте мотив имеет иное сюжетное развитие, но его элементы различимы в фабульной линии Мейстера и таинственной красавицы-амазонки, ангела-хранителя героя. Вильгельм настолько проникнут ее прекрасным образом, что видит его везде, даже на случайной картине, изображающей кораблекрушение: «*<...> у одной из женщин было сходство с красавицей амазонкой; неизъяснимая жалость охватила нашего друга*» [Иоганн Вольфганг Гёте, 1976, т. 7, с. 348]. В идее синтеза реальной и идеальной любви, фокусирующей сим-

волические аллюзии всего литературного произведения, актуализировались этико-эстетические тенденции эпохи. Мемуарам Казановы данная идея придает мистический флер, возвышающий описанные реалии над обыденностью. У Гёте идея имеет многоуровневые планы реализации. Счастливый финал линии Вильгельма и амазонки Наталии не отменяет трагичности судьбы Миньоны, гибель которой символизирует хрупкость идеала и идеалистических представлений, рушащихся под напором действительности.

Романтическая сцена с песней Миньоны по сути своей трагична, а мечта юной героини о счастливой стране: «Туда, туда, / Возлюбленный, нам скрыться б навсегда» (Иоганн Вольфганг Гёте, 1976, т. 7, с. 117) — неосуществима. Цветаева, представляющая собой внимательного читателя Гёте и одновременно самобытного автора, с помощью песни Девчонки, внедренной в структуру драмы, вскрывает внутренний конфликт героя. Образ Миньоны сформировался в воображении автора до итальянского путешествия. Цветаевская героиня появилась после посещения Италии. Дифференциация влечет за собой различия в смыслообразующей роли образов. Миньона — предвосхищение любви и символ недостижимости идеала, Девчонка — символ утраченного чувства, окончательного крушения иллюзий. «Вы позабудете и Генриетту» — таков эпитафия цветаевской пьесы. В мемуарах Казановы фраза звучит немного иначе: «<...> я случайно взглянул на стекло и увидел надпись, сделанную острием алмаза: „Ты забудешь и Генриетту“. Я тотчас вспомнил миг, когда она начертала эти слова» (Дж. Казанова, 2009, т. 2, с. 53). Тема «расставания навечно», ключевая для цветаевской лирики, выявляется и подчеркивается в контексте драмы. Мотив «расставания», осмысленный в лирическом духе, восходит к гётевскому литературному наследию, к стихотворению «Встреча и расставание» («Willkommen und Abschied») (Johann Wolfgang von Goethe, 1981, bd. 1, s. 32), посвященному Фридерике Брион: «Как билось сердце в такт галопу! / Я всё быстрее гнал коня, / Спустилась ночь по горным тропам, / Качалась колыбель-Земля <...> / Бросая жалобные взгляды, / Луна блуждала в облаках, / Ветра легко летели рядом, / Неся на крыльях смутный страх» (перевод автора). По словам Конради: «<...> ночь, тьма, луна — все это как бы могучие индивидуальности, действующие и оказывающие сопротивление» [Конради, 1987, с. 154] лирическому герою. Высокий эмоциональный накал лирики, живые и динамичные образы природы, способной противостоять герою или сочувствовать ему, свидетельствуют о том, что Гёте в своем творческом развитии опирался на итальянскую литературную традицию, представленную лирикой Данте, Петрарки и Тассо.

