

Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Институт иностранных языков и культур
Отделение славистики

Поэзия Ирины Одоевцевой 1918–1919 гг.

Магистерская работа
Юлианы Виталии Март

Научный руководитель —
лектор, PhD Р. С. Войтехович

ТАРТУ 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. «Испанцы и маркизы»: стихи 1918 года	12
1. «Вы стоите в котиковой шубке...» (конец 1918 г.)	14
2. «Мирамарские таверны» (1918)	17
3. «Я сижу на сафьяновом красном диване...» (1918)	20
Глава 2. «Но хочет Гумилев...»: учебные стихи 1919 года	24
4. «Нет, я не верю, что любовь обман...» (весна 1919)	25
5. «Прозрачный, светлый день...» (1919)	28
Глава 3. «Маленькая поэтесса»: отвергнутые стихи 1919 года	32
6. «Нет, я не буду знаменита...» (1919)	36
7. «Скажите, вам приятно жить?...» (1919)	40
8. «А ко мне в полуночном сне...» (1919)	44
9. «Вьется вихрем вдохновенье...» (1919)	47
Глава 4. «Двор чудес» (1922): скрытые стихи 1919 года	50
10. «Всегда всему я здесь была чужою...» (весна 1919)	51
11. «Остроконечные чернеют в небе крыши...» (1919)	54
12. «Толченное стекло» (октябрь 1919)	57
13. «Баллада о том, почему испортились в Петрограде водопроводы» <1920>	63
Заключение	70
Список использованной литературы	72
Kokkuvõte	78
Abstract	79
Lihlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks	80
Autorsuse kinnitus	81

ВВЕДЕНИЕ

Поэзия Ирины Владимировны Одоевцевой (Ираиды Густавовны Гейнике, в замужестве Поповой, Ивановой, Горбовой, 1895–1990) почти не изучена: не собраны ее тексты, не исследована их рецепция, не составлена библиография, нет научных изданий ее стихов, значительная часть текстов не датирована. Не имеется даже общепринятой периодизации ее поэтического творчества.

Исследования, специально посвященные ее поэзии, немногочисленны и носят характер первых подступов к проблеме. Среди них — статьи А. Ю. Леонтьевой и серия публикаций М. В. Ерошевской, посвященные ранней лирике Одоевцевой [Леонтьева 2016; Ерошевская 2018; Ерошевская 2019; Ерошевская 2019а]. Значительной ценностью для нас обладают менее специальные работы, граничащие с нашей проблематикой. К ним в первую очередь относится труд О. А. Лекманова «“Жизнь прошла. А молодость длится...” Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой “На берегах Невы”» (2020), совмещающий научно подготовленное издание книги Одоевцевой «На берегах Невы» [НБН] с ценной вступительной статьей и подробнейшими комментариями [Лекманов].

В методологическом плане значительную ценность для нашего исследования представляют также статьи А. Ю. Арьева и Е. В. Витковского [Арьев; Витковский], а в фактологическом — статья «Ирина Одоевцева» (2019) А. Л. Соболева и Р. Д. Тименчика [Соболев, Тименчик], статья Е. С. Померанцевой [Померанцева] и многочисленные научно откомментированные публикации О. А. Коростелева, посвященные Г. В. Адамовичу и его окружению [Адамович; Одоевцева 2000; Эмигранты].¹

Настоящая работа представляет собой часть продолжающегося исследования, начало которому было положено изучением дебютной поэтической книги

¹ Мы благодарны О. А. Коростелеву за то, что в своем обзоре он упомянул наш доклад, прочитанный на международном Балтийском семинаре «Георгий Адамович и русское зарубежье (к проблеме изучения культуры русской диаспоры)» (Рига, 7-8 ноября 2019 г.) незадолго до своей безвременной кончины [Коростелев: 317]. Мы также сердечно благодарим А. Никитина-Перенского и О. А. Лекманова за поддержку и помощь в нахождении редких публикаций Одоевцевой.

Одоевцевой «Двор чудес» (1922) в первой главе нашей бакалаврской работы [Март: 12-47]. Тексты, составившие «Двор чудес» (номинально – стихи 1920-1921 гг.) образуют ядро раннего периода творчества Одоевцевой (1918-1924), лишь частично рассматриваемого в настоящей работе.² К настоящему моменту нами выявлено 52 стихотворных произведения этого периода. 21 произведение уже было рассмотрено в бакалаврской работе.

Если рассуждать о начальном периоде поэтического творчества Одоевцевой с учетом реальной сложности объекта, то исследовать его надо в контексте всего поэтического творчества Одоевцевой, поскольку некоторые ранние тексты были опубликованы с сильным опозданием. На первом этапе текущего исследования мы собрали все доступные нам поэтические тексты Одоевцевой, попытались выстроить их в хронологическом порядке и проанализировали последовательно весь корпус раннего творчества Одоевцевой, пересмотрев и скорректировав свои старые выводы по содержанию книги «Двор чудес». Далее мы разделили материал для последовательной его апробации, обособив наиболее ранний период поэтического творчества Одоевцевой (1918–1919), который и рассматривается в настоящей работе.

Мы отказались от ошибочной мысли о плодотворности изучения поэзии Одоевцевой по авторским сборникам путем прямого их сопоставления. Действительно, сопоставив первые две книги, «Двор чудес» (1922) и «Контрапункт» (1951), можно увидеть поразительные различия, что и не удивительно, учитывая огромный временной разрыв между ними. Но мы не увидим, как накапливались эти различия, не увидим самой эволюции поэтической системы, не поймем ее движущих сил. В рамках первого и второго периодов публикации этих сборников были только кульминационными моментами. Первый период длился семь лет, второй — четверть века (остальные пять книг Одоевцевой можно отнести к третьему периоду).

Избрав более детализированный диахронический подход, мы были вынуждены, вместо движения вперед, вернуться назад — к самому началу творчества Одоевцевой, к ее первым сохранившимся произведениям, включая и тексты,

² Второй и третий периоды приходятся на 1925–1950 и 1951–1976 гг. Третий период можно продлить до 1983 г. — года публикации последнего оригинального стихотворения Одоевцевой «Сотворил меня плохо Создатель...» [Одоевцева 1983].

написанные до знакомства с Н. С. Гумилевым. Изменение подхода привело к уточнению результатов анализа отдельных произведений, поскольку тексты, рассмотренные в порядке написания, обнаруживают иные связи, нежели те, что установлены композицией авторской книги. В частности, стихотворения «А ко мне в полуночном сне...» и «Вьется вихрем вдохновенье...», анализируемые в настоящей работе, обнаруживают гораздо большую внутреннюю связь, если мы знаем историю их создания и общий источник — монолог Н. С. Гумилева (см. главу 3).

При изучении раннего творчества Одоевцевой исследователя подстерегает методологическая проблема, связанная с тем, что значительная часть ее ранних текстов известна по очень поздним публикациям, в частности — по мемуарам и подборке «В те баснословные года...» из сборника «Златая цепь» (1975). Исследуемый в настоящей работе корпус текстов 1918-1919 гг. на две трети был опубликован в 60-е – 70-е гг. Если в мемуарах Одоевцева еще могла стремиться к точности воспроизведения ранних текстов, то в оригинальной книге «Златая цепь» мемуарные конвенции ее не сдерживали: ничто не мешало ей довести ранние тексты до стандартов поздней поэтики (ср. мемуарную и книжную редакции стихотворения «А ко мне в полуночном сне...», гл. 3).

В поэтике Одоевцевой, несомненно, сохранялись некоторые инвариантные черты, о которых писал А. Ю. Арьев, давший следующее сопоставительно-контрастивное описание поэтики Георгия Иванова и Ирины Одоевцевой (работа посвящена ситуации конца 1950-х гг.):

Познакомившись и сблизившись благодаря Николаю Гумилеву, оба поэта совершенно по-разному переживали его присутствие в русской поэзии. Если Георгий Иванов «цеховые», акмеистические законы поэтики учитывал, даже преодолевая их в зрелом возрасте, то Ирина Одоевцева собственно литературным канонам Гумилева в своих стихах не следовала никак. Ее поэтика, можно сказать, антигумилевская, «капризная» в каждой строчке. Звук ее фразы действительно легок, порывист и ни в коем случае не располагает к меланхолии и задумчивости. Бунин, очень ее любивший, как-то пошутил: «читаю и будто сижу в лифте... вверх — вниз, вверх — вниз!» — написал Георгий Адамович. [Арьев 2011]

Однако с годами эта «капризность» поэтики Одоевцевой только усилилась, приближая ее к смягченным авангардным формам. Е. В. Витковский характеризовал зрелую поэтику Одоевцевой 50-х гг. следующим образом:

В эти годы Одоевцева много и трудно болела, и цикл, вышедший отдельным изданием в 1952 году в Париже, так и был озаглавлен: «Стихи, написанные во время болезни». В этой книге Одоевцева <...> обрела творческую зрелость. Изменились формы: появились разноstopные ритмы, «ёлочка» в записи, самоповторы и автореминисценции, реминисценции из <...> близких поэтов <...> В письме к Сергею Маковскому <...> Георгий Иванов писал (19 декабря 1957 года): «<...> ее творчество за последние два-три года сделало резкий (по-моему — ошеломляющий) скачок вверх, <...> ее стихи сплошь и рядом выигрывают в сравнении с моими, и считаю, что ничего равного им в эмиграции (да и наверняка в России) не найти» [Витковский: 23-24].

В приведенной оценке Георгия Иванова для нас важна не столько похвала, сколько фиксация резкого изменения поэтической манеры Одоевцевой в середине 50-х гг. Эти изменения отразились на текстологии ее поздних публикаций и, в частности, на текстологии подборки «В те баснословные года...» (стихи 1919-1923 гг.).

Проблема «недоверности» поздних публикаций ранней поэзии Одоевцевой напрямую вытекает из фундаментальных оснований ее отношения к поэтическому тексту, который в ее глазах никогда не имел окончательной формы, исключая дальнейшее исправление. И это не то же самое, что «недоверность» ее мемуаров, которые неоднократно как ставились под сомнение, так и реабилитировались (см. историю вопроса: [Лекманов 2009; Лекманов: 796]). «Текучесть» поэтического текста была характерна не для одной Одоевцевой. Мы знаем, что регулярно переписывали собственные произведения А. А. Блок, еще больше — Андрей Белый, Велимир Хлебников, Б. Л. Пастернак, О. Э. Мандельштам. Такое переписывание может иметь разные последствия. Для одних авторов новые версии отменяли старые, для других

становились равноправными «двойчатками», «тройчатками» и т. п.³ Одоевцева совмещала оба подхода, что повлияло и на формирование ее поэтического канона.

Поэтический канон Одоевцевой создан ее авторскими сборниками и закреплен в книге «Избранное» (1998), составленной уже после ее смерти, но с ее одобрения, Е. В. Витковским [И98]. В книгу входят мемуарная диалогия и корпус стихотворений, послуживший моделью для всех последующих изданий ее лирики [Одоевцева 2008; Одоевцева 2021]. Это — восьмичастная композиция, состоящая из разделов, представляющих семь сборников Одоевцевой с отдельно выделенной подборкой «В те баснословные года...» из книги «Златая цепь» (1975). Составитель так объяснял свои задачи и принципы:

Лишь теперь читатель имеет возможность познакомиться со всеми стихотворениями Одоевцевой, включенными ею в авторские сборники, — почти столько же осталось расплывлено по периодике и коллективным сборникам, — но тому <...> есть особая причина, заложенная в самой сути поэзии Одоевцевой. Дело в том, что за почти шестьдесят лет писания стихов (самое раннее из нам известных она датировала 1918 годом, самое позднее <...> 1977-м) Одоевцева передельвала текст одного и того же произведения по пять и по десять раз, в печать попали многие варианты, и даже решить: одно перед нами стихотворение или это две (порою больше) различные разработки единой темы, — непросто, а то и невозможно. Пользуясь <...> выданным мне Ириной Одоевцевой разрешением на составление ее «итоговой» поэтической книги, я положился на следующий принцип: стихотворение дается в редакции самого позднего сборника, а в тех случаях, когда переработка текста превышает пятьдесят процентов от общего объема, — сохраняются обе редакции. <...> Ирина Владимировна согласилась <...>: порядок стихотворений дается по первому изданию книги, а текст — по последней публикации в последнем прижизненном авторском сборнике <...> Исключение сделано для раздела «В те баснословные года...» <...> им заканчивался сборник «Златая цепь» (1975), в нем поэтесса собрала стихи начала двадцатых годов, как попавшие в «Двор чудес», так и оставшиеся за его пределами. Вот эти последние и составляют в нашей книге раздел, следующий за сборником «Двор чудес» <...> [Витковский: 9–21].

³ Ср.: «У Мандельштама нет черновиков, у Пастернака — окончательных редакций. <...> Каждое случайно сохранившееся слово Мандельштама — текст в его абсолютной окончательности. <...> Любой текст Пастернака — черновой набросок, требующий переработки» [Лотман: 91].

Составленный Витковским итоговый компендиум поэзии Одоевцевой пользуется заслуженным читательским успехом, но неудобен для научной работы (поздние редакции помещены в разделы ранних сборников). Ссылаться на него приходится в крайнем случае. Для нас таким случаем стала недостижимость сборников «Стихи, написанные во время болезни» (1952)⁴ и «Одиночество» (1965). Последняя книга была так плохо издана, что Одоевцева не стала пускать ее в продажу и считала «несуществующей», не отражала в списках типа «Книги стихов того же автора» [ПРР76: 71]. Соответственно, О. А. Лекманов пишет о пяти, а не о шести поэтических книгах, изданных Одоевцевой за рубежом [Лекманов: 9]. Все же несколько экземпляров «Одиночества» разошлось по частным коллекциям, и в собрании Витковского попали тексты, впервые опубликованные в «Одиночестве» [И98: 112-121].⁵ На остальные книги мы ссылаемся по оригинальным сборникам.

Регулярное возвращение к уже написанным текстам — одна из причин небольшого объема созданного Одоевцевой поэтического корпуса (канон, закрепленный изданием Е. В. Витковского, невелик — всего 161 стихотворение), но обилие вариантов вносит путаницу. В частности, дата под ее стихотворением не гарантирует того, что перед нами текст указанного года, особенно, если разрыв между датой текста и датой публикации — значительный.

Обычно Одоевцева не ставит крайних дат работы над текстом (начальной и конечной)⁶. Редкое исключение — случай двойной даты — можно найти в стихотворении «Еще один окончен день...» (1920–1960). Вторая дата связана здесь не просто с редактурой, а с тем, что в тексте отразилось более позднее событие — смерть мужа в 1958 г. Это выразилось в небольшой вставке в середине стихотворения

⁴ Недоступна полная оригинальная версия (12 стихотворений): сокращенные входили в два последующих сборника в виде цикла из девяти [ДЛ61: 7-17] и восьми текстов [ПРР76: 59–68].

⁵ Ср.: «По свидетельству Р. Гуля, О<доевцева> не разрешила вашингтонскому изд-ву «Рус. книга» распространять сб. “Одиночество” (1965), поскольку издатели нарушили установленный ею порядок расположения стих. Нек-рые экз. сборника все же успели разойтись» [Померанцева: 511].

⁶ Тут приходится поспорить с Е. С. Померанцевой, которая писала: «В Париже О<доевцева> издала неск. поэтич. сб-ков, включавших и новые стихи, и написанные ранее, нередко переработанные (имеющие двойную дату)» [Померанцева: 511]. Фактически дат могло быть несколько, но в публикациях они не отражались.

(«бледность вдовьего лица, <...> боль, которой нет конца» [ЗЦ75: 43]), с которой стихотворение уже не могло быть отнесено только к 1920 г. Соответственно, оно и не попало в подборку «В те баснословные года...», хотя и было опубликовано в том же сборнике «Златая цепь» (1975).

В остальных случаях Одоевцева нередко просто опускает даты. Так, в первой ее книге датированным оказалось одно стихотворение («За старой сосной зеленела скамья...», октябрь 1921), а во второй — только стихи 1950 г. (11 из 38, то есть 29% текстов). И понятно, почему: давно написанный, но публикуемый в книге 1951 г. текст может и не соответствовать своей первой версии. Действительно, некоторые из ее «двойчаток» являются не просто разными, а прямо противоположными по содержанию и поэтике текстами.

Достаточно сравнить стихотворение «Серебряной ночью среди шумного бала...» в журнале «Встречи» [Одоевцева 1934] и «Серебряной ночью среди шумного бала...» в сборнике «Контрапункт» [К51: 25]. В первом описывается бал, который лирической героиней отвергается (в духе лермонтовского «Как часто, пестрою толпою окружен...» и как бы в полемике с процитированным «Среди шумного бала, случайно...» А. К. Толстого). Во втором стихотворении бал воскрешает дорогие воспоминания детства, что влияет и на поэтику: текст удлиняется (вместо 8 — 15 строк), сухая афористичность уступает системе эмоционально нагнетаемых рефренов. Но связь между текстами остается: это — не совершенно разные тексты, а скорее разные и даже контрастные версии одного текста.

Иногда изменения состава текста происходили стремительно, в течение очень короткого периода. Так, в книге «Двор чудес» (1922) имеется поэма «Луна», которая еще совсем недавно была опубликована как «Лунная поэма» (1921) во втором номере сборника «Дом искусств» [Одоевцева 1921]. В разделе «Содержание» того же сборника можно найти стихотворение «Окрепли паруса. Легко плыть кораблю...» [ДЧ22: 60], но в самой книге первая строка имеет вид: «Окрепли паруса. Отрадно кораблю...» [ДЧ22: 41]. Книга отразила две разные редакции одного стихотворения, и в содержании, по-видимому, запечатлелась более ранняя редакция.

Отдельная проблема — соавторство. А. Ю. Арьев в уже процитированной статье «Взаимно искажая отраженья: Ирина Одоевцева и “Посмертный дневник”

Георгия Иванова» (2011) также затронул вопрос об отношении Одоевцевой к каноничности текста. Специальный вопрос, который анализировался в статье, — вопрос о проблематичности определения авторского и редакторского слоя в последних стихотворениях Иванова, записанных Одоевцевой под его диктовку и, возможно, отредактированных ею. В последние годы жизни мужа ей часто приходилось завершать его тексты по его же собственному желанию. Иногда из отдельных строк Иванова (например, «Банальнее — банального...») выростали целые стихотворения, которые становились текстами Одоевцевой. Был также случай, когда Иванов просто подарил жене миниатюрное стихотворение-катрен «В этом мире любила ли что-нибудь ты?..», которым она украсила сборник «Контрапункт» [К51: 12].⁷ Такая же совместная работа велась и в прозе. Одоевцева довольно открыто высказывалась на эти темы в письмах (например, В. Ф. Маркову) и в интервью [Арьев 2011].

Все это порождало преувеличенные слухи, и Витковский приводит следующий свой диалог с Одоевцевой:

— «Ирина Владимировна, не отвечайте, если противно, но тут многие годы ходила легенда о том, что "Двор чудес" за вас друзья написали». Одоевцева весело смеется: «Нет, "Двор чудес" я сама писала. Мне только несколько строчек друзья подарили, но так мало, так мало!..» [Витковский: 21].

Очевидно, что друзья могли принимать участие в редакции текстов Одоевцевой, поскольку она входила во второй «Цех поэтов», в котором коллективное обсуждение текстов было нормой. Но важнее то, что для Одоевцевой текст не имел статуса окончательности: свой ли, чужой ли, он мог быть изменен с поправкой на восприятие Одоевцевой соответствующего периода, что приходится учитывать при анализе.

⁷ Нам удалось установить еще более эксцентричный случай, когда под именем Одоевцевой в парижском журнале «Сатириконе» вышла шуточная «Баллада об издателе» Г. Иванова [Одоевцева 1931], изначально создававшаяся как пародия на ранние баллады Одоевцевой. Позднее она настаивала на том, что Иванов — единоличный автор «Баллады об издателе» и опубликовала восстановленный ею по памяти текст [НБН: 375-376], во многом отличающийся от другого списка, ошибочно опубликованного в собрании сочинений Н. С. Гумилева в разделе текстов коллективного авторства [Гумилев: II, 261].

