

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0740-3-103-128>

<https://elibrary.ru/HBAUES>

УДК 821.133.1.0 + 821.161.1.0

ББК 83.3(4Фра) + 83.3(2Рос=Рус)

Научная статья / Research Article



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

© 2023 г. В.Б. Зусева-Озкан

«СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК» Э. РОСТАНА В ПРОЕКЦИЯХ М. ЦВЕТАЕВОЙ И Н. ТЭФФИ: СМЕНА ГЕНДЕРНЫХ АКЦЕНТОВ

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда
(проект № 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/>) в ИМЛИ РАН*

Аннотация: В статье рассматривается креативная рецепция пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (1897) в ряде лирических и драматических произведений М.И. Цветаевой 1910-х – начала 1920-х гг. и в рассказе Н.А. Тэффи «Сирано де Бержерак» (1926) в гендерном аспекте. Устанавливается, что в рассказе Тэффи мужские и женские роли отчетливо разграничены, а попытка героини сыграть маскулинную роль смешна: женщина не может отрешиться от своей женскости и, даже если захочет выступить в роли Сирано, непременно собьется на Принцессу Грёзу. У Цветаевой, напротив, роли и паттерны ростановских пьес используются в рамках утверждения «мужеженственности» и лирической героини, и женских персонажей ее пьес, где высшая доблесть и высшая прелесть заключаются как раз в андрогинности, в способности возвыситься над полом и тем самым стать созданиями духа, преодолевшими плоть (мотив, который, безусловно, присутствует и у самого Ростана). Как в случае Цветаевой, так и в случае Тэффи креативная рецепция пьес Эдмона Ростана связывается с особой «литературностью» письма, порожденной автоматарефлексивностью самого ростановского творчества.

Ключевые слова: Э. Ростан, М. Цветаева, Тэффи, креативная рецепция, маскулинность и фемининность, «Сирано де Бержерак».

Информация об авторе: Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Для цитирования: Зусева-Озкан В.Б. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана в проекциях М. Цветаевой и Н. Тэффи: смена гендерных акцентов // Фемининность и маскулинность в культуре модерна: Россия и зарубежье / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 103–128.

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0740-3-103-128>

© 2023. Veronika B. Zuseva-Özkan

CYRANO DE BERGERAC BY EDMOND ROSTAND IN MARINA TSVETAEVA AND NADEZHDA TEFFI'S PROJECTIONS: CHANGING GENDER ACCENTS

Acknowledgements: The research was carried out with support of a grant from the Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/>) at IWL RAS.

Abstract: The article examines the creative reception of Edmond Rostand's play *Cyrano de Bergerac* (1897) in a number of lyrical and dramatic works by Marina Tsvetaeva of the 1910s and early 1920s, and in the short story by Nadezhda Teffi *Cyrano de Bergerac* (1926) in the gender aspect. It is established that in Teffi's short story male and female roles are firmly distinguished, and the heroine's attempt to play a masculine role is shown as ridiculous: the woman cannot renounce her femininity, and, even if she wants to play the role of Cyrano, she will certainly fall into that of the Princess Far-Away. In Tsvetaeva, on the contrary, the roles and patterns of Rostand's plays are used as part of the assertion of androgyny of her lyrical heroine and the female characters of her plays, where the highest valor and the highest charm lie precisely in the ability to rise above one's sex and thereby become creatures of the spirit who overcame the flesh (a motive that certainly is also present in Rostand). Both in the case of Tsvetaeva and in the case of Teffi, the creative reception of Edmond Rostand's

plays is associated with specific “literariness” of writing generated by the self-reflexive nature of Rostand’s work itself.

Keywords: Edmond Rostand, Marina Tsvetaeva, Teffi, creative reception, masculinity and femininity, *Cyrano de Bergerac*.

Information about the author: Veronika B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. “*Cyrano de Bergerac* by Edmond Rostand in Marina Tsvetaeva and Nadezhda Teffi’s Projections: Changing Gender Accents.” *Femininity and Masculinity in the Modernist Culture: Russia and Abroad*. Ex. ed. Veronika B. Zuseva-Özkan. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 103–128. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0740-3-103-128>

Эта статья посвящена рецепции двумя писательницами — Мариной Цветаевой и Надеждой Тэффи — творчества французского неоромантика Эдмона Ростана, а конкретнее — его, пожалуй, самой известной пьесы «Сирано де Бержерак» (1897), хотя у обеих встречаются отсылки и к другим его драмам. Рецепция эта едва ли не противоположна в целом ряде аспектов.

Во-первых, для Цветаевой Ростан был одним из важнейших авторов на всем протяжении ее творческого пути, особенно в ранние годы; следы чтения ею произведений Ростана ощутимы в ее произведениях и в виде отдельных параллелей, словесных и мотивно-сюжетных, и в виде этических и эстетических максим, жизненно-творческого кодекса, во многом заимствованного из пьес Ростана. О Тэффи этого сказать никак нельзя — ее рецепция ростановского творчества гораздо более «точечна». Во-вторых, если у Тэффи влияние «Сирано де Бержерака» совершенно очевидно, проявляясь уже на уровне заголовка и сюжета (имеется в виду ее рассказ «Сирано де Бержерак», 1926), то у Цветаевой оно залегает глубже, на уровне мотивов, и требует внимательного анализа, зато имеет место в целом ряде текстов, включая эго-документальные. В-третьих, в креативной рецепции ростановских драм Цветаевой отражается особое конструирование ею гендера: она во многом переакцентирует мотивы Ростана, привязанные у него к мужским персонажам, «переключая» их на собственную лирическую героиню, а также на героинь своих пьес, которые приобретают андрогинный характер.

В большой степени эта переакцентировка связана с поэтической автоматарефлексией Цветаевой, ее пониманием себя как поэта. Тэффи тоже меняет гендерные акценты в своей рецепции Ростана — но совсем иначе, в применении не к собственной поэтической персоне, а к героине рассказа «Сирано де Бержерак», которая безуспешно пытается сыграть заглавную роль — и важно, что именно безуспешно (тогда как у Цветаевой ростановская мужская роль окажется вполне подходящей лирической героине). В-четвертых, принципиально различие в восприятии творчества Ростана обеими писательницами и «помещение» его на разные уровни литературной иерархии.

Следует отметить, что увлечение Ростаном отнюдь не было в России «рубежа веков» и тем более в 1920-х гг., в русской эмиграции, широко распространенным в интеллигентской и творческой среде явлением. Хотя его пьесы регулярно ставились на сцене (так, «Сирано де Бержерак» в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник можно было увидеть в Театре литературно-артистического кружка, известном как театр Суворина, уже в 1898 г., когда еще года не прошло с публикации пьесы на французском, затем осуществлялись постановки в 1900 г., в 1915 г. — в Камерном театре в Москве, где, кстати, играл небольшую роль муж Цветаевой С.Я. Эфрон, и др.¹), для литературного пейзажа «рубежа веков», в большой степени захваченного модернистскими веяниями, ростановский театр был несколько «старомодным»². Известен, например, весьма критический отзыв В.Я. Брюсова, приведенный Цветаевой в очерке «Герой труда» (1925) и относящийся к 1910 г.: «Ростан прогрессивен в продвижении от XIX в. к XX в. и регрессивен от XX в. к нашим дням» [Цветаева, 1994, т. 4, с. 23]. Позднее М.Л. Слоним, сдружившийся с Цветаевой уже в эмиграции (с 1922 г.), писал: «Из-за Ростана мы с ней повздорили: я говорил о Ростане скептически и любовь к нему считал чуть ли не проявлением дурного вкуса, а МИ восхваляла его романтически и упрекала меня в литературном снобизме» [Слоним, с. 310]. В очерке Цветаевой «Живое о живом» (1932) явно прочитывается безразличие к Ростану М.А. Волошина, который пытается обнаружить у юной Цветаевой модернистские интересы. Гораздо позднее З.А. Шаховская, которая знала Цветаеву в начале 1930-х гг., удивлялась тому, что «водопадная Марина Цветаева могла любить и ценить

¹ История рецепции пьесы и ее театральных постановок в России подробно воспроизведена в: [Заборов; Гительман].

