

МАРИЯ БОРОВИКОВА

Поэтика Марины Цветаевой
(лирика конца 1900-х –1910-х годов)



Отделение славянской филологии Института германской, романской и славянской филологии Тартуского университета, Тарту, Эстония

Научный руководитель: PhD, доцент Леа Пильд

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 15.06.2011 г. Советом Института германской, романской и славянской филологии Тартуского университета

Рецензенты: Оге Ханзен-Леве, член Австрийской Академии Наук, доктор филологии, профессор Мюнхенского университета, Германия.

Олег Лекманов, доктор филологических наук, профессор Московского университета, Россия.

Оппоненты: Оге Ханзен-Леве, член Австрийской Академии Наук, доктор филологии, профессор Мюнхенского университета, Германия.

Олег Лекманов, доктор филологических наук, профессор Московского университета, Россия.

Защита состоится 30 августа 2011 г.

ISSN 1406–0809

ISBN 978–9949–19–828–3 (trükis)

ISBN 978–9949–19–829–0 (PDF)

Autoriõigus Maria Borovikova, 2011

Tartu Ülikooli Kirjastus

www.tyk.ut.ee

Tellimus nr 448

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
Глава I. Конструирование автобиографического образа лирической героини в ранней лирике Цветаевой	12
Глава II. Композиция художественного пространства «дневниковых» сборников Цветаевой («Вечерний альбом», «Волшебный фонарь»)	24
Глава III. Литературная стратегия Цветаевой на рубеже 1900–1910-х годов	33
§ 1. Литературные предшественники: От Н. Некрасова к М. Башкирцевой	33
§ 2. Тема дома в ранней лирике Цветаевой: Поэтический диалог с русскими символистами (В. Брюсов, А. Белый, А. Блок, К. Бальмонт)	44
Глава IV. От «дневникового» сборника к циклу стихов: М. Цветаева и С. Парнок	58
Глава V. Поэтические циклы Цветаевой 1916 года («Стихи о Москве» и «Бессонница»)	77
§ 1. «Стихи о Москве»: О некоторых источниках образности цикла	77
§ 2. Цикл «Бессонница» в контексте литературной традиции	91
Заключение	128
Список использованной литературы	132
Kokkuvõtte	139
Curriculum vitae	146
Elulookirjeldus	147
Публикации по теме диссертации	148

ВВЕДЕНИЕ

Начальный этап изучения наследия Марины Цветаевой характеризуется исключительной цельностью: и западная, и советская школы литературоведения с разницей в 20 лет «открыли» систематическое изучение Цветаевой выходом двух полномасштабных исследований творческой биографии поэта — монография С. Карлинского “*Marina Cvetaeva: Her Life and Art*” вышла в 1966 году [Karlinsky], а в 1986 году в России была опубликована почти одноименная книга А. А. Саакянц «Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества. 1910–1922» [Саакянц 1986]. Эти работы задали магистральное направление цветаеведения как на Западе, так и в России — на ближайшие годы им стало описание творческого наследия как биографически мотивированного целого. Мало о каком поэте было написано такое количество биографий в столь короткий срок¹.

За последние два десятилетия ситуация ощутимо поменялась. Однако инерция биографического подхода — преимущественный поиск значений в области жизненных обстоятельств или свойств личности — на наш взгляд, до сих пор ощутима в цветаеведении. Это распространяется и на описание отношений Цветаевой с литературной традицией. «Литературных влияний не знаю, знаю человеческие» [Цветаева: IV, 623] — это полемически заостренное высказывание Цветаевой из анкеты 1926 года до недавнего времени было одной из наиболее частотных «концептуальных» цитат, представляющих авторский голос в исследовательской литературе. В этом утверждении виделось оправдание экстраполяции биографического подхода в область интерпретаций.

Иную методологию демонстрирует М. Мейкин в своем подробном исследовании «чужого слова» у Цветаевой — «Марина Цветаева: Поэтика усвоения» (1993; русский перевод — 1997; [Мейкин]). Его работа содержит ряд ценных наблюдений частного характера, а также важные общие выводы относительно функции цитирования у Цветаевой. Заявленная в предисловии к книге установка на несводимость творчества поэта к его декларациям, а его генезиса к конструируемой им литературной родословной [Там же: 14], представляется нам безусловно верной и особенно важной в случае Цветаевой — в силу описанной выше исследовательской тенденции. Знаковой кажется нам и ссылка исследователя на работы К. Ф. Тарановского о Мандельштаме, появляющиеся в печати как раз в период

¹ Перечислим некоторые из них: *Белкина М.* «Скрещение судеб» [Белкина]; *Кудрова И.* Гибель Марины Цветаевой [Кудрова]; *Саакянц А.* «Марина Цветаева: Жизнь и творчество» [Саакянц 1997]; *Швейцер В.* «Быт и бытие Марины Цветаевой» [Швейцер]; *Karlinsky S.* *Marina Tsvetaeva: Her Life and Art* [Karlinsky]; *Lossky V.* *Marina Tsvétaeva: Un itinéraire poétique* [Lossky]; *Taubman J.* *A Life Through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Diary* [Taubman].

становления «биографического» метода в цветаеведении (первая статья о поэтике Мандельштама — «Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: К вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама» вышла в 1967 году; сам Мейкин ссылается на “Essays on Mandel’stam”, 1976). Тем не менее, Мейкин по преимуществу ограничивает круг своего исследования так или иначе эксплицированными самой Цветаевой «источниками» своей поэзии. Это может быть использование напрямую заимствованного сюжета или ориентация на «жесткую» жанровую форму (так, основное место в работе Мейкина занимает разбор «классических» драм Цветаевой, ее «народных» сказок и поэмы «Крысолов», очевидно апеллирующих к литературной традиции), прямая отсылка к произведениям автора-предшественника, упоминание в тексте (или в ближайшем контексте) литературного имени и т.д.

При всей очевидности такой методологии, на наш взгляд, необходимо помнить, что Цветаева — автор, последовательно выстраивающий свою литературную родословную как периферийную по отношению к «генералам» русской словесности. «Эклектичность и широкая известность избираемых Цветаевой источников» [Мейкин: 14], ее «низкие» литературные вкусы — явления того же порядка, который позволяет ей в поздней критической прозе рассматривать творчество Пушкина и Гете рядом со стихами безвестной монашенки Ново-Девичьего монастыря и стихами детей². Поэтому, опираясь в анализе источников художественного произведения на указанные Цветаевой контексты, необходимо помнить, что их список будет не отражением реального чувства литературной традиции, а концептуальным представлением отобранных литературных репутаций.

Описанный вариант интертекстуального метода анализа наиболее разработан в цветаеведении (в силу, опять же, естественного скрещения с биографией): в первую очередь, в исследовательской традиции получили детальное освещение так называемые «именные» циклы Цветаевой — «Стихи к Блоку» (1916–1921), «Стихи к Ахматовой» (1916), цикл «Вячеславу Иванову» (1920), «Стихи к Пушкину» (1931) и ряд других. В них детально рассмотрен цитатный пласт, и выявлены вопросы рецепции Цветаевой поэтических и идеологических систем поэтов-адресатов.

Эти исследования, безусловно, обогатили наше представление о поэте, но недостаточность такого подхода остро ощущается, так как обращение лишь к выявленным самим автором сюжетам значительно ограничивает корпус поддающихся анализу текстов. В первую очередь, на наш взгляд, страдает читательское представление о ранних стихах Цветаевой³, имманентный анализ которых не привлекал исследователей в силу определен-

² «Искусство при свете совести», 1932: [Цветаева 1994: V, 356–357]. Напомним также, что ее сборник «Психея» (1923) включает в себя двадцать стихотворений шестилетней дочери.

³ Подробно ранние сборники рассмотрены с точки зрения отражения в них круга чтения поэтессы в: [Стрельникова].

ной незрелости самих текстов, а контекстуальные связи зачастую ограничивались перечислением произведений «детской» литературы, играющей в этих стихах сюжетную роль⁴. При всей неизбежности такого подхода как первого шага в изучении поэтики ранней Цветаевой, надо признать, что он не дает нам ключа к пониманию целого ряда элементов самих стихов, а также их места в литературном контексте⁵.

В первой части нашего исследования нам хотелось показать, что выбор Цветаевой не только стихотворных форм, но и основных структурных элементов поэтики осуществляется в тесной связи с контекстом эпохи, вытекает из поисков символизма периода кризиса⁶. И здесь особая роль нами отводится выявлению скрытых, зачастую полемических подтекстов. С одной стороны, они помогают мотивировать разнородные стиховые элементы, показав их глубинное единство, а с другой, демонстрируют, что Цветаева не просто воспринимает идеи символизма как законченные формы, но видит их в стадии становления, полемической выработки отдельных идеологем, в которую встраивает и свой голос.

Особо важной задачей представляется нам проследить то, как на *тематическом* уровне происходит отбор и усвоение символистского дискурса. В ранних цветаевских текстах отражается то, что может быть усвоено и описано с позиции частного и «социального» человека — находящегося в рамках семейных и сословных отношений. Так, например, Цветаева переосмысливает тему дома — эмблематичную, знаковую для позднего символизма. Она показывает преломление этой темы именно с позиции «частного человека», но с полным осознанием всей символической, культурной роли темы. Именно в такой работе с материалом, как нам хотелось показать, и проявляется ее последовательная писательская позиция в ранних сборниках. Рассмотрению этого посвящен второй параграф третьей главы нашей работы — «Тема дома в ранней лирике Цветаевой: Поэтический диалог с русскими символистами (В. Брюсов, А. Белый, А. Блок, К. Бальмонт)».

Городская тема, напрямую связанная с темой дома, впервые появляется на страницах «Вечернего альбома», и в 1916 году кристаллизуется в отдельный, прославивший Цветаеву цикл «Стихи о Москве». В нем мы ви-

⁴ Характерно, что возникновение интереса к ранним сборникам Цветаевой в последние годы связано с анализом его как сверхтекстового единства — рассматриваются эпиграфы [Лекманов 2002]; [Стрельникова], вопросы композиции [Войтехович].

⁵ Оговоримся, что мы имеем в виду сами тексты, а не позицию Цветаевой в целом, которая подробно восстановлена в исследовании И. Д. Шевеленко: [Шевеленко 1990].

⁶ Подробное рассмотрение символизма периода кризиса см. в работе: [Минц 2004-а]. Общая эволюция символизма представлена в работах: [Ханзен-Леве]; [Минц 2004-б].

дим тот же принцип рефлексии — символ «града», отсылающий к историко-философской концепции неославянофилов, воплощается в образе вполне конкретного города, при этом не просто сохраняя память о своем генезисе, но встраиваясь в эту систему в виде нового идеологического звена. Анализ этого цикла посвящен первый параграф пятой главы нашего исследования — «“Стихи о Москве”: О некоторых источниках образности цикла».

Важной частью настоящей работы является рассмотрение отношения Цветаевой к русской поэтической традиции XIX века. Исследования в этой области грешат некоторым «пушкиноцентризмом», который объясняется особой ролью рефлексии над наследием Пушкина в цветаевском творчестве. Наши исследования показывают, что пласт поэзии XIX века весьма существенен как в самых ранних стихах, так и в более поздних опытах. Особенно важным оказывается, как мы хотим показать, то, что Цветаева воспринимает традицию в непрерывной преемственности: непосредственное восприятие поэзии Некрасова накладывается на оценку усвоения наследия поэта старшими современниками, а вполне концептуальная рецепция Фета встраивается в парадигму мировой «ночной» поэзии. Этому посвящены первый параграф третьей главы «Литературные предшественники: От Н. Некрасова к М. Башкирцевой» и второй параграф пятой главы «Цикл “Бессонница” в контексте литературной традиции».

В главе «От “дневникового” сборника к циклу стихов: М. Цветаева и С. Парнок» мы рассматриваем один эпизод творческой биографии Цветаевой, относящийся к 1914 году. Это период «переломный» для цветаевской поэтики: при частичном сохранении автобиографического дискурса, меняется структура тематической составляющей, появляется «ролевой» лирический субъект, растет роль стилистических экспериментов [Ревзина 1995]. Нас этот период интересует, в первую очередь, с точки зрения перемен в организации поэтического материала — в построении более крупных надтекстовых единств.

Для поэтической рефлексии начала XX века характерно активное осмысление природы и функции поэтической циклизации. В теоретических работах символистов она описывается как облегчающая читателю доступ к «целому» художественного мира автора. А. Белый в своем предисловии к «Стихотворениям» (1923) писал: «Лирическое творчество каждого поэта отпечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную поэму; и понимание или непонимание действительного поэта зависит от умения или неумения нашего сложить из мозаических или рассыпанных кусочков целого, картину, в которой каждый лирический отрывок связан с другими, как система оживальных арок рисует целое готического собора» [Белый 1988: 6]. Мы хотели показать, что тематическая и субъектная одно-

родность ранней лирики как нельзя лучше соответствовала крупному дневниковому сборнику, хронотоп которого претендует на имитацию жизненного континуума (в цветаевской эдиционной практике это дополнительно подчеркивалось изданием тавтологических по сути сборников). Обновление и расширение тематики в последующий период творчества требовал новых принципов для объединения стихов. Цветаева начинает осваивать цикл с явным лиро-эпическим сюжетом («Подруга», 1914–1915), а в скором времени приходит к циклу уже не на сюжетной, а на мировоззренческой основе. Именно такой цикл к периоду 1916 года становится доминантой творческого сознания Цветаевой.

ГЛАВА I

КОНСТРУИРОВАНИЕ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ ЦВЕТАЕВОЙ

Литературному дебюту Марины Цветаевой: истории создания и публикации ранних сборников, их поэтике в самом широком смысле, рецепции критики, и, наконец, самоосмыслению юной Цветаевой в контексте литературной эпохи — посвящена обширная исследовательская литература. Тем не менее, ряд вопросов, связанных с ранним этапом литературной биографии Цветаевой, остается, на наш взгляд, невыясненным (а некоторые — и непоставленными), что позволяет нам еще раз обратиться к этому периоду ее творчества.

Дебютировала Цветаева не совсем обычно для эпохи⁷ — ее первый сборник «Вечерний альбом» (1910) не был предварен ни одной журнальной публикацией, что позволило Цветаевой, войдя в литературу, остаться вне литературных направлений. Сборник составили 111 стихотворений, композиционно поделенные на три части — «Детство», «Любовь» и «Только тени». По мнению ряда исследователей, принимающих во внимание общий «дневниковый» замысел сборника, эти заголовки должны были отчасти компенсировать отсутствие дат под стихами и «отражать этапы развития души автора» [Саакянц 1997: 15].

Основная часть текстов, составивших сборник, написана в период с 1908 по 1910 год. Это время в жизни Цветаевой, кроме интенсивной творческой деятельности, ознаменовано постепенным приобщением ее к миру профессиональных литераторов: приятельство с А. К. Виноградовым (принадлежащим к кругу московских символистов; в будущем — автором известных биографических романов), знакомство и дружба с Л. А. Тамбурер (дамой, не имевшей непосредственного отношения к литературе, но близкой к литературно-художественным кругам Москвы), а через нее знакомство с Эллисом (Львом Львовичем Кобылинским) — «первым поэтом, в жизни встреченным» — как напишет о нем Анастасия Цветаева в своих воспоминаниях [Цветаева А.: 280]. При разной (чаще невысокой) оценке Эллиса как поэта, современники почти единогласно называют его «гениальным» или «почти гениальным» человеком. «Эллис незабываем и <...> неповторим», — напишет о нем Н. Валентинов [Валентинов: 151]. Между ним и сестрами Цветаевыми завязываются самые теплые дружеские и, по-видимому, серьезные творческие отношения. Анаста-

⁷ См. подробней об этом: [Шевеленко 1990]; [Шевеленко 2002: 15 и след.].

сия Цветаева вспоминает о весне 1909 года: «Эллис все чаще приходил к нам. Длинные весенние вечера без него теряли смысл» [Цветаева А.: 307].

Однако в исследованиях о Цветаевой упоминания об этой дружбе весьма схематичны: справедливо говорится, что именно Эллис «открыл Марине мир современной русской поэзии, познакомил ее с идеями и спорами символистов» [Швейцер: 75], отмечается, что, вероятно, именно под его влиянием возникло краткое, но сильное увлечение Цветаевой поэзией Валерия Брюсова. И вместе с тем, в описании этого сюжета проскальзывает доля легкого недоумения, причины которого наиболее точно сформулированы Викторией Швейцер. Во-первых, непонятно «что привлекало Эллиса к двум, едва вышедшим из детства девочкам?» [Там же: 74] (ср. в связи с этим в воспоминаниях А. Цветаевой: «В ту пору Льву Львовичу, должно быть, из всех домов Москвы, где он бывал <...>, больше всего хотелось к нам» [Цветаева А.: 305]). А во-вторых, странным кажется и другое: «как метеор промелькнул на горизонте сестер Цветаевых Эллис, приоткрыл им незнакомые миры и исчез, как будто не оставив следа в душе» [Швейцер: 72]. Нам хотелось бы попытаться предложить одну из версий ответа на оба этих вопроса.

Действительно, на первый взгляд кажется, что от этой дружбы осталось лишь несколько стихов с посвящением, вошедших в сборник «Вечерний альбом» (позже Цветаевой была написана поэма «Чародей», однако она уже не относится к интересующему нас периоду — тесного личного общения поэтов). Причем стихи эти, скорее, демонстрируют равнодушие юной Цветаевой к тому кругу идей, который проповедовал Эллис в конце 1900-х годов. И. Д. Шевеленко убедительно показывает на примере цветаяевских стихов, обращенных к Эллису, как Цветаева осваивает символистскую лексику и образность, полностью освобождая ее от глубоких мистических смыслов, которыми она наполнена в поэтике символистов и, в том числе, в поэзии самого Эллиса: «Символистская метафизика растворяется в земной физике, и символическое иносказание заменяется метафорическим сравнением. Очевидная произвольность такой трансформации чуждой темы и образности указывает на то, что в это время символистская идеология не задевает Цветаеву глубоко»⁸ [Шевеленко 2002: 43].

Можно предположить, что и как автор оригинальных поэтических текстов Эллис вряд ли мог особенно увлечь Цветаеву. Современники почти единогласно ставят его талант критика и теоретика, и, в еще большей степени, — человека — значительно выше таланта стихотворца, отказывая ему в «самостоятельном, автономном поэтическом даровании» [Ходасевич: II, 206]. Тем не менее, и собственная поэзия Эллиса (а не только взгляды на состояние современной литературы и трактаты о символизме) была, несомненно, актуальным контекстом их общения.

⁸ Наши уточнения к вопросу о восприятии Цветаевой идей символизма см. в § 2 Главы III.

В 1910-е годы Эллис выпустил в свет два поэтических сборника — “Stigmata” (1911) и “Argo” (1914). Во второй сборник вошли стихи, написанные в период с 1905 по 1913 год — то есть, в том числе, и во время тесного общения Эллиса с сестрами Цветаевыми. Мало того, он содержит в себе явные указания на их знакомство — в виде трех стихотворений с посвящением (два — Марине Цветаевой, одно — Анастасии). В этих стихах, в первую очередь, обращает на себя внимание то, что они развивают темы «Вечернего альбома» (точнее, текстов, впоследствии составивших сборник). Приведем отдельные строки из стихотворения Эллиса «В рай», посвященного М. Цветаевой:

На диван уселись дети,
Ночь и стужа за окном,
И над ними на портрете
Мама спит последним сном⁹.

«Ну, куда же мы поедем?
Перед нами сто дорог <...>

К великанам иль пигмеям,
Как бывало, полетим,

Иль опять в стране фарфора
Мы втроем очнемся вдруг,
Иль добудем очень скоро
Мы орех Каракатук? <...>

Ах, куда б в ночном тумане
Ни умчал Единорог
Вновь на папином диване
Мы проснемся в должный срок <...> [Эллис: 117–118].

А вот отрывок из стихотворения Цветаевой «Первое путешествие»:

Диван-корабль в озерах сна
Помчал нас к сказке Андерсена.

Какой-то добрый Чародей
Его из вод направил сонных
В страну гигантских орхидей,
Печальных глаз и рощ лимонных.

Мы плыли мимо берегов,
Где зеленеет Пальма Мира,
Где из спокойных жемчугов
Дворцы, а башни из сапфира. <...>

Вдруг — звон! Он здесь! Пощады нет!
То звон часов протяжно-гулок!

⁹ В кабинете отца Цветаевых висел портрет, изображающий Марию Александровну в гробу.

Как, это папин кабинет?
Диван? Знакомый переулочек?

Уж утро брезжит! Боже мой! [Цветаева 1994: I, 21–22]

В той же стилистике написано и стихотворение Эллиса, посвященное сестре Анастасии, оно как бы возвращает Цветаевой персонажа ее же сборника:

<...> Струны, как медные трубы, гремят,
Дрогнул султан исполинского шлема...
Слышишь их рокот? Они говорят
нам про коня и Рустема. <...>

Лампа, как ангел, роняет лучи,
в детские глазки, смотрящие прямо...
Где же и шлем, и шатер, и мечи?
Сказку читает нам мама [Эллис: 113].

Ср. у Цветаевой:

<...> Ульрих — мой герой, а Георг — Асин
Каждый доблестью пленить сумел:
Герцог Ульрих так светло-несчастен,
Рыцарь Георг так влюбленно-смел! <...>

Мы лежим, от счастья молчаливы,
Замирает сладко детский дух.
Мы в траве, вокруг синеют сливы,
Мама Lichtenstein читает вслух

(«Как мы читали “Lichtenstein”»); [Цветаева 1994: I, 42]).

При более пристальном взгляде на стихи сборника “Argo” (точнее, на стихи первого раздела, но об этом — ниже) можно заметить, что стихотворения с посвящением сестрам Цветаевым — не единственные тексты в сборнике, развивающие схожие с цветаевскими темы и использующие общие мотивы. Приведем короткую выборку цитат, на наш взгляд, демонстрирующую это.

Эллис:

Взят из постельки на небо ты прямо,
тихо вокруг и светло,
встретил ты Ангела, думал, что мама,
Ангела взял за крыло! <...>

Тихо спросил ты: «Что ж мама не плачет?
Плачут все мамы, грустя»
Ангел светло улыбается: «Значит,
видит здесь мама дитя!» («В раю»; [Эллис: 114]).

Цветаева:

<...> Догорев, как свечи у рояля,
Всех светлей проснулся ты в раю.

И сказал Христос, отец любви:
«По тебе внизу тоскует мама,
В ней душа грустней пустого храма,
Грустен мир. К себе ее зови». <...>

И когда осенние цветы
Льнут к земле, как детский взгляд без смеха,
С ярких губ срывается, как эхо,
Тихий стон: «Мой мальчик, это ты!» («Сереже»; [Цветаева 1994: I, 19]).

Эллис:

Холодно в окнах и грустно и хмуро;
Пусто в саду, лишь лягушка проскачет...
Солнышко, плачь! А уж маленький Шура
плачет!

Весело в детской: лошадки несутся,
мушка за мушкою вьется...
Солнышку снова пора улыбнуться!
Глядь, а уж Шура смеется! («Осень»; [Эллис: 116])

Цветаева:

Холодно в мире! Постель
Осенью кажется раем.
Ветром колеблется хмель,
Треплется хмель над сараем;
Дождь повторяет: кап-кап,
Льется и льется на дворик...
Свет из окошка — так слаб!
Детскому сердцу — так горек!
Братец в раздумии трет
Сонные глазки ручонкой:
Бедный разбужен! Черед
За баловницей сестренкой.
Мыльная губка и таз
В темному углу — наготове.
Холодно! Кукла без глаз
Мрачно нахмурила брови:
Куколке солнышка жаль! («Пробуждение»; [Цветаева 1994: I, 46])

Отметим, что представленная выборка цитат недостаточно ярко передает общее впечатление похожести сборников — поскольку речь здесь идет не о цитировании, а о тематической и стилистической однородности, об использовании схожих средств поэтической выразительности — вплоть до многочисленных инфантильных посвящений (о роли посвящений в «Вечернем альбоме» писали исследователи, отмечая, что это одно из средств достижения «дневниковости» и «интимности» сборника). У Эллиса на 27 стихов первой части сборника находим 12 посвящений; вот некоторые

их них — «Наташе Конюс», «Шуре Астрову», «Шуре Коваленскому», «Асе Ц.» (ср. у Цветаевой — «Гале Дьяконовой», «Вале Генерозовой», «Серее», «Асе» и т.д.). Примеров подобия так много, что *отдельное* их перечисление теряет смысл — первый раздел сборника Эллиса в целом производит впечатление родного брата, если не близнеца цветаевского («Вечернего альбома»).

Все вышесказанное касается, повторимся, лишь первого раздела сборника Эллиса. В целом его структура, смысл которой разъяснен автором в предисловии, являет собой образец символистского сборника: он состоит из двух основных частей — “Argo” и «Забытые заветы». Первая часть, в свою очередь, имеет еще три раздела: «Табакерка с музыкой», «Голубой цветок», «Гобелены». Каждый раздел символизирует определенный этап мистического пути лирического героя. 1) Утерянный Рай; 2) весть об ином Рае, который возможно обрести в Мечте — *Голубом цветке*, однако мечта эта разрушительна и грозит безумием; 3) следствие этого безумия — погружение в искусственный рай *гобеленов* (до полного самоотрицания). В итоге, осознав ложность своих путей, душа понимает, что истинный путь не впереди нее, а позади, и ей не нужно искать нового, а нужно исполнять *Забытые обеты* (название второй части сборника).

Предисловие не только поясняет мистическое значение каждого этапа пути, но и раскрывает его земное воплощение. Первый этап, попытка вернуть утерянный Рай, связан, вполне традиционно, с миром **детства**. Второй этап, символом которого является Голубой цветок, связан со стихией **любви**. Голубой цветок вспыхивает «как звезда любящих, <...> как знамение новой религии менестрелей, “религии **любви**”» [Эллис: 103]. Третий этап, соответствующий третьему разделу первой части, характеризуется как «вечный маскарад бессмертных **теней**» [Там же: 104], «непрестанное творчество призраков». (В связи со сказанным вспомним название разделов цветаевского сборника, последовательность которых якобы представляет собой этапы взросления автора: «**Детство**», «**Любовь**», «Только **тени**».)

На первом этапе пути героя — поиске утраченного рая — Эллис останавливается в предисловии более подробно, и именно его воплощение напрямую связывается с творчеством (заметим, что связь эта необязательна, поскольку перед нами пути души вообще, а не души именно поэта). Детский мир, мир утерянного рая имеет свою форму выражения, свой язык — это язык снов и сказок, и современный поэт пытается обрести «утерянный рай», обращаясь к этим жанрам, репрезентирующим «детский мир». Однако его порыв напрасен — язык сна и сказок доступен только детскому воспринимаящему сознанию, уже навсегда утраченному Поэтом. «Современному поэту, — пишет Эллис, — все еще ревниво стремящемуся остаться только поэтом, но уже властно увлеченному потоком всеразрушения <...> столь естественно отдаться голосам детства, этого малого утраченного Рая — призракам, снам и сказкам <...> только призраки детства — всегда

реальны <...> только поэзия детства чиста и незабываема. Но сны и сказки понятны и живы лишь для детской души <...>» [Эллис: 103]. Итак, гармония на этом этапе невозможна, но сквозь данное рассуждение просвечивает образ идеального поэта, адекватного этому «истинному миру» — поэта-ребенка, возможность которого, как мы можем предположить, и увидел Эллис в юной Марине Цветаевой. И то, что первый раздел сборника представляет собой как бы «слепок» с цветаевской поэзии, отчасти подтверждает наше предположение.

В то же время можно с уверенностью сказать, что описанные нами взгляды Эллиса не просто были известны Цветаевой, но и нашли в ней понимание и отклик. Об этом, в первую очередь, говорят стихи «Вечернего альбома», в которых особую роль играют те самые репрезентирующие детство жанры, которым такое важное значение придавал Эллис — сказка и сон. Примечательно, что, хоть они и упоминаются на страницах всего сборника (отчасти как пример детского чтения, отчасти как универсальная метафора) — именно в стихах, обращенных к Эллису, они становятся своего рода кодом, описывающим отношения между персонажами. Эллис в стихах Цветаевой прежде всего сказочник («Чародей»), а общение с ним — полусон:

Полу во сне и полу-бдея
По мокрым улицам домой
Мы провожали Чародея.

Сборники “Argo” и «Вечерний альбом», несмотря на отмеченную нами схожесть, получили в критике совершенно различную оценку. “Argo” не был одобрен критикой. Брюсов определил его стихи одной строчкой: «шаблонны, бледны и неинтересны»; совсем иная судьба постигла «Вечерний альбом» Цветаевой — критика откликнулась на него рядом одобрительных рецензий. Оценка цветаевского сборника на взгляд современных исследователей кажется даже слишком высокой, что заставляет их искать особые, лежащие вне достоинств самих стихов, причины этой оценки. «Та внимательная доброжелательность, с которой критика встретила этот сборник, объясняется <...> не столько его достоинствами, сколько специфической культурной ситуацией в русской поэзии вокруг 1910 года: ставший фактом коллективного сознания “кризис символизма” отозвался в критике смещением ценностных ориентиров, сделавшим доминантой ожидания *новизну* стихов как таковую» — отмечает И. Д. Шевеленко [Шевеленко 1990: 51]. С этим трудно не согласиться — практически все отзывы так или иначе отмечают новизну стихов Цветаевой. Однако *новизна* — не единственное в оценке этого сборника, в чем сходятся между собой рецензенты. Основной составляющей практически всех статей является указание на автобиографизм, интимность, дневниковость «Вечернего альбома» (именно это и ощущается как новаторство автора).

Поэтическая стратегия ранних сборников Цветаевой предопределяла крайне высокую степень автобиографичности лирического героя. Посвящение сборника «блестящей памяти Марии Башкирцевой» (которая к 1910-м годам, в первую очередь, была известна как автор знаменитого «Дневника») усиливало эту «автобиографичность» жанровой проекцией сборника стихов на личный дневник, что заставляло читателя проецировать черты лирической героини на образ автора. Тщательный отбор текстов для сборников, основанный на общем принципе «непротиворечивости», позволял создать развернутый «авторский миф».

И. Д. Шевеленко точно описала *стремление к полноте* как доминирующий принцип, на основании которого составляются «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь» («Юный автор явно не желал *отбирать* стихи, заместив принцип избирательности принципом по возможности полного представления своих поэтических опытов...» — [Шевеленко 2002: 17]). Однако нам кажется не менее важным проследить и то, какие тексты Цветаева *не включает* в них. Например, в «Вечерний альбом» не попадают такие стихи:

Где-то маятник качался, голоса звучали пьяно.
Преимущество мадеры я доказывал с трудом <...>
Я поклонник бога Вакха, я отныне сам не свой [Цветаева 1994: I, 10].

А также стихотворение «Асе», содержащее следующие строки:

Ждет тебя моря волна изумрудная,
Всплеск голубого весла,
Жить нашей жизнью подпольною, трудную
Ты не смогла.
Что же, иди, коль борьба наша мрачная
В наши ряды не зовет,
Если заманчивей влага прозрачная,
Чаек серебристых полет!
Солнцу горячему, светлому, жаркому
Ты передай мой привет [Там же: I, 34].

Если первое процитированное стихотворение написано, по-видимому, раньше основного корпуса и находится в русле не дошедших до нас в полном объеме ранних стилизаторских экспериментов, то стихотворение «Асе» своей стилистикой и центральными мотивами примыкает к основным текстам «Вечернего альбома». Однако отразившаяся в нем тематика предполагает наличие не только «революционных устремлений» у лирической героини, но и некоторого «революционного прошлого» («подпольная жизнь», «мрачная борьба»), что очевидно не укладывается в рамки биографии ни лирического героя, ни встающего за ним образа автора (хотя очевидно отражает устремления самой Цветаевой определенного периода). Его включение в сборник нарушало бы принцип «непротиворечивости»

в описании лирической героини, о котором мы говорим. Видимо, поэтому стихотворение остается неопубликованным¹⁰.

Однако не только текст работал на создание образа автора, но и затекстовая реальность вносила в него некоторые важные черты. В первую очередь, само имя молодого поэта занимало в создании концепции дневничности сборника важную роль. Имя на обложке отсылало к знакомой многим потенциальным читателям¹¹ фамилии отца начинающего автора¹² — Ивана Владимировича Цветаева, известного ученого, профессора Московского университета, основателя Музея изящных искусств в Москве. Эта отсылка наполняла незнакомое еще поэтическое имя референциальным значением, функционально сближая его с «говорящим» псевдонимом.

Характерно, что Цветаева ретроспективно осмысляет использование собственной фамилии как вопрос *выбора* и как следствие принципиальности и обособленности своей *позиции*, противопоставленной символистской традиции. В мемуарной прозе она неоднократно пишет о псевдонимах серебряного века, и не просто упоминает о них как о характерной примете литературной эпохи, но очень точно описывает механизм их работы, признавая важность и зачастую необходимость их для верного функционирования поэтического текста внутри установленной символизмом системы отношений между автором, текстом и читателем. См., например, «вставной мемуар» о Черубине де Габриах в «Живое о живом» (1932) [Цветаева 1994: IV, 169–175], в котором Цветаева рассуждает о том, что лирическое содержание стихов Е. И. Дмитриевой, являющееся отражением «внутреннего мира автора», не могло раскрыться в рамках ее реальной биогра-

¹⁰ Очень показательны в этом отношении стихотворение «Мятежники», вошедшее в следующий сборник, «Волшебный фонарь». В этом тексте используется та же «революционная» лексика, но уже пародийно, детски-иронически, что согласуется с общим тоном иронической отстраненности во втором сборнике: «Что за мука и нелепость / Этот вечный страх тюрьмы! / Нас домой зовут, а мы / Строим крепость. <...> // Слов не слышно в этом вое, / Ветер, море, — все за нас. / Наша крепость поднялась, / Мы — герои! // Будет славное сражение. / Ну, товарищи, вперед! / Враг не ждет, а подождет / Умноженье» [Цветаева 1994: I, 114].

¹¹ Ср. в «Герое труда» замечание о том, что «Вечерний альбом» был издан Цветаевой «взамен письма к человеку, с которым была лишена возможности сноситься иначе» [Цветаева 1994: IV, 23]. Выдвижение, пусть и ретроспективное, личных причин издания сборника на место литературных, указывает на то, что Цветаева, по-видимому, хорошо представляла потенциальную аудиторию — по крайней мере, социально.

¹² Показательна история с письмом, написанным ею Валерию Брюсову незадолго до выхода сборника. Вспоминая об этом письме в эссе «Герой труда» (1925), Цветаева специально оговорится: «Адреса — чтобы не облегчать ответа — не приложила <...> Брюсов меня не знал, но имя моего отца знал достоверно <курсив наш. — М. Б.> и при желании ответить мог» [Цветаева 1994: IV, 22].

фии, требовало биографии *вымышленной*. «Некрасивость лица и жизни, которая не может не мешать ей в даре: в свободном самораскрытии души. Очная ставка двух зеркал: тетради, где ее душа, и зеркала, где ее лицо и лицо ее быта. <...> Напечатай Е. И. Д. завтра же свои стихи, то есть влюбись в них, то есть в нее, весь “Аполлон” — и приди она завтра в редакцию “Аполлона” самолично — такая как есть <...> — весь “Аполлон” почувствует себя обокраденным, и мало разлюбит, ее возненавидит весь “Аполлон”. <...> Как же быть? Дать ей самой перед собой быть, и быть целиком <далее приводится история создания псевдонима. — М. Б.>»¹³ [Цветаева 1994: IV, 170].

При этом свою позицию Цветаева определяет очень четко — она в помощи псевдонима не нуждается: «Максимо мифотворчество <предложение Цветаевой взять псевдоним. — М. Б.> роковым образом преткнулось о скалу моей немецкой протестантской честности, губительной гордыни все, что пишу, — подписывать» [Там же: IV, 175].

Приведенные выше высказывания характеризуют уже этап позднейшей рефлексии, но думается, что Цветаева и в момент выхода сборника не могла не сознавать того, что коннотации, связанные с фамилией, работали на общую концепцию. С одной стороны, они закрепляли миф о молодости автора — она выступала как «дочь», тем самым для ряда читателей автоматически «понижая» себя на поколение (о принципиальности этого в связи с восприятием Цветаевой идей Эллиса см. ниже). С другой, вписывали сборник и его автора в понятный контекст, делали узнаваемым его «родословную», давали читателю дополнительные основания для восприятия сборника как автобиографического. При этом название сборника — «Вечерний альбом» — вводило тему «домашней» поэзии и закрепляло отсылку именно к частному, биографическому контексту (а не, допустим, к университетскому, с которым отец Цветаевой был тесно связан¹⁴).

¹³ Повышенный интерес к роли затекстовой реальности в понимании поэзии, характеризующий рефлексии поэтической мысли начала XX века, нашел свое теоретическое описание в работах формалистов. Приведенная цитата и соседние с ней рассуждения на эту тему из «Живое о живом» заставляют предположить знакомство Цветаевой с их магистральными идеями. Ср. статью Ю. Н. Тынянова о Блоке, в которой впервые в научный оборот вводится понятие «лирический герой»: «... казалось даже, <...> что его <Блока> поэзия только развила и дополнила постулированный образ. В этот образ персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют человеческое лицо — и все полюбили лицо, а не искусство» [Тынянов: 118–119].

¹⁴ Примечателен в этом отношении эпизод из эссе «Живое о живом», в котором Цветаева рассуждает о заглавии своего сборника в ответ на волошинское стихотворное послание к ней, содержащее такие строки: «О, какая веет благодать / От страниц Вечернего Альбома / Почему альбом, а не тетрадь?». Собеседница Цветаевой говорит в ответ на эти строки: «Почему — альбом? На это вы ему

Выбранная Цветаевой стратегия создавала иллюзию перехода «документальности» в «документ». Это отмечают почти все критики «Вечернего альбома»¹⁵. Видя в стихах Цветаевой литературный прием, достойный похвалы (новые темы, новая лексика, смелое обращение с материалом), они почти единодушны в своих замечаниях: новаторская «дневниковость» не выдержана и переходит в настоящий дневник, теряя в художественности и выходя за рамки литературы как таковой. Н. Гумилев называет интимность автора «Вечернего альбома» «чрезмерной»; по словам В. Брюсова, та же интимность на многих страницах переходит в «домашность»; Мариэтта Шагинян сравнивает некоторые стихи с «разговорами талантливых людей», которые вряд ли нужно делать известными публике. Таким образом, последовательность и настойчивость, с которой молодой автор осуществляет свой замысел, скорее отпугивает критиков, и видится ими как «неумелость» начинающего поэта. Объяснение этой «неумелости», впрочем, тут же легко находится: перед нами совсем *юный* автор («юный» здесь указывает именно на возраст, а не на отсутствие писательского опыта): «<...> эта непосредственность, привлекательная в более удачных пьесах, переходит на многих страницах толстого сборника в какую-то “домашность”. Получаются уже не поэтические создания (плохие или хорошие, другой вопрос), но просто страницы личного дневника <...>. Последнее объясняется молодостью автора, который несколько раз указывает на свой возраст.

Покуда

Вся жизнь, как книга для меня, —

говорит в одном месте Марина Цветаева; в другом она свой стих определяет как “невзрослый” <...>. Эти признания обезоруживают критику — пишет В. Брюсов («Новые сборники стихов», 1911; цит. по: [Брюсов 1990: 339–340]). Вторит ему Н. Гумилев: «Все это <имеются в виду “детские” с точки зрения критика посвящение, эпитафия, инфантильная лексика. — М. Б.> наводит только на мысль о юности поэтессы, что и подтверждается ее собственными строчками-признаниями» («Письма о русской поэзии», 1911; цит. по: [Цветаева в критике: I, 29]).

Как видно из приведенных цитат, поэтика сборника — подчеркнутый автобиографизм, введение в текст обилия бытовых деталей, речевая характеристика лирического героя и персонажей — создавала настолько сильную иллюзию *дневниковости*, что провоцировала даже маститых литературных критиков видеть в авторе стихотворений на детские темы ребенка, отождествляя автобиографического лирического героя с его автором. (От-

ответите, что в тетрадку вы пишете в гимназии, а в альбом — дома» [Цветаева 1994: IV, 166].

¹⁵ Рискнем предположить, что эта иллюзия возникает особенно остро именно при взгляде изнутри сложившейся поэтической традиции начала XX века.

метим по этому поводу, что автору другого сборника, рецензируемого в обзорах и Брюсова, и Гумилева — И. Эренбургу — немногим больше Цветаевой, всего 19 лет, но это никак не оправдывает в глазах критиков неудач поэта).

Реакция Цветаевой на критику была, по оценке современников, неадекватной — Цветаева осталась резко недовольна, казалось бы, хвалебными рецензиями, выделив из общей массы лишь статью Максимилиана Волошина. Волошин отмечает в сборнике те же черты, что и остальные критики — его дневниковый характер и юность автора — но, в отличие от них, последовательность Цветаевой в воплощении своего замысла не отталкивает его, но, наоборот, получает особую ценность: «Ее <книгу. — М. Б.> нужно читать подряд, как дневник, и тогда каждая строчка будет понятна и уместна» («Женская поэзия», 1910; цит. по: [Цветаева в критике: I, 24]). Кроме того, эта подробность, кажущаяся остальным чрезмерной, и создает, по мнению Волошина, *уникальность* сборника, усугубляя документальную важность «книги, принесенной из тех лет, когда обычно слово еще недостаточно послушно, чтобы верно передать наблюдение и чувство» [Там же]. Юность автора предстает в этой рецензии не как оправдание промахам, а как самостоятельная ценность, повышающая значение его стихов. Не случайно именно Волошину напишет Цветаева год спустя о детском восприятии: «Как я теперь понимаю “глупых взрослых”, не дающих читать детям своих взрослых книг! Еще так недавно я возмущалась их самомнением: “дети не могут понять”, “детям это рано”, “вырастут — сами узнают”. Дети не поймут? Дети слишком понимают!» [Цветаева 1994: VI, 46].

Резюмируя, можно сказать, что особая роль лирического героя-ребенка в поэтике первого сборника Цветаевой прошла мимо критики, как бы закрываемая его дневниковостью. Тем не менее, нам хотелось показать, что его выбор не просто был результатом сознательной, тщательно продуманной позиции, но что формировалась эта позиция под воздействием нескольких факторов, в числе которых не только установка на автобиографизм, но и целый ряд современных Цветаевой взглядов на проблему творчества, проводником которых послужил для Цветаевой в конце 1900-х годов Эллис.