«Все вещи своей жизни полюбила <...> прощанием, а не встречей, разрывом, а не слиянием» (Марина Цветаева, 1990, с. 299) — писала Цветаева, подтверждая значимость темы прощания-заклинания несостоявшейся любви, характерной для ее творчества. В биографии Гёте наблюдается та же коллизия, что и в судьбе цветаевского Казановы. Значительную роль в его жизни сыграли две женщины: Шарлотта фон Штейн и Христиана Вульпиус. В соответствии с концептом итальянского искусства эпохи Ренессанса они олицетворяли для поэта два вида любви: небесную и земную. «Земная» Христиана стала для Гёте музой «Римских элегий», германским «воспоминанием» об Италии, новой «Миньоной». Возвышенная, «небесная» Шарлотта вдохновила Гёте на создание драмы «Ифигения». Ее психологические черты отражены в образе неприступной Леоноры д'Эсте — главной героини драмы «Тассо», законченной в Италии. Исследование основных мотивов, концептов и структуры «Приключения» показывает, что, создавая третью картину драмы с действием на загородной вилле в Парме, Цветаева опирается не только на мемуары Казановы, но и на опыт гётевского «Тассо». Основной драматический конфликт заключен не в сцене объяснения главных героев, а в самой невозможности выражения чувств. В гётевской пьесе героев разделяют общество и сословные барьеры. В цветаевской драме аналогичную роль препятствия, стоящего между влюбленными героями, играет тайна Генриетты.

Леонора д'Эсте и Леонора Санвигале, принцесса и ее фрейлина — таковы образы двух дам сердца Тассо, сохраненные в итальянских легендах. В произведении Гёте пара похожих женских персонажей приобретает характер архетипа, выраженного в символах луны и солнца. Сияние одной героини возможно лишь в свете другой. Привлекательность фрейлины — это отражение красоты принцессы. Архетип актуализируется в стихотворном тексте драмы. Итальянский поэт сравнивает Леонору д'Эсте с солнцем: «Заходит солнце милости ее / Передо мной» (Йоганн Вольфганг Гёте, 1976, т. 5, с. 276). Более благосклонной к нему фрейлине гётевский Тассо отводит роль луны: «Нас тихий месяц радует в ночи, / <...> Но при солнце он еле бледным облачком парит» (Йоганн Вольфганг Гёте, 1976, т. 5, с. 277).

При создании «Приключения» Цветаева использовала данный поэтический архетип, трансформировав его, выдвинув на первый план образ луны. Происходит возвращение к поэтическому наследию самого Тассо и раннего Гёте. В лирике Тассо большую роль играет образ луны: «Затихли реки и леса, / И неподвижна гладь морей, / Ветра умолкли средь ветвей, / И в темном небе тишина: / Светло безмолвствует луна. / Ца-

рит в природе безмятежность, / Хранит как тайну нашу нежность» [Черепенникова, 2008, с. 23]. Синтез философской и любовной лирики, осуществленный за счет космических образов, находит отражение и в штюмерских стихах немецкого гения («К месяцу» — «An den Mond»). У Тассо и у Гёте обращение лирического персонажа к образу и символу ночного светила — одна из основных форм поэтической самоидентификации. В лирике Казановы на фоне венецианского «ночного» хронотопа разворачиваются сцены, более похожие на карнавальные. Они способствуют откровенному излиянию чувств лирического героя, связанному со стилистикой народной песни, пронизанной сатирическими нотками. Таково стихотворение Казановы («Семь достоинств» — «I sette capitali») [Otto secoli, 1993, p. 323]: «О любви к малышке милой / Буду петь, пока есть силы, / Тихо петь в ночную тишь. / Петь я буду неустанно / Колыбельную для Наны, / Нана, как ты сладко спишь!» (перевод автора).