В настоящей работе исследуется корпус поэтических текстов Одоевцевой 1918-1919 гг., состоящий из 13 стихотворений. Стихи 1918 г. и два учебных стихотворения Одоевцевой 1919 г. стали известны благодаря мемуарам Одоевцевой «На берегах Невы» (1967; части текста выходили и ранее [Лекманов: 10]) и устным мемуарам «На берегах Леты», записанным А. П. Радашкевичем [НБЛ; Одоевцева 1921а]. Большая часть датировок текстов 1919 г. известна по подборке «В те баснословные года...» («Златая цепь», 1975), своеобразной альтернативной версии дебютной книги «Двор чудес» (1922). Кроме четырех новых текстов, в нее попали и те, что были известны по книге «Двор чудес» как стихи 1920-1921 гг. («Остроконечные чернеют в небе крыши...» под заглавием «Сон» и «Толченое стекло» в качестве «Баллады о толченом стекле»). Мемуары «На берегах Невы» позволили пополнить этот корпус и стихотворением «Всегда всему я здесь была чужою...» (1919). На основании собственного анализа мы причисляем к этой группе и «Балладу о том, почему испортились в Петрограде водопроводы» [ДЧ22: 44-46].

Деление на главы в нашей работе соответствует делению собранных текстов на четыре категории, перечисленные ниже. Параграфы внутри глав имеют сквозную нумерацию, не привязанную к главам, поскольку каждый параграф посвящен одному из текстов реконструируемого нами корпуса. В первой главе рассматриваются три стихотворения 1918 г. (точная дата известна только для одного из них). Во второй главе рассматриваются стихотворения-упражнения 1919 г. В третьей главе — тексты 1919 г., не вошедшие в дебютный сборник «Двор чудес» и опубликованные в 1975 г. В четвертой главе — тексты 1919 г., включенные в книгу «Двор чудес» (наиболее аутентичная группа, отразившая наименьшие изменения текстов с момента их создания). В «Заключении» обобщаются выводы по всем четырем рассмотренным категориям.

ГЛАВА 1.

«ИСПАНЦЫ И МАРКИЗЫ»: СТИХИ 1918 ГОДА

В этой главе рассматриваются всего три стихотворения, из которых одно известно нам целиком, одно — точно датировано и одно — лишено обоих преимуществ, но выделяется тем, что мы знаем реакцию на него Н. С. Гумилева. 1918-й год взят нами как условный ориентир. К ноябрю 1918 г. два недатированных текста из этой подборки скорее всего уже существовали: они могли быть созданы и ранее, но могли быть написаны (что менее вероятно) и в январе-феврале 1919 г. Так или иначе, все это — стихи догумилевской эры в жизни Одоевцевой, которые она отвергла, поверив учителю, что «испанцы и маркизы — пошлость» [НБН: 51].

Все они взяты нами из ее поздних мемуаров («На берегах Невы» и «На берегах Леты»), и текстология их ненадежна. Тем не менее эта группа заслуживает внимания исследователей как необходимый фон для оценки последующих изменений в тематике и поэтике Одоевцевой. Конечно, рассмотрение этих текстов должно сопровождаться сохранением презумпции почти неизбежного в случае Одоевцевой «улучшения» оригинала в поздних публикациях.⁸

В самих мемуарах Одоевцева подчеркивала существенную перемену в своем отношении к своей ранней лирике. Но мы полагаем, что при всех изменениях сохранялись и связи, и преемственность более «зрелой» поэзии Одоевцевой по отношению к раннему творчеству. Не случайно, о своем маленьком шедевре — «Нет, я не буду знаменита...» — она писала, как о произведении, созданном в старой, отвергаемой Гумилевым манере: «Я <...> начала писать стихи — в прежнем стиле, как бы назло Гумилеву» [НБН: 47].

Одоевцева писала стихи с детства, и ее формирование как поэта протекало через этапы, которые сейчас уже невозможно восстановить. Несомненно только то, что на «аттестацию» к Гумилеву в феврале 1918 г. она явилась уже с самосознанием

⁸ Иногда изменения бывали и незначительными. Так, «Я знаю...» [Одоевцева 1923: 27] в 1975 г. было дополнено одной (3-й) строкой: «Спокойно плавниками шевеля...» [ЗЦ75: 68], что при белом Я5 вольной рифмовки было почти незаметно (17 строк превратились в 18).

поэта и со свитой почитателей из числа студентов Института живого слова, что весьма красочно описано ею в мемуарах «На берегах Невы»:

Когда в начале февраля нас известили, что в следующую пятницу состоится лекция Гумилева с разбором наших стихов, <...> мои “поклонники” пришли в волнение. <...> В мечтах мне это представлялось чем-то вроде венчания Петрарки <...> [НБН: 38-39]

Конечно, Одоевцева не обладала ни талантом, ни энергией, ни честолюбием Георгия Иванова, который уже в 1911 г. выпустил свой первый сборник — на одиннадцать лет раньше, чем его будущая жена, которая была младше его всего на девять месяцев. Не могла Одоевцева соперничать и со своим ровесником Сергеем Есениным, выпустившим дебютный сборник в 1916 г. Писала она вообще немного, но к достижению высоких образцов стремилась, ради чего и поступила в Институт живого слова в ноябре 1918 г., имея при себе тетрадь лучших своих стихов. Видимо, это был обдуманный выбор, иначе летом того же года не произошло бы эпизода с Ахматовой, которую Одоевцева случайно заметила в городе:

Я увидела Ахматову впервые летом 1918 года в Петербурге на Литейном проспекте. <...> шла за ней, восхищаясь <...> до Морской, где она, ни разу не обернувшись, исчезла в каком-то подъезде. Я прождала ее больше часа <...> но она так и не показалась. [НБН: 420]

Определенно в сознании Одоевцевой 1918/1919 учебный год был годом ее осознанного вступления на поэтическую стезю.

Упомянутая тетрадь дождала до столкновения с Гумилевым, но после разгромной критики на «Мирамарские таверны» и занятий с Гумилевым в весеннем семестре 1919 г. была сожжена [НБН: 51]. Поэтому нам приходится иметь дело с мемуарными реконструкциями (хотя отдельные списки могли сохраниться благодаря поклонникам). Возможно, позднее будут найдены ранние рукописи и публикации в петроградской газете «Эхо», в которой появилось первое печатное стихотворение Одоевцевой «Вы стоите в котиковой шубке...» (ноябрь или декабрь 1918 г.).

1919 г. стал годом символического предания огню старой поэзии Одоевцевой, и позднее она не включала этот год в периодизацию книги «Двор чудес», обозначив хронологические рамки сборника на титульном листе как «1920–1921 г.». В

действительности, в дебютный сборник попали некоторые стихотворения 1919 г. (см. главу 4). Еще решительнее Одоевцева отвергала свои произведения, созданные до встречи с Н. С. Гумилевым. Но, вероятно, не случайно она все же смогла по памяти восстановить два стихотворения в отрывках и одно — полностью («Я сижу на сафьяновом красном диване...») из сожженной тетради. В этой главе мы попытаемся их проанализировать.

Сравнивая ранние и поздние редакции текстов Одоевцевой, можно заметить определенные тенденции переработки текстов и опираться на них, реконструируя утраченные черты ранних редакций. Заметно, в частности, что в поздние редакции Одоевцева любит добавлять иррегулярные элементы: строгие размеры превращаются в вольные (ср. «Остроконечные чернеют в небе крыши...» и «Сон»), силлабо-тонические – в тонические (ср. «А ко мне сегодня в лунном сне...» и «А ко мне в полуночном сне...»), добавляются холостые стихи и другие элементы, усложняющие метрико-строфическую структуру.⁹

Неклассические и вольные размеры не были для Одоевцевой редкостью и на раннем этапе творчества (в книге «Двор чудес» тоникой написана ровно треть произведений, которые по числу строк составляют 60,9% от объема книги), но в этом случае весь текст подчинялся соответствующему метрическому заданию. Если же мы видим локальные нарушения заданных текстом правил, они вполне могут сигнализировать о позднейшей редактуре.

1. «Вы стоите в котиковой шубке...» (конец 1918 г.)

Датируется и цитируется по устным мемуарам «На берегах Леты», записанным А. П. Радашкевичем. Сохранилось начало:

Вы стоите в котиковой шубке,
В замшевых сапожках на углу Морской.
Кажется такой вы тоненькой и хрупкой,
Маленькая девочка с игрушечной душой. [НБЛ]

⁹ Иногда направление редактур менялось. Так, в 3-й редакции «Баллады о Гумилеве» [ЗЦ75: 79-82] не только внесены новые изменения — в дополнение к изменениям 2-й редакции [К51: 40-43], но и отменены некоторые изменения 2-й редакции, и текст был частично возвращен к 1-й редакции [Одоевцева 1930: 8-11].

Размер — довольно редкий в русской поэзии вольный хорей (X5-7), и это может быть сигналом поздней редакции, но один образец вольного хоря мы имеем и в сборнике «Двор чудес» («Ты заснул тревожным сном...»). Правда, там вольность была логически урегулирована (строфа X466353 повторялась дважды), так что и в данном случае нельзя исключать, что мы имеем дело не с вольным, а разностопным хореем (строфа X5667). Обстоятельства создания и первой публикации этого стихотворения известны:

Гуляя по городу <...> я увидела на углу Морской улицы барышню <...> с большой кипой газет, которые <...> она продавала. Это так меня взволновало, что вернувшись домой, я сразу написала <...> стих <...> Закончив стихотворение, я тут же решила послать его в тогдашнюю газету «Эхо». <...> через три или четыре дня вдруг приносят мне газету с этим стихотворением <...> В тот же день я получила письмо из «Эха»¹⁰ с просьбой прислать новые стихи и приглашением прийти познакомиться. <...> Такого восторга я больше никогда не переживала. [НБЛ]

Для понимания этого фрагмента существенно, что Одоевцева (на тот момент Ираида Густавовна Попова) была зачислена в учащиеся Института живого слова, в который она поступила в ноябре 1918 г. Ради поступления в это высшее учебное заведение она пошла на фиктивный брак со своим двоюродным братом Сергеем Поповым, — по настоянию отца, который должен был вернуться в Ригу. Матери Ираиды и Сергея были в девичестве сестрами Одоевцевыми, и Ираида настаивала на том, чтобы ее фамилия в браке была Одоевцева. Формально же она стала Поповой, фамилию матери использовала как псевдоним, а свой первый сборник посвятила брату, поддерживавшему ее стремление к образованию, — «Сергею Алексеевичу ПОПОВУ-ОДОЕВЦЕВУ». Вторая половина фамилии была добавлена ею от себя.¹¹

¹⁰ А. Л. Соболев и Р. Д. Тименчик в статье «Ирина Одоевцева» (2019) сообщают: «Дебютная публикация <...> не разыскана; <...> газета «Эхо» действительно выходила в указанные месяцы; см.: Газеты СССР. 1917-1960. Библиографический справочник. Т. 1. М., 1970. С. 95» [Соболев, Тименчик: 829-830].

¹¹ Ср.: «Отец меня не отпускал в Петроград, если я не выйду замуж. Вот я и придумала выйти замуж за двоюродного брата, он, правда, вовсе не адвокат был, <...> и не Одоевцев, это я сама ему такую фамилию сочинила...» [Витковский: 19]; «Вышла я замуж по желанию моего отца, боявшегося меня оставлять на “съедение волкам” (так он называл моих юных поклонников). <...> отец собирался

При этом она еще долго продолжала представляться и была известна современникам под девичьей фамилией Гейнике (некоторые, например Д. Б. Беркович и Н. К. Чуковский, запомнили ее как Генике [Гумилев 2001: 229] или Гейнеке [Лекманов: 481]).

Поскольку Одоевцева изначально поступала в Институт живого слова, чтобы стать поэтом, не удивительно, что сразу после поступления она делает второй решительный шаг и посылает стихи в газету, избрав темой первый подвернувшийся сюжет, попавший на глаза во время прогулки с братом-«мужем».

При всей краткости приведенного отрывка он интересен как образец описательной лирики «с натуры» — непосредственных уличных впечатлений, которых в первой книге Одоевцева будет избегать. Обращение «Вы» устанавливает в тексте прямую связь 1-го и 2-го лица, что и сближает героиню, и противопоставляет их: лирическая героиня видит в продавщице газет печальную, но типичную после революции альтернативу собственной судьбе — девушку из некогда обеспеченной семьи, которая вынуждена зарабатывать тяжелым трудом, почти так же, как маленькие герои Диккенса и Андерсена («Девочка со спичками») или случайно увиденные страдающие уличные персонажи из русской поэзии.¹²

Уже скоро, в автопортрете начала 1919 г. «Нет, я не буду знаменита...», Одоевцева и сама предстанет «маленькой поэтессой с огромным бантом» [ЗЦ75: 51]. Видимо, такие «девичьи» сюжеты были для молодой Одоевцевой характерны. Одним

уезжать в Ригу. Я училась в институте Живого Слова и уезжать ни за что не хотела. В женихи он мне выбрал моего двоюродного брата Сергея Попова, бывшего тогда уже богатым государственным нотариусом. А был это 1918 год. Поповой я никак не соглашалась стать и сказала, что выйду замуж при условии, что у меня будет девичья фамилия моей матери Одоевцева. <...> И мы действительно повенчались в церкви у Пяти углов. Брак этот был чисто фиктивный, и мне был обещан развод, когда мне заблагорассудится. <...> В то нелегкое время Сергей зарабатывал очень большие деньги и невероятно разбогател» [НБЛ]. Скорее всего, И. Г. Гейнике еще летом решила поступить учиться, затем, по настоянию отца, стала Поповой и уже затем поступила в Институт живого слова.

¹² Вероятно, в начале этой линии окажутся «крестьянки молодые» Некрасова, которых поэт опять же сравнивает с собой, а точнее — со своей Музой («Вчерашний день, часу в шестом...» и т.п.). При всей социальной разнице типов страдающих женщин, неизменным останется сам признак социальности, общественного неблагополучия и горячей эмпатии автора.

из возможных ориентиров в этом плане могли быть для нее и ранние цветаевские сборники («Вечерний альбом», «Волшебный фонарь», «Из двух книг», 1910-1913).¹³

Урбанистические мотивы с социальным оттенком получают у Одоевцевой развитие позднее в стихотворении «Каждый дом меня как будто знает...» (1922), в котором отчетливо прозвучит мотив из «Белых ночей» Достоевского (тема знакомства и разговоров мечтателя с петербургскими зданиями).¹⁴ Но это будет уже после издания сборника «Двор чудес» (1922).

2. «Мирамарские таверны» (1918)

Датируется по книге «На берегах Невы», в которой сообщается, что стихотворение было представлено на суд Гумилева «в начале февраля» 1919 г. [НБН: 38]. Текст был переписан одним из поклонников таланта Одоевцевой, по-видимому, из той тетради, с которой автор поступил на учебу в Институт живого слова в ноябре 1918 г. Впрочем, нельзя совсем исключать, что стихотворение было написано и в январе 1919 г. или уже прямо в феврале — специально для Гумилева:

<...> мои «поклонники» пришли в волнение. <...> какое из моих стихотворений представить для разбора? <...> Наконец выбор пал на «Мирамарские таверны». Гумилев, как известно, любитель экзотики и автор «Чужого неба». [НБН: 38]

Одоевцева приводит только отдельные строки:

Мирамарские таверны,
Где гитаны пляшут по ночам...
<...>
Воздух душен и пьянщ.
Я надену черное сомбреро,

¹³ Ср. у Цветаевой мотив случайной встречи с неизвестной девушкой («Встреча», сборник «Вечерний альбом», 1910): «Вдруг промелькнул, прозрачней анемоны, / В одном из окон полудетский лик» [Цветаева: 7]. Женские портреты, описанные во втором лице, типичны для ранней Цветаевой: «Как простор наших горестных нив, / Вы окутаны грустною дымкой...» [Цветаева: 69].

¹⁴ Ср. у Одоевцевой: «Здравствуйте. Что вас давно не видно / Не ходили вы четыре дня, / А я весь облез, мне очень стыдно / Хоть бы вы подкрасили меня» [Одоевцева 1923а: 30]. У Достоевского: «“Здравствуйте; как ваше здоровье? и я, слава богу, здоров, а ко мне в мае месяце прибавят этаж”. Или: “Как ваше здоровье? а меня завтра в починку”. Или: “Я чуть не сгорел и притом испугался” <...> слышу жалобный крик: “А меня красят в желтую краску!”» [Достоевский: II, 152].

Я накину красный плащ... [НБН: 38]

Как и «Вы стоите в котиковой шубке...», текст написан вольным или разностопным хореем (X45). X4 – типичный размер стилизаций испанского народного стиха. В частности, он пародируется в «Осаде Памбы» К. Пруtkова. В «Желаньи быть испанцем» того же автора используется 3-стопный хорей — ХЗдм [Пруtkов: 56, 75].

По словам Одоевцевой, Гумилев высмеял стихотворение, назвав подражанием «Желанию быть испанцем» К. Пруtkова, припомнив и куплеты Эскамильо из «Кармен» Ж. Бизе [НБН: 41]. В обоих случаях речь идет о стилизации (русской и французской), а в первом случае – еще и о пародии, что звучало особенно обидно. Текст Пруtkова – своеобразный каталог общих мест из испанских стилизаций, включая упоминания элементов одежды («мантилья», «епанча»). Текст Одоевцевой тоже отмечен некоторой «маскарадностью» мотивов, среди которых выделяются элементы одежды экспрессивных «испанских» цветов («черное сомбреро», «красный плащ»).

Пляшущие гитаны (испанские цыгане, цыганки), видимо, были неким общим местом в популярной культуре, поскольку у О. Э. Мандельштама даже «красавица графиня» в стихотворении «Кинематограф» (1913) «заламывает руки» «в исступленьи, как гитана» [Мандельштам: 112]. Видимо, и эта отсылка к «лубочной» культуре («Так начинается лубочный / Роман красавицы графини» [Мандельштам: 112]) могла вызвать иронию Гумилева. Но Гумилев мог насмешливо отреагировать на испанские мотивы еще и по личным причинам. Как известно, он стеснялся своей первой книги с «испанским» названием «Путь конквистадоров» (1905),¹⁵ несомненно, вдохновленной оригинальным и переводным творчеством К. Д. Бальмонта¹⁶, который давно растерял свою популярность. Одоевцева же до встречи с Гумилевым называла Бальмонта среди своих самых любимых поэтов:

¹⁵ Еще и само слово «конквистадор» он произносил неправильно как «конквистадор». Впрочем, этого он так и не узнал, написав в том же 1919 г. после примирения: «Конквистадор в панцире железном, / Признаю без битвы власть твою...» [НБН: 378]. Строки из него Гумилев через полмесяца использовал в стихотворении «Лес» (1919), посвященном Одоевцевой [Там же].

¹⁶ Об увлечении Бальмонта Испанией и отношении к нему Гумилева писали, в частности, В. Белоусова (Полилова) и А. Чабан [Белоусова; Чабан].