² Не случайно пьеса очень нравилась М. Горькому, который в 1890-х гг. переживал свой романтический, или, точнее, неоромантический период [Заборов, с. 341–342].

ручейкового автора Орленка и Шантеклера, Ростана...» [Шаховская, с. 163]. То есть довольно распространены были представления о «дурновкусии» увлечения Ростаном. Цветаеву в ее любви к нему это совершенно не останавливало, тогда как Тэффи, судя по всему, разделяла общее скептическое отношение.

Остановимся сначала на случаях обращения к «Сирано де Бержераку» Цветаевой. До сих пор в основном обсуждалась ее рецепция пьесы Ростана «Орленок» (1900) [Нива; Таганов; Карпова; Стрельникова; Башкирова, Войтехович], что закономерно, поскольку это была ее любимая ростановская драма и в ранней лирике Цветаевой содержится множество аллюзий к ней. Несколько меньше, но тоже в очень сильной степени, обнаруживается в ее раннем творчестве влияние пьесы «Принцесса Грёза» (1895) [Зусева-Озкан, 2023]. «Сирано де Бержерак» не входил в число «главных» для нее текстов Ростана, однако тем любопытнее параллели. В основном они концентрируются в ее ультраромантическом творчестве 1918–1921 гг.

Начнем с того, что для Цветаевой оказывается принципиально важен, казалось бы, не самый очевидный элемент душевного облика главного героя ростановской пьесы: его благородство и романтизм проявляются, в частности, в том, что он совершенно не ценит материального, денег. В первом акте в сцене в театре, сорвав спектакль, Сирано бросает актерам, оставшимся без выручки, кошель со всем «отцовским пенсионом» — и этот эффектный жест его друг Ле-Бре комментирует: «Уж это благородство! / Отдать все деньги им... Ей-богу, идиотство!» [Ростан, с. 235].

Это отсутствие интереса к материальному у Ростана становится качеством поэта *par excellence* — не только Сирано, но и певца Солнца Шантеклера, который всю найденную еду отдает курам, а сам питается чуть ли не воздухом, в одноименной пьесе. Но и у Цветаевой способность, фигурально выражаясь, «бросить кошель» тоже связывается со статусом поэта. Она не раз, особенно в тяжелейший период 1918–1921 гг., пишет о «человеке, у которого нет и который дает», сопрягая эту мысль со следующей самохарактеристикой — «завиток романтика во мне»: «Раньше, когда у всех все было, я все-таки ухитрялась давать. Теперь, когда у меня ничего нет, я все-таки ухитрюсь давать»; «Даю я, как все делаю, из какого-то душевного авантюризма — ради улыбки — своей и чужой» [Цветаева, 1994, т. 4, с. 542] (у Цветаевой в этот период авантюризм отождествляется с «романтическим» — ср. ее героев-авантюристов Лозэна, Казанову). В ее стихах 1917–1921 гг. и в пьесах, которые должны были составить сборник «Романтика», не раз обыгрывается жест «кошель

под ноги». Примечательно, что в пьесе «Приключение» (1919) он «передается» героине (т. е. имеет место гендерная переакцентировка) — Анри-Генриэтте. Капитан рассказывает о ней (имея в виду попытку купить ее любовь):

Пришла. — Выходим в парк.
Отсчитываю ей монеты.
Смеется: — Думаете, нету
Цехинов у меня? — и шварк
Мне под ноги кошель!

КАЗАНОВА

Богиня! [Цветаева, 1994, т. 3, с. 473]

Девчонка из этой же пьесы, вопреки внешней приземленности, тоже обнаруживает свою подлинно романтическую натуру, когда, во-первых, отказывается от ужина ради любви и, во-вторых, описывает, как отомстила бы своей квартирной хозяйке... запустив в нее содержимым кошеля: «Так, так, так, так. Потом бы золотой / В лоб запустила — не один, а тыщу! / Вот-вот-вот-вот — за то, что у ворот / Стужей меня знобила» [Цветаева, 1994, т. 3, с. 494].

За этим жестом у Цветаевой тянется целый пучок родственных мотивов, и среди них *отказ от всех материальных интересов, бестелесность* (и хуроба — все героини Цветаевой «легки», худощавы, стройны), причем и здесь Цветаева следует за «буквой» Ростана: у него одним из маркеров романтического героя является отсутствие интереса к еде — и в Сирано, и в героях «Принцессы Грёзы», и в Шантеклере, и в Орленке подчеркивается их способность питаться чуть ли не воздухом, отчетливое предпочтение пищи духа пище телесной, вообще аскетизм. Цветаева заимствует эти мотивы (от еды в ее пьесах отказываются Дама в плаще и Господин в плаще в пьесе «Метель», Лозэн в «Фортуне», Казанова, Анри-Генриэтта, Девчонка, Франциска в «Приключении» и «Фениксе»³), всячески их трансформируя. В ее стихах и пьесах героини стремятся получить в уплату не кошель, а душу,

³ Ср. в «Повести о Сонечке», где Марина Ивановна и Сонечка Голлидэй обсуждают недостаток истинного понимания любви Юрием Завадским: «...он бы не репетировал без конца “Святого Антония”, а Святым Антонием бы — был, или не Антонием, а вообще святым...

— Юрием.

— Да, да, и вообще бы никогда бы не обедал и не завтракал» [Цветаева, 1994, т. 4, с. 304].

выказывая бескорыстность вплоть до полного самозабвения, нередко в парадоксальном духе, когда деньги отвергает, например, куртизанка, как в стихотворении «Кавалер де Гриз! — Напрасно...» (31 декабря 1917), где «страстно любящая Вас / М.» объявляет: «Мы приходим из ночи вьюжной, / Нам от вас ничего не нужно, / Кроме ужина — и жемчужин, / Да быть может еще — души!» [Цветаева, 1994, т. 1, с. 383]. В стихотворении «Проста моя осанка...», завершающем раздел «Мариула» в сборнике «Психея. Романтика» (1923), это бескорыстие доводится до степени самосожжения:

Живу — никто не нужен!
Взошел — ночей не сплю.
Согреть чужому ужин —
Жилье свое спалю [Цветаева, 1994, т. 1, с. 562].

В стихотворении «Чердачный дворец мой, дворцовый чердак!..» (1919) убогость быта романтизируется, а способность лирической героини обитать в этих холодных «эмпириях» трактуется как атрибут поэта и готовность в любую минуту «взойти на небо» — см. эти же мотивы в «Сирано де Бержераке», где, особенно в последнем акте, акцентируются бедность героя, его убогий быт, сопровождающий его голод, неумение и нежелание героя воспользоваться плодами своих трудов⁴ — и при этом гордость духа, способность переживать свои несчастья смеясь. В стихотворение вводится голос друга или гостя, равно ужасающегося положению лирической героини и восхищенного ее стойкостью (см. роль Ле-Бре, который безуспешно пытается служить голосом разума для Сирано):

Взойдите. Гора рукописных бумаг...
Так. — Руку! — Держите направо, —
Здесь лужа от крыши дырявой.
<...>
— А что с вами будет, как выйдут дрова?
— Дрова? Но на то у поэта — слова

⁴ См., например: «Но одиночество, тоска, декабрьский холод,
Что крадется в его убогое жильё,
Да темнота вокруг, да голод —
Их опасается предчувствие мое.
Вот те враги, что для него опасны;
Бледнеет он, худеет с каждым днем,
Так жалок в стареньком кафтанчике своем...» [Ростан, с. 384].

