

**«Золотые головы» в драматургии М. Цветаевой  
и ее несостоявшийся перевод  
драмы П. Клоделя «Златоглавый»\***

© 2019, О.В. Шалыгина

**Аннотация:** Сообщение о несостоявшемся переводе Мариной Цветаевой драмы Поля Клоделя «Златоглав» появилось в начале января 1921 г. в так называемой полемике «О переделках». В феврале 1921 г. Цветаева написала в редакцию опровержение. На решительный отказ от перевода могли повлиять не только соображения личной безопасности, связанные с объединением Тео Наркомпро-са с Политуправлением Реввоенсовета, но и глубоко внутренние творческие процессы. В цикле драматических произведений, написанных в 1918–1919 гг. (позднее получивших название «Романтика»), Цветаева апеллирует к новатор-ском опыту Клоделя в реформировании европейской драмы. В статье выделя-ется мотивный комплекс «золотой головы», генетически связанный с образом Максимилиана Волошина и его посредничеством в освоении русской культу-рой творчества Поля Клоделя. Ключевыми текстами для выделения комплекса мотивов «золотой головы» в драматических произведениях Цветаевой являют-ся монолог Златоглавого при захвате власти, диалоги Златоглавого и Принцессы на вершине мира из драмы Клоделя «Златоглавый», а также сюжет новогоднего пожара в Коктебеле из очерка Цветаевой «Живое о живом». Рассмотрение нео-мифологических связей позволяет значительно расширить тему несостоявше-го перевода драмы Поля Клоделя “Tête d’or”, заказанного М. Цветаевой для театральной постановки в театре I РСФСР под руководством В.Э. Мейерхоль-да до рассмотрения путей трансформации клоделевской драмы в русской лите-ратуре.

**Ключевые слова:** Марина Цветаева, Максимилиан Волошин, Поль Клодель, «Златоглавый», образы «золотоголовых» в драмах М. Цветаевой 1918–1919 гг.

**Информация об авторе:** Ольга Владимировна Шалыгина, доктор фило-логических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия. E-mail: shalygina@imli.ru

**Цитирование:** Шалыгина О.В. «Золотые головы» в драматургии М. Цветае-вой и ее несостоявшийся перевод драмы П. Клоделя «Златоглавый» // Литератур-ный факт. 2019. № 3 (13). С. 270–289. DOI 10.22455/2541-8297-2019-13-270-289

---

\* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432).

Известно на первый взгляд экстравагантное заявление Марины Цветаевой из Предисловия к пьесе «Конец Казановы»: «Не чту Театра, не тянусь к Театру и не считаюсь с Театром. Театр (видеть глазами) мне всегда казался подспорьем для нищих духом [...], верящих лишь в то, что видят, еще больше: в то, что осязают. — Некоей азбукой для слепых. А сущность Поэта — верить на слово»<sup>1</sup>. П. Антокольский, который был свидетелем «трогательной тяги Марины Ивановны Цветаевой к театру, к молодому актерскому коллективу, к ученикам Евгения Багратионовича Вахтангова, к маленькой сцене в Мансуровском переулке на Остоженке в 1918–1920 годах»<sup>2</sup>, не слишком поверил в это отречение Цветаевой от театра<sup>3</sup>. Разрозненные свидетельства Цветаевой о влиянии на нее П. Клоделя находятся в самых глубоких тайниках ее творчества. В стихах 1921 г. клоделевский сюжет девицы Виолены угадывается в стихотворении «Роландов рог»: «Одна из всех — за всех — противу всех» и в заключительном стихотворении цикла «Благая весть» — «Возвращение вождя».

О несостоявшемся переводе Мариной Цветаевой драмы Поля Клоделя «Tête d'or» («Златоглав») известно немного. Эта тема возникает в так называемой полемике «О переделках». Речь идет о публикациях в журнале, выпускавшемся Театральным отделом Наркомпроса «Вестник театра», где в начале января 1921 г. появилась заметка о том, что среди ближайших постановок театра «РСФСР-1», который был создан Мейерхольдом осенью 1920 г. в Москве, числится «Златоглав» «в переделке Всеволода Мейерхольда, Валериана Бебутова и Марины Цветаевой»<sup>4</sup>.

В феврале 1921 г. Цветаева написала в редакцию опровержение, что никакой пьесы она не переделывает и переделывать не будет, а ее взаимоотношения с театром РСФСР исчерпываются предложением Мейерхольда перевести «Златоглава»: «На что я, — с вещью не знакомая, не смогла дать утвердительного ответа»<sup>5</sup>. Из ответов Мейерхольда и Бебутова можно выяснить, что для перевода пьесы делились на части, например, решение прозаической стороны «Гамлета» предполагалось делать самим Мейерхольду и Бебутову, диалог могильщиков поручить Маяковскому, а стихотворную часть должна была сделать Цветаева. Мейерхольд в открытом письме пытается дистанцироваться от всякого

<sup>1</sup> *Цветаева М.* Конец Казановы: Драматический этюд. М., 1922. Цит. по: *Антокольский П.* Театр Марины Цветаевой // *Цветаева М.* Театр / Вступ. ст. П. Антокольского; Сост., подгот. текста и коммент. А. Эфрон и А. Саакянц. М., 1988. С. 5–22.

<sup>2</sup> Там же. С. 5.

<sup>3</sup> Ср. с клоделевским отношением к драме как средоточию языка и ритма речи, а также с мотивом слепоты Златоглава у Клоделя.

<sup>4</sup> *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М., 1995. С. 198; письмо М. Цветаевой в редакцию «Вестника театра».

<sup>5</sup> Там же. С. 197.

сотрудничества с Цветаевой, предлагая Бебутову взять на себя «обработки тех частей», которые предполагалось дать для перевода Цветаевой. Бебутов также в открытом письме выражает недоумение по поводу той части ответа Цветаевой, которая касается «Златоглава», сообщая, что передал ей текст для перевода три месяца назад<sup>6</sup>. Несмотря на то, что работа была очень нужна (в ноябре 1920 г. ее дочь в письме к матери М. Волошина сообщила: «Марина продает французские книги»<sup>7</sup>), Цветаева категорически отказывается не столько от Клоделя, сколько от всякого сотрудничества с Мейерхольдом. Клоделевского «Златоглава» она прекрасно знала задолго до этой истории. О причинах отказа можно только догадываться.