Стихов Гумилева до поступления в «Живое слово» я не знала, а те, что знала, мне не нравились. Я любила Блока, Бальмонта, Ахматову. [НБН: 27]

Однако интерес к экзотике, действительно, сближал Гумилева с Одоевцевой, а знание топонима Мирамар (буквально «вид на море»; распространенное название приморских городов, районов и т.п.) доказывает более тесное знакомство Одоевцевой с испаноязычным миром, чем можно извлечь из стихов К. Пруткова и оперы Ж. Бизе. Но характерно, что после столкновения с Гумилевым ее интерес сместился в сторону туманного Альбиона, что отмечали и критики.¹⁷

Примечательно, что мотив «таверн, где гитаны пляшут по ночам» предвосхищает мини-балладу Веры Инбер «Он — юнга, родина его — Марсель...» («Бренныя слова. Третья книга стихов», 1922), и это, по-видимому, не случайно: Инбер была чрезвычайно популярна у студенток Института живого слова, и поэтическое развитие Одоевцевой шло в сходном направлении. Впрочем, возможно стихотворение Инбер уже было известно Одоевцевой: оно почти сразу стало народной песней «Девушка из Нагасаки», и уже в 1918 г. его упоминает И. Г. Эренбург в московской газете «Новости дня» (13 апреля 1918) в статье «Четыре» — рецензии на стихи М. Цветаевой, В. Инбер, Н. Крадиевской и В. Меркурьевой:

Эта поэтесса, болтающая что-то о «девушках из Нагасаки», умеет просто и трогательно говорить о смерти. <...> Это не смерть, а легкое томление, миг, на грани между днем и сном, когда сердце мучительно и сладостно обрывается, падает, замирает... [Эренбург: 172].

Эренбурговское описание «легкого томления» на «грани между днем и сном» хорошо подходит и для описания следующего стихотворения Одоевцевой.

¹⁷ В 1922 г. Л. Лунц писал в неопубликованной статье «Новые поэты»: «Одоевцева поступила правильно, обратившись к Англии» [Лунц: 333]. Ср. в его же заметке «Цех поэтов» (1922): «Одоевцева удачно набрела на английскую балладу» [Лунц: 341]. Вл. Пяст писал: «Если что и оказало на нее влияние — это старинные английские баллады. <...> “Роберт Пентегью” и “Отрывок”, <...> производят впечатление перевода с английского» [Пяст]. В 1933 г. В. Б. Шкловский вторил им в статье «Юго-Запад»: «...младшие акмеисты Владимир Познер, Ирина Одоевцева <...> Николай Тихонов пришли к сюжетному стиху через подражание английской балладе» [Шкловский: 471].

3. «Я сижу на сафьяновом красном диване...» (1918)

Датируется приблизительно по книге «На берегах Невы». Лидировало по популярности среди однокурсниц Одоевцевой по Институту живого слова («им, как, впрочем, и мне самой, особенно нравилось» [НБН: 37]). Приводится автором целиком (построчная разметка здесь и далее добавлена для удобства отсылок):

Я сижу на сафьяновом красном диване.
За окном петербургская снежная даль.
И я вижу, встает в петербургском тумане
Раззолоченный, пышный и милый Версаль.
5 Все сегодня мне кажется странно и ложно.
Ты сегодня особенно страстен и дик,
И мне хочется крикнуть тебе: «Осторожно!
Ты сотрешь мои мушки, сомнешь мой парик!»
Электрический свет и узоры карниза,
10 Все предметы и люди чужие вокруг.
Я сегодня не я. Я сегодня маркиза.
— Не сердись на маркизу, мой ласковый друг. [НБН: 37–38]

Размер стихотворения — 4-стопный анапест стандартной рифмовки (Ан4 жмжм). Вскоре Одоевцева использует разностопный анапест (Ан43) в незавершенной балладе «Отрывок» [ДЧ22: 43], а сочетание Ан2-4 — в стихотворении «Вечера в январе...», датированном апрелем 1923 г. (ср.: «И встает за окном белый зимний рассвет...» [Одоевцева 1923а: 33]).

Тема стихотворения — фантазия, уносящая лирическую героиню в пространство мечты, воображаемый Версаль XVIII в., где царят утонченные отношения, несовместимые с нравами XX в. (особенно после 1917 г.). «Франция XVIII века» превратилась в устойчивый топос, привлекательный как для высокого, так и для массового искусства эпохи модернизма (включая таких авторов, как Андрей Белый, М. А. Кузмин, А. А. Ахматова, М. И. Цветаева, В. М. Инбер и т.д.).

Сюжет свидания, на котором один из любовников уносится в мечтах или во сне в иное пространство, вскоре будет использован Одоевцевой в стихотворении «Ты заснул тревожным сном...» [ДЧ22: 17]. Совместное вознесение в инобытие будет

апробировано в стихотворении «Это дом совсем обыкновенный...» [Одоевцева 1922; Одоевцева 1923: 28], а одиночное вознесение души — в «Я поздравленья к Рождеству...» [Одоевцева 1923а: 34] и «Встать в тишине. Открыть окно...» [Одоевцева 1924: 22]. Последнее Н. Н. Берберова опрометчиво поставила в пример самой М. И. Цветаевой¹⁸. Таким образом, и «Я сижу на сафьяновом красном диване...» определенно нельзя исключать из описания эволюции поэтики Одоевцевой.

Отдельный интерес представляет вопрос о его литературных источниках. Как известно, настоящим кумиром юной Одоевцевой была Ахматова. О. А. Лекманов сопоставил текст Одоевцевой с ахматовским «Маскарад в парке» (1910): «И бледный, с букетом азалий, / Их смехом встречает Пьеро: / “Мой принц! О, не вы ли сломали / На шляпе маркизы перо?» [Цит. по: Лекманов: 469]. Стихотворение входит в группу из пяти «французских» текстов в сборнике «Вечер» (1912): диптих «Алиса», «Маскарад в парке», «Вечерняя комната», «Сероглазый король» и «Над водой» [Ахматова 1912: 59–67, 83–84]. Но Ахматова была не единственным источником влияния в данном случае.

Одоевцева представляет своих поклонниц как почитательниц Лидии Лесной и Веры Инбер [НБН: 37]. Исследователь дает необходимые сведения и примеры из Лидии Лесной и приводит для сравнения пример из второй книги Инбер «Горькая улада» [Лекманов: 469], но вне обсуждения разбираемого стихотворения. Мы полагаем, что для его анализа не менее актуален и упомянутый исследователем первый сборник Веры Инбер «Печальное вино» (1914), в свое время отрецензированный Р. И. Ивановым-Разумником вместе с ахматовскими «Четками» [Разумник]. В этой книге есть такие стихотворения, как «Версаль (Подражание А. Самэну)» («Закат скользит коралловым туманом...»), «Раны Версаля» («Как свита

¹⁸ Ср.: «Стихи Цветаевой — бессвязно нагроможденный словесный и эмоциональный материал, еще не оформленный до искусства; <...> После этого положительно отдыхаешь на первом из стихотворений Одоевцевой: здесь, хотя в малом, есть и равновесие и проясненность, а потому — это уже искусство» [Берберова: 3]. Отметим, что центральный мотив стихотворения Одоевцевой (вознесение души) станет центральным и для серии поэм Цветаевой 1926-1927 гг., в которых неприемлемые для Берберовой черты стиля Цветаевой только усилятся.

короля во время смотра...») и т.п. Программным является вступительное стихотворение «Круглый портрет» («Моя душа давно была маркизой...»):

Она жила в жеманном пышном веке,
Когда был нежно-тонок сам порок. <...>
Я грезами одета, точно ризой,
Моя душа, давно, была маркизой,
Вот почему я не живу, как все. [Инбер: 3]

Парафразом финального двустишия Инбер (в котором содержится и повтор заглавной строки) является предпоследняя строка Одоевцевой: «Я сегодня не я. Я сегодня маркиза». Причинно-следственная связь («я не... как все», потому что «была маркизой») упрощается до двух утверждений («я ... не я», «я ... маркиза»). В обоих случаях душа героини уносится в иную, идеализированную реальность.

Возможно, в ряд источников этого стихотворения можно поставить и предисловие к третьему сборнику М. Цветаевой «Из двух книг» (1913). В тексте Одоевцевой бросается в глаза эмоциональная формула «И мне хочется крикнуть...». У Цветаевой: «И мне хочется крикнуть всем еще живым...» [Цветаева: 174]. В том же вступлении Цветаева отождествляет мир души с красотой окружающей человека обстановки, не исключая и диванов. Ср. у Одоевцевой: «Я сижу на сафьяновом красном диване...» У Цветаевой: «Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение; обивка дивана — не менее слов, на нем сказанных» [Там же].

Отказ героини Одоевцевой от жарких объятий хорошо согласуется с программной инфантильностью сборника Цветаевой и, в частности, с мотивами стихотворения «В чужой лагерь»: «Для нас безумные объятья / Еще неведомый дурман» [Там же: 41]. Душа цветаевской героини чутко настроена на утонченные переживания («Тоска по книге, вешний запах. / Оркестра пение вдали»). Ее восхищает «розовый закат» (ср. Версаль), а не сам возлюбленный: «Но знайте: в миг, когда без силы / И нас застанет страсти ад, / Мы потому прошепчем: “Милый!” / Что будет розовым закат» [Там же]. В сборнике Цветаевой «Волшебный фонарь» (1912) Одоевцева могла прочесть и стихотворение «Волшебство», погружающее читателя в мир Марии-Антуанетты, обительницы Версаля.

Таким образом, стихотворение «Я сижу на сафьяновом красном диване...» вполне вписывается в актуальный литературный контекст, предвосхищая одновременно и многие более поздние произведения Одоевцевой.

* * *

Подводя итог сказанному в главе, можно отметить следующие черты ранней, «догумилевской» поэзии Одоевцевой. В ней представлены три важные составляющие: образ юной мечтательной девушки с чертами инфантильности (близкий к театральному типу инженю), маскарадная экзотика с испанско-французским колоритом и сюжет полета души в инобытие. Метрически преобладает вольный или разностопный хорей, присутствует и четырехстопный анапест, утверждение которого в русской поэзии (вслед за амфибрахием) было связано с жанром баллады. Круг чтения молодой Одоевцевой, видимо, включал не только Ахматову, Бальмонта и Блока, но и Веру Инбер с Мариной Цветаевой. Позднее среди своих любимых поэтов догумилевского периода Одоевцева называла и Т. Щепкину-Куперник, известную переводчицу поэтов-драматургов.¹⁹ Нет причин сомневаться, что все это подготовило хорошую почву для балладного периода в творчестве Одоевцевой.

¹⁹ Ср.: «Из русских я восхищалась тогда Щепкиной-Куперник, а из французов – Малларме. Гумилев ругал меня за такой выбор и доказывал всячески его ошибочность. Он заставил меня перечитать их снова и, хотя внешне я с ним согласилась, но на самом деле осталась при своем мнении» [НБЛ].

ГЛАВА 2.

«НО ХОЧЕТ ГУМИЛЕВ...»: УЧЕБНЫЕ СТИХИ 1919 ГОДА

После столкновения с Гумилевым из-за стихотворения «Мирамарские таверны» в феврале 1919 г. Одоевцева временно перестала посещать занятия, которые вел Гумилев, и написала стихотворение «Нет, я не буду знаменита...», которое по логике строго хронологического изложения следовало бы рассмотреть далее в первую очередь. Но это стихотворение мы рассмотрим в следующей главе вместе с другими текстами 1919 г., опубликованными в подборке «В те баснословные года...» («Златая цепь», 1975).

В этой главе мы обратимся к двум доступным нам учебным стихотворениям. Таких текстов было создано очень много:

В тот же день мы переделывали “Птичку Божию” в ямбы <...> Через месяц я уже понимала, что Гумилев был прав <...> Из огня, как феникс, должны восстать новые стихи. Но мои новые стихи <...> хотя и соответствовали всем правилам Гумилева, звучали тяжело и неуклюже <...> Не нравились мне и стихи, сочиненные под руководством Гумилева на практических занятиях, вроде обращения дочери к отцу-дракону <...> И хотя я поверила Гумилеву, что “испанцы и маркизы — пошлость”, но семиглавый дракон с двенадцатизвездной чешуей меня не очаровал. <...> Я не пропускала ни одной его лекции и дома исписывала целые тетради <...> стихотворными упражнениями. Сколько рондо, октав, газелл, сонетов я сочинила в те дни! [НБН: 51-52]

Коллективную балладу «Дочь змия» [Гумилев 2001: 147–148], в создании которой принимала участие и Одоевцева, мы рассмотрели в бакалаврской работе [Март: 58-62]. Большой части «стихотворных упражнений» этого периода до нас не дошло.

Приводимые Одоевцевой два стихотворения выделяются обстоятельствами создания и поэтому, вероятно, запомнились ей самой. Причем с датировкой второго их них не все понятно. Первое определенно создавалась в период отсутствия Одоевцевой на занятиях Гумилева, и это должен быть февраль или начало марта 1919 г. Обстоятельства создания второго — о сирени, судя по расположению в книге, предшествуют выступлению перед Андреем Белым 30 апреля 1920 г. Можно

подумать, что речь идет о весне 1920 г., но сирень в апреле не цветет (она цветет в начале мая и в начале августа). Скорее всего имеется в виду эпизод весны или даже лета 1919 г.

В любом случае, оба текста создавались по заданию Гумилева: первое — на его рифмы, а второе — как упражнение в использовании ямба и создания экфрасиса (в данном случае – стихотворного «натюрморта»). Различие, однако, заключается в том, что над первым Одоевцева изрядно потрудились, а второе было создано экспромтом. Как мы увидим, упражнения эти не прошли для Одоевцевой бесследно.

4. «Нет, я не верю, что любовь обман...» (весна 1919)

Датируется по книге «На берегах Невы», в которой приурочено к периоду отсутствия на занятиях Гумилева после ссоры в феврале 1919 г. Создание этого текста Одоевцева рассматривала как своеобразный экзамен после предыдущего провала, и не удивительно, что этот текст ей запомнился:

Хотя я и не ходила на лекции Гумилева, но я не могла не интересоваться тем, что на них происходит. <...> мы должны написать стихотворение на заданные рифмы, — рассказывает мне живословка, непохожая на остальных. <...> я <...> соглашаюсь дать ей написанные мною стихи, с тем чтобы она выдала их за свои. <...> Рифмы, оказалось, были взяты из его собственного усеченного сонета. Гумилев сказал: — Этот сонет можно было бы напечатать. Он, право, не хуже моего. Он даже чем-то напоминает пушкинскую “Черную шаль”.

<...> Значит, я не бездарна? Значит, моя жизнь еще не кончена?.. [НБН: 48-49]

Приведем сам текст:

Нет, я не верю, что любовь обман.
Из дальних стран китаец косоглазый
Привез измены и греха заразы.
Позорной страстью дух твой обуян.
5 Но неприступны городские стены.
Сны наших жен белее моря пены.
Их верность — золото, их честь — гранит.
За синими мечети куполами,
За городом, за спящими садами,

10 Там, на заре, китаец твой убит. [НБН: 48]

Размер стихотворения — 5-стопный ямб (Я5). Рифмовка – аВВа ССd EEd. Рифмы взяты из последних дести строк «Сонета» (1912) Гумилева («Я, верно, болен: на сердце туман...»). Из-за ограничений по размеру и рифмам, трудно предположить, чтобы текст впоследствии серьезно редактировался, тем более что Одоевцева не публиковала его вплоть до выхода мемуаров, и у нее было меньше поводов вносить какие-то изменения.

Судя по всему, это техническое задание оказалось для Одоевцевой установочным по своим последствиям. Очень скоро она использует аналогичную схему «усеченного сонета» в своем оригинальном стихотворении «Всегда всему я здесь была чужою...» и впоследствии включит его в книгу «Двор чудес». Кроме того, в ее ранней лирике заметна тяга к форме десятистишия вольной рифмовки (у большинства поэтов чаще встречаются тексты, собранные из четверостиший).

Текст строится как развитие общей темы, афористически сформулированной в первом стихе. Далее начинается сюжет о китайце, совратившем некую женщину, к которой лирический субъект обращается «ты», демонстрируя высокую степень близости. Следует трехстишие, демонстрирующее высокие моральные принципы говорящего и окружающего мира, особенно женщин: эти принципы согласуются с исходным тезисом и противоречат характеристике китайца и лирического «ты». Наконец, в последнем трехстишии появляется слово «мечеть», которое маркирует художественное пространство как принадлежащее к миру ислама. Со строгостью законов ислама согласуется и стилистика текста (обилие метафорических определений-гипербол), и развязка сюжета: женщина узнает, что ее возлюбленный-китаец убит.

Все это излагается пышным «восточным» слогом с многочисленными уточнениями места и времени. Время («на заре») коррелирует и с обычным временем казни, и окрашивает воображаемую сцену в цвет зари, что придает ей и дополнительную красоту, и символически окрашивает ее в красный цвет.

Как видим, Одоевцева перенесла место действия с запада на восток (от «испанцев и маркизов» к арабам и китайцам), но не отказалась от экзотики.

«Пошлостью» оказалась не экзотика как таковая, а слишком привычная европейская историко-географическая экзотика. Восточный сюжет оказался более приемлем.

Одоевцева также постаралась подменить непосредственность лирического самовыражения ролевой лирикой, речью от лица предположительно мужского персонажа. Текст скорее всего представляет собой монолог мужчины, причем восточного ревнивца, и нельзя сказать, чтобы это образ был уникален (можно вспомнить образ венецианского мавра Отелло из трагедии У. Шекспира). С этим образом согласуются и речевая маска — сочетание лаконизма с обилием сравнений и метафор.

Возможно, Гумилева подкупило то, что Одоевцева угадала восточное направление развития темы исходного стихотворения. Однако у Гумилева текст не является сюжетным, как у Одоевцевой. Его тема — воспоминание о прежнем воплощении души в теле азиата. Тема переселения душ и «блуждающих снов» (своеобразной прапамяти) была популярна у акмеистов: если Мандельштам воображал себя в средневековой Шотландии, то Гумилев представлял себя на востоке (как А. А. Аблеухов в почти одновременно написанном романе Белого «Петербург», 1912–1913).

Возможно, подсказкой для Одоевцевой послужил пейоративный эпитет «косоглазый» и отчасти «купола». В версиях учителя и ученика совпал даже цвет куполов и их ассоциация с городом: «И город с голубыми куполами...» (Гумилев); «За синими мечети куполами, / За городом...» (Одоевцева).

Сдвиг структуры текста Одоевцевой в сторону сюжетности, вероятно, вызвал у Гумилева балладные ассоциации, и он вспомнил «Черную шаль» (1920) Пушкина. Действительно, в центре внимания у Пушкина и Одоевцевой — любовный треугольник и ревнивец, убивший соперника-иностранца. Примечательно, что позднее и метрика, и мотивы «Черной шали» в какой-то степени отозвались и в поэзии Одоевцевой (см., например, «Я сплю и мне снится...», 1921 [Одоевцева 1974: 45]).²⁰

²⁰ Примечательно, что размер «Черной шали» избрал для своей пародии на баллады Одоевцевой Е. Г. Геркен-Баратынский («Баллада о фокстерьере», 1923), текст которого был выявлен О. А. Лекмановым и воспроизведен в его комментарии [Лекманов: 8-9].

Возможно, своим одобрением Гумилев подтолкнул Одоевцеву к плодотворности разработки не только «усеченных» сонетов, но и баллад типа «Черной шали».

5. «Прозрачный, светлый день...» (1919)

Как справедливо замечает О. А. Лекманов, «это стихотворение-упражнение О<доевцева> в свои поэтические книги не включала» [Лекманов ... 532]. Датируется по книге «На берегах Невы», в которых обстоятельства создания стихотворения воссозданы в рамках отрывка, имеющего хаотичную хронологическую структуру. Мысль Одоевцевой переносится из 1920 г. в 1921 г., упоминается момент создания первых версий стихотворений «Вьется вихрем вдохновенье...» и «А ко мне сегодня в лунном сне...» (оба 1919 г.). Затем сообщается:

Как-то я пришла к нему с букетом первой сирени. <...> Он берет из моих рук сирень и кладет ее передо мной на стол.

— Представьте себе, что вы еще никогда не видели сирени, не знаете ее запаха, даже не трогали ее, — что вы скажете о ней неизбежными, нешаблонными словами?

И я как могу стараюсь описать сирень <...> Он внимательно выслушивает меня.