Всегда — огневые — в запасе!
Нам нынешний год не опасен...
От века поэтовы корки черствы...
<...>
А если уж слишком поэта доймет
Московский, чумной, девятнадцатый год, —
Что ж, — мы проживем и без хлеба!
Недолго ведь с крыши — на небо [Цветаева, 1994, т. 1, с. 488–489].

Помимо этого презрения романтического индивидуума к материальному Цветаева заимствует у Ростана *тип героини*: она одновременно «причудница» (в «Сирано де Бержераке», дословно, «прециозница» — но не в мольеровском, а во вполне высоком духе) и амазонка. Не только в «Сирано», но и в «Орленке», и в «Шантеклере» появляется особая героиня, отвергающая общественные условия, в том числе продиктованные условностью пола, и спроецированная на тип воительницы, т. е. существа как бы андрогинного. В «Орленке» это графиня Камерата, в «Шантеклере» — Фазанья курочка, которую Шантеклер сравнивает с амазонкой. В «Сирано де Бержераке» Роксана, хоть и не является воительницей, сравнивается с богиней-охотницей Дианой (которая тоже всегда воспринималась как одна из воительных дев): «Ей не хватает лишь колчана, / Чтоб все сказали: “Вот Диана!..”» [Ростан, с. 240]. У Цветаевой Диана неоднократно упоминается именно в «воительном» контексте, например: «Иоанна д’Арк, Диана, одна раса» [Цветаева, 2000, т. 1, с. 190]. В четвертом акте Роксана бесстрашно пробирается на место осады, где воюют Сирано и Кристиан де Невилет. Когда друзья уговаривают Роксану покинуть место битвы, она отказывается: «Здесь будет битва. Да! Но я останусь тут» [Ростан, с. 353]. «Непостижимо! Вы — герой!» [Ростан, с. 351] — восклицает о ее поступке Ле-Бре. Реплики Сирано и Роксаны фиксируют ее бесстрашие и героизм:

СИРАНО.

Так из причудницы вдруг стала героиня?

РОКСАНА.

Мосье де Бержерак! Мы из одной семьи [Ростан, с. 354]⁵.

⁵ Именно эту реплику цитирует Цветаева в письме В.В. Рудневу в 1933 г.: «<...> мы все-таки, с Ходасевичем, по слову Ростана в передаче Щепкиной-Куперник: — Мы из одной семьи, Monsieur de Bergerac!» [Цветаева, 1995, т. 7, с. 445].

Между тем в творчестве Цветаевой героиня-воительница становится практически ее альтер эго [Зусева-Озкан, 2021, с. 440–485]. Не поднимая весь мощный пласт ее текстов, где появляется такая героиня, сошлюсь только на случаи ближайшего, в том числе текстуального, совпадения. Так, в пьесе «Метель» (1918) Дама в плаще описана как «чуть юношественная». Диалог с Господином в плаще напоминает о диалоге Роксаны с Сирано — в обоих случаях подчеркивается бесстрашие и идет игра со словами «герой» и «героиня»:

ГОСПОДИН

Замок родовой

На вьюжные леса покинуть ныне —

Способны лишь ребенок — и герой.

ДАМА

Я не герой.

ГОСПОДИН

Вы лучше, — Героиня! [Цветаева, 1994, т. 3, с. 368]

Цветаева обращает легкое «амазоноподобие» Роксаны в андрогинность Анри-Генриэтты (и потом, в «Фениксе», — ее двойника Франциски), которая первоначально является Казанове в пьесе «Приключение» в облике гусара:

Всё в мире — только имена!

Кто скажет: месяц, кто: луна...

Анри — сегодня, завтра — Генриэтта... [Цветаева, 1994, т. 3, с. 463]

Более того, Анри-Генриэтта схожа с Роксаной и в том, что *обе не только амазонки, но и «причудницы»*: проблема Кристиана и вся завязка «Сирано» состоят в том, что образованная, остроумная, искусная во всех светских забавах Роксана не может полюбить мужчину просто за то, что он красив и даже благороден — ей нужна родственная душа (не случайно, кстати, Роксана и Сирано кузены, «из одной семьи», и не случайно у Цветаевой так важен мотив родственности / братственности героини-воительницы и ее возлюбленного [Зусева-Озкан, 2021, с. 472–475]) и острый ум. Анри-Генриэтта характеризуется подобным же образом (кроме того, как выясняется, она умеет играть на виолончели, читает Спинозу, у нее высокое происхождение — как и у Роксаны):

Послушна как дитя, добра, умна,
Старик Гораций ей слагал бы оды! —
Но вдруг мужскую надевает моду,
По окнам бродит, как сама Луна,
Трезва за рюмкой, без вина — пьяна...
<...>
То в честь Платона составляет вирши,
То — молнией в седло [Цветаева, 1994, т. 3, с. 471].

Интересно и то, что в обоих случаях важную роль в мотивно-образной системе играют *луна и лунный луч*. Поскольку прототип ростановского героя, реальный Сирано де Бержерак, был автором сатирического «Иного света, или Государств и империй Луны» (публ. 1657), в пьесе Ростана многократно повторяется образ луны — разумеется, в лирическом духе, соответствующем тону этой «героической комедии». Хотя Сирано, отвлекая герцога де Гиша во время тайной свадьбы Роксаны и Кристиана, разыгрывает перед ним комедию падения с Луны, в пьесе есть и несколько вполне серьезных ее упоминаний. В частности, в финале, умирая, Сирано улыбается Луне и говорит, что его заберет на небо лунный луч; в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник: «Вот наконец взлечу я на луну...», «Но мне пора... простите... вот... с луною / Я должен уходить... Она пришла за мною...» [Ростан, с. 401, 402]. В пьесах Цветаевой луна и лунный луч тоже родственны романтическим героям: в «Метели» с лунным лучом, т. е. так же, как Сирано, собирается исчезнуть Господин в плаще. Представляется он так: «Князь Луны, / Ротонды кавалер — и Рыцарь Розы» [Цветаева, 1994, т. 3, с. 366]. Прощаясь со спящей Дамой в плаще и в то же время обещая ей встречу в вечности, он говорит: «И будет плыть в пустыне графских комнат / Высокая Луна... / (Глядя на нее, спящую, настойчиво и нежно.) / Ты женщина, ты ничего не помнишь... / Не помнишь!.. Не должна...» [Цветаева, 1994, т. 3, с. 372]. С лунным лучом появляется и исчезает Анри-Генриэтта в «Приключении», чей образ вообще теснейшим образом связан с луной («Прелестна — и до странности похожа / На лунный свет...» [Цветаева, 1994, т. 3, с. 476]):

Полоса луны.
ГУСАР
Зачем на ложе
Нисходит этот лунный луч?

КАЗАНОВА

Кто вы?

ГУСАР

Я — лунный луч. Вольна

Мне всякая дорога.

КАЗАНОВА

Кто вы?!

ГУСАР

Как спутница Земли — Луна,

Я — вечный спутник Казановы [Цветаева, 1994, т. 3, с. 462].