«Три месяца назад», на которые указывает Бебутов, — это ноябрь 1920 г., время, когда Тео Наркомпроса реформировали, «объединили с Политическим Управлением Революционного Военного Совета Республики и другими организациями»<sup>8</sup>. 16 сентября 1920 г. коллегия Народного комиссариата по просвещению назначила В. Мейерхольда заведующим театральным отделом Наркомпроса<sup>9</sup>. Об атмосфере в ТЕО Наркомпроса осенью 1920 г. свидетельствует письмо Мейерхольда начальнику Главполитотдела т. Зофу с просьбой прикомандировать в ТЕО восемь политработников из числа красных моряков «вследствие того, что в среде служащих ТЕО есть явно саботажнический элемент и лица, мало симпатизирующие проведению коммунистической идеологии во вверенном мне учреждении»<sup>10</sup>. Некоторые фразы Мейерхольда в открытом письме В.М. Бебутову могли представлять для Цветаевой реальную опасность: «Я готовился предостеречь вас, что не следует иметь дело с Мариной Цветаевой не только в работах над “Гамлетом”, но и над “Златоглавом”. А почему, не трудно догадаться. Вы знаете, как отшатнулся я от этой поэтессы после того, как имел несчастье сообщить ей замысел

<sup>6</sup> Там же. С. 198–199; письма Вс. Мейерхольда, В. Бебутова и сообщение «От редакции».

<sup>7</sup> Там же. С. 78; письмо А. Эфрон к Е.О. Волошиной от 14 ноября 1920 г.

<sup>8</sup> В соответствии с п. 2. Декрета Совета Народных Комиссаров № 475 от 30 ноября 1920 г. Главполитпросвет организационно объединял «политико-просветительную работу Народного Комиссариата Просвещения, Политического Управления Революционного Военного Совета Республики (Пура), Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета, Главного Политического Управления железных дорог (Главполитпутти), Всероссийского Центрального Совета Профессиональных Союзов (ВЦПС) и Центрального Комитета Союза Молодежи (ЦКСМ)» (Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1920 г. № 91 от 30 ноября 1920 г. URL: <http://istmat.info/node/40851>; дата обращения: 17.03.2019).

<sup>9</sup> См.: Головникова О.В. Документы РГВА о трагической судьбе В.Э. Мейерхольда // Вестник архивиста. 2010. № 4. С. 129.

<sup>10</sup> Там же. С. 149.

нашего “Тригория и Дмитрия”<sup>11</sup>. Вы помните, какие вопросы задавала нам Марина Цветаева, выдававшие в ней природу, враждебную всему тому, что освящено идеей Великого Октября»<sup>12</sup>.

На отказ Цветаевой от перевода «Златоглава», возможно, повлиял близкий ей в ту пору князь С.М. Волконский, с одной стороны, не доверявший Мейерхольду, с другой, представлявший всю сложность воплощения на сцене мистерий Клоделя. В 1913 г. в Хеллерау он видел постановку «Благовестия» и отнесся к ней с большой долей скептицизма, при том что руководил постановкой сам Клодель. «Он был доволен. Великий писатель, философ, поэт и мыслитель, человек редкого богатства в смысле сочетаний, — он при всем том большое наивное дитя. Он тешился постановкой, его даже актеры удовлетворяли», — писал Волконский в рецензии на спектакль<sup>13</sup>.

Отношение С.М. Волконского к атмосфере в Тео Наркомпроса осенью 1920 г. известно по его воспоминаниям, которые редко цитируются без купюр. Приведем этот отрывок полностью: «Я случайно зашел однажды в ТЕО, Театральный отдел, помещавшийся на Неглинной улице против Александровского сада, и попал на неожиданное зрелище. В этот день вновь назначенный заведующим Мейерхольд читал перед составом служащих свою “декларацию”. Я попал на это первостепенной важности событие. Мейерхольд, который в “александринские” времена ходил во фраке и белых перчатках, теперь заменил фрак косовороткой, а белые перчатки черными ногтями. Этот политический фигляр, сатанинской пляской прошедший по русской сцене, теперь завершал свое дело разрушения. Он заявил, что театр есть не что иное, не имеет право быть иным, как органом коммунистической агитации; театр есть коммунистический фронт, всё равно как военный фронт, и в нем должна быть такая же дисциплина; армия театральная должна повиноваться приказаниям, и если ТЕО найдет нужным в целях политической агитации послать актера, а то и целый театр в тот или иной город или даже на военный фронт, не может быть места рассуждениям. Так строил театральное дело новый руководитель его, так развивал свои теории и так на началах твердой дисциплины, к поддержанию которой в качестве наблюдателей

<sup>11</sup> Замысел В.Э. Мейерхольда по переделке совместно с В.М. Бобутовым и С.А. Есениным «Бориса Годунова» осуществлен не был. См.: *Цветаева М. Собрание сочинений*: В 7 т. Т. 6. С. 198. В 1918–1919 гг. Цветаева работала над пьесой «Дмитрий Самозванец», рукопись не сохранилась. Об этом см.: *Саакянц А., Эфрон А. Романтика* // Цветаева М. Театр. С. 342. Ср. стихотворение М. Волошина «Дмитрий Император» («Убиенный много и восставый...»), опубликованное в журнале «Современные записки» в одном номере со статьей Б. Шлецера о Клоделе (Париж, 1921. Кн. IV. С. 92–94).

<sup>12</sup> *Цветаева М. Собрание сочинений*: В 7 т. Т. 6. С. 198.

<sup>13</sup> *Волконский С.М. Поль Клодель и Хеллерау* // *Отклики театра*. Пг., 1914. С. 30.

за служащими приглашались матросы, утверждал заведующий ТЕО свои взгляды на искусство и свою “Тео-критическую” власть... Я имел случай через некоторое время слышать изложение руководящих начал “нового театра” в довольно откровенной форме и, как бы сказать, ближе к делу»<sup>14</sup>.