— Совсем неплохо. А теперь стихами то же самое или что хотите о сирени, без лишних слов, ямбом. Не более трех строф. Не задумываясь. Даю вам пять минут. Я зажимаюсь от напряжения и почти сразу говорю:

Прозрачный, светлый день,
Каких весной немало,
И на столе сирень
И от сирени тень.
5 Но хочет Гумилев,
Чтобы без лишних слов
Я б ямбом написала
Об этой вот сирени
Не более трех строф
10 Стихотворенье.

Брови Гумилева удивленно поднимаются. <...>

— Хорошо. <...> вы скоро станете знаменитой. <...>

Я иду домой. <...> Нет, я <...> не догадываюсь, что предсказание <...> исполнится не когда-нибудь там, а молниеносно скоро...

Как это ни странно, меня «открыл» не мой учитель Гумилев, а Георгий Иванов. Произошло это важное в моей жизни событие 30 апреля 1920 года. [НБН: 118-122]

После «молниеносно скоро» следует «30 апреля 1920 года», и читатель может предположить, что в апреле 1920 г. писалось и стихотворение о сирени. Однако следует учитывать и скорость ассоциативных перемещений памяти мемуариста по хронологической шкале (особенно при разговоре о событиях полувековой давности).

30 апреля 1920 г. Одоевцева была «открыта» Георгием Ивановым, но начало славы своей она связывала с другим эпизодом — с посещением лекции К. Чуковского 3 мая 1920 г. [НБН: 137] (см. гл. 4, параграф 12 о стихотворении «Толченное стекло»). Конечно, ситуация представления Андрею Белому отчасти напоминала лицейский экзамен Пушкина, но публика была немногочисленной. Белый похвалил одно стихотворение, а другое («Птица») оставил без внимания. И подлинную известность Одоевцева все же снискала даже не 3 мая 1920 г., а уже в 1922 г., после выхода «Двора чудес». Даже это можно назвать «молниеносно скоро».²¹ Наконец, как мы уже упоминали, сирень в апреле не цветет. Впрочем, полностью исключать возможность датировки 1920 годом мы все-таки не можем.

Размер стихотворения — 3-стопный ямб (ЯЗ), переходящий в вольный, поскольку в последней строке имеется усечение на одну стопу (Я2). ЯЗ использовался Одоевцевой также в комической «Балладе о том, почему испортились в Петрограде водопроводы», которую мы также предположительно датируем 1919 г.

Рифмовка стихотворения – вольная, с нарушением правил альтернанса: аВаа ссВ DсD. Возможно, она пародирует рифмовку усеченного сонета «Нет, я не верю, что любовь обман...». В любом случае, и этот текст является десятистишием.

Это — перформативное стихотворение-шутка, в котором текст инструкции совпадает с результатом ее исполнения. Обозначен заказчик — Гумилев, исполнитель

²¹ Прочитав О. А. Лекманова: «Не подлежит сомнению, что выход дебютной книги стихов Одоевцевой “Двор чудес” (Пг., 1922) стал заметным событием тогдашней петроградской литературной жизни. На книгу было опубликовано больше десяти рецензий (212, с. 333), причем тон большинства из них был весьма приподнятым. “...чутье стили в такой мере, как у Одоевцевой, — признак дарования очень крупного”, — писал, например, Владимир Пяст...» [Лекманов: 8].

— «я», объем – «не более трех строф», размер (метр) — ямб, тема — изобразить вазу с сиренью на столе.

Шутка строится на том, что заказчик просит «не более трех строф». Исполнителю же оказывается достаточно и четырех коротких строк: остальные квази-строфы (раздельных строф в тексте нет) идут на пересказ инструкции. Возможно, в тексте обыгрывается и то, что Гумилев поначалу не считал перспективными пространные стихотворения. Забравал он поначалу (в октябре 1919 г.) и «Толченное стекло»: «Давайте ее сюда. Уложим ее в братскую могилу неудачников. — И он спрятал мою балладу в толстую папку своих забраванных им самим стихов. Это было в октябре» [НБН: 132].

* * *

Учебные стихотворения Одоевцевой — малоизвестная часть ее творчества, но два запомнившиеся ей самой примера показывают достаточно сильную интегрированность этих текстов в ее оригинальное творчество. Примечательно, что эти тексты совпали по числу строк. Возможно, «Нет, я не верю, что любовь обман...» задало определенный стереотип объема для этого квази-жанра (стихотворения-упражнения).

Тексты запомнились автору потому, что оба оказались связаны с важными переходными моментами: оба раза Одоевцева получила признание от учителя — Н. С. Гумилева. В первом случае это было признание ее мастерства, умения работать, добиваясь высокого качества (так сказать, «сальерианской» составляющей искусства, весьма ценимой представителями «Цеха поэтов» и акмеистами); во втором — признание ее умения вдохновляться, импровизировать, создавая причудливые и неожиданные образы (то есть наличия у нее «моцартианского» начала).

В действительности, стихотворение-шутка «Прозрачный, светлый день...», конечно, никакими достоинствами, кроме легкости сочинения, не обладает и не случайно ни в одну книгу не было включено. С другой стороны, оно оказалось метаописательным и, возможно, косвенно отразило не только непосредственное задание, но и споры с учителем о направлении жанровых поисков. Одоевцева стремилась написать что-то значительное, что в ее тогдашнем понимании

сопрягалось с большим объемом текста. Гумилев же, по-видимому, добивался более интенсивной работы на небольшом поле.

ГЛАВА 3.

«МАЛЕНЬКАЯ ПОЭТЕССА»: ОТВЕРГНУТЫЕ СТИХИ 1919 ГОДА

В этой главе мы рассмотрим тексты, которые на момент составления дебютной поэтической книги «Двор чудес» (конец 1921 г., издана в феврале 1922 г.) казались Одоевцевой недостаточно зрелыми, но ретроспективно (в 1975 г.) выросли в цене, вытеснив из подборки «В те баснословные года...» (альтернативной версии поэтического дебюта) многие стихотворения первой книги. При этом стоит подчеркнуть, что это не стихи «второго ряда»: Одоевцева не составляла подборку только из того, что не поместилось в первую книгу. Половина «Двора чудес» осталась²², половина была заменена более удачными (с точки зрения Одоевцевой 1975 г.) текстами.²³ Мы говорили о двойчатках-стихотворениях, в данном случае можно говорить о двойчатках-сборниках. На правах второй части подборка-сборник «В те баснословные года...» вошла в «Златую цепь» (1975) так же, как «Стихи, написанные во время болезни» (1952) входили циклом в книги «Десять лет» (1961) и «Портрет в рифмованной раме» (1976).

Вероятно, в восприятии Одоевцевой начала 20-х гг., разбираемые стихотворения слишком напоминали как ее раннюю наивную лирику, так и учебные стихотворения, рассмотренные нами выше (главы 1-2). Многие из них имеют характер прямого эмоционального высказывания или отмечены шуточным тоном «домашней» лирики и поэзии «на случай». Автору понадобилось более полувека, чтобы оценить эти качества как сильную, а не слабую сторону текста.

²² От «Двора чудес» осталось 10 стихотворений (47,6% по числу текстов и 32,5% по числу строк, то есть 365 стихов из 1124). Одиннадцать выпавших стихотворений были заменены новыми, и к ним добавилась «Баллада о Гумилеве», которая уже появлялась в периодике [Одоевцева 1930] и в книге «Контрапункт» (1951).

²³ В новой версии дебютного сборника оказалось 22 стихотворения: по числу текстов она превосходит дебютный сборник на одно стихотворение, но по числу строк – менее объемна (за счет выпадения поэмы «Луна» и наиболее протяженных баллад «Саламандра» и «Три совета», а также «Баллады о том, почему испортились в Петрограде водопроводы»).

Как уже было сказано, в сборнике «Златая цепь» (1975) подборка «В те баснословные года...» составляет вторую половину книги, но она теснее связана с поэтическим самосознанием Одоевцевой этого времени, чем может показаться на первый взгляд. Е. В. Витковский посчитал, что обособленность этой части позволяет отделить ее от основного корпуса и перенести в начало составленного им собрания, поместив после раздела «Двор чудес». Но при этом он пожертвовал связью названия «Златая цепь» со стихотворением из переносимой подборки — «Скажите, вам приятно жить?..» (1919), в котором и содержится образ «цепи златой» [ЗЦ75: 52]. Больше нигде в книге не встречается форма «златой», хотя в первой части книги упоминается «золототканное торжество» осени и «золотисто-голубая» гладь воды [ЗЦ75: 30, 38] — в двух стихотворениях, посвященных Георгию Иванову. «Цепь» встречается только в эпиграфе из Пушкина ко всей книге (цитируем в авторской орфографии): «И днем и ночью кот ученый / все ходит по-цепи кругом» [ЗЦ75: 5]. Такая тесная связь ранних стихотворений с концепцией позднего сборника, видимо, предполагает их переосмысление и позднюю редактуру. Действительно, в двух случаях для стихотворений 1919 г. мы находим подтверждение этому тезису, но объем правки сильно отличается. Для «А ко мне в полуночном сне...» он — заметный, для «Вьется вихрем вдохновенье...» — минимальный (одно слово). Правда, и ранние версии мы знаем по поздним источникам — мемуарам «На берегах Невы».

«Отвергнутые» стихи Одоевцевой 1919 г. (напомним, в подборке «В те баснословные года...» содержатся стихи 1919–1923 гг.) оказались созвучны поздней поэтике Одоевцевой, которую Витковский обозначил в названии своей статьи цитатой из Одоевцевой: «Мне нравятся неправильности речи...». По мнению Витковского, с середины 60-х гг. до середины 70-х в лирике Одоевцевой усиливается тенденция к «гротескиаде» на грани сюрреализма:

Стоит сравнить тексты стихотворений «Довольно вздор нести / Про Терек и Дарьял...» из сборника «Одиночество» (1965) и «Антитеза» («Довольно вздор нести / Про ту страну, куда Макар...») из сборника «Златая цепь» (1975). <...> эмиграция «первой волны» ратовала за сохранение русской речи <...> над чем издевалась еще

Тэффи, от лица анонимного ревнителя требуя говорить не «идти за вином» — а лишь «идти по вино», и никак иначе.

Язык мой ангельски неточен.
Мне нравятся созвучья лиро-лирные,
Барокко-рококо-ампирные... —

признавалась Одоевцева в первом варианте, а во втором развернула образ еще более ужасный для эмигрантского слуха:

Язык мой ангельски неточен,
Акробатичен и порочен <...>

Между тем в довоенные годы подобную гротескиаду просто не пропустили бы в <...> печать, а того, кто отважился на подобное в собственной книге, объявили бы душевнобольным — именно так сделали с <...> сюрреалистом Борисом Божневым. Права говорить «на птичьем языке» эмиграция не давала. Но Одоевцева взяла да и заговорила. <...> сначала заговорил Георгий Иванов: из таких стихотворений сложен раздел «Rayon de rayonne» в двух его последних сборниках. [И98: 10].

Не вошедшие в «Двор чудес» стихи оказались «современны» поэтическому самоощущению Одоевцевой 60-70-х гг., но одновременно это делало их предметом живого поэтического переосмысления и отчасти редактирования.

Рассмотрим положение текстов 1919 г. в общей композиции подборки «В те баснословные года...» (22 текста). Курсивом выделены стихотворения, не входившие в «Двор чудес» (13 текстов),²⁴ полужирным шрифтом – стихотворения 1919 г. (6 текстов):

В ТЕ БАСНОСЛОВНЫЕ ГОДА...

<i>Нет, я не буду знаменита</i>	51
<i>Скажите, вам приятно жить?</i>	52
Сон	53
<i>А ко мне в полуночном сне</i>	54

²⁴ Стихотворения из книги «Двор чудес» были отредактированы, и некоторые изменили названия; в скобках – первоначальные варианты: «Памяти Гумилева» («Мы прочли о смерти его...»), «Баллада о толченом стекле» («Толченное стекло»), «Сон» («Остроконечные чернеют в небе крыши...»), «Баллада о Роберте Пентегью» («Роберт Пентегью»), «Облаками, как пушистой шалью...» («По грязи и лужам день осенний...»), «Скрипнула зловеще половица...» («Под окном охрипшая ворона...»).

<i>Вьется вихрем вдохновенье</i>	55
Поэт	56
Год прошел и принес с собою ²⁵	57
Памяти Гумилева	58
Скрипнула зловеще половица	59
<i>В городе не знаешь даже что зима</i>	60
С луны так сладостно и верно веет	61
<i>Любовь. Как изучать ее законы?</i>	62
<i>Летят на юг соловьи</i>	63
<i>Луна. Новогодняя ночь</i>	64
Он сказал: — Прощайте дорогая	65
Облаками, как пушистою шалью	67
<i>Я знаю, что в море плавают большие рыбы</i>	68
<i>Сияет дорога райская</i>	69
<i>Баллада о площади Виллет</i>	70
Баллада о толченом стекле	71
Баллада об извозчике	74
Баллада о Роберте Пенгегью	77
<i>Баллада о Гумилеве</i>	79 [ЗЦ75: 84]

Стихотворений 1919 г., не попавших в книгу «Двор чудес», четыре. Все они собраны в начале подборки («Сон» и «Баллада о толченом стекле» под другими названиями во «Дворе чудес» имелись²⁶). Но хронологический принцип в организации подборки —

²⁵ «Год прошел и принес с собою...» — не отдельное стихотворение, а концовка баллады «Поэт», ошибочно указанная как отдельный текст в «Содержании».

²⁶ Среди выпавших также оказалось два текста 1919 г. (выделены полужирным шрифтом), которые будут рассмотрены в следующей главе (в скобках – номера позиции в книге «Двор чудес»): (3) **«Всегда всему я здесь была чужою...»**; (4) «Дрожит и стынет...»; (6) «Ты заснул тревожным сном...»; (7) «За старой сосной зеленела скамья...»; (11) «Январская луна. Огромный снежный сад...»; (14) «Саламандра»; (16) «Три совета»; (17) «Окрепил паруса. Легко плыть кораблю...»; (19) «Отрывок»; (20) **«Баллада о том, почему испортились в Петрограде водопроводы...»**; (21) «Луна». Лирическое стихотворение 1919 г. помещено в начале, балладу же (предположительно 1919 г.) Одоевцева поместила в конце. Это связано с общим композиционным заданием: длина текстов от начала к концу «Двора чудес» постепенно увеличивается; не все баллады оказались в конце, как в подборке «В те баснословные года», но тенденция уже была задана.

не единственный: все баллады помещены в конец и, очевидно, не в порядке их написания: идущая первой «Баллада о площади Виллет» (1923) предшествует «Балладе о толченом стекле» (1919).

Про стихотворение «Нет, я не буду знаменита...» мы, действительно, знаем, что оно было написано раньше других, в момент ссоры с Гумилевым в феврале 1919 г. Про «А ко мне в полуночном сне...» и «Вьется вихрем вдохновенье...» мы также знаем, что их первые варианты были созданы одновременно и, вероятно, ближе к концу 1919 г., что наглядно демонстрируется композицией подборки. Дополнительным объединяющим моментом оказывается и то, что все они объединены фигурой Н. С. Гумилева как прямого или подразумеваемого адресата текста. Все эти тексты относятся к «доивановскому» периоду жизни Одоевцевой.

6. «Нет, я не буду знаменита...» (февраль 1919)

В сборнике «Златая цепь» (1975) текст ошибочно датируется 1918 г. Это противоречит как его содержанию, так и описанию обстоятельств его создания в книге «На берегах Невы», но психологически объясняется его отнесением к «прежнему стилю», господствовавшему в поэзии Одоевцевой до 1918 г. Импульсом к написанию текста стала насмешливая критика Гумилева на «Мирамарские таверны» в феврале 1919 г.:

Я перестала мечтать о славе, но снова начала писать стихи — в прежнем стиле, как бы назло Гумилеву. <...> Да, казалось, я примирилась с тем, что с поэзией все кончено, что я из поэта превратилась в «салонную поэтессу» [НБН: 47].

Дата «1918» под первым стихотворением подборки «В те баснословные года...» несла также дополнительную «автобиографическую» функцию. Несмотря на то, что Одоевцева не включила в подборку реальных текстов 1918 г., ей хотелось зафиксировать эту дату как реальный год ее выбора жизненного пути, поступления в Институт живого слова, первой публикации в газете «Эхо» и встречи с Гумилевым. Одоевцева была убеждена, что стихотворение было написано в «прежнем стиле», и как пример этих новых стихов в «прежнем стиле» привела в мемуарах вторую строфу разбираемого стихотворения, снискавшего «особенный успех» [Там же]. Отметим

сразу, что в приводимом тексте второй строфы («На берегах Невы», 1967) нет разночтений с редакцией 1975 г., которую мы приводим ниже:

Нет, я не буду знаменита
Меня не увенчает слава,
Я — как на сан архимандрита
На это не имею права.

Ни Гумилев, ни злая пресса
Не назовут меня талантом.
Я маленькая поэтесса
С огромным бантом. [ЗЦ75: 51]

Размер стихотворения – 4-стопный ямб перекрестной рифмовки (Я4 АВАВ CDCD), а точнее — Я4, переходящий в вольный ямб, поскольку последняя строка усечена на две стопы. Усеченная строка заполнена «огромным бантом», что делает ее особенно эффектной: противоположные смыслы «малого» и «большого» (даже «огромного») создают семантическую игру, в которую включаются и коннотации банта как чего-то декоративного и второстепенного, а также детского. Все эти оттенки усложняют основную антитезу финала: «маленькая поэтесса» vs. «огромный бант». В ней, как формуле, находит выражение та «капризная» поэтика, о которой писал А. Ю. Арьев (см. «Введение») и по-своему Витковский (см. в этой главе выше).²⁷

Сплошными женскими рифмами стихотворение резко выделяется на фоне основного корпуса лирики Одоевцевой, поскольку отличительной чертой поэзии Одоевцевой является любовь к сплошным мужским клаузулам.²⁸ Сплошные женские рифмы корреспондируют и с повышенной «женской» эмоциональностью автора. Если в текстах, где окончания чередуются, конец строфы чаще сочетается с мужским окончанием (звучащим более «окончательно», твердо), то в этом стихотворении нет

²⁷ В последней строке можно отметить и эффектную звукопись (ассонанс на «о/а» с аллитерацией на «м/н»), придающую финальной строке дополнительную экспрессивность.

²⁸ Ср. о стихотворении Г. Иванова: «“Баллада об издателе” просто написана размером моих тогдашних баллад, в подражание им, с теми же, как и в моих балладах, мужскими рифмами» [НБН: 374].

такого сигнала конца завершенности строфы или текста; однако усеченная строка (комма) отчасти выполняет аналогичную функцию.

Текст написан как своеобразная декларация, эпатирующий выпад «маленькой поэтессы», «капризно» затрагивающий и проблематику женской эмансипации. Неожиданное сравнение: «Я — как на сан архимандрита / На это не имею права», — не только радует читателя неожиданной и точной рифмой, но и касается темы, волновавшей Раду Гейнике с юности: с детства она хотела стать адвокатом, хотя в России женщины еще долго не могли занимать подобной должности²⁹. Проблема статуса поэта-женщины также остро переживалась в начале XX в., и, как известно, такие авторы, как А. А. Ахматова и М. И. Цветаева принципиально отказывались от наименования «поэтесса», поскольку за этим феминитивом тянулся шлейф унижительных коннотаций, несмотря на то что в эпоху модернизма ситуация резко изменилась [Шевеленко: 64–73].

Признание себя «маленькой поэтессой» не должно обманывать читателя. Это — не предмет гордости, а мужественно принятое и поднятое на щит «чужое слово». Так в некоторых обстоятельствах представители периферийных групп в искусстве с вызовом принимали стигматизирующие определения из противоположного лагеря и делали их своим наименованием («импрессионисты», «декаденты» и т.д.). Одоевцева также сделала образ «маленькой поэтессы с огромным бантом» частью своего имиджа, но для этого ей понадобилось полвека. Вступить в литературу с таким текстом в начале 20-х гг. она не могла.³⁰

²⁹ Ср.: «Мой отец мечтал, что я стану адвокатом. В России в то время еще женщин-адвокатов не было, но он все-таки хотел, чтобы я закончила юридический факультет <...> окончив гимназию, я поступила на женские курсы юридического факультета, но дальше первого курса не пошла» [НБЛ].