ГЛАВА II

КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА «ДНЕВНИКОВЫХ» СБОРНИКОВ ЦВЕТАЕВОЙ («Вечерний альбом», «Волшебный фонарь»)

I

Выбор Цветаевой лирического субъекта, «мерцающего» на грани между детскостью и инфантильностью, а также последовательная установка на автобиографизм на страницах первых сборников, во многом предопределили и тематический диапазон ее ранней лирики. Перед нами преимущественно детский повседневный мир¹⁶, показанный читателю в «близком» пространстве: повторяющиеся из стихотворения в стихотворение «темная гостиная, растаявший каток, столовая четыре раза в день, оживленный Арбат» — вот места действия стихов «Вечернего альбома» в перечислении В. Брюсова из его рецензии на сборник [Цветаева в критике: I, 28]. Брюсов, резюмируя свое впечатление от стихов дебютантки, не без язвительности определяет их жанр как «портреты родных и знакомых» и «воспоминания о своей квартире». Однако такая трактовка, на наш взгляд, скорее соответствовала жанровым ожиданиям критика (предсказуемо увидевшего документальные жанры в «дневниковом» сборнике), нежели отражала реальный жанровый диапазон книги. «Воспоминание» как жанр, предполагающий, в первую очередь, временной и эмоциональный «зазор» между лирическим субъектом и объектом описания, редко встречается на страницах «Вечернего альбома», лишь отчасти связываясь с темой смерти, неизбежно сопряженной с ретроспективной точкой зрения и грамматическим прошедшим временем («Встреча», «Жертвам школьных сумерек», «Сереже», «Самоубийство», «У гробика» и др.). Однако преимущественно стихотворения «Вечернего альбома» соотношены с конкретной ситуацией, в которых субъект выступает очевидцем, а время события совпадает с моментом речи (см. об этом подробнее: [Ревзина 2009: 20–28]). Это было отмечено еще прижизненной критикой. Тот же Брюсов писал, что «стихи Марины Цветаевой всегда отправляются от какого-то реального факта» [Цветаева в критике: I, 27]. Неоднократно останавливались на этом позднейшие исследователи творчества Цветаевой¹⁷, подробнее других рассматривала этот аспект О. Г. Ревзина в ряде своих работ ([Ревзина 1998]; [Ревзина 2009]).

¹⁶ О тематическом новаторстве ранних стихов Цветаевой см. в классической работе: [Гаспаров].

¹⁷ В связи с этим заслуживает внимания тема «Цветаева и акмеизм», насколько нам известно, до сих пор затрагиваемая в цветаеведении лишь косвенно, в работах, посвященных отношению Цветаевой с отдельными представителями

Рассматривая способы соотнесенности стихотворного высказывания с внеязыковым денотативным пространством, исследовательница выделяет стихи, описывающие предметно-конкретную ситуацию, как наиболее легкий случай такой референции. Однако сами способы воплощения реальной действительности в языковом мире не являются предметом ее анализа: «Значение реальности и воплощенности выступает <в такого рода стихах. — М. Б.> как само самой разумеющееся» [Ревзина 1995: 35].

Мы не ставим цели анализировать все аспекты описания денотативной ситуации в сборнике «Вечерний альбом», но нам хотелось бы отметить два вполне конкретных аспекта воплощения «вещного мира» в ранней лирике Цветаевой.

Исследователи, касающиеся композиции первого сборника, отмечали, что прагматический аспект в ней не всегда является ведущим¹⁸. Однако ключевые моменты четкой и продуманной организации структуры сборника все-таки достаточно прозрачны и могут быть прочитаны читателем. Три тематически озаглавленных части («Детство», «Любовь», «Только тени») предваряются вне разделов стоящим стихотворением «Встреча», выполняющим роль своеобразной тематической «рамки». Это воспоминание о видении призрака (подруги? литературного персонажа?), данное на фоне городского пейзажа, с элегическими раздумьями о природе счастья, выванными этим видением:

Но почему она была печальной?
Чего искал прозрачный силуэт?
Быть может ей — и в небе счастья нет? [Цветаева 1994: I, 52]

Переход к основному тексту обозначен не только формальными показателями (графической отбивкой, заглавием, эпиграфом) но и сменой модуса повествования, что подчеркивается контрастом временных категорий: прошедшее время сменяется лишенными темпоральности инфинитивными и императивными конструкциями, а также формами настоящего времени. Вот цитата из открывающего раздел стихотворения:

направления. Осознавая ее важность, в настоящей работе мы сознательно не касаемся вопросов взаимодействия Цветаевой с «петербургской поэтикой», отчасти отсылая к нашей работе «Марина Цветаева и петербургские поэты: О. Мандельштам, С. Парнок, А. Ахматова» [Боровикова 2002], а отчасти относя более основательное исследование этой темы к возможным перспективам данной работы.

¹⁸ Например, отмечалась символичность композиции сборника: «Не удивительно, что в “теневой” 3-й части <имеется в виду раздел сборника “Только тени”. — М. Б.> содержится ровно 40 стихотворений, поскольку именно 40 дней поминуют души умерших, которые в виде “теней” еще могут пребывать на земле. Соответственно, в разделах “Детство” и “Любовь” — по 35 стихотворений: каждая часть кратна числу 7, и в сумме они дают 70 стихотворений (7, как говорят дети и антропософы, “счастлирое число”))» [Войтехович].

<...> Хорошо над костром догорающим
Говорить о закате стихи;

Возвращаться опасной дорогою
С соучастницей вечной — луной,
Быть принцессой лукавой и строгою
Лунной ночью, дорогой лесной.

Наслаждайтесь весенними звонами,
Милый рыцарь, влюбленный, как паж,
И принцесса с глазами зелеными, —
Этот миг, он короткий, но ваш!

Не смущайтесь словами нетвердыми!
Знайте: молодость, ветер — одно! <...>

(«Лесное царство»; [Цветева 1994: I, 11])

За счет обилия побудительных конструкций это стихотворение становится своего рода «жизненной декларацией» лирической героини. Однако нас будет интересовать другое. Этот текст, вкупе с двумя последующими, очерчивает *пространство* героинь, что видно уже по названиям этих стихотворений¹⁹: «Лесное царство», «В зале», «Мирок». Это пространство характеризуется, с одной стороны, статичностью (которая достигается либо использованием специальных грамматических конструкций (как мы писали выше), либо полным отказом от глагольных форм — в стихотворении «Мирок» предикат появляется только в последней строке). С другой, его отличает отсутствие мелких деталей и общая недеференцированность. Предметный мир в этих текстах условен, хотя как раз первое стихотворение несет в себе элементы реального пейзажа, но это скорее исключение, чем правило, о чем мы будем говорить ниже. Показательно в этом отношении то, как легко «костер», во второй строфе «Лесного царства» показанный как элемент реального пейзажа, становится в последней строфе символом человеческой бытия:

Хорошо над костром догорающим
Говорить о закате стихи; <...>

Хорошо быть красивыми, быстрыми
И, кострами дразня темноту,
Любоваться безумными искрами,
И как искры сгореть — на лету!

¹⁹ Р. С. Войтехович в своей работе «Принципы композиционных связей в первом поэтическом сборнике Цветаевой» [Войтехович] предпринял попытку рассмотреть все стихи сборника как собрание своеобразных «триад»: «111 стихотворений более или менее группируются связками по три стихотворения. <...> Это не строгий принцип, но, кажется, он более или менее выдерживается» [Там же].

Элементы пейзажа (луна, дорога, голубеющая вода, сосны и мхи, костер), детали интерьера (зеркало и рояль), выступают в этих стихах скорее как символы состояний, нежели как предметы реального мира. Специфика изображения пространства в этих текстах хорошо заметна на фоне их сравнения с текстами, где появляется ретроспекция или изображение детского, но *чужого* мира («На скалах», «У кровати», «Отъезд» и др.). В этих стихах «вещный мир» описан очень детально. Сравни, например:

— «Надень берет!» — «Не раскрывай пальто!»
— Букет сует нам Асин кавалер,
— Сует Марилэ плитку шоколада... («Отъезд»; [Цветаева 1994: I, 44])

Забыто, что в платьицах дыры,
Что новый костюмчик измят.
Как скалы заманчиво-сыры!
Как радостно пиньи шумят!
<...>
За скалы цепляются юбки,
От камешков рвется карман («На скалах»; [Там же: I, 37]).

— «Там, где шиповник рос аленький,
Гномы нашли колпачки»...
Мама у маленькой Валеньки
Тихо сняла башмачки («У кровати»; [Там же: I, 80]).

Но, повторимся, эта подробная вещественность возникает лишь там, где автор дистанцирован от объекта. *Актуальный* мир сестер (лирической героини и ее протагониста) условен. Эти особенности хорошо видны на фоне изменившейся поэтики тоже автобиографической поэмы «Чародей» (1914), написанной четырьмя годами позже и изображающей в ретроспекции тот же мир, который встает со страниц «Вечернего альбома» и «Волшебного фонаря». Вот как описывается кабинет отца, в котором сестры находятся вместе с Эллисом-«чародеем», в 1914 году:

Вплываем в царство белых статуй
И старых книг.

На вышке шкафа, сер и пылен,
Видавший лучшие лета,
Угрюмо восседает филин
С лицом кота.

С набитым филином в соседстве
Спит Зевс, тот непонятный дед,
Которым нас пугали в детстве,
Что — людоед.

Как переполненные соты —
Ряд книжных полок. Тронул блик

Пергаментные переплеты
Старинных книг [Цветаева 1994: III, 13].

А вот стихотворение «Первое путешествие», в котором также действие происходит в кабинете отца. Все, что попадает в описание, это часы и диван:

Вдруг — звон! Он здесь! Пощады нет!
То звон часов протяжно-гулок!
Как, это папин кабинет?
Диван? Знакомый переулок? [Там же: I, 21]

Пространство лирической героини очерчено очень крупными мазками, это мир отдельных крупных предметов. Сравни, например, описание мира героини в стихотворении с также декларативным названием «Наши царства»:

Владенья наши царственно-богаты,
Их красоты не рассказать стиху:
В них **ручейки, деревья, поле, скаты**
И **вишни** прошлогодние во мху [Там же: I, 42].

— оно подчеркнуто безлично, почти не имеет примет времени. Те же вишни, которые появляются в стихотворении «Отъезд»: «...Вы, прощайте, вишни, / Что рвали мы в саду, и сеновал, / Где мы, от всех укрывшись, их съедали...», даны здесь совсем в ином ключе: «Вишни прошлогодние во мху» существуют не для того, чтобы их есть, а для того, чтобы создавать поэтическое, «элегическое» настроение. Такие особенности пространства позволяют лирической героине с легкостью перемещаться из плана современности во вневременной план — сказки или мифа. Это хорошо видно на примере того же стихотворения «Наши царства», где «двоемирие» становится основой сюжета:

Нам хорошо. Пока еще в постели
Все старшие, и воздух летний свеж,
Бежим к себе. Деревья нам качели.
Беги, танцуй, сражайся, палки режь!..
Но день прошел, и снова феи — дети... [Там же]

Универсальность и вневременной характер пространства лирической героини создаются также использованием интертекстуальных «жанровых» проекций (под которыми мы понимаем отсылку к условному жанрово-тематическому комплексу, а не к авторскому тексту) — на сказку (первая строка стихотворения «Наши царства» — «Владенья наши сказочно богаты» — ритмически напоминает начало песни индийского гостя из оперы «Садко»: «Не счесть алмазов в каменных пещерах») и — что особенно важно нам в свете последующего анализа — на идиллию или буколическую поэзию. Появление буколического кода особенно важно — он становится своего рода ключом к описанию. Это видно в стихотворении «Мирок»:

<Дети — это> Вечный беспорядок в золоте колечек,
Ласковых словечек шепот в полусне,
Мирные картинки птичек и овец,
Что в уютной детской дремлют на стене [Цветаева 1994: I, 13].

Характерно, что Цветаева не использует «античную» составляющую этого мотивного комплекса, а, следовательно, и реальные возможности окружающей ее действительности соответствовать этому комплексу никак не задействуются — «античный» мир отца не отражен в стихах (зато, как видно по приведенной выше цитате, в «Чародее» она широко использует этот материал), но возникают условные картинки «птичек и овец».

Итак, перед нами детский идиллический мир, изображение которого в ряде текстов стилистически выдержано в рамках буколической традиции (стихотворение «Асе» — детская любовная сценка на фоне природы; «Дама в голубом» — видение Богоматери пастуху среди жары, трав и блеющих барашков; “Ricordo di Tivoli” — «*Мальчик к губам приложил осторожно свирель / Девочка, плача, головку на грудь уронила...*»), что позволяет связать мир конкретного, автобиографического детства с концептом детства как «золотого века» (что подтверждается и лексически — лексемы «золотой» и «райский» являются устойчивыми эпитетами в «Вечернем альбоме»).

II

Поэтическому мышлению ранних сборников Цветаевой свойственен перевод метафизических понятий в пространственные категории. Весьма показательно в этом отношении, например, стихотворение «Сердца и души» из раздела «Любовь» сборника «Вечерний альбом». Развивая центральный мотив стихотворения Тютчева «Душа моя, элизиум теней», Цветаева разворачивает в пространственный образ на грани катахрезы то, что у Тютчева остается в рамках метафорического сравнения:

Души в нас — залы для редких гостей,
Знающих прелесть тепличных растений,
В них отдыхают от скорбных путей
Разные милые тени [Цветаева 1994: I, 93].

Топографическую проекцию получают и базовые оппозиции, организующие поэтическое пространство ранних сборников. Уже первое стихотворение первого раздела содержит в себе ряд ключевых для сборника в целом мотивов. Оно имеет посвящение «Асе» — во многом выполняющей функции двойника лирической героини на страницах сборника — и называется «Лесное царство», тем самым сразу вводя понятия «своего» и «чужого» для героини пространства (характерно, что «свое» пространство описывается с помощью отрицания «чужого»):

Ты — принцесса из царства **не светского**,
Он — твой рыцарь, готовый на все...
О, как много в вас милого, детского,
Как **понятно мне** счастье твое! [Цветаева 1994: I, 11]

Однако для нас важно в первую очередь то, что стихотворение имеет подпись, которая задает прямую географическую проекцию этого сказочного «лесного царства» — Таруса.

В целом можно сказать, что «рамочное» использование топонимов в «Вечернем альбоме» отражает две накладывающиеся друг на друга традиции. Одна берет свое начало от путевой лирики, во многом пейзажной и жанровой по своему характеру. В рамках этой традиции место действия стихотворения зачастую задается тематическими заглавиями — «В Люксембургском саду», «В Оушу», «Сказочный Шварцвальд», «В Париже», «В Шенбрунне» и др. — и является сюжетно значимым элементом (отметим, что в прозе эта традиция имеет дневниковый эквивалент — «записки путешественника», жанр, в котором «оправданием» описания является новизна объекта, его «экзотичность» в широком смысле слова). Другая традиция, как кажется, зарождается в творчестве символистов, у которых «локализирующая» подпись под стихотворением часто обозначала не столько поворот сюжета, сколько общую тональность, «настроение» автора. Такие подписи «работают» в тексте только в оппозиции, поскольку сам по себе топоним не нагружен семантически — например, Петербург и Шахматово у Блока в «Стихах о Прекрасной даме» и других циклах, Москва и Серебряный-Колодезь у Белого в «Золоте в лазури» и др. В «Вечернем альбоме» появляющиеся под стихами Таруса, Weisses Hirsch, Шолохово обозначают деревенский, вольный мир в «противовес» неназванному прямо, но подразумеваемому городскому, в первую очередь, московскому пространству и определяют не столько темы стихов, сколько настроение лирической героини (то есть «простор», тематически связанный с открытым пространством деревни, скорее появляется в них как метафора, а не как элемент пейзажа): «*На солнце, на ветер, на вольный простор / Любовь унесите свою!*» — «Шолохово, февраль, 1910»; «*Всего хочу: с душой цыгана / Идти под песни на разбой...*» — «Таруса, 26 сентября 1909»). Крайне показательно, что эти тексты всегда лишены иронии; они — выражение самого сокровенного. Впрочем, необходимо отметить, что первое стихотворение «Лесное царство» является в определенном смысле исключением, поскольку в нем «Таруса» выступает именно как место действия стихотворения (например, в нем появляются элементы реального пейзажа: «*В светлой чаще берез, где просветами / Голубеет сквозь листья вода <...> Тихим вечером, медленно тающим, / Там, где сосны, болото и мхи...*»). Именно такая — пространственная — тенденция восприятия задается и эпиграфом из Ростана к первому разделу сборника: «Лучше уехать сразу по приезде, чем видеть, как блекнет новизна берегов».

О важности творчества Э. Ростана для Цветаевой в ранние годы много писали исследователи, в том числе, была прослежена связь этого эпитафия с темой ранней детской смерти на страницах сборника²⁰, однако нам важно отметить, что в этом высказывании в качестве универсальной метафоры используется именно риторика путешественника. Не удивительно, что на этом фоне особое значение получает тема перемещений в пространстве — они становятся духовно насыщенными; «отъезд» и «приезд» осмысляются символически, а, следовательно, особую семантическую нагрузку получает вокзал как пограничное пространство, как место пересечения миров. Важность этого мотива задается уже первым стихотворением, стоящим вне разделов, то есть имеющим статус эпитафия или посвящения. Оно является «вокзальным» по тематике и в то же время вводит тему города, задавая оппозицию миров:

Вечерний дым над городом возник
Куда-то вдаль покорно шли вагоны,
Вдруг промелькнул, прозрачной анемона,
В одном из окон полудетский лик.
<...>
С той девушкой у темного окна
— Виденьем рая в сутолке вокзальной —
Не раз встречалась я в долинах сна [Цветаева 1994: I, 52].

О «волшебстве вагона» Цветаева писала в своей ранней статье «Волшебство в стихах Брюсова» (1910); можно предположить, что в этом стихотворении отразился образ стихотворения Брюсова из сборника “*Me eum esse*” «Спит вагон, мерцает газ...», в котором поезд с мертвыми, то есть соединяющий два мира, движется в четко указанном направлении: *«с юга, с юга — в мир снегов / Мчится поезд мертвецов / Смотрит месяц к нам в окно / Только мертвым все равно»* (1902; [Брюсов: I, 112]).

Таким образом, с одной стороны, мир героинь описывается очень условно, часто с применением «сказочного» или идиллического кода, а с другой, понятия фантазии («сказки», «мечты», «сна») и реальности, повторяясь, получают определенную топографическую проекцию, то есть мир «сказки» не просто имеет протяженность, но и географическую закреплённость. Важную роль здесь играют не только «деревенские» тексты, но и «экзотические» — «В Оучу», «Сказочный Шварцвальд» — это также мир «сказки», притом противопоставленный «московскому» миру как мир прошлого настоящему и мир экзотический миру обыденному. При этом универсальные противопоставления города и деревни, улицы и дома (комнаты), образуют в рамках поэтического мира этого сборника подвижные синонимичные ряды с другими универсальными же противопоставлениями («этот свет» — «тот свет», «реальность» — «мечта», «обыденное» —

²⁰ См.: [Стрельникова].

«экзотическое», «простонародное с негативной социальной окраской» — «простое, наивное, связанное с утром человеческой жизни») таким образом, что семантика пространства может меняться.

«Дом» органично встраивается в этот «пространственный» ряд и буквально с первых стихов присутствует на страницах сборника «Вечерний альбом».

ГЛАВА III

ЛИТЕРАТУРНАЯ СТРАТЕГИЯ ЦВЕТАЕВОЙ НА РУБЕЖЕ 1900–1910-х ГОДОВ

§ 1. Литературные предшественники: От Н. Некрасова к М. Башкирцевой

В своей статье, посвященной творчеству Марины Цветаевой, М. Л. Гаспаров и Н. Г. Дацкевич приводят слова С. С. Аверинцева о том, что «самое удивительное в Цветаевой — ее архаический романтизм в новаторское время: романтизм, без поправок перенесенный из 1810-х в 1910-е гг.» [Дацкевич, Гаспаров: 116–117]. Это мнение на сегодняшний день надо признать столь же справедливым, сколь и распространенным: представление о Цветаевой как о самом романтическом поэте начала XX века можно считать своего рода «общим местом» современного литературоведения²¹. На эту тему написано немало работ, в которых исследуется как ее «романтическое мировоззрение» в целом, так и, более конкретно, связь Цветаевой с представителями романтизма в узком смысле литературного направления.

Самые ранние литературные пристрастия Цветаевой, о которых нам известно, подтверждают данное наблюдение: в первую очередь, это, конечно, ее страстное увлечение Ростаном (С. С. Аверинцев в пересказе авторов указанной выше статьи называет это «ростановской лубочностью»), отсылки к произведениям которого наполняют ранние литературные опыты Цветаевой.

Повышенная «литературность» ранних стихов Цветаевой не раз отмечалась исследователями²², однако зачастую конкретный список предполагаемых источников тем и образов ее ранней поэзии исчерпывается именами Ростана, Лидии Чарской, Марка Твена, Андерсена, Александра Дюма²³, — то есть круг чтения лирической героини в читательском (и, к сожалению, в исследовательском) сознании подменяет круг чтения реального автора, который, рискуем предположить, у семнадцатилетней Марины Цветаевой был значительно шире²⁴.

Более пристальный взгляд на ранние цветаевские тексты подтверждает наше предположение и, на первый взгляд, показывает, что и в рамках традиции русской классической литературы ее интерес находится в «роман-

²¹ См., напр.: [Баевский: 168].

²² См., напр.: [Мейкин: 29]; [Шевеленко 2002: 35].

²³ См., напр., именно такой перечень в классическом исследовании «чужого слова» у Цветаевой: [Мейкин: 29–30].

²⁴ О принципиальном несовпадении «ученических» и «любимых» текстов у Цветаевой писал О. Ронен в статье «Часы ученичества Марины Цветаевой» [Ронен].

тическом» русле: уже одно из первых, дошедших до нас стихотворений Цветаевой, содержит в себе отсылку к творчеству Лермонтова:

Проснулась улица. Глядит, усталая
Глазами хмурыми немых окон
На лица сонные, от стужи алые,
Что гонят думами упорный сон.
Покрыты инеем деревья черные, —
Следом таинственным забав ночных,
В парче сияющей стоят минорные,
Как будто мертвые среди живых.
Мелькает серое пальто измятое,
Фуражка с венчиком, унылый лик
И руки красные, к ушам прижатые,
И черный фартучек со связкой книг.
Проснулась улица. Глядит, угрюмая
Глазами хмурыми немых окон.
Уснуть, забыться бы с отрадной думою,
Что жизнь нам грезится, а это — сон! [Цветаева 1994: I, 10]

Легкая аллюзия на лермонтовский «гимназический канон» в конце этого стихотворения («Выхожу один я на дорогу»: *«Я б хотел забыться и заснуть // Я б хотел навеки так заснуть / Чтоб в груди дремали жизни силы...»* и «Дума», попавшая в текст лишь заглавием), быть может, и не заслуживала бы отдельного разговора, если бы в тексте, написанном через несколько месяцев, эта аллюзия не возникла бы с новой силой. (Отметим в скобках, что стихотворения, о которых мы говорим, объединяет тематическое единство — это первые «городские» тексты, написанные Цветаевой и дошедшие до нас, что, безусловно, важно, но в данной работе мы не будем касаться проблемы цветаевского «урбанизма»).

Месяц высокий над городом лег,
Грезили старые зданья...
Голос ваш был безучастно далек:
— «Хочется спать. **До свиданья**». <...>
Сухо звучали **по камню шаги**
В шорохе длинного платья.
Что-то мелькнуло, — знакомая грусть,
— **Старой тоски** переливы...
Хочется спать Вам? И спите, и пусть
Сны ваши будут **красивы;**
Пусть не мешает анализ больной
Вашей уютной **дремоте**.
Может быть, в жизни Вы тоже **покой**
Муке пути предпочтете.
Может быть, Вас не захватит волна,
Сгубят земные соблазны, —
В этом **тумане** так смутно видна

Цель, а **дороги** так разны!
Снами отрадно страдание гнать,
 Спящим не ведать стремленья,
 Только и светлых надежд им не знать,
 Им не видать возрожденья,
 Им не сложить за мечту головы, —
 Бури — герои достойны!
 Буду бороться и плакать, а Вы
 Спите спокойно! [Цветаева 1994: I, 13–14]

Мы видим в этом стихотворении отступление от лермонтовской схемы («покой» и «мука пути» выражают у Цветаевой разные состояния героев-оппонентов), что уже не может быть списано на выхолощенный, освобожденный от смыслов «гимназический сленг». Чтобы лучше понять смысл цветаевской трактовки лермонтовской темы, обратимся вновь к стихотворению «Проснулась улица...». Это один из самых ранних дошедших до нас текстов Цветаевой, написанный Я4 с перекрестной дактилической и мужской рифмовкой и дактилической цезурой — размером, достаточно редким в русской поэзии [Семенов]. Один из немногих текстов-ритмических предшественников цветаевского — это «Я, Матерь божия, ныне с молитвою» Лермонтова (классический пример Д4, который, являясь биметрической структурой, может быть прочитан и как ямб с дактилической цезурой [Там же]). Однако еще один пример такого размера (с делением на строки вместо цезуры) мы находим в песне из эпилога к поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»²⁵:

Средь мира дольнего
 Для сердца вольного
 Есть два пути.

Взвесь силу гордую.
 Взвесь волю твердую:
 Каким идти?

Одна просторная —
 Дорога торная,
 Страстей раба,

По ней громадная,
 К соблазну жадная
 Идет толпа.

О жизни искренней,
 О цели выспренной
 Там мысль смешна.

Кипит там вечная.
 Бесчеловечная
 Вражда-война

За блага бранные...
 Там души пленные
 Полны греха.

На вид блестящая,
 Там жизнь мертвящая
 К добру глуха...

[Некрасов: V, 228–229]

²⁵ Некрасовскую тему из «Кому на Руси жить хорошо» в стихотворении «Проснулась улица» прослеживает О. Ронен в указанной статье [Ронен]. Промежуточным звеном между Цветаевой и Некрасовым исследователь называет стихотворения З. Гиппиус, написанные также четырехстопным ямбом с дактилической цезурой и развивающие некрасовские мотивы «мертвящей жизни».

Перед нами Я2 с дактилическим (две первых строки строфы) и мужским (последняя строка строфы) окончаниями. При объединении первой и второй, а также второй и третьей строк мы получим оба ритмических варианта цветаевской строки: «Средь мира дальнего для сердца вольного» — «Проснулась улица. Глядит, усталая»; «Для сердца вольного есть два пути» — «Глазами хмурыми немых окон...». (В скобках отметим, что на то, что «в памяти» цветаевского стихотворения находится песня²⁶, косвенно указывает вычурный эпитет «минорные» в отношении деревьев, использованный в этом стихотворении; да и целиком строки про «деревья» отзываются некрасовскими образами: «В парче сияющей стоят минорные / Как будто мертвые среди живых» — «На вид блестящая / Там жизнь мертвящая / К добру глуха»).

На мотивном уровне стихотворение Цветаевой «Проснулась улица...» скорее находится в русле экспериментов XX века с некрасовской традицией, чем развивает темы самого Некрасова (здесь можно отметить таких разных поэтов, как Александр Блок и Евгений Тарасов — революционный поэт, стихами которого Цветаева очень увлекалась в эти годы [Цветаева 1995], и следы этого увлечения хорошо заметны не только в данном стихотворении, но и в тех текстах, которые нам еще придется цитировать).

Однако один именно некрасовский мотив здесь необходимо отметить. Это тема «двух путей» из песни Гриши Добросклонова («Для сердца вольного есть два пути»), которая, по-видимому, контаминируется в творческом сознании Цветаевой в это время с лермонтовским образом «пути» из стихотворения «Выхожу один я на дорогу» (собственно, и «Дума», которая попадает в текст только заглавием, содержит тот же мотив: «И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели»²⁷). Этой контаминацией, с одной стороны, объясняется «притягивание» лермонтовских образов к некрасовскому ритму в первом стихотворении, а с другой, она позволяет лучше проследить семантику «разложения» мотивов лермонтовского текста в стихотворении «Месяц высокий над городом лег...» — в нем «путь борьбы» (в некрасовском значении жизненной позиции, но описанный в лермонтовских образах!) будет открыто противопоставляться «сну», который и становится альтернативной позицией в жизни, некрасовским «вторым путем». Его синонимичные характеристики у Цветаевой, это, с одной

²⁶ Размер этого цветаевского стихотворения точно ложится на мотив известной городской песни 1920-х гг. «Бублички» (автор слов Яков Петрович Ядов, автор музыки неизвестен). Соблазнительно предположить существование какой-либо городской песни на эту музыку в 1900-х гг. Однако подтверждения этой версии найти не удалось.

²⁷ Объединение некрасовских двух путей, но без лермонтовских аллюзий, отмечено О. Роненом и в стихотворении Гиппиус «Цепь»: «Аллегорические две дороги Некрасова Гиппиус превращает в один и тот же, символически неразделимый путь “ближних”» [Ронен: 181].

стороны, «земные соблазны» (у Некрасова это «блага бранные», характеризующие «второй путь»), а с другой, «дремота» и «покой» (ср. у Лермонтова: «Я ищу свободы и **покоя**», «Чтоб в груди **дремали** жизни силы»). Столкновение Некрасова и Лермонтова подкрепляется здесь еще и цитатой из фельетона Некрасова «Преферанс и солнце» (1844) — «Спи же спокойно!», начинающегося переделкой лермонтовских слов: «*И скучно и грустно, и некого в карты надуть*».

История о Грише Добросклонове из эпилога поэмы «Кому на Руси жить хорошо», в песне которого поется про два пути, могла привлечь Цветаеву еще и тем, что ее герой биографически близок персонажам ее собственной ранней лирики: это школьник (семинарист), тоскующий в холодной, темной семинарии об умершей матери (смерть матери — автобиографическая подробность, крайне актуальная для ранней лирики Цветаевой и широко проецируемая на других персонажей-детей в ее поэзии):

Тихонько в семинарии,
Где было темно, холодно,
Угрюмо, строго, голодно,
Певал — тужил о матушке

<...>

И скоро в сердце мальчика
С любовью к бедной матери
Любовь ко всей вахлячине
Слилась, — и лет пятнадцати
Григорий твердо знал уже,
Кому отдаст всю жизнь свою
И за кого умрет [Цветаева 1994: V, 227–228].

Почти одновременно с цитировавшимися выше текстами Цветаевой написано стихотворение «Жертвам школьных сумерек», персонажи которого выглядят идеологическими наследниками некрасовского героя:

Милые, ранние веточки,
Гордость и счастье земли,
Деточки, грустные деточки,
О, почему вы ушли? <...>

Смерти довериться, смелые,
Что вас заставило, что?
Ужас ли дум неожиданных,
Душу зажегший вопрос,
Подвигов жажда ль невиданных,
Или предчувствие гроз, —
Спите в покое чарующем!
Смерть хороша — на заре!
Вспомним о вас на пирующем,
Бурно-могучем костре.

— Правы ли на смерть идущие?
Вечно ли будет темно? <...> [Цветаева 1994: I, 18–19]

Здесь отметим лишь одну особенность в развитии выделенной ранее темы — стандартная, языковая метафора «сон — смерть» смещает акценты в оппозиции «путь борьбы» — «сон». Восходящий к лермонтовской поэзии мотив «сна» связывается с *героической* семантикой; сон *завершает* собой «путь борьбы»: «*Сните в покое чарующем! Смерть хороша — на заре!*».

В начале XX века традиция Некрасова нашла свое продолжение не только в революционной поэзии (как в случае Евгения Тарасова), но и в творчестве поэтов-символистов, в том числе Андрея Белого, декларативное обращение которого к Некрасову в сборнике «Пепел» (1908) шокировало своей неожиданностью многих современников. Помимо посвящения Некрасову сборник имел предисловие, в котором с первых строк Белый преодолевает «асоциальность» символистской эстетики и утверждает ценность обыденной жизни: «Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетариата — все это объекты художественного творчества» [Белый 2006: I, 179].

Прозаическое пояснение к книге стихов имеет за собой обширную символистскую традицию. Стихотворные сборники Валерия Брюсова, Андрея Белого, Эллиса, Сергея Соловьева, Федора Сологуба и др. были снабжены предисловиями, иногда больше похожими на стихотворение в прозе, иногда — на филологический трактат, предоставляя максимально широкий жанровый диапазон для опытов последователей. Выпуская в 1913 году сборник «Из двух книг» (включавший в себя выборочные стихи из первых двух сборников — 1910 и 1912 годов), Цветаева предварит его программным предисловием — случай, уникальный в ее поэтической практике — в котором напишет о необходимости расширения объектов поэтического описания: «Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение; обивка дивана — не менее слов, на нем сказанных. <...> Нет ничего не важного! <...> Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, — все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души» [Цветаева 1994: V, 230]. Цветаевское предисловие, призывая к расширению сферы *поэтического*, по сути, находится в русле того, о чем писал и А. Белый, характерно повторяя не только ядро беловской идеи, но и синтаксис его предисловия к сборнику «Пепел»: «Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетариата — все это объекты художественного творчества. <<Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, — все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души>> — Цветаева> Жемчужная заря не выше кабака <<Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение>>. — Цветаева>...» [Белый 2006: I, 179]. Здесь необходимо отметить, что кроме имени Некрасова на первой

странице, в посвящении, Белый ставит в качестве эпиграфа к сборнику полное стихотворение Некрасова «Что ни год — уменьшаются силы» (1861):

Что ни год — **уменьшаются силы**,
Ум ленивее, кровь холодней...
Мать-отчизна! дойду до могилы,
Не дождавшись свободы твоей!
Но желал бы я знать, умирая,
Что стоишь ты на верном пути,
Что твой пахарь, поля засевая,
Видит ведряный день впереди;
Чтобы ветер родного селенья
Звук единый до слуха донес,
Под которым не слышно кипенья
Человеческой крови и слез [Некрасов: II, 216].

Цветаева предисловию к сборнику «Из двух книг» также предпосылает эпиграф, но из своего стихотворения «Литературным прокурорам», ранее опубликованного в сборнике «Волшебный фонарь». Она выбирает для эпиграфа последнюю строфу:

Для того я (**в проявленном — сила**)
Все родное на суд отдаю,
Чтобы молодость вечно хранила
Беспокойную юность мою [Цветаева 1994: V, 230].

Вырванная из контекста последняя строфа не просто отчетливо звучит некрасовскими интонациями (также трехстопный анапест), но и лексически («сила» в рифменной позиции), и ритмико-синтаксической конструкцией первой строки (цезура, усиленная в первой строке использованием тире у Некрасова и скобки у Цветаевой, тире переносится Цветаевой в другое место этой строки) буквально отсылает к некрасовскому тексту, поставленному эпиграфом к сборнику «Пепел». На этом фоне (очевидно, подчеркнутым автором — спрятанная внутрь стихотворения, эта строка не звучит настолько «по-некрасовски») и все стихотворение «Литературным прокурорам» (первая литературная декларация Цветаевой, по справедливому замечанию исследователя [Шевеленко 2002: 25]) приобретает некрасовскую перспективу с прямыми отсылками не только к стихотворению «Что ни год — уменьшаются силы», но к целому ряду текстов, затрагивающих крайне важную для Некрасова проблему смерти и назначения поэта. Приведем стихотворение Цветаевой целиком:

Все таить, чтобы люди забыли,
Как растаявший снег и свечу?
Быть в грядущем лишь горсточкой пыли
Под могильным крестом? Не хочу!

Каждый миг, содрогаясь от боли,
К одному возвращаюсь опять:

Навсегда умереть! Для того ли
Мне судьбою дано все понять?

Вечер в детской, где с куклами сяду,
На лугу паутинную нить,
Осужденную душу по взгляду...
Все понять и за всех пережить!

Для того я (в проявленном — сила)
Все родное на суд отдаю,
Чтобы молодость вечно хранила
Беспокойную юность мою [Цветаева 1994: I, 174].

Здесь надо упомянуть стихотворение Некрасова «Зине» («Ты еще на жизнь имеешь право...», 1876), которое, в свою очередь, варьирует тему пушкинского «Памятника» (строки из него: «*Мне борьба мешала быть поэтом, / Песни мне мешали быть бойцом*») впоследствии были использованы Цветаевой в ее статье «Эпос и лирика современной России» (1932) для описания разницы между талантами Маяковского и Пастернака) и поднимает темы посмертной славы и путей достижения бессмертия:

Ты еще на жизнь имеешь право,
Быстро я иду к закату дней.
Я умру — моя померкнет слава,
Не дивись — и не тужи о ней! <...>
Кто, служа великим целям века,
Жизнь свою всецело отдает
На борьбу за брата-человека,
Только тот себя переживет... [Некрасов: III, 176]

(У Пушкина в «Памятнике»: «*Мой прах переживет...*»; ср. у Цветаевой: «*Все понять и за всех пережить!*» — в этом контексте и цветаевское «пережить», несмотря на другое значение, начинает звучать пушкинскими интонациями).

Другое стихотворение Некрасова с тем же названием — «Зине» («Подвинь перо, бумагу, книги!», 1877) развивает также и тему писания как преодоления смерти (у Цветаевой это один из центральных призывов ее «Предисловия», напомним: «Пишите, пишите больше! <...> Записывайте точнее!», только у нее это связано еще и с максимальным расширением сферы поэтического; этого мотива нет в указанном стихотворении Некрасова, но в целом, это отсылает, через голову Белого, конечно, к тому же Некрасову):

Помогай же мне трудиться, Зина!
Труд всегда меня животворил.
Вот еще красивая картина —
Запиши, пока я не забыл!
<...>

В торжестве одержанных побед
Над своим мучителем недугом
Позабыл о смерти твой поэт! [Некрасов: III, 201]

Как мы уже сказали, в начале XX века творчество Некрасова привлекало к себе внимание многих современников. 27 декабря 1902 года отмечалось 25-летие со дня смерти поэта, в связи с чем состоялся ряд памятных мероприятий. В их числе проведенная газетой «Последние новости» анкета, на вопросы которой ответили Брюсов, Чехов, Репин, Андреев, Бунин и др.; на торжественном собрании в честь этой годовщины в Обществе любителей российской словесности выступил Бальмонт (его речь была опубликована в журнале «Новый путь» (1903, № 3) под названием «Сквозь строй (Памяти Некрасова)»). Неоднократно обращался к наследию поэта Брюсов, посвятивший Некрасову ряд статей: «Некрасов и Тютчев» (1900), «По поводу 25-летия со дня смерти Некрасова» (1903), «Некрасов как поэт города» (1912), несколько позднее писал о Некрасове Мережковский («Две тайны русской поэзии. Тютчев и Некрасов», 1915). Символистская интерпретация Некрасова существенно изменила представление о поэте, приблизила проблематику его стихов к современности (особенно это стало очевидно после событий 1905 года), помогла увидеть в его поэзии «строки, до поразительности близкие нашей современной утонченной впечатлительности» [Бальмонт 2007: 86]. Б. М. Эйхенбаум, выступая с критикой работы Мережковского «Две тайны русской поэзии. Тютчев и Некрасов» [Эйхенбаум 1915], пенял автору, увлекшемуся после событий Первой русской революции идеями «религиозной общественности», что тот пренебрегает «открытием» Некрасова в статьях современников-символистов: «Странно, что после того, как о Некрасове писали Бальмонт, Брюсов, А. Белый и др., Мережковский повторяет слова Пыпина — “прямо о деле”, находя, что “лучше нельзя выразить сущность этой поэзии”. За “дело” любить Некрасова не трудно — все его так любили! Пора теперь полюбить его за поэзию, за ритм, пора понять, что он, действительно, “единственный художник”» [Там же].

Особое место среди этих работ занимают статьи В. В. Розанова о Некрасове. Он также отдал дань памяти поэту, опубликовав в «Новом времени» в конце 1902 года заметку «25-летие кончины Некрасова»²⁸, почти сразу им написана для «Мира искусства» статья «О благодущии Некрасова»²⁹. Говоря о поэте с по-розановски интимной интонацией, называя «благодущие» «небом» поэта, а «гнев» лишь «облаками» на нем, Розанов делает отступление в сторону биографии Некрасова и пишет о его матери в характерном для Розанова национальном ключе: «Грустная мать его легла мостом между нигде и ни в чем не соединенными народностями: русскою

²⁸ См.: Новое время. 1902. 24 декабря. № 9630.

²⁹ См.: Мир искусства. 1903. Т. 9. № 2 (январь–февраль). С. 337–342.

и польскою <...> нет от нас нации более далекой и даже, наконец, вовсе неизвестной — как поляки! Если мы спросим себя: да что же разделяет нас? То ответим: польский “гонор”...» [Розанов 1995-б: 136], а вслед за этим делает неожиданный «психоаналитический» поворот: «Некрасов совершенно немислим в красоте и силе своей, т.е. вообще во всей значительности, без этой особенной судьбы своей матери. “Муза” его там, около ее могилы; а “печаль и месть” этой музы было только разросшееся до национальной значительности негодование сына за мать; обобщение обстоятельств личной биографии с обстоятельствами страны» [Там же: 137]. Эту мысль Розанов подробно развивает в еще одной работе о Некрасове — «Некрасов в годы нашего ученичества», написанной уже в 1908 году, опубликованной в московской газете «Русское слово»³⁰, и с большой долей вероятности прочитанной Цветаевой.

Необычен был сам выбранный для статьи жанр — воспоминания о гимназических впечатлениях о поэте. Отгораживание от объекта двойной стеной субъективности («воспоминания о впечатлениях»), с одной стороны, оправдывало экскурсы в собственную биографию, а с другой, позволяло максимально вольно трактовать творчество поэта. Розанов выбирает для своих воспоминаний переживания поэзии Некрасова в «14–16 лет» и пишет о том, что причина высокой восприимчивости подростков к стихам Некрасова в том, что язык его близок не только простонародью, но и детям: «Одною из причин широкой и необыкновенно ранней усвоимости Некрасова было то, что он называет вещи необыкновенно широкими именами <...> именно так, как говорит простонародье и говорят дети» [Розанов 1995-в: 246]. В устах Розанова Некрасов становится «поэтом для детей», а дети — лучшими читателями поэта. Сама описываемая Розановым гимназическая обстановка, в которой узнаются и читаются некрасовские стихи, должна была отозваться для 16-летней Цветаевой знакомыми мотивами.

В этой статье вновь Розанов возвращается к своей идее связать максимально широкую общественную тематику стихов и деятельности в целом Некрасова с самым узким, интимным, домашним кругом, детерминировать одно другим: «Отчего Некрасов <...> становился с первого знакомства “родным”? Оттого, что он завязывал связь с *ущемленным* у нас, с болеющим, страдающим и загнанным! Это было наше демократическое чувство и социальное положение. Все мы, уже в качестве учеников, были “под прессом”, как члены семьи, мы тоже были “под прессом”» [Там же: 247].

Розанов описывает поэтику Некрасова с позиций современной литературной ситуации (сделанный Брюсовым два года спустя упрек Цветаевой в излишней «домашности» ее стихов как будто цитирует описание Розано-

³⁰ См.: Русское слово. 1908. 10 и 15 января. № 8 и 12 (под псевд. В. Варварин).

вым поэтики Некрасова³¹): «Как известно, Некрасов не был человеком высшего образования, а среднего. Великий ум его, великое здравомыслие и чуткость сказались в том, что он всю симпатию свою положил не *вперед*, до чего он не дошел, а *назад*, что он прошел... Прошел, видел и ощутил. Отсюда поэзия его налилась соком действительности, реализма и вместе получила крайне простой, немного распушенный вид. Он брал темы “под рукой”, а не “издали”, и обращался с ними “за панибрата”, а не “с почтением”. Это и образовало дух его поэзии и даже выковало фактуру его стиха, немного распущенного, “домашнего”, до известной степени “халатного”» [Розанов 1995-в: 247].

Работа, проделанная Розановым в его статьях о Некрасове, предлагала совершенно новый портрет поэта. Детское восприятие, транслированное (а на самом деле, конечно, сконструированное) Розановым, позволяет произвести с наследием поэта неожиданные трансформации: делает общественную деятельность длящейся всю жизнь борьбой с обидчиками матери, выросшей до масштабов всей страны; расширение поэтического лексикона и тематическую прозаизацию поэзии дает почувствовать «домашностью» и «распушенностью»; риторику и язык поэта напрямую связывает с детским языком, мыслящим самыми общими категориями. Но что нам более всего важно, Розанов, по сути дела, пишет о *дневниковости* поэзии Некрасова: симпатия Некрасова обращена не вперед, а «назад, что он прошел... Прошел, видел и ощутил <...> Он брал темы “под рукой”, а не “издали”, и обращался с ними “запанибрата”, а не “с почтением”». Все это представляло поэта Некрасова, и без того, безусловно, прекрасно знакомого Цветаевой, крайне близким ее поэтическому мировоззрению, по-видимому, как раз вырабатываемому в пору чтения (предполагаемого) этой статьи.