Цветаева, впитывающая код итальянской поэзии через наследие Гёте, уделяет большое внимание «лунным» эпитетам в характеристике главной героини. На каламбурах и метафорах, связанных с подобными эпитетами, построены диалоги первой и последней картин. Генриетта называет себя «лунным лучом»; «как спутница Земли — Луна, / Я — вечный спутник Казановы» (Марина Цветаева, 1990, с. 336). Герой вспоминает возлюбленную благодаря песне о луне и лунному свету. В ремарках пьесы Цветаевой уточняется временная составляющая сценического хронотопа — «Часы встреч: вечер и ночь» (Марина Цветаева, 1990, с. 330). образу солнца не уделяется пристальное внимание. Так автор подчеркивает герметичность характера героя, темные стороны его страсти, отражающиеся в «ночной» символике пьесы. Отношения Казановы и Генриетты можно определить с помощью мифологической аллюзии, упомянутой в драме Гёте «Фауст»: «Она — луна, а он — Эндимион» (Йоганн Вольфганг Гёте, Гёте, 1976, т. 2, с. 245). Это цитата из эпизода «Рыцарский зал», в которой осуществлен театральный эксперимент — спектакль внутри пьесы с Мефистофелем в роли суфлера. В первом явлении Генриетты в комнате спящего Казановы прослеживаются ассоциации с мифом о любви римской богини луны Дианы к Эндимиону, которого Юпитер обрек на вечный сон. И в последующей лирике Цветаева обращалась к философским подтекстам образа луны: «Луна как рубище льняное / Вдоль членов, кажущихся дымом. / — Как хорошо мне под луною — / С нелюбящим и нелюбимым» (Марина Цветаева, 1990, с. 70).

Коллизия цветаевской пьесы завершается символическим выбором героя: из многих избрать единственную. Для Казановы, отличавшегося своим непостоянством, такое решение затрунительно. В гётевской

пьесе любовная страсть способна довести Торквато до безумия. В итоге драмы Гёте показывает Тассо не «романтическим безумцем», а человеком, наделенным большим творческим потенциалом, возвышающим его над толпой и над более прагматичными персонажами. Данная коллизия скорее характерная для самого Гёте, чем для личности Тассо, пришедшего к подобному миропониманию лишь перед кончиной. Таким образом, историческое правдоподобие уступает место психологической истине, тесно связанной с глубинами поэтической самоидентификации автора. Гёте сумел найти гармоничный баланс между реалиями бытия и условностью поэзии. Но не всем творческим личностям свойственна подобная гармония. Ее потеря трагически отозвалась как в жизни Тассо, так и в судьбе Цветаевой.

Преемственность классической итальянской литературной традиции, проходящей от Вергилия к Данте и Ариосто, а затем к Тассо и к Казанове, нашла актуализацию в поэзии Гёте и Цветаевой. Не менее важны психотипы и эстетические приоритеты итальянских героев, избранных поэтами в процессе собственной литературной самоидентификации. В данном контексте Тассо и Казанова — исторические образы, наделенные достаточным потенциалом для отражения личностей авторов, сделавших их протагонистами своих драм. Фактор повышенного внимания к богатому наследию итальянской литературы роднит Гёте с Тассо. В гётевской пьесе литературные приоритеты актуализируются уже в первых сценах благодаря упоминанию имен Вергилия и Ариосто. У бюстов этих поэтов разворачивается действие в парке герцогского двора Феррары.

Цветаева демонстрирует аналогичную тенденцию. Ее персонаж Генриетта прежде всего выясняет литературные пристрастия Казановы: «*Что мы читаем? — Данте. — Ариост.*» (Марина Цветаева, 1990, с. 331). Цепочка преемственности становится более очевидной, если учитывать тот факт, что Данте считал себя учеником Вергилия и именно ему в своей «Божественной комедии» доверил роль друга и проводника, ведущего автора по кругам Ада и Чистилища. Цветаевский интерес к поэтическому наследию Данте прослеживается и в поэме «Егорушка». Ее сюжет основан на тексте русского жития святого Егория, а идея восходит к «Божественной комедии»: путь героя задуман «как круги рая (у Данте круги ада)» [Лосская, 1992, с. 68]. Цветаева особенно ценила произведения с итальянской тематикой (например, мандельштамовскую «Флоренцию в Москве»); перевела на русский письма Р.-М. Рильке из Италии; стремилась сделать перевод новеллы Генриха Гейне «Флорентийские ночи». Замысел не был реализован, однако идентичное название получил цветаевский эпистолярный цикл.