³⁰ Не могла, потому что сделала другой выбор (отчасти под влиянием Гумилева), а не потому, что ее текст нарушал был абсолютно неприемлем. Сам по себе нестандартный, несколько театральный имидж приветствовался и в культуре модернизма, и еще больше – в культуре авангарда. Неумение видеть за экстравагантной внешностью («бантом» и пр.) глубокую суть художника — одна из популярных тем искусства этого времени. Тема маски вообще чрезвычайно важна: помимо очевидных литературных параллелей у Блока, Белого и пр., можно вспомнить оперу Р. Леонкавалло «Паяцы», 1892; вскоре будет написана и оперетта И. Кальмана «Принцесса цирка», 1925, в которой отчасти отразился центральный мотив романа Г. Леру «Призрак оперы», 1910).

В наиболее эффектной второй строфе, объединяя Гумилева и «злую прессу», Одоевцева переходит на личности, резко повышая экспрессивность своего высказывания (ср. аналогичные приемы в лирике, например, В. В. Маяковского: «Вам!», «Облако в штанах» и пр.). Именно эта строфа завершается виртуозным двустишием, обыгрывающим антитезу «маленькая vs. огромный».³¹ Констатируя трагическую непреодолимость сложившейся ситуации, Одоевцева саркастически признает отказ от славы в формах, явно доказывающих наличие мастерства. Несомненно, это одно из самых выразительных стихотворений ранней Одоевцевой.

К финальному самоопределению Одоевцева подводит читателя с самого начала, отрицая возможность стать «знаменитой», получить венец «славы» (известный античный мотив). Все это подключает ассоциации с классической поэзией, и первые три слова «Нет, я не...», как нам представляется, однозначно отсылают к программному стихотворению М. Ю. Лермонтова, написанному тем же Я4, «Нет, я не Байрон, я другой...» (1932). Как и у Лермонтова, у Одоевцевой маркируется идея отверженности («гонимый миром»), малых сил («Мой ум не много совершит...») и разочарования («надежд разбитых груз» [Лермонтов: II, 33]).

Однако стихотворение Лермонтова на одну строфу больше, и в этой строфе, наполненной возвышенными сравнениями, происходит перелом тематического развития, завершающийся пуантом: «Я — или бог — или никто!» [Там же]. У Одоевцевой все сведено к трагической шутке, и вместо антитезы — гротескный, отчасти оксюморонный образ: несочетаемость банта (в глазах окружающих) даже с маленькой поэтессой много раз подчеркнута в мемуарах Одоевцевой³². Однако

³¹ Идея малого, побеждающего большое, — старая поэтическая тема, восходящая к мифологическим сюжетам. Ср. бурлескную трактовку этой темы у Пушкина: «Певец-Давид был ростом мал, / Но повалил же Голиафа, / Который был и генерал, / И, побожусь, не ниже графа» [Пушкин: II, 169]. Вызов «маленькой поэтессы», брошенный Гумилеву и «злой прессе», эксплуатирует ту же базовую идею-парадокс, а восторженная реакция однокурсниц, несомненно, доказывала правоту ее притязаний.

³² На экстравагантность, неконвенциональность этой детали туалета остро реагируют поэты. Гумилев: «И завтра же начнет высмеивать мой бант...» [НБН: 133]; «— Бант снимите. Бант тут не к месту. <...> Выступать с бантом он разрешил мне только через два месяца» [НБН: 137-138]. Реакция Ф. Сологуба: «Вас совсем недавно еще можно было в угол ставить. С вашим бантом. А правда, что вы пишете стихи, как уверяет Николай Степанович?» [НБН: 363]; «Нет, потом, когда вас уже в угол ставить нельзя будет и вы перестанете носить бант» [НБН: 407-408]. О. А. Лекманов дает существенный комментарий

Гумилев распознал лермонтовские параллели, и не случайно лермонтовская тема играет важную роль в мемуарах Одоевцевой, посвященных Гумилеву (прежде всего в сцене панихиды по Лермонтову [НБН: 156-166; Лекманов: 559-566]).

В заключение следует отметить, что мы не можем сказать однозначно, когда текст Одоевцевой приобрел ту безупречную художественную форму, в которой он представлен в книге «Златая цепь» (1975). Но при всей своей виртуозности он не мог войти в первый сборник Одоевцевой, как из-за повышенной экспрессивности (стихотворение не вписывалось в рамки поэтики, к которой стремилась начинающая Одоевцева), так и по причине гибели Гумилева в 1921 г., после которой и собирался сборник «Двор чудес»: еще не пришло время вспоминать моменты размолвок с Гумилевым как нечто столь же ценное, сколь и все остальное, с ним связанное.

7. «Скажите, вам приятно жить?..» (1919)

Датируется по книге «Златая цепь» (1975).

— Скажите, вам приятно жить ?

— О да ! Конечно, даже очень !

Мне с жизнью весело дружить

Союз наш неразрывно прочен

5 И благостен.

За годом год

Кошачьей поступью идет

По звеньям той цепи златой

И дуб зеленый надо мной

Широкошумною листвою

10 Золотовейной тишиной

Лирно-лирически поет.

Все сладкозвучней, все нежней. [ЗЦ75: 52]

к происхождению банта: «...Ольга Николаевна Гильдебрандт-Арбенина (1897–1980) в своих мемуарах писала, что бант О<доевцевой> “был «свистнут»” ею у подруги Арбениной Екатерины Шалонской: “Бант, вошедший в литературу, — Раде бы не придумать” (96, с. 435). <...> Шалонская и О<доевцева> вместе учились на женских педагогических курсах новых языков М. А. Лохвицкой-Скалон (см.: ЦГИА СПб, ф. 51, оп. 6, дела № 213 (Шалонской) и № 49 (Ираиды Гейнике))» [Лекманов: 471].

Размер стихотворения, как и в предыдущем случае, — 4-стопный ямб, самый классический русский размер, который, однако, ни разу не был представлен в дебютной книге Одоевцевой «Двор чудес» (1922), хотя другие ямбические размеры в ней встречаются. Вероятно, для Одоевцевой он звучал уже слишком классично и даже несколько старомодно.³³

Рифмовка 12-стишия — свободная, нарушающая правила альтернанса: аВаВссddddсе. Последнее, возможно, — результат позднейшей переработки. Прихотливость рифм похожа на сознательный комический прием, причем господствуют мужские окончания, к которым у Одоевцевой позднее наметилась склонность. Несмотря на четность строк, текст заканчивается холостым стихом. Возможно, что и это — результат позднейшей переработки.

Из-за размера рифмовка поначалу выглядит как пародия на рифменную схему онегинской строфы (в данном случае — «урезанной», как был урезан сонет Гумилева и «сонет», написанный по его образцу «Всегда всему я здесь была чужою...»). Если отвлечься от распределения мужских и женских окончаний, то первые 2/3 текста соответствуют «онегинскому» порядку рифм, только в третьем четверостишии происходит намеренный и подчеркнутый игровой сбой — четыре строки на одну рифму подряд («златой – мной – листвою – тишиной»).

Пушкинские ассоциации поддерживаются и пушкинской реминисценцией из поэмы «Руслан и Людмила» («златая цепь»), как известно, упоминаемой Пушкиным во второй строфе «Евгения Онегина» («Друзья Людмилы и Руслана!» [Пушкин: V, 8]). Тон онегинской «болтовни» [Лотман: 56-64] легко перенимается поэтессой «с огромным бантом». В контексте разбираемого стихотворения «огромный бант» выглядит как своеобразный «дендизм», а сочетание «поэтесса vs. бант» как подобие сопоставления-антитезы «быть дельным человеком vs. думать о красе ногтей» [Пушкин: V, 17].

³³ Осенью 1920 г. Н. С. Гумилев в качестве задания поручал Одоевцевой написать себе письмо 4-ст. ямбом, и она это задание выполнила. Текст пропал, но в памяти Одоевцевой сохранился ответ Гумилева из шести строф. Приведем его начало: «О, сила женского кокетства! / В моих руках оно само, / Мной ожидаемое с детства / Четырехстопное письмо!» [Гумилев: I, 158]. Судя по ответу в тексте Одоевцевой обыгрывались мотивы переписки Абеяра с Элоизой и «Евгению. Жизнь Званская» Г. Р. Державина.

Как и предыдущее, стихотворение включено в коммуникацию с учителем — Гумилевым. Он здесь прямо не назван, но стихотворение построено как ответ на его вопрос, стилизованный в «онегинском» духе. Напомним (мы писали об этом в бакалаврской работе [Март: 57]), что в книге «На берегах Невы» первое процитированное стихотворение Гумилева — «Я вежлив с жизнью современной...» (1916). Оно также написано 4-ст. ямбом и формулирует отношение поэта к жизни в терминах «светского» поведения. Одоевцева предлагает свою версию: «Мне с жизнью весело дружить...», и остальные десять строк ее стихотворения являются развитием этого тезиса, украшаемого фигурами, тропами и реминисценциями.

Парафразировав первую строку гумилевского образца, Одоевцева сменяет олицетворенный образ «жизни» на вереницу быстро меняющихся вариантов. Жизнь представляется как череда годов, затем лестница (что сразу отражается в использовании графического приема «лесенки»), затем — «золотая цепь», по которой «кошачьей поступью» идут годы. Цепь ассоциируется с дубом, а пушкинский дуб превращается в парафраз лермонтовского дуба из «Выхожу один я на дорогу...» (1841): сказочный антураж «лукоморья» Пушкина трансформируется в элегическую утопию Лермонтова. Такой пастиш характерен для поэзии позднего Г. Иванова и поздней Одоевцевой, о чем уже было сказано выше. В 1919 г. Одоевцева могла позволить себе это только в «домашней» поэзии, но к 1975 г. такая поэтика уже не вызывала удивления у читателя.

Примечательно, что в этом стихотворении едва ли не впервые появляется отчетливый кошачий мотив, который превратится в лейтмотив творчества Одоевцевой³⁴ («Баллада о Роберте Пентегью», «Под окном охрипшая ворона...»),

³⁴ Для современников существовала корреляция и между обликом Одоевцевой (возможно, отчасти из-за банта) и кошками, на что обратил внимание О. А. Лекманов: «Надежда Павлович <...> оставила неприязненный портрет О<доевцевой>: “Кокетничала с Гумилевым Одоевцева, рыжая, с большим бантом, похожая на кошку” (297, с. 474)» [Лекманов: 657]. Уже в 1919 г., как мы отмечали, появится посвященный Одоевцевой «Лес» Гумилева с фантастическим образом «женщины с кошачьей головой». Далее в поэзии Одоевцевой кошачья тема и героиня-кошка станут узнаваемым лейтмотивом. В частности, после создания баллады «Роберт Пентегью» Мандельштам воспринимал Одоевцеву как «автора котов»: «И вспомнил вашу “Балладу о котах”. А тут вдруг кошка бежит, а за ней, за ней другая. А за кошками, — тут смех перешел в хохот и клетот, — за кошками — вы! Вы идете! За кошками!

«Луна» и пр.), о чем будут также писать и многочисленные критики и исследователи.³⁵ Однако никакой «кот» как персонаж в тексте не появляется: это — фантомный образ, возникающий в метафорическом слое текста и в поле звуковых ассоциаций (рифма «год – идет – поет»). Уже в 1975 г. Одоевцева закрепила его приведенным выше эпиграфом из «Руслана и Людмилы» ко всему сборнику «Златая цепь».

Трансформация пушкинского дуба в лермонтовский также происходит почти незаметно — с помощью пространственных маркеров («надо мной») и введения мотива пения, который тщательно разрабатывается с привлечением уже каких-то гомеровских сложных эпитетов («широкошумная листва»³⁶, «золотовейная тишина») и даже плеоназмов на грани пародии («лирно-лирически поет»).

Холостой стих с окончанием «нежней» перекликается с рифменной парой «листвой — тишиной» по правилам диссонанса, обозначая изначально шуточный характер текста, не отменяющий его лиричности. В то же время все ассоциации нанизываются на исходную тему — «приятно жить», которая и дорастает до пушкинско-лермонтовской поэтической «утопии». Такой тип порождения текста напоминает приемы создания учебных стихотворений. В данном случае объектом усилий было не заучивание известных форм и приемов, а развивали эвристических способностей (навыков «изобретения» в терминах риторики). От этой поэтики Одоевцева ушла в 1919 г., и к такой поэтике (или схожей, но с поправкой на огромный жизненный и поэтический опыт) она вернулась в 60-е — 70-е гг.

Автор котов!» [НБН: 186]. На портретах Одоевцевой работы В. А. Милашевского и 1921, и 1922 гг. Одоевцева неизменно предстает с кошкой на руках.

³⁵ Л. Лунц: «Вечно у нее в стихах кошка и всегда прыгает на окошко» [Лунц: 333]. Вл. Пяст с похвалой закончил свою рецензию на «Двор чудес» единственной цитатой: «Не уйти тебе от кошки рыжей, / С рыжей женщиной ты был жесток, / Вот я подползаю ближе, ближе, / Вот сейчас я сделаю прыжок!..» и примечанием: «Как техника стиха отвечает здесь содержанию!» [Пяст]. Примеры можно умножить.

³⁶ Эти «гомеровские» сложные эпитеты также могут быть взяты Одоевцевой у Пушкина. Ср. «широкошумные дубровы» в стихотворении «Поэт» (1828); речь опять же идет о дубовой роще [Пушкин: III, 23]. «Тишина золотовейная» — инициальный образ стихотворения-четверостишия П. Соловьевой (Allegro) «В осеннем саду» (сборник «Плакун-трава», 1909). Соловьева была известной детской писательницей, ее книги выходили в издательстве «Тропинка», она тяготела к сказочным сюжетам, и вполне возможно, что Одоевцева могла знать ее произведения еще в отрочестве.

8. «А ко мне в полуночном сне...» (1919)

Датируется по книге «Златая цепь» (1975). Согласно мемуарам «На берегах Невы» (1967) первая версия текста была создана одновременно с первой версией стихотворения «Вьется вихрем вдохновенье...». За день до создания обоих Гумилев якобы доказывал, что женщины «памятливы на обиды», что Одоевцева — женщина без примеси мужских черт, и что ее «в Средние века сожгли» бы «на костре как ведьму», в том числе из-за рыжего цвета волос, и что это должно быть не обидно, а лестно, особенно женщине, «пишущей стихи» (например, Зинаиде Гиппиус):³⁷

Ведьмовское начало схоже с вдохновением. Ведьмы сами были похожи на стихотворения. Вам скорее лестно, что вас сожгли бы на костре. <...> На следующий день я принесла Гумилеву две строфы <...> Гумилев, <...> одобрил их и меня:
— У поэта должно быть плюшкинское хозяйство. <...> Все, что вы слышали или читали, тащите к себе, в стихи. <...> я тогда писала каждый день [НБН: 117-118].

Когда была в точности создана редакция 1975 г., неизвестно, но отличия между ними заметны. Сравним:

1919	1975
А ко мне сегодня в лунном сне	А ко мне в полуночном сне
Прилетела рыжая сестра	Прилетала рыжая сестра
И со мной осталась до утра.	И со мной пробыла до утра

³⁷ О. А. Лекманов справедливо возводит это место к статье Л. Д. Троцкого, где непосредственно перед характеристикой поэзии Одоевцевой Гиппиус положительно характеризуется как «ведьма»: «Хотя о демонизме поэзии и личности Гиппиус писали многие критики и мемуаристы, О<доевцева> намекает здесь на следующий пассаж из статьи Льва Давидовича Троцкого <...> “Внеоктябрьская литература”, опубликованной в “Правде” в 1922 г., уже после гибели Гумилева: “<...> этой натуральной ведьмистостью стихи Зинаиды Гиппиус возвышаются над другими, более совершенными, но «нейтральными», то есть мертвыми” (375)» [Лекманов: 530]. Среди демонических образов Гиппиус, о которых Гумилев мог говорить в 1919 г., можно назвать стихотворение А. А. Блока «Женщина, безумная горячка!..» (1918), в чем-то перекликающееся с характеристикой Троцкого. Здесь названа не ведьма, а «зеленоглазая наяда», поющая у «ирландских скал». Она сочетает образ роковой женщины и поэтического мастерства: «Ядом напоенного кинжала / Лезвее целую, глядя в даль...» [Блок: III, 372]. С пением «сирены» сравнивал символическую поэзию еще К. Д. Бальмонт в статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1900) [Бальмонт: 77].

И во сне вложила в сердце мне
5 Уголек из своего костра. [НБН: 118]

И в подарок оставила мне
5 Уголек своего костра,
Чтобы помнила я о сестре,
Чтобы косы стали мои
Красны как медь,
Чтобы мне, как и ей сгореть
10 На костре. [ЗЦ75: 54]

Первоначальный текст был не только в два раза короче, но и написан другим размером — 5-стопным хореем. Как мы помним, два из трех ранних стихотворений также были написаны хореем («Вы стоите в котиковой шубке...» и «Мирамарские таверны»). В сборник «Двор чудес» попало три стихотворения, написанных непосредственно Х5 («По грязи и лужам день осенний...», «Он сказал: “Прощайте, дорогая...”» и «Под окном охрипшая ворона...»). В описываемую эпоху это был самый распространенный хорейский размер [Гаспаров: 74]. Обычно широкое использование приводит к семантической нейтральности размера, поскольку любая тема может с ним сочетаться. Но в случае Х5 экспрессивный ореол, связанный с лермонтовскими истоками, оказался очень устойчивым [Гаспаров 1999: 238-265].

Как известно, русская традиция этого размера была заложена двумя стихотворениями Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» и «Утес» («Ночевала тучка золотая...»). В обоих есть тема физического и жизненного пути, мотив остановки и ночной пейзаж. При всей очевидной разнице, мотивы разбираемого стихотворения Одоевцевой все же перекликаются с сюжетом «Утеса», где есть неподвижный персонаж, летучая гостья, ночь, проведенная вместе и острое воспоминание, оставшееся после этой ночи.

Вместо метафорической любви мужчины и женщины у Одоевцевой — сестринская любовь ведьм, причем одна из них уже сожжена и, видимо, является духом или душой, привлеченной новолунием или полнолунием и навещающей героиню во сне. Вложенный в сердце «уголек костра» в контексте гумилевских объяснений, связанных с поэтическим даром, несомненно, перекликается и с мотивом «угля» из «Пророка» А. С. Пушкина. Одоевцева, несомненно, знала о родстве слов «ведьма» и «ведать» (знать): способность ведьм к магии, гаданию и предсказанию будущего роднит их с волхвами-магами, которые иногда

девушка-рысь-луна, а сами кошмарные и пророческие сны сохраняются в тематическом арсенале лирики Одоевцевой до самого конца раннего периода ее творчества (1924).

9. «Вьется вихрем вдохновенье...» (1919)

Датируется по книге «Златая цепь» (1975), где имеет посвящение «Н. Гумилеву». Обстоятельства создания изложены в предыдущем параграфе. Как и предыдущее стихотворение, оно имеет раннюю (1919) и позднюю (1975) редакции, которые, однако, различаются только одним словом («словам» vs. «строкам»):

Н. Гумилеву

Вьется вихрем вдохновенье	Вьется вихрем вдохновенье
По груди моей и по рукам,	По груди моей и по рукам,
По лицу, по волосам,	По лицу, по волосам,
По цветущим рифмами словам.	По цветущим рифмами строкам<.>
5 Я исчезла. Я — стихотворенье,	5 Я исчезла. Я — стихотворенье
Посвященное вам. [НБН: 117]	Посвященное Вам. [ЗЦ75: 55]

«Строкам» создает более точную рифму к «рукам» и более четкую связь «слов» с материальной структурой стиха. Это — небольшое стилистическое уточнение, не меняющее характера текста.