При свете луны Казанова в финале «Приключения» вспоминает о покинувшей его 13 лет назад Генриэтте (чем вызывает обиду Девчонки: «Я вам предоставляю госпожу / Луну, а вас — Луне предоставляю! / Целуйтесь с ней!» [Цветаева, 1994, т. 3, с. 497]) и называет ее «мой лунный мальчик»; так же, при луне, является ему в старости, на пороге смерти, двойник Генриэтты Франциска. Но и сам Казанова тоже имеет к луне прямое отношение: недаром Капеллан в «Фениксе» (1919) говорит о нем: «Так и есть — с Луны!» [Цветаева, 1994, т. 3, с. 519]. Наконец, в стихотворениях Цветаевой из книг «Вечерний альбом» (1910) и «Волшебный фонарь» (1912) встречаются взаимосвязанные мотивы полета и луны («Прощай же, мой рыцарь, я в небо умчусь / Сегодня на лунном коне!» [Цветаева, 1994, т. 1, с. 34]), лунного света, причем иногда напрямую отсылающие к Ростану и его персонажам — например, в стихотворении «В Шенбрунне» (об Орленке).

В «Сирано де Бержераке» разыгрывается конфликт, схожий с тем, что ранее подспудно имел место в «Принцессе Грёзе», а именно мотив двойственности любви — если воспользоваться словами Цветаевой, любви к «губам» и любви к «душе» [Цветаева, 1995, т. 6, с. 577–578]. Как и в предшествующей пьесе, героиня преодолевает эту двойственность — уже в четвертом акте Роксана признается Кристиану, что ей все равно, как он выглядит, что его «глаза и кудри сказочного принца» более ничего не значат для нее: «Земные мелкие желанья / Теперь умчались далеко — / И я люблю тебя, и мне легко, легко!» [Ростан, с. 367]. Некоторую параллель этому, помимо цветаевских эго-документальных текстов, находим в «Приключениях» и «Фениксе», хотя, конечно, для Цветаевой ее ультрароманти-

ческого периода все-таки очень важна внешняя «очаровательность» ее героев — см., например, цикл, обращенный к Ю. Завадскому и весь строящийся на восхищении внешностью:

Вы столь забывчивы, сколь незабвенны.
— Ах, Вы похожи на улыбку Вашу! —
Сказать еще? —Златого утра краше!
Сказать еще? — Один во всей вселенной!
Самой Любви младой военнопленный,
Рукой Челлини ваянная чаша [Цветаева, 1994, т. 1, с. 454].

Даже в этом стихотворении лирическая героиня подчеркивает невинность и как бы заведомую «невозможность» своей любви, ее окрашенность в тона грезы:

Я Вас люблю. — В камине воеет ветер.
Облокотясь — уставясь в жар каминный —
Я Вас люблю. Моя любовь невинна.
Я говорю, как маленькие дети [Цветаева, 1994, т. 1, с. 454].

Та же мизансцена — в «Фениксе», где старику Казанове, которому уже 75 лет и от которого остался лишь «остов», признается в пламенной любви девочка Франциска 13 лет, никогда не видевшая его раньше, во времена его молодости и великолепия. Точно так же она говорит о своей любви при свете камина, когда на улице воют ветер и вьюга, а Казанова сидит в кресле. На этот раз перед нами ребенок не в фигуральном, а в прямом смысле, а вместо молодого мужчины — старик. Тот же мотив любви, пренебрегающей внешностью и даже полом, возникает в «Приключении», где Казанова влюбляется в Генриэтту еще тогда, когда она предстает ему гусаром Анри. См. также проникнутые высокой влюбленностью стихи Цветаевой, обращенные к старикам А.А. Стаховичу и С.М. Волконскому.

Берет начало в «Сирано де Бержераке» и мотив вражды, бездумной, органической, которую испытывает всё низкое и подлое по отношению к высокому, поэтическому, аристократическому в том особом смысле, который придавала Цветаева этому слову («Для других — аристократ — человек высокого рождения... Аля, быстро: — А для Вас — высокого духа» [Цветаева, 2000, т. 2, с. 56]). Сирано говорит: «Пускай вокруг меня шипит и вьется злоба, / Пусть ненависть меня преследует до гроба, — / Я буду этим горд! Да, легче мне идти / Под градом выстрелов по моему пути! [Ростан, с. 279]. «Сирано де

Бержерак» заканчивается смертью героя, последовавшей в результате тайного заговора оскорбленных его остроумием врагов — ему сбрасывают на голову бревно. В «Фениксе» тоже одной из центральных линий, которая завершается тем, что оскорбленный Казанова уезжает из замка Дукс в ночь, вьюгу и, очевидно, смерть, являются враждебные действия замковой челяди и людей нового, негероического и приземленного века по отношению к центральному герою. При этом Казанова у Цветаевой не только ценитель Ариосто и Тассо и автор любимых ею «Мемуаров», но и сам поэт:

КАПЕЛЛАН

(*Князю де Линь.*)

Ваш сосед

Ведь тоже, кажется, поэт?

КАЗАНОВА

Да, Светлость. Этого союза

Года не расторгают. Музу

Единственную изо всех

Любовниц — не пугает старость [Цветаева, 1994, т. 3, с. 520].

Возникают даже текстуальные совпадения (при наличии смысловой инверсии), касающиеся земной судьбы Сирано и Казановы. У Ростана в русском переводе:

Ну, словом, Сирано де Бержерак.

Почтим его мы надписью надгробной!

Он интересен тем,

Что всем он был — и не был он ничем!.. [Ростан, с. 402]

Последняя строка в оригинале звучит так: “Qui fut tout, et qui ne fut rien” [Rostand, p. 213]. У Цветаевой в «Фениксе» в списке действующих лиц Казанова охарактеризован следующим образом: «Джакомо Казанова фон Сегальт, ныне библиотекарь замка Дукс, 75 лет, “Que suis — je? Rien. Que fûs — je? Tout”» [Цветаева, 1994, т. 3, с. 499].

Наконец, очень важна для Ростана в «Сирано де Бержераке» тема остроумия, выше которого — способность к воспарению, неутраченное умение мечтать и грезить. Герой Ростана очень остроумен, но для него это лишь оружие, защищающее грезу. В конечном счете и то и другое родственны, поскольку оба требуют воображе-

ния. В творчестве Цветаевой, особенно в 1917–1921 гг., остроумие и острословие тоже очень важны и, как у Ростана, уподобляются оружию в поединке (ср. дуэльную балладу Сирано и выражения вроде «рипост» и «рифмованный выпад» в очерке Цветаевой «Герой труда») — оружию, защищающему грезу. См., например, поставленные рядом остроумие и романтизм (чьими знаками выступают музыка, скачка на коне, театральная сцена, имена Шумана, Шопена и Байрона) в стихотворении «Аля» (1913), где первое при этом сравнивается с хлыстом. В пьесе «Приключение» Анри-Генриэтта наделена подчеркнутым остроумием — но она способна и к глубоким чувствам (походя в этом на «причудницу» Роксану), причем знаком романтического и здесь выступает музыка.

ГЕНРИЭТТА

Секундной стрелкой сердце назову,
А душу — этим звездным циферблатом!

ГОРБУН

Божественно!

ПЕДАНТ

Отменно!

ПОСОЛ ФРАНЦУЗСКИЙ

И остро!