Однако, кроме соображений личной безопасности, основанием для отказа Цветаевой в переводе одной из самых сложных клоделевских драм могли быть собственно эстетические и сугубо творческие причины. Борис Шлецер в IV книге «Современных записок»<sup>15</sup> отмечал, что искусство Клоделя — прежде всего «продукт французской речи, и так крепка и тесна эта связь, что порвать ее невозможно, невозможно искусство Клоделя пересадить на другой ствол, невозможно поэзию его перевести, облечь в иной язык. [...] Потому что французская речь — не одеяние вовсе для нее, не украшение, но самая плоть ее, внутреннее ее существо, сердцевина [...]»<sup>16</sup>. По его мнению, Клодель «труден, недоступен, неестествен — по крайней мере, с точки зрения обычного здравого смысла; сложен, запутан и огромен. Его творчество — колоссальный лабиринт, как будто циклопическая постройка из цельных глыб, где действуют и говорят какие-то странные существа, превышающие нас не только ростом своим, но и напряжением своих страстей, силою мысли и воли и чудовищным великолепием своего воображения.

Но в этом удивительном мире есть своя логика, свой порядок и закон; эти гиганты пропорциональны во всех частях своих. Здесь нет монстров; но пред нами — живые, хотя и сверхчеловеческие по масштабу существа. Здесь нет ничего случайного, ничего беспорядочного, дисгармоничного, но всюду царствуют строгая мера и гармония, хотя и несколько странные, смущающие в первую минуту, ибо вовсе необычные. И всё хорошо очень сложено и спаяно весьма крепко; из целого не выбьешь ничего, к нему ничего не прибавишь. Запутанный, огромный лабиринт оказывается при ближайшем осмотре построенным вовсе не безумцем, как уверяли некоторые, и не растрепанным гением романтического типа, но художником, влюбленным в форму, в меру и строй. И так сильно его чувство меры, сознание гармонии и строя, так велик его художественный дар, что ему удастся оформить и самый хаос. Самое безобразное и самое смутное, текучее, бесформенное, огромное, таинственное, бессмысленное ему удастся явить нам в четких, пластичных, конкретных образах, сделать членами целого, ввести в замкнутую систему»<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Волконский С.М. Мои воспоминания. М., 1992. Т. 2: Родина. С. 309–310.

<sup>15</sup> Вышла 17 апреля 1921 г. в Париже.

<sup>16</sup> Шлецер Б. Жизнь слова (Поль Клодель) // Современные записки. 1921. Кн. IV. С. 310–311.

<sup>17</sup> Там же. С. 309.

Как отмечает И.А. Некрасова в Предисловии к первому полному переводу “*Tête d’or*” на русский язык<sup>18</sup>, «в “Златоголовом” Клодель применил особенный поэтический метр, который впоследствии признают его вкладом во французскую поэтику, так называемый версет, схожий по строению с библейским абзацем, со свободной длиной строк и сложнейшей системой аллитераций. Управляет им, по утверждению автора, только одно — ритм человеческого дыхания<sup>19</sup>. Именно в специфике языка заключена сущность драматургической концепции Клоделя, особая “сценичность” его текстов, подтвержденная в XX веке практикой театра разных стран»<sup>20</sup>.

Достоинством перевода Елены Гинзбург, на наш взгляд, является стремление не сглаживать разлад речи, заданный автором. Через зияющие грамматические разломы французского и русского языков открывается их корневое индоевропейское родство. Так, например, в сцене захвата власти Златоголовым синтаксическое высказывание «Вот почему я стою перед вами один, как дева»<sup>21</sup> оказывается правильным, исходя из развернутой в его речи метафорической цепи уподоблений. Причем андрогинные смыслы, как более поздние по отношению к прамифу, тем более современные трансгендерные коннотации, не адекватны данному тексту, апеллирующему к ведическим категориям Пространства и Огня, как способу его захвата. Более поздние наслоения культурных эпох европейской цивилизации, с одной стороны, осложняют ряды символических уподоблений, с другой, проявляют их вневременные сущности<sup>22</sup>:

#### НАРОДНЫЙ ТРИБУН

Златоголовый...

#### ЗОЛОТОГЛАВЫЙ

Теперь дай мне сказать!

Слушай, пустой звук! Слушай тщета!

И вы тоже слушайте меня, стада, рассыпанные по загонам  
и пастбищам, и вы,

Псы, возмнившие себя пастухами!

<sup>18</sup> В 1918 г. Андреем Левинсоном была предпринята попытка перевода отрывка части «Златоголового» под названием «Принцесса и дезертир».

<sup>19</sup> Ср. новаторство М. Цветаевой в области ритма.

<sup>20</sup> *Клодель П.* Златоголовый; Обмен / Пер. с фр. Е. Гинзбург, В. Мильчиной; вступ. ст., коммент. И. Некрасовой. СПб., 2011. С. 8.

<sup>21</sup> Там же. С. 107.

<sup>22</sup> Примечательно совмещение в этом отрывке атрибутов различных эпох и цивилизаций, например, противопоставление речи «Народного трибуна», безапелляционно оцененного протагонистом как «тщета» и «пустой звук», и речи Златоголового, обращенной к «стадам, рассыпанным по загонам и пашням».

*Яростно встряхивает головой. Шлем спадает,  
и длинные светлые волосы рассыпаются у него по плечам.  
Он заливается краской. Все молчат и смотрят на него  
в изумлении.*

КТО-ТО

Смотрите на эту женщину!

ЗОЛОТОГЛАВЫЙ

Кто сказал, что я — женщина?

Да, я — свирепая девственница, к которой нелегко прикоснуться!

Я и вправду женщина, смотрите, какая я женщина! И во мне  
живет желание,

Как неодолимый соблазн

Огня. И говорю вам, нет здесь никого, кто бы он ни был, кого бы  
я не хотел

Обхватить, как огонь,

Который не выбирает себе пищи для горения!

Мой день не будет отнят у меня!

Феникс

Находит себе гнездо в пламенеющей печи света,

Бесстрашный жаворонок взмывает в небо!

Да, и бескрайние поля лучезарного воздуха

Наполняются голосом неукротимого клубка перьев!

Так поднимаюсь и я, не как птичка,

Но как Сфинкс с громовым криком, крылатый конь с когтями  
орла, с женскими грудями!

— Не я буду жить для вас, это вы должны жить для меня.

Вот почему я стою перед вами один, как дева<sup>23</sup>.

У Клоделя огонь (включая все коннотации, вплоть до золотых волос властителей) по способу действия — безудержному распространению — сопоставляется с безудержным женским желанием охвата (обнятия, поглощения) и приобретает синтаксический атрибут<sup>24</sup> жен-

<sup>23</sup> Клодель П. Золотоглавый; Обмен. С. 106–107.