Исследователи отмечали, что имя Марии Башкирцевой, «блестящей памяти» которой Цветаева посвящает свой первый сборник, не встречается ни в письмах, ни в ранних стихах; нет в этих источниках и каких-либо иных следов знакомства Цветаевой с «Дневником». Первое упоминание Башкирцевой встречается в мемуарах Анастасии Цветаевой и относится к началу 1910 года — это знакомство с художником Леви, знавшим когда-то Башкирцеву в Париже. Там же говорится о переписке старшей сестры с матерью Башкирцевой [Цветаева А.: 321, 331–332]. Пример Башкирцевой оказался крайне продуктивным для Цветаевой — во-первых, он дал гендерный извод «бытовой» темы («это всегда интересно — жизнь женщины» [Башкирцева: 12], во-вторых, подсказал оправдание «принципу многописания», очевидно, отражающему внутреннюю потребность Цветаевой и постепенно становящемуся ее собственным творческим методом («...и я говорю всё, всё, всё. Не будь этого — зачем бы...» [Там же]). Степень

³¹ «... непосредственность, привлекательная в более удачных пьесах, переходит на многих страницах толстого сборника в какую-то “домашность”» [Брюсов 1990: 339].

близости, с которой Цветаева восприняла позицию Башкирцевой, видна по сравнению уже цитировавшегося предисловия к сборнику «Из двух книг» и «Дневника», а также по стихотворению «Литературным прокурорам», в котором, несомненно, отразились идеи Башкирцевой. Анализ стихотворения с этих позиций дан в монографии И. Д. Шевеленко [Шевеленко 2002: 26]. Автор указывает ряд неоспоримых сходжений, однако нам, в контексте наших исследований, кажется не менее важным обратить внимание и на несовпадения, на то, что в декларации Цветаевой невозможно возвести к «Дневнику» Башкирцевой. Во-первых, задача цветаевской поэзии, сформулированная ею в третьем четверостишии стихотворения «Литературным прокурорам»: «Все понять и **за всех пережить**», не совпадает с жизненным credo Башкирцевой. Во-вторых, принцип внимания к внешнему, именно к бытовой стороне жизни, столь ярко сформулированный Цветаевой в «Предисловии», тоже не находит прямых параллелей в «Дневнике».

Однако можно предположить, что до знакомства с судьбой Башкирцевой и до увлечения ее «Дневником» именно в творческом методе Некрасова Цветаева нашла подтверждение некоторым принципам собственной поэтики. Кроме того, именно в период 1908–1909 годов (когда и написана примерно половина стихов «Вечернего альбома») поэзия Некрасова отражала и ее политические — весьма радикальные, «революционные», что видно по письмам [Цветаева 1995] — взгляды. К 1910 году этот — идеологический — интерес к Некрасову затихает, и Некрасов в ее творческом сознании уходит в тень Башкирцевой и ее «Дневника», принципы которого уже более соответствуют цветаевским изменившимся взглядам. Однако память об увлечении Некрасовым сохраняется и проявляется, в том числе, в ее творческой декларации «Литературным прокурорам», а любовь к его творчеству выходит далеко за рамки рассматриваемого периода ранней лирики — так, в 1926 году, в ответе на анкету для предполагавшегося издания библиографического Словаря писателей XX века, Цветаева, в ответ на вопрос о любимом русском поэте называет два имени: Державина и Некрасова.

§ 2. Тема дома в ранней лирике Цветаевой: поэтический диалог с русскими символистами (В. Брюсов, А. Белый, А. Блок, К. Бальмонт)

Стихотворение «Литературным прокурорам», помимо формулировки собственной поэтической стратегии, содержит и программный перечень поэтических тем. При первом приближении он выглядит резюмирующим списком наиболее частотных образов цветаевской ранней поэзии:

Вечер в детской, где с куклами сяду,
На лугу паутинную нить,
Осужденную душу по взгляду...
Все понять и за всех пережить! [Цветаева 1994: I, 174]

что, безусловно, верно для образов «детской» и «луга» — это одни из наиболее распространенных, «знаковых» мест действия ее стихов. Совокупно они описывают городское и загородное пространство, границы между которыми четко очерчены в ранней поэзии Цветаевой (это усиливается частым введением в текст рамочных маркеров — заглавий и подписей с географическим уточнением; при этом идеологической противопоставленности этих пространств друг другу в художественном мире ранней Цветаевой нет). Однако образы «паутинной нити» и «осужденной души», стоящие в этом стихотворении в одном ряду с «детской» и «лугом», иначе корреспондируют с авторским поэтическим миром — и тот, и другой репрезентируют не корпус текстов, не «лирическую тему», а отсылают к конкретным стихотворениям, цитатами из которых они являются. Это вошедшие в тот же сборник «Волшебный фонарь» текст «Осужденные», в котором дан обобщенный элегический женский портрет и названа причина женской «осужденности» — уход от жизни (оставим пока этот образ без объяснения):

Одна, безмолвием пугая,
Под игом тишины;
Еще изменчива другая,
А третья ждет, изнемогая...
И все, от жизни убегая,
Уже осуждены [Там же: I, 98].

и стихотворение «Волшебство», в котором герой — Фигаро — заглядывает в дом (или комнату) «раздвинув паутину».

Для того чтобы понять роль этих отсылок внутри стихотворения «Литературным прокурорам» и описать стоящую за этим тематическим «репертуаром» концепцию, необходимо сделать ряд более общих замечаний и обратиться к структуре сборника «Волшебный фонарь» в целом и к общему литературному контексту эпохи.

Исследователи отмечали, что за видимой «дневниковой» случайностью в организации стихов в ранних сборниках Цветаевой стоит сложная и точно рассчитанная композиция художественного пространства [Войтехович]. Помимо «нумерологического» подхода [Там же], Цветаева активно использует возможности создания дополнительных связей внутри сборников, соотнося заглавия текстов между собой. В связи с этим привлекает внимание то, что в финале сборника в близком соседстве оказывается ряд стихов о доме — то есть Цветаева помещает их в очевидно семантически маркированную позицию и в таком соседстве, что связь между ними легко устанавливается с помощью заглавий: «Розовый домик», «Домики старой

Москвы», «“Прости” волшебному дому» (два последних, соответственно, 5-й и 4-й с конца). Выделенность их в некоторое надтекстовое единство подчеркивается, с одной стороны, их изометричностью — все эти тексты написаны дактилем³² («Розовый домик» — Д4/3/3/3 ЖМЖМ, «Домики старой Москвы» — Д3 ЖМЖМ, «Прости волшебному дому» — Д3 ДЖМЖДМ), а с другой, однотипностью заглавий. Дважды использованная здесь Цветаевой схема (определение при лексеме «дом»: розовый дом, волшебный дом) сама по себе имеет цитатный характер и отсылает к творчеству А. Белого, в сборнике которого «Пепел» есть стихотворение «Старинный дом», в свою очередь, напоминающее внимательному читателю более ранний текст поэта «Заброшенный дом»³³ (цикл «Прежде и теперь» сборника «Золото в лазури»).

³² Помимо этого в «Волшебный фонарь» входит ряд других дактилических текстов, в которых тема дома не является ведущей, но обязательно присутствует в первой строке в качестве своеобразной *темы* или фона, на котором разворачиваются описываемые сцены, диалоги или переживания персонажей. Приведем первые строки этих текстов: «*Детство: Молчание дома большого...*» («Курлык» — Д4/3); «*Скрипнуло... В темной кладовке...*» («В сонном царстве» — Д3); «*Слезы? Мы плачем о темной передней...*» («Слезы» — Д4/2). Это позволяет говорить об определенном семантическом ореоле дактиля у ранней Цветаевой.

³³ В этот поэтический диалог входит также написанное в 1903 году стихотворение Бальмонта «Старый дом», развивающее те же мотивы: (сборник «Только любовь», 1903; переиздан в 1908):

В старинном доме есть высокий зал,
Ночью в нем слышатся тихие шаги,
В полночь оживает в нем глубина зеркал,
И из них выходят друзья и враги. <...>
Канделябры тяжелые свет свой льют,
Безжизненно тянутся отсветы свечей,
И в зал, в этот страшный призрачный приют
Привиденья выходят из зеркальных зыбей.

Заброшенный дом

Заброшенный дом.
Кустарник колючий, но редкий.
Грущу о былом:
«Ах, где вы — любезные предки?»

Из каменных трещин торчат
Проросшие мхи —
В дуплистые липы
И в шелест ольхи <...>

И стерся изогнутый серп
Средь белеющих лилий —
Облупленный герб
Дворянских фамилий.

Старинная мебель в пыли,
Да люстры в чехлах, да гардины...
И вдаль отойдешь... А вдали —
Равнины, равнины <...>
Внимаешь с тоской,
Обвеянный жизнью давней,
Как шепчется ветер с листвою,
Как хлопает сорванной ставней...
[Белый 2006: I, 112]

Домики старой Москвы

Слава прабабушек томных,
Домики старой Москвы,
Из переулочков скромных
Все исчезаете вы,

Точно дворцы ледяные
По мановенью жезла
Где потолки расписные,
До потолков зеркала?

Где клавесина аккорды,
Темные шторы в цветах,
Великолепные морды
На вековых воротах.

Кудри, склоненные к пальцам,
Взгляды портретов в упор...
Странно постукивать пальцем
О деревянный забор!

Домики с знаком породы,
С видом ее сторожей,
Вас заменили уроды, —
Грузные, в шесть этажей.

Домовладельцы — их право!
И погибаете вы,
Томных прабабушек слава,
Домики старой Москвы

[Цветаева 1994: I, 78].

Стихотворение Белого, как и все стихи раздела «Прежде и теперь», построено в стилизованной иронической манере. Однако ироничность не мешает серьезности заявленной темы³⁴ — разрыва между поколениями, постепенного исчезновения патриархального быта, которые получают воплощение в образе дома, разрушающегося под действием времени.

Общесимволистское ощущение распада личных и общественных связей нашло свое выражение не только в творчестве А. Белого. В 1906 году А. Блок пишет статью «Безвременье», центральным образом которой становится противостояние «старой» и «новой» России³⁵. Статья делится на три части, первая из которых носит название «Очаг», сразу определяя одно из ключевых понятий, связанных со старым миром: «Был на свете самый чистый и светлый праздник. Он был воспоминанием о золотом веке, выс-

³⁴ См. о ироничности как наиболее «благоприятной» точке зрения на «действительность» у Белого в кн.: [Лавров 1995: 151–152].

³⁵ См.: [Минц 2000].

шей точкой того чувства, которое теперь уже на исходе, — чувства домашнего очага» [Блок 1962: V, 66]. Этот положительный идеал дается Блоком с помощью литературной отсылки к произведению «детской» тематики — к рассказу Достоевского «Мальчик у Христа на елке»: «Именно так чувствуя этот праздник, эту непоколебимость домашнего очага, законность нравов добрых и светлых, — Достоевский писал (в “Дневнике писателя”, 1876 г.) рассказ “Мальчик у Христа на елке”. Когда замерзающий мальчик увидал с улицы, сквозь большое стекло, елку и хорошенькую девочку и услышал музыку, — это было для него каким-то райским видением; как будто в смертном сне ему привиделась новая и светлая жизнь. Что светлее этой сияющей залы, тонких девических рук и музыки сквозь стекло?» [Там же].

Анализируя образ «золотого века» в этой статье, З. Г. Минц отмечает, что для Блока этот идеал, генетически связанный с демократической литературой XIX века, становится не антитезой, но аналогом старой русской жизни [Минц 2000: 95]. Картина дальнейшего распада «золотого века» дается в двух основных зрительных образах — гниющих, обращающихся в прах барских усадеб (заметим, становятся важны архитектурные детали: «обращаются в прах барские усадьбы с мрамором, с амурами, с золотом и слоновой костью, с высокими оградами вокруг столетних липовых парков, с шестиярусными скульптурными иконостасами в барских церквях» [Блок 1962: V, 74]), и паучихи, окутывающей все вокруг смрадной паутиной. Разрушение оказывается двойным — оно разъедает «золотой мир» не только снаружи, но и изнутри: «...большое серое животное уже вползло в дверь, нюхало, осматривалось, и не успел доктор оглянуться, как оно уже стало заигрывать со всеми членами семьи, дружить с ними и заражать их. Скоро оно разлеглось у очага, как дома, заполнило интеллигентные квартиры, дома, улицы, города. Все окуталось смрадной паутиной; и тогда стало ясно, как из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая паучиха скуки. Стало как-то до торжественности тихо, потому что и голоса человеческие как будто запутались в паутине» [Там же: V, 67].

Однако еще за три года до статьи А. Блока в стихотворении «Мир» из сборника “Urbi et orbi” (1903) В. Брюсова тема разорванных родовых связей предстала на фоне разрушения внешних форм этой жизни, а точнее (что для нас особенно важно) — воспоминания о детстве на фоне разрушенных старых зданий.

В начале XX века традиционная поэтическая тема дома получает еще одно измерение — архитектурное. Это связано с обширными перестройками, начавшимися в Москве в конце XIX века и продолжившимися в начале XX века. Ознаменовавшие серьезные социально-культурные перемены, они сильно изменили вид города и вызвали недовольство среди населения. Бурность строительства, эклектичность «нового стиля», повлекли за

собой упреки в избыточности и дурновкусии³⁶. В стихотворении «Мир» Брюсова изменившийся городской пейзаж предстает символом кардинальных перемен в жизни поэта:

Воздвиглись здания из стали и стекла,
Дворцы огромные, где вольно бродят взоры...
Разрыты навсегда таинственные норы, <...>
Все ново! <...>
Нет даже и во мне тогдашнего былого,
Напрасно я ищу в душе желанный след...

В душе все новое, как в городе торговли,
И мысли, и мечты, и чаянья, и страх [Брюсов 1973: I, 306].

Описание внешних и внутренних перемен возникает в конце стихотворения, тогда как его основной текст посвящен как раз изображению «прежнего мира» и прежнего себя. Стихотворение автобиографично и описывает купеческое детство поэта. Название его, внутри цикла «Думы» замыкающее своеобразный подцикл из «городских текстов» — «Италия», «Париж», «Мир», — в контексте заглавия сборника несомненно представляет собой антономазию Москвы, отсылая к одному из ее наименований — «третий Рим»³⁷:

Я помню этот мир, утраченный мной с детства,
Как сон непонятый и прерванный, как бред...
Я берегу его — единое наследство
Мной пережитых и забытых лет.

Я помню формы, звуки, запах... О! и запах!
Амбары темные, огромные кули,
Подвалы под полом, в грудях земли,
<...>
И запах надо всем, нежалящие когти
Вонзающий в мечты, в желанья, в речь, во все!

Быть может, выросший в веревках или дегте,
Иль вползший, как змея, в безлюдное жилье,
Но царствующий здесь над всем житейским складом,
Проникший все насквозь, держащий все в себе!
О, позабытый мир! и я дышал тем ядом,
И я причастен был твоей судьбе! <...> [Там же: I, 304–305].

³⁶ Большое место занимает эта тема в поздней «московской» прозе А. Белого: «Вот улица с рядом фасадов — фасад за фасадом (ад адом)» («Москва под ударом» — 1926); «точно шмякнули сбитыми сливками» («Московский чудак» — 1926). Подробнее об этом см. в статье: [Кожевникова].

³⁷ Про общий смысл этого стихотворения в контексте сборника писала М. Виролайнен: [Виролайнен].

Тема московского детства в целом нетипична для лирики Брюсова³⁸, воспоминания о ранних годах жизни поэта не входили в его автобиографический миф и не являлись актуальным прошлым лирического героя (ср. в стихотворении «У себя», 1901: «Как змей на сброшенную кожу, / Смотрю на то, чем прежде был»). Стихотворение «Мир» в связи с этим уже обращало на себя внимание исследователей — М. Н. Виролайнен писала о том, что максимальное сужение перспективы в этом тексте противоречит и его заглавию (в контексте названия сборника — “Urbi et orbi” — читатель вправе ожидать от стихотворения «Мир» «резкого расширения исторической перспективы»), и композиционному положению внутри сборника³⁹. Однако нам в контексте нашего разговора важно отметить не только то, что идейно-образная структура брюсовского текста в целом выходит за рамки узкой мемуарной прагматики, но то, что она, в первую очередь, смыкаясь с рядом ключевых для символизма вопросов, связывает московские перестройки с утратой детства-«золотого рая» (понимаемого одновременно и символически, и автобиографически).

Негативное отношение к недавнему историческому прошлому как объединяющую литературное поколение черту описал А. Белый в воспоминаниях «На рубеже двух столетий» (1929): «Правота нашей твердости видится мне из двадцать девятого года скорее в решительном “нет”, сказанном девятнадцатому столетию, чем в “да”, сказанном двадцатому веку» [Белый 1989: 35]. Следом Белый прямо переводит разговор от исторических оценок в русло «семейного» противостояния — детей отцу: «“Мы” — сверстники, некогда одинаково противопоставленные “концу века”; наше “нет” брошено на рубеже двух столетий — отцам <...> Мы — юноши, встретившиеся в начале столетия, и те немногие “старшие”, не принявшие лозунгов наших отцов, и одиночки, боровшиеся против штампов, в которых держали нас; <...> мы встречались под разными флагами; знамя, объединявшее нас, — отрицание бытия, нас сложившего; и — борьба с бытом; этот быт оказался уже нами выверенным; и ему было сказано твердое “нет”. В конце прошлого века сидим “мы” в подполье; в начале столетия выползаем на свет...» [Там же: 35–36].

Крайне показательно в приведенной нами цитате то, что Белый не только ретроспективно выделяет некоторый общий для поколения символистов идейный комплекс, но и, по-видимому, фиксирует его в образах, восходящих к общей, сформировавшейся в символистских кругах, метафорике того времени (отметим здесь, что стихотворение «Заброшенный дом», лишенное автобиографичности, но посвященное той же проблеме разрыва

³⁸ Ср.: «Весь пафос Брюсова — не оглядываться назад, покидать пройденное без сожаления, меняться, обновляться, рождаться заново» [Виролайнен].

³⁹ Исследовательница связывает концепцию Москвы в этом стихотворении с рядом гоголевских идей, в том числе, нашедших выражение в его неоконченной повести «Рим».

с прошлым, выраженной в образе разрушающегося дома, написано, как и «Мир», в 1903 году). Об этом говорит не только совпадение образа «подполья» как универсальной метафоры довлеющего над человеком быта, но и использование Белым гораздо более специфической метафоры, буквально отсылающей нас к стихотворению Брюсова: «Сколько слов о добром и вечном сыпалось вокруг меня; сеялись семена; я ими был засыпан. <...> не быт, а — “кладовая” с семенными мешками; но я, будучи “Боренькой” никак не мог развязать этих туго набитых семенами мешков; и весь перемазался пылью, их покрывающей; и эта пыль — быт квартир, в которых держались мешки с семенами...» [Белый 1989: 41] (ср. у Брюсова: «Я помню <...> Амбары темные, огромные кули, <...> / Я мальчишкой глядел в то пыльное окно, / У сумрачных весов играл в большие гири / И лазил по мешкам в сараях, где темно») [Брюсов 1973: I, 305].

Обращаясь к этой теме в 1929 году Белый достаточно категоричен в своей интерпретации оценки поколением «рубежа» своего прошлого, как исторического, так и родового. Однако в «Мире» Брюсова осмысление с родового прошлого героя (и автора) неоднозначно, читателю предлагается двойственная оценка «старого мира»: с одной стороны, отрицание его бытовой составляющей (ср. нагнетание в стихотворении образов пыли, ядовитого запаха и проч., которые сочетаются с inferнальной символикой: «запах <...> вползший как змея»), а с другой, описание его как безусловной ценности⁴⁰ — ср. первую строку стихотворения: «Я помню этот мир, утраченный мной с детства». Помимо общеязыкового, здесь реализуются и дополнительные значения лексемы *утраченный*, связанной в поэтической традиции, в первую очередь, с жанром элегии, в которой понятие «утраты» сопряжено с представлением о высокой ценности утраченного (ср., например, у Жуковского: «О наша жизнь, где верны лишь утраты...» — «На кончину Ее Величества королевы Виртембергской», 1819).

Кроме семантики, связанной с общеэлегическим ореолом, это слово обладает еще одним дополнительным смыслом, входя в состав устойчивого выражения «утраченный рай», которое встречается в русской поэзии уже со второй трети XIX века (ср.: Жуковский, «Пэри», 1831: «Никогда не возвратиться ей в утраченный Эдем»; В. Г. Тепляков, «Два ангела», 1833: «То рай утраченный порою <...> Как арфа чудная поет»; А. А. Голенищев-Кутузов, «О, Муза не зови и взором не ласкай», 1894: «Мне чувствуется вновь утраченный мой рай»). Брюсовский образ «мира, утраченного с детства» очевидно отсылает к комплексу идей, трактующих детство как идиллическую, «райскую» пору жизни, как повторенный в онтогенезе «золотой век» человечества.

⁴⁰ Ср. также рассуждения М. Виролайнен о связи концепции Москвы как мира утраченного рая (содержащего в себе идею возрождения) у Брюсова с идеями, выраженными в «Риме» Гоголя: [Виролайнен].

При этом в стихотворении есть намек на то, что две ипостаси прошлого одновременно сосуществуют лишь в авторском сознании, в описываемом же историческом прошлом они представляли собой два сменяющих друг друга этапа. На это указывает, во-первых, то, что образ ядовитого запаха, олицетворяющего собой бытовую сторону мира детства, представлен в стихотворении в завоевательной динамике:

Быть может, **выросший** в веревках или дегте,
Иль **вползший, как змея**, в безлюдное жилье,
Но **царствующий** здесь над всем житейским складом,
Проникший все насквозь, держащий все в себе!

Во-вторых, сам мир детства подвержен изменениям: если в первых строках о нем говорится: «Я помню формы, звуки, запах...», то в конце стихотворения перед нами противоположный по своим характеристикам образ: «Тот, мне знакомый мир, был тускл и нем...».

Итак, у Брюсова мы видим двойное разрушение старого мира, как и у Блока в «Безвременье»: «разрытые норы» («разлагающиеся усадьбы») и запах-змея, вползший и царствующий в доме («вползшая в дверь смрадная паучиха»). Эти идеи нашли отражение и в творчестве младших символистов, в том числе, послужили важным звеном концепции Эллиса, общение с которым в 1909–1910 годах стало во многом определяющим для мировоззрения Цветаевой. Эллисовская концепция поэта, выросшая в недрах младосимволистской эстетической утопии, подразумевала мистический путь от «утраченного рая» к попытке его нового обретения через безумие и самоотрицание. Подчеркнем, что первый этап этого мистического пути поэта традиционно связывается им с миром детства, описание этого мира занимает важное место в его сборнике «Argo»⁴¹, часть стихов которого пишется во время тесного общения Эллиса с сестрами Цветаевыми. См., например, стихотворение «Елка»:

Гаснет елки блестящий убор,
Снова крадутся страшные тени <...>
Темнота, немота, тишина,
Лишь снежинки кружат у окна;
Спят забыты в углу арлекины;
На ветвях золотой паутины
Чуть мерцает дрожащий узор! [Эллис: 107]

Укажем на появление в этих стихах образа золотой паутины, с одной стороны, как предсказуемой части празднично-карнавального антуража, с другой, как элемента картины сгущающейся темноты и усиливающего страха. Напомним контекст, в котором «паутина» появляется у Цветаевой в «Волшебном фонаре». Это стихотворение «Волшебство», название кото-

⁴¹ О связи цветаевской лирической героини с эллисовской концепцией см. нашу статью: [Боровикова 2006].

рого, отсылая к общему заголовку («Волшебный фонарь»), максимально повышает репрезентативность этого текста в структуре сборника:

Чуть полночь бьют куранты,
Сверкают диаманты,
Инкогнито пестро.
(Опишешь ли, перо,
Волшебную картину?)
Заслышав каватину,
Раздвинул паутину
Лукавый Фигаро...

Коралловые гребни
Вздываются волшебней
Над клубом серых змей;
Но губки розовой,
Чем алые кораллы.
Под музыку из зала
Румянец бледно-алый
Нахлынул до бровей.

Везде румянец зыбкий,
На потолке улыбки,
Улыбки на стенах...
Откормленный монах
Глядит в бутылку с ромом.
В наречье незнакомом
Беседует с альбомом
Старинный альманах.

Саксонские фигурки
Устраивают жмурки.
“A vous, marquis, veuillez!”
Хохочет chevalie...
Бесшумней силуэты,
Безумней пируэты,
И у Антуанэты
Срывается колье!

[Цветаева 1994: I, 149]

Ритмико-синтаксическая структура «Волшебства» отсылает к стихотворению «Старинный дом» А. Белого:

Все спит в молчанье гулком.
За фонарем фонарь
Над Мертвым переулком
Колелет свой янтарь. <...>

Проходят в окнах свету: —
И выступят из мглы
Кенкэты и портреты,
И белые чехлы.

Мечтательно Полина
В ночном дезабилье
Разбитое пьянино
Терзает в полумгле <...>

Вы где, условны встречи
И вздох: “Je t’aime, Poline...”
Потрескивают свечи,
Стекает стеарин.

Старинные куранты
Зовут в ночной угар.
Развеивает банты
Атласный пеньюар. <...>

Трясутся папильотки,
Кольшется браслет
Напудренной красотки
Семидесяти лет.

Серебряные косы
Рассыпались в луне.
Вот тенью длинноносой
Взлетает на стене.

Рыдает сонатина
Потоком томных гамм.
Разбитое пьянино
Оскалилось — вон там <...>
Над Мертвым переулком
Немая каланча.

Людей оповещает,
Что где-то — там — пожар,—
Медлительно взвывает
В туманы красный шар

[Белый 2006: I, 233].

Сходство этих трехстопных ямбов⁴² поддерживается обилием однотипных ритмически и морфологически строк — именных словосочетаний (у Цветаевой: коралловые гребни; саксонские фигурки; у Белого: железная ограда, старинные куранты, серебряные косы). Кроме этого, тексты объединяет важность музыкального «кода», частотное использование заимствованных слов, многие из которых имеют форму множественного числа и стоят в рифменной позиции, вплоть до повторения некоторых «броских» лексем (у Белого: куранты, янтарь, сонатина, кенкэты, портреты, дезабилье, папильотки, гаммы и т.д.; у Цветаевой: куранты, диаманты, каватина, силуэты, колье, кораллы, пируэты).

Семантика беловского стихотворения находится в русле описанных нами выше идей о внутреннем «гниении» старого мира. Белый создает образ дома, сохранного снаружи (в отличие от «Заброшенного дома»), но уже «мертвого» внутри⁴³.

⁴² Цветаева использует другой тип рифмы — парную. Отметим, что в берлинском томе «Стихотворений» (1923) и в рукописи из собрания С. Д. Спасского имеются варианты стихотворения «Старинный дом», в которых Белый также использует не перекрестную, а парную рифму.

⁴³ Характерно местоположение дома — Мертвый переулок. Одним из подтекстов этого стихотворения является «Сказка для детей» Лермонтова:

Но близ Невы один старинный дом
Казался полн священной тишиною; <...>
Украшен был он княжеским гербом;
Из мрамора волнистого колонны
Кругом теснились чинно, и балконы
Чугунные воздушною семьей
Меж них гордились дивною резьбой;
И окон ряд, всегда прозрачно-темных,
Манил, пугая, взор очей нескромных [Лермонтов: II, 130].

Ср. у Белого:

Железная ограда;
Старинный барский дом;
Белеет колоннада
Над каменным крыльцом. <...>
Проходят в окнах светлы: —
И выступают из мглы
Кенкэты и портреты,
И белые чехлы [Белый 2006: I, 233].

Но главным, конечно, является образ «мертвого дома» у Лермонтова:

<...> разрытою могилой
Над юной жизнью воздух там дышал.
И в зеркалах являлися предметы
Длиннее и бесцветнее, одеты
Какой-то мертвой дымкою... [Лермонтов: II, 132]

Цветаевский текст на первый взгляд рисует легкую «волшебную картину» ночного фантастического преображения дома, в которой ведущая роль отводится оперному коду (с помощью отсылки к опере Россини «Севильский цирюльник»). Не останавливаясь в рамках данной главы на анализе мотивной структуры этого стихотворения, отметим лишь, что мотив «паутины» в первой строфе (как мы уже писали выше, маркированный внутри темы дома) «рифмуется» с образом «Антуанетты, у которой срывается кольцо»⁴⁴, что вводит в текст тему смерти, так как отсылает к истории королевы Франции Марии-Антуанетты, казненной в 1793 году.

Стихотворение «Старинный дом» открывает цикл «Город» в сборнике «Пепел». Ему предшествует цикл «Паутина», центральным в нем является неоднозначный образ паука, в описании которого меняющаяся авторская точка зрения то создает образ на грани сатирического, то сближает с ним лирического героя. Отметим, что этот образ (и в лирическом, и в сатирическом модусах) разрабатывается Белым внутри матримониального сюжета.

Образ «паука-жениха» до стихов «Пепла» был использован Сергеем Соловьевым в его «Сказке об Апрельской розе», которая вошла в сборник “*Scutigragium*” (1908). Эта сказка (генетическая связь которой с творчеством Белого обозначена автором в предисловии к сборнику) в аллегорической форме описывает противостояние женского начала (Апрельской розы) и стремящегося подчинить его себе города (Чернодума, «города в Верхарновском смысле», «города как центра капиталистической культуры», — уточняет Соловьев в предисловии [Соловьев: 581]). Сюжетно это противостояние выражено «неудавшейся женитьбой» паука-Чернодума⁴⁵ на Апрельской розе.

Современникам хорошо были известны прототипы персонажей Соловьева и его сказочные сюжетные линии легко проецировались знающим читателем на соловьевско-беловское окружение. Женитьба Андрея Белого (прототип рыцаря из «Сказки о Серебряной свирели») на Асе Тургеневой (прототип Жемчужной головки из той же сказки) в 1912 году стала неожиданным продолжением сказочного сюжета. По крайней мере, можно утверждать, что именно так его восприняла Марина Цветаева, что зафик-

Обилие «серого тумана» отмечал Белый в этом тексте Лермонтова в своей статье «Апокалипсис в русской поэзии» (1905) [Белый 1994: 408–417].

⁴⁴ Имеется в виду знаменитое ожерелье, ставшее предметом мошенничества с использованием имени королевы Марии-Антуанетты. Послужило основанием для громкого процесса в 1785–1786 гг.

⁴⁵ Ср. мотивы смрадности, высохшего тела и др. в описании Чернодума, а также свойства его коня: «Кровь из людей высасывает конь Чернодумов» [Соловьев: 607].

сировано в обыгрывании ею прототипной структуры соловьевских аллегорий в «Волшебном фонаре»⁴⁶:

Добрый путь, Жемчужная головка <...>
Добрый путь, погибшая царевна <...> [Цветаева 1994: I, 99]

Это стихотворение посвящено замужеству А. Тургеневой, называется «Из сказки в жизнь» и следует в «Волшебном фонаре» сразу за стихотворением «Осужденные», которое имеет посвящение «Сестрам Тургеневым», как бы составляя комментарий к предыдущему тексту, поясняя смысл «осужденности». В системе этого текста «замужество» приравнивается к «смерти» («погибшая царевна», героиня «Сказки о Серебряной свирели» погибает). Однако стихотворение имеет в сборнике парный текст, который называется «Из сказки в сказку», и посвящен замужеству Цветаевой, также состоявшемуся в 1912 году.

Собственное замужество (почти совпавшее с выходом второй книги) является важным мотивом в структуре «Волшебного фонаря» (ср. в нем раздел «Не на радость» и внутри этого раздела стихотворение, посвященное Сергею Эфрону, будущему мужу — «На радость», где опять возникает мотив дома, но уже в новой трактовке: *«Всюду дома мы на свете, / Все зовя своим»*). Свое замужество описывается Цветаевой как «правильный» выход из «рая детства», выход без потерь (ср.: «Из сказки в сказку»).

Стихотворение «Из сказки в сказку» — одно из последних в сборнике. Оно расположено между текстами «Прости волшебному дому» и «Литературным прокурорам», как бы фиксируя границу между старым и новым мирами — миром детства и миром творчества. Крайне существенно то, что биографические сюжеты становятся основой для определения литературной позиции Цветаевой. Литературная полемика заменяется показательными биографическими параллелями⁴⁷.

⁴⁶ Отметим, что С. Соловьев — единственный современный Цветаевой литератор, имя которого попадает в стихи сборника («Сказки Соловьева»).

⁴⁷ Характерно также то, что с «осужденностью» (и «паутиной», хотя, конечно, этот образ менее отчетлив в ее стихах) на мотивном уровне связана пассивность и уход от действительности (тогда как у символистов как раз сама действительность, быт принимают вид «паучихи»). Ср. также в связи с этим еще одно стихотворение — «Сказки Соловьева» (из сборника «Вечерний альбом»), где пересказ сюжетных линий соловьевских сказок перебивается голосом «разумного критика»:

Вдруг чей-то шепот: «Вечно в жмурки
Играть с действительностью вредно.
Настанет вечер, и бесследно
Растают в пламени Снегурки! <...>» [Цветаева 1994: I, 78]

И эта точка зрения признается в стихотворении неприятной, но верной:

— О, ты, кто мудр — и так некстати! —
Я не сержусь. Ты прав, быть может...

Итак, восходящие к символистской традиции мотивы «паутины» и «осужденной души», равно как и собственный жизненный опыт (мотивы «детской» и «луга»), являются тем, что надо «понять» и «пережить», то есть усвоить и творчески переработать.

От символизма Цветаева наследует, таким образом, не метод, но опыт, а истоки творческого сознания черпаются ею в классической русской литературе, в том числе, в описываемый нами период, в творчестве Некрасова.

ГЛАВА IV

ОТ «ДНЕВНИКОВОГО» СБОРНИКА К ЦИКЛУ СТИХОВ: М. ЦВЕТАЕВА И С. ПАРНОК

В исследованиях, посвященных творчеству Цветаевой, среди описаний ее литературных и личных взаимоотношений с современниками, истории дружбы с Софией Яковлевной Парнок досталась особая роль. Не в последнюю очередь это связано с недоступностью до определенного момента архивных материалов, проливающих свет на отношения автора и адресата цикла стихов «Подруга». Даже и само имя адресата вплоть до 1979 года оставалось неизвестным широкой публике (при том, что цикл уже был опубликован: [Цветаева 1976]) и его обнародование имело отчасти сенсационный характер [Парнок 1979]. Повезло теме и с исследователем — архив поэта, в том числе, отражающий сложную психологическую атмосферу, в которой находилась Цветаева на момент создания цикла, еще находясь в частном хранении, стал известен С. В. Поляковой, которая, не ограничившись раскрытием дедикации (в 1979 году в предисловии к собранию стихотворений Софии Парнок), в 1983 году опубликовала ставшую классической работу, полностью посвященную данной теме⁴⁸. В ней автор, как кажется, с максимальной дотошностью исследует биографические перипетии Цветаевой конца 1914 – начала 1916 годов и их преломление в творчестве поэтессы. При этом данная работа представляет наглядный пример того, как история архивных документов определяет научный метод — в силу того, что архив Цветаевой, могущий пролить свет на эту историю, в связи с отъездом из России был частично утрачен и «для посторонних глаз Цветаева и Парнок прошли по жизни друг друга точно в шапке невидимке» [Полякова: 205], объектом исследования становится не столько сам цикл, сколько реальные события и психологические состояния, стоящие за стихами. Ценность данной работы, без сомнения, этим не исчерпывается, но, к сожалению, задает прочную методологическую установку, не нарушенную, как кажется, до сих пор: до последнего времени не потеряли актуальности споры о соответствии портрета героини, созданного Цветаевой реальному портрету адресата [Романова 2003]. К сожалению, споры о степени «документальности» данного цикла затмевают другие, не менее важные аспекты взаимоотношений этих двух не только женщин, но и литераторов. А они, как кажется, имеют самое непосредственное отношение к задачам, которые решает Цветаева циклом стихов, обращенных к Парнок.

⁴⁸ См., в первую очередь: [Полякова]; темы «Цветаева и Парнок» так или иначе касаются авторы работ: [Саакянц]; [Швейцер]; [Taubman]; [Романова 2001]; [Романова 2003]. Подробный историографический обзор работ на эту тему дан в статье: [Духанина].

Цикл был составлен Цветаевой в 1920 году и известен нам по машинописи «Юношеских стихов» (в предшествующей ей рукописи «Юношеских стихов», датированной 1919–1920 годами, стихи приведены без общего заголовка). Сами же тексты написаны в 1914 и 1915 годах, то есть непосредственно в период наиболее тесного общения между поэтами. Поскольку изначальные списки стихов считаются утраченными, мы не можем сейчас ответить на вопрос, к какому времени принадлежит формирование известного нам цикла. Однако очевидно, что корпус текстов, составивших цикл «Подруга» в «Юношеских стихах», сохраняет следы разных замыслов. Стихи (15 стихотворений; согласно другой редакции — 17) расположены в хронологическом порядке (за исключением одного текста, о котором скажем ниже), но скорость их возникновения заметно меняется, что не может не привлечь к себе внимания. Первые пять текстов написаны практически друг за другом: первое стихотворение датировано 16 октября 1914 года, следующее написано через неделю — 23 октября, а дальнейшие пишутся день за днем, соответственно, 24, 25 и 26 октября. Затем следует перерыв на месяц с лишним, и дальнейший стихотворный поток распределен более-менее равномерно — одно-два стихотворения в месяц. Причем заметим, что все изменения, которые Цветаева вносила в состав цикла, никогда не касались его начала. Кроме того, именно эти первые пять пьес последовательно развертывают перед читателем единый сюжет — сюжет о несчастливой любви и измене.

Первое стихотворение рисует нам начало отношений, определяет их тип («ироническая прелесть, что Вы — не он») и знакомит с героиней. Далее события развиваются стремительно: любовное свидание; опустошенность и разочарование лирической героини; охлаждение подруги; и, наконец, ее измена (уже в пятом стихотворении цикла). Поскольку стихи, описывающие все эти довольно разнообразие события, написаны день за днем, то исследователи, придерживающиеся мнения о «документальности» метода Цветаевой, принуждены были объяснять это либо неровностью отношений подруг с самого их начала, либо противоречивостью лирического чувства, которое Цветаева как бы «разлагает» на составляющие и разворачивает в сюжет. Однако нам кажется, что у этого сюжета, кроме реальной подоплеки, восстановить которую мы не можем, есть и иной, и быть может, более надежный источник. Для того, чтобы его описать, необходимо обратиться к истории знакомства Цветаевой и Парнок и к тому контексту, биографическому и литературному, в котором это знакомство происходит.

Точных сведений о времени знакомства Цветаевой и Парнок нет, однако, убедительным кажется предположение о том, что первое стихотворение цикла, датированное 16 октября 1914 года, написано, если не в день знакомства, то вскоре после него. Цветаева вернулась в Москву только в самом конце лета, Парнок — несколько раньше, но в конце лета и в на-

чале осени она полностью занята устройством дел своих близких, — брата и сестры — которых известие о войне застало вне России (Парнок пытается выяснить, где именно они находятся и оказать им посильную помощь). Однако когда бы именно их встреча ни произошла, отчасти она была предопределена, поскольку оба поэта входили в ближайшее окружение сестер Аделаиды и Евгении Герцк, поддерживая, как кажется, особо тесные отношения с поэтом и прозаиком Аделаидой Казимировной, чей салон в Москве посещали они обе — Цветаева с 1911 года, Парнок, вероятно, с 1913 (ее знакомство с сестрами Герцк, как кажется, связано с началом ее сотрудничества в петербургском журнале «Северные записки»).

О важности для Цветаевой фигуры Аделаиды Казимировны Герцк в эти годы говорят, например, цветаевские воспоминания 1930-х годов. Так, в очерке «Живое о живом» (1932) она напишет: «<...> <Волошин> живописал мне ее: глухая, некрасивая, немолодая, неотразимая. <...> Пришла и увидела — только неотразимую. Подружились страстно» [Цветаева 1994: IV, 180]. Герцк в предвоенное время была увлечена фигурой немецкой писательницы-романтика Беттины Brentano фон Арним, и это увлечение нашло горячую поддержку у Цветаевой⁴⁹. Более того, записная книжка Цветаевой фиксирует примечательный разговор с Герцк летом 1914 года о сходстве между немецкой писательницей и молодой поэтессой: «<...> мы с А<делаидой> К<азимировной> пошли ко мне. Она говорила о Беттине, <...> о ее сходстве со мной и сказала две строчки стихотворения:

— К<а>к светлое в мире виденье,
Мне снятся: Беттина, Марина» [Цветаева 2001: I, 80].

К лету 1914 года относится и работа Герцк над переводом писем Беттины Brentano к ее подруге Каролине фон Гюндероде. Этот перевод с предисловием и примечаниями Аделаиды Герцк был опубликован в февральской книжке «Северных записок» за 1915 год [Герцк].

Журнал «Северные записки», вероятно, попадавший в поле зрения Цветаевой и до знакомства с Парнок, с момента этого знакомства, очевидно, приобретает особую роль. Парнок с 1913 года ведет в этом журнале отдел литературной критики, он же является основным (хоть и не единственным) органом, публикующим ее стихи. Именно в этот журнал «приводит» Парнок Цветаеву — это первое периодическое издание, в которое Цветаева отдает свои стихи (первые два стихотворения появились в январском но-

⁴⁹ См. об увлечении Цветаевой творчеством Беттины фон Арним, в том числе, в связи с интересом к ней А. К. Герцк: [Азадовский]. В то же время известно, что это увлечение Цветаевой имеет более давнюю историю — сохранился экземпляр «Переписки Гете с ребенком» с пометой Цветаевой 1909 г., а также переписка с Гюндероде с пометами и владельческой записью 1911 г. [Саакянц 1982].

мере того же 1915 года). Тройной интерес — к автору, к переводчику и к самому печатному органу — заставляет предположить особое внимание Цветаевой к публикации перевода Герцык, а публикация эта, действительно такового заслуживает. В наши задачи сейчас не входит подробный разбор этих писем с точки зрения близости их цветаевским взглядам того времени (хотя материал дает полное основание для такого разбора), но эта близость, уже однажды замеченная Герцык и зафиксированная в рифме «Беттина – Марина», скорее всего, помнилась переводчиком и в момент работы. Так, например, близость одного рассуждения Беттины раннему стихотворению Цветаевой не может не броситься в глаза: «<...> мысли садятся на меня, как мотыльки на цветок — разве их можно поймать? <...>

А если и схватишь их, то своими писательскими пальцами стираешь с них пыль, мнешь их крылышки» [Герцык: 127].