<...>

ГЕНРИЭТТА

(подходя к виолончели)

Посмотрим, всё ли мы с тобою в дружбе,
Виолончель, душа моей души? [Цветаева, 1994, т. 3, с. 481, 483]

Итак, в цветаевских пьесах «ультраромантического» периода (как и в лирике Цветаевой) принципиальна роль андрогинной героини, заимствованная у Ростана, в том числе из «Сирано де Бержерака». Не менее важен почерпнутый в ростановских пьесах мотив неконвенциональности любви, где он привязан к героиням его пьес, преодолевающим стереотипы страсти, как Принцесса Грёза и Роксана; этот мотив у Цветаевой звучит и применительно к героиням ее пьес, и к лирической героине. Далее, что еще интереснее, Цветаева «привязывает» к своей лирической героине и женским персонажам

пьес мотивы, сопряженные у Ростана не с женскими, а с мужскими персонажами. В основном эти гендерные инверсии оказываются связаны с рефлексией поэтического творчества (лирическая героиня уподобляется поэту Сирано), и это не случайно: Цветаева всегда стремилась быть не «поэтессой», а «поэтом», говорила о своем даре как о «мужественном», который в рамках маскулинного гендерного порядка представлялся единственно возможным. Лирическая героиня смела, воинственна, рыцарственна, бескорытна, авантюристична, бедна и горда, как Сирано, — и (потому) она поэт.

Теперь обратимся к рассказу Тэффи «Сирано де Бержерак» (1926). Сюжет его таков: актриса Богратова (имени ее мы так и не узнаем) путешествует на пароходе и становится свидетельницей взаимной симпатии молодого мичмана, сына адмирала и баронессы, и «капитанской дочки» Машеньки, у которой «ни денег, ни образования», но которая, по общему мнению, очаровательна и непосредственна. Однажды ночью Богратова не может заснуть и выходит прогуляться на загроможденную мешками палубу, где в этот момент «берет лунную ванну» и мечтает о Машеньке мичман. Тот принимает Богратову за предмет своих вздыханий и затевает разговор о любви к ней, желании жениться и затруднении на этом пути: «Знаю вас всего неделю, а готов хоть сейчас жениться; но как я вас покажу, такую, папеньке с маменькой?» [Тэффи, 2011 b, с. 284] (речь идет о простоте, необразованности «капитанской дочки»). Богратова сначала пытается объяснить мичману, что она не Машенька, но тот ей не верит, и постепенно она втягивается в разговор, причем «триггером» становится приведенная выше фраза — Богратова возмущается: «Допустим, что я действительно Машенька. Неужели вы думаете, что за две недели можно так до самого дна узнать женскую душу со всеми ее возможностями?» [Тэффи, 2011 b, с. 284].

Очевидно, затронутая идеями женского равноправия, свободы (тем более что Богратова актриса и, действительно, довольно свободна в своем поведении, в частности, в отношениях с мужчинами, как свидетельствуют ее размышления о ссоре с генералом), а также полагая себя женщиной неординарной, она пытается доказать мичману, будто женщины, и она лично, далеко не так просты, как он полагает, и начинает с того, что читает ему отрывок из ростановской «Принцессы Грёзы», уподобляя себя, собственно, заглавной героине. Мичман впечатлен и хочет подойти к ней, но Богратова решает сыграть роль Сирано в юбке и назначает ему свидание на следующую ночь, запрещая ему увидеть себя:

Богратова долго улыбалась, лежа на своей койке.

— Я заставлю его этими ночными беседами безумно влюбиться и жениться на Машеньке. Вот дивное приключение! Совсем Сирано де Бержерак. Благодаря моему уму и таланту он влюбится... в Машеньку [Тэффи, 2011 b, с. 285].

Однако на вторую ночь Богратова «пересаливает» и, хотя мичман хочет «поговорить просто», ошарашивает его «мелодекламацией», устраивая своего рода «литературное отделение». Если в первую ночь ее монологи были, по крайней мере, контекстуально более или менее уместны, то во вторую она выглядит просто попугаем. Наконец, на третью ночь «злой и нервный» мичман объявляет подставной Машеньке:

Я просто был глуп и молодо влюблен в вас, хорошенькую Машеньку. Но потом, когда я во время этих ночных свиданий узнал вас по настоящему, я понял, что мы не пара. Я, очевидно, человек простой, а у вас всё какая-то мелодекламация. <...> Я думал, вы простенькая девочка, что вас немножко отшлифовать... И, главное, — думал, что вы ужасно любите меня... <...> Я ни слова не скажу вам, будто ничего и не было. А через неделю, а то и раньше спишусь на другой пароход. Прощай, милая моя мечта, радость моя Машенька, капитанская дочка! [Тэффи, 2011 b, с. 288].

Таким образом, Богратова умудряется полностью перевернуть сюжет «Сирано де Бержерака» и разлучить влюбленных. Заканчивается рассказ так:

— Если бы не было противно говорить с этим идиотом, я бы открыла ему, кто я, и пусть бы женился на своей дуре. Но все это надоело. И не все ли мне равно, поженится или не поженится пара молодых идиотов!

Она уже засыпала, как вдруг неожиданно для себя почувствовала, что плачет.

Но не поняла, почему [Тэффи, 2011 b, с. 288].

Таким образом, как можно заключить уже из пересказа, текст Тэффи строится на *инверсии роستانовского сюжета*, причем такой, которая включает и инверсию гендерную. У Ростана решает сыграть роль идеального возлюбленного герой-мужчина, у Тэффи роль идеальной возлюбленной — женщина. В обоих случаях внешней мотивации нет.

вацией выступает то, что имитируемое лицо (Кристиан де Невилет и Машенька соответственно) недостаточно изысканно, образованно и остроумно, чтобы покорить сердце возлюбленного предмета. Принципиальное отличие, однако, состоит в том, что если у Ростана героиня к началу действия еще не любит Кристиана, хотя и увлечена его внешностью, то у Тэффи мичман уже влюблен в Машеньку. В отличие от прециозницы, «причудницы» Роксаны, ему и не нужно, чтобы предмет его любви был интеллектуален и изысканен — он сам прост в своих желаниях и притязаниях. То есть с самого начала рассказа задается неуместность поведения героини-актрисы.

Неуместность эта проистекает из *различия внутренних мотиваций*: если у Ростана Сирано совершает самопожертвование, ибо сам любит Роксану и, как ему кажется, в своем обмане руководствуется ее интересами, то у Тэффи Богратова совершает свой поступок под воздействием самолюбования, дорожной скуки и одиночества — как раз перед поездкой она рассорилась со своим интимным другом генералом, которого называет не иначе как «идиот» (впрочем, к концу рассказа, когда она заплачет, и мичман с Машенькой получат от нее это именование — отсюда можно сделать заключение, что не так уж она к генералу равнодушна, как желает показать самой себе). Если Сирано де Бержерак решается на обман потому, что полагает себя, вопреки всем достоинствам и талантам, ниже Кристиана де Невилета, и думает, что, будучи «уродом», не заслуживает любви, то Богратова, напротив, уверена в своем полном превосходстве над Машенькой — и если насчет «капитанской дочки» мичман сомневается, то уж в нее-то влюбится непременно. Отсюда и происходит одна из причин ее слез в финале — уверенность героини в себе и своих достоинствах горько поколеблена: если раньше мичман был в Машеньку влюблен, причем она была для него «мечтой» и «радостью», то после разговоров с «Машенькой»-Богратовой эти мечта и радость отравлены, а влюбленность уходит.

Другое существенное различие заключается в том, что у Ростана герой — истинный *поэт*⁶, и это основная его характеристика, из которой проистекают все остальные, в том числе остроумие и величие души. Героиня Тэффи снабжена другой, но столь же яркой и отчетливой «этикеткой» — правда, гораздо менее «высокой»: она *актриса*. Помимо того, что на рубеже XIX и XX вв. за этой профессией был закреплен целый веер нелестных ассоциаций, касающихся

⁶ «Примечательно, что пьеса “Сирано де Бержерак” в переводе Щепкиной-Куперник вышла со вторым названием — “Поэт”» [Яровенко, с. 148].