Размер стихотворения — вольный хорей (X3-5) вольной рифмовки AbbbAb, переходящий в дольник. Последняя самая короткая строка (X454553) переходит в Дк2 из-за дифтонгизации второго междуиктового интервала (-оe). Такой метрический курсив в последней строке характерен для поэтики Одоевцевой. Как мы видели, схожие нарушения она почти культивировала в поздних редакциях. Но в данном случае можно предполагать, что такая форма была исходной (она не очень сильно бросается в глаза).

Мы обозначили рифмовку этого текста как вольную, но она является по существу усложнением простой перекрестной рифмовки: тройное рифменное созвучие создает во втором звене эффект затянутой охватной рифмовки — почти такого же типа, как в первой версии предыдущего текста (ср. abbaб – AbbbAb).

Поскольку эти «две строфы» создавались параллельно и как отзвук одного и того же рассуждения, можно воспринимать их как своего рода микро-цикл или даже

наброски одного произведения, в котором сначала происходило посвящение (ср. тему «Пророка» Пушкина), а затем — призывание поэта к служению (ср. «Поэт» Пушкина). Отсылка к Пушкину в обоих случаях неслучайна, поскольку Пушкин задал хрестоматийные образцы мифологии поэтического служения в русской культуре.

Тема вдохновения является одной из древнейших в поэзии и нередко разрабатывается через ассоциации, связанные с дыханием, движением воздуха, ветром и т.п. (ср. мотив «дуновение — вдохновения» в стихотворении Цветаевой «В черном небе слова начертаны...», 1918). Источником вдохновения, которому и посвящаются его плоды, с античных времен считается то или иное божество. В стихотворении Пушкина «Поэт» (1827) это — бог Аполлон, на месте которого у Одоевцевой оказывается учитель. Одоевцева определенно помнит финальную строфу «Осени» (1833) Пушкина:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут. [Пушкин: III, 248]

Там же находим развернутую метафору: «Но чу! <...> и паруса надулись, ветра полны...» [Там же]. Метафорический «ветер» вдохновения пробегает и по телу лирической героини, устремляясь вверх (траектория: «грудь» — «руки» — «лицо» — «волосы»), а затем переходит в план письма («рифмы» — «стихотворенье»). У Пушкина между телом («голова», «пальцы») и поэзией («рифмы», «стихи») средним звеном выступают письменные принадлежности («перо к бумаге»), у Одоевцевой только слово «строки» (первоначально «слова») непосредственно относится к процессу письма как фиксации текста на бумаге.

В финале стихотворения Одоевцевой происходит метаморфоза — слияние поэта с собственным творением. Это — старинный поэтический топос, имеющий много вариантов. В «Egegi monumentum...» Горация поэзия называется частью поэта (*pars mei*). Слияние с поэзией в виде лебедя Аполлона происходит в другой известной оде Горация (неким аналогом этого лебедя у Пушкина становится вещая душа, которая сравнивается с «пробудившимся орлом»). Развивая те же традиции, М. А. Волошин в 1910 г. написал: «...Я стал строками книги / В твоих руках» [Волошин:

145]. Схожую мысль по-своему формулирует и Одоевцева, но без апелляции к теме смерти, памяти и т. п. Она сосредоточена только на самом процессе вдохновения, чудесной метаморфозе и вручении себя источнику вдохновения.³⁸

* * *

Как уже было замечено в самом начале, тексты рассматриваемой категории лежат как бы на перекрестке, представляя собой произведения переходного типа. «Нет, я не буду знаменита...» — непосредственный отклик на рецензию будущего учителя с прозрачным подтекстом из байронического манифеста Лермонтова. «Скажите, вам приятно жить?..» — вариация на тему стихотворения учителя «Я вежлив с жизнью современною...». При этом в нем варьируются пушкинско-лермонтовские сказочно-утопические мотивы, уже подводящие к балладной топике (у Одоевцевой баллады часто будут связаны со сказочными сюжетами, например в «Роберте Пентегью»). «А ко мне в полуночном сне...» — своего рода балладный зачин, не развернутый в большой текст, но проложивший дорогу другим балладным текстам. В первоначальной версии этого текста ощущается связь с поэтикой лермонтовского «Утеса» (размер, основные мизансцены), в обеих редакциях — с «Пророком» Пушкина. Наконец, последнее стихотворение «Вьется вихрем вдохновенье...» представляет собой вариацию на классическую тему о призвании поэта. В функции «Аполлона / Серафима» (в первом тексте — отвергаемым) во всех случаях выступает учитель — Н. С. Гумилев.

³⁸ Ср. типологически схожую модель в чуть более поздних стихах Цветаевой «Сивилла: выжжена, сивилла: ствол...» (1922), «Я — страница твоему перу...» (1918) и «Новогоднее» (1926).

ГЛАВА 4.

«ДВОР ЧУДЕС» (1922): СКРЫТЫЕ СТИХИ 1919 ГОДА

При подготовке дебютного сборника «Двор чудес» (вышел в феврале 1922 г.) Ирина Одоевцева номинально исключила произведения 1918-1919 гг. из собственной творческой биографии. Внутри книги было датировано только одно стихотворение — «За старой сосной зеленела скамья...» (октябрь 1921 г.), все остальные тексты обозначались на титульном листе как стихи «1920–1921 г.» [ДЧ22: 3].

Одоевцева пожелала умолчать о том, что в книгу попало некоторое количество стихотворений 1919 г., и причины тому могут быть разные. Возможно, ей хотелось избежать впечатления недостаточной продуктивности. С одной стороны, мы знаем, что Одоевцева писала «каждый день» [НБН: 118], а с другой — мы знаем и то, что похвалы Гумилева достаивалось немногое из написанного (ср.: «Гумилев, что с ним не часто случалось, одобрил их» [Там же]). «Двор чудес» содержал всего 21 произведение (60 стр.), а для периода 1919-1921 гг. это выходило всего семь произведений в год.

У некоторых современников это вызывало иронические усмешки. В дневнике М. А. Кузмина за 19 января 1921 г. можно прочесть: «У Михальцевой были домашние представления. Много народу. Одоевцева читала полное собрание своих сочинений» [Кузмин: 439]. Н. А. Богомолов и С. В. Шумихин комментируют это так: «Ирония Кузмина связана с тем, что в это время И. Одоевцева была автором лишь очень немногих стихотворений» [Там же: 477]. Теперь мы знаем, что стихотворений было достаточно, но большая их часть не могла быть представлена.

Расположение текстов 1919 г. в общей композиции книги «Двора чудес» лишь частично соответствует хронологическому принципу (выделены курсивом):

1. «Мы прочли о смерти его...»
2. *«Толченное стекло»*
3. *«Всегда всему я здесь была чужою...»*
4. «Дрожит и стынет...»
5. «Баллада об извозчике...»
6. «Ты заснул тревожным сном...»

7. «За старой сосной зеленела скамья...»
8. «*Остроконечные чернеют в небе крыши...*»
9. «Роберт Пентегью»
10. «По грязи и лужам день осенний»
11. «Январская луна. Огромный снежный сад...»
12. «Он сказал: «Прощайте, дорогая...»
13. «С луны так сладостно и верно веет...»
14. «Саламандра»
15. «Поэт»
16. «Три совета»
17. «Окрепил паруса. Легко плыть кораблю...»
18. «Под окном охрипшая ворона...»
19. «Отрывок»
20. «*Баллада о том, почему испортились в Петрограде водопроводы*»
21. «Луна»

Первые два стихотворения 1919 г., действительно, находятся в начале композиции (после вступительного стихотворения памяти Гумилева, перенесенного из 1921 г.), но далее в игру вступают автономные законы композиции, требующие либо чередования жанров (лирики и баллад), либо выстраивания своеобразного мета-сюжета.³⁹ Поэтому «Остроконечные чернеют в небе крыши...» (с 1975 г. «Сон») оказалось на восьмой позиции, а «Баллада о том, почему испортились в Петрограде водопроводы» — на предпоследней.

10. «Всегда всему я здесь была чужою...» (весна 1919)

Датируется по книге «На берегах Невы», согласно которой стихотворение было написано и получило одобрение Гумилева еще на занятиях в Институте живого слова

³⁹ Композиция книги строится на чередовании крупных и мелких текстов, условно – лирики и баллад (далее: Л – лирическое стихотворение, Б – баллада, П – поэма) и на постепенном росте объема текстов, групп текстов и жанра (от стихотворения к поэме). Тенденция первой половины книги — постепенный рост числа лирических текстов в промежутках между балладами (1-13): Л Б Л Л Б Л Л Л Б Л Л Л Л. Далее начинается рост уже балладных групп; их всего две, и вторая заканчивается поэмой (П) (14-21): Б Б Б Л Л Б Б П. Поэму «Луна» Одоевцева явно считала в это время своим главным достижением.

в весеннем семестре 1919 г., а позднее было рекомендовано им для презентации своего творчества на первых занятиях Литературной студии, открытой летом 1919 г.:

Был уже май месяц, когда Гумилев, войдя в класс, заявил:

— Сообщаю вам сенсационную новость: на днях открывается Литературная студия, где главным образом будут изучать поэзию. <...>

Литературная студия открылась летом 1919 года. <...> На первой лекции Гумилева мы сами читали свои стихи <...> В тот день читала и я свой, уже заранее, в «Живом слове», одобренный Гумилевым сонет:

Всегда всему я здесь была чужою,
Уж вечность без меня жила земля,
Народы гибли и цвели поля,
Построили и разорили Трою... <...>

— Сколько раз говорили о разорении Трои, и никто, кроме вас, не вспомнил, что ее и “построили”. [НБН: 52-54]

Судя по редакции 1922 г., — а другой, более полной, мы и не располагаем, — текст не является сонетом в полном смысле слова:

Всегда всему я здесь была чужою,
Уж вечность без меня жила земля,
Народы гибли, и цвели поля,
Построили и разорили Трою.

5 И жизнь мою мне не за что любить,
Но мне милы ребяческие бредни.
О, если б можно было вечно жить,
Родиться первой, умереть последней;
Сродниться с этим миром навсегда

10 И вместе с ним исчезнуть без следа! [ДЧ22: 12]

Размер у него традиционно сонетный — 5-стопный ямб, характерный для переводов итальянских и английских сонетов. Однако в этом сонете не хватает четырех строк. Вновь мы встречаем типичное для ранней Одоевцевой десятистишие, в данном случае прямо воспроизводящее модель «усеченного» сонета «Нет, я не верю, что любовь обман...», но с несколько иной рифмовкой: там было — аВВаССdEEd; здесь — AbbA cDcDee. В обоих случаях это — схема рифмовки сонета, усеченного на

первые четыре стиха. Вполне вероятно, что и по времени создания эти два текста были достаточно близки.

Можно даже предположить, что текст был написан до возвращения на занятия к Гумилеву, и этим объясняется мотив отверженности в первой строке. Одновременно разрыв со «всеми», что находится «здесь», отсылает нас к проблематике догумилевского стихотворения «Я сижу на сафьяновом красном диване...», в котором душа героини ощущала себя «маркизой», чуждой окружающему ее миру. В то же время вторая часть стихотворения, тематически контрастная первой, напоминает по тематике игровое «Скажите, вам приятно жить?..», основанное на реминисценциях из гумилевского стихотворения («Я вежлив с жизнью современною...») и на впечатлениях от устного общения с ним (текст построен как диалог: вопрос и развернутый ответ). Возможно даже, что стихотворение создавалось по частям: начало — до возвращения на лекции Гумилева, конец — в ходе занятий с ним (пример такого поэтапного творчества мы рассмотрели в предыдущей главе).

Тему задает первая строка, которая представляет лирическую героиню «чужой» своему окружению. Это напоминает не только «маркизу» Одоевцевой, но и характеристику Татьяны в «Евгении Онегине» (II, XXV), и образ лирического героя в стихотворении Мандельштама «Из омута злого и вязкого...» (1910), к которому «сонет» Одоевцевой ближе по проблематике и мировому масштабу описываемого одиночества. Строки 2-4 и определяют этот масштаб, соотносимый с существованием земли или по крайней мере человечества в его исторических масштабах, начиная с возведения гомеровской Трои (еще один «мандельштамовский» мотив: ср. «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» 1915 г. и пр.).

В композиционном центре стихотворения (строки 5-6) находится двустишие, которое меняет развитие центральной мысли. Перелом маркирован союзом «но»: объективному отсутствию причин для любви к «жизни» лирическая героиня противопоставляет свои «ребяческие бредни», то есть любовь вопреки обстоятельствам (ср. у Мандельштама: «Я счастлив жестокой обидою» vs. «в каждого тайно влюблен» [Мандельштам: 95]).

Словом «бредни» заранее оправдываются противоречия в последнем катрене, выражающем жажду слияния с миром: героиня хочет и «вечно жить», и «умереть

последней», и прожить столько же, сколько мир, и «вместе с ним исчезнуть без следа». За противоречиями парадокса скрывается принятие жизни во всей ее полноте. Внешними противоречиями подтверждается и интенсивность самого чувства влюбленности в мир. Причем, в отличие от веселой «болтовни» в «Скажите, вам приятно жить?..», обыгрывающей разнородную пестроту подтекстов, противоречия в «сонете» – чисто логические (в духе «одического беспорядка»), остающиеся в пределах «акмеизма» в понимании Гумилева. По этой причине усеченный «сонет» попал в «Двор чудес», а усеченная «онегинская строфа» не попала.

Все же позднее Одоевцева процитировала в мемуарах только начало стихотворения, в котором этого «одического беспорядка» еще не было, а из подборки «В те баснословные года...» его исключила. Возможно, и к этому стихотворению отчасти относилась характеристика первых произведений «гумилевского» периода:

Но мои новые стихи совсем не были похожи на феникса. Ни легкокрылости, ни полета в них не было. Напротив, они, хотя и соответствовали всем правилам Гумилева, звучали тяжело и неуклюже и давались мне с трудом. [НБН: 51]

11. «Остроконечные чернеют в небе крыши...» (1919)

Перепечатывалось в советской антологии «Русская поэзия XX века» [Одоевцева 1925: 296]. Датируется по книге «Златая цепь» (1975), в которой получило заглавие «Сон» и было серьезно переработано. Приводим обе редакции, отметив изменения курсивом:

СОН

Остроконечные чернеют в небе крыши;	...Остроконечные чернеют в небе крыши,
Спит город тяжким сном.	<i>Все спит кругом.</i>
Шаги мои быстры, и сердце бьется тише.	<i>Бегу опасливее серой мыши</i>
Вот и знакомый дом.	<i>Вот наконец твой дом.</i>
Да. Окна пестрые, и на стене распяты,	<i>Я вбила гвоздь в твои ворота</i>
И сад в левкоях сплошь.	<i>В полночный час.</i>
Повсюду веянье незримой благодати,	<i>Дрожу. Страшна моя работа</i>
Ты, милый, здесь живешь.	<i>Фонарь погас.</i>
У запертых дверей я громко постучала	<i>Из дома вышел ты усталою походкой</i>

Три раза, словно встарь.	<i>И подошел ко мне.</i>
Ты вышел медленно, походкою усталой,	<i>Я притворилась девочкою кроткой</i>
Неся в руке фонарь.	<i>Припав к стене.</i>
Ты на меня взглянул внимательней и строже	Ты на меня взглянул <i>как будто я прохожий</i>
И не узнал меня.	И <i>вдруг</i> узнал меня,
Сказал: «Нехорошо людей во сне	Сказал: – Нехорошо людей во сне
тревожить,	тревожить
Вам разве мало дня?»	Вам разве мало дня?
[ДЧ22: 19]	1919 г. [ЗЦ75: 53]

Как видим, полностью нетронутыми (за исключением пунктуации) остались только рамочные строки: первая и две последние. В центральные строфы внесены мотивы, корректирующие сюжет: образ главной героини приобрел в поздней редакции авантюрные черты. Разностопный ямб (Я63) превратился в вольный, и средняя длина стиха уменьшилась. При этом сохранилась разница в стопности нечетных (Х4-6) и четных (Х2-3) строк. При такой существенной переработке подробный анализ второй редакции будет правильно перенести в раздел, посвященный поэтике сборника «Златая цепь» (1975). Здесь же мы рассмотрим в основном первую редакцию.

К размеру первоначальной редакции (Я63 жмжм) Одоевцева еще дважды вернется в изучаемый период, но с обратным расположением клаузул (см. «Январская луна. Огромный снежный сад...» и «Окрепил паруса. Отраднo кораблю...»). Все три стихотворения, написанные Я63, войдут в сборник «Двор чудес», составив 14% от общего числа текстов, что делает эту метрическую вариацию довольно заметной в метрическом репертуаре Одоевцевой.

С учетом названия поздней редакции («Сон») можно предположить, что перед нами изложение сновидения, как и в стихотворении «А ко мне в полуночном сне...». На этот раз героиня сама наносит визит, но местом действия оказывается не Петроград, а, по-видимому, Рига с ее элементами готической архитектуры. Героиня как сомнамбула приходит к дому героя, который встречает ее весьма нелюбезно: «Нехорошо людей во сне тревожить, / Вам разве мало дня?» Напрашивающимся кандидатом на роль прототипа для мужского персонажа является Гумилев, хотя и помещенный сновидением в нехарактерную для него обстановку.

На наш взгляд, сюжет стихотворения, действительно, близок по своему характеру к сновидениям, поскольку во сне нередко воплощаются желания и страхи, приобретающие ценность только в проекции на реальную жизнь. В разбираемом случае – это страх показаться назойливой, быть отвергнутой. Как известно, подобные чувства Одоевцева, действительно, переживала на первом этапе знакомства с Гумилевым. Если не иметь в виду суеверного страха перед пророческой силой сновидений, сюжет стихотворения почти лишается смысла, превращаясь в некое нелепое событие (с аллюзией на переживания пушкинской Татьяны, преступающей барьеры светских предрассудков, а также — видящей Онегина в страшном сне «балладного» характера).

Однако с учетом поэтики сна развитие стихотворения становится понятнее. В первой строфе описывается путь взволнованной героини через спящий город к «знакомому дому». Во второй строфе сообщается, что в этом доме живет «милый», к которому героиня обращается во втором лице (ср. раннее «Вы стоите в котиковой шубке...»). Дом описывается как бы изнутри наружу: «окна пестрые», затем «на стене распяты» (увиденное сквозь окна), затем «сад в левкоях сплошь» и окружающее все это «веянье незримой благодати» окружающей ночи. В третьей строфе происходит мизансцена: героиня стучит «у запертых дверей» «три раза, словно встарь», и к ней с фонарем выходит герой «походкою усталой». Рифма «встарь - фонарь», конечно, не может не напомнить о поэзии Блока, а усталая походка «милого» (по контрасту с легкими шагами героини) – стихотворение Ахматовой, о котором будет сказано далее.

В последней строфе происходит неузнавание героем героини, и это неузнавание, в контексте мифологии сновидений (особенно в эпоху символизма) можно трактовать шире, чем банальное неузнавание старой знакомой. Речь может идти и о встрече душ в новом воплощении (не случайно, рифмы «встарь - фонарь» взяты из стихотворения Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...»). Почти параллельно с Одоевцевой сюжет подобной встречи разрабатывался Цветаевой в пьесе «Метель» (1918). Эта тема имеется уже в классической русской поэзии, в частности, в стихотворении Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» (1841): «Но в мире новом друг друга они не узнали» [Лермонтов: II, 201]. Темы переселения

душ не раз касался в своем творчестве и Гумилев, в частности — в сонете «Я, верно, болен: на сердце туман...» (1912), из которого были взяты рифмы для учебного «сонета» Одоевцевой «Нет, я не верю, что любовь обман...», проанализированного выше. Мотивировка сновидением отчасти нейтрализует подобную трактовку, приравнивая «мир новый» к миру сновидений (сон – также своего рода альтернативная жизнь).