Ср. у Цветаевой:

Когда хотим мы в мотыльках-скитальцах
Видать не грезу, а земную быль —
Где их наряд? От них на наших пальцах
Одна зарей раскрашенная пыль!⁵⁰

Мы не имели возможности сравнить перевод с оригиналом, но обилие лексических совпадений перевода с цветаевскими стихотворениями весьма красноречиво (а ранние стихи Цветаевой, если верить их автору, Аделаида Герцык знала хорошо). Написанное через три месяца (в мае 1915 года) стихотворение Парнок, посвященное Цветаевой, еще раз фиксирует эту проекцию образа Беттины Brentano на цветаевский и доказывает то, что она быстро распространилась за пределы диалога между Герцык и Цветаевой:

Года прошли, властолюбивых вспышек
Своею тенью злой не затемня
В душе твоей, — как мало ей меня,
Беттина Арним и Марина Мнишек! [Парнок 1999-а: 270]

Соблазн поиска дальнейших параллелей между собственной биографией и биографией близкой по духу героини был, по-видимому, слишком велик. Так, в письмах к Гюндероде, два женских персонажа по своим внутренним качествам и влиянию на автора выделяются из всех — это подруга, к которой обращены письма, и родная бабушка Беттины: «вы самые благородные из всех» [Герцык: 119]. Герцык делает примечание к этому месту письма: «Бабушка Беттины была известная писательница (1731–1807), жившая

⁵⁰ Сами эти образы представляют собой общее место в литературе при описании хрупкости красоты, однако нам важно здесь подчеркнуть не само совпадение их у Brentano и Цветаевой, а то, что их параллельность не могла не быть замеченной Герцык (учитывая актуальность для нее проекции Цветаеву на Беттину), и она усиливает ее, используя для своего перевода лексику цветаевского стихотворения.

в Оффенбахе, где Беттина подолгу гостила у нее» [Герцык: 119]. В сентябре 1914 года (то есть сразу после возвращения из Коктебеля, где Цветаева обсуждала с Герцык ее работу) Цветаева пишет стихотворение «Бабушке», заканчивающееся строками:

День был невинен, и ветер был свеж.
Темные звезды погасли.
— Бабушка! Этот жестокий мятеж
В сердце моем — не от Вас ли?.. [Цветаева 1994: I, 215]

Собственно, утрируя, можно сказать, что для завершения облика не хватало только подруги — и она не замедлила появиться — следующее по времени стихотворение адресовано уже Софии Парнок (оно написано через месяц с небольшим после стихотворения «Бабушке», но известные нам издания не содержат текстов, написанных в промежутке).

Вернемся к публикации писем Беттины фон Арним в «Северных записках». Письма (и предисловие к ним) представляют нам историю восторженной дружбы-любви Беттины к ее воспитательнице в монастыре, *поэтессе* Каролине фон Гюндероде; любви, закончившейся изменой (по крайней мере, в трактовке Герцык) и уходом подруги. Та часть писем, которая приведена в публикации Герцык, не затрагивает этой трагической поры отношений с Гюндероде, а написана в самый светлый их период. Однако публикация предваряется предисловием переводчика, которое непосредственно начинается сценой расставания подруг. «В яркое солнечное утро 1805 года Беттина Brentano бежала по улицам Франкфурта, охваченная горестным волнением. Гнев и обида боролись в ее душе с острой, мучительной болью. <...> Ей вспоминалось ярко, как она лежала на полу, головой прижимаясь к ногам этой неверной, жестокой подруги, моля ее об ответе» [Герцык: 110].

Итак, первое, что узнает читатель об «Истории одной дружбы» (именно такое название носит публикация), это то, что дружба распалась. Строя свой текст таким образом, Аделаида Герцык актуализирует, как бы выносит на уровень сюжета, идею, содержащуюся в одном из писем Brentano: «<...> расставание заложено уже в самой встрече, в первом приветии <...>» [Там же: 125].

Как нам кажется, предложенная Аделаидой Герцык интерпретация отношений Беттины Brentano и Каролины фон Гюндероде⁵¹ (с явной проекцией Беттины на Марину Цветаеву) оказалась для самой Цветаевой творчески продуктивной и отношения с Парнок (по счастливой случайности, завязавшиеся именно в этот период) максимально подходили для реализа-

⁵¹ Об этом см. также у К. М. Азадовского: «А. Герцык толковала письма Беттины к Гюндероде как гимн женской дружбе <...> Беттина в изображении Герцык отчасти походила на “амазонку”; отмечены были и такие мотивы как разлука (утрата возлюбленной), женщина-подруга и т.п.» [Азадовский: 63].

ции этой схемы в собственном творчестве — и поэтический отклик на знакомство следует мгновенно, и сразу задумывается как цикл с единым сюжетом (сюжетом «расставания») и установкой на имитацию «дневниково-сти» (что было совершенно справедливо замечено С. В. Поляковой и названо «фотографическим» методом). В подтверждение наших наблюдений можно привести ряд отсылок в стихотворениях цикла к письмам Беттины Brentano в переводе Аделаиды Герцк. Прочитаем два наиболее показательных примера.

У Brentano: «Я люблю тебя! Кликни меня в глухую ночь под окном, и я вырвусь из моего серебро-лунного сна и брошусь за тобой» [Герцк: 121].

У Цветаевой:

Все глаза под солнцем — жгучи,
День не равен дню.
Говорю тебе на случай,
Если изменю:

Чьи б ни целовала губы
Я в любовный час,
Черной полночью кому бы
Страшно ни клялась, —
<...>

Видишь крестик кипарисный?
Он тебе знаком —
Все проснется — только свистни
Под моим окном⁵² [Цветаева 1994: I, 225].

И в другом месте: «Живи со мной! Я каждый день нуждаюсь в тебе!» [Герцк: 127]. У Цветаевой:

Вам одеваться было лень
И было лень вставать из кресел.
— А каждый Ваш грядущий день
Моим весельем был бы весел [Цветаева 1994: I, 218].

Сюжет, о котором мы говорим, достаточно быстро исчерпал себя (собственно, в первых пяти текстах, написанных один за другим) и последующие стихотворения варьируют его темы и мотивы, но идея цикла с единым лиро-эпическим сюжетом отступает на второй план.

Однако вынесенное Аделаидой Герцк в начало «Истории одной дружбы» расставание подруг не только наглядно иллюстрирует концепцию любви Беттины Brentano. Такое построение текста задает еще одну, скрытую, но очень важную сюжетную линию: конец одних отношений становится началом другой дружбы, построенной на совершенно иной основе. Бетти-

⁵² Размер этого стихотворения отсылает к балладе Шиллера «Рыцарь Тогенбург» в переводе Жуковского. Это включает стихотворение в контекст немецкого романтизма, безусловно актуальный в связи с романтизмом Беттины Brentano.

на, охваченная горем, идет по улицам города и вдруг замечает «высокий желтый дом». «Она вспомнила высокую, строгую старую даму, которую ей показали недавно в театре; про нее говорили, что она умнее всех в городе <...> и Беттине так понравились ее независимая осанка, повелительные движения и павлиньи перья, колыхавшиеся на ее голове. Она решительно постучалась в дверь. На вопрос: «Дома ли Frau Rat Гете?» — ей указали маленькую светлую комнату <...>» [Герцык: 111]. Таким образом, разбитая любовь становится тем поводом, благодаря которому она знакомится с Иоганном фон Гете, переписка с которым будет положена в основу знаменитой «Переписки Гете с ребенком» (необычайно ценимой Цветаевой на протяжении всего ее творчества, в том числе, как опыт «беззаветного славословия»); вновь актуализируется творчество и сам образ Беттины Brentano для Цветаевой в 1920-х годах в связи с отношением Рильке к Беттине).

Намек на это продолжение сюжета, возможный перевод его в новое качество, содержится в начальном стихотворении цикла, и вводится с помощью отсылки к «Фаусту»:

Я Вас люблю. — Как грозовая туча
Над Вами — грех —
За то, что Вы язвительны и жгучи
И лучше всех
<...>
За то, что Вам, мой демон крутолобый,
Скажу прости,
За то, что Вас — хоть разорвись над гробом! —
Уж не спасти! [Цветаева 1994: I, 216]

Описанная ситуация борьбы за спасение души над гробом отсылает, по видимому, одновременно к двум текстам — к уже упомянутому «Фаусту» и к лермонтовскому «Демону», причем в последнем случае героиня одновременно получает признаки и Тамары (за душу которой происходит борьба) и Демона («мой демон крутолобый»), что обыгрывает саму ситуацию любовного послания женщины к женщине (ср. последние строки этого стихотворения: «*За эту ироническую прелесть, / Что Вы — не он*» и один из основных мотивов всего цикла: «*Кто был охотник? — Кто добыча? / Все дьявольски наоборот!*»).

Лермонтовские подтексты играют в цикле композиционную роль. Так, в 9-ом стихотворении (цикл состоит из 17-ти текстов, то есть ровно посередине) мы вновь встречаем отсылку к «Демону»:

Но тоска во мне — слишком вечная,
Чтоб была ты мне — первой встречною
Сердце сразу сказала: «Милая!»
<...>
О, люби меня, о, люби меня! [Там же: I, 222]

«Люби меня!..» — так завершается монолог Демона. Именно к этой строке Цветаева обратится в другом стихотворении цикла, на этот раз несколько иронически ее обыгрывая:

Разлюбите меня все, разлюбите!
Стерегите не меня поутру!

Этим стихотворением она замыкает цикл — и это единственный случай нарушения хронологии в нем, что делает позицию стихотворения тем более значимой.

(В скобках отметим, что дата написания первого стихотворения цикла — 16 октября 1914 года — практически соответствует дню рождения Лермонтова по новому стилю — 3/15 октября 1814 года, и весь октябрь 1914 года прошел под знаком лермонтовского юбилея. Дата эта широко отмечалась в периодической печати, в том числе, журнал «Северные записки» поместил в сдвоенном № 10–11 три материала на эту тему — статьи С. Чацкиной [Чацкина], А. Рубина [Рубин] и Б. Эйхенбаума [Эйхенбаум], которые, как кажется, были внимательно прочитаны Цветаевой. Но эта тема требует отдельного разговора.)

Исследователями замечалась особая роль зимнего антуража в цикле. С. В. Полякова, сверяясь с метеорологическими сводками зимы 1914–1915 годов, установила, что их наличие в тексте — не отражение реалий, а поэтическая условность (зима в том году была в действительности поздняя и бесснежная). «<...> холод, зима, снег, — пишет исследовательница, — все это метафоры нелюбви, охлаждения, измены, а не фенологические приметы этого вечера» [Полякова: 238]. Однако набор этих, как считает вслед за Поляковой ряд исследователей, общепоэтических метафор любовного охлаждения подготавливает появление образа Снежной Королевы и Кая⁵³ и к пятому стихотворению сгущается, рисуя нам более чем узнаваемую картину:

Сегодня, часу в восьмом,
Стремглав по Большой Лубянке,
Как пуля, как *снежный ком*,
Куда-то промчались *санки*.

Уже прозвеневший смех...
Я так и застыла взглядом:
Волос рыжеватый *мех*
И кто-то высокий — рядом!

Вы были уже с другой,
С ней *путь* открывали *санный*,
С желанной и дорогой, —
Сильнее, чем я — желанной.

⁵³ Сюжет этот прослежен в статье Е. Романовой: [Романова 2003].

— Oh, je n'en puis, j'étouffe! —

Вы крикнули, во весь голос

Размашисто запахнув

На ней меховую полость.

Мир — весел и вечер лих!

Из муфты летят покупки...

Так мчались вы в *снежный вихрь*,

Взор к взору и *шубка к шубке*.

И был жесточайший бунт,

И снег осыпался бело.

Я около двух секунд —

Не более вслед глядела.

И гладила длинный ворс

На *шубке* своей — без гнева.

Ваш маленький Кай замерз,

О *Снежная* Королева [Цветаева 1994: I, 219].

И чтобы у читателя не осталось никаких сомнений относительно цитатной природы образов, организующих это стихотворение, через три текста появляется «незнакомка с челом Бетховена», выполняя роль своего рода «визитной карточки» А. А. Блока. Характерно, что Цветаева цитирует здесь не только сквозные мотивы «Снежной маски» и «Стихов о Прекрасной Даме» (ср., например: «Он думал о шубке с мехом» из стихотворения «Его встречали повсюду...» — 1902), но и стихотворение из цикла «Страшный мир», примечательное, как отмечает С. В. Полякова, своей фактологической неточностью⁵⁴ — «На островах» (1909):

Я чту обряд: легко заправить

Медвежью полость на лету,

И, тонкий стан обняв, лукавить,

И мчаться в снег и темноту... [Блок 1997: III]

Ср. у Цветаевой:

Размашисто запахнув

На ней меховую полость

<...>

Так мчались Вы в снежный вихрь,

Взор к взору и шубка к шубке [Цветаева 1994: I, 219].

⁵⁴ Исследовательница, отмечая фиктивность этой сцены, пишет: «Описанное движение, типичное, когда седоки только размещаются, и лошадь еще не тронула, странно представить себе во время бега саней <...>» [Полякова: 238]. Полякова отмечает странность совпадения этого эпизода со стихотворением Блока, но в выводах не идет дальше его констатации.

Тем временем, в связи с рассмотренным нами сюжетом, особого внимания заслуживает тот факт, что нарастание блоковских мотивов происходит именно в пятом стихотворении, описывающем сцену неверности. Использование чужого языка для описания этой сцены как бы намечает возможность продолжения того сюжета, который увидела Аделаида Герцык в истории Беттины Брентано, сюжета, в котором конец одной любви становится началом нового жизненного и, что главное — творческого этапа. И выбор Блока для описания этого пограничного момента здесь далеко не случаен: Блок единственный современник Цветаевой, которого она на протяжении всего своего творчества сопоставляла с Гете. Так, в письме 1928 года она писала: «<о Пастернаке> никогда не знаешь, кто в нем больше: поэт или человек? *Оба больше!* Редчайший случай с людьми творчества, хотя, по-моему, — *законный*. Таков был и Гете — и Пушкин — и, из наших дней, Блок» [Цветаева 1994: VII, 313]. Ср. запись, сделанную в 1921 году, после известия о смерти Блока: «Не потому сейчас нет Данте, Ариоста, Гете, что дар словесный меньше — нет: есть мастера слова — большие. Не те были мастера *дела*, те *жили* свою жизнь, а эти жизнью сделали писание стихов. Оттого *так* — над всеми — Блок. Больше, чем поэт: человек» [Там же: IV, 593].

Расставание с реальным адресатом цикла «Подруга» произойдет только полтора года спустя после написания этого стихотворения. Позже, в письме к М. Кузмину, Цветаева так опишет этот эпизод своей биографии: «В феврале 1916 года мы расстались. <...> Когда я пропустил два <...> дня, к ней пришла — первый пропуск за годы — у нее на постели сидела другая: очень большая, толстая, черная» [Там же: VI, 210]. Последним всплеском их отношений была совместная (и организованная, вероятно, благодаря Парнок) поездка в Петербург в начале 1916 года, которая оказалась очень сильным творческим импульсом для Цветаевой⁵⁵. Вернувшись из Петербурга, она, спустя несколько месяцев, приступает к написанию апологетического именного цикла, обращенного к Александру Блоку. «Конечно, А. Блок — большой поэт, но к чему эта истерическая психопатия?» — так недоуменно отреагирует один из критиков на появление цикла в печати⁵⁶. И. Д. Шевеленко отмечала, что в этом цикле, и последующим за ним цикле «Ахматовой» Цветаева, осваивая новую для нее «петербургскую поэтику», впервые обращается с чужим словом как со строительным материалом (выявление цитатного слоя в этих текстах — работа, в основном, уже проделанная исследователями). Однако в свете всего вышесказанного, нам хочется отметить, что элементы такой поэтики уже присутствуют в цикле «Подруга».

⁵⁵ См. об этом, напр.: [Шевеленко 2002: 106–132].

⁵⁶ Кубиков А. Печать и революция. 1922. № 1. С. 293; цит. по: [Шевеленко 2002: 116].

Творчество С. Я. Парнок вошло в исследовательский обиход постепенно — вначале появились статьи, рассматривающие ее поэтическое наследие и лишь в последнее время — работы, посвященные ее критической деятельности [Романова 2002]. Е. Романова, автор исследования, посвященного критической деятельности С. Парнок, считает необходимым провести разграничительную черту между ее поэзией и критикой, находя истоки этого разделения двух сфер деятельности поэтессы в общих культурных предпосылках эпохи: «Странным образом “двоящийся” облик поэта и критика может быть отчасти объяснен общей стилистикой Серебряного века, тяготеющей к своеобразной игре и смене масок» [Там же]. Мы не беремся сейчас судить, насколько продуктивен такой подход (Парнок в 1910-е годы пробует себя в разных жанрах — кроме критики и поэзии это еще, например, детские сказки в стихах и оперное либретто), но отметим, что биографические предпосылки для разграничения этих двух сфер деятельности были. Начав писать довольно рано, Парнок, видимо, не связывала поначалу с поэзией своих профессиональных амбиций. Она поступает учиться — вначале в консерваторию (в Женеве, потом в Петербурге), затем на юридический факультет Женевского университета. Вернувшись в Россию, Парнок осуществляет последнюю попытку получить высшее образование — вновь на юридическом факультете, на этот раз на Высших женских курсах. Однако слабое здоровье и, по-видимому, несильная заинтересованность в выбранной специальности, так и не позволили ей закончить хотя бы одно учебное заведение. При этом ее финансовое положение практически все время является затруднительным, что заставляет искать источники заработка. Редкие публикации стихов в журналах не могли стать таковыми, хотя Парнок и предпринимает усилия в этом направлении (так, например, она просит П. Б. Струве — через Л. Я. Гуревич — повысить ей гонорар за публикуемые в «Русской мысли» стихи — с двадцати пяти до тридцати копеек за строчку). В ситуации постоянного безденежья предложенная Л. Я. Гуревич работа в газете «Русская молва» (с 1913 года Гуревич становится заведующим литературным отделом) должна была обрадовать Парнок, хотя некоторые сомнения в связи с новой деятельностью ее одолевали: «Принципиально для меня эта работа возможна, но не знаю, будет ли она возможна фактически; — две заметки по 100 строк в месяц устраивают, но я должна *точно* знать, какую сферу мне в газете определяют»⁵⁷. Однако, отослав в редакцию свою первую рецензию, она пишет: «Гонорар приму с радостью: в кармане еще более пусто, чем в голове»⁵⁸. Вскоре после этого Гуревич знакомит Парнок с издательницей С. Чацкиной, которая очень высоко оценила вначале поэтический талант Парнок, а потом и ее возможности как рецензента. В 1911 году она начинает печататься в издаваемом С. Чацкиной и Л. Сакером журнале «Всеоб-

⁵⁷ Письмо к Гуревич от 4.01.1913; цит. по: [Бургин: 121].

⁵⁸ Цит. по: [Романова 2002].

щий ежемесячник», а в 1913 году те же издатели предлагают ей штатную должность в журнале «Северные записки» (по сути продолжившем «Всеобщий ежемесячник»). Парнок остается связанной с журналом и его издателями тесными творческими и личными связями вплоть до прекращения его деятельности в 1917 году.

Исследователи отмечали крайнюю резкость стиля критических отзывов Парнок (особенно ранних) [Романова 2002], что в глазах читателей не могло не усугубляться отсутствием у молодого критика авторитета и зачастую оппозиционностью ее высказываний по отношению к современному журнальному дискурсу⁵⁹.

Ее статья о «Петербурге» А. Белого, художественный принцип которого оказался ей совершенно чужд, вызвала граничащую с грубостью отповедь С. Боброва: «<...> претензии и придурковатый тон мольеровского доктора лучше бы бросить до поры, до времени, покуда не научишься тому, что нужно для того, чтобы судить писателей»⁶⁰.

Но даже на общем фоне критических статей Парнок выделяется ее рецензия на сборник стихов М. Моравской, которая, по определению исследователя, «оказывается в глазах Парнок примером анти-поэта» [Там же]. Резкость оценки особенно бросается в глаза, если учесть, что именно сборник Моравской «На пристани» получил в критике наибольший и — в большинстве своем — положительный резонанс⁶¹. Особенно высоко оценил ее стихи Иванов-Разумник, который еще в рукописи представил их В. Брюсову с наилучшими рекомендациями [Тименчик 1999: 125]. Он же опубликовал в 1913 году в журнале «Заветы» две подборки ее стихов и статью «Поэзия М. Моравской» [Иванов-Разумник 1913-б]⁶², в которой, в том числе, писал: «Она нашла свой ритм, свой размер, свою форму, тесно связанную с внутренним строением своей поэзии, со своими переживаниями. <...> в поэзии Моравской я все время чувствую его <таланта. —

⁵⁹ Заметим, что оппозиционность не мешала высказываниям Парнок быть во многом вторичными по отношению к ведущим критикам и теоретикам современной литературы.

⁶⁰ Труды и дни. 1916. № 8.

⁶¹ Мария Людвиговна Моравская (1889–1947) в начале своей деятельности поддерживает отношения с петербургскими символистами, в 1910 г. входит в круг ж. «Аполлон», в 1911 г. начинает посещать «Башню» Вяч. Иванова, а осенью того же 1911 г. становится участницей «Цеха поэтов». Гиппиус оценивает ее как «чрезвычайно талантливую особу» (цит. по: [Тименчик 1999: 125]), весьма высокую оценку ее стихам дают Иванов-Разумник и Брюсов. К 1911 г. относится начало ее дружбы с М. Волошиным, продлившейся вплоть до ее отъезда из России. См. о ней: [Тименчик 1999]; [Попов].

⁶² См. также его высокую оценку творчества поэтессы (не названной в статье по имени) в № 5 «Заветов»: «в них боль и скорбь, и все-таки в них больше “приятя мира”, чем в стихотворениях многих из шести “акмеистов”» [Иванов-Разумник 1913-а].

М. Б.> присутствии» [Иванов-Разумник 1913–2: 171, 174]. Критик обращает внимание и на эволюцию творчества Моравской: от «не плохо написанных, но слишком несамостоятельных произведений верной ученицы наших «модернистов»» до «подающего надежды поэта» [Там же: 170, 171].

Парнок начинает свою рецензию, вышедшую через полгода после статьи Иванова-Разумника, также с попытки обозначить некоторую эволюцию творчества Моравской. «Творчество М. Моравской знакомо нам по различным периодическим изданиям: в ежемесячнике стихов и критики “Гипербореи”, в “Заветах” и др. журналах появлялись стихи, подписанные этим, новым в литературе именем. Стихи эти запомнились нам <...> Женщина <...> капризно постукивает во врата русской поэзии, — так выглядело появление М. Моравской на страницах толстых и тонких журналов. Но ныне вышедший в свет сборник стихов “На пристани” изменил наше представление о М. Моравской <...>» [Полянин: 184–185]. Однако это «представление» критика о творчестве поэтессы меняется не в лучшую, а худшую сторону, тем самым довольно агрессивно противостоя уже имеющейся критической традиции: «Думается, со спокойной совестью можно утверждать, что эта книга стихов в такой же степени любопытна для психолога и социолога, в какой степени она не интересна для любителя поэзии» [Там же: 185].

Кроме афористической и крайне ядовитой концовки, приведенной выше (стиль, как мы уже отметили, характерный для ранней критической деятельности Парнок), в этой рецензии обращает на себя внимание еще одна деталь. Может показаться, что разделяя все творчество Моравской на поэзию «запомнившуюся» и поэзию «неинтересную», Парнок кладет в основу этого разделения хронологический принцип. Однако читатель, знакомый с журнальными публикациями Моравской должен был быть немало удивлен таким подходом: дело в том, что ряд предшествующих публикаций, которые называет здесь Парнок (в том числе, публикация в «Заветах»), представлял стихотворения из будущего сборника «На пристани». Таким образом, разделяя «плохие» и «хорошие» стихи, рецензент говорит, по сути, об одних и тех же текстах.

Дальнейший текст рецензии не разъясняет этот анахронизм, который можно было бы списать на забывчивость критика, но только усиливает. Так, в следующем абзаце Парнок выделяет лишь три стихотворения сборника, которые, по ее определению, «милы» [Там же] — и этот краткий список не включает ни одного стихотворения, опубликованного ранее. Тем самым тексты, которые только что были оценены как «запомнившиеся образцы новых возможностей “стилизации” в женском творчестве» [Там же: 184–185], теперь отвергаются как не удовлетворяющие художественным претензиям критика. Мало того, принимаясь за более детальную и язвительную критику стихов сборника, Парнок приводит цитаты и из предыдущих журнальных публикаций Моравской. «Каждый предмет, каждое

явление, как бы милы они ни были, затягивает мысль узлом ассоциаций: коробки с чаем, почтовые марки, географические карты, обои комнаты, плакаты пароходных компаний, бананы, продаваемые зимой на улице, мороз, ветер, дождь, жара — овладевают М. Моравской и, никакой властью не ограниченные, хозяйничают в ее воображении» [Полянин: 185]. «Почтовые марки», «географические карты», «плакаты пароходных компаний», «бананы, продаваемые зимой на улице» — отсылают нас к стихам, опубликованным в № 10 журнала «Заветы» за 1913 год⁶³. При этом отметим, что, Парнок и в «хвалебной», и в «критической» частях заметки цитирует несколько одних и тех же стихотворений (так, в первом абзаце так же возникают «марочный магазин» и «плакаты пароходных компаний») — тем самым, с одной стороны, окончательно запутывая читателя, а с другой, исключая возможность простой ошибки критика. Таким образом, становится очевидным, что неудовлетворенность Парнок сборником связана не с изменениями творческой манеры поэтессы.

Резкость выбранной Парнок критической позиции заключается еще и в том, что оценивает она этот сборник с максимально радикальной точки зрения: разделения печатной продукции на «литературу» и «не-литературу». При этом журнальные стихи Моравской и ее сборник оказываются на противоположных полюсах друг от друга⁶⁴. Сборник «На пристани» помещен Парнок за грань литературы: «<...> эта книга стихов в такой же степени любопытна для психолога и социолога, в какой степени она не интересна для любителя поэзии» [Там же]. Ранние публикации также не оцениваются как шедевры лирики — они всего лишь «запомнились» рецензенту, но, в отличие от стихов в сборнике, «запомнились <...> как образцы новых возможностей “стилизации” в женском творчестве» [Там же: 184–185] — то есть как пример не только «литературы», но и «металитературы».

Такая оценка сборника мотивируется тем, что в нем «усыплено сознательное человеческое “я”», и базируется на представлении, видимо близком поэтической манере самой Парнок, о том, что в основе творческого процесса лежит, не в последнюю очередь, мысль и воля⁶⁵. Сходные идеи были высказаны Парнок в статье, посвященной роману А. Белого «Петер-

⁶³ Той самой публикации, которая сопровождалась статьей Иванова-Разумника.

⁶⁴ Заметим при этом, как меняется принцип цитирования в этой статье, подчиняясь общему замыслу автора: от более-менее развернутых цитат, данных в кавычках — в начале статьи, там, где Парнок видит в стихах Моравской «стилизации»; к отдельным, выхваченным из контекста стихотворения лексемам, данным через запятую и без кавычек — там, где автору нужно подтвердить мысль о «не-литературности» сборника Моравской. Тем самым цитаты из одних и тех же стихотворений получают возможность подтверждать противоположные мысли автора.

⁶⁵ См. об этом, напр., у Е. Романовой: [Романова 2002].

бург»⁶⁶, где воле художника отведена в произведении структурирующая роль: «Роман Андрея Белого есть дезорганизованная, единой волей не воодушевленная толпа мыслей и чувств» [Парнок 1999: 36].

Как нам кажется, именно в способе организации и отбора текстов и кроется та причина, по которой сборник «На пристани» был столь низко оценен рецензентом. Организация с установкой на «дневниковость», которая достигалась именно в масштабах сборника, а не публикации разрозненных текстов и даже цикла — была оценена как отсутствие организации: «<...> впечатление необычайной, болезненной суеТЫ охватывает читателя при прочтении этой странной книги» [Полянин: 185].

Кажущаяся непоследовательность оценок Парнок творчества Моравской тесно связана с наследием символистской эпохи, характеризующейся, в том числе, исканиями оптимальной формы передачи художественного мира автора как органического целого. Символизм как направление, видящее в творчестве возможность пути “*a realibus ad realiora*”, с самого начала в определении единицы поэзии пытался уйти от замкнутости отдельного текста, увидеть в стихотворении лишь отрывок. Еще в 1903 году, в предисловии к сборнику стихов “*Urbi et orbi*”, Брюсов писал: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. <...> Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения» [Брюсов 1990: 77].

Новый импульс осмыслению этой проблемы придал выпуск в 1911–1912 годах издательством «Мусагет» «Собрания стихотворений» Блока, первый том которого был значительно расширен автором по сравнению с предыдущими публикациями и предварен авторским предисловием, пояснявшим функцию этих дополнений: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется странным включение в эту и последующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга* <...>» [Блок 1997: I, 179]. На это издание откликнулся рецензией В. Брюсов, который, в том числе, не обошел вниманием и факт включения в сборник новых стихов: «Сборник “Стихов о Прекрасной Даме” в новом издании значительно увеличен; в него включено около 200 стихотворений, которых в первом издании не было. С точки зрения чисто художественной это, может быть ошибка, так как многие впервые напечатанные стихотворения довольно слабы по технике, испорчены неудачными стихами, шаблонными образами. Но зато книга приобрела новый, психологический интерес, стала откровенной исповедью юного мечтателя-мистика, знакомит теперь с душой ее автора более пол-

⁶⁶ Впервые опубликована: Полянин А. «Петербург» [Андрей Белый. — «Петербург». Роман. Сборники «Сирин». Выпуски I-й, II-й, III-й] // Северные записки. 1914. № 6.

но»⁶⁷. Требования фабульности таким образом сменяются ожиданием «документальности», нехудожественного психологизма. Характерно, что в рецензии на «Вечерний альбом» Брюсов не видит достоинств в полноте и подробности цветаевского сборника, критикует Цветаеву именно за переход от «литературы» к «документу» (см. об этом в первой главе нашей диссертации) — в 1911 году не всякий авторский голос еще мыслится Брюсовым как имеющий *право* на лирический психологизм (показательно, что Брюсов видит в неудачных с его точки зрения стихах «Вечернего альбома» страницы «довольно пресного» дневника). К 1914 году ситуация меняется, что видно в оценке Брюсовым сборника Моравской. Говоря о «дневниковости» как об основном качестве ее сборника, Брюсов дает ему весьма высокую оценку: «Сборник стихотворений г-жи Моравской — как бы интимный дневник, в котором отдельные поэмы и отдельные строки часто не имеют художественного значения, но необходимы как части целого. <...> мы должны признать, что в стихах г-жи Моравской есть поэзия подлинная»⁶⁸.

Возвращаясь к рецензии Парнок на сборник стихов Моравской, можно еще раз констатировать отражение в ней описанной проблематики. Столь разная оценка одних и тех же стихотворений в составе цикла и в составе сборника, на наш взгляд, связана именно с композиционным аспектом. Повышение «дневниковости» за счет отсутствия (кажущегося) отбора текстов — то, что Брюсов, вслед за Блоком, оценивал так высоко и рассматривал как новую литературную форму, по мнению Парнок, находится за гранью литературы, представляя интерес лишь как психологический документ.

Рассматриваемая рецензия Парнок была написана всего за несколько месяцев до знакомства ее автора с Цветаевой, poetика ранних сборников которой как раз демонстрирует нам «дневниковость» как основной структурообразующий принцип (что зафиксировано и на уровне авторских деклараций: «Мои стихи — дневник», напишет она в предисловии⁶⁹ к сборнику «Из двух книг»). Исследователи отмечали, что этому принципу подчинены самые разные уровни текста⁷⁰ — тематический, лексический, грамматический; но нас в первую очередь интересует то, что в плане композиции «дневниковость» создается Цветаевой именно отказом от отбора текстов. То, что это было сознательной, глубоко продуманной установкой, убедительно прослеживает И. Д. Шевеленко [Шевеленко 2002].

Говоря о необычности дебюта Цветаевой, исследовательница отмечает, что издание сборника за свой счет, сближающее цветаевскую позицию с позицией поэта-дилетанта несмотря на совершенно другие амбиции, бы-

⁶⁷ [Брюсов 1990: 360]; впервые: Русская мысль. 1912. № 1.

⁶⁸ Брюсов В. Год русской поэзии // Русская мысль. 1914. № 5–7. Цит. по: [Брюсов 1990: 445].

⁶⁹ Датировано 16-м января 1913 г.

⁷⁰ См., напр.: [Ревзина 1995: 305–363].

ла Цветаевой сознательно предпочтена возможности предложить сборник для издания в «Мусaget» или «Скорпион» (на то, что такая возможность существовала, указывает Анастасия Цветаева в своих мемуарах [Цветаева А.: 384]). Мотивы такого предпочтения Шевеленко анализирует следующим образом: «<...> любое из издательств <...> потребовало бы от нее совсем *иного* сборника, — не того, что она задумала. “Контроль” со стороны издательства прежде всего сказался бы в обязательном сокращении объема книги, т.е. в *отборе* стихов — и полном разрушении того замысла, который сформировался у Цветаевой» [Шевеленко 2002: 24]. «Юный автор явно не желал *отбирать* стихи, заместив принцип избирательности принципом по возможности полного представления своих поэтических опытов <...>» [Там же: 17]. Кроме того, поспешное издание второго сборника — тавтологичного по своей сути по отношению к первому — исследовательница связывает именно с тем, что при издании первого все-таки возникли некоторые количественные ограничения и минимальный отбор произведений пришлось. Издание нового сборника восстанавливало «некоторые выпавшие из прежней публикации “дневника” звенья, а заодно и включало вновь появившиеся» [Там же: 25].

Необходимость дневниковой полноты — пускай в ущерб художественности — принцип, который использовала Цветаева в своих сборниках и который через год будет декларироваться Блоком в его «Предисловии» к «Собранию стихотворений» как наиболее адекватно отражающий его собственную поэтику, вскоре после этого будет подхвачен и начинающими стихотворцами. Но для Цветаевой к 1913 году этот принцип уже утрачивает свою актуальность. Характерен в этом смысле ее сборник «Из двух книг», демонстрирующий противоречие между литературной декларацией, которой он предваряется, воспроизводящей еще старые поэтические установки⁷¹, и композицией сборника, которая впервые в цветаевском творчестве основана на отборе текстов (что заявлено уже в самом заглавии — «из двух книг»). Критика Парнок того принципа, по которому созданы два первых сборника Цветаевой, и который теперь воспринимается как утративший свою актуальность, не могла не привлечь к себе внимания Цветаевой⁷².

⁷¹ «И мне хочется крикнуть все еще живым:

Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох!» [Цветаева 1994: V, 230].

⁷² Интерес к этой рецензии Парнок у Цветаевой мог быть усугублен тем, что творчество М. Моравской воспринималось критиками в «ахматовском» контексте. Как отмечает Р. Д. Тименчик, позднее, в 1918 г., имя Моравской возглавит список поэтесс — подражательниц Ахматовой (см.: [Тименчик 1999: 125]). Пока же критики совсем не так однозначны в своей оценке. Так, Брюсов в указанной рецензии пишет лишь о «некоторых точках соприкосновения, в которых с поэзией г-жи Ахматовой сближается поэзия г-жи Моравской» (*Брю-*

Правомерно предположить, что журнальная деятельность Парнок в целом была актуальным контекстом общения двух поэтесс. Тот факт, что Цветаева, до того не выступавшая (по-видимому, принципиально) в периодической печати, начинает довольно активно публиковаться в «Северных записках», предполагает наличие серьезных аргументов для нее в пользу журнальных публикаций стихов (тем более, что и проблема возможности заработка публикациями в то время не должна была сильно заботить Цветаеву⁷³). В 1931 году она аргументирует это тем, что «очень понравились издатели»⁷⁴, но это аргумент в пользу того, почему был выбран именно журнал «Северные записки», а не в пользу периодических публикаций как таковых. На наш взгляд, отчасти на этот вопрос может ответить рассмотренная нами рецензия Парнок, которая, несмотря на свой уничижительный тон, давала и некоторую положительную программу, противопоставляя аморфной «дневниковой» композиции большого сборника поэтику короткой публикации, по своим функциям приближенной к поэтике цикла⁷⁵. По мнению Парнок, именно цикл (даже если он представляет собой набор текстов из журнальной публикации) с четкими границами и структурой повышает уровень «знаковости» текста, семантическую нагруженность каждого отдельного элемента, что способно из «психологического документа» сделать «стилизацию».

В 1914 году Цветаева, как нам представляется, не без воздействия взглядов Парнок, начинает осваивать новый для нее способ организации поэтических текстов — впервые в ее творчестве появляется цикл с явным лиро-эпическим сюжетом⁷⁶. Начало этому положил цикл «Подруга», по-

сов В. Я. Год русской поэзии: [Брюсов 1990: 444] — рецензия на сборник «Четки» предваряет рецензию на сборник Моравской). А Иванов-Разумник, особенное внимание которого к творчеству Моравской мы отмечали выше, выдвигает поэзию Моравской «именно в противовес Ахматовой <...> рекомендовав Брюсову рукопись будущего сборника “На пристани” с оговоркой: Есть зависимость (от Блока, Кузмина, — но не от Анны Ахматовой, которая менее “я”, менее талантлива)» [Тименчик 1999: 125]. Этот отзыв Иванова-Разумника, не вошедший в его статью о творчестве поэтессы, вполне мог быть известен Парнок, учитывая ее близкие отношения с Л. Я. Гуревич, сотрудничающей вместе с Брюсовым в «Русской мысли».

⁷³ В эссе «Нездешний вечер» (1936) Цветаева будет утверждать, что отказалась от гонорара.

⁷⁴ *Цветаева М. И.* Моя судьба — как поэта: [Цветаева 1997: 436]. Заметим, что с издателями журнала «Северные записки» Цветаева познакомилась, по всей вероятности, позже. «Понравиться» они могли в отзывах Парнок.

⁷⁵ Заметим, что последняя перед выходом сборника журнальная публикация Моравской носила то же название, что и будущий сборник — «На пристани». Судя по цитатам, Парнок во многом опиралась на нее.

⁷⁶ До этого она экспериментировала с диптихами — «Асе», «Сергею Эфрон-Дурново», «Але».

священный С. Я. Парнок. Вскоре после него в творчестве Цветаевой цикл на какое-то время занимает главенствующую позицию: в 1916 году пишутся стихи, составившие циклы «Стихи о Москве», «Бессонница», «Стихи к Блоку», «Ахматовой», «Даниил». Нам представляется вероятным, что именно опыт журнальных публикаций, с иными, чем в сборнике, объемами и способами организации текстов, послужил Цветаевой для освоения новых композиционных принципов.

ГЛАВА V

ПОЭТИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ ЦВЕТАЕВОЙ 1916 ГОДА («Стихи о Москве» и «Бессонница»)

§ 1. «Стихи о Москве»: О некоторых источниках образности цикла

Марина Цветаева родилась и выросла в Москве; вплоть до 1922 года — ее отъезда за границу — Москва была ее основным местом жительства и московская тема закономерно получила в цветаевской поэзии свое воплощение и развитие. Цикл из девяти стихотворений «Стихи о Москве», написанный в 1916 году, по-настоящему прославил Цветаеву (по воспоминанию Г. Адамовича «Над цветаевским циклом петербургские поэты “ахнули”» [Хроника: 71]). Опубликованный в столичном журнале «Северные записки», он существенно расширил ее читательскую аудиторию⁷⁷, до того ограничивающуюся — учитывая редкость ее выступлений в печати — относительно узким кругом. То есть именно московскую тему Цветаева выбирает для репрезентации собственной поэзии для широкого круга читателей. Прагматика такого выбора, как и история создания цикла хорошо описаны исследователями, которые, вслед за самой Цветаевой⁷⁸, видят импульс к его написанию в ее поездке в Петроград в конце 1915 – начале 1916 года, где она впервые выступает в столичном литературном салоне.

И. Д. Шевеленко так описывает это выступление: «<...> это было первое для Цветаевой чтение стихов перед столь представительной аудиторией. Здесь были М. Кузмин, О. Мандельштам, С. Есенин, Г. Иванов, Г. Адамович, Р. Ивнев, Н. Оцуп, Г. Ландау и другие столичные литераторы, уже именитые и только начинающие. <...> оказавшись единственной москвичкой среди петербуржцев, <...> Цветаева пережила опыт новой для себя самоидентификации: если прежде все в собственном творчестве она относилась за счет своей индивидуальности, то зеркало чужого восприятия открыло ей новую грань собственного “я” — “я” поэта, представляющего московскую культуру» [Шевеленко 2002: 109]. Этот «новый опыт идентификации себя как представителя московской культуры» естественным об-

⁷⁷ «Стихи о Москве» не первая публикация Цветаевой в «Северных записках» (до этого еще четыре), но самая обширная. Отдельная тема — анализ состава этих публикаций, в том числе, и в связи с анализом цикла «Стихи о Москве», поскольку отбор текстов для части из них осуществляется параллельно с написанием/после написания цикла (по-видимому, изначально предназначенного для «Северных записок»).

⁷⁸ К истории написания этого цикла Цветаева обращалась в 1936 г. в эссе «Нездешний вечер».

разом дал импульс развитию в последовавших за этим стихах «московской темы», что и привело к созданию цикла «Стихи о Москве».

Пожалуй, ни одно обширное исследование о Цветаевой — в силу указанных выше причин — не обходит стороной этот цикл. Однако согласно сложившейся исследовательской традиции, он чаще входит в исследования как материал для описательного разговора на тему «Москва Марины Цветаевой». Попытки рассмотрения поэтики цикла были, насколько нам известно, немногочисленны и преимущественно связывали образ Москвы Цветаевой с традицией «патриархального» ее описания, источник которого виделся исследователями в исторически далеких текстах, составляющих ядро так называемого «московского текста». «Образ Москвы <...> создается Цветаевой как образ сказочного прекрасного древнего православного града, в соответствии с древнерусской традицией изображения Москвы. <...> Она дает взгляд на Москву историческую сквозь ее легенды. Эпитеты, которыми Цветаева наделяет Москву, восходят к традиции древнерусских текстов. Ср.: “прииде во славный градъ, зовомый Москва”, “была Москва град великъ, град чудень, градъ многочеловечень”, “славный же град Москва честные твоя мощи, яко же некое сокровище честно соблюдает” и т.п. В цикле Цветаевой фигурирует та же лексика и те же персонажи» [Быстрова]. Не отрицая возможности такого направления исследования, отметим, что, на наш взгляд, источники и смыслы цветаевского цикла наиболее продуктивно искать в ближайшем к нему по времени актуальном контексте — литературном и историческом. Не претендуя на всеобъемлющее исследование заявленной темы, мы хотели бы пока в первом приближении наметить круг идей и текстов, повлиявших на формирование цветаевской концепции Москвы.

Приступая к этому разговору, еще раз отметим, что все исследователи, затрагивавшие проблему создания цикла «Стихи о Москве», единодушно сходятся во мнении, что причина, побудившая Цветаеву к его написанию — поездка в Петроград, точнее, один поэтический вечер, на котором присутствовал «весь литературный Петербург», и который, по-видимому, произвел на Цветаеву сильное впечатление. Мы располагаем позднейшей авторской интерпретацией событий этого вечера — он описан в эссе «Нездешний вечер» (1936). Собственно, связь «Стихов о Москве» и петроградской поездки обозначена здесь самой Цветаевой; здесь же она приводит цитату из этих — еще ненаписанных — стихов. Вообще, в этом относительно небольшом прозаическом тексте очень высок процент цитирования стихов, что вполне объяснимо — это воспоминания о поэтическом вечере. Удивляет скорее соотношение собственных и чужих текстов («Читает *весь* Петербург и *одна* Москва» — пишет Цветаева, при этом три своих стихотворения она приводит полностью, плюс отдельные цитаты; из «петербургских» стихов — отдельные строки), что безусловно является отражением ее концепции истории литературы начала века. Однако наше вни-

мание в связи с заявленной темой привлекает то, что начинается она представление своей поэзии на вечере (в версии 1936 года) со своего более раннего стихотворения «Германии» (1 декабря 1914; в эссе приводится целиком):

Ты миру отдана на травлю,
И счета нет твоим врагам,
Ну, как же я тебя оставлю?
Ну, как же я тебя предам?