<sup>24</sup> Ср., например, синтаксический параллелизм с характерными чертами структуры «Ригведы», такими как тенденция к параллелизму в построении мифологического текста, причем этот принцип распространяется на многие уровни текста, в том числе на повторы формальной структуры ведийского стиха — синтаксические и звуковые (См.: Gonda J. *Stilistic Repetition in the Veda*. 1959). По мнению Б.Л. Огибенина, «параллелизм заключается в последовательном кодировании различными языковыми сообщениями одних и тех же знаков мифологической системы, благодаря чему на уровне “речи” мифа происходит их полное или частичное отождествление [...]. При этом элементы мифологии распределяются один относительно другого так, что порядок следования оказывается несущественным — в целом образуемый ими текст является некоторой вневременной последовательностью. Такой тип синтаксической связи между элементами мифологии преобладает в “Ригведе” [...]. Полагая, что смысловое содержание

ского рода. Мы полагаем, что для описания неомифологических кодов Клоделя, сложившихся в «Золотоголовом», целесообразно применение подхода Б.Л. Огигенина к описанию космологии «Ригведы». Структура мифологических текстов «Ригведы» представлена в этом исследовании как «опыт такого описания структуры элементов ведийской мифологии, которое строится как последовательный переход от множества признаков одного элемента мифологии к множеству сходных признаков другого. [...] описание такого рода представляет собой некоторую аналогию к лингвистическому описанию фактов языка на синтагматическом уровне с учетом дистрибутивных характеристик текста; аналогией к тексту является названное выше мифологическое пространство». Отдельный элемент мифологии изучается по аналогии с фонемами языка, каждая из которых может быть описана как пучок дифференциальных признаков из данного набора<sup>25</sup>. Сопоставимы, например, образы царя и жертвы в ведической мифологии и у Клоделя в «Золотоголовом», которые обладают целым рядом космологических характеристик и вне такой интерпретации разрушают грамматическую логику языка, а при актуализации прамифологической основы восстанавливают образ целостности мироздания, его полноту и непротиворечивость. Интерпретация же многих сцен «Золотоголового» вне памяти индоевропейской основы языка и ведической космологии зачастую приводит к значительным искажениям клоделевского текста. Политизация таких сцен клоделевской драмы, как «Дезертир и принцесса», тем более в театральной «переделке» Мейерхольда начала 1920-х гг., призывавшего матросов к наведению порядка в театре, не могла не оттолкнуть Марину Цветаеву от сомнительной подработки по переводу.

Кроме того, Цветаева, несомненно, была знакома с опытом перевода другой клоделевской драмы, «Отдых седьмого дня», выполненного М. Волошиным в 1908 г. и не опубликованного при его жизни, хотя он неоднократно предпринимал попытки включения перевода в различные издательские проекты. В воспоминаниях М. Цветаевой о знакомстве с Волошиным имя Клоделя звучит как одно из первых, названных при первой встрече<sup>26</sup>. Подводя итоги долгих лет общения с Волошиным, Марина отмечала: «Явным источником его творчества в первые годы нашей

---

каждого элемента определяется на основе его отношений с прочими элементами текста, т.е. в частном случае через тождественные синтаксические структуры, можно утверждать, что семантическая структура совокупности мифологических текстов «Ригведы» является отображением их синтаксической структуры в плане содержания, содержательной интерпретацией последней» (*Огигенин Б.Л.* Структура мифологических текстов «Ригведы» (Ведийская космология). М., 1968. С. 9).

<sup>25</sup> Там же. С. 8.

<sup>26</sup> *Цветаева М.* Живое о живом (Волошин) // Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М., 1994. С. 159–220.

встречи, бывшие последними до войны, была бесспорно и явно Франция. Уже хотя бы по тем книгам, которые он давал друзьям, той же мне: Казанова или Клодель, Аксэль или Консуэла — ни одной за годы и годы, ни немецкой, ни русской книги никто из его рук не получал. Ни одного рассказа, кроме как из жизни французов — писателей или исторических лиц — никто из его уст тогда не слышал»<sup>27</sup>. В библиотеке Волошина в Коктебеле до сих пор хранятся книги Клоделя на французском языке, которые Макс настоятельно рекомендовал читать Марине. Это издание сборника 1901 г. «Дерево» [L'Arbre: Tête d'or], «Искусство поэзии» [Art poétique], «Познание Востока» [Connaissance de l'Est], «Благая весть, данная Марии» [L'annonce faite a Marie] и другие<sup>28</sup>.

Конец 1910-х гг. прошел для Цветаевой под знаком театра, первых ее проб в драматическом жанре. В драматических этюдах 1918–19 гг. («Червонный валет», «Метель», «Каменный ангел», «Приключение», «Феникс») воспроизводится комплекс мотивов, генетически связанных со «Златоглавом» Клоделя<sup>29</sup>.

«Огненные кудри» героя или героини выполняют функцию кода, актуализирующего, по выражению Ежи Фарыно, «цветаевский архисюжет» — «поединок Духа и Материи»<sup>30</sup>. Этот поединок отсылает нас не только к первоисточнику — платоновскому мифу, на который указывают исследователи творчества Цветаевой, но и к мистериям Клоделя. Так, например, в «Червонном валете» разрабатываются мотивы Рока: «трона», «чести», «плаща» и «гибели», в «Метели» — «чести», «новогодней встречи», «огня» («— *Посторонитесь! Обожжете кудри! / Дама. Не беспокойтесь! Я сама огонь.*»<sup>31</sup>), «плаща» («*Так же — головкой к плечу... / Так же над бездной темной / Плащ наклонился к плащу ... / — Юная женщина, вспомни! // Крылья слетались на пир, / И расставались в лазури, / Двое низринутых в мир / Тою же бешеной бурей*»<sup>32</sup>), «сна» и «забвения» («*Страннице — сон. / Страннику — путь. / Помни. — Забудь*»<sup>33</sup>). В последующих цветаевских драмах этот комплекс будет воспроизводиться, оплотняясь живыми характерами Лозэна и Изабеллы, Казановы и Генриетты.

<sup>27</sup> Там же. С. 210.

<sup>28</sup> См.: Мемориальная библиотека М.А. Волошина в Коктебеле. Книги и материалы на иностранных языках: Каталог. М., 2013. С. 136–138.

<sup>29</sup> Вариант перевода «Златоглав», зафиксированный в открытых письмах Цветаевой, мы употребляем относительно ее перевода, в остальных случаях — «Золотоголовый», по опубликованному первому русскому переводу Е. Гинсбург.