прежде всего свободы театральных нравов (и эти стереотипы Богратова историей с генералом, в общем, подтверждает), актриса предстает как *передатчик чужого слова, лишенная слова собственного*. При этом, как и в «Сирано де Бержераке», где актеры изображены, в общем, сочувственно, а театр — как «свой» мир для героя, у Тэффи героиня показана в свете хоть и иронии, но мягкой, не злой. Тем не менее она актриса *par excellence*, в предельной степени, не просто разыгрывающая театральный сюжет в жизни, но представляющая его через ряд слабо связанных друг с другом выходов-«номеров» на «вечере» мелодекламации.

Из «Сирано де Бержерака», как и вообще из роستانовского художественного мира, взята сама идея «театра в театре», *игры при сознании игры*, которая берет начало уже в ранней комедии Ростана «Романтики» (1891); то же имеет место в «Принцессе Грёзе», когда Бертран играет роль для Мелисинды, а Мелисинда — для умирающего Жофруа Рюделя; в «Орленке», где графиня Камерата и герцог Рейхштадтский на время как бы «меняются ролями»; даже в «Шантеклере» (1910) с его нарочитым маскарадом. Игра при сознании игры, своего рода *автоматарефлексивность*, разумеется, имеет место и в рассказе Тэффи, причем она поддерживается литературной «самосознательностью» героев. Читатель, конечно, замечает, что дочку капитана зовут Машенькой, и соотносит ее с Машей Мироновой из «Капитанской дочки» А.С. Пушкина, однако и сами персонажи в курсе сходства: «капитанской дочкой» не раз называет свою возлюбленную мичман. Но он же соотносит ее и с Мелисиндой, Принцессой Грёзой Ростана, в своем финальном монологе, обращенном к фальшивой Машеньке-Богратовой, причем интересно, что это соотношение и сама пьеса оказываются весьма негативно коннотированы. С Принцессой Грёзой также соотносит себя Богратова — не случайно первым текстом, который она обращает к мичману, является именно фрагмент из этой пьесы в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник, из речи Жоффрау, влюбленного в никогда не виданную им красавицу («Любовь — это сон упоительный...»⁷).

⁷ Примечательно, что Богратова читает именно то место, которое в оригинальном тексте «Принцессы Грёзы» фактически отсутствует (в оригинале фигурируют стансы “C'est chose bien commune...”, т. е. «Это дело весьма заурядное...») и является «отсебятиной» Т.Л. Щепкиной-Куперник [Яровенко, с. 126–129]. Тем самым Тэффи — намеренно или ненамеренно — демонстрирует отсутствие у своей героини настоящего знания и понимания Ростана — тогда как персонажи Цветаевой (которая чуть ли не наизусть знала произведения Ростана в оригинале), как правило, «откликаются» именно на французский, а не переводной текст.

В голове у Богратовой, как выясняется, происходит *смешение двух ростановских ролей, маскулинной и фемининной*, — Сирано де Бержерака и Принцессы Грёзы (напомню кстати, что сюжет «Сирано...» во многом повторяет сюжет этой более ранней пьесы Ростана: в «Принцессе Грёзе» один из двух друзей, юный, красивый, полный жизни рыцарь и трубадур Бертран, притворяется вторым, смертельно больным трубадуром Жоффруа, перед возлюбленной). Отсюда неудача Богратовой, так как две роли противоречат друг другу, а она хочет их совместить в своей персоне, став для мичмана *и возлюбленной Принцессой Грёзой, и благородным, жертвующим своей любовью и счастьем Сирано* (хотя, если объяснять эту неудачу изнутри мира героев, как бы с точки зрения мичмана, то происходит она из-за непадания актрисы в ожидания ее визави, в роль простой, милой и любящей «капитанской дочки»).

Это совмещение принципиально разных ролей соответствует той мешанине, что живет в ее голове и выдает себя беспорядочной вереницей цитат из Ростана, Тютчева, Надсона, Бальмонта, Фета, Вертинского, Шекспира, по-видимому, Аполлона Майкова (упоминается «поэма “Аспазия”»), Апухтина, Пушкина (Богратова читает монолог Татьяны из «Евгения Онегина»), Байрона, чье стихотворение Богратова пытается выдать за посвященное ей самой одним известным поэтом, который «плыл на нашем пароходе».

Среди «ростановских» элементов рассказа Тэффи следует отметить еще и настойчиво повторяющийся *мотив лунного света*, который выше обсуждался в связи с Цветаевой. Он возникает много раз, сопровождая ночные свидания мичмана и Богратовой:

«Ночь была тихая, лунная. <...> Пароход скользил в луне и в море, весь легкий и белый»; «...там, за мешками, на самом лунном припеке, увидела лежащую человеческую фигуру — руки разбросаны, голова жутко закинута назад — труп!»; «— Машенька! — позвал труп. — Не бойтесь! Я беру лунную ванну и мечтаю о вас» [Тэффи, 2011 b, с. 283]; «— Что-о? Как вы сказали? Ей-Богу, мне показалось, что это луна говорит. Проще поверить, что луна»; «— Милый друг, сейчас в этой лунной сказке вы для меня не Костя. Вы для меня собеседник. Понимаете? Собеседник с большой буквы» [Тэффи, 2011 b, с. 284]; «Разве вы не чувствуете, как дрожит луна в вашем сердце? Как плещут волны морские в моем? Молчите, я прочту вам дивное стихотворение. Слушайте:

Любовь — это сон упоительный...

И она тихо, но с пафосом прочла отрывок из «Принцессы Грёзы»» [Тэффи, 2011 b, с. 285].

Как нетрудно заметить, особенно из последней цитаты, лунный свет отчетливо связывается и с ростановским творчеством, и с романтическим как таковым. Не менее очевидно, что этому романтическому почти во всех приведенных фрагментах противопоставлено нарочито прозаическое, приземленное, простое и даже комическое — как в речи повествователя («позвал труп», принимающий «лунную ванну» и мечтающий о Машеньке), так и в речи мичмана, постоянно пытающегося свести мнимую возлюбленную «с небес на землю»:

Она прочла это стихотворение Байрона и смолкла.

— Н-да-м, — сказал Костя. — Какую массу стихов вы вызубрили. А борщ варить умеете? <...>

— <...> Но почему вы заговорили о... о домашнем хозяйстве? (Я не хочу говорить грубое слово... «борщ».) Точно облагораживающее влияние женщины заключается в том, чтобы угождать низким вкусам мужа. Я поведу вас неведомыми тропами к сияющим звездам новой зари!..

— Уф! — сказал Костя [Тэффи, 2011 b, с. 287].

Это *столкновение романтизма*, который в рассказе Тэффи предстает как фальшь, мнимость, и *реальности* и составляет, в сущности, глубинный сюжет рассказа. Богратова, захваченная потенциалом ситуации и считая себя особой возвышенно-романтической (что доказывается в ее сознании тем, что она «любит поэзию» и «знает наизусть всего Надсона» — следует обратить внимание на это отождествление, поскольку Надсон к тому моменту воспринимался в творческом кругу как поэт безусловно устаревший, сентиментально-надрывный и мало талантливый), пытается переделать реальность под ростановский сюжет и жестоко проваливается. Таким образом, в рассказе как бы сосуществуют и сталкиваются *два языка*. Одновременно выстраиваются и *два литературных ряда*, соответствующих названным полюсам: с одной стороны, романтическое, понятое как фальшивое, искусственное, мнимое, внешне блестящее и внутренне пустое (здесь объединены Ростан, Надсон, Байрон, Вертинский и пр.), а с другой — реальное, воспринимающееся и в литературном, и в жизненном плане как нечто «подлинное», «настоящее», и этому полюсу соответствуют Пушкин и его «Капитанская дочка»⁸.