И где возьму благоразумье:
«За око — око, кровь — за кровь», —
Германия — мое безумье!
Германия — моя любовь!

Ну, как же я тебя отвергну,
Мой столь гонимый Vaterland,
Где все еще по Кенигсбергу
Проходит узколиций Кант,

Где Фауста нового лелея
В другом забытом городке —
Geheimrath Goethe по аллее
Проходит с тросточкой в руке.

Ну, как же я тебя покину,
Моя германская звезда,
Когда любить наполовину
Я не научена, — когда, —

От песенок твоих в восторге —
Не слышу лейтенантских шпор,
Когда мне свят святой Георгий
Во Фрейбурге, на Schwabenthor.

Когда меня не душит злоба
На Кайзера взлетевший ус,
Когда в влюбленности до гроба
Тебе, Германия, клянусь.

Нет ни волшебней, ни премудрей
Тебя, благоуханный край,
Где чешет золотые кудри
Над вечным Рейном — Лорелей

[Цветева 1994: I, 231–232].

«Эти стихи — мой первый ответ на войну» [Там же: VI, 286] — комментирует она в эссе. Однако по сути стихотворение является не столько «откликом на войну», сколько откликом на антигерманские настроения, приобретшие в начале войны массовый характер. «В Москве эти стихи успеха не имеют, имеют обратный успех», — пишет она дальше [Там же]. Полемичность по отношению к чужой позиции здесь выдвинута на первый план уже в первых строках: «счета нет твоим врагам» — «как же я тебя оставлю», что отсылает к массовым публицистическим выступлениям, связанным с началом военных действий и с попытками осмысления военных событий. Подобными публикациями пестрит периодическая печать, на эти темы читаются лекции, пишутся патриотические стихи и выпускаются брошюры⁷⁹. Антигерманские настроения не могли оставить Цветаеву, с ее глубоко личным отношением к германской культуре, равнодушной, и конструируемая ею психологическая реакция однозначна — «ну как же я тебя покину?», однако ее осмысление судьбы Германии трагично, что видно из концовки стихотворения («Где чешет золотые кудри / Над вечным Рейном Лорелей»⁸⁰; ср., например, разработку этого сюжета у Блока (тоже концовка текста): «И всякий так погибает / От песен Лорелей») и, как кажется, отражает некоторые идеи антивоенной публицистики.

⁷⁹ См., напр.: [Летопись].

⁸⁰ Ср. также и единственную неточную рифму в последнем катрене: «край/Лорелей», создающую ощущение дисгармонии и нарушенного миропорядка.

Волна охватившего общество патриотизма повысила интерес и к философскому обоснованию войны, в первую очередь, к его неославянофильскому направлению. Показателен в этом отношении следующий эпизод: в октябре 1914 года московское Религиозно-философское общество памяти Вл. Соловьева решает устроить в Политехническом музее открытое заседание, посвященное началу мировой войны. Один из докладчиков писал по этому поводу, не без некоторого приятного удивления: «Мы сняли тысячную аудиторию в Политехническом и, представь, после одного объявления и выпуска афиш — все билеты были проданы за два дня. Всякие опоздавшие знакомые и друзья осаждают всех, кого можно <...> и всем отказывают. Сейчас звонили Гречаниновы. Умоляют дать входные билеты за три рубля. У нас с Вяч<еславом> было два входных билета — 10-копеечных и мы отдали их»⁸¹; и в следующем письме, уже после вечера: «Народу было более тысячи человек. На улице, на лестницах стояли толпы людей, не получившие билетов» [Взыскующие града: 601].

Это открытое заседание, объединившее выступления Вл. Эрн, Г. Рачинского, Е. Трубецкого, Вяч. Иванова и С. Булгакова широко обсуждалось в печати и вызвало бурную полемику, но особенно широкий резонанс получил доклад Вл. Эрн «От Канта к Круппу», в котором философия Канта оказывалась виновницей современного немецкого милитаризма. Это выступление, по словам исследователя, «сделалось сенсацией <...> Общая антигерманская направленность заседания в словесных эскападах темпераментного полемиста получила заостренно-парадоксальную форму. То, что Иванов именовал кризисом германской культуры <...>, у Эрн превращалось в единый — ложный — путь развития, заданный всем ходом германской цивилизации» [Проскурина: 798]. В своем докладе (опубликованном вместе с другими докладами, прозвучавшими в Политехническом, в декабрьской книжке «Русской мысли» за 1914 год) Эрн, подводя итоги ходу своих мыслей, писал: «Путь германского народа, приводящий к неминуемой катастрофе, есть достояние и внутренний опыт всего человечества» [Эрн 2006: 424]. Этот итог предваряется сравнением (со ссылкой на Вячеслава Иванова) развития германской культуры с античной трагедией, движущей силой последнего акта которой является “*ἄτη*” — «безумие», закономерно и неизбежно сменившее “*ὑβρις*” — германскую «спесь»: «И это безумие <...> — закономерно, фатально. <...> Германское безумие проходит формы научные, методологические, философские и, наконец, срывается в милитаристическом буйстве» [Там же]. Вполне вероятно, что эмоционально маркированный и выбивающийся из общего ряда «хвалебной лексики» эпитет «мое безумие» (в наложении на трагический образ Лорелея, «приводящей к неминуемой гибели» в финале текста) в стихотворении «Германии» Цветаевой восходит к эрновско-ивановской идее исто-

⁸¹ В. Ф. Эрн – Е. Д. Эрн [Взыскующие града: 600].

рии германской культуры как трагедии, высказанной Эрном в своем докладе. Характерно, что и в отклике на события следующей войны (в 1939 году) она использует тот же образ:

Германия!
Безумие,
Безумие
Творишь!

Подчеркнем, однако, что Цветаева в «Нездешнем вечере» очевидно помещает стихотворение «Германии» в круг тех идей, из которых вышел цикл «Стихи о Москве». Именно война обозначила со всей очевидностью конец петербургского периода русской культуры и вдохнула новую жизнь в «московский миф», перенеся противопоставление Востока и Запада (в русской традиции накладывающееся на противопоставление Москвы и Петербурга) из сферы литературы и исторических экскурсов в сферу актуальной действительности, наполнив его новыми смыслами. Москва в этот период делается центром философской жизни. В 1908 году в Москву переезжает Н. Бердяев, а в 1913 туда возвращается Вяч. Иванов, который наделяет свой переезд глубоким символическим смыслом: «Уход из Петербурга, апокалиптического “города-морoka”, в святорусскую Москву символически закреплял в жизненном тексте путь к духовному трезвению, покаянию, выразившемуся, в частности, в укреплении христианского фундамента его мировоззрения и окраске его в цвета своеобразного славянофильства» [Барзах: 26].

В Москве Вячеслав Иванов попадает в круг литераторов и философов, объединившихся вокруг издательства «Путь» и московского Религиозно-философского общества. В первую очередь, это Н. Бердяев, С. Булгаков, М. Гершензон, Л. Шестов, Е. Трубецкой, Вл. Эрн, Г. Рачинский. Это не были люди, объединенные единой идеологической программой; по словам исследователя «... теперь, в канун войны, сложился особый, так сказать, интимный кружок философов и литераторов, спаянных не столько общностью взглядов, сколько личными, домашними связями» [Проскурина: 795]. В этом «интимном кружке» важное место занимают сестры Евгения и Аделаида Герцык. Московская квартира Аделаиды Казимировны Герцык (Кречетниковский переулочек, 13) стала в 1910-е годы своего рода литературно-философским салоном. В работе В. Проскуриной, процитированной нами выше, подробно прослежено, как внутри этого кружка зарождается зимой 1914–1915 еще один, в числе многих прочих, отклик на антигерманский вечер в Политехническом — рукописный журнал «Бульвары и переулочки», отразивший развитие полемики внутри кружка.

Основные события, связанные с деятельностью по осуществлению этого журнала, происходят в начале 1915 года, когда приехавший в Москву Бердяев, остановившийся у Герцыков, неудачно падает на улице и ломает ногу, вследствие чего остается у них в доме еще на два месяца. Аделаида

Герцык так описывала это время в письме Максимилиану Волошину в Париж: «Не помню, писала ли я Вам, что Бердяев сломал ногу и 2 месяца пролежал в Москве у меня. Это было бесконечно суетное и многолюдное время. Каждый день его навещали мистики, православные, поэты, философы и просто дамы и друзья, особенно часто Толстые; она (его новая жена) играла в шашки с Бердяевым, а граф читал вслух свои новые вещи, m-me Зайцева — как всегда пламенная и сумасшедшая, Гершензон, Шестов, милые Обормоты⁸² (с Майей). Под конец образовалась дружба между Бердяевыми и Асей Цветаевой — она издала книгу “Королевские размышления” (верно, прислала Вам?), и мы признали в ней несомненную талантливость. Бывал и Вячеслав, хотя между ним и Бердяевым шла все время обостренная полемика в газете (о мужественном и женском в русской душе)» [Герцык 2002: 159].

Сестры Цветаевы знакомятся с сестрами Герцык в 1914 году и в 1914–1915 годах Аделаида и Евгения Герцык составляют самый близкий круг общения М. Цветаевой и таким образом (через них и сестру Анастасию) она могла быть в курсе «домашней» деятельности этого «околопутейского» кружка и это могло дополнительно стимулировать ее интерес к кругу обсуждаемых ими вопросов.

Одним из важнейших текстов, формирующих идеологию описываемого круга философов и литераторов, было сочинение Блаженного Августина «О Граде Божиим»: «Два града — нечестивцев и праведников — существуют от начала человеческого рода, и пребудут до конца века. Теперь граждане обоих живут вместе, но желают разного, в день же Суда поставлены будут розно». При этом гражданин «Града земного» на этой земле производит впечатление повелителя и господина мира, гражданин «Града Божьего» — уподобляется страннику и пилигриму. Эти идеи нашли отражение, в том числе, в работе Вл. Эрн «Время славянофильствует» (М., 1915; первая лекция была прочитана 29 января 1915 года на закрытом заседании Религиозно-философского общества, вторая, открытая — в Московском университете 21 февраля 1915 года), где он развивает идею *незримого града* — Фиваиды в сердце каждого: «В сердце зреет, растет святая Русь, насаляется новыми насельниками, расцветает новыми цветами, пылает новыми пламенниками, а с виду ровно ничего как будто и не происходит. Таинство русской жизни творится в безмолвии <...> Каждый, пребывающий в живой связи с народной верой, смотрит с хорошим и простым чувством на “тех”, богоизбранных, Богом призванных, которые направляются к Фиваиде, и — когда они исчезают в планы эфирные — крестится им вслед, вздыхает глубоким вздохом <...> Иные, увидев стремительный лет, и сами снимаются с мест, и тогда им вослед другие крестятся и кланяются до земли» [Эрн 1991: 384–385] — говорит философ и иллюстрирует свою

⁸² В 1915 г. Эфроны уже не жили в «обормотнике», но были там частыми гостями — см. «Воспоминания» М. Гриневой: [Воспоминания].

мысль цитатой из стихотворения Вячеслава Иванова — поэта, который «чутко схватил эту особенность русской духовной жизни:

<...>

Уж и к той ли горе дороги неезжены,
И тропы к горе неторены,
А и конному пути заказаны,
И пешему заповеданы;
А и Господь ли кому те пути открыл, —
И того следы неслежены.
Как на той на горе светловерхой
Труждаются святые угодники,
Подвизаются верные подвижники,
Ставят церковь соборную, богомольную,
А числом угодники нечислены,
Честным именем подвижники неявлены,
Неявлены-неизглаголаны!..» [Эрн 1991: 384–385].

Это переложение духовного стиха далее рисует картину строительства незримого храма:

Те ли угодники Божии, подвижники,
Что сами творят, не видят, не ведают,
Незримое зиждут благолепие.
А и камень тешут — оно белеется,
А и камень складают — оно не видится. <...>
И то угодники ведают, не видючи,
И того мы, люди не ведаем [Иванов 1995: I, 95].

Именно на перекрещении мотивов слепоты и безымянности строит Цветаева свой образ странников, бредущих по Калужской дороге в шестом стихотворении цикла «Стихи о Москве» — «Над синевую подмосковных рощ».

Над синевую подмосковных рощ
Накрапывает колокольный дождь.
Бредут слепцы калужскою дорогой, —
Калужской — песенной — прекрасной, и она
Смывает и смывает имена
Смиранных странников, во тьме поющих Бога.
И думаю: когда-нибудь и я,
Устав от вас, враги, от вас, друзья,
И от уступчивости речи русской, —
Одену крест серебряный на грудь,
Перекрещусь, и тихо тронусь в путь
По старой по дороге по калужской [Цветаева 1994: I, 272].

Безымянность с этом тексте приобретает качество относительности, и увеличивается по мере движения по дороге странников; это противоречащее

грамматике значение создается наложением прямого и метафорического планов: «колокольный звон <...> смывает и смывает имена»). Отдельно отметим, что именно в Калужской губернии находится Оптина пустынь — еще один духовный центр, знаковый для описываемого нами круга мыслителей и в свою очередь претендующий в их трудах на роль воплощения Небесного Града.

Стихотворение «Стих о святой горе» Вяч. Иванова входило в цикл «Райская мать» из сборника «Кормчие звезды» (1902), который, по-видимому, был хорошо знаком Цветаевой. По крайней мере, первое его стихотворение под названием «Днепровье», в котором также возникает образ строящегося и до поры до времени *незримого* храма:

Облаки — парусы
Влаги лазоревой, —
Облаки, облаки
По небу плавают
<...>

Где ты? — явьись очам! —
Даль ты далекая,
Даль поднебесная,
Райская мать!..

Вот они, нагория
Дальние синеются;
Ясно пламенеются
Пламенники божи:
Станы златоверхие
Воинства небесного,
Града святокрестного
Главы огнезарные

[Иванов 1995: I, 91–92].

По предположению комментаторов, в этом стихотворении отразилась поездка Иванова в Киев в 1900 году, а под «главами огнезарными» подразумевается Андреевский собор в Киеве⁸³, однако в следующем, и наверняка известном Цветаевой сборнике “*Cor ardens*” (1911) те же самые мотивы приписываются уже конкретному, введенному в текст локусу — Москве — это стихотворение «Москва» из раздела «Северное солнце». Начинается оно с той же картины облачного неба и заканчивается буквально «слепком» с раннего текста (по-видимому, здесь дело не в цитировании, а в том, что за параллельными изображениями стоит одна и та же идея — воплощения Небесного Града):

Влачась в лазури, **облака**
Истомой влаги тяжелеют.
Березы никлые белеют
И низом стелется река.

И город-мареву, далече
Дугой зеркальной обойден, —
Как солнца зарных ста знамен —
Ста жарких глав затеплил свечи.

<...> А Град горит и не сгорает
Червонный сыпля пересвет.

И башен тесною толпою
Маячит, **как волшебный стан**,
Меж мглой померкнувших полян
И далью тускло-голубою:

Как бы ключарь мирских чудес,
Всей столпной крепостью заклятий
Замкнул от супротивных ратей
Он некий талисман небес

[Там же: I, 283].

⁸³ На это указывает реминисценция из Тютчева; см. комментарии к этому стихотворению в издании: [Иванов 1995: II, 273].

Думается, что весь круг идей, связанных с разработкой этого мотива, и, в первую очередь, процитированные тексты Вячеслава Иванова, послужили актуальным контекстом, в котором формировалась образность цветаевского цикла «Стихи о Москве», начиная с панорамного изображения Москвы (повторение лексемы и синтаксический изоморфизм первой строке стихотворения Вяч. Иванова «Облаки – парусы»⁸⁴ очевидны):

Облака — вокруг
Купола — вокруг ...

и заканчивая всей концепцией «нерукотворного града», которую она реализует в совершенно отличной от Вяч. Иванова стилистике, но сохраняя главные внешние признаки (горящий купол церкви — «У меня в Москве — купола горят», стоящей на холме — «колокольное семихолмие»⁸⁵) и внутреннюю суть («нерукотворный град» — источник обновления: «и встанешь ты, исполнен дивных сил»).

Вся эта образность, по-видимому, в начале 1916 года была актуализирована в сознании Цветаевой циклом Вяч. Иванова «Два града: Венок сонетов из лирической трилогии “Человек”. Льву Шестову», опубликованном в январском номере «Русской мысли» (можно предположить, что читает его сразу по возвращении из Петербурга) и в наложении на лично осознанное ею противостояние двух столиц, послужило «катализатором» темы и придало ей именно такое развитие. Эпиграфом к венку сонетов стоят слова Блаженного Августина «О Граде Божиим»: «Создали две любви два града: любовь к себе до презрения к богу; любовь к богу до презрения к себе». Прочитируем последнее стихотворение:

⁸⁴ Цветаева подхватывает и подтекст ивановского стихотворения, которое отсылает к «Тучам» Лермонтова на ритмическом (Д4 с цезурой у Лермонтова и Д2 у Иванова) и синтаксическом («Думы ль умильные / Думают <...> Чуда ли чают...») у Иванова — «Зависть ли тайная? злоба ль открытая» у Лермонтова) уровнях.

Ср. у Цветаевой в шестом стихотворении цикла, описывающем «смирненных странников»:

И думаю: когда-нибудь и я,
Устав от вас, *враги*, от вас, *друзья*,
И от уступчивости речи русской... [Цветаева 1994: I, 272]

У Лермонтова:

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
Зависть ли тайная? злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или *друзей* клевета ядовитая? [Лермонтов 1948: I, 62]

⁸⁵ О римской теме в «Стихах о Москве» в связи с мандельштамовскими подтекстами, см. в нашей статье «1916 год в творческой биографии Цветаевой» [Боровикова 2002].

Горят под прахом, пеплом, морем, льдом
Былого отреченные страницы.
Колеблются прапращуров гробницы;
Восстанут исполины пред судом.

Раствления не довершил Содом:
Торопит Зверь пришествие Блудницы.
Восшедшие вослед Отроковицы
На рамена подъемлют Божий Дом.

Ревнуют строить две любви два града:
Воздвигла строить любящих себя
До ненависти к богу крепость Ада.

Селенья мира зиждут Божьи чада
Самозабвенно Агнца возлюбя.

Тот умер, в ком ни жара нет, ни хлада [Иванов 1916: 185–186].

В 1916 году очевидной для читателей российской проекцией августиновской оппозиции «Град земной — Град небесный» служит противопоставление двух столиц⁸⁶ — Петербурга и Москвы⁸⁷.

Главное, что, по-видимому, привлекает Цветаеву в этой концепции, это творческий потенциал, возможность которого заложена в христианской символике Церкви как воплощения Слова, и Града как символа Церкви. Для Цветаевой Москва становится идеальным местом творчества («и встанешь ты, исполнен дивных сил»). По-видимому, именно символика Христа как воплощенного слова, а богоматери как скрижалей и делают этот сюжет особо привлекательным для Цветаевой.

Не только концепции Иванова–Эрна оказываются актуальными для Цветаевой в среде «московских славянофилов». Хотелось бы отметить еще один символический пласт, связанный с тем же кругом идей и во многом организующий образность цикла.

Действие цикла в основном разворачивается в пределах традиционного (наиболее «эмблематичного») пространства московского мифа — Кремле. Стихотворение, открывающее цикл, описывает праздничную службу в Благовещенском соборе Кремля:

Канун Благовещенья.
Собор Благовещенский
Прекрасно светится.

⁸⁶ См.: [Барзах: 26].

⁸⁷ «Свое законченное поэтическое воплощение антитеза Москва – Петербург получает у Иванова в “Повести о Светомире-царевиче”, где противопоставлены друг другу два града: призрачный, решетчатый, обреченный водной гибели — и святорусский, церковный, твердостенный, восстающий, как Феникс из пепла» [Барзах: 26].

С одной стороны, такое начало задает инерцию восприятия и четкую ориентацию на традицию — это будет Москва патриархального уклада, описанного в своем «верхнем регистре» — с помощью отсылок к православной архитектуре и чтимым праздникам. Но в то же время явный параллелизм двух первых строк с почти полным повторением «ключевой» лексики, как кажется, намечает и символическую перспективу восприятия цикла в рамках дискурса о Храме как о *воплощении* божьего слова. «Воплощение» становится тем поэтическим приемом, на котором основана образность всего цикла — все исследователи, анализировавшие его, отмечали, что Цветаева на протяжении цикла постоянно ассоциирует себя с Москвой, московскими святынями, московской землей⁸⁸.

Однако в первом стихотворении цикла «мир православной культуры» и «авторский мир» пока находятся в отношении сравнения, правомерность которого оправдана введением в стихотворение слов акафиста Пресвятой Богородице (форма «радуйся» — стандартная риторическая фигура в акафистах) и молитвы:

К солнцу-Матери
Затерянная в тени
Возываю и я, радуясь:
Мать — матери
Сохрани

Дочку голубоглазую
В светлой мудрости
Просвети, направь
По утерянному пути —
Блага [Цветаева 1994: I, 262–263].

Второй текст цикла, как мы хотим показать, продолжает развивать эту параллель:

Облака — вокруг,
Купола — вокруг,
Надо всей Москвой
Сколько хватит рук! —
Возношу тебя, бремя лучшее,
Дерево мое
Невесомое!

Ты постом говей,
Не сурьми бровей
И все сорок — чти —
Сороков церквей.
Исходи пешком — молодым шажком! —
Все привольное
Семихолмие.

В дивном граде сем,
В мирном граде сем,
Где и мертвой — мне
Будет радостно, —
Царевать тебе, горевать тебе,
Принимать венец,
О мой первенец!

Будет твой черед:
Тоже — дочери
Передашь Москву
С нежной горечью.
Мне же вольный сон, колокольный звон,
Зори ранние —
На Ваганькове [Там же: I, 268].

⁸⁸ Ср., напр.: «В цикле “Стихи о Москве” (1916) личная судьба героини и судьба города оказываются связаны: пространство города для героини полностью “свое”, и она может “подарить” свой город дочери или “прекрасному брату”, в ряде случаев она даже отождествляет себя с Москвой» [Быстрова 2003: 292–293].

Рассуждения о будущем — своем и дочери, включенные внутрь панорамного описания Москвы (панорама — знаковый тип описания Москвы, имеющий длительную историю⁸⁹) составляет лишь один пласт повествования. Сложная система интертекстуальных отсылок образует второй — символический пласт. Реконструируя его, в первую очередь, нужно выделить ряд отсылок к Священному писанию и богослужебным текстам:

В дивном граде сем,
В мирном граде сем,
Где и мертвой — мне
Будет радостно...

В контексте предыдущего стихотворения с описанием праздника Благовещения, где «радуясь» является несомненной отсылкой к тексту православного богослужения, «радостно» в этом отрывке, конечно, также отсылает к гимнографическому контексту и (учитывая предыдущий текст), в первую очередь, к акафисту Божьей Матери. Тем самым продолжается проекция лирической героини на Богородицу, что предопределяет и развитие образности в описании ребенка (до последней строфы стихотворения мы не знаем, что это дочь, она наделяется эпитетами среднего или мужского рода: «бремя», «деревцо», «первенец»):

Возношу тебя, бремя лучшее,
Деревцо мое
Невесомое!

Эти строки отсылают к Евангелию от Матфея: «Иго мое благо, и бремя мое легко» (Мф. XI, 30). В этом контексте «царство», «горе» и «венец», пророчимые лирической героиней своему «первенцу», также со всей очевидностью отсылают к тексту Евангелия.

Однако проекция лирической героини на образ Богородицы, как кажется, осуществляется еще на одном уровне — при помощи живописного кода: вся изображаемая группа, по-видимому, отсылает к иконографическому сюжету «О тебе радуется» (ср. «где и мертвой — мне будет *радостно*»). «О тебе радуется» — икона, одноименная песнопению, посвященному Богоматери. Она иллюстрирует прежде всего начальные строки песнопения: «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, Ангельский собор и человеческий род, Освященный Храме и Раю Словесный...» — и представляет *Богоматерь с Младенцем, вокруг нее* — собор ангелов и храм — *полукругом*, расположенный на фоне райского сада. *Венчает композицию полукруг неба* — как правило, с изображением небесных ангельских сил. Изображение Богоматери на этой иконе может быть разных типов, в том числе, это могла быть Богоматерь-оранта, изображающаяся с поднятыми и раскинутыми в стороны руками, с младенцем-Христом, помещенным

⁸⁹ См. [Быстрова 2003: 294].

в круглый медальон на уровне груди (ср. «Облака — вокруг / Купола — вокруг / Надо всей Москвой / Сколько хватит рук! — / Возношу тебя...»).

Начало XX века характеризуется повышенным интересом к иконе в связи с так называемым «открытием иконы», связанным, в первую очередь, с реставраторским «прорывом» — расчистка древних икон от позднейших наслоений привела к осознанию особой ценности иконы и переосмыслению вопроса о древнерусской живописи. По словам исследовательницы: «Открытие иконы в корне изменило представления о православной культуре» [Языкова: 6]. В 1913 году состоялась первая крупная выставка древнерусского искусства, на которую откликнулись статьями М. Волошин [Волошин], Н. Пунин [Пунин], П. Муратов [Муратов]. Особое место принадлежит в осмыслении иконы Е. Н. Трубецкому, выступившему с рядом статей и лекций по данной проблематике в 1915–1916 годах. В своей работе 1915 года «Умозрение в красках» Трубецкой, в числе прочего, останавливается и на выделенном нами иконографическом сюжете и подробно описывает его: «В особенности замечательна в древней новгородской живописи разработка двух мотивов — “О Тебе радуется, Обрадованная, всякая тварь” и “Покров Божией Матери”».

Как видно из самого названия первого мотива — образ Богоматери утверждается здесь в его космическом значении, как “радость *всей твари*”. Во всю ширину иконы на втором плане красуется собор с горящими луковницами или с темно-синими звездными куполами. Купола эти упираются в свод небесный: словно за ними в этой синеве нет ничего, кроме Престола Всевышнего. А на первом плане на престоле царит *радость всей твари* — Божия Матерь с Предвечным Младенцем <...> Мир не есть хаос, и мировой порядок не есть нескончаемая кровавая смута. Есть любящее сердце матери, которое должно собрать вокруг себя вселенную» [Трубецкой]. Думается, Цветаева была знакома с этими работами Трубецкого, по крайней мере, последний в этой цитате образ — сравнение Богоматери с сердцем, проходящий через всю работу Трубецкого, по-видимому, нашел отражение в ее стихах. Так, например, Трубецкой пишет: «...во образе Богоматери — Царицы Небесной, скорой Помощницы и Заступницы, она <иконопись. — М. Б.> олицетворяет то любящее материнское сердце, которое чрез внутреннее горение в Боге становится в акте богорождения Сердцем вселенной». Ср. у Цветаевой в финальном стихотворении цикла:

— Москва! — Какой огромный
Странноприимный дом!
Всяк на Руси — бездомный
Все мы к тебе придем. <...>
А вон за тою дверцей,
Куда народ валит, —

Там Иверское сердце
Червонное горит [Цветаева 1994: I, 273]⁹⁰.

Именно эти строки она процитирует в письме к Ю. П. Иваску (1934), вспоминая о созданном ею восемнадцать лет назад цикле, по-видимому, выделяя их как ключевые в цикле: «Да, я в 1916 г. первая так сказала Москву. (И пока что последняя, кажется.) И этим счастлива и горда, ибо это была Москва — последнего часа и раза. *На прощанье*. “Там Иверское сердце — Червонное, горит”. И будет гореть — вечно» [Там же: VII, 408]. Восприятие идей Трубецкого отразилось, по-видимому, не только в самой метафоре — весь образ Москвы как странноприимного дома из процитированного выше стихотворения, несет на себе отпечаток чтения работ мыслителя. В той же работе Трубецкой пишет: «Именно в тех иконах, где вокруг Богоматери собирается весь мир, религиозное вдохновение и художественное творчество древнерусской иконописи достигает высшего предела» [Трубецкой]. И далее иллюстрирует это именно на примере сюжета иконы «О тебе радуется»: «Радость твари небесной изображается ангельским собором, который образует собою как бы многоцветную гирлянду над головою Пречистой. А снизу стремятся к Ней со всех сторон человеческие фигуры — святые, пророки, апостолы и девы — представительницы целомудрия. Вокруг храма вьется райская растительность. В некоторых иконах соучаствуют в общей радости и животные. Одним словом, именно тут идея мирообъемлющего храма раскрывается во всей полноте своего жизненного смысла; мы видим перед собою не холодные и безразличные стены, не внешнюю архитектурную форму, которая все в себе объемлет, а храм одухотворенный, собранный любовью. В этом заключается подлинный и полный ответ нашей иконописи на вековечное искушение звериного царства. Мир не есть хаос, и мировой порядок не есть нескончаемая кровавая смута» [Там же]. (Видимо, нужно говорить о том, что работы Трубецкого в целом повлияли на ее восприятие иконы — например, можно отметить также сравнение Трубецким ангельского собора с «многоцветной гирляндой над головою Пречистой» — ср. в первом стихотворении описание богослужения в Благовещенском монастыре: «*Большими бусами / Горят фонарики / Вкруг Божьей Матери*» и в самом конце стихотворения еще раз: «*В дверях замешкались, — / Докрециваются / На самоцветные / На фонарики*»).

Мы не ставим перед собой цели дать исчерпывающий анализ цикла Цветаевой «Стихи о Москве», но помещаем его в новый, ранее не привлекаемый для анализа, контекст, который помогает получить представление о влиянии круга неославянофильских идей на творчество Цветаевой. Так-

⁹⁰ Имеется в виду Иверская икона Пресвятой Богородицы, особо почитаемая православной церковью, специально для которой была построена часовня в Воскресенских воротах Кремля.

же представленный нами анализ позволяет говорить о том, что цикл стихов 1920 года, посвященный Вяч. Иванову, свидетельствует не о впервые возникшем интересе Цветаевой к поэту, а фиксирует определенный этап ее рефлексии творчества старшего современника.

§ 2. Цикл «Бессонница» в контексте литературной традиции

Цикл «Бессонница» относится к категории так называемых «авторских» циклов — он был сформирован самой Цветаевой и опубликован в прижизненном сборнике «Психея»⁹¹, вышедшем в Берлине в 1923 году. Несмотря на это, первое известное нам исследование, посвященное анализу цикла, открывается несколько неожиданным рассуждением: «На первый взгляд, интересующий нас цикл “Бессонница” — образование случайное» [Фарыно: 117]. Поясняя свою мысль, Е. Фарыно отмечает несколько очень важных особенностей поэтики цветаевских циклов: «В него <цикл> вошло всего одиннадцать стихотворений, но создавались они довольно долго <...> Еще позднее произошло их объединение в особый цикл <...> Впечатление случайности цикла (разумеется, за исключением тематического критерия) усугубляют и некоторые другие факты. Прежде всего, тот, что одновременно со стихотворениями Бессонницы писались также и многие другие стихотворения. <...> Во-вторых, тот, что все тексты Бессонницы расположены в строгом хронологическом порядке и этим самым как будто объединены чисто механически. В-третьих, же то, что цветаевским циклам не чуждо известное непостоянство. Так, например, некоторые тексты, вошедшие в цикл “Стихи к Блоку”, либо объединялись в самостоятельный цикл “Свете тихий” (хотя блоковский цикл уже и существовал), либо же <...> включались то в один цикл (“Стихи о Москве”), то в другой (“Свете тихий”))» [Там же].

К этому перечню общих свойств цветаевского цикла, в той или иной степени размывающих жесткие его границы и противостоящих четкой смысловой структуре лирического единства, необходимо сделать одно, крайне важное, на наш взгляд, дополнение.

Всего за год до выхода из печати «Психеи» в Москве появился сборник Цветаевой «Версты. I», в состав которого вошли почти все стихотворения будущего цикла «Бессонница», за исключением последнего — «Бессонница! Друг мой!» (написанного гораздо позже остальных — в 1921 году, но, однако, уже существующего на момент выхода «Версты. I»⁹²). Они расположены в том же порядке, что и в цикле (то есть с соблюдением хронологии), однако рассредоточены по разным разделам сборника (лишь в одном

⁹¹ О композиции сборника в целом см.: [Войтехович 2005: 62–66].

⁹² Большая часть стихов будущей «Бессонницы» написана в 1916 г. (10 текстов), одно, последнее, — в 1921 г.

месте три стихотворения будущего цикла стоят подряд). Таким образом, мы по сути дела располагаем двумя авторскими публикациями, осуществленными, что безусловно важно, почти в одно и то же время.

Констатируя факт двойной публикации этих текстов, И. Д. Шевеленко отмечает, что и вне цикла в «Версты. I» стихи о бессоннице, в силу выявленности в них этого мотива, легко и очевидно должны были вычлениваться читателем [Шевеленко 2002: 126]. Безусловно, само слово «бессонница», в силу выразительности своего фонетического состава и маркированности для русского читателя связью с обширной поэтической традицией, должно способствовать тому, что тексты, содержащие его, а также так или иначе развивающие этот мотив, будут образовывать внутри сборника более тесное контекстуальное пространство. Однако в то же время нельзя не заметить, что текстов с лексемой «бессонница» в «Верстах» больше (15; и еще несколько стихотворений, в которых этот мотив присутствует дескриптивно), чем в цикле (притом, что, напомним, одно стихотворение из будущего цикла не вошло в сборник).

Некоторые из них образуют между собой очевидные семантические связи, отсутствующие в публикации 1923 года. Так, например, стихи «Колли милым назову — не соскучишься...», «Обвела мне глаза...», «В они дни ты мне была как мать...» (стоящие подряд и содержащие лексемы «бессонница», «бессонный»; из них только «Обвела мне глаза...» войдет в состав цикла) образуют семантически гораздо более плотное единство, чем будущие соседи по циклу «Обвела мне глаза...» и «Руки люблю целовать...», в «Верстах» отстоящие друг от друга на 11 стихотворений.

Важность и неслучайность композиции «Верст» вскользь отмечает С. Ельницкая в своей статье «Две “Бессонницы” Марины Цветаевой» [Ельницкая]. Исследовательница привлекает для анализа цикла ряд текстов Цветаевой этого периода, связанных с Софией Парнок, показывая мотивную близость некоторых из них и тем самым очерчивая семантическое поле для комментария⁹³. Некоторые из называемых ею текстов вошли в «Версты». Стихотворение «В они годы ты была как мать...», обращенное к Парнок (сохранились соответствующие пометы Цветаевой), стоит в сборнике сразу вслед за стихотворением «Обвела мне глаза кольцом...», в котором бессонница персонифицируется в образе женского персонажа (в будущем оно будет открывать цикл). Они оба содержат мотив бессонницы и диалог двух женских героинь, что позволяет видеть в этих стихах варьирование одного сюжета (что и делает Ельницкая). Безусловно, именно композици-

⁹³ Наблюдение исследовательницы о связи внутренней формы слова *бессонница* с именем Софии Парнок, на наш взгляд, не только остроумно, но и безусловно справедливо. Ср. в связи с этим замечание И. Д. Шевеленко, что в 1941 г. на одном из экземпляров сборника «Версты. I» Цветаева исправила слово «бессонница» на «безсонница» [Шевеленко 2002: 126], тем самым как бы восстановив память об этой глубинной связи.

онное сближение этих текстов подсказывает посвященному читателю ключ к их прочтению, а непосвященного провоцирует искать основания для их соположения в иных контекстах.

Говоря о возникновении творческого интереса к теме бессонницы у Цветаевой, И. Д. Шевеленко связывает его со стихотворением Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»: «Строка “Всей бессонницей я тебя люблю”⁹⁴ столь очевидно эксплицирует сцепку двух основных мотивов (любви и бессонницы) из стихотворения Мандельштама “Бессонница. Гомер. Тугие паруса...”, что заставляет предположить, что и вся вереница стихов о “бессоннице” в “Верстах” подсказана именно стихотворением Мандельштама» [Шевеленко 2002: 126].

Значение для Цветаевой творческого диалога с Мандельштамом в этот период трудно переоценить, однако, кажется недостаточным возводить соединение мотивов «любви» и «бессонницы» исключительно к мандельштамовскому тексту⁹⁵.

Кажется, здесь Цветаева гораздо ближе к традиции русской любовной лирики, содержащей мотив ночных, бессонных и *мучительных*, воспоминаний о прошедшей любви (и, соответственно, о прошедших бессонных ночах, проведенных вдвоем) — ср., например, стихотворение Апухтина «Ночи безумные, ночи бессонные» (1876), положенное на музыку Чайковским, и ставшее благодаря этому знаменитым (в связи со строкой Цветаевой «Свет горячечный, свет бессонный» из стихотворения «В оны годы ты была как мать...»), а также разработку этой темы в стихах А. Григорьева, некоторые из которых соединяют не только «бессонницу» и «воспоминания о любви», но также присутствующие у Цветаевой мотивы смотрящих друг на друга двух пар «очей», «зова» возлюбленной и «света» как ее основного признака.

Ср., например:

В час томительного бденья,
В час бессонного страданья <...>

Все твои сияют очи
Мне таинственным приветом, <...>

Пред душевными очами
Вновь развернут свиток длинный <...>
Так меня **воспоминая**
В ночь бессонную терзают,
И тебя **мои стенания**
Снова тщетно призывают,

⁹⁴ Строка из стихотворения «У меня в Москве купола горят...», опубликованного в «Верстах» внутри цикла «Стихи к Блоку».

⁹⁵ Важность мандельштамовского подтекста в стихах о бессоннице очевидна, но в данной работе мы не будем останавливаться на этом вопросе.

И тебя, мой **ангел света**,
Озарить молно я снова <...> [Григорьев: I, 114–116]⁹⁶.

Ср. у Цветаевой:

В оны дни ты мне была, как мать,
Я в ночи тебя могла **позвать**,
Свет горячечный, свет бессонный,
Свет очей моих в ночи оны.

Благодатная, **вспомяни**,
Незакатные оны дни, <...>

Да взгляну **тебе очами в очи**,
Зацелованные в оны ночи [Цветаева 1994: I, 300].

Однако стихотворение «В оны годы ты была как мать...» не единственное в сборнике, с очевидностью корреспондирующее с «Обвела мне глаза...». Поскольку нам предстоит еще не раз обращаться к нему, приведем его целиком:

Обвела мне глаза кольцом
Теневым — бессонница.
Оплела мне глаза бессонница
Теневым венцом.

То-то же! По ночам
Не молись — идолам!
Я твою тайну выдала,
Идолопоклонница.
Мало — тебе — дня,
Солнечного огня!

Пару моих колец
Носи, бледноликая!
Кликала — и накликала
Теневой венец.

Мало — меня — звала?
Мало — со мной — спала?

Ляжешь, легка лицом.
Люди поклонятся.
Буду тебе чтецом
Я, бессонница:

— Спи, успокоена,
Спи, удостоена,

Спи, увенчана,
Женщина.

Чтобы — спалось — легче,
Буду — тебе — певчим:

— Спи, подруженька
Неугомонная!

Спи, жемчужинка,
Спи, бессонная.

И кому ни писали писем,
И кому с тобой ни клялись мы.
Спи себе.

Вот и разлучены
Неразлучные.
Вот и выпущены из рук
Твои рученьки.
Вот ты и отмучилась,
Милая мученица.

Сон — свят,
Все — спят.
Венец — снят

[Цветаева 1994: I, 280–281].

⁹⁶ Ср. также в связи с поэзией Григорьева соединение мотивов «сна» и «пилы» в другом стихотворении из цикла «Бессонница» — «Нежно-нежно, тонко-тонко...»: «Как в ночи моей прекрасной ходит по сердцу пила» [Цветаева 1994: I, 284] — «Старинные мучительные сны! Как стук сверчка иль визг пилы железной...» [Григорьев: I, 74].

Начальный, подчеркнуто визуальный образ — «Обвела мне глаза кольцом / Теневым...» — заставляет внимательного читателя вспомнить стихотворение «Не сегодня-завтра растает снег...», помещенное в начале сборника, в котором впервые в описании внешности персонажа появляются ввалившиеся глаза и темные круги вокруг них: «...глаза — два обугленных прошлолетних круга»:

Не сегодня — завтра растает снег.
Ты лежишь один под огромной шубой.
Пожалеть тебя, у тебя навек
Пересохли губы.

А глаза, глаза на лице твоём —
Два обугленных прошлолетних круга!
Видно, отроком в невеселый дом
Завела подруга [Цветаева 1994: I, 256].

Возникающая переключка предопределяет восприятие «Обвела мне глаза...» в семантическом поле любовной поэзии, поскольку сам эпитет «обугленный» (визуальный и смысловой центр портрета) в сочетании с «сухими губами» содержит в себе очевидные аллюзии на блоковский образ «обугленного рта» из цикла «Черная кровь» (1914):

Буря спутанных кос, тусклый глаз,
На кольце — померкший алмаз,
И обугленный рот в крови
Еще просит пыток любви... [Блок 1997: III, 37]

(эта аллюзия дополнительно подкрепляется и на сюжетном уровне — и у Цветаевой, и у Блока описана ситуация «завлечения в опасное место» — «Я ее победил, наконец, / Я завлек ее в мой дворец» [Там же: III, 36]; но нам важно сделать акцент на мотивах, повторяющихся в выделенном корпусе).

Впрочем, и сам образ «теневого колец вокруг глаз» из заглавного стихотворения будущего цикла, как кажется, непосредственно отсылает к поэзии Блока, являясь устойчивым мотивом ряда его стихов. Ср., например, стихотворение «И я провел безумный год...» (1907), где «круги вокруг глаз» уже являются характеристикой лирического героя, а не персонажа, и непосредственно связаны с ключевым для анализируемого нами сюжета мотивом сна/бессонницы (последний вводится с помощью отсылки к пушкинским «Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы»):

И я смотрю. И синим кругом
Мои глаза обведены.
Она зовет печальным другом.
Она рассказывает сны.
И в темный вечер, в долгий вечер
За окнами кружится ветер.

Потом она кончает **прясть**
И тихо складывает пряжу.
И перешла за третью стражу
Моя нерадостная страсть [Блок 1997: II, 183].

Таким образом, цветаевское развитие темы бессонницы, минуя линию «онтологической лирики», вписывается в самый широкий контекст «страдательной» любовной поэзии, и, более конкретно, в контекст блоковской лирики с инфернальными героинями, варьирующей темы любви и смерти. (Стихотворение «Бессонница, друг мой...», написанное в 1921 году (как мы предполагаем, при формировании цикла) и замыкающее цикл в публикации 1923 года, доведет эту линию до ее максимального выражения. Вновь возникшая в нем персонифицированная бессонница, называющая лирическую героиню «подругой», предлагает ей испить смертельный напиток, прямо называя свою цель: «*Резного кубка край / Возьми — / Втяни, / Глотни: / — Не будь. —*»).

Однако семантика блоковских отсылок этим общим смыслом, как нам кажется, не исчерпывается. Приведенное выше стихотворение «Не сегодня-завтра растает снег...» (1916) внутренне примыкает к циклу (еще раз оговоримся — будущему) не только в силу сходства внешней характеристики персонажа с лирической героиней «Бессонницы». Именно в нем впервые появляются мотивы, впоследствии ставшие центральными для всего цикла:

Далеко — в ночи — по асфальту — трость,
Двери настежь — в ночь — под ударом ветра.
Заходи — гряди! — нежеланный гость
В мой покой пресветлый

(«Не сегодня-завтра растает снег...»; [Цветаева 1994: I, 256]).