<sup>30</sup> *Faryno J.* Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» — «Царь-Девца» — «Переулочки»). München; Berlin; Washington D.C., 1985. S. 354.

<sup>31</sup> *Цветаева М.* Театр. С. 51.

<sup>32</sup> Там же. С. 53.

<sup>33</sup> Там же. С. 54.

Выделенный комплекс мотивов можно сопоставить с символической сценой смерти Золотоголового и освобождения Принцессы (Души): «*Я та, кому вы отдали свой хлеб, / Сегодня утром, и плащ*»<sup>34</sup>, а также с мотивами «сна»/«смерти» и «затрудненного видения»: «*Где ваши руки? Говорю вам, я уже плохо вижу. / Скорее, пока я не упал! / Я нацупал ваши волосы. Вот ваши плечи. / Мои руки не понимают! Мои ладони мертвы, / Как у того, кто слишком долго пробыл в холодной воде. / Но в голове моей еще есть силы. Зубы послужат мне клещами. / Вытаскивает гвоздь из ее левой руки / Одна рука. Другую / Вытаскивает другой гвоздь*»<sup>35</sup>. На следующем этапе духовной трансформации Золотоголового появляются мотивы «прощения, любви, прошедшей через страдания и солнечный восторг»: «*О Благодать с пронзенными руками! / Нежная, как последний луч солнца! / Счастлив, кто сможет заключить в объятия такой восторг и поцеловать эти нежнейшие ланиты! Я восхищен, что вижу тебя, благословение!*»<sup>36</sup>

Таким восторгом награждает героев своих драм Цветаева: Лозена из «Фортуны», Аврору из «Каменного ангела», Казанову из «Феникса».

#### Казанова

А если целый полк солдат?

#### Франциска

За рядом ряд, — без капли крови!

(Срывая шапку).

Раз! Раз! Раз! Раз! Такой огонь открою!

Как зарево по ветру распушу!

Где волк? Где полк?

(Оглядывается на свои волосы).

Как раз вровень плащу?

Или длиннее — нет?

#### Казанова

Ослеп от блеска!

Я вас...

**Франческа** (занятая своими волосами)

Ослеп?

#### Казанова

Я вас люблю, Франческа.

[...] Из тысяч черт — твои черты

<sup>34</sup> Клодель П. Золотоглавый; Обмен. С. 168.

<sup>35</sup> Там же. С. 171.

<sup>36</sup> Там же. С. 174.

В могилу унесу<sup>37</sup>.

Польский исследователь Ежи Фарыно в известной работе «Мифологизм и теологизм Марины Цветаевой» приходит к выводу, что Цветаева-художник позволяет соотносить ее образность с исходными для культуры мифологическими сюжетами: «Цветаева движется не от мифа к варианту, а от варианта к мифу, но не останавливается на уровне мифа, а поднимается еще выше на уровень мифотворчества (в иных терминах — мифопоэтического мышления). Точно такая же картина наблюдается и в случае теологии. Выход за пределы текста-кода — в область кодообразующих начал — на уровень кодотворчества, позволяет ей, не противореча, строить свою семантику, а одновременно вскрывать их первооснову. Готового, “чужого” слова у Цветаевой нет (отсюда минимальная роль жанра сообщения, нарративности, цитаций или реминисценций), а если есть, то оно либо отвергается, либо отодвигается в пред-обиходные сферы»<sup>38</sup>.

Такой «пред-обиходной» или до-узуальной сферой, в которую для Цветаевой был отодвинут Клодель, был образ Максимилиана Волошина. Макс также был олицетворением одного из самых близких Клоделю героев — Златоглавого. Для Марины и ее близких (Аси, Али) это был образ не только «земнородной» мощи и духовной силы, но и видимой, и осязаемой родственности Макса стихии огня: «Выскакивал или не выскакивал из него огонь, этот огонь в нем был — так же достоверно, как огонь внутри земли. Это был огромный очаг тепла, физического тепла, такой же достоверный тепловой очаг, как печь, костер, солнце. От него всегда было жарко — как от костра, и волосы его, казалось, так же тихонько, в концах, трещали, как трещит хвоя на огне. Потому, казалось, так и вились, что горели (сrépitement)»<sup>39</sup>.

Волошину в воспоминаниях Цветаевой приписываются неомифологические черты «золотой головы»: «Так, как эти волосы росли, растет из трав только мята, полынь, ромашка, все густое, сплошное, пружинное, и никогда не растут волосы. Растут, но не у обитателей нашей средней полосы, растут у целых народов, а не у индивидуумов, растут, но черные, никогда — светлые. (Росли светлые, но только у богов.)»<sup>40</sup>. Сопоставление цветаевского образа Волошина-чудотворца с генезисом образа Симона Аньеля у Клоделя позволяет раскрыть пучок дифференциальных признаков «золотой головы»: «Его золотая шевелюра напоминает

<sup>37</sup> *Цветаева М.* Театр. С. 225–226.

<sup>38</sup> *Фарыно J.* Мифологизм и теологизм Цветаевой... С. 390.

<sup>39</sup> *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. С. 193.

<sup>40</sup> Там же. С. 192. Ср. также образы Савитра в ведийской мифологии, Аполлона в греческой и других солярных божеств.

о библейском Самсоне, сила которого была заключена в его волосах, также о прекрасном Авессаломе (“волоса с головы его весили двести сиклей по весу царскому” — 2-ая кн. Царств, 14.26), любимом сыне царя Давида, восставшем против отца. Сам образ “золотой головы” восходит к видению Новуходоносера [...]. Сам Клодель упоминал также еще один источник образа протогониста: иллюстрацию из популярного журнала «Вокруг света» за 1889 год, на котором был изображен будущий император Абиссинии Менелик II с золочеными волосами»<sup>41</sup>.

В качестве источника драматического сюжета ранних пьес и набросков Цветаевой целесообразно рассмотреть пожар в доме Волошина в канун Нового 1914 г., подробно описанный в воспоминаниях «Живое о живом». Пожару предшествует путь на санях с полумифическим возницей в метельную предновогоднюю ночь и остро осознанное в этот момент ощущение бессмертия «голой души», летящей на санях в метели: «Холодно не было, нечему было, ничего не было, ехали голые веселые души, которым не страшно вывалиться, которым ничего не делается. “Ася!” — “Да, Марина, так будем ехать после смерти!”»<sup>42</sup>

Сюжет пожара и чародейства Макса в цветаевском повествовании сопровождается мотивами обморочного сна и пробуждения к жизни: «Что наши ведра? Только добрая воля тех, кто познает, что он огня не остановит поднятием руки, что ему руки даны — носить. Только выход энергии: когда горит — не сидеть руки сложа.