Гётевская культурно-историческая ось «Италия-Германия» находит самобытное русское воплощение в творчестве Цветаевой. Пьесы «Приключение» и «Феникс» — русские произведения с итальянской тематикой, в которых отчетливо выявляются фаустианские реминисценции. Сцена первого визита Генриетты к Казанове имеет интертекстуальные отсылки к явлению Мефистофеля в кабинете Фауста. Образ героини ассоциируется в сознании Казановы то с ангелом, то с демоном. А основной фаустианский мотив заключен в моменте сделки: Генриетта требует у Казановы душу в обмен на ее любовь. Цветаева синтезирует в своей героине образы Мефистофеля, Гретхен и самого Генриха Фауста, с которым Генриетта ассоциируется на уровне имени.

Посещение Италии и богатые традиции итальянской литературы дали Гёте и Цветаевой — стимул для дальнейшего творческого развития и окончательной стабилизации поэтической самоидентификации. Цветаева высоко ценила гений Гёте. Об этом свидетельствует цитата, представляющая собой наиболее яркий пример из эссе «Поэт и время». В нем «гений» и «Гёте» — синонимы: *«Гений? Чье имя мы произносим, когда думаем о Возрождении? Винчи. Гений дает имя эпохе. <...> Эпоха Гёте. <...> Гёте и его время: собирательное и собираемое»* (Марина Цветаева. Избранное, 1990, с. 359–360). В данном тексте Гёте не случайно сравнивается с величайшим художником Возрождения Леонардо Да Винчи. Гётевский интерес к занятиям живописью в полной мере проявился в Италии, но художественная часть его натуры не стала препятствием для развития и полной реализации его литературного гения, отразившего дух эпохи. Цветаевой удалось глубоко прочувствовать, что для Гёте итальянские впечатления стали частью его души. Следуя традициям итальянской литературы, Гёте и Цветаева обрели в ее парадигме эстетико-философские эквиваленты собственных воззрений и устремлений, актуализированные в образах Тассо и Казановы. Под итальянскими «масками» стихотворной драматургии гении поэзии наилучшим образом раскрыли собственную индивидуальность. В процессе поэтической самоидентификации произошел синтез эпох и культур, приведший к плодотворному интертекстуальному диалогу, соединившему поэтов разных стран в контексте единой литературной традиции.

Библиографический список

- История всемирной литературы: в 9 т. Т. 3. М., 1985.
- Комолова Н. П. «Италийские сполохи» Марины Цветаевой // Комолова Н. П. Италия в русской культуре Серебряного века: Времена и судьбы. М., 2005.

Конради К. О. Гёте. Жизнь и творчество. Т. I. Половина жизни. Пер. с нем. / пред. и общ. ред. А. Гугнина. М., 1987.

Лосская В. Марина Цветаева в жизни: Неизданные воспоминания современников. М., 1992.

Черепенникова М. С. Гёте и Италия. Традиции. Диалог. Синтез. М., 2006.

Черепенникова М. С. Традиции поэтического наследия Италии. Антология итальянской поэзии от эпохи Возрождения до наших дней. М., 2008.

Черепенникова М. С. Традиции итальянской гётеаны. М., 2011.

Atkins S. «Italienische Reise» and Goethean Classicism // *Aspekte der Goethezeit*. Göttingen, 1977.

Cloeter H. Charlotte von Stein und Goethes Italienische Reise // *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*. Bd. 64. 1960.

Haile H. G. «Artist in chrysalis». Urbana, 1973.

Höfer A. Johann Wolfgang Goethe. München, 1999.

Otto secoli di poesia Italiana. Roma, 1993.

Источники

Гёте И.-В. Поэзия и правда. М., 1969.

Гёте И.-В. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1976.

Казанова Дж. История моей жизни: автобиографический роман в двух книгах. М., 2009.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. Л., 1978.

Толстой Л. Н. О литературе. Статьи. Письма. Дневники. М., 1955.

Цвейг С. Казанова. М., 1990.

Цветаева М. И. Поклонись Москве: Поэзия. Проза. Дневники. Письма. М., 1989.