⁸ Это противопоставление возникло не случайно и не является чем-то единичным. Произведения Пушкина, действительно, зачастую воспринимались и воспри-

Отсюда следует, что в художественном сознании Тэффи, по крайней мере в этом рассказе, Ростан занимает примерно то же положение, которое было отведено ему большей частью представителей русской творческой среды Серебряного века, — положение не слишком высокое и уж во всяком случае бесконечно далекое от того поклонения, которое выказывала Цветаева — достаточно вспомнить ее письмо Брюсову от 15 марта 1910 г., где она писала: «Почему Вы не любите Rostand? Неужели и Вы видите в нем только “блестящего фразера”, неужели и от Вас ускользает его бесконечное благородство, его любовь к подвигу и чистоте? Это не праздный вопрос. Для меня Rostand — часть души, очень большая часть» [Цветаева, 1995, т. 6, с. 37].

Таким образом, если в «Сирано де Бержераке» Тэффи возникает ситуация *культурного двуязычия и двуязычия сознаний*, то в лирических и драматических произведениях Цветаевой, в которых отразилось влияние Ростана, существует лишь *один язык — романтический*. Цветаева в них предельно серьезна и патетична, здесь господствует *героический модус* художественности, тогда как Тэффи в своем рассказе *иронична*, а ирония неизбежно подразумевает «радикальное размежевание» внутреннего и внешнего, «притворное приятие чужого пафоса, а на деле его дискредитация как ложного» [Тюпа, с. 75]. Творчество Ростана, да еще отошедшее от первоисточника (как показывает цитирование Богратовой монолога из русской версии «Принцессы Грёзы», не соответствующего оригиналу), несколько «вульгаризированное» и растворенное в общей квази-романтической стихии, оказывается в этом рассказе достойным смеха «реквизитом», подвергающимся ироническому отчуждению как яркий образец той «литературности», которая и является основной мишенью для иронии Тэффи: писательница вообще не раз посмеивалась над восприятием реальности и живых людей через литературную призму.

нимаются (вне их научного, литературоведческого исследования) как «простые», «жизненные», хотя, на самом деле, безусловно, их внешняя «безыскусность» тоже представляет собой литературный код. Ю.М. Лотман отмечал в текстах Пушкина постромантического периода установку на преодоление литературности, формулируя его задачу как попытки создать произведение, которое воспринималось бы как сама внелитературная реальность, не переставая при этом быть литературой. В «Евгении Онегине», как подчеркивал Лотман, этот эффект достигается «не ценой упрощения художественной структуры, а путем предельного усложнения организации текста» [Лотман, с. 445]; говоря о «Капитанской дочке», он указывал на «стремление Пушкина к демонстративно “простым” героям <...>, составлявшее одну из существенных граней пушкинского реализма» [Лотман, с. 171].

У Тэффи есть целый ряд рассказов, чьи заглавия сконструированы по тому же принципу, что и «Сирано де Бержерак», а именно представляют собой литературные имена (как персонажей, так и писателей): «Дон-Жуан» (1911), «Байрон» (1913), два различных рассказа под названием «Гедда Габлер» (1912 и 1927), «Фея Карабос» (1946), «Дон-Кихот и тургеневская девушка» (1946), «Яго» (1946); к этому ряду примыкает и рассказ «Литература в жизни» (1911), высмеивающий следование тургеневским сюжетам и типам, а также, как и в «Сирано де Бержераке», невозможное смешение разных ролей⁹. Но, хотя стержнем всех названных рассказов является комическое несоответствие жизни литературным образцам, только в «Сирано де Бержераке» (и еще, отчасти, в «Литературе в жизни»¹⁰) эта несообразность роли «исполнителю» приобретает гендерное измерение. Особенно очевидно это при сопоставлении с рассказом «Дон-Кихот и тургеневская девушка», где возникает тот же контраст ложного романтизма («мелодекламации») предельно приземленной реальности (метонимией которой выступают «борщ» в «Сирано» и «колбаса с чесноком» здесь):

Если бы только он немножко больше понимал меня, не разводил бы эту мерихлюндию. Ведь это не жизнь, а какая-то мелодекламация под Эолову арфу, засахаренные звезды, а я люблю жареную колбасу с чесноком [Тэффи, 2011 b, с. 62].

Однако в «Дон-Кихоте и тургеневской девушке» роли героя Васи и героини Зины распределены в соответствии с гендером литературных прототипов, тогда как в «Сирано де Бержераке» как допол-

⁹ Ср.: «Но вот случился большой скандал. Гуляли вместе, разговаривали загадочными фразами; лицеистик вертел в руках хлыст, которым, как подобает герою романа, “нервно сбивал головки цветов”. И вот, в самый разгар тургеневщины, он вдруг ударил себя хлыстом по руке.

На мгновенье оба растерялись. По роману следовало (героиня была в эту минуту Зинаидой и, вообще, все велось, как в “Первой любви”), чтоб он ее ударил, а не себя. А она должна была поцеловать след от его хлыста на своей руке. “Медленно подняла руку” и т. д.

Теперь как же быть?

Лицеистик до того смутился, что чмокнул сам себе руку!

Это уж была узурпация. Он залез в чужую роль и нагло исполнил ее на глазах у главной артистки» [Тэффи, 2011 a, с. 435].

¹⁰ Совсем особняком стоит рассказ «Яго», где заглавная роль отведена зеркальному шкапу, который до известной степени наделяется антропоморфностью и «психологией».

нительный комический эффект, так и художественная рефлексия «мужского» и «женского» достигаются именно за счет того, что героиня берется исполнять «мужскую», согласно претексту, роль — и ее проваливает. Таким образом, *мужские и женские роли* в рассказе оказываются *отчетливо разграничены*, а попытка героини взять на себя мужскую роль смешна: показано, что женщина как бы *не может отрешиться от своей женскости*. Даже если она захочет выступить в роли Сирано, она непременно собьется на Принцессу Грёзу, и выйдет только карикатура на обе фигуры. Оговоримся, что эта рефлексия осуществляется на уровне текста, т. е. предмета для созерцания читателей (и автора как первочитателя своего произведения), с внешней точки зрения, а не в кругозоре самих действующих лиц, не внутри «мира героев», для которых конфликт заключается в столкновении условно-романтического и приземленно-жизненного и, соответственно, двух женских типов в их отношениях к герою: якобы возвышенной героини, проецирующей себя на Принцессу Грёзу, а по сути — активной в любви, эмансипированной, и простой, невинной девушки, напоминающей Мишу Мионову и воплощающей «традиционную», «нормативную» женственность (кстати, совершенно не факт, что дочь капитана ей соответствует на самом деле, а не в воображении мичмана).

Если у Тэффи мужская и женская роли разведены, то у Цветаевой, как мы постарались продемонстрировать выше, *роли и паттерны роستانовских пьес используются в рамках утверждения «мужественности»* и лирической героини, и женских персонажей цветаевских романтических пьес, где высшая доблесть и высшая прелесть заключаются в андрогинности, в способности встать выше пола и тем самым стать созданиями духа, души, преодолевшими плоть (мотив, который, безусловно, присутствует и у самого Ростана).

Наконец, примечательно и то, что как в случае Цветаевой, так и Тэффи креативная рецепция пьес Эдмона Ростана связывается с особой «литературностью» письма, которая, по нашему мнению, порождена автоматарефлексивностью самого роستانовского творчества.