Пожар был остановлен — словом.

Самое замечательное в этой примечательной новогодней ночи, что мы с Асей, принеся очередное, уже явно ненужное ведро, внезапно и каменно заснули. Каждая, где стояла. Так потихонечку и сползли. И до того заспались, что, увидев над собой широченную во всё лицо улыбку Макса — в эту секунду лицо равнялось улыбке и улыбка — лицу, — невольно зажмурились от него, как от полдневного солнца»<sup>43</sup>. Такие обморочные сны повторяются у Цветаевой в драматических этюдах. Например, в финале «Метели»:

Странице — сон.

Страннику — путь.

Помни. — Забудь.

*(Выходит.)*

*В комнате — сон. Звон безвозвратно удаляющихся бубенцов*<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Клодель П. Золотоглавый; Обмен. С. 278.

<sup>42</sup> Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. С. 200.

<sup>43</sup> Там же. С. 203.

<sup>44</sup> Цветаева М. Театр. С. 53.

В «Фортуне» мотивы Рока — сна/забвения связываются прочными нитями с атрибутами царственности<sup>45</sup>:

*Влетает шелковым розовым вихрем Фортуна, во образе маркизы де Помпадур.*

**Фортуна**

Все спят, одна в ночи спешит  
Моя крылатая стопа.  
Как райские врата — мой взгляд,  
А говорят, что я слепа.  
(*Наклоняясь над колыбелью.*)  
Здравствуй, дитя!  
Царствуй, дитя!

Нянька спит, мамка спит,  
Мать лежит, не дыша.  
Но Фортуна пришла, —  
Будешь цел, будешь сыт!<sup>46</sup>

А также с кроплением волос героя «золотой пеной»:

Маркизы д'Эспарбэс: [...]   
Все безвозвратно, милый пальчик!  
(Окунает розу в бокал шампанского  
И кропит ею волосы Лозэна.)  
Шампанского златою пеной  
Шальную голову кроплю,  
Чтобы забыл «убью, люблю»,  
Чтобы смеясь склонял колена,  
Чтоб вечно вылетал из плена,  
Как маленькое божество<sup>47</sup>.

Тем же атрибутом «золотой головы» награждается и сын княгини Чарторийской:

— А про сыночка и не спросишь?  
**Лозэн** (*ударяя себя по голове*)  
Какая голова! — Сын! — Твой и мой!  
*Наш сын с тобой*

<sup>45</sup> Ср. мотивы борьбы за трон в «Червоном валете».

<sup>46</sup> Цветаева М. Театр. С. 60.

<sup>47</sup> Там же. С. 65.

**Княгиня Чарторийская**

Как часто с ним в оконце

Глядели мы...

**Лозэн**

С курчавой головой?

Хороший? На меня похож?

**Княгиня Чарторийская** (блаженно)

Как солнце<sup>48</sup>.

В «Каменном ангеле» этими атрибутами награжден уже сынок Венеры — Амур: *«Амуру восемнадцать лет. Золотые кудри. Одет как охотник. Лук и стрелы. Очарование таинваис sujet и красавчика. Несмотря на белокурость, всем — каждым движением — француз. В настоящую минуту он как женщина, которую не пустили на бал, и как ребенок, которому не дали конфеты»*<sup>49</sup>. Сцена соблазнения снабжена эпиграфом из Ламартина: «Белокурое дитя, которое станет женщиной, / Бедный ангел, который утратит небо»<sup>50</sup>. У Цветаевой этот мотив становится основой драматического сюжета: «Дитя стало женщиной, счастливая — несчастной»<sup>51</sup>, которая вынуждена совершить выбор между плотской любовью и ангельской, пожертвовав жизнью ребенка:

**Венера**

Сынок твой князем

Будет в красном весь, в атласном.

**Аврора** (сложив молитвенно руки)

Ангельская весть!

**Венера**

Грязь грязью!

Подыхай с щенком!

**Аврора**

(смотрит на нее, на ребенка — руки расплетаются — и — с бесконечной усталостью)

— Согласна. —

*Из-под липы — в синем звездном плаще — Богоматерь. В руках высокая — как лилия — серебряная чаша.*

**Богоматерь**

Как смеешь в мой светлый день,

Тварь, торги заключать?

<sup>48</sup> Там же. С. 70.

<sup>49</sup> Там же. С. 101.

<sup>50</sup> Там же. С. 107.

<sup>51</sup> Там же. С. 122.

*При виде ее Венера съезживается на земле, как жаба, Аврора падает на колени.*

— В ту гору  
Закрываю тебя навеки!  
*Венера на четвереньках уползает*<sup>52</sup>.

Гротескный характер этой сцены сопоставим с «чудесами» из «Извещения Марии» П. Клоделя. Счеты с Венерой у Цветаевой также сводит Казанова: «Рожденные в огромном горне — / обратно: из огня в огонь!»<sup>53</sup>, но последний счет — письмо Генриэтты — остается неоплаченным. Все составные части мотивного комплекса «новогоднего пожара в Коктебеле» сосредоточены в сцене появления Франциска в последней драме цикла «Романтика» «Феникс»<sup>54</sup>:

*На пороге — существо в плаще и в сапогах. Высокая меховая шапка, из-под нее медные кудри. Вся в снегу. Стоит неподвижно.*

**Казанова**

Весь небесный сонм!  
Вы — Генриэтта или сон?

**Франциска**

Не сон я и не Генриэтта,  
Я — он, верней сказать: одета  
Как мальчик — как бы вам сказать?  
Я — девочка.  
*(Отрхивает плащ.)*

**Казанова**

Но дети спать  
Должны, а не бродить, как духи!  
*(Разглядывает.)*  
Костер в глазах. Сережка в ухе.  
*(Кладет руку на огонь свечи.)*  
Нет, жжется. Брежу или сплю?

**Франциска**

*(отчетливо)*  
Я к вам пришла сказать, что вас люблю.

**Казанова**

*(успокоившись)*  
Так. Значит, сплю. Должно быть, по дороге  
Из Дукса. Добрый Жак укрыл мне ноги

<sup>52</sup> Там же. С. 128.