Ср. в «Руки люблю...» (второе стихотворение в цикле): «<люблю. — М. Б.> Двери! — Настежь — в темную ночь! / Голову сжав, / Слушать, как тяжкий шаг / Где-то легчает...». Мотивы ночи, перемещения в ночном городе и ночных звуков закономерно будут развиты в стихах, посвященных бессоннице, и об этом мы будем говорить ниже. Однако сейчас наше внимание привлекает другое — мотив жалости («*Пожалеть тебя / У тебя навек пересохла губы*»), вполне предсказуемый в рамках любовной лирики (например, сверхчастотный у того же А. Григорьева), но несколько неожиданно возникающий в центральном (шестом внутри цикла из одиннадцати текстов) стихотворении «Бессонницы» «Сегодня ночью я одна в ночи...», описывающем ночь как состояние творческого преображения. Жалость возникает в нем как главный критерий этого преображения:

<...> Бессонница меня толкнула в путь.
— О, как же ты прекрасен, тусклый Кремль мой! —
Сегодня ночью я целую в грудь
Всю круглую воющую землю!

Вздымаются не волосы — а мех,
И душный ветер прямо в душу дует.
Сегодня ночью я жалею всех, —
Кого жалеют и кого целуют [Цветаева 1994: I, 284].

Примечательно здесь соединение мотивов «жалости» и «войны». Исследователи отмечали, что на страницах «Верст» не много точных примет времени. Помимо строки в этом стихотворении (и еще одной в стихотворении из цикла «Стихи о Москве», традиционно рассматриваемого в рамках диалога с Мандельштамом), в «Верстах» есть лишь один текст, целиком посвященный описанию событий военного времени. Это стихотворение «Белое солнце и низкие, низкие тучи...», относительно которого еще А. А. Саакянц заметила, что оно является своеобразной «репликой» блоковского стихотворения «Петроградское небо мутилось дождем...» [Саакянц 1997].

Стихотворение Блока было написано как отклик на начало Первой мировой войны, опубликовано впервые в газете «Русское слово» в 1914 году и в 1915 году перепечатано в сборнике «Война в русской поэзии». Оно вызвало сочувственные отклики критиков, которые единогласно увидели смысловой центр стихотворения в последних его стихах. Один из них, например, цитируя финал стихотворения в своей статье, писал следующее: «Мистик романтизма и индивидуализма, прямой потомок Новалиса, этот поэт сказал самое красивое, ценное и искреннее слово о текущем дне, слово, которое останется вечно. Это слово — его стихотворение “На войну”. И искренне, ценно, красиво оно потому, что он единственный стал на верную позицию, отмежевал себя от происходящего, не претендовал ни на роль пророка, обличителя или вождя. Просто, как человек с аристократической интимной душой, он понял, что даже и теперь он должен быть одним, на горе вверху, и сказал в лирическом раздумье, провожая уходящих туда:

Нет, нам не было грустно, нам не было жаль,
Несмотря на дождливую даль.
Это — ясная, твердая, верная сталь,
И нужна ли ей наша печаль?

Здесь нет сожаления, решения, призыва, здесь только раздумье, рождающееся в душе поэта всегда, когда проносятся мимо далекие ему волны событий — великих или маленьких — это все равно <...>⁹⁷.

При достаточно точном воспроизведении Цветаевой мотивной структуры блоковского стихотворения (пасмурный пейзаж, поезд, отправляющийся на фронт, поющие в нем солдаты и лирический герой, остро переживающий наблюдаемую картину и рефлексирующий над войной в целом),

⁹⁷ Левидов Мих. Бессильные // Жемчужина. 1914. № 7. С. 16; цит. по: [Блок 1997: III, 961].

именно вопрос о сочувствии поэта происходящему и — шире — об отношении его к реальности решается Цветаевой противоположным образом:

Нет, умереть! Никогда не родиться бы лучше,
Чем этот жалобный, жалостный, каторжный вой
О чернобровых красавицах. — Ох, и поют же
Нынче солдаты! О, Господи, Боже ты мой! [Цветаева 1994: I, 310]

Автор процитированной нами выше критической заметки, Мих. Левидов, на наш взгляд, достаточно точно связывает «безжалостную» позицию наблюдателя в военном стихотворении «Петербургское небо...» со всей творческой концепцией автора. В том же году в альманахе «Сирин»⁹⁸ было опубликовано стихотворение Блока «Художник» (1914), в котором мысль о непреодолимости границ между миром художника и реальностью выражена с программной ясностью:

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе не слышанный звон. <...>

С моря ли вихрь? Или сирини райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?

Длятся часы, мировое несущие.
Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошлое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого — нет.

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, —
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил — убил.

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти <...> [Блок 1997: III, 101–102].

В этом тексте вновь возникает мотив «отсутствия жалости», бесстрастности, на этот раз однозначно связанный с творческим актом. Это показатель приближения к состоянию «у предела зачатия». Цветаевская же концепция противоположна — творческий подъем описывается ею как нарастающая жалость «ко всем, кого жалеют». По-видимому, это нашло отражение в ее персональной мифологии и мифологии именных циклов — неоднократно отмечалось, что в автоописательных стихах этого времени Цветаева по-

⁹⁸ См.: Сирин. СПб., 1914. Сб. 3. LIII–LIV.

следовательно воплощает богородичный миф, в котором в православной традиции центральное место занимают мотивы заступничества и милости. При этом в формирующемся в это же время блоковском мифе происходит обожествление героя с очевидными проекциями его на образ Христа (ср. эпитет в «Стихах к Блоку»: *«Мимо окон моих — бесстрастный — / Ты пройдешь в снеговой тиши»*) [Цветаева 1994: I, 290].

Примечательно в связи с этим стихотворение «Устилают — мои — сени...», также вошедшее в «Версты. I», в котором описывается угасание этого состояния «жалости» в душе лирической героини: *«Но душа уже — не — млеет, / Не жалеет»* и параллельно возникает образ распятия: *«В первый раз человек распят — / На Пасху»* [Там же: I, 260].

Стихотворение Блока «Художник», по-видимому, было хорошо известно Цветаевой, также как и полемика, развернувшаяся в печати в 1912 году вокруг его более ранней статьи «Искусство и газета»⁹⁹, в которой Блок высказывает близкие к концепции стихотворения мысли о непреодолимой границе между искусством и жизнью: «Нечего скрывать ни от себя, ни от кого, что существует противоречие вечное и трагическое между искусством и жизнью, что мосты между ними до сих пор в мире были только легкими, воздушными, радужными мостами, которые исчезали, едва проходили те великолепные грозы, которые создавали их, едва умирали те мировые гении, которые лишь силой своей гениальности создавали эти мосты, соединяя в самих себе и жизнь и искусство лишь на краткий и чудесный миг» [Блок 1962: V, 478].

Эта статья вызвала ответ Философова¹⁰⁰, а после очередной реплики Блока¹⁰¹ в спор вступил Д. Мережковский. Его статья «О черных колодцах» («Русское слово», 1913) была републикована в книге «Было и будет. Дневник 1910–1914» в 1915 году. Разбирая диалог между Блоком и Философовым, Мережковский писал: «Но ни Блок, ни Философов не договаривают главного, не произносят слова “религия”, а этим все решается. Высшее искусство “всемирно”, “соборно”, но соборным и всемирным может быть и действительно уже было когда-то искусство религиозное» [Мережковский 2001: 320]. И далее: «Ошибка Блока заключается в том, что он считает свой собственный опыт в искусстве единственным, — опять ошибка одиночества. Ему “доподлинно известно”, что когда он слушает музыку Вагнера, то “жизни не надо, жизнь постыла”. Но вот старушка немудреная, ничего не смыслящая в музыке Вагнера, положим, няня Пушкина, Арина Родионовна, слушает в церкви во время обедни херувимскую — и жизнь не “постыла” ей, жизнь ей нужна, может быть, до херувимской

⁹⁹ См.: Русская молва. 1912. 9 октября.

¹⁰⁰ Статья Д. Философова «Уединенный эстетизм» была опубликована в газете «Речь» 18 декабря 1912 г.

¹⁰¹ Ответ Блока «Непонимание или нежелание понять» был напечатан в газете «Русская молва» 23 декабря 1912 г.

постыла, а после опять нужна, полна уже иного, святого смысла; между красотой божественной и жизнью человеческой есть для нее примирение, соединение последнее» [Мережковский 2001: 320].

Рискнем предположить, что эти представления Мережковского могли найти отражение в еще одном стихотворении из «Верст» — «За девками доглядывать, не скис ли...»¹⁰²:

За девками доглядывать, не скис
ли в жбане квас, оладьи не остыли ль,
Да перстни пересчитывать, анис
Всыпая в узкогорлые бутылки. <...>

Кормилица с дородным петухом
В переднике — как ночь ее повойник! —
Докладывает древним шепотком,
Что молодой — в часовенке — покойник...

И ладанное облако углы
Унылой обволакивает ризой,
И яблони — что ангелы — белы,
И голуби на них — что ладан — сизы.

И странница, потягивая квас
Из чайника, на краешке лежанки,
О Разине досказывает сказ
И о его прекрасной персиянке [Цветаева 1994: I, 265].

Первые две строфы описывают «жизнь» в ее почти максимально сниженно-бытовом качестве (ср. явно ироничный подбор лексики — «скис», «квас», «жбан», «оладьи» — одновременно подчеркивающий как сниженность этого мира, так и его чуждость миру автора), однако, уже в третьей строфе лексическая окраска теряет однозначность и элементам сниженно-го, бытового мира присваиваются «высокие» поэтические эпитеты, явно принадлежащие авторскому языку: «как ночь ее повойник», «древний шепоток», «молодой — в часовенке — покойник», тем самым вскрывается потенциальная способность этого мира к преобразению. Следующая строфа уже показывает трансформацию этого мира, в которой спаянными оказываются религия (дым ладана играет здесь первостепенную роль, визуализируя *преобразование* мира) — и народное творчество (именно *странница* рассказывает сказ). Характерно то, что сам процесс преобразования описывается в тех же образах, что и блоковское вдохновение из стихотворения «Художник»¹⁰³:

¹⁰² Имманентный анализ стихотворения см. в статье И. Рудик [Рудик].

¹⁰³ Отметим здесь так же важное элиминирование звукового ряда у Цветаевой — если у Блока один из показателей приближения вдохновения — песня («сирины поют»), то у Цветаевой музыкальность отсутствует (а сирины, заметим, заменяются голубями). В данной работе мы оставляем в стороне этот сюжет, но

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит? [Блок 1997: III, 101]

Ср.

И ладанное облако углы
Унылой обволакивает ризой,
И яблони — что ангелы — белы,
И голуби на них — что ладан — сизы [Цветаева 1994: I, 265].

Рассмотренное стихотворение в «Верстах» также оказывается «втянутым» в круг стихов о бессоннице. Выше мы писали, что в «Версты. I» есть группа из трех текстов, стоящих подряд и повторяющих лексему «бессонница»-«бессонный», тем самым создавая своеобразный миницикл. Первое из этих стихотворений повторяет запоминающуюся рифму «повойник – покойник» из «За девками доглядывать...»:

Коль похожа на жену — где повойник мой?
Коль похожа на вдову — где покойник мой?
Коли суженого жду — где бессонница?
Царь-Девницею живу — беззаконницей! [Там же: I, 279]

Тем самым «бессонница» помещается в контекст внутреннего диалога о сущности творчества. Однако наиболее полно этот смысл будет выявлен в публикации стихов «о бессоннице» в сборнике 1923 года, которая, поместив эти стихи в новое смысловое пространство, позволила аккумулировать в них смыслы, ранее уходящие в тень контекстуальных связей в «Верстах».

Сборник Цветаевой «Психея. Романтика» выходит в Берлине в мае 1923 года. Выступая с рецензией на эту книгу (и одновременно на сборник «Ремесло», вышедший в том же году) в журнале «Книга и революция»

отметим, что мотив птиц в «Верстах» заслуживает отдельного рассмотрения, в первую очередь, в контексте символистского осмысления этого образа. Кроме указанного стихотворения Блока здесь нужно назвать «Голубятню» (1915) Вяч. Иванова («*Людская молва и житейская ложь, / Подоблачной стаи моей не тревожь*») [Иванов 1974: III, 494]). Сравни так же эпитафия Цветаевой к сборнику «Версты. I»: «Птицы райские поют, / В рай войти нам не дают», который, по-видимому, является концептуальным переосмыслением лермонтовских строк — «*На ветках зеленых качаются райские птицы / Поют они песни про славу морской царь-девицы*» («Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», 1841 [Лермонтов: I, 92]), — поставленных эпитафией к разделу “Thalassia” сборника Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (1902). (Названные нами тексты призваны лишь обозначить актуальность темы, но ни в коем случае не претендуют на полноту ее отражения).

В. Ходасевич напишет¹⁰⁴: «Книги ее — точно бумажные “фунтики” ералаша, намешанного рукой взбалмошной: ни отбора, ни обработки. Цветаева не умеет и не хочет управлять своими стихами <...> В конце концов — со всех страниц “Ремесла” и “Психей” на читателя смотрит лицо капризницы, очень даровитой, но всего лишь капризницы, может быть — истерички: явления случайного, частного, переходящего. Таких лиц всегда много в литературе, но история литературы их никогда не помнит» [Цветаева в критике: I, 145–146].

Эта рецензия примечательна своей непрозорливостью. И дело не только в недалёковидном пророчестве относительно будущего места Марины Цветаевой в истории литературы. Трактовка сборника в целом — «ни отбора, ни обработки» — полностью расходится с его авторской оценкой. Цветаева выделяла этот сборник именно по признаку тщательного отбора текстов. Впоследствии она настойчиво будет повторять мысль о неслучайности его состава, о сознательном отборе стихов для него, о его, по сути автометаописательном характере. «Психея <...> составлена мной по примете чистого и даже женского лиризма (романтизма) — из *разных* времен и книг. Она — *не* этап, а итог. <...> Гржебин в Москве 1921 г. заказал небольшую книжку. Я и составила Психею, выбрала ее из *огромного* неизд<анного> материала 1916 г. — 1921 г. Выделила данную, эту, *такую* себя», — напишет Цветаева в 1934 году в письме к Ю. Иваску [Цветаева 1994: VII, 394]. Появление сборника такого типа в творчестве Цветаевой стало возможно в силу ряда внешних и внутренних обстоятельств.

Революция способствовала формированию у Цветаевой самосознания профессионального литератора (см. об этом: [Шевеленко 2002: 133 и след.]). В первую очередь, это выразилось в ее отношении к коммерческой стороне своей деятельности: «Творчество приобрело для нее новое, экономическое, измерение» [Там же: 140]. Потеря в революцию всех средств, переворот сложившегося уклада жизни, вызвал необходимость *продавать* свои стихи, а значит, и *создавать* книги. «На фоне долгого периода безразличия к своей печатной карьере энергичность, с которой Цветаева принялась за налаживание литературных отношений в пореволюционной Москве, свидетельствовала о быстроте перестройки ее самосознания» — пишет исследовательница [Там же]. Действительно, за эти годы Цветаева подготовила к печати восемь книг¹⁰⁵. Кроме того, печатные издания, ставшие в силу экономических и политических причин труднореализуемыми, на время заме-

¹⁰⁴ См.: Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 72–73 (под псевд. Ф. Маслов).

¹⁰⁵ Вот их список: «Юношеские стихи» (так и не появились в печати), «Версты» (1921), «Версты. I» (1922), «Стихи к Блоку» (1922), «Конец Казановы» (1922), «Психея» (1923), «Разлука» (1922), «Ремесло» (1923). Однако экономические условия революционного времени не способствовали быстрому воплощению планов в жизнь, и большинство задуманных книг вышло с опозданием на несколько лет, почти одновременно, в 1922–1923 гг.

нили рукописные книжечки, которые писатели, «преодолевая Гутенберга», относили в Книжную лавку писателей (см. об этом, например, [Осоргин]).

Нам известно восемь таких цветаевских сборников (см.: [Швейцер]). Приобретенный Цветаевой в результате этой деятельности опыт должен был нести с собой и новое понимание возможностей, заложенных в отборе и компоновке текстов при объединении их в более крупные единства — будь то сборник стихов или цикл. Об этом говорит, в первую очередь, ее работа с циклами: раз созданная композиция не является окончательной — цикл с легкостью может менять как состав, так и заглавие, приспосабливаясь к новым задачам.

Вынося в заглавие вновь сформированного цикла слово «бессонница», Цветаева не просто выдвигала на первый план в этих стихах важную для мировой поэзии в целом тему. Думается, она вполне сознавала высокую степень семантической связности русской традиции «стихов о бессоннице», структурообразующую роль контекста внутри нее¹⁰⁶. Как отмечали исследователи, уже начало традиции было отмечено экспансией семантических связей за рамки отдельного текста — издавая «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», Пушкин поместил их в ряд других своих текстов, «совокупность которых могла составить “объединение циклического типа”» ([Измайлов], цит. по [Спроге, Сидяков: 87]).

Канонизация традиции происходит в 60-е годы XIX века. Е. М. Таборисская называет «Бессонницу» Вяземского (1962) текстом, в котором максимально выявлены жанропорождающие и структурно устойчивые мотивы [Таборисская: 224]. Дальнейшее движение традиции в XIX веке исследовательница описывает как ведущее к постепенному нарушению устойчивости структурно-семантического комплекса и переходу «жанроида» в тематическую общность [Там же]. На новом уровне традиция возрождается в ряде экспериментов XX века. В них, с одной стороны, происходит мифологизация традиционного мотивного комплекса (например, у Брюсова, Мережковского), а с другой, *преемственность*, укорененность в традиции начинает осознаваться авторами как неотъемлемая часть темы, что порождает в текстах обнажение приема, игру с текстами-предшественниками¹⁰⁷. Последнее, безусловно, способствовало усилению семантической «тесноты» поэтического ряда внутри обозначенного тематического единства.

¹⁰⁶ Характерно, что в исследовательской традиции именно на примере стихов о бессоннице формируется понятие о таком надтекстовом образовании, как тематический жанرويد [Таборисская].

¹⁰⁷ Ср., напр., цикл И. Анненского «Бессонницы» с эпитафией из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» Пушкина и с явными отсылками к этому пушкинскому стихотворению внутри текстов (см. об этом: [Григорьева]), а также одноименный цикл Вяч. Иванова, где текст построен на постепенном «проступании» сквозь авторский текст пушкинских слов и образов.

Цветаева, создавая цикл с таким заглавием, безусловно, осознавала возможности, заложенные в данной теме, и определяла свое место в этой поэтической традиции, вступала в диалог с ней. Тем более примечательно то, что стихи, составившие «Бессонницу», избегают эксплицирования канонических мотивов этой традиции¹⁰⁸. Е. М. Таборисская отмечает: «По отношению к традиционным “бессонницам” цикл Цветаевой <...> открытый и последовательный антитекст, с практическим отказом от традиционных мотивов и сменой ценностей» [Таборисская: 234].

Тем не менее, несмотря на кажущуюся далекость цветаевского цикла от семантического «ядра» темы — пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы», нельзя не отметить, что сама форма диалога с бессонницей, воплощенная в первом тексте цикла Цветаевой, подсказана, безусловно, пушкинским стихотворением.

Структура второй половины пушкинского текста, состоящей из коротких вопросительных фраз, наряду с основными мотивами «Стихов...» была воспринята традицией, и, хоть и заняла в ней более скромное место, чем, например, образы веретена или часов, определила ряд важных мотивно-структурных особенностей в развитии темы.

Во-первых, *непонятность* знаков ночного мира, которая стоит за альтернативно-перечислительными вопросительными конструкциями, («*Укоризна или ропот / Мной утраченного дня?*», «*Ты зовешь или пророчишь?*»), получает способность распространяться на все, что попадает в пространство бессонницы — ночные видения, состояние лирического героя, состояние мира в целом и даже границы собственного «я» (ср. у К. Бальмонта в стихотворении «*Дождь*», посвященном описанию бессонной ночи — «*И я душой усталой / Себя не различал*»). Синтаксически эта идея часто выражена полипредикативными конструкциями, отчетливо ощущающимися как реплика пушкинских стихов (например, у Брюсова в стихотворении «*Парки бабье лепетанье*» (1918): «*Горечь? Милость? Испытание? <...> Бредит ночь в тревожном сне. / Иль ей грезится свиданье...?*»). Другое направление развития, которое получает эта тема в XX веке, связано уже не с непонятностью объекта, но с принципиальной невозможностью постижения и вербализации истины (так, в стихотворении Мережковского это превращается в мотив жизни-лжи и спутанной нити Парки, как ее символа: «*Мы же лгать обречены: / Роковым узлом от века / В слабом сердце человека / Правда с ложью сплетены <...> Лгу чтоб верить,*

¹⁰⁸ В них отсутствуют выделяемые исследователями как центральные для традиции в целом *однозвучность, томление, тревога*, а также один из основных для описываемого комплекса образ Парки и связанные с ним мотивы *часов* и *веретена* (об этом см. в работах: [Спроге, Сидяков]; [Тименчик]; [Мазур], а также статью М. Безродного [Безродный], посвященную стихотворению Мандельштама «Бессонница. Гомер...», также находящемуся на периферии «русского текста о бессоннице»).

чтобы жить / И во лжи моей тоскую» — «Парки», 1892). В стихотворении Анненского «Бессонница ребенка» из цикла «Бессонницы» (1909) этот мотив реализован как образ ночных теней, *скрывающих истину* («*И я лежал, а тени шли / Наверно зная и скрывая, / Как гриб выходит из земли / И ходит стрелка часовая*» [Анненский 1990: 72]; ср. близкий мотив у Вяч. Иванова в одноименном цикле: «*И мне не верь,— / Так шепчет тень. /— Я реду, и таю, / И тебе рождаю / Загадку — день*» [Иванов 1995: I, 277]).

Во-вторых, сама вопросительная форма («Драматическая коллизия авторского я с воображаемым собеседником» по определению Р. О. Якобсона [Якобсон: 202]), наделяющая адресата высказывания сознанием, провоцирует авторов, разрабатывающих эту тему, воссоздавать, персонифицировать образ этого собеседника. Именно в этом русле рецепции пушкинского стихотворения и находится первый текст цветаевского цикла.

Цветаева не первый автор среди поэтов XX века, пошедших по этому пути развития темы. Так, модель пушкинских вопросов, обращенных к ночному призраку, организует всю образную структуру третьего стихотворения цикла «Бессонницы» Вяч. Иванова (1905–1906):

Кто ты, белый, что возник
Предо мной, во мгле просветной,
<...>
Мой судья? палач? игемон?
Ангел жизни? смерти демон?
<...>
Супостат —
Или союзник?
Мрачный стражник? бледный узник? <...> [Иванов 1995: I, 277]

Невозможность точно определить и назвать собеседника здесь не только не ставит под сомнение его реальность, но скорее, и создает ее, как бы облекающая призрака «плотью».

Максимальное выражение эта линия получает в стихотворении Анны Ахматовой «Бессонница» (1912), в котором, насколько нам известно, впервые в традиции, возникает уже не призрак как символ ночи, но олицетворяется сама бессонница:

Ты опять, опять со мной, бессонница!
Неподвижный лик твой узнаю.
Что, красавица, что, беззаконница,
Разве плохо я тебе пою? [Ахматова: I, 90]

Это стихотворение было впервые опубликовано в «Русской мысли» в 1913 году, впоследствии вошло в сборник «Четки» (1914), и на момент работы Цветаевой над циклом «Бессонница» было безусловно известно Цветаевой.

У Ахматовой речь «бессонницы» пока находится в рамках пушкинской традиции — она нерасчленена, все, что нам о ней известно, это то, что слова бессонницы «баюкают» (ср. у Пушкина *лепетанье, шепот*). У Цветаевой же бессонница наделяется активной речью и активной позицией (она не только говорит, но и действует), притом, что лирическая героиня у Цветаевой остается пассивной и *умирающей*, вполне в соответствии с традицией XIX века. Ср., например, стихотворение В. Бенедиктова «Бессонница» (1859), воплотившее этот ночной страх смерти, присущий надциклу в целом, с максимальной физиологичностью:

Ночь предо мной с чернотою бездонною,
 А над челом у меня
 Тянутся в ряд чередой похоронною
 Тени протекшего дня;
 В мрачной процессии годы минувшие,
 Кажется тихо идут:
 «Вечная память! Блаженни уснувшие!» —
 Призраки эти поют;
 Я же, бессонный, сжав персты дрожащие
 В знаменье божья креста,
 Скорбно молюсь. «Да, блаженни вы спящие!!!» —
 Вторят страдальца уста [Бенедиктов: 526].

Ср. у Цветаевой бессонницу в роли певчего при отпевании:

Ляжешь, легка лицом.	— Спи, подруженька
Люди поклонятся.	Неугомонная!
Буду тебе чтецом	Спи, жемчужинка,
Я, бессонница:	Спи, бессонная <...>
— Спи, успокоена,	Вот и выпущены из рук
Спи, удостоена,	Твои рученьки.
Спи, увенчана,	Вот ты и отмучилась,
Женщина.	Милая мученица
	[Цветаева 1994: I, 280].
Чтобы — спалось — легче,	
Буду — тебе — певчим:	

Возвращаясь к стихотворению Ахматовой, нам важно отметить, в первую очередь, другое: в нем бессонница не просто женский персонаж. Она приобретает черты *подруги* («Отчего мне так легко с тобой?») и даже *двойника* лирической героини. Ситуация стихотворения описана как принципиально неоднозначная, зеркальная — до конца непонятно, кто кого указывает? — «Хорошо твои слова баюкают <...> Разве плохо я тебе пою?». К стиранию различий между лирической героиней и бессонницей также можно отнести эпитеты «красавица» и «беззаконница», адресованные бессоннице, но вполне укладывающиеся в автобиографический ахматовский миф — ср. стихотворение 1916 года «Я окошка не завесила...», отчасти воспроизводящее ситуацию «Бессонницы» (ср. в последней строфе «Бес-

сонницы»: «Окна тканью белой занавешены»), в котором Ахматова ретроспективно эксплицирует двойничество лирической героини и бессонницы, используя тот же экспрессивный эпитет:

Я окошка не завесила,
Прямо в горницу гляди.
Оттого мне нынче весело,
Что не можешь ты уйти.
Называй же беззаконницей,
Надо мной глумись со зла:
Я была твоей бессонницей,
Я тоской твоей была [Ахматова: I, 256].

Мотив двойничества уже возникал в поле притяжения темы «бессонницы», в опыте, который вряд ли прошел для Ахматовой незамеченным. Мы имеем в виду цитировавшееся выше стихотворение Вяч. Иванова из цикла «Бессонницы». Одна из ипостасей явившегося в предрассветной мгле призрака из этого стихотворения — двойник лирического героя:

Казни ль вестник предрассветный
Иль бесплотный мой двойник —
Кто ты <...>?
<...>
Мой судья? палач? игемон?
Ангел жизни? смерти демон?.. [Иванов 1995: I, 277]

Цикл Вяч. Иванова «Бессонницы» был опубликован в сборнике “*Cor ardens*”, вышедшем в начале мая 1911 года, и, можно предположить, привлек особое внимание Ахматовой. По крайней мере, собственную «бессонницу» она пишет примерно через полгода после выхода “*Cor ardens*”. Кроме того, необходимо отметить, что тема двойничества, важная для ахматовской поэзии в целом, именно во второй половине 1911 года получает последовательное воплощение в ряде текстов (например, «В Царском селе», «Сад»), в том числе, в ноябре 1911 года ею написано ставшее знаменитым стихотворение «Музе», в котором муза поэта предстает как сестра-двойник лирической героини. «“Муза-сестра” для поэта-женщины означает, прежде всего, двойника, “второе Я”. Это подчеркивается в самом тексте стихотворения, где слова “Взгляд ее ясен и яростен” в первой строфе отнесены к Музе, а в последней <...> относятся уже не к Музе, а к автору» [Черных: 285].

В свете нашего разговора необходимо отметить имплицитную связь ахматовской «Музы» с тематическим комплексом «бессонницы» — в стихотворении присутствует мотив ночных бдений:

Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд ее ясен и ярк.
И отняла золотое кольцо,
Первый весенний подарок. <...>

Знаю: гадая, и мне обрывать
Нежный цветок маргаритку.
Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.

Жгу до зари на окошке свечу
И ни о ком не тоскую,
Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать, как целуют другую.

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:
«Взор твой не ясен, не ярк...»
Тихо отвечу: «Она отняла
Божий подарок» [Ахматова: I, 79].

«Музе» вбирает в себя целый ряд мотивов, которые в XX веке возникают на стыке стихов о бессоннице как тематического комплекса и индивидуальной поэтической системы отдельного автора-интерпретатора темы.

В первую очередь, это образ ночного призрака из «Бессонниц» Вяч. Иванова — *брата-двойника*, смотрящего в лицо лирическому герою:

Казни ль вестник предрассветный
Иль бесплотный мой **двойник** —
Кто ты, белый, что возник
Предо мной, во мгле просветной,
<...>

Брат ли, мной из ночи гроба
Изведенный?
<...>

Кто здесь **жертва**? — кто здесь жрец?
Воскреситель и мертвец?

Друг на друга смотрим оба...
Ты ль, пришлец, восстал из гроба?
Иль уводишь в гроб меня <...> [Иванов 1995: I, 277].

Отметим здесь также и мотив жертвы — типовой для поэтических «бессонниц» и первостепенно важный в свете ахматовской разработки темы творчества в стихотворении «Музе» («Лучше погибну на колесе», «любовная пытка»).

В стихотворении Вяч. Иванова отсутствует непосредственная связь ночного призрака с творчеством. Однако его первые строки заставляют вспомнить еще один четырехстопный хорей — стихотворение В. Жуковского «Таинственный посетитель» (1824):

Кто ты, призрак, гость прекрасный?
К нам откуда прилетал?
Безответно и безгласно
Для чего от нас пропал?
Где ты? Где твоё селенье?
Что с тобой? Куда исчез?
И зачем твоё явленье
В поднебесную с небес? [Жуковский: II, 239]

Призрак в этом стихотворении не является персонификацией поэзии, он лишь может ассоциироваться с ней. Истинный смысл этого образа остается не до конца проясненным:

Не Любовь ли нам собою
Тайно ты изобразил?.. <...>
Не волшебница ли Дума
Здесь в тебе явилась нам? <...>

Иль в тебе сама святая
Здесь Поэзия была?.. <...>

Иль Предчувствие сходило
К нам во образе твоём
И понятно говорило
О небесном, о святом?
Часто в жизни так бывало:
Кто-то светлый к нам летит,
Подымает покрывало
И в далекое манит [Жуковский: II, 239–240].

Однако это стихотворение не стоит особняком в творчестве Жуковского, но входит в выделяемый исследователями «цикл» стихов Жуковского о «таинственном небесном посетителе» — к нему причисляют «Цвет завета», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук», «Таинственный посетитель», «Я музу юную, бывало...» и некоторые другие. Эти тексты объединяет тема поэтического вдохновения и мотив явления небесного вестника, в художественной системе Жуковского однозначно связывающегося с поэтическим творчеством¹⁰⁹.

Также, по-видимому, именно это стихотворение Жуковского впервые дает пример текста, в основе построения которого параллелизм вопросительных конструкций, усиленный в первой строфе экспрессией повторяющихся вопросительных союзов (Кто ты? Откуда? Для чего? Где ты? Где твое селенье? Что с тобой? Куда исчез? зачем?).

Вяч. Иванов совмещает цитатные пласты¹¹⁰, тем самым способствуя приращению смыслов в традиционном мотивно-семантическом комплексе «бессонницы», давая ему «выход» в тему творчества.

Рискуем предположить, что возможность такого наложения (не цитатного, а тематического) назревала в традиции. Такой «выход» темы был намечен в творчестве А. Фета (ср., например, стихотворение Фета «Полуночные образы реют...» (1843), соединяющее мотивы «больного сна» и «твор-

¹⁰⁹ См. об этом, напр., в работе Т. Фрайман [Фрайман: 125–130].

¹¹⁰ Мы не рассматриваем в рамках данной работы вопрос об актуальности этого текста Жуковского для Пушкина в момент написания «Стихов, сочиненных ночью...».

ческих видений)), а также Н. Некрасова, который впервые вводит в поэзию вместо пушкинской «ласково поющей и прекрасной» Музы Музу-мучительницу, «неласковую и нелюбимую», приходящую к поэту ночью.

В стихотворении Анненского из цикла «Бессонницы» (1909; исследователями отмечалась близость ему ивановского цикла¹¹¹) происходит совмещение двух женских мифологических персонажей — персонифицированных понятий судьбы и поэзии — Парки (как традиционного и центрального персонажа стихов о бессоннице) и Музы:

Когда умирает для уха
Железа мучительный гром,
Мне тихо по коже старуха
Водить начинает пером.
<...>
Не им ли я кляксу когда-то
На розовом сделал листке?
Я помню — слеза в ней блистала,
Другая ползла по лицу:
Давно под часами усталый
Стихи выводил я отцу... [Анненский 1990: 73]

Это предположение о «готовности» традиции сделать такой тематический поворот¹¹² подтверждается также тем, что стихотворение Ахматовой «Музе», на наш взгляд, уже зафиксировавшее определенный этап смещения семантики внутри темы, находит почти моментальный поэтический отклик, закрепивший, на наш взгляд, эту тенденцию. Мы имеем в виду написанное в конце 1912 года стихотворение А. Блока «К музе», связь которого с ахматовским текстом уже отмечалась исследователями: «<...> нельзя не отметить, что взаимоотношения молодой Ахматовой со своим двойником — Музой и зрелого Блока со своей Музой-мучительницей в чем-то весьма существенном схожи. И для Блока, и для Ахматовой поэтическое творчество и простое человеческое счастье подчинены, как бы мы теперь сказали, принципу дополнительности — в своих высших проявлениях они исключают друг друга» [Черных: 285]. В свете нашей темы важно, что явление музы-мучительницы у Блока¹¹³ также связано с рассветом после бес-

¹¹¹ См. комментарий к циклу в издании: [Иванов 1995: II].

¹¹² Здесь нельзя не вспомнить также статью М. Волошина «Аполлон и мышь», в которой он пишет о мифологической связи Аполлона и мыши и, в том числе, по поводу образа мыши в стихах Бальмонта замечает: «Нет никакого сомнения в том, что эта мышка в чем-то ему пророчила, и вероятнее всего, это была сама его муза» [Волошин 1989: 96].

¹¹³ Образ «Музы-мучительницы» Блока восходит к поэзии Некрасова, как мы писали выше, впервые описывающего отношения поэта со своей музой как «мученье» и «бой». О продолжении этой традиции у К. Случевского см. в работе: [Пильд: 2009].

сонной ночи (у Ахматовой в «Музе» — *«Жгу до утра на окошке свечу»*, у Вяч. Иванова: *«Казни ли вестник предрассветный»*):

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть. <...>

Зла, добра ли? — Ты вся — не отсюда.
Мудрено про тебя говорят:
Для иных ты — и Муза, и чудо.
Для меня ты — мученье и ад.

Я не знаю, зачем на рассвете,
В час, когда уже не было сил,
Не погиб я, но лик твой заметил
И твоих утешений просил? [Блок 1997: III, 7]

(ср. в связи с этим не только «Музе» Ахматовой, но и «Бессонницу»: *«Ты опять, опять со мной, бессонница! / Неподвижный лик твой узнаю»*).

Сборник «Психея» полностью состоит из циклов. Два из них посвящены поэтам-современникам (учитывая метаописательный характер сборника в целом, это может рассматриваться как авторская версия актуального для Цветаевой пространства современной поэзии) — Блоку и Ахматовой. Примечательна одна особенность: оба «именных» цикла ранее уже публиковались Цветаевой («блоковский» дважды), оба — с аналогичными заглавиями: «Стихи Блоку», «Стихи Ахматовой» (отметим, что блоковский цикл и позже будет публиковаться под тем же заглавием). Для публикации в «Психее» Цветаева меняет стратегию, убирая из заголовков имена. Блоковский цикл получает название «Свете тихий», а ахматовский, следующий в сборнике сразу за «Бессонницей», получает заглавие, одноименное программному стихотворению Ахматовой — «Муза» (с подзаголовком «Анне Ахматовой»).

Однако переключки «Бессонницы» и ахматовской «Музы» не исчерпываются общим жанрово-тематическим контекстом. Текст Цветаевой декларативно полемичен по отношению к «Музе», что выражается в трактовке мотива «кольца», центрального для обоих текстов. В обоих случаях это кольцо-подарок, с которым связано наличие или отсутствие *красоты*¹¹⁴, мерилom которой выступает *взор* или *глаз* лирической героини. Отметим также, что и в одном, и в другом тексте образ кольца вводится сразу в первой строфе:

¹¹⁴ Этот мотив утраты красоты будет подчеркнут Цветаевой в последнем стихотворении цикла, написанном в 1921 г., но уже без связи с глазами/взором:

А если спросят (научу!),
Что, дескать, щечки не свежи, —
С Бессонницей кучу, скажи,
С Бессонницей кучу... [Цветаева 1994: I, 287]

Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд ее ясен и ярк.
И отняла золотое кольцо,
Первый весенний подарок. <...>

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:
«Взор твой не ясен, не ярк...»
Тихо отвечу: «Она отняла
Божий подарок» [Ахматова: I, 79].

Ср. у Цветаевой:

Обвела мне глаза кольцом
Теневым — бессонница. <...>
Пару моих колец
Носи, бледноликая! [Цветаева 1994: I, 280]

Лексически сюжет цветаевского стихотворения полностью обратен ахматовскому — если Муза *отнимает золотое* кольцо, то бессонница выступает в качестве *дарителя теневого* кольца. Однако в целом описанная ситуация по отношению к лирической героине та же: результат ее действий — избавление от мучений, связанных с жизнью и любовью (у Ахматовой) («*Лучше погибну на колесе*» (Ахматова) — «*Вот ты и отмучилась / Милая мученица*» (Цветаева)).

Выше мы отметили, что образ *кольца* связан с *красотой* лирической героини. В анализируемых текстах это понятие присутствует метонимически, но выбранное нами слово не произвольно: на наш взгляд крайне характерно появление именно этой лексемы в стихотворении Ахматовой «Бессонница» (бессонница — «красавица»), которое мы включаем в круг рассматриваемых текстов. Вне зависимости от конкретики вкладываемых в это слово смыслов, оно помещает стихотворение в контекст актуальных для начала века идей.

Понятие красоты, фундаментальное в философской системе Владимира Соловьева, определило одну из ключевых тем символизма. Тесно связанное с философией эроса, оно занимает особое место в системе взглядов Вяч. Иванова на искусство, нашедших отражение в ряде его статей¹¹⁵.

¹¹⁵ «Символизм сочетает сознания так, что они совокупно рождают “в красоте”. Цель любви, по Платону, — “рождение в красоте”. Платоновое изображение путей любви — определение символизма. От влюбленности в прекрасное тело душа, вырастая, восходит до любви к Богу. Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим. Наслаждение красотой, подобно влюбленности в прекрасную плоть, оказывается начальной ступенью эротического восхождения. Неисчерпаемым является смысл художественного творения, так переживаемого. Символ — творческое начало любви, вожатый Эрос — писал он в статье «Мысли о символизме», опубликованной в 1916 году в сборнике критических статей «Борозды и межи» [Иванов 1974: II, 607].

С этими идеями связано стихотворение «Красота», которым Иванов открывает свою первую книгу «Кормчие звезды» (1902). Оно имеет посвящение Владимиру Соловьеву и ориентировано на его поэму «Три свидания» (1898). Речь в нем идет если не о Музе, то о персонификации женской ипостаси творчества:

«Дочь ли ты земли
Иль небес,— внемли:
Твой я! Вечно мне твой лик блистал»
«Тайна мне самой и тайна миру,
Я, в моей обители земной,
Се, грядущу по светлому эфиру:
Путник, зреть отныне будешь мной!
Кто мой лик узрел,
Тот навек прозрел — <...>» [Иванов 1971: I, 517].

Завершает стихотворение один из ключевых для Иванова символов — кольца:

«<...> Я служу с улыбкой Адрастее
Благосклонно-девственно-чужда.
Я ношу кольцо,
И мое лицо —
Кроткий луч таинственного Да».

Анализируя стихотворение Ахматовой «Музе», исследователи отмечали связь образности этого текста с поэзией А. Блока. В самом стихотворении «Муза» отмечались блоковские рифмы *лицо/кольцо, ярок/подарок* [Черных: 284, 285]. Однако символ кольца в контексте эпохи очевидно выходит за рамки блоковской поэзии¹¹⁶. У Вяч. Иванова он становится символом мистического обручения, сочетания двух внутренних движений, являющихся необходимыми этапами творческого акта — «восхождения» и «нисхождения», другим символом которого становится у Иванова радуга. «Радуга — это библейский символ завета Бога с человеком, снятие их полярности, предсказание вочеловечения Бога и залог Богоприсутствия. Кроме того, радуги именуются Ивановым «кольцами обетными» (здесь используется их реальная геометрическая форма — поскольку она оказывается полезной для смыслового наращивания), что включает важную для Иванова символику кольца, мистического обручения» [Барзах: 32–33]. Кроме того, кольцо становится одним из основных символов, кодирующих поколенческую связь между Ивановым и Блоком в ивановских стихах, обращенных к последнему:

<...> Затем, что оба Соловьевым
Таинственно мы крещены;

¹¹⁶ О символике кольца у Блока отчасти см. в статье Л. Силард «К символике круга у Блока» [Силард: 206–225].

Затем, что обрученьем новым
С Единою обручены.

Убрус положен на икону:
Незримо тайное лицо.
Скользит корабль по синю лону:
На темном дне горит кольцо [Иванов 1971: I, 426].

По-видимому, ахматовская Муза, забирающая кольцо у лирической героини, ощущалась Цветаевой в связи с рефлексией нового времени над наследием символизма. По крайней мере, в стихотворении из цикла, посвященного Ахматовой, вошедшем в «Психею», мы находим отголоски «Красоты» Вяч. Иванова. Стихотворение «Ты, срывающая покров...» заканчивается образом «смертоносного правосудья», связанного с адресатом стихотворения:

Жду, как солнцу, подставив грудь
Смертоносному правосудью.

Эта характеристика, которая относится к одной из ипостасей героини цикла — «гневной, страшной, смертоносной» — станет понятнее, если вспомнить самохарактеристику персонифицированной Красоты из стихотворения Иванова: «Я служу с улыбкой Адрастее». К этому месту Иванов делает примечание: «“Поклоняющиеся Адрастее мудры”, — говорят Океаниды в Эсхиловом “Промее”. По стойкам и орфикам, Адрастея — неизбежная, неотвратимая Судьба, мировая Необходимость» [Иванов 1995: II, 271]. «Реальный словарь классической древности» Фр. Любкера, выдержавший несколько переизданий, одно из которых было осуществлено в 1914 году, уточняет символику Адрастеи, отождествляя ее, с одной стороны, с Кибелой, а с другой, с Немезидой: «Прозвище фригийской Реи Кибелы, <...> Позднее ее отождествляли с Немесидой и в ее имени находили значение “неизбежная”» [Любкер: 17]. Таким образом героиня цикла, олицетворяющая «смертельное правосудие» как вершение судьбы, с одной стороны, может быть связана с ивановской «Красотой», а с другой, вновь возвращает нас к самому широкому кругу значений, связанному с мифологическим образом богини судьбы — Парки, как традиционного персонажа бессонницы (именно Парка, перерезающая нить судьбы, является в полной мере «смертоносной» богиней)¹¹⁷.

¹¹⁷ Характерно в связи с объединением Адрастеи и Кибелы так же образ «львов, вещающих колесницу» из этого же стихотворения — именно колесница Кибелы, согласно мифологии, была запряжена львами (сравни в связи с возможными мифологическими проекциями адресата цикла на Кибелу, поклонение которой носили оргиастический характер с нанесением друг другу массовых увечий, мотив «раненой музы» из пятого стихотворения цикла, а также мотивы «смертельности», «жестокости» и др.).