Подведем некоторые итоги. Посредством обращения к «Сирано де Бержераку» Ростана (как и к другим пьесам французского автора, что является предметом отдельной статьи [Зусева-Озкан, 2023]) Цветаева разрабатывает несколько важнейших для ее художественного мира мотивов, тем и образов: это мотив пренебрежения материальностью и «антимещанства», аристократизма души; образ героини-амазонки, наделенной андрогинностью; мотив двойствен-

ности и неконвенциональности любви; идея превосходства мечты, воображения, грезы над реальностью и «разрыва», непременно существующего между душой и телом. Для Тэффи же Ростан становится знаковым выразителем романтически-условного искусства и в целом культурных штампов и стереотипов, которые ослепляют людей и не дают им понимать друг друга.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

- Ростан Э.* Пьесы / пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник. М.: Правда, 1983. 624 с.
- Слоним М.* О Марине Цветаевой. Из воспоминаний // Воспоминания о Марине Цветаевой. М.: Сов. писатель, 1992. С. 306–350.
- Тэффи Н.А.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011 а. Т. 1. 480 с.
- Тэффи Н.А.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011 б. Т. 3. 416 с.
- Цветаева М.И.* Неизданное. Записные книжки: в 2 т. М.: Эллис Лак, 2000.
- Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995.
- Шаховская З.* Отражения. Paris: Ymca-press, 1975. 278 с.
- Rostand E.* Cyrano de Bergerac. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1897. 215 p.

Исследования

- Башкирова И.Г., Войтехович Р.С.* Эпиграфы из Ростана в структуре «Вечернего альбома» Цветаевой // 1910 — год вступления Марины Цветаевой в литературу: сб. докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2012. С. 212–218.
- Гительман Л.И.* «Сирано де Бержерак» на русской сцене 1917–1990-х гг. // *Ростан Э.* Сирано де Бержерак. СПб.: Наука, 1997. С. 345–360.
- Заборов П.Р.* «Сирано де Бержерак» в России (1898–1917) // *Ростан Э.* Сирано де Бержерак. СПб.: Наука, 1997. С. 330–344.
- Зусева-Озкан В.Б.* Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М.: Индрик, 2021. 712 с.
- Зусева-Озкан В.Б.* Э. Ростан и романтическое в творчестве М.И. Цветаевой // Русская литература. 2023. № 2. С. 214–233.
- Карпова Т.Н.* М.И. Цветаева-драматург как интерпретатор художественного опыта классиков («Орленок» Э. Ростана и «Приключение» М. Цветаевой) // Вестник Чувашского университета. 2007. № 4. С. 314–317.
- Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1997. 847 с.
- Нива Ж.* Миф об Орленке (По материалам женеvских архивов, связанных с Мариной Цветаевой) // Звезда. 1992. № 10. С. 139–143.

- Стрельникова Н.Д. Марина Цветаева и Эдмон Ростан // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2009. № 3. С. 109–115.
- Таганов А.Н. «Твой конь как прежде вихрем скачет...» (Марина Цветаева и Эдмон Ростан) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1996. Вып. 2. С. 106–114.
- Тюпа В.И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 15–104.
- Яровенко Д.С. Т.Л. Щепкина-Куперник — переводчик французской драматургии: театр Ростана: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2015. 229 с.

REFERENCES

- Bashkirova, I.G., and R.S Voitekhovich. “Epigraphy from Rostand in the Structure of Tsvetaeva’s ‘Evening Album.’” *1910 — god vstupleniia Mariny Tsvetaevoi v literature [1910: The Year of Marina Tsvetaeva’s Entry into Literature]*. Moscow, Dom-muzei Mariny Tsvetaevoi Publ., 2012, pp. 212–218. (In Russ.)
- Gitel’man, L.I. “‘Sirano de Berzherak’ na russkoi stsene 1917–1990-kh gg.” [“‘Cyrano de Bergerac’ on Russian Stage in 1917–1990s”]. Rostand, E. *Sirano de Berzherak [Cyrano de Bergerac]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, pp. 345–360. (In Russ.)
- Zaborov, P.R. “‘Sirano de Berzherak’ v Rossii (1898–1917)” [“‘Cyrano de Bergerac’ in Russia (1898–1917)”]. Rostand, E. *Sirano de Berzherak [Cyrano de Bergerac]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, pp. 330–344. (In Russ.)
- Zuseva-Özkan, V.B. *Deva-voitel’nitsa v literature russkogo modernizma: obraz, motivy, siuzhety [The Woman Warrior in Russian Modernist Literature: Image, Motifs, Plots]*. Moscow, Indrik Publ., 2021. 712 p. (In Russ.)
- Zuseva- Özkan, V.B. “E. Rostan i romanticheskoe v tvorchestve M.I. Tsvetaevoi” [“E. Rostand and the Romanticism in the Works of M.I. Tsvetaeva”]. *Russkaia literatura*, no. 2, 2023, pp. 214–233. (In Russ.)
- Karpova, T.N. “M.I. Tsvetaeva-dramaturg kak interpretator khudozhestvennogo opyta klassikov (‘Orlenok’ E. Rostana i ‘Prikluchenie’ M. Tsvetaevoi)” [“Marina Tsvetaeva the Playwright as an Interpreter of the Artistic Experience of the Classics (‘L’Aiglon’ by Edmond Rostand and ‘The Adventure’ by Marina Tsvetaeva)”]. *Vestnik Chuvashskogo universiteta*, no. 4, 2007, pp. 314–317. (In Russ.)
- Lotman, Iu.M. *Pushkin [Pushkin]*. St. Petersburg, Iskustvo-SPB Publ., 1997. 847 p. (In Russ.)
- Nivat, G. “Mif ob Orlenke (Po materialam zhenevskikh arkhivov, sviazannykh

- s Marinoi Tsvetaevoi)” [“The Myth of L’Aiglon (Based on Materials from the Geneva Archives Associated with Marina Tsvetaeva)”. *Zvezda*, no. 10, 1992, pp. 139–143. (In Russ.)
- Strel’nikova, N.D. “Marina Tsvetaeva i Edmon Rostan” [“Marina Tsvetaeva and Edmond Rostand”]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iazyk i literatura*, no. 3, 2009, pp. 109–115. (In Russ.)
- Taganov, A.H. “‘Tvoi kon’ kak prezhdе vikhrem skachet...’ (Marina Tsvetaeva i Edmon Rostan)” [“‘Your Steed, as Before, Gallops in Whirlwind...’ (Marina Tsvetaeva and Edmond Rostand)”. *Konstantin Bal’mont, Marina Tsvetaeva i khudozhestvennye iskanii XX veka* [*Konstantin Balmont, Marina Tsvetaeva, and Artistic Pursuits of the 20th Century*], issue 2. Ivanovo, Ivanovo State University Publ., 1996, pp. 106–114. (In Russ.)
- Tiupa, V.I. “Literatura kak rod deiatel’nosti: teoriia khudozhestvennogo diskursa” [“Literature as a Kind of Activity: The Theory of Artistic Discourse”]. Tamarchenko, N.D., editor. *Teoriia literatury: v 2 t.* [*Theory of Literature: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Akademiia Publ., 2004, pp. 15–104. (In Russ.)
- Iarovenko, D.S. *T.L. Shchepkina-Kupernik — perevodchik frantsuzskoi dramaturgii: teatr Rostana* [*T.L. Shchepkina-Kupernik as Translator of the French Drama: Rostand’s Theatre: PhD Dissertation*]. Moscow, 2015, 229 p. (In Russ.)