Сюжетность стихотворения, ночной антураж и даже отсылка к готической архитектуре приближают стихотворение к балладам, но краткий объем и «прозаическая» реплика героя в конце разрушают конвенции этого жанра. В такой приближенной к современному психологизму форме текст напоминает лирику Ахматовой, с которой текст сближают и внимательность к детали, и сами детали (пестрые окна, распятое, сад в левкоях, «шаги мои быстры», «сердце бьется тише»). Ср. у Ахматовой:

Улыбнулся спокойно и жутко

И сказал мне: «Не стой на ветру». [Ахматова: I, 28]

Реплики мужских персонажей в «Сжала руки под темной вуалью...» (1911) и разбираемом стихотворении Одоевцевой произносятся на пороге дома в момент коммуникативной неудачи и в самом конце стихотворения (только в роли гостя оказывается «она», а не «он»). Обе реплики при всей разнице их содержания и подтекста (герой Ахматовой маскирует потрясение, которого нет у героя Одоевцевой) звучат подчеркнуто прозаично. С годами ахматовское влияние, которое Одоевцева, вероятно, пыталась преодолеть в период ученичества у Гумилева, будет проявлять себя еще сильнее.

12. «Толченное стекло» (октябрь 1919)

Стихотворение было опубликовано с посвящением «К. И. Чуковскому» [ДЧ22: 8]. Чуковский играл важную роль в организации Литературной студии и деятельности «Дома искусств», в альманахе которого появилась и первая заметная публикация Одоевцевой — «Лунная поэма» [Одоевцева 1921]. Весной 1921 г. Чуковский писал М. Горькому:

Наш «Дом искусств» показал уже, что мы действительно работоспособны. Я создал Литературную студию, организовал публичные лекции, хорошую библиотеку, объединил ценные кадры литературных работников, привлек к Дому искусств молодежь, Познера, Одоевцеву, Лунца и др. <...> Стоит мне только подумать, что Ходасевич, Шкловский, Чудовский, Форш, Волынский, Леткова, Одоевцева, Врубель (сестра художника), Шагинян и другие наши “жильцы” могут оказаться на улице, и я готов избить Лилину и поколотить Кузьмина. Вы один наш заступник. [Чуковский: 113]

В Литературную студию Одоевцева вступала вместе с сыном Чуковского Николаем, который оставил о ней воспоминания (не только в очерке «Николай Гумилев») [Чуковский Н.]. К. И. Чуковский с явной симпатией относился к Одоевцевой, и не случайно Витковский предварил свою статью следующим эпитафием из его дневника:

...я часто вспоминаю мелочи о Гумилеве... когда мы шли с ним от Оцуа, он впервые прочитал мне про Одоевцеву, женщину с рыжими волосами: «Это было, это было в той стране». *Корней Чуковский. Дневник 1927 г.* [Витковский: 5]

Одоевцева именно с Чуковским связывала начало своей известности, датировав это событие 3 мая 1920 г.:

Я на публичной лекции Чуковского “Вторая жена”. О Панаевой. <...>

— Одоевцева, я в восторге от вашей баллады! <...> прошу вас записать “Толченное стекло” в “Чукоккалу”. Обещаете? <...> До меня доносится: “Как ее зовут? Как? Одоевцева? Какое такое «Стекло»? <...> Гумилев <...> брися в парикмахерской Дома искусств рядом с Чуковским и прочел ему “Толченное стекло” наизусть. И Чуковский, как Георгий Иванов, пришел в восторг.

— И вот результат. <...> Теперь вас всякая собака знает будет.

<...> с вечера 3 мая я стала известна в литературных <...> кругах Петербурга. Так. Сразу. По щучьему велению. Не успев даже понять, как это случилось. [НБН: 135-137]

Баллада датируется 1919 г. и по книге «Златая цепь» [ЗЦ75: 73], октябрем 1919 г. по мемуарам «На берегах Невы» (1967). Согласно последним, на «поэтическом смотре» 30 апреля 1920 г. в честь приехавшего из Москвы Андрея Белого Гумилева предложил Одоевцевой прочесть свою балладу:

Я была уверена, что мне наконец удалось сочинить что-то стоящее, что-то свое. Я принесла ее Гумилеву чисто переписанной. Но он, прочитав ее, нахмурился:

— Что ж? Очень хорошо. Только сейчас никому не нужно. <...> Больше семи строф современный читатель не воспринимает. Сейчас нужна <...> только лирика. А жаль — ваша баллада совсем недурна. И оригинальна. Давайте ее сюда. Уложим ее в братскую могилу неудачников. — И он спрятал мою балладу в толстую папку своих забракованных им самим стихов. Это было в октябре. [НБН: 132]

В мемуарах, как и сборнике «Златая цепь», текст именуется «Баллада о толченом стекле». Редакции 1975 г. также имеет дополнительный эпитаф из М. В. Ломоносова: «Неправо о стекле те думают, Шувалов, / Которые стекло чтут ниже минералов» [ЗЦ75: 71].

Приводим текст редакции 1922 г. в сжатой записи с нумерацией строф (перед скобками) и строк (в скобках):

1(1-4) Солдат пришел к себе домой – / Считает барыши: / «Ну, будем сыты мы с тобой – / И мы, и малыши. // 2(5-8) Семь тысяч. Целый капитал / Мне здорово везло: / Сегодня в соль я подмешал / Толченное стекло». // 3(9-12) Жена вскричала: «Боже мой! / Убийца ты и зверь! / Ведь это хуже, чем разбой, / Они умрут теперь». // 4(13-16) Солдат в ответ: «Мы все умрем, / Я зла им не хочу – / Сходи-ка в церковь вечером, / Поставь за них свечу». // 5(17-20) Поел и в чайную пошел, / Что прежде звали «Рай», / О коммунизме речь повел / И пил советский чай. // 6(21-24) Вернувшись, лег и крепко спал, / И спало все кругом, / Но в полночь ворон закричал / Так глухо под окном. // 7(25-28) Жена вздохнула: «Горе нам! / Ах, горе, ах, беда! / Не каркал ворон по ночам / Напрасно никогда». // 8(29-32) Но вот пропел второй петух, / Солдат поднялся зол, / Был с покупателями сух / И в «Рай» он не пошел. // 9(33-36) А в полночь сделалось черно / Солдатское жилье, / Стучало крыльями в окно, / Слетаясь воронье. // 10(37-40) По крыше скачут и кричат, / Проснулась детвора, / Жена вздыхала, лишь солдат / Спал крепко до утра. // 11(41-44) И снова встал он раньше всех, / И снова был он зол. / Жена, замаливая грех, / Стучала лбом о пол. // 12(45-48) «Ты б на денек, – сказал он ей, – / Поехала в село. / Мне надоело – сто чертей! – / Проклятое стекло». // 13(49-52) Один оставшись, граммофон / Завел и в кресло сел. / Вдруг слышит похоронный звон, / Затрясся, побелел. // 14(53-56) Семь кляч дощатых семь гробов / Везут по мостовой, / Поет хор бабьих голосов / Слезливо: «Упокой». // 14(57-60) – «Кого хоронишь, Константин?» / – «Да Машу вот, сестру – / В четверг вернулась с именин / И померла

к утру. // 15(61-64) У Николая умер тесть, / Клим помер и Фома, / А что такое за
болезнь – / Не приложу ума». // 16(65-68) Ущербная взошла луна, / Солдат ложится
спать, / Как гроб тверда и холодна / Двухспальная кровать! // 17(69-72) И вдруг – иль
это только сон?– / Идет вороний поп, / За ним огромных семь ворон / Несут
стеклянный гроб. // 18(73-76) Вошли и встали по стенам, / Сгустилась сразу мгла, /
«Брысь, нечисть! В жизни не продам / Толченого стекла». // 19(77-80) Но поздно,
замер стон у губ, / Семь раз прокаркал поп. / И семь ворон подняли труп / И
положили в гроб. // 20(81-84) И отнесли его туда, / Где семь кривых осин / Питает
мертвая вода / Чернеющих трясин. [ДЧ22: 8-11]

Исходный текст (84 стиха) в редакции 1975 г. претерпел относительно небольшие
изменения, в основном — стилистические: устранение длиннот, шлифовка
«сказового» стилевого регистра, поиск выразительных формулировок. Только
финальная строка вносит заметный смысловой акцент, связанный с религией, но и
это работает прежде всего на подчеркивание «народности» стиля баллады.⁴⁰

Размер баллады — разностопный ямб (Я43) со сплошными мужскими
клаузулами, характерными для английского стиха и укорененными в русской поэзии
В. А. Жуковским (перевод «Шильонского узника») и М. Ю. Лермонтовым
(«Мцыри»).

Текст переполнен традиционной балладной топикой (лучший обзор см. в
[Немзер]). Солдат как герой баллады встречается в «Леноре» Бюргера. Мотив
преступления, разоблаченного с помощью птиц, — тема «Ивиковых журавлей»
Шиллера и Жуковского. Мотив суда над человеком, который погубил голодных людей

⁴⁰ В поздней редакции произведены следующие замены: умер – помер (3 раза); именин – имянин,
Машу – Глашу, такое – такая, идет – вошел, несут – внесли; толченого – проклятого, везут – влчат,
побелел – побледнел; ущербная взошла луна – настала ночь. Взошла луна. В 11 строфе
отредактировано начало без замены рифм: «В то утро встал он позже всех / Был сумрачен и зол»
[ЗЦ75: 72]. Более серьезные изменения коснулись строф 6-8, которые были заменены одной
резюмирующей: «Прошло три дня и стал солдат / Невесел и молчит. / Уж капиталу он не рад, / Барыш
не веселит» [Там же]. Строфы 13-14 сильно переработаны: «Жена уехала, а он / К окну с цыгаркой сел
/ Вдруг слышит похоронный звон / Затрясся, побледнел. // Семь клячь влчат по мостовой / Досчатых
семь гробов. / В окно несется бабий вой / И говор мужиков» [Там же]. Наконец, изменен финал: «И
отнесли его в овраг / И бросили туда / В гнилую топь в зловонный мрак — / До Страшного Суда»
[ЗЦ75: 73].

и был наказан животными — тема баллады Роберта Саути и Жуковского «Суд Божий над епископом». А вот процессия из воронов, несущих гроб, является, на наш взгляд, не столько балладным, сколько сказочным мотивом: аналогичная процессия из черных котов появится позднее в балладе «Роберт Пентегью», основанной на сюжетах западного (в основном британского) фольклора [Эшлиман].

«Ворон» — классический знак оссианической (ср. «Я не слыхал рассказов Оссиана...» Мандельштама; «Я слушал музыку, не понимая...» Г. Иванова) и балладной традиции. Знаковой стала баллада В. Скотта в переводе Пушкина «Ворон к ворону летит...», где также речь идет о смерти воина («богатыря») и коварстве, хотя коварством наделена жена погибшего (у Одоевцевой наоборот). Мрачная символика образа ворона была закреплена романтическим «Вороном» (1845) Эдгара По и его многочисленными переводами эпохи символизма (Мережковского, Бальмонта, Брюсова и пр.). Именно у Э. По «ворон» стал грандиозным символом неотвратимой судьбы. В схожей функции вороны выступают и у Одоевцевой.

Завязкой баллады служит эпизод, когда некий солдат, гражданин РСФСР, возвращается с рынка, где он совершил преступление — продал соль с подмешанным к нему стеклом, заработав на этом семь тысяч рублей. За этим в соответствии с балладной логикой может следовать только возмездие. Первым сигналом служит восклицание жены: «...это хуже, чем разбой, / Они умрут теперь». Нагнетанию атмосфера ужаса способствует числовой символизм: семь тысяч рублей, три дня, семь гробов, семь воронов и т.п. За три дня из солдата постепенно уходит жизнь.

Переходу солдата на «адскую» сторону сопровождают общественные преобразования. Свой досуг солдат проводит в чайной, «что прежде звали “Рай”», где он говорит о коммунизме и пьет «советский чай». Дома он, в отличие от жены, не слышит, как «кричит» ворон. На второй день, который для героя начинается с пения второго петуха (долгий сон – признак уходящей жизни), он становится зол, сух с покупателями и не идет в бывший «Рай». В полночь к дому слетается стая воронов: семья встревожена, но солдат не чувствует приближения возмездия. На третий день он отправляет жену и детей в село, проклиная стекло и поминает «сто чертей». Его пугает похоронный звон и процессия из семи гробов. Наконец, ночью начинается

фантазмагория, маркированная вопросом «иль это только сон?» (вопрос, как и в «Незнакомке» Блока, отмечает переход в пространство иной реальности).

Под светом «ущербной луны» кровать солдата становится «как гроб тверда и холодна», в дом входит загадочный «вороний поп» с семью воронами, которые несут стеклянный гроб (стекло было подсыпано в соль, но одновременно стеклянный гроб — сказочный мотив у братьев Гримм и Пушкина; Одоевцева сближает сказочные и балладные мотивы). «Вороний поп» мог напомнить читателю «болотного попики» А. Блока и отчасти Вия (не случайно, солдат, как и Хома Брут, погибает на третий день).⁴¹ Вороний поп семь раз каркает, и вороны уносят гроб с трупом на болота. Семь кривых осин в пункте назначения, несомненно, ассоциируется со страхом и преступлением Иуды.

С одной стороны, баллада Одоевцевой – пародийный пастиш из классических и клишированных образов и приемов. С другой стороны, современникам был важен остросовременный слой образности. О. А. Лекманов сослался для объяснения этого феномена на следующее воспоминание Г. Адамовича 1928 г.:

Баллада неизменно вызывала восторги. Вместо роз и облаков в ней говорилось про советский быт, вместо вялой певучести или певучей вялости был ритм колкий и отчетливый. И была прихотливейшая фантастика в каждом слове. Восхитился Горький, восхитился Чуковский и даже Лев Троцкий, в одном из своих «обозрений» <...> на минуту повеселел, заговорив об Ирине Одоевцевой. Балладный жанр быстро привился: его подхватил Тихонов и удачно продолжил. [Цит. по: Лекманов: 540]

Современным, конечно, представлялся способ заработка солдата. Мотив толченого стекла как смертельной пищевой «добавки» — популярный мотив городского фольклора и литературы начала XX века. В автобиографической повести К. Г. Паустовского «Далекие годы» (1960) приводятся слухи начала века о том, что русская жена сиамского принца Чакробана, Е. И. Десницкая, была убита сиамскими придворными, которые подсыпали ей в пищу стертое в порошок стекло от разбитых электрических лампочек [Паустовский 3: 66–67]. Еще более актуальный для Одоевцевой пример — мотив толченого стекла в рассказе Ф. Сологуба «Звериный

⁴¹ Полагаем, что это не случайная ассоциация. Даже на панихиде по Лермонтову Одоевцева вспоминала этот сюжет: «Я почему-то вспоминаю Хому Брута из “Вия”» [НБН: 157].

быт» (1912), где основной мотив не ксенофобия, а желание «простой женщины» заработать:

Алексей Григорьевич понял, что это было толченое мелко стекло. <...>

– Зачем вам понадобилось это стекло? <...>

Елена Сергеевна заплакала. Она закрыла лицо руками и тихо говорила:

– Не знаю. Он говорил, а я слушала и все готова была сделать. <...> Он сказал мне: –

Возьми, подсыпай понемножку Грише в пищу. – Я и взяла, даже не думала ничего.

Точно во сне было. Только сейчас поняла, что хотела сделать, на что пошла. <...>

— Сколько же он вам обещал? — спросил Алексей Григорьевич.

— Пять тысяч сразу, — отвечала Елена Сергеевна, — и ежегодная пенсия по тысяче рублей. [Сологуб: 712-713]

Одоевцева высоко ценила Сологуба, повлиявшего, вероятно, и на ее поэзию, и на ее довольно экстравагантную прозу.

13. «Баллада о том, почему испортились в Петрограде водопроводы» (1919)

Стихотворение не имеет точной датировки. Известно только в одной редакции [ДЧ22: 44-46], поэтому его полного текста мы не приводим. Мы предположительно относим его к 1919 г. по совокупности признаков. Все тексты 1919 г. в сборнике «Двор чудес» написаны ямбическими размерами. 3-ст. ямб использован в учебном стихотворении «Прозрачный, светлый день...» (1919), в котором (предположительно) можно увидеть признак увлечения Одоевцевой балладами. Как и в «Толченом стекле», в балладе речь идет о трудностях со снабжением. Домкомбеды⁴², упоминаемые в балладе, были созданы в 1918 г. и исчезли уже в начале 1919 г. Если бы баллада была написана в 1920 или 1921 г., Одоевцева выбрала бы более актуальный знак современности. Н. Чуковский связывал популярность Одоевцевой с сатирой на советский быт, а разбираемая баллада более открыто сатирична, чем «Толченое стекло»:

В литературной среде появилась она осенью 1919 года, поступив студенткой в только что основанную Горьким Студию. Вначале никто на нее особенного внимания не обратил <...> И вдруг <...> Рада Гейнеке, сделавшись Ириной Одоевцевой, стала

⁴² Домовой комитет бедноты. В задачи комитета входило распределение хлеба, предметов первой необходимости и сельскохозяйственных орудий, оказание содействия местным продовольственным органам в изъятии хлебных излишков.

центром всего примыкавшего к «Цеху поэтов» круга, стала душой этого круга, предметом его восхищения и почитания. <...> она первая как поэт нашла прием, с помощью которого они могли выразить свое отношение к революции. <...> В деланно-жеманных балладах <...> она изображала трудный быт революционных годов как нагромождение причудливых, бессмысленных и жестоких нелепостей. И этим сразу завоевала сердца всего «Цеха». [Чуковский Н.: 35–38]

Из всех баллад Одоевцевой определение «нагромождение нелепостей» более всего подходит к разбираемой балладе. Можно предположить, что она была написана одной из первых, хотя и не произвела такого художественного эффекта, как «Толченное стекло». Впрочем, все эти аргументы остаются косвенными, и вполне возможно, что позднее датировка этой баллады уточнится.

Размер стихотворения — 3-стопный ямб перекрестной рифмовки (жмжм). Учитывая значительную протяженность текста (18 катренов, 72 стиха), его сатирическую направленность, сниженный стиль, нельзя не заметить сходства баллады с написанной тем же размером «Историей государства Российского от Гостомысла до Тимашева» А. К. Толстого (помимо прочего еще и одного из классиков балладного жанра). В каком-то смысле Одоевцева ответила на вызов, который как бы отклонил Толстой в финале своего повествования:

Ходить бывает склизко
По камешкам иным,
Итак, о том, что близко,
Мы лучше умолчим. [Толстой: I, 335]

В действительности, Толстой не пропускает современности, а снижает масштаб повествования, переходя от государей к министрам. Одоевцева продолжает эту линию, спускаясь до уровня председателя Домкомбеда по фамилии Громан, который оказывается чертом.⁴³

В тексте Толстого рефреном повторяется мысль, заимствованная из летописи: «Земля наша богата, / Порядка в ней лишь нет» [Толстой: 325–338]. Эту тему

⁴³ Возможно, в слове «Домкомбед» Одоевцеву привлекала не только современность, но и возможность расшифровывать последнюю часть слова как слово «беда» в родительном падеже. Конечно, «беда» творится источником зла — чертом. Домкомбеда исчезли как чертово наваждение, и при этом способ борьбы с чертом оказывается до смешного прост: он изгоняется простым крестным знаменем.