<sup>53</sup> Там же. С. 209.

<sup>54</sup> Ср. упоминание Феникса в монологе о захвате власти Золотоголовым с названием пьесы «Феникс» М. Цветаевой.

Плащом. — А все ж польщен! И вот под звон  
И стон метельный — сплю. И вижу сон<sup>55</sup>.

В цикле «Романтика» воспроизводится целостный образно-семантический комплекс роковой встречи/разлуки, включающий образы стремительного движения («метель», «бешенная скачка»), атрибутов огня и пылания («любовь», «огонь», «очаг», «золотые волосы»), смерти-сна («разлука», «зелье», «вино») и переходного времени («новый год», «новый век»). Например, в «Метели» в сцену встречи героев включены его элементы:

#### Господин

Вихрь меня принес,  
Вихрь унесет.

*Дама с его появлением перешла на низкую скамеечку к огню.*

#### Дама

*(не поднимая головы)*

Играете в загадки?

#### Трактирщик

*(с бутылкой)*

Хоть нет у вас сегодня недостатка

В прекрасных дамах, сударь, — дамы сей

Присутствие вам верно будет сладко<sup>56</sup>.

В сцене прощания Казановы рифмуются составные части комплекса: «век» — «снег» — «стук»; «трон» / «огонь»<sup>57</sup>, а «сон» и «метель» объединяются семантическим сдвигом, вызванным интонационным акцентом. Графическое дробление корня глагола актуализирует метельные ноты «засыпать снегом», двойное ударение в слове «засы-пает» уподобляет корневые значения одной из самых ярких омофонных пар русского языка.

Новый год — Новый век,  
Где-то снег... где-то свет...  
Кто-то трон уступает,  
А Франциска засы-пает.  
[...]  
Мой огонь низко-низко...

<sup>55</sup> Цветаева М. Театр. С. 205.

<sup>56</sup> Там же. С. 51.

<sup>57</sup> Ср. у Клоделя в монологе захвата власти Золотоголовым атрибут огня как коррелят власти над пространством.

Засы-пает Франциска,  
 Засы-пает Франциска...  
 (*Приложив палец к губам.*)  
 Спит...  
 Легкий стук в дверь.  
 Кто там?

**Камердинер**

(*входя*)  
 Без шести минут  
 Полночь, сударь мой. Кони ждут.

**Казанова**

(*не глядя*)  
 Так. Окажешь еще услугу  
 Мне, дружище?

**Камердинер**

(*прикладывая руку к сердцу*)  
 О, сударь!

**Казанова**

(*как взмахом крыла указывая на Франциску*)  
 Вьюгой  
 Мне товарища примело<sup>58</sup>.

Тот же мотив окончания века разрабатывался М. Цветаевой в «Фортуне»:

Ну-с, подведем итоги. Пять часов.  
 А ровно в шесть за мной придут, и будет  
 На Гоэвской площади — всеславно, всенародно,  
 Перед лицом Парижа и вселенной<sup>59</sup>  
 В лице Лозэна обезглавлен — Век<sup>60</sup>.

Выделенный мотивный комплекс, генетически связанный с образом Максимилиана Волошина (Златоглава) и сюжетом «новогоднего пожара в Коктебеле», позволяет значительно расширить тему несостоявшегося

<sup>58</sup> Цветаева М. Театр. С. 230–231.

<sup>59</sup> Ср. расширение пространства и времени до Века и вселенной у Цветаевой с особенностями пространственно-временной организации клоделевской драмы (см.: Полонский В.В. Модернистская мистериальная драма: комментарии к теме «Поль Клодель в России» // Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М., 2011. С. 271–286; Сабашникова А. Драматургия Поля Клоделя периода 1905–1924 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989; Калошина Г.Е. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо–Клоделя // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 137–142).

<sup>60</sup> Цветаева М. Театр. С. 83.

перевода драмы Поля Клоделя “Tête d’or” М. Цветаевой для театральной постановки в театре I РСФСР под руководством В.Э. Мейерхольда до рассмотрения путей трансформации клоделевской драмы в русской литературе. Цветаева в цикле драматических этюдов и драм «Романтика» апеллирует к новаторскому опыту Клоделя в реформировании европейской драмы. Для нее оказываются важны прежде всего такие его составляющие, как примат драматургии языка, речи, дыхания ритма, характерные для поэзии и поэтической прозы, а также текучий характер пространственно-временного масштаба драматического действия, опосредованный движением души героя, которая подвержена трансформациям вселенной и Века, Рока и чуда Благовещения. В этом смысле ключевым текстами для выделения комплекса мотивов являются монолог Золотоголового при захвате власти, диалоги Золотоголового и Принцессы на вершине мира, а также сюжет новогоднего пожара в Коктебеле из очерка М. Цветаевой «Живое о живом».

## Литература

*Волконский С.М.* Мои воспоминания. Т. 2: Родина / Послесл. Т.И. Бачелис. М.: Искусство, 1992. 382 с.

*Головникова О.В.* Документы РГВА о трагической судьбе В.Э. Мейерхольда // Вестник архивиста. 2010. № 4. С. 123–149.

Декрет Совета Народных Комиссаров. № 475. О Главном Политико-Просветительном Комитете Республики (Главполитпросвет) // Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1920 г. № 91 от 30 ноября 1920 г. URL: <http://istmat.info/node/40851> (дата обращения: 17.03.2019).

*Калошина Г.Е.* Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 137–142.

*Клодель П.* Золотоглавый; Обмен / Пер. с фр. Е. Гинзбург, В. Мильчиной; вступ. ст., коммент. И. Некрасовой. СПб.: Гиперион, 2011. 286 с.

Мемориальная библиотека М.А. Волошина в Коктебеле. Книги и материалы на иностранных языках: Каталог. М.: Центр книги Рудомино, 2013. 480 с.

*Огибенин Б.Л.* Структура мифологических текстов «Ригведы» (Ведийская космология). М.: Наука, 1968. 116 с.

*Полонский В.В.* Модернистская мистериальная драма: комментарии к теме «Поль Клодель в России» // Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 271–286.

*Сабашишкова А.* Драматургия Поля Клоделя периода 1905–1924 гг.: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1989. 174 с.

*Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995.