Цветаева М. И. Поэт и время // Цветаева М. И. Избранное. М., 1990.

Цветаева М. И. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1988.

Цветаева М. И. Стихотворения; Поэмы; Драматические произведения. М., 1990.

Goethes Werke in Zwölf Bänden. Bd. 1. Berlin und Weimar, 1981.

References

Istoriya vsemirnoy literatury v 9-ti tomakh. [The History of World literature]. In 9 vols. Vol. 3. Moscow, 1985.

Komolova N. P. «*Italiyskie spolokhi*» *Mariny Tsvetaevoy*. [«Italian flashes» by Marina Tsvetaeva]. In: *Komolova N. P. Italiya v russkoy kul'ture Serebryanogo veka: Vremena i sud'by*. [Italy in the Russian Culture of the Silver Age: Times and Destinies]. Moscow, 2005.

Konradi K. O. *Goethe. Zhizn' i tvorchestvo*. [Goethe. Life and creativity]. Preface. and the general edition of A. Gugnin]. Moscow, 1987. Vol. I.

Losskaya V. *Marina Tsvetaeva v zhizni: Neizdannyye vospominaniya sovremennikov*. [Marina Tsvetaeva in life: Unpublished memoirs of contemporaries]. Moscow, 1992.

Cherepennikova M. S. *Goethe i Italiya. Traditsii. Dialog. Sintez*. [Goethe and Italy. Traditions. Dialogue. Synthesis]. Moscow, 2006.

Cherepennikova M. S. *Traditsii ital'yanskoy geteany*. [Traditions of the Italian Goetheana]. Moscow, 2011.

Cherepennikova M. S. *Traditsii poeticheskogo naslediya Italii. Antologiya ital'yanskoy poezii ot epokhi Vozrozhdeniya do nashikh dney*. [Traditions of the poetic heritage of Italy. An anthology of Italian poetry from the Renaissance to the present day]. Moscow, 2008.

Atkins S. «Italienische Reise» and Goethean Classicism // *Aspekte der Goethezeit*. Göttingen, 1977.

Cloeter H. Charlotte von Stein und Goethes Italienische Reise. *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*. B. 64., 1960.

Haile H. G. «Artist in chrysalis». Urbana, 1973.

Höfer A. Johann Wolfgang Goethe. München, 1999.

Otto secoli di poesia Italiana. Roma, 1993.

List of sources

Goethe J.-W. *Poeziya i Pravda*. [Poetry and Truth]. Moscow, 1969.

Goethe J.-W. *Sobranie sochineniy*: [Collected works]. In 10 Vols Moscow, 1976.

Cazanova J. *Istoriya moyey zhizni: avtobiograficheskiy roman v dvukh knigakh*. [The Story of my life: an autobiographical novel in two books]. Vol. 2. Moscow, 2009.

Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy*. [Complete works]. In 10 Vols. Vol. 7. Leningrad, 1978.

Tolstoy L. N. *O literature. Stat'i. Pis'ma. Dnevnik*. [On literature. Articles. Letters. Diaries]. Moscow, 1955.

Zweig S. *Casanova*. [Casanova]. Moscow, 1990.

Tsvetaeva M. I. *Poklonis' Moskve: Poeziya. Proza. Dnevnik. Pis'ma*. [Bow to Moscow: Poetry. Prose. Diaries. Letters]. Moscow, 1989.

Tsvetaeva M. I. *Poet i vremya*. [Poet and time]. In: *Tsvetaeva M. I. Izbrannoe*. [Tsvetaeva M. I. Favorites]. Moscow, 1990.

Tsvetaeva M. I. *Sochineniya*. [Works]. In 2 Vols. Moscow, 1988.

Tsvetaeva M. I. *Stikhotvoreniya; Poemy; Dramaticheskie proizvedeniya*. [Poems; Poems; Dramatic works]. Moscow, 1990.

Goethes Werke in Zwölf Bänden. Bd. 1. Berlin und Weimar, 1981.