Думается, что Цветаева хорошо осознавала вновь открывшийся потенциал темы «бессонницы». Очевидно следуя за ахматовским текстом в выборе персонажа первого стихотворения — бессонницы-подруги¹¹⁸, Цветаева в остальных текстах цикла действительно создает «последовательный антитекст» с точки зрения традиционных для семантического комплекса бессонницы мотивов и ценностей, полностью сдвигая акцент в развитии темы на значение ночи как времени максимального раскрытия творческого потенциала. Ниже мы рассмотрим традицию, на которую Цветаева опирается в своем описании, но отметим еще раз, что сама возможность такого сдвига появилась благодаря показанным выше экспериментам современников Цветаевой на семантическом поле «бессонницы».

Вышедший в Берлине в 1923 году сборник Цветаевой «Психея» имел подзаголовок «Романтика», который эмигрантская критика расценила как свидетельство ретроградных творческих ориентиров автора: «Подзаголовок книги уже отчасти указывает на ту основную тенденцию, на которую опиралась поэтесса при его составлении. <...> почти все яркое творчество Цветаевой — от ее первых полудетских стихов к зениту “Ремесла” — своеобразный, пышный цветок подлинного романтизма, распутившийся на неблагоприятной почве изживаемой действительности. То подлинно “новое”, что приоткрылось в колыхании сменившихся эпох, что с болью нарождалось в процессе прошедших мучительных лет, естественно, не осталось чуждо цветаевской музе. Оно захватило ее и навеки ранило какой-то безмерной жаждой приобщения к раскрывшемуся бытию. И при ее, казалось бы, ретроградных романтических устремлениях слилось в особый, единственно-цельный монолит»¹¹⁹.

Провокативность заглавия, безусловно, входила в авторскую задачу — думается, Цветаева хорошо ощущала, что значение слова «романтизм», широко вошедшего в повседневную речь, размывается к началу XX века настолько, что сама лексема дискредитируется как возможный элемент поэтического языка. Кроме того, ей должен был быть известен и ряд печатных высказываний о функционировании этого понятия в современном контексте. Еще в 1908 году, в рецензии на сборник Н. Гумилева «Романтические цветы», И. Анненский иронизировал по поводу его заглавия: «В последнее время не принято допытываться о соответствии стихотворного сборника с его названием. В самом деле, почему одну сестру назвали Оль-

¹¹⁸ Этот персонаж вновь появляется в последнем стихотворении цикла, написанном значительно позже основного корпуса, в 1921 году. Можно предположить, что именно к этому времени относится замысел цикла как целого, а образный строй посвященного Т. Скрыбиной стихотворения «Бессонница! Друг мой!» призван закольцевать композицию.

¹¹⁹ Бахрах А. Рец.: Марина Цветаева. Психея. Романтика. Берлин: Изд-во З. Гржебина, 1923 [Цветаева в критике: 147–148].

гой, а другую Ариадной? Романтические цветы — это имя мне нравится, хотя я и не знаю, что, собственно, оно значит. Но несколько тусклое как символ, оно красиво как звучность, — и с меня довольно» [Анненский 1908]. Рефлексия над термином становится в начале XX века уделом не только критики, но и научной мысли. В основополагающей «Истории западной литературы», вышедшей в 1912 году под редакцией Ф. Д. Батюшкова, в главе о немецком романтизме профессор Ф. А. Браун фиксирует и с совсем не академической образностью описывает «злоупотребление» термином «романтизм» как основную причину «изжитости», «стертости» понятия в современном языке: «Став ходячей монетой, понятие романтизма потеряло ясность и отчетливость своего первоначального чекана; ходя по рукам, оно стерлось и превратилось в плоскую кругляшку, имеющую свою — да и то иногда сомнительную — ценность в повседневном обиходе, но потерявшую, в этом виде, всякое значение для нумизмата» [Браун: 207].

В то же время Браун отмечает и обратный процесс, набирающий силу на рубеже веков — одновременно с «профанированием», с размыванием границ термина, возникает противоположное стремление — к подлинному изучению романтизма. Здесь, по мнению профессора, сошлись усилия академической науки (Браун отмечает публикации документов, монографические исследования и биографии; сама работа Брауна, безусловно, являет собой важнейший этап такого изучения), и интерес передового искусства, в отдельных своих образцах давшего возрождение «старого идейного содержания» «в новых формах».

Переходя от общих характеристик течения к разговору об отдельных его представителях, Браун особо выделяет внутри немецкого романтизма творчество Новалиса, не только в силу особого (по мнению ученого) места, которое Новалис занимал внутри объединения йенских романтиков, но и благодаря той роли, которую его наследие и сама его личность играют в восприятии эпохи романтизма двадцатым веком: «Из всех ранних романтиков он <Новалис. — М. Б.> один в наше время не забыт, или вернее — он *возродился* на наших глазах. Его читают и с любовью изучают» [Там же: 290]. Причину возродившегося интереса к поэту Браун видит в параллели между немецким романтизмом и неоромантизмом нашего времени: «возродившись в своих основных импульсах, отчасти и в творческих приемах, романтизм, ища самоопределения, не мог не оглянуться на свое прошлое и из тумана забвения, успевшего окутать то первое поколение романтиков, естественно выступил прежде всего и ярче всех Новалис, в личности и поэзии которого тенденции и заветные мечты романтизма впервые нашли полное и цельное воплощение» [Там же].

Однако возросший в русской культуре начала XX века исследовательский интерес к немецкому романтизму, как нам кажется, нужно отнести скорее не за счет «возрождения» романтических идей в русле символизма,

а, напротив, за счет «распада» направления, анализу причин которого сопутствовал поиск генетических и типологических параллелей¹²⁰ — недаром нумизматическая метафорика Брауна в приведенном выше рассуждении о термине «романтизм» повторяет метафору Вяч. Иванова из его статьи «Заветы символизма» 1910 года, ставшей одной из основных вех в подведении итогов современного литературного течения: «Старые чеканы школы истерлись»¹²¹ [Иванов 1971: II, 603].

Вопрос о соотношении символизма и романтизма прямо ставится Ивановым в «Заветах символизма» и «романтическое мироощущение» приписывается символизму периода «антитезы». Однако помимо этого, в начале статьи Иванов выстраивает генеалогию символизма, называя первым поэтом, в творчестве которого «русский символизм впервые творится, как последовательно применяемый метод», Ф. Тютчева. Тютчев, по Иванову — первый русский поэт, переживающий «раздвоение, или, скорее, удвоение своего духовного лица», обладающий двойным зрением, для отражения которого необходим новый поэтический язык. Отметим как особо важное для наших последующих рассуждений то, что такое — согласно Иванову, символистское по сути, — сознание находит свое естественное выражение в тематическом дуализме «дневных» и «ночных» стихов (с внутренним предпочтением поэтом «ночного мира» «дневному»): «Творчество <Тютчева. — М. Б.> также поделено между миром “внешним”, “дневным”, “охватывающим” нас в “полном блеске” своих “проявлений”, — и “неразгаданным, ночным” миром, пугающим нас, но и влекущим, потому что он — наша собственная сокровенная сущность и “родовое наследье”» [Там же: II, 591].

Далее в статье родословную русского символизма Иванов дополняет именами Вл. Соловьева и А. Фета — продолжателями «тютчевской» линии в русской поэзии, но перед этим делает отступление от хронологического порядка, обращаясь к немецкому романтизму, для того, чтобы указать на близость Тютчева — как мировоззренческую, так и тематическую — Новалису: «Тот же символический дуализм дня и ночи, как мира чувственных “проявлений” и мира сверхчувственных откровений, встречаем мы у Новалиса» [Там же]. Читателей «Аполлона» упоминание Новалиса отсылало, прежде всего, к предыдущему номеру журнала, в котором были опубликованы переводы нескольких стихов Новалиса, выполненные поэтом, а также авторское предисловие, в котором Вяч. Иванов анонсировал выход

¹²⁰ В 1914 г., например, вышла книга В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика», успех которой в символистских кругах был определен не только высокими качествами и своевременностью этой работы, но и тем, что параллель между символизмом и романтизмом проводилась теперь в работе академического, научного типа, что соответствовало читательским запросам «финального» исследования.

¹²¹ Впервые статья была опубликована в № 8 журнала «Аполлон» за 1910 год.

в скором времени «Лиры Новалиса» в собственном переложении. Обратившись к творчеству немецкого поэта в 1908 году¹²², Иванов перевел «Духовные стихи», «Гимны к ночи» и отрывки из романа «Генрих фон Офтердинген» (часть которых была опубликована в «Аполлоне»¹²³), кроме того, в 1909 году он выступил с публичной лекцией, посвященной творчеству поэта, на которой зачитывал переводы «Гимнов к ночи»¹²⁴. Таким образом, Новалис предстал перед русским читателем говорящим на языке русского символизма¹²⁵ родоначальником его важнейшей темы, а новалисовские штудии Иванова в целом включались в контекст разговоров о конце символизма.

Новый виток интереса к немецкому поэту спровоцировал выход в 1914 году книги В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика»¹²⁶. Жирмунский, вслед за Брауном, выделяет Новалиса как центральную фигуру йенского романтизма, и в то же время развивает мысль о внутренней близости романтизма и символизма (делая упор на мистическом чувстве, как объединяющей их основе), посвящая ее доказательству отдельную главу своей книги. Тогда же Вяч. Иванов пишет большую статью «О Новалисе» и читает еще одну публичную лекцию «Новалис, певец и волхв» (26 марта; сохранился авторский конспект).

Цветаева не могла слышать эту лекцию, поскольку в 1914 году находилась в Феодосии, однако при той степени интереса к немецкому романтизму в целом и самой Цветаевой, и ее окружения, можно с уверенностью утверждать, что очерченный нами круг идей был ей хорошо известен¹²⁷. Серия цветаевских «ночных» стихов («Руки люблю целовать...», «В огромном городе моем — ночь», «После бессонной ночи слабеет тело...», «Нынче я гость небесный...», «Сегодня ночью я одна в ночи...», «Черная как зра-

¹²² О предпосылках возникновения интереса Вяч. Иванова к Новалису см. в статье А. В. Лаврова «Из предыстории “Лиры Новалиса”»: [Лавров: 203–210].

¹²³ Аполлон. 1910. № 7.

¹²⁴ См. отчет о лекции, сделанный С. Ауслендером: [Ауслендер].

¹²⁵ Вяч. Иванов назвал свои переводы «переложениями»; такое название отражало авторскую установку при работе с переводами, давало индульгенцию на «вольность» в обращении с источником. То, какими средствами Иванов делает Новалиса носителем собственных идей, хорошо рассмотрено в исследовательской литературе, см.: [Эткинд]; [Wachtel]; [Силард 1998].

¹²⁶ См. рассмотрение статьи Вяч. Иванова «О Новалисе», а также конспекта лекции о «Голубом цветке» как «коррекции» в целом приемлемой для Иванова работы Жирмунского в статье: [Силард 2002].

¹²⁷ Ср. упоминание имени Новалиса в воспоминаниях Ф. Степуна о ней: «Говорим о романтической поэзии, о Гете, мадам де Сталь, Гельдерлине, Новалисе и Беттине фон Арним. Я слушаю и не знаю, чему больше удивиться: той ли чисто женской интимности, с которой Цветаева, как среди современников, живет среди этих близких ей по духу теней, или ее совершенно исключительному уму...» [Степун: 274].

чок, как зрачок сосущая свет...», «Кто спит по ночам — никто не спит...»), написанных в 1916 году и впоследствии вошедших в цикл «Бессонница», опубликованный в сборнике «Психея. Романтика», очевидным образом вписывается в этот контекст. В этих стихах можно выделить ряд общих, генетически восходящих к поэзии Новалиса тем и мотивов, впоследствии усвоенных и переработанных русской поэтической традицией, а также установить ориентацию на конкретные образцы в рамках этой традиции.

В первую очередь, в этих стихах обращают на себя внимание отсылки к циклу Фета «Вечера и ночи» (впервые опубликован в 1842 году), в котором «новалисовское мироощущение» (наряду с отмеченной исследователем ориентацией на поэзию Гейне) также нашло свое выражение¹²⁸.

Первое «ночное» стихотворение (второе в цикле «Бессонница») — «Руки люблю целовать...» — почти целиком построено на отсылках к нескольким фетовским текстам из «Вечеров и ночей». Во-первых, оно воспроизводит типичное для поэзии Фета положение лирического героя — на границе закрытого пространства спящего дома и открытого ночного пространства, каналом связи между которыми, как правило, выступает открытое окно (у Цветаевой это дверь, ниже мы будем говорить о семантике такой замены), а в восприятии внешнего мира первостепенное значение имеют звуки:

... люблю <...> **раскрывать**
Двери!
— **Настежь** — в темную ночь!

Голову сжав,
Слушать, как тяжкий шаг
Где-то легчает,
Как ветер качает
Сонный, бессонный
Лес.

Ах, ночь!
Где-то бегут ключи,
Ко сну — клонит.
Сплю почти
Где-то в ночи
Человек тонет
[Цветаева 1994: I, 281–282].

Сравни у Фета в ряде стихотворений: «Любо мне в комнате ночью стоять у окошка в потемках» («Любо мне в комнате ночью стоять у окошка в потемках...», <1847>), «Окна настезь, уснуть мне невмочь, / А в саду над ручьем во всю ночь / Соловей разливается-свищет» («Чем тоске, и не знаю, помочь», <1862>), или в «городском» стихотворении: «Окна растворишь <...> / Строишь — и дышишь, / И слышишь дыханье свое, / И бой отдаленных часов, / Да крик часового, / Да изредка стук колеса / Или пение вестника утра» («Ночью как-то вольнее дышать мне», <1842>).

Отметим, что сами звуки, которые слышит лирическая героиня, тоже отсылают к поэзии Фета: «Где-то бегут ключи...» — у Фета «ключ» не просто частотный элемент описания усадебной жизни, он является метафорой поэтической речи: «В недалекой тени непроглядных ветвей /

¹²⁸ См. об этом: [Пильд 2008: 326].

И сверкает, и плещется ключ. / И меняется звуков отдельный удар; / Так ласкательно шепчут струи, / Словно робкие струны воркуют гитар, / Напевая призывы любви» («Благовонная ночь, благодатная ночь», 1887).

Превозмогание (предутренней) сонливости, выраженной словосочетанием «клонит голову», также находит ряд параллелей в «Вечерах и ночах»: «*Вместе с зарею и сон налетает на вежды, / Светел, как призрак. / Голову клонит, — а жаль от окна оторваться!*» («Ночью как-то вольнее дышать мне...»); «*На заре только клонит ко сну, / Но лишь яркий багрянец замечу — / Разгорюсь — и опять не усну...*» («Чем тоске, и не знаю, помочь...»).

Финальный образ тонущего в ночи человека является прямой цитатой из стихотворения Фета «На стоге сена ночью южной», <1857>: «*И с замораньем и смятеньем / Я взором мерил глубину, / В которой с каждым я мгновеньем / Все невозвратнее тону*».

Фетовские реминисценции продолжает развивать третье стихотворение цикла. В первую очередь, к ним нужно отнести образ тополя под окном и мотив «слияния» лирического героя с ночью, вплоть до полного растворения в ней, который завершается у Цветаевой кодовым для фетовской поэзии словом «огни» (отсылая к сборнику Фета «Вечерние огни»):

В огромном городе моем — ночь.
Из дома сонного иду — прочь.
И люди думают: жена, дочь, —
А я запомнила одно: ночь.
<...>
Ах, нынче **ветру** до зари — **дуть**
Сквозь стенки тонкие груди — **в грудь**.

Есть **черный тополь, и в окне** — свет,
И звон на башне, и в руке — цвет,
И шаг вот этот — никому — вслед,
И тень вот эта, а меня — нет <...> [Цветаева 1994: I, 283].

Сравни стихотворение Фета «Чем тоске, и не знаю, помочь...»:

Чем тоске, и не знаю, помочь;
Грудь прохлады свежительной ищет,
Окна настезь, уснуть мне невмочь,
<...>
Стройный тополь стоит под окном,
Листья в воздухе все онемели.
Точно думы все те же и в нем <...> [Фет: 269].

А также стихотворение, содержащее прямое обращение к ночи: «*Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь! / Опять и опять я люблю тебя...*» (отметим в скобках еще одну реминисценцию из этого текста у Цветаевой в восьмом стихотворении цикла: «*Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая / Свет — люблю тебя, зоркая ночь*»), в котором дальше и возник-

кает мотив «растворения в ночи»: «...свечу потушив, подхожу я к окну... / Меня не видать, зато сам я все вижу...» (отдельно отметим и мотив зажженной/потушенной свечи в окне, который, несмотря на его «неуникальность», видимо, связан у Цветаевой также с рецепцией фетовской концепции творчества: «Есть черный тополь и в окне свет», «Крик разлук и встреч — / Ты, окно в ночи! / Может — сотни свеч, / Может — три свечи... // Нет и нет уму / Моему — покоя. / И в моем доме / Завелось такое. // Помолись, дружок, за бессонный дом, / За окно с огнем!»).

Примеры реминисценций можно умножить, однако важнее кажутся на фоне очевидной тематической общности проступающие несоответствия. Воспроизводя в первом стихотворении типовую для поэзии Фета статическую позицию лирического героя (наблюдатель у окна), Цветаева уже в нем заменяет «окно» на «дверь», тем самым вкладывая в ситуацию потенциальное движение (которого у Фета нет; сравни, например, отброшенную строфу из стихотворения «Летний вечер тих и ясен...» (<1847>) — редкий случай намеченного преодоления границ — воображаемый полет, данный, что характерно, в условном наклонении: «Я не знаю, что такое, / Полетел бы из окошка». Уже в следующем тексте Цветаева, оставаясь в рамках фетовской лексики и образов, перестраивает ситуацию в целом: «Из дома сонного иду прочь». И далее на протяжении всего оставшегося цикла (за исключением последнего стихотворения, о чем ниже), активность лирической героини является ее подчеркиваемой характеристикой, причем строится оно именно полемически по отношению к традиции «ночной» поэзии: вся «новалисовская» тема предполагает пассивность субъекта творческого сна или грезы — недаром атрибутом ночи в этой традиции являются символы «одурманивания» — маки или вино; ср. в переводе Вяч. Иванова:

Чар твоих они не разгадали
Ни в златистой влаге виноградной,
Ни в миндальном древе маслянистом,
Ни в глухом и темном соке маков [Лира Новалиса: 13].

(этот мотив, восходящий к Новалису, есть и у Фета: «Так между влажно-махровых цветов снотворного маку / Полночь роняет порой тайные сны наяву» — «Каждое чувство бывает понятней мне ночью...» (<1843>)). У Цветаевой же традиционный ночной цветок становится атрибутом идущей по городу героини (сравни в высказывании Цветаевой 1923 года, не относящемся непосредственно к «Бессоннице», но спровоцированном разговором о ней: «бросьте отраву! Единственная отравка, которой я Вас отравлю, это — живая человеческая душа и... отвращение ко всяким другим отравкам!» [Цветаева 1994: VI, 573]). Признаком героини становится еще один, также восходящий к Новалису, традиционный символ ночи, сбрасывающей покров и открывающей тайны — ключи. «Сегодня ночью у меня ключи / От всех ворот единственной столицы (ср. у Вяч. Иванова: «Ночь,

ключарь обители блаженных»; у Новалиса: “den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen”).

Собственно, уже во втором тексте цикла этот конфликт с традицией обозначен в интерпретации фетовского тонущего человека. Если у Фета в двойной бездне ночи тонет сам лирический герой, то у Цветаевой ситуация переносится на *другого* — «человек тонет». При этом вся конструкция текста подводит читателя к мысли о том, что то, что «человек тонет», напрямую связано с засыпанием лирической героини — состояние напряженного бодрствования, показанное во второй строфе («Голову сжав, / Слушать...»), связано с тем, что шаг «человека» (того же или другого?) «легчает» — это визуально предстает движением, по сути, противоположным траектории движения тонущего — вниз. Таким образом, позиция лирической героини не просто активная, но ее можно интерпретировать как «охранительную». Это соответствует мотиву жалости, занимающему кульминационное место в центральном стихотворении цикла, о котором мы писали выше (отметим, что это именно тот текст, в котором появляется образ героини, несущей ключи «от всех ворот» — то есть на языке традиции — от тайн бытия).

Цикл имеет кольцевую композицию — первый и последний (одиннадцатый) тексты построены схожим образом — в них появляется персонафицированная бессонница, с которой лирическая героиня вступает в диалог, в котором смысл реплик бессонницы один — усыпление, равнозначное смерти:

Вот ты и отмучилась,
Милая мученица.
Сон — свят,
Все — спят.
Венец — снят [Цветаева 1994: I, 281].

Однако уже в следующем стихотворении активность лирической героини нарочито подчеркивается, из чего можно заключить, что в первом тексте представлена смерть-инициация. Этот смысл поддерживается в последнем стихотворении (написанном в 1921 году, по нашей версии — при составлении цикла, как завершающая часть уже продуманного целого), в котором бессонница предлагает лирической героине испить из кубка:

Всей негой уст	Испей!
Резного кубка край	Из всех страстей —
Возьми —	Страстнейшая, из всех смертей
Втяни,	Нежнейшая...
Глотни:	<...>
— Не будь! —	Мир без вести пропал. В нигде —
О друг! Не обессудь!	Затопленные берега...
Прельстись!	[Там же: I, 286–287]

Последние строки отсылают к одному из ключевых стихотворений «ночного» цикла русской поэзии — «Как океан объемлет шар земной...» (1830) Ф. Тютчева:

Настанет ночь — и звучными **волнами**
Стихия бьет о берег свой.

То глас ее; он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн [Тютчев: I, 29].

Следующая реплика бессонницы: «— *Пей, ласточка моя! На дне / Растопленные жемчуга...*» — также имеет цитатную природу и отсылает к важной для всего цикла публицистике периода кризиса символизма, а именно, к статье А. Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910). Эта статья была ответом на доклад Вяч. Иванова «Заветы символизма». Блок, в основных положениях солидаризируясь с Ивановым, так формулирует свои задачи: «Моя цель конкретизировать то, что говорит В. Иванов, раскрыть его терминологию, раскрасить свои иллюстрации к его тексту» [Блок 1962: V, 426]. Одна из таких иллюстраций — образ «жемчужины любви», которую символисты «растворили в мире». Этот метафорический образ-иллюстрация¹²⁹ находится внутри описания конкретных причин распада направления. Неудачу символизма Блок, в первую очередь, видит в том, что символисты *бежали от подвига*: «Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига. Оттого так легко было броситься вслед за нами непосвященным; оттого заподозрен символизм. Мы растворили в мире “жемчужину любви”. Но Клеопатра была Царица цариц лишь до того часа, когда страсть заставила ее положить на грудь змею. Или гибель в покорности, или подвиг мужественности» [Там же: V, 435]. О подвиге как о необходимом условии нового творчества говорит и Иванов в «Заветах символизма»: «Новое не может быть куплено никакою другою ценой, кроме внутреннего подвига личности» [Иванов 1971: II, 603].

По Иванову, подвиг заключается в создании «большого стиля», объединении разрозненных и рассеянных символов в «символы-монолиты»; метафорой этого объединения становится «обручение», а центральным символом — кольцо. Этот символический процесс иллюстрируется автоцитатами, в том числе, из стихотворения «Красота», которое нам уже при-

¹²⁹ Ср. в связи с ним стихотворение Блока «Клеопатра» (1907), где рассказ о восковой фигуре египетской царицы помещен в круг самых актуальных рассуждений о смысле творчества. См. также в нем мотив «синих кругов у глаз» в связи с первым стихотворением цветаевского цикла («Обвела мне глаза кольцом / Теневым...»).

ходило́сь цитировать в связи с мотивом колец и «обручения» в «Бессоннице»: «<этот подвиг. — М. Б.> во имя того, чему поэт сказал “да”, с чем он обручился золотым кольцом символа:

Легло на дно пурпурное
Венчальное кольцо:
Яви, смятенье бурное,
В лазурности — Лицо!¹³⁰

И Душа Мира <...> отвечает поэту:

Я ношу кольцо,
И мое лицо —
Кроткий луч таинственного “Да”...» [Иванов 1971: II, 602].

Однако трудно адекватно понять замысел Цветаевой как автора «Бессонницы», не привлекая еще один — хронологически более близкий — контекст. В 1916 году в Москве вышла книга Н. А. Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека», в которой он говорит о сотворчестве Бога и человека в деле творения мира. По определению исследователей, это первый труд философа, в котором он выступил с целостной оригинальной философской системой.

Книга вызвала бурное обсуждение — в печати выступили Вяч. Иванов, В. Зеньковский, А. Мейер. В том числе, в активную полемику с автором вступил В. В. Розанов, напечатавший четыре (!) статьи с откликами на книгу Бердяева.

Первая из них была опубликована в газете «Московские ведомости», 27 мая 1916 года (издание, скорее всего, входившее в круг чтения Цветаевой). В ней Розанов, полемизируя с автором, дает несколько обширных выдержек из книги Бердяева, подбирая цитаты таким образом, что основная ее проблематика предстает как противопоставление «мужественного» творческого акта «равнодушию» и «упадничеству» — злу мира «призрачных наслоений культуры».

Бердяев говорит (и это подчеркнуто подборкой цитат, сделанных Розановым) не просто об *активности* творческого акта и *пассивности* мира, но и о творчестве как о спасении мира: «Творческий акт всегда есть освобождение и преодоление. В нем есть переживание силы. Обнаружение своего творческого акта не есть крик боли, пассивного страдания, не есть лирическое излияние. Ужас, боль, расслабленность, гибель должны быть побеждены творчеством. Творчество, по существу, есть выход, исход, победа. Жертвенность творчества не есть гибель и ужас. Сама жертвенность ак-

¹³⁰ Отрывок из дифирамба «Огненосцы»; процитированные слова принадлежат Пифии. Рискнем предположить, что «вкус ночного листика» из третьего стихотворения «Бессонницы» — «Ночного листика во рту вкус...» — может быть связан с этим мифологическим персонажем — прорицательница пифия перед пророчествованием брала в руку лавровую ветвь и жевала лист лавра.

тивна, а не пассивна <...> Путь творческий — жертвенный и страдательный, но он всегда есть освобождение от всякой подавленности» [Розанов 1994-а: 267].

У нас нет цветаевских комментариев к стихам цикла, соответствующих времени их написания. Однако сохранилось ее письмо 1923 года к А. Бахраху, критику, написавшему отзыв на сборник «Психея». В нем она, по-видимому, отвечает на какие-то дополнительные соображения о «Бессоннице», высказанные Бахрахом в частном письме (в статье он не касается отдельно стихов этого цикла).

Письма Бахраха к Цветаевой, к сожалению, не сохранились, но то, что пишет Цветаева, позволяет догадываться о направлении мысли критика, и представляет для нас большой интерес. Рассуждение о роли боли (душевной и физической) в становлении творческой личности, включенные в письмо, заставляют предположить, если не чтение Цветаевой книги Бердяева целиком¹³¹, то знакомство с ней по цитатам из статьи Розанова в «Московских ведомостях».

Приведем отрывок из письма: «Говоря о стихах “Бессонница” и еще о каких-то, Вы высказываете предположение, что поэт здесь прельстился словом. Помню, что читая это, я усмехнулась. <...> “Сладость любви”, “отрава любви”, ”мечта”, “сказка”, “сон”, — бросьте! Это — арсенал эстетов. Любить боль, потому что она боль — противоестественность. Упиваться страданием — или ложь или поверхность. <...> Боль, как средство, да, но не как цель. Ведь в физическом мире, как в духовном, один закон. Что ложь — в одном, неминуемо ложь и в другом. Раны своей ты не любишь, раной своей ты не упиваешься, ты хочешь выздороветь или умереть. Но за время болезни своей ты многому научился, и вот, встав, благословляешь рану, сделавшую тебя человеком. Так и с любовью. <...> Словом, — бросьте отраву! Единственная отравка, которой я Вас отравлю, это — живая человеческая душа и... отвращение ко всяким другим отравкам!» [Цветаева 1994: VI, 573].

Соединение разговора о боли как о средстве духовного восхождения (понятно, что физическая боль в этом отрывке — метафора более интересующей автора страдательной любви в самом широком смысле) и отрицания «отравы» (по-видимому, речь как раз об опьяняющей «отраве») кажется прямым комментарием к стихам «Бессонницы». Тем более, что цитируемая выше статья Розанова выходит, как мы писали, 27 мая, и тем же числом датировано стихотворение «Руки люблю целовать...», в котором возникает подспудная тема спасения путем сохранения, поддержания творческой активности («Голову сжав, слушать...»), а сонное оцепенение связывается со смертью («Человек тонет»). Следующие стихотворения

¹³¹ Написанный в 1925 г. очерк «Герой труда», как кажется, демонстрирует ее знакомство с работой полностью.

цикла написаны несколько позднее — 17 июля – 9 августа, и девятое, десятое — в декабре.

10 июня Розанов публикует в «Новом времени» еще одну статью о работе Бердяева — «Идея “мессианизма”». По поводу новой книги Н. А. Бердяева “Смысл творчества”», в которой полемика приобретает несколько неожиданный оборот. Здесь на первое место выходит вопрос о «мессианизме», который рассматривается Розановым как стремление «встать на первое место» и помещается в контекст войны с Германией — народа, «потребовавшего себе первенства во всемирной цивилизации».

Борьба человека за первое место, в свою очередь, понимается Розановым как желание сесть на «Божье место»: желая первенствовать, в чем бы то ни было, «хотим — Престола Божия для себя. И, естественно, летим “вверх тормашками”». Противодействие этим «опасным» стремлениям, предлагаемое Розановым, парадоксально: «Отсюда — великолепное поползновение к лени». «“Лень” вернее. Лень — спасительнее. Ее ни под какую ересь не подведешь, ибо суть ее заключается в том, чтобы **“посидеть у окошечка и подождать”**. А к вечеру позабавиться чаем. При таком случае сон будет ясен, без выкриков — и так, с легкими и безгрешными сновидениями. Сна “леди Макбет” не будет. На ”престоле” же непременно будут сны “леди Макбет”» [Розанов 1994-б: 278]. И в финале статьи Розанов вновь возвращается к метафоре спокойного, легкого сна как противодействия героизму и «творческому порыву»: «Я хотел говорить о новой книге — огромной книге нашего философа и публициста Н. А. Бердяева <...> Там он зовет Россию, и стало быть, всех нас “к религиозному творчеству”. К религиозному героизму, к религиозному величию... Вспомнил пап, Лютера — испугался и от страха заснул. Были самые легкие сновидения» [Там же: 279].

Таким образом, эта полемика помогает восстановить еще один, крайне важный контекст, в котором возникает замысел стихов о бессоннице как о спасительном и преобразующем мир ключевом состоянии творчества.

Мы не можем с точностью реконструировать все возможные причины, побудившие Цветаеву по сути продублировать публикацию стихов о бессоннице, собрав тексты в цикл внутри программного, метаописательного сборника. Однако можем высказать предположение, что одной из побудительных причин стало то, что к началу 20-х годов в ее поэзии окончательно кристаллизуется концепция творчества как реакции на *жалость*, как акта, направленного внутрь человеческого сообщества. Заметим еще раз, что это нашло отражение и в богородичном мифе, давшем Цветаевой модель для автометаописания в середине 1910-х годов. Напомним, что одно из стихотворений, отразивших этот миф, открывало цикл «Стихи о Москве» в первой публикации («Северные записки», 1917). В «Психею» этот цикл Цветаева не включает, но переносит его первое стихотворение («Об-

лака вокруг / Купола вокруг») в начало цикла «Стихи к дочери» — так что оно становится первым стихотворением сборника «Психея».

И как раз в 1920 году жалость становится самостоятельной темой еще одного цветаевского стихотворения:

Все братья в жалости моей!
Мне жалко нищих и царей,
Мне жалко сына и отца...

За будущую тень лица,
За тень грядущего венца,
За тень сквозного деревца... [Цветаева 1994: I, 539]

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашей работе мы рассмотрели лирику Цветаевой, начиная от самых ранних поэтических опытов (в основном вошедших в сборники «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь») до стихов 1916 года (преимущественно остановившись на циклах «Стихи о Москве», и «Бессонница»). Базовым тезисом нашей работы было то, что Цветаева выбирает основные структурные элементы поэтики в тесной связи с контекстом эпохи, и ее выбор вытекает, в первую очередь, из поисков символизма конца 1910-х годов.

Поэтому одной из важных конкретных задач нашей работы было рассмотрение ранней поэзии Цветаевой — как правило, выводимой исследователями за рамки основного корпуса ее лирики как не вполне зрелое, «детское» творчество. Мы стремились показать *продуманность* позиции Цветаевой этого периода, последовательно рассматривая разные уровни поэтики: выбор лирической героини, структуру художественного пространства, стихотворную тематику.

Наше исследование показало, что формирование «детского» субъекта происходит не «стихийно», но под воздействием ряда литературных факторов. По отдельным дошедшим до нас самым ранним стихам (повидимому, остаткам не сохранившихся гимназических опытов) видно, что в них Цветаева предсказуема в выбранной поэтике — эти стихи отличают типичные «гимназистские» темы, оформленные в стилизаторской и подражательной манере. Заметно типичное для массового читателя поколения начала 1910-х годов увлечение лирикой Надсона и революционного поэта Евг. Тарасова. В 1909 году намечается «перелом» в поэтике; знакомство с поэтом и критиком символизма Эллисом (Л. Л. Кобылинским) придает новый импульс творческим исканиям — они выливаются, в первую очередь, в осознание тематической и субъектной *однородности* как базовой структурной основы для стихов. Такая позиция полностью совпадала с новейшими поэтическими исканиями символизма в области отражения поэзией художественного мира автора как его единого *лирического пути*.

Конкретно эта установка находит применение у Цветаевой в формировании лирического героя-ребенка. Детская поэзия в творчестве символистов существовала как тема (например, у Брюсова, Сологуба). Однако ребенок как *автор* стихов (в отличие от прозы¹³²) еще не был придуман эпо-

¹³² Ср., напр., повествование от лица ребенка (или подростка) в творчестве Достоевского — «Маленький герой», «Подросток». В связи с последним романом кажется интересным отметить близость цветаевской установки на «многописание» («Пишите, пишите больше!» [Цветаева 1994: V, 230]) и «дилетантизм» (в ранних стихах реконструирована И. Д. Шевеленко [Шевеленко], а позднее не раз декларировалась самой Цветаевой) с позицией, высказываемой 18-летним рассказчиком «Подростка»: «Я — не литератор, литератором быть не хочу» [Достоевский: XIII, 5]. Сам факт писания записок оправдывается Аркадием

хой. Критика и публицистика периода кризиса символизма актуализирует связь первого периода направления («тезы») с «идеальным» хронотопом — утраченным раем. Особенно ярко это проявляется у Эллиса — в его статьях формируется недостижимый (в силу естественных эволюционных причин) образ поэта-ребенка. Эти размышления старшего современника, сочетаясь с рефлексией над собственным тематическим репертуаром, приводят Цветаеву к выбору «ребенка» как субъекта поэтической речи. В то же время актуальное пространство лирической героини приобретает черты пространства идиллического.

Под воздействием этих установок происходит и усвоение Цветаевой тематического репертуара предшествующей эпохи. Осознавая актуальность тематики, она усваивает то, что органично впишется в ее художественный мир. Мы подробно рассмотрели как образ дома — центрального локуса частной жизни — наполняется полемическими отсылками к образу дома как символу всеобщего разложения, подробно разработанному в поэзии и публицистике поэтов-символистов (Бальмонта, Брюсова, Белого, Блока). Цветаевское чувство смены эпох лишено апокалиптических мотивов, характерных для поэтов старшего поколения — позиция ребенка априори включает в себя положительную оценку любой динамики и эволюции. В свете этих идей пустой, разрушающийся дом трактуется как «этап», а не «конец»; в его описании сквозит чувство благодарности и лишь легкой грусти. Полемичность ее восприятия символистских идей напрямую связана с ее «оптимистическим» пониманием категории времени в этот период — отжившие формы свидетельство не энтропии, а направленности свернутый знак бесконечного. Эта мысль ярче всего отразилась в стихотворении «Старуха»:

Слово странное — старуха!
Смысл неясен, звук угрюм,
Как для розового уха
Темной раковины шум.

В нем — непонятое всеми,
Кто мгновения экран.
В этом слове дышит время
В раковине — океан [Цветаева 1994: I, 171],

тем, что им движет не желание дать «литературное произведение», а необходимость предоставить *материалы* для него (подробный анализ позиции рассказчика в «Подростке» как «профессионального дилетанта» см. в работе: [Ханзен-Леве 1996]). Отметим в подтверждение нашего наблюдения, что «Подросток» был прочитан Цветаевой в 1908 году, и произвел сильное впечатление: «Вещь по-моему глубокая, продуманная» (письмо к П. Юркевичу от 13.07.1908 [Цветаева 1994: IV, 20]; там же содержится несколько выдержек из романа, приведенных, судя по неточностям, на память).

в сборнике «Волшебный фонарь» предваряющем текст «Прости волшебному дому», в котором происходит прощание с домом и как с героем ее ранней лирики, и как с символом прежней жизни.

Плодотворным оказалось рассмотрение нами темы дома как части более общей «городской» лирики в ранних сборниках. (О выделенности городской темы в авторском сознании свидетельствует доминанта дактилических размеров в описании темы, которую нам удалось установить.) Линия городской лирики продолжается и в более позднем творчестве — в цикле «Стихи о Москве», в котором мы видим во многом тот же принцип рефлексии идеологического контекста. Символ «града» как одна из центральных идей историософской концепции неославянофилов (отраженной в трудах таких мыслителей как В. Эрн, Вяч. Иванов, Е. Трубецкой и др.), воплощается в образе вполне конкретного города, при этом не просто сохраняя память о своем генезисе, но встраиваясь в эту систему в виде нового идеологического звена.

Отдельной темой нашего исследования являлись связанные с эволюцией художественного мира Цветаевой изменения ее взглядов на прагматику текстов, на взаимоотношения текст-читатель. Символисты понимали художественный мир писателя как *целое*, разбитое на осколки отдельных текстов. Такое понимание понижало значение единичного произведения и повышало роль сверткестовых образований — сборников, циклов¹³³. Максимального выражения эта тенденция достигла в творчестве Блока.

Цветаева не осталась в стороне от этих тенденций. Дебютировав сборником с очень четко выраженным отношением к структуре целого (основой такой структуры стала полнота представления текстов), Цветаева вскоре исчерпывает такую поэтику. Переломным моментом в мировоззрении становится ее сотрудничество с журналом «Северные записки» и публикации в периодической печати — они требуют от автора отбирать тексты, выделяя их из общего объема по принципу идеологической и тематической схожести. Происходит «стратификация» собственного художественного мира, которая приводит к тому, что главенствующим принципом организации поэтической мысли в ее поэзии к 1916 году становится цикл. Критические взгляды С. Парнок, как мы хотели показать в работе, влияют на окончательное оформление позиции Цветаевой.

Важной частью настоящей работы является рассмотрение отношения Цветаевой к русской поэтической традиции XIX века, предпринятой нами в основном на материале цикла «Бессонница». Тема «бессонницы», восходящая к пушкинским «Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы», в XIX веке складывается в традицию, характеризующуюся набором устойчивых мотивов и идеологием. Цветаева, создавая цикл со «знаковым» заглавием, безусловно, осознавала возможности, заложенные в данной теме, и

¹³³ Подробно о структуре модернистских циклов и книг стихов см., напр., в работах: [Фоменко]; [Гиндин]; [Сапогов]; [Миц 1985]; [Богомолов 2008] и др.

определяла свое место в этой поэтической традиции, вступала в диалог с ней. Тем более примечательно то, что стихи, составившие «Бессонницу», избегают эксплицирования канонических мотивов традиции. Однако наш анализ показывает, что Цветаева чутко улавливает изменения, которые в начале XX века намечаются в рамках этой темы. Образ Парки как богини судьбы «скрещивается» с образом Музы, которая еще в стихах второй половины XIX века (Некрасов, Фет) начинает утрачивать «легкость» музыки пушкинской традиции и становится музой-мучительницей. Завершается эта линия в стихах И. Анненского, Вяч. Иванова, А. Ахматовой и А. Блока. Цветаева создает свой образ бессонницы как персонификации творческого импульса, во многом близкий образу музыки, созданному в стихах поэтов-современников. Кроме того, сама тема бессонницы развивается Цветаевой в традиции «ночной» поэзии, связанной в русской культуре XIX века с творчеством Тютчева и Фета, а в начале XX века с переводами Вяч. Иванова «Гимнов ночи» Новалиса.

Цветаева неоднократно подчеркивала в анкетах и критических статьях свою оторванность от мира «литературы». Исследовательская традиция долгое время интерпретировала это как изолированность цветаевских идей и поэтического мира от *литературной традиции* в широком смысле слова, ограничивая контексты ее творчества биографией и психологией. Это создавало определенный парадокс — цветаевская поэзия как одна из вершин русской культуры XX века оказывалась вне связи с ее историей и современностью. Демонстрируемый нами подход показывает продуктивность максимального расширения привлекаемого для анализа контекста и помогает понять Цветаеву как наследницу и интерпретатора русской поэтической традиции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

- Анненский 1908: *И. А. [Анненский И.]* Рец. на: Гумилев Н. Романтические цветы // Речь. 1908. 15 дек.
- Анненский 1990: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
- Ахматова: *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1998.
- Ауслендер: *Ауслендер С.* Голубой цветок // Аполлон. 1909. № 3. С. 41.
- Бальмонт: *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. М., 1989.
- Бальмонт 2007: *Бальмонт К. Д.* О русской литературе. М.; Шуя, 2007.
- Башкирцева: *Башкирцева М.* Дневник. М., 1999.
- Белый 1988: *Белый А.* Стихотворения. М., 1988 [Репринт: *Белый А.* Стихотворения. Берлин, 1923].
- Белый 1989: *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989.
- Белый 1994: *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Белый 2006: *Белый А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб., 2006.
- Бенедиктов: *Бенедиктов В.* Стихотворения. Л., 1983.
- Блок 1962: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962.
- Блок 1997: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997–...
- Бобров: *Бобров С.* Труды и дни. 1916. № 8.
- Брюсов 1973: *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973.
- Брюсов 1990: *Брюсов В. Я.* Среди стихов. 1894–1924. М., 1990.
- Валентинов: *Валентинов Н.* Два года с символистами. Stanford, 1969.
- Волошин: *Волошин М. А.* Чему учат иконы // Лики творчества. М., 1989.
- Воспоминания: Воспоминания о Марине Цветаевой. М., 1992.
- Герцык: История одной дружбы: (Беттина Brentano и Каролина ф. Гюндероде) / Публ. и пред. А. Герцык // Северные записки. 1915. № 2. С. 110–128.
- Герцык 2002: Сестры Герцык: Письма. М.; СПб., 2002.
- Григорьев: *Григорьев А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990.
- Достоевский: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999–...
- Иванов 1916: *Иванов Вяч.* «Два града»: Венок сонетов из лирической трилогии «Человек» // Русская мысль. 1916. № 1. С. 177–186.
- Иванов 1974: *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974.
- Иванов 1995: *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. СПб., 1995.
- Иванов-Разумник 1913-а: *Иванов-Разумник Р. В.* От редакции // Заветы. 1913. № 5. С. 154.
- Иванов-Разумник 1913-б: *Иванов-Разумник Р. В.* Поэзия М. Моравской // Заветы. 1913. № 10. С. 170–175.
- Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1948.
- Лири Новалиса: *Иванов Вяч.* Лири Новалиса. Томск, 1997.
- Любкер: *Любкер Фр.* Реальный словарь классической древности / Под ред. и с доп. В. И. Модестова. М.; СПб., 1884.
- Мережковский 2000: *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
- Мережковский 2001: *Мережковский Д. С.* Было и будет. Дневник 1910–1914. Невоенный дневник 1914–1916. М., 2001.