*Цветаева М.* Театр / Вступ. ст. П. Антокольского; Сост., подгот. текста и коммент. А. Эфрон и А. Саакянц. М.: Искусство, 1988. 382 с.

Faryno J. Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» — «Царь-Девница» — «Переулочки»). München; Berlin; Washington D.C.: Verlag Otto Sagner, 1985. 415 с. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 18).

## References

Claudel P. *Zolotoglavyi; Obmen* [Gold-headed; Exchange], transl. from the French by E. Ginzburg, V. Milchina, intro. and comment. by I. Nekrasova. St. Petersburg, Giperion Publ., 2011. 286 p. (In Russ.)

Dekret Soveta Narodnykh Komissarov. No. 475. O Glavnom Politiko-Prosvetitel'nom Komitete Respubliki (Glavpolitprosvet) [Decree of the Council Of People's Commissars. No. 475. About the Main Political and Educational Committee of the Republic (Glavpolitprosvet)]. *Sobranie uzakonenii i rasporiazhenii pravitel'stva za 1920 g. No 91 ot 30 noiabria 1920 g.* [Collection of laws and orders of the government for 1920. No. 91 of November 30]. Available at: <http://istmat.info/node/40851> (accessed: 17.03.2019). (In Russ.)

Faryno J. *Mifologizm i teologizm Tsvetaevoi ("Magdalena" — "Tsar'-Devitsa" — "Pereulochki")* [Tsvetaeva's mythologism and theologism ("Magdalene" — "Tsar Maiden" — "Lanes")]. München, Berlin, Washington D.C., Verlag Otto Sagner, 1985. 415 s. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 18). (In Russ.)

Golovnikova O.V. Dokumenty RGVA o tragicheskoi sud'be V.E. Meierkol'da [RGVA documents on V.E. Meyerhold's tragic fate]. *Vestnik arkhivista*, 2010, no. 4, pp. 123–149. (In Russ.)

Kaloshina G.E. Cherty misterii v religiozno-filosofskikh tragediiakh Miiо-Klodelia [Mystery features in the religious and philosophical tragedies of Milhaud-Claudel]. *Problemy muzykal'noi nauki*, 2010, no. 1 (6), pp. 137–142. (In Russ.)

Memorial'naia biblioteka M.A. Voloshina v Koktebele. *Knigi i materialy na inostrannykh iazykakh: Katalog* [M.A. Voloshin's memorial library in Koktebel. Books and materials in foreign languages: Catalogue]. Moscow, Rudomino Book Center Publ., 2013. 480 p. (In Russ.)

Ogibenin B.L. *Struktura mifologicheskikh tekstov "Rigvedy" (Vediiskaia kosmologiia)* [Structure of the Rigveda mythological texts (Vedic cosmology)]. Moscow, Nauka Publ., 1968. 116 p. (In Russ.)

Polonskii V.V. Modernistskaia misterial'naia drama: kommentarii k teme "Pol' Klodel' v Rossii" [Modernist mystery drama: comments on the topic "Paul Claudel in Russia"]. *Mezhdru traditsiei i modernizmom. Russkaia literatura rubezha XIX–XX vekov: istoriia, poetika, kontekst* [Between tradition and modernism. Russian literature at the turn of the 20<sup>th</sup> century: history, poetics, context]. Moscow, Institute of World Literature Publ., 2011, pp. 271–286. (In Russ.)

Sabashnikova A. *Dramaturgiia Polia Klodelia perioda 1905–1924 gg.: Dis. ... kand. filol. nauk* [Paul Claudel's dramatic works of 1905–1924: Cand. phil. sci. diss.]. Moscow, 1989. 174 p. (In Russ.)

Tsvetaeva M. *Sobranie sochinenii: V 7 t.* [Collected works: In 7 vols.]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1994–1995. (In Russ.)

Tsvetaeva M. *Teatr* [Theater], intro. by P. Antokolsky, ed. and comment. by A. Efron and A. Saakyants. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 382 p. (In Russ.)

Volkonskii S.M. *Moi vospominaniia. T. 2: Rodina* [My memoirs. Vol. 2: Homeland], afterword by T.I. Bachelis. Moscow, Iskusstvo Publ., 1992. 382 p. (In Russ.)

**“Golden heads” in Marina Tsvetaeva’s dramatic works  
and her unfulfilled translation  
of Paul Claudel’s “Tête d’or”**

© 2019, Olga Shalygina

**Abstract:** The message about unfulfilled translation of Paul Claudel’s drama “Tête d’or” by Marina Tsvetaeva appeared at the beginning of January 1921 in the so-called debate on “alterations” in the journal “Bulletin of the theatre”, published by the Theatre Department of Narkompros. In February 1921 Tsvetaeva wrote a refutation to the editorial board. A decisive rejection of translation could be affected not only by considerations of personal safety associated with merging the Theatre Department of Narkompros and the Political administration of the Revolutionary Military Council, but also by deeply internal creative processes. In a series of dramatic works written in 1918–19 (later called “Romance”), Tsvetaeva appeals to the innovative experience of Claudel in reforming the European drama. The article highlights the motif complex of “golden head”, genetically related to the image of Maximilian Voloshin and his mediation in the comprehension of Paul Claudel’s works by Russian culture. The key texts to highlight the complex motifs of the “golden head” in Tsvetaeva’s dramatic works are monologue of Gold-headed during the assumption of power, dialogues of Gold-headed and Princess on top of the world from Claudel’s drama “Tête d’or”, and the story of the New Year fire in Koktebel from Tsvetaeva’s essay “The Living about Living”. Consideration of neo-mythological connections allows to expand the subject of Tsvetaeva’s unfulfilled translation of Paul Claudel’s “Tête d’or” for a performance in the Theater I of the RSFSR under the leadership of V.E. Meyerhold to consider ways of transformation of Claudel’s drama in Russian literature.

**Keywords:** Marina Tsvetaeva, Maximilian Voloshin, Paul Claudel, “Tête d’or”, images of “golden heads” in M. Tsvetaeva’s dramas of 1918–1919.

**Information about the author:** Olga Shalygina, Doctor Hab. of Philology, Associate Professor, Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. E-mail: shalygina@imli.ru

**Citation:** Shalygina Olga. “Golden heads” in Marina Tsvetaeva’s dramatic works and her unfulfilled translation of Paul Claudel’s “Tête d’or”. *Literary fact*, 2019, no. 3 (13), pp. 270–289. DOI 10.22455/2541-8297-2019-13-270-289