продолжает и Одоевцева, о сообщается в самом заглавии, таком же избыточно длинном («летописном»), как у Толстого. Конечно, Одоевцева не берется описывать всю историю России, но определенный исторический момент ею зафиксирован. Пародия на летописный тон проскальзывает в финале текста:

Но с той поры на годы
Нам не избыть беды:
Хоть есть водопроводы,
Но нет и нет воды. [ДЧ22: 46]

Ее вспоминает и Л. Д. Троцкий в уже упоминавшемся обзоре:

Когда среди <...> «нейтральных» книжечек и книжонок попадает «Двор чудес» Ирины Одоевцевой, то вы уже почти готовы примириться с неправдой этой модернизированной романтики <...> во имя двух-трех пьес, отражающих жестокий советский быт. Тут баллада об извозчике, которого насмерть загнал вместе с его лошастью комиссар Зон, рассказ о солдате, который продавал соль с толченым стеклом, и наконец баллада о том, почему испортился в Петрограде водопровод. <...> Продолжайте, mademoiselle! [Троцкий: 339–340]⁴⁴

Заглавие баллады примечательно еще и тем, что это один из двух текстов в книге «Двор чудес», в котором слово «баллада» входит в название (другой — «Баллада об извозчике»). Позднее это слово стало более широко применяться в названии балладных текстов (в подборке «В те баснословные года...» пять таких текстов образуют композиционный финал: «Баллада о площади Виллет», «Баллада о толченом стекле», «Баллада об извозчике», «Баллада о Роберте Пентегью» и «Баллада о Гумилеве»). Под именем Одоевцевой также выходила ее собственная «Петербургская баллада» [Одоевцева 1923b; Одоевцева 1923c] и «Баллада об издателе» Г. Иванова [Одоевцева 1931].

В сборнике «Двор чудес» балладами прямо названы только два текста, и дело тут не в том, что они ближе к жанру баллады, а в том, что они этот жанр смешивают с пародийными или бурлескными элементами. Слово «баллада» эксплицирует контраст традиций жанра и его воплощения у Одоевцевой. Это заметно в «Балладе об

⁴⁴ Примечательно, что именно в 1919 г. на плакатах ОСВАГ сам Л. Д. Троцкий, похваливший Одоевцеву, изображался в виде черта (см. плакат «Мир и свобода в совдепии», 1 января 1919 года).

извозчике» (где ничего не происходит, извозчик просто умирает), но еще сильнее — в «Балладе о том, почему испортились в Петрограде водопроводы». Возможно, по этой причине она и не попала в подборку «В те баснословные года...».

Это — единственная баллада у Одоевцевой, где «нечисть» названа прямо: черт — главное действующее лицо баллады, и его появление служит своеобразным ответом на вопрос, подразумеваемый заглавием. В то же время эта баллада имеет много общего с другими балладами Одоевцевой: нечистая сила обнаруживает себя в финале, как в балладе «Роберт Пентегью»; «современность» связывает этот текст с «Толченым стеклом» и «Балладой об извозчике»; сарказм — с балладой «Три вопроса»; мотив утраты героем тени — с «Саламандрой»; семантика искушения — с «Отрывком». Все эти связи придают балладе о петроградских водопроводах узловую роль, и не случайно ею завершается ряд баллад в сборнике «Двор чудес». «Толченое стекло» и баллада об испорченных водопроводах образуют рамку балладного корпуса в сборнике.⁴⁵

Сочетание слова «черт» с местом действия (Петроград) подключает к тексту Одоевцевой широкий интертекстуальный фон, включающий традиции «Медного всадника» А. С. Пушкина, «Невского проспекта» Н. В. Гоголя, «Петербурга» А. Белого и разнообразной чертовщины Ф. К. Сологуба. В этом плане Одоевцева оказалась близка группе «Серапионовых братьев», заседания которой она посещала и которая рассматривала «Невский проспект» как вариант самоназвания.

Завязка баллады тесно соприкасается с «современностью», отраженной в ранней прозе М. М. Зощенко, и одновременно — с образностью европейских романтиков (в частности — со сказкой Г. Х. Андерсена «Калоши счастья»). По сюжету в Домкомбед приходит «едок» и просит ордер на галоши. Ему предлагают подписать некий документ, после чего он получает огромную печать (отсылка и к бюрократической реальности, и к общему месту рассказов о продаже души дьяволу). Получив калоши, герой идет гулять, радуясь хорошему деньку, но от случайного встречного узнает, что он потерял тень. Это — классический мотив романтической

⁴⁵ Положение баллады в композиции сборника можно объяснить еще и ее протяженностью. В книге «Двор чудес» она оказывается переходным звеном от краткого балладного «Отрывка» к поэме «Луна». Баллада (72 строки) в 4,5 раза больше «Отрывка» (16 строк) и в 4,5 раза меньше поэмы (321 строка).

прозы (А. Шамиссо, Э. Гофмана, Г. Андерсена и др.), сюжетный смысл которого обобщается персонажем Одоевцевой. Он в ужасе осознает, что будет гореть в аду, потому что

Коль человек без тени
То с чертом он в ладу. [ДЧ22: 44]

В его жизни начинается разлад, но при этом галоши, полученные по ордеру, «насмешливо блестят», пока однажды в субботу его не «уносит тиф». Мать советует безутешной вдове сходить в Комбед, чтобы получить разрешение

На гроб и три свечи,
На вынос, погребенье. [ДЧ22: 45]

Так как контора закрыта из-за праздника, вдова направляется к председателю домой, в «квартиру два», и там видит, что он

Сидит в цветном халате,
Расчесывает хвост. [ДЧ22: 46]

Этот мотив напоминает уже не только петербургскую фантастику Гоголя, где фантастика, присутствие дьявольских сил, пронизывает все городское пространство, но и его «Вечера на хуторе близ Диканьки», где, как отмечали исследователи, фантастика пространственно локализована [Лютман 1988]. Например, в «Ночи перед Рождеством» одним из таких локусов является дом Пацюка, куда приходит Вакула и наблюдает чудеса. Черт у Одоевцевой также показывает свое истинное лицо (точнее хвост) именно в домашней обстановке. В «Петербурге» (1913) А. Белого также возникают специфические локусы, где потусторонние силы выходят на поверхность. Одно из таких мест — квартира Дудкина, в которую является и Медный всадник, и дьявол Шишнаर्फне.

Обнаружение и разоблачение черта приводит к комическому происшествию, которое бурлескно подается как этиологический миф — миф о происхождении того или иного явления в современном мире. В данном случае, это миф о причинах отсутствия воды в водопроводе. Героиня «с воплем закрестила» нечистого.

Он стал белее снега;
Разинув дико рот,

Взревел и вдруг с разбега
Вскочил в водопровод.
Из крана пламя пышет,
От грома дрогнул дом
Весь от земли до крыши,
И смолкло все кругом. [ДЧ22: 46]

Анекдотичность происходящего перекликается с анекдотичностью баллады Одоевцевой «Три совета». Но в «Трех советах» мистика, по существу, отвергается, а здесь она подается в максимально несерьезном, бурлескном тоне. Возможно, поэтому в балладе отсутствует описание внутреннего мира героев, нет обычных у Одоевцевой сновидений. Сюжет выстроен в лубочном стиле — как череда кратко обозначенных внешних происшествий. Видимо, позднее и это также не позволило включить ее в подборку «В те баснословные года...»

* * *

Рассмотренная категория произведений Одоевцевой — это ранние тексты (1919 г.), которые по ряду причин оказались приемлемы для включения в дебютный сборник Одоевцевой «Двор чудес» (1922). Самым бесспорным кандидатом среди них оказалась баллада «Толченное стекло», а также «сонет» «Всегда всему я здесь была чужою...», отмеченный похвалой Гумилева уже в начале 1919 г. Но приемлемым оказалось и стихотворение «Остроконечные чернеют в небе крыши...», которое для издания в 1975 г. пришлось серьезно переработать в сторону повышения драматичности. Сонет в 1975 г. Одоевцева отбросила, как и «Балладу о том, почему испортились в Петрограде водопроводы». Возможно, последнее — также признак того, что это — не вполне зрелый текст. Впрочем, на данном этапе у нас нет окончательных доказательств ранней датировки этой баллады, но мы считаем важным обозначить этот вопрос как проблему, требующую разрешения.

При сравнении текстов из «Двора чудес» (1922) с текстами из «В те баснословные года...» (1975) из предыдущей главы заметна разница ориентиров. В текстах «Двора чудес» мы замечаем больше корреляции с акмеистами — Мандельштамом, Ахматовой, а также с менее центральными фигурами литературного пантеона (А. К. Толстой) и прозой (в частности, Ф. К. Сологуба). В

подборку 1975 г. попали более игровые тексты, основанные на прозрачных классических подтекстах и одновременно более непосредственно связанные с Гумилевым.

В целом «Двор чудес» формировался уже больше в зоне притяжения Г. В. Иванова, и не случайно Одоевцева называла его своим первооткрывателем: «Как это ни странно, меня “открыл” не мой учитель Гумилев, а Георгий Иванов. Произошло это важное в моей жизни событие 30 апреля 1920 года» [НБН: 122]. В 1922 г. Одоевцева вела свою историю от этого «открытия», и только в 1975 г. сдвинула хронологию своей поэтической эволюции к 1918 году. В обоих случаях имела место поправка на концепцию: в 1922 г. граница была сдвинута с 1919 г. на год вперед, в 1975 г. – с того же 1919 г. — на год назад.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэтическое творчество Одоевцевой продолжалось примерно 65 лет (1918–1983). В настоящей работе охвачено только самое начало (1918–1919) первого периода, в основном — 1919 год. Первый период развития Одоевцевой продлился далее до 1924 г. За ним последовал второй период (1925–1951), который можно считать кризисным, но он увенчался выходом сборников «Контрапункт» (1951) и «Стихи, написанные во время болезни» (1952). Остальные годы (1952–1983) можно считать третьим периодом, когда Одоевцева регулярно выпускала новые книги и в очередной раз изменила свою поэтику. К сожалению, самое начало творчества Одоевцевой невозможно рассматривать без понимания особенностей третьего периода, поскольку ранние тексты известны по поздним публикациям, а к неизменности текста у Одоевцевой не было пиетета.

По итогам проделанной на этом этапе работы можно сказать следующее. В «догумилевский» период Одоевцева сочетала любовь к Бальмонту и Блоку с любовью к целому ряду поэтов-женщин: к Ахматовой в первую очередь, но в ее круг чтения попадали Цветаева, Инбер и т.д. Не без сопротивления, но Одоевцева признавала свое раннее творчество «салонным». Лирическая героиня Одоевцевой до 1918 г. — мечтательница, уносимая воображением на романский юг и в романтическое прошлое. И хотя Одоевцева символически «сожгла» свое творчество этого периода, дальнейшее ее развитие не обошлось без продолжения ряда тенденций, заложенных в этот «салонный» период (сюжет полета души в инопространство будет одним из центральных до самого конца изучаемого периода). На формальном уровне у ранней Одоевцевой заметна тяга к хореическим размерам.

Учебные стихотворения Одоевцевой, написанные под руководством Н. С. Гумилева, в основном не сохранились, но те, что нам доступны, оказываются довольно тесно связаны с остальным ее творчеством. Примечательно, что ранняя лирика Одоевцевой тяготеет к объему 10-стишия. Возможно, учебное «Нет, я не верю, что любовь обман...» задало определенный стереотип объема для квази-жанра стихотворения-упражнения. Названный «усеченный сонет» стал пропуском к возвращению Одоевцевой на занятия к Гумилеву, а стихотворение-шутка «Прозрачный, светлый день...» доказало Гумилеву, что у его ученицы есть

способность к импровизации. Возможно, в нем также отразились споры по поводу направлений работы. Гумилев, по-видимому, не сразу оценил большие произведения Одоевцевой, поощряя ее усилия на малом объеме (заметим, что критиками ранняя лирика Одоевцевой, в отличие от баллад, в основном оценивалась невысоко).

Часть «учебных» стихов, видимо, перерастала свои прагматические рамки, и из них составилась круг текстов, рассмотренных нами в третьей главе. Начинается эта категория с раннего шедевра — «Нет, я не буду знаменита...» К сожалению, мы не знаем, как текст выглядел изначально. Но не исключено, что он сразу вылился в известной нам форме. В этих текстах мы видим постоянный диалог с Гумилевым. Либо полемику, как в названном тексте, либо юмор, как в «Скажите, вам приятно жить?..» (вариация на тему стихотворения Гумилева «Я вежлив с жизнью современною...»). Из полушуточного рассуждения Гумилева вырастают и два последних стихотворения: «А ко мне в полуночном сне...» и «Вьется вихрем вдохновенье...» В большинстве текстов этой категории угадываются более или менее прозрачные подтексты и реминисценции из хрестоматийных произведений Пушкина и Лермонтова.

Наконец, в последней главе нами были рассмотрены ранние тексты (1919 г.), отобранные для дебютного сборника Одоевцевой «Двор чудес» (1922). Это «усеченный сонет» «Всегда всему я здесь была чужою...», своего рода «впускное сочинение» весеннего семестра в Институте живого слова (весна 1919 г.). Затем — наиболее прогремевшее «Толченное стекло». Стихотворение «ахматовской» школы «Остроконечные чернеют в небе крыши...» и предположительный текст 1919 г. «Баллада о том, почему испортились в Петрограде водопроводы».

Дальнейшее развитие поэзии Одоевцевой пойдет как по линии развития баллад (причем в разные стороны — и в сторону сугубо фантастическую, и в сторону реализма, особенно в 1923 г.), так и по линии чисто лирической, и с 1920 г. значительная часть лирики (она и попала в основном в дебютный сборник) будет связана с Г. Ивановым. Импульс, заданный интенсивной поэтической работой в 1919–1921 гг., в 1922 г. пойдет на спад и даст последний всплеск в 1923 г., а к 1924 г. затухнет.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Книги Ирины Одоевцевой

1. ДЧ22: *Одоевцева И.* Двор чудес: Стихи 1920–1921 гг. Пг., 1922.
2. К51: *Одоевцева И.* Контрапункт. Стихи. Париж, 1951.
3. ЗЦ75: *Одоевцева И.* Златая цепь. Стихи. Париж, 1975.
4. ДЛ61: *Одоевцева И.* Десять лет. Стихи. Париж, 1961.
5. ПРР76: *Одоевцева И.* Портрет в рифмованной раме. Стихи. Париж, 1976.
6. И98: *Одоевцева И.* Избранное / Вступ. стат., составл. и подгот. текста Е. В. Витковского, послесл. А. П. Колоницкой. М., 1998.
7. НБН: *Одоевцева И.* На берегах Невы // Лекманов О. А. “Жизнь прошла. А молодость длится...” Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой “На берегах Невы” / Под общ. ред. Н. А. Богомолова. М., 2020. С. 15-446.
8. НБЛ: *Одоевцева И.* На берегах Леты: главы из ненаписанной книги / Публ. А. Радашкевича // *Kreschatik (Перекресток)*. 2014. № 3. С. 195–210.
<https://magazines.gorky.media/kreschatik/2014/3/na-beregah-lety.html>
9. Одоевцева 2008: *Одоевцева И. В.* Стихотворения / Сост. А. П. Колоницкая. М., 2008.
10. Одоевцева 2021: *Одоевцева И. В.* Малое собрание сочинений. СПб., 2021.
11. Одоевцева 2021а: *Одоевцева И. В.* На берегах Невы. На берегах Сены. На берегах Леты. СПб., 2021.

Другие публикации Одоевцевой

12. Одоевцева 1921: *Одоевцева И.* Лунная поэма // Дом искусств. Пб., 1921. № 2. С. 15-22.
13. Одоевцева 1922: *Одоевцева И.* Это дом совсем обыкновенный... // Литературная мысль. Пг., 1922. Альм. 1. С. 12.
14. Одоевцева 1923: *Одоевцева И.* Стихотворения [Я знаю...; Это дом совсем обыкновенный...] // Эпопея. 1923. №4. С. 27–28.
15. Одоевцева 1923а: *Одоевцева И.* 7 стихотворений [Каждый дом меня как будто знает...; Летала, летала ворона...; И никогда я не знала...; Вчера в январе...; Я поздравленья к Рождеству...; На сосне чернеют копыта...; Баллада о старухе] // Цех поэтов. Книга 4-ая. Берлин, 1923. С. 30-38.

16. Одоевцева 1923b: *Одоевцева И.* Петербургская баллада // Звено. Париж. 1923. № 45. 10 декабря. С. 2.
17. Одоевцева 1923с: *Одоевцева И.* Петербургская баллада («К нему подошла сама...») // За свободу! 1923. 23 декабря. № 301 (1050). С. 2.
18. Одоевцева 1924: *Одоевцева И.* [«Встать в тишине. Открыть окно...» – «Дождик сыпал день-деньской...» – «Прилетел огромный орел»] // Записки наблюдателя: литературные сборники. Кн. 1. Прага, 1924. С. 22–23.
19. Одоевцева 1925: *Одоевцева И.* «Остроконечные чернеют в небе крыши...», «Он сказал: „Прощайте, дорогая...“...», «Январская луна. Огромный снежный сад...», «С луны так сладостно и верно веет...», «Под окном охрипшая ворона...», «Роберт Пентегью» // Русская поэзия XX века / Состав. И. С. Ежов и Е. И. Шамурин. М., 1925. С. 296–297.
20. Одоевцева 1930: *Одоевцева И.* Баллада о Гумилеве и три стихотворения [«Баллада о Гумилеве» – «Банальнее — банального...» – «Все вижу я прибой...» – «Лодка уплывает в море...»] // Числа. Берлин, 1930. №2-3. С. 8–12.
21. Одоевцева 1931: *Одоевцева И.* [Иванов Г.] Баллада об издателе «Петрополиса» Я. Н. Блохе // Сатирикон (Париж). 1931. №11. С.10.
22. Одоевцева 1934: *Одоевцева И.* Стихотворения [«Серебряной ночью среди шумного бала...» – «Сквозь музыку и бархат маски...» – «Равнодушная нежность сменила тревогу...»] // Встречи. Ежемесячный журнал под ред. Г. В. Адамовича и М. Л. Кантора. 1934. №6. Июнь. С. 249 [С. 9].
23. Одоевцева 1974: *Одоевцева И.* Стихи [Стихи 1921 года: «Я сплю и мне снится...» – «Летят на юг соловьи...» – «С луны так сладостно и верно веет...»] // 1974. № 117. С. 45-46.
24. Одоевцева 1983: *Одоевцева И.* «Сотворил меня плохо Создатель...» // Новый журнал. 1983. № 153. С. 120.
25. Одоевцева 2000: «...Я не имею отношения к серебряному веку...»: письма Ирины Одоевцевой к Владимиру Маркову (1956–1975) / Публ. О. Коростелева и Ж. Шерона // In memoriam: ист. сб. памяти А. И. Добкина. СПб.; Париж, 2000. С. 398–518.

Другие источники

26. Адамович: Эпизод сорокапятилетней дружбы-вражды: письма Г. Адамовича И. Одоевцевой и Г. Иванову (1955–1958) / публ. О.А. Коростелева // Минувшее: ист. альманах. Вып. 21. М.; СПб., 1997. С. 391–502.
27. Ахматова: *Ахматова А.* Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1990.
28. Ахматова 1912: *Ахматова А.* Вечер. СПб., 1912.
29. Бальмонт: *Бальмонт К. Д.* Горные вершины: сборник статей. М., 1904.
30. Берберова: *Н. Б<ерьерова>.* [Рец.:] «Записки наблюдателя» Литературный сборник. Кн. 1. Прага, 1924 // Звено. [Париж], 1924. № 74. 30 июня. С. 3-4.
31. Блок 1960: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.;Л., 1960–1963.
32. Волошин: *Волошин М. А.* Стихотворения и поэмы. СПб., 1995.
33. Гумилев: *Гумилев Н.* Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Г. Струве и Б. Филиппова. Вашингтон, 1962–1968.
34. Гумилев 2001: *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2011. Т. 4.
35. Достоевский: *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 тт. Л., 1988-1996.
36. Инбер: *Инбер В.* Печальное вино. Париж, 1914.
37. Кузмин: *Кузмин М.* Дневник 1921 года. Публикация Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина // Минувшее. Исторический альманах. № 12. М.; СПб., 1993. С. 423–494.
38. Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. М.; Л., 1954–1957.
39. Лунц: *Лунц Л.* Литературное наследие / Предисл. и коммент. А. Евстигнеевой. М., 2007.
40. Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1997.
41. Прутков: Сочинения Козьмы