- Муратов: *Муратов П. П.* Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914.
- Некрасов: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1982–...
- Осоргин: *Осоргин М.* Книжная лавка писателей // Наше наследие. 1989. № 6.
- Парнок 1914: *Парнок С. Я.* Петербург (А. Белый) // Северные записки. 1914. № 6.
- Парнок 1979: *Парнок С. Я.* Собр. стихотворений / Предисл. С. В. Поляковой. Ann Arbor, 1979.
- Парнок 1999: *Парнок С. Я.* Сверстники: критические статьи. М., 1999.
- Парнок 1999-а: *Парнок С. Я.* Стихотворения // “Sub rosa”: Аделаида Герцык, София Парнок, Поликсена Соловьева, Черубина де Габриак. М., 1999.
- Полянин: *Полянин А. [Парнок С. Я.]* [Рец. на:] М. Моравская. На пристани, СПб., 1914 // Северные записки. 1914. № 4. С. 184–185.
- Пунин: *Пунин Н.* Эллинизм и Восток в иконописи // Русская икона. Пг., 1914. № 3.
- Розанов 1994-а: *Розанов В. В.* Новая религиозно-философская концепция. Николай Бердяев. «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» // Н. А. Бердяев: Pro et contra. Кн. I. СПб., 1994. С. 261–270.
- Розанов 1994-б: *Розанов В. В.* Идея «мессианизма». По поводу новой книги Н. А. Бердяева «Смысл творчества» // Н. А. Бердяев: Pro et contra. Кн. I. СПб., 1994. С. 276–280.
- Розанов 1995-а: *Розанов В. В.* 25-летие кончины Некрасова // Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 108–119.
- Розанов 1995-б: *Розанов В. В.* О благодущии Некрасова // Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 125–138.
- Розанов 1995-в: *Розанов В. В.* Некрасов в годы нашего ученичества // Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 244–255.
- Рубин: *Рубин А.* Поэт вечного воспоминания // Северные записки. 1914. № 10–11. С. 201–219.
- Соловьев: *Соловьев С.* Собр. стихотворений. М., 2007.
- Степун: *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. London, 1990.
- Трубецкой: *Трубецкой Е.* Умозрение в красках // Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. М., 1991.
- Тютчев: *Тютчев Ф.* Лирика: В 2 т. М., 1965.
- Фет: *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1986.
- Ходасевич: *Ходасевич В.* Собр. соч. Т. 2. Ann Arbor, 1990.
- Хроника: Хроника противостояния: Марина Цветаева – Георгий Адамович. М., 2000.
- Цветаева А.: *Цветаева А.* Воспоминания. М., 1983.
- Цветаева в критике: Цветаева в критике современников: В 2 ч. М., 2003.
- Цветаева 1976: *Цветаева М. И.* Неизданное (Стихи. Проза. Театр). Париж, 1976.
- Цветаева 1994: *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995.
- Цветаева 1995: *Цветаева М. И.* Письма к Петру Юркевичу // Юность сестер Цветаевых. Новый мир. 1995. № 6. С. 119–143.
- Цветаева 1997: *Цветаева М. И.* Сводные тетради. М., 1997.
- Цветаева 2001: *Цветаева М. И.* Неизданное: Записные книжки: В 2 т. М., 2001.
- Чацкина: *Чацкина С. Я.* Памяти М. Ю. Лермонтова // Северные записки. 1914. № 10–11. С. 198–200.
- Эйхенбаум 1914: *Эйхенбаум Б. М.* К вопросу о «западном влиянии» в творчестве Лермонтова // Северные записки. 1914. № 10–11. С. 220–225.
- Эллис: *Эллис.* Стихотворения. Томск, 2000.

Эрн 1991: *Эрн В.* Сочинения. М., 1991.
Эрн 2006: В. Ф. Эрн: Pro et contra. М., 2006.

Исследования

- Азадовский: *Азадовский К. М.* Цветаева, Рильке и Беттина фон Арним // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Berkeley, 1994. P. 61–76.
- Баевский: *Баевский В. С.* История русской литературы XX века. М., 2003.
- Баран: *Баран Х.* Первая мировая война в стихах Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996. С. 171–186.
- Барзах: *Барзах А. Е.* Материя смысла // Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. СПб., 1995. С. 5–60.
- Безродный: *Безродный М.* «Бессонница. Гомер...»: Материалы к комментарию // Стенгазета (<http://www.stengazeta.net/article.html?article=1279>).
- Белкина: *Белкина М.* Скрещение судеб: Попытка Цветаевой, двух последних дней ее жизни. Попытка времени, людей, обстоятельств. М., 1992.
- Белькинд: *Белькинд Е. Л.* Блок и Вячеслав Иванов // Блоковский сборник II. Труды по второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1972. С. 365–384.
- Бельская: *Бельская Л. Л.* «Бессонница» в русской поэзии // Русская речь. 1995. № 4. С. 8–16.
- Берковский: *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
- Библиография: Марина Цветаева в критике: Библиографический указатель авторских книг, изданных на русском и иностранных языках с 1910 по 1917 гг. М., 1998.
- Богомолов: *Богомолов Н. А.* К истолкованию статьи Блока «О современном состоянии русского символизма» // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 186–202.
- Богомолов 2008: *Богомолов Н. А.* Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. М., 2008.
- Боровикова 2002: *Боровикова М.* Марина Цветаева и петербургские поэты: Дисс. на соиск. учен. ст. Magister atrium. Тарту, 2002.
- Боровикова 2006: *Боровикова М.* Литературное окружение Цветаевой в 1900-е гг.: К истории литературного дебюта // Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века. Тарту, 2006. С. 41–53.
- Браун: *Браун Ф. А.* Новалис // История западной литературы (1800–1910) / Под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова. М., 1912. Т. 1. С. 289–324.
- Бургин: *Бургин Д. Л.* София Парнок: Жизнь и творчество русской Сафо. СПб., 1999.
- Быстрова: *Быстрова Т.* «Стихи о Москве» Марины Цветаевой: К вопросу о формировании московского цикла // СНО (http://www.ut.ee/cno/dno/140302_chitat.html#).
- Быстрова 2003: *Быстрова Т. А.* Москва — женщина (на материале циклов «Стихи о Москве» и «Москве» // Марина Цветаева. Эпоха. Культура. Судьба: Десятая цветаевская междунар. научно-тематич. конф.: Сб. докладов. М., 2003. С. 292–293.

- Взыскующие града: Взыскующие града: Хроника русской религиозно-философской и общественной жизни первой четверти XX века в письмах и дневниках современников. М., 1997.
- Виролоайнен: *Виролоайнен М.* «Рим» и «Мир» Валерия Брюсова // Toronto Slavic Quarterly. № 34 (<http://www.utoronto.ca/tsq/21/virolajnen21.shtml>).
- Войтехович: *Войтехович Р. С.* Принципы композиционных связей в первом поэтическом сборнике Цветаевой. (Доклад, прочитанный на Цветаевской конференции в Москве. Москва, 8–11 октября 2010 г.)
- Войтехович 2005: *Войтехович Р. С.* Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике слова // О русской поэзии. Анализ. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 136–149.
- Гиндин: *Гиндин С. И.* Валерий Брюсов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг). Кн. 1. М., 2001.
- Григорьева: *Григорьева А. Д.* «Мне не спится...»: К вопросу о поэтической традиции // Изв. АН СССР: Сер. лит-ры и яз. 1974. № 3. С. 207–215.
- Дарвин: *Дарвин М.* Художественная циклизация в постсимволистском сознании А. Белого // Постсимволизм как явление культуры: Мат. междунар. конф. М., 2003. С. 53–57.
- Дацкевич, Гаспаров: *Дацкевич Н. Г., Гаспаров М. Л.* Тема дома в поэзии Марины Цветаевой // Здесь и теперь. 1992. № 2.
- Духанина: *Духанина М. Г.* Марина Цветаева и София Парнок в отечественном и зарубежном литературоведении // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Сб. докладов. М., 2001. С. 183–193.
- Жирмунский: *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
- Жоги́на: *Жоги́на К.* Эстетика жизни и творчества М. И. Цветаевой: приметы символизма // Марина Цветаева в XXI веке: XV и XVI Цветаевские чтения в Болшеве: Сб. докладов. М., 2005.
- Кожевникова: *Кожевникова Н. А.* Улицы, переулки, кривули, дома в романе А. Белого «Москва» // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 90–112.
- Коркина: *Коркина Е. Б.* Поэтический мир Марины Цветаевой // Марина Цветаева. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 5–33.
- Кудрова: *Кудрова И.* Путь комет: Жизнь Марины Цветаевой. М., 2002
- Лавров 1995: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995.
- Лавров 2007: *Лавров А. В.* В. М. Жирмунский в начале пути // Лавров В. А. Русские символисты. М., 2007. С. 544–559.
- Лекманов: *Лекманов О. А.* Об эпиграфах в первой книге Марины Цветаевой // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2002. Т. 61. № 6. С. 41–43.
- Летопись: Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX века (1891–1917). Вып. 3. 1911 – октябрь 1917. М., 2005.
- Магомедова: *Магомедова Д. М.* Об одном «пушкинском» стихотворении Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения: [Мат. конф., 25–27 мая 2000 г.]. М., 2002. С. 114–119.
- Мазур: *Мазур Н. Н.* О мышиною беготне, Пушкине, Марке Аврелии и об условно-функциональных контекстах // Шиповник: Истор.-филологич. сб. к 60-летию Р. Д. Тименчика. М., 2005. С. 250–260.

- Максимов: *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник II. Тарту, 1972. С. 25–121.
- Мейкин: *Мейкин М.* Марина Цветаева: Поэтика усвоения. М., 1997.
- Миц 1982: *Миц З. Г.* А. Блок и В. Иванов: Статья 1: Годы первой русской революции // Труды по русской и славянской филологии: Единство и изменчивость историко-литературного процесса. Тарту, 1982. С. 97–111.
- Миц 1985: *Миц З. Г.* Цикл Блока «Распутья» // Блоковский сборник V: Мир А. Блока. Тарту, 1985. С. 3–18.
- Миц 2000: *Миц З. Г.* Блок и Достоевский // Миц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000.
- Миц 2004-а: *Миц З. Г.* К изучению периода «кризиса символизма» (1907–1911) // Миц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 207–222.
- Миц 2004-б: *Миц З. Г.* Об эволюции русского символизма: (К постановке вопроса: тезисы) // Миц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 175–189.
- Нильссон: *Нильссон Н. А.* «Бессонница...» // Мандельштам и античность: Сб. статей. М., 1995.
- Паперно: *Паперно И.* О природе поэтического слова: богословские источники спора Мандельштама с символизмом // Литературное обозрение. 1991. № 1.
- Пильд 1998: *Пильд Л.* О композиции «Стихотворений» А. А. Фета: Фет и Гейне // Время и место: Истор.-филологич. сб. к шестидесятилетию А. Л. Ошвата. М., 2008.
- Пильд 2009: *Пильд Л.* О литературных подтекстах и рецепции стихотворения К. Случевского «После казни в Женеве» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VII (Новая серия). Тарту, 2009. С. 178–191.
- Полякова: *Полякова С. В.* Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок // Полякова С. В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С. 188–269.
- Попов: *Попов В. В.* Мария Людвиговна Моравская (Попытка портрета) // Русская литература. 1998. № 3.
- Проскурина: *Проскурина В.* Рукописный журнал «Бульвар и переулок» // В. Ф. Эрн: Pro et contra. М., 2006.
- Ревзина 1995: *Ревзина О. Г.* Марина Цветаева // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идеостилей. М., 1995. С. 305–363.
- Ревзина 2009: *Ревзина О.* Безмерная Цветаева. М., 2009.
- Романова 2001: *Романова Е.* Марина Цветаева и София Парнок. Последняя встреча // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Сб. докладов. М., 2001. С. 167–183.
- Романова 2002: *Романова Е.* Литературная критика С. Я. Парнок в контексте ее творчества. Дисс. на соиск. учен. ст. канд. филол. наук. М., 2002.
- Романова 2003: *Романова Е.* «А там, вдали, следы оленьи на голубеющем снегу...» (Образ Снежной королевы цветаевского цикла «Подруга» и мотив «полуночного рая» в лирике Софии Парнок) // Русская литература. № 4. 2003. С. 162–181.
- Ронен: *Ронен О.* Часы ученичества Марины Цветаевой // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 177–190.

- Рудик: *Рудик И.* Стихотворение М. Цветаевой «За девками доглядывать, не ски ли...» // *Русская филология*. 22: Сб. статей молодых филологов. Тарту, 2011. С. 100–106.
- Саакянц 1982: *Саакянц А. А.* Из книг Марины Цветаевой // *Альманах библиофила*. Вып. 13. М., 1982. С. 84–114.
- Саакянц 1986: *Саакянц А. А.* Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910–1922). М., 1997.
- Саакянц 1997: *Саакянц А. А.* Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1997.
- Сапогов: *Сапогов В. А.* О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // *Сапогов В. А.* Язык и стиль художественного произведения. М., 1966.
- Силард 1998: *Силард Л.* Письмо об опыте российского переложения: Новалис Вяч. Иванова // *Nyelv. Stilis. Irodalom. Budapest*, 1998. С. 528–536.
- Силард 2002: *Силард Л.* Новалис и русская мысль начала XX века (фрагмент) // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 136–147.
- Семенов: *Семенов В.* Семиозис метра в постметрическом стихе: О ямбе М. Цветаевой 1922–1923 гг. Тарту, Лотмановский семинар 27 февраля – 1 марта 2009 г.
- Спроге: *Спроге Л. В., Сидяков Л. С.* Из комментария к «Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы» // *Временник Пушкинской комиссии / АН СССР*. ОЛЯ. Пушкин. комис. СПб., 1995. Вып. 26. С. 86–94.
- Стрельникова: *Стрельникова Н. Д.* Круг чтения и его отражение в ранней лирике М. Цветаевой (1910–1913 гг.). Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. СПб., 2009.
- Табориская: *Табориская Е. М.* «Бессонницы» в русской лирике (к проблеме тематического жанроида) // *Studia metrica et poetica*: Сб. статей памяти Петра Александровича Руднева. СПб., 1999. С. 224–235.
- Тименчик 1986: *Тименчик Р. Д.* Ахматова и Пушкин: Заметки к теме: III. «Невидимых звон копыт» // *Пушкин и русская литература*: Сб. науч. тр. Рига, 1986.
- Тименчик 1999: *Тименчик Р. Д.* Моравская Мария // *Русские писатели: Библиографический словарь*. Т. 4. М., 1999. С. 125.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Блок // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118–123.
- Фоменко: *Фоменко И. В.* Книга стихов: миф или реальность? // *Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение*: Мат. междунар. конф. М., 2003.
- Фрайман: *Фрайман Т. Н.* Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002.
- Ханзен-Леве 1996: *Хансен-Леве О.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // *Автор и текст*: Сб. статей. СПб., 1996.
- Ханзен-Леве 1999: *Хансен-Леве О.* Русский символизм. СПб., 1999.
- Ханзен-Леве 2003: *Хансен-Леве О.* Мифопоэтический символизм. Т. 2. СПб., 2003.
- Черных: *Черных В. А.* Блоковская легенда в творчестве Анны Ахматовой // *Серебряный век в России*. М., 1993. С. 275–298.
- Швейцер: *Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992.
- Шевеленко 1990: *Шевеленко И. Д.* Марина Цветаева в 1911–1913 годах: формирование авторского самосознания // *Блоковский сборник XI*. Тарту, 1990.
- Шевеленко 2002: *Шевеленко И. Д.* Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

- Эйхенбаум 1915: *Эйхенбаум Б. М.* Мережковский-критик // Северные записки. 1915. № 4. С. 130–138.
- Эткинд: *Эткинд Е. Г.* Поэзия Новалиса: «Мифологический перевод» Вячеслава Иванова // Русская литература. 1990. № 3. 157–164.
- Языкова: *Языкова И.* «Се творю все новое»: Икона в XX веке. М., 2002.
- Якобсон: *Якобсон Р. О.* О «Стихах, сочиненных во время бессонницы» // Работы по поэтике. М. 1987. С. 198–205.
- Karlinsky: *Karlinsky S.* Marina Cvetaeva: Her Life and Art. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1966.
- Lossky: *Lossky V.* Marina Tsvétaeva: Un itinéraire poétique. Paris, 1987.
- Taubman: *Taubman J.* A Life Through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Diary. Columbus OH, 1989.
- Wachtel: *Wachtel M.* Russian symbolism and Literary Tradition. Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison; Wisconsin, 1995.

KOKKUVÕTE

Marina Tsvetajeva poeetika (1900. aa lõpu – 1910. aa lüürika)

Marina Tsvetajeva pärandi uurimise algetappi iseloomustab ainulaadne terviklikkus: nii Lääne kui ka nõukogude kirjandusteaduse koolkonnad “avasid” 20-aastase vahega Tsvetajeva süstemaatilise uurimise kahe täiemahulise uurimuse (S. Karlinski monograafia “Marina Cvetaeva: Her Life and Art” ilmus 1966. aastal [Karlinsky], aga 1986. aastal publitseeriti Venemaal peaaegu sama nime all A. A. Saakjantsi raamat «Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества. 1910–1922» [Саакянц 1986]) ilmumisega poeedi loomingulisest biograafiast.

Need tööd kujundasid Tsvetajeva-uuringute peasuuna nii Läänes kui ka Venemaal — lähiaastateks sai selleks loomingulise pärandi kui elulooliselt motiveeritud terviku kirjeldamine. Väga vähestest luuletajatest on kirjutatud selline kogus biograafiaid nii lühikese aja jooksul¹³⁴.

Kahe viimase kümnendi jooksul on olukord märgatavalt muutunud. Kuid eluloolise käsitluse inerts — valdav tähenduste otsimine eluloolistest seikadest või isiksuseomadustest — on meie arvates Tsvetajeva-uuringutes senini tuntav. See laieneb ka kirjeldusele Tsvetajeva suhetest kirjandustraditsiooniga. «Литературных влияний не знаю, знаю человеческие»/Kirjanduslikke mõjusid ei tea, inimlikke tean [Цветаева: IV, 623] — see poleemiliselt teravdatud väide, mille Tsvetajeva ütles välja 1926. aastal vastuses 20. sajandi kirjanike sõnas-tikku ettevalmistatavale ankeedile, oli alles hiljuti üheks kõige sagedamini kasutatavaks “kontseptuaalseks” tsitaadiks, mis esindas autori häält teaduslikus kirjanduses. Selles nähti sisemist õigustust biograafilise vaatenurga ekstrapolaatsioonile tõlgenduse valdkonda.

Teistsugust metodoloogiat demonstreerib M. Meikin oma põhjalikus uurimuses “võõrast sõnast” Tsvetajeva loomingus — «Марина Цветаева: Поэтика усвоения»/Marina Tsvetajeva: omandamise poeetika (1993; tõlge vene keelde — 1997; [Мейкин]). Tema töö sisaldab rea väärtuslikke kõrvalise tähtsusega tähelepanekuid, kuid ka tähtsaid üldistavaid järeldusi tsiteerimise funktsiooni kohta Tsvetajeva loomingus. Raamatu eessõnas deklareeritud suunis poeedi loomingu kahandamatusest tema vaadetele ja loomingu geneesi taandamatusest tema enda

¹³⁴ Loetleme siinkohal mõned nendest: *Белкина М.* «Скрещение судеб» [Белкина], *Кудрова И.* Гибель Марины Цветаевой [Кудрова], *Саакянц А.* «Марины Цветаева: Жизнь и творчество» [Саакянц 1997], *Швейцер В.* «Быт и бытие Марины Цветаевой» [Швейцер], *Karlinsky S.* Marina Tsvetaeva: Her Life and Art. Berkeley, 1966 [Karlinsky], *Lossky V.* Marina Tsvétaeva: Un itinéraire poétique. Paris, 1987. *Taubman J.* A Life Through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Diary. Columbus OH, 1989.

poolt konstrueeritud kirjanduslikule sugupuule [Мейкин: 14], on meie arvates — tänu eelpoolkirjeldatud teadusliku uurimise tendentsile, vaieldamatult õige ja eriti aktuaalne Tsvetajeva puhul. Märgilisena näib meile ka uurija viide K. F. Taranovski töödele Mandelštami kohta, mis esmakordselt hakkasid trükkis ilmuma just “biograafilise” meetodi väljakujunemise ajajärgul Tsvetajeva-uuringutes (esimene artikkel Mandelštami poetikast — «Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: К вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама»/Mesilased ja herilased Mandelštami poeesias: Vjatšeslav Ivanovi mõjust Mandelštamile ilmus 1967. aastal; Meikin ise viitab teosele “Essays on Mandel’stam”, 1976).

Autor siiski enam-vähem piirab oma uurimuse ala Tsvetajeva enda poolt oma luule nii või teisiti “eksplitseeritud” “allikatega”. See võib olla otseselt laenatud süžee kasutamine või orienteerumine “rangele” žanrivormile (nii moodustab Meikini töö põhiosa Tsvetajeva “klassikaliste” draamade, tema “rahvalike” muinasjuttude ja poemi «Крысолов»/Rotipüüdja (1925) analüüs, mis ilmselgelt eksplitseerivad seost kirjandustraditsiooniga), otsene viide eelkäijast autori teostele, kirjandusliku nime mainimine tekstis (või lähedases kontekstis) jne.

Sellise metodoloogia kogu silmnähtavuse juures, peab meie arvates meeles pidama, et Tsvetajeva on autor, kes järjekindlalt ehitas üles oma kirjanduslikku sugupuud kui perifeerset vene kirjasõna “kindralite” suhtes. “Tsvetajeva poolt väljavalitud allikate eklektilisus ja lai tunnus” [Мейкин: 14], tema “madal” kirjanduslik maitse — on selle plaani nähtused, mis võimaldavad tal hilises kriitilises proosas käsitleda Puškini ja Goethe loomingut koos tundmatu Novodevitši kloostrini nunna ja laste luuletustega¹³⁵ (tema oma raamat «Психея»/Psyche (1923) sisaldab kakskümmend luuletust poeedi kuueaastaselt tütrelt). See tõttu, toetudes kunstiteose allikate analüüsis Tsvetajeva poolt osundatud kontekstidele on vajalik meeles pidada, et nende loend ei ole otsene peegeldus kirjandustraditsiooni reaalsest tundest, vaid teatud kirjandusliku reputatsiooni kontseptsioon.

Analüüsi intertekstuaalse meetodi kirjeldatud variant on põhjalikumalt läbi töötatud Tsvetajeva-uuringutes (tänu, jällegi, loomulikule läbipõimumisele elulooga): esmajärjekorras, valgustati uurimistraditsioonis detailselt Tsvetajeva nimetatud “nimelisi” (konkreetsetele isikutele pühendatud) tsükleid — «Стихи к Блоку» (1916–1921), «Стихи к Ахматовой» (1916), tsükkel «Вячеславу Иванову» (1920), «Стихи к Пушкину» (1931–1933) ja rida teisi. Nendes on üksikasjalikult vaadeldud tsitaatide kihti, ja selgitatud välja Tsvetajeva kaasaegsete poetide poetiliste ja ideoloogiliste süsteemide retseptsiooni küsimused.

Need uurimused rikastasid, vaieldamatult meie ettekujutust poeedist, kuid sellise lähenemise ebapiisavust on teravalt tunda, kuna pöördumine vaid autori enda poolt esitatud süžeede poole piirab oluliselt analüüsile alluvate tekstide korpus. Meie arvates kannatab esmajoones lugejate ettekujutus Tsvetajeva

¹³⁵ «Искусство при свете совести», 1932: [Цветаева 1994: V, 356–357].

varastest luuletustest, mille immanentne analüüs näib uurijatele mitteahvatlev tänu tekstide endi teatud ebaküpsusele, aga kontekstilised seosed piirduvad tihti-peale “laste” kirjanduse (mis nendes luuletustes mängib süžee rolli) teoste loeteluga. Taolise lähenemise, kui varase Tsvetajeva poeetika uurimise esimese sammu, kogu vajalikkuse juures peab tunnistama, et see ei anna meile võtit mõistmaks tervet rida värsside endi elemente, ning ka nende kohta kirjanduslikus kontekstis¹³⁶.

Tsvetajeva loomingu esimese perioodi (kogumikud «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь», «Из двух книг» poeetika uurimisele on pühendatud käesoleva väitekirja esimene osa [Peatükid I–III]).

Esimeses peatükis «Конструирование автобиографического образа лирической героини в ранней лирике Цветаевой»/Lüürilise kangelanna autobiograafilise kuju konstrueerimine Tsvetajeva varases luules püütakse näidata, et mitte ainult Tsvetajeva luulevormide, vaid poeetika peamiste struktuursete elementide valik toimub tihedas seoses ajastu kontekstiga, lähtub sümbolismi kriisiperioodi otsingutest.

Marina Tsvetajeva kirjanduslikule debüüdile: varaste kogumike loomise ja publitseerimise loole, nende poetikale sõna kõige laiemas mõistes, kriitika retseptioonile ja, lõpuks, noore Tsvetajeva enesemõtestamisele kirjandusliku epochi kontekstis, on pühendatud laiaulatuslik teaduslik kirjandus. Nii kriitikud kui ka kõige hilisemad uurijad on palju rääkinud tema esimeste kogumike “päevikulaadsusest” («дневниковость») ja autobiograafilisusest kui kunstilisest võttest ajastu otsingute vaimus. Kuid Tsvetajeva poolt loodav illusioon *päevikulaadsusest* oli niivõrd tugev, et provotseeris isegi kogenud kirjanduskriitikuid nägema lasteteemaliste luuletuste autoris last, samastades autobiograafilist lüürilist kangelast tema loojaga. Tsvetajeva tekstide võrdlemine poeedi, sümbolismi teoreetiku ja kriitiku, Ellise (Л. Л. Кобылинский; 1879–1947) vaadetega näitab, et lüürilise lapskangelase valik ei kujutanud autori reaalselt vanust, vaid sulandus terviklikku läbimõeldud, sümbolismi ideedega otseselt seotud, loomingu kontseptsiooni. Tsvetajeva jaoks oli teejuhiks nende ideede juurde 1900. aastate lõpus Ellis.

Tsvetajeva valitud lüüriline subjekt, kes “virvendab” lapselikkuse ja infantiilsuse piiril, aga ka järjekindel suund autobiograafilisusele esimeste kogumike lehekülgedel, piiritlesid suures osas ette tema varase lüürika temaatilise diapaasooni. Seda probleemi käsitletakse töö teises osas — «Композиция художественного пространства дневниковых сборников Цветаевой (“Вечерний альбом”, “Волшебный фонарь”)/Tsvetajeva päevikulaadsete kogumike («Вечерний альбом», «Волшебный фонарь») kunstilise ruumi kontseptsioon.

Vaadeldes luuleridade suhestumise viise keelevälise denotatiivse ruumiga Tsvetajeva varastes kogumikes, toob Tsvetajeva-uuriija O. Revzina esile luuletused, mis kirjeldavad olukorda konkreetsete asjadega, kui sellise referentsi kõige

¹³⁶ Täpsustame, et silmas on peetud tekste endid, aga mitte Tsvetajeva hoiakut tervikuna, mis on põhjalikult taastatud I. D. Ševelenko uurimuses: [Шевеленко 1990].

lihtsamat ja samal ajal tüüpilist juhtumit. Käesolev analüüs demonstreerib, et Tsvetajeva poolt kujundatav kunstiline maailm on keerulisem: kujutatava reaalsuse “asisus” tekib vaid seal kus autor on objektist distantseeritud. Ödede (lüürilise kangelanna ja tema protagonist) aktuaalne maailm on tinglik ja projitseeritud idüllile või bukoolilisele luulele. Bukoolilise koodi ilmumine on meie jaoks eriti oluline — see kujuneb omamoodi metakirjelduseks, mis kujutab konkreetset “autobiograafilist” lapseõlvemaad kui idüllilist, lapseõlve, kui “kuldajastu” (mida tõendatakse ka leksikaliselt — lekseemid «золотой»/kuldne ja «райский»/paradiisi on kogumiku «Вечерний альбом» püsivad epiteedid) kontseptsioonile projitseeritud maailma.

Käesoleva töö tähtsa osa moodustab käsitlus Tsvetajeva suhtumisest vene 19. sajandi luule traditsiooni. Teaduslikus kirjanduses valitseb selle küsimuse käsitlemisel teatud “Puškini-kesksus”, mille on provotseerinud Puškini pärandi refleksiooni eriline roll Tsvetajeva loomingus. Käesolev uurimistöo näitab, et 19. sajandi luule kihistused on küllaltki olulised nii Tsvetajeva kõige varasemates luuletustes, kui ka palju hilisemates katsetustes. Meie eesmärk oli näidata, et eriti tähtsaks osutub traditsiooni tajumine katkematus järjepidevuses: Nekrassovi luule vahetu tajumine mõjutab vanemate kaasaegsete hinnangut poeedi pärandi omandamisele, ning täiesti kontseptuaalne Feti retseptsioon sobitub “öise” luule paradigmasse maailmakirjanduses.

Tsvetajeva varaste tekstide analüüs näitab, et ka vene klassikalise kirjandustraditsiooni raamides on tema huvid, esmapilgul, “romantilisest” vallas: juba üks esimesi meieni jõudnud luuletusi sisaldab viidet Lermontovi loomingule. Kuid palju põhjalikum analüüs võimaldab leida nendes tekstides ka “Nekrassovi kihistuse”.

Meie poolt käsitletud ajajärgul kasvas üldine huvi Nekrassovi vastu real põhjustel. Esiteks, ilmus 1908. aastal Andrei Belõi kogumik “Tuhk” («Пепел»), mis oli tervikuna pühendatud Nekrassovi mälestusele. Belõi poolt kogumiku epigraafina tsiteeritud luuletus «Что ни год, уменьшаются силы...» aktualiseerib Tsvetajeva teadvuses rea, Nekrassovi loominguga seiskohast keskse tähendusega, küsimusi. Teiseks — poeedi 25. ja hiljem 30. surmaaastapäeva ulatuslik tähistamine oli põhjuseks terve rea publikatsioonide ilmumisele Nekrassovi loominguga kohta. Teiste seas V. Rozanovi artikkel «Некрасов в годы нашего ученичества»/Nekrassov meie õpinguaastatel, kus autor interpreteeris omal moel Nekrassovi loominguga probleeme ja tõlgendas teda kui “laste poeti” nimetades lapsi poeedi parimateks lugejateks. Rozanov seob selles artiklis Nekrassovi luule maksimaalselt laiaulatusliku ühiskondliku temaatika ja tegevuse tervikuna kõige intiimsema, koduse keskkonnaga. Selline vaade poeedi pärandile võimaldab Tsvetajeval leida Nekrassovi loomingulises meetodis kinnitust oma poeetika mõnede põhimõtetele.

Peatükis «Цветаева и Парнок»/Tsvetajeva ja Parnok käsitletakse üht Tsvetajeva loomingulise biograafia episoodi 1914. aastast. See on “murranguline” ajajärk Tsvetajeva poeetika seisukohast: autobiograafilise diskursuse osalisel

säilimisel muutub temaatilise komponendi struktuur, süveneb lüürielse subjekti “roll”, kasvab stilistiliste eksperimentide osakaal [Ревзина 1995]. Selles peatükis huvitab meid see dünaamika esmajoones muudatuste seisukohast, mis puudutasid poeetilise materjali organiseerimist palju suurematesse tekstiülestesse tervikutesse.

20. sajandi algust iseloomustab poeetilise tsüklistamise olemuse ja funktsiooni aktiivne mõtestamine, mis sümbolistide teoreetilistes töodes seostatakse lugejale autori kunstilise maailma “tervikule” ligipääsu lihtsustamisega. A. Belõi kirjutas oma eessõnas kogumikule «Стихотворения» (1923): «Лирическое творчество каждого поэта отпечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную поэму; и понимание или непонимание действительного поэта зависит от умения или неумения нашего сложить из мозаических или рассыпанных кусочков целого, картину, в которой каждый лирический отрывок связан с другими, как система оживальных арок рисует целое готического собора» [Белый 1988: 6]. “Iga poeedi lüüriline looming ei talletu reas killustatud ja endassesulgunud teostes, vaid väheste lüürielse erutuste põhiteemade modulatsioonides, mis on jäädvustatud erinevatel ajahetkedel kirjutatud luuletuste gradatsiooniga; iga lüürik omab kõigi lüürielse löikude taga oma kirjutamata poemi; ja tegeliku poeedi mõistmine või mittemõistmine sõltub meie oskusest või oskamatusesst panna mosaiikildudest või terviku laialipillatud tükikestest kokku pilt, kus iga lüüriline lõik on seotud teistega, nagu võlvide süsteem joonistab gootilise katedraali terviku”.

Meie soov oli näidata, et varase lüürika temaatiline ja subjektiline homogeensus vastas parimal viisil suurele päevikulaadsele kogumikule (so eluruumi kontinuaalsust imiteerivale; Tsvetajeva publitseerimispraktikas rõhutati seda täiendavalt sisuliselt tautoloogiliste kogumike väljaandmisega), temaatilise osise killustamine loomingu järgmisel perioodil nõudis värsside ühendamiseks uusi põhimõtteid. Tsvetajeva alustab tööd selgelt lüüri-eepilise süžeeaga tsükliga («Подруга», 1914–1915), ning naaseb peatselt tsükli juurde juba mitte süžeeliselt pinnalt vaid maailmavaateliselt aluselt. Just sellisest tsüklist kujuneb 1916. aasta perioodiks Tsvetajeva loomingulise teadvuse dominant.

Käesoleva väitekirja viimases peatükis — «Поэтические циклы Цветаевой 1916 года (“Стихи о Москве” и “Бессонница”)/Tsvetajeva 1916. aasta poeetilised tsükliid («Стихи о Москве» ja «Бессонница») käsitletakse kaht suurimat tsükliid aastast 1916.

Siin pööratakse erilist tähelepanu varjatud, sageli poleemiliste alltekstide, väljaselgitamisele, mis, ühelt poolt, aitavad motiveerida heterogeenseid värssielemente, demonstreerides nende sügavat ühtsust, ning teisalt, näitavad, et Tsvetajeva mitte lihtsalt ei omanda sümbolismi ideid kui lõpetatud — “ülevõtmiseks”

sobivaid või mittesobivaid, vorme, vaid näeb neid kujunemise staadiumis, üksikute ideoloogemide poleemilises väljatöötamises, millesse sobitab ka oma hääle.

Eriti tähtsaks peame jälgida, kuidas toimub *temaatilisel* tasandil sümbolistliku diskursuse valik ja omaksvõtmine. Tsvetajeva varaste tekstide poeetikas peegeldub see, mis võib olla omandatud ja kirjeldatud eraisiku ja “sotsiaalse” — seisuslikes ja peresuhetes oleva, inimese positsioonilt. Selliste teemade hulka kuulub, näiteks, hilise sümbolismi jaoks emblemaatilise ja märgilise tähendusega kodu teema ümbermõtestamine. Tsvetajeva näitab selle teema muutumist just “eraisiku” positsioonilt, mõistes teema sümbolistlikku, kultuurilist rolli kogu selle täiuses. Just sellises töös materjaliga, nagu me soovisime näidata, ilmnebki varastes kogumikes tema järjekindel kirjanikupositsioon. (Selle teema käsitlele on pühendatud käesoleva töö kolmanda peatüki teine paragrahv — «Тема дома в ранней лирике Цветаевой: поэтический диалог с русскими символистами (Брюсов, Белый, Блок, Бальмонт)»/Kodu teema Tsvetajeva varases lüürikas: poeetiline dialoog vene sümbolistidega (Brjussov, Belõi, Blok, Balmont).

Kogumiku «Вечерний альбом» lehekülgedel 1916. aastal esmakordselt esitatud otseselt kodu teemaga seotud linnateema kristalliseerub eraldiseisvas, Tsvetajevale kuulsuse toonud, tsükliis «Стихи о Москве», kus on jälgitav sama refleksiooni põhimõte — “linna” sümbol kui üks neoslavofiilide historiosofiilise kontseptsiooni tsentraalsetest ideedest (on leidnud kajastamist selliste mõtlejate nagu V. Ern, Vjatšeslav Ivanov, J. Trubetskoj jt. töödes) kehastub täiesti konkreetse linna kujutuses, säilitades seejuures mitte ainult mälestuse oma geneesist, vaid sulandudes sellesse süsteemi uue ideoloogilise lülina.

Viienda peatüki teine paragrahv on pühendatud tsükli «Бессонница» (“Unetus”) (1916) analüüsile. “Unetuse” teema, mis ulatub ajas tagasi A. S. Puškini luuletuseni «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», areneb 19. sajandil traditsiooniks, mida iseloomustab kogum püsivaid motiive ja ideoloogeme. Tsvetajeva lõi sellise pealkirjaga tsükli teadvustades, vaieldamatult, antud teemasse kätketud võimalusi, ja määratles oma koha selles poeetilises traditsioonis, asus sellega dialoogi. Seda enam on tähelepanuväärne, et kogumiku «Бессонница» moodustavad luuletused väldivad selle traditsiooni kanooniliste motiivide eksplitseerimist. Kuid käesolevas töös teostatud analüüs näitab, et Tsvetajeva tabab peenelt ära muudatused, mis ilmsid selles traditsioonis 20. sajandi alguses. Parca kui saatuse jumalanna kuju ühendatakse Muusa kujuga, kes veel 19. sajandi teise poole luuletustes (Nekrassov, Fet) hakkab kaotama Puškini traditsiooni muusa “kergust” ja saab kannatajaks-muusaks. See liin lõpeb I. Annenski, Vjatšeslav Ivanovi, A. Ahmatova ja A. Bloki luules. Tsvetajeva loob oma personifitseeritud unetuse-loomingulise impulsi kuju, kes paljuski sarnaneb kaasaegsete poeetide luuletustes loodud muusaga. Peale selle, arendab Tsvetajeva unetuse teemat ennast “ölluule” traditsioonis, mis vene 19. sajandi

kultuuris on seotud Tjuttševi ja Feti loominguga, ning 20. sajandi alguses Novalise “Ööhümnide” tõlgetega Vjatš. Ivanovilt¹³⁷.

Tsvetajeva rõhutas erinevates ankeetides ja kriitilistes artiklites korduvalt oma lahtirebitust “kirjanduse” maailmast. Teaduslik uurimistraditsioon interpreteeris pikka aega seda kui Tsvetajeva ideede ja poeetilise maailma isoleeritust *kirjandustraditsioonist* selle sõna laiemas tähenduses, piiritledes tema loomingu kontekstid biograafia ja psühholoogiaga. See lõi teatud paradoksi — Tsvetajeva luule kui üks vene 20. sajandi kultuuri tippe osutus lahtiseotuks tema ajaloost ja kaasajast. Käesolevas töös demonstreeritud lähenemine näitab maksimaalselt laiendatud analüüsi konteksti produktiivsust ja aitab mõista Tsvetajevat kui vene luuletraditsiooni järgijat/pärijat ja tõlgendajat.

¹³⁷ Vt. selle kohta töös: [Wachtel].

CURRICULUM VITAE

Мария Боровикова

Гражданство: без гражданства
Дата и место рождения: 17 апреля 1974, Нарва
Адрес: Кроонуайа 62–5, 51008, Тарту
Телефон: +372 56 624 246
Адрес эл. почты: maria.borovikova@gmail.com
Языки: русский, эстонский, английский

Образование

1981–1991 Нарвская школа № 1
1991–2002 Тартуский университет, *baccalaureus artium* (русская и славянская филология)
2002–2004 Тартуский университет, *magister artium* (русская литература)
2004–2011 Тартуский университет, докторантура (русская литература)

Профессиональное совершенствование

2009–2011 Преподавание курса «История русской культуры» в Таллиннском педагогическом семинаре

Научная деятельность

Область научных интересов: история русской литературы и культуры конца XIX – первой половины XX века, литература серебряного века, русская эмигрантская литература, творчество М. И. Цветаевой.

Опубликовано 14 статей, из них 9 в международных изданиях.

ELULOOKIRJELDUS

Maria Borovikova

Kodakondsus: kodakondsuseta
Sünniaeg ja -koht: 17. aprill 1974, Narva
Aadress: Kroonuaia 62–5, 51008, Tartu
Telefon: +372 56 624 246
E-post: maria.borovikova@gmail.com
Keelteoskus: vene keel, eesti keel, inglise keel

Haridus

1981–1991 Narva 1. Keskkool
1991–2002 Tartu Ülikool, *baccalaureus artium* (vene ja slaavi filoloogias)
2002–2004 Tartu Ülikool, *magister artium* (vene kirjandus)
2004–2011 Tartu Ülikool, doktoriõpe (vene kirjandus)

Täiendus

2009–2011 Kursuse “Vene kultuurilugu” õpetamine Tallinna Pedagoogilises Seminaris

Teadustöö

Peamised uurimisvaldkonnad: XIX sajandi lõpu – XX sajandi esimese poole vene kirjanduse ja kultuuri ajalugu; vene Hõbeajastu kirjandus, vene pagulaskirjandus, Marina Tsvetajeva looming.

Kokku on ilmunud 14 publikatsiooni, neist 9 rahvusvahelistes väljaannetes.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. **М. Боровикова.** К вопросу о творческих взаимоотношениях А. Ахматовой и М. Цветаевой // Toronto Slavic Quarterly: University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. № 35: <http://www.utoronto.ca/tsq/13/borovikova13.shtml>
2. **М. Боровикова.** Марина Цветаева: Автоконцепция вхождения в литературу (Постановка проблемы) // Марина Цветаева: Личные и творческие связи, переводы ее сочинений: Сборник докладов. М., 2005. С. 347–355.
3. **М. Боровикова.** Литературное окружение М. Цветаевой в 1900-е годы: к истории литературного дебюта // Русский модернизм и литература XX века. Тарту, 2006. С. 41–53.
4. **М. Боровикова.** Литературная биография Цветаевой: полемический аспект // Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 2007. С. 73–78.
5. **М. Боровикова.** Из комментария к поэме М. Цветаевой «На красном коне» // Пушкинские чтения в Тарту. IV. Тарту, 2007. С. 396–407.
6. **М. Боровикова.** О стихотворении Марины Цветаевой «Евреям» (1920) // Труды по русской и славянской филологии. VII. Тарту, 2009. С. 228–241.
7. **М. Боровикова.** «Стихи о Москве» Марины Цветаевой: о некоторых источниках образности цикла // Con Amore. Историко-филологический сборник в честь Любви Николаевны Киселевой. М., 2010. С. 36–52.
8. **М. Боровикова.** Некрасов в ранней поэзии Цветаевой // Пушкинские чтения в Тарту. V. Тарту, 2011. С. 464–479.
9. **М. Боровикова.** Поэтика ранней Цветаевой и традиция русской классической поэзии // Wiener Slawistischer Almanach. München, 2011. Bd. 67 (в печати).

**DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS**

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.
17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.

18. **Оксана Паликова.** Двухязычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.
19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов v продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогомян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.
25. **Инна Булкина.** Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.
26. **Алексей Вдовин.** Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. 238 с.
27. **Ольга Мусаева.** Рецепция творчества Федерико Гарсиа Лорки в русской культуре (1930–1960-е гг.). Тарту, 2011. 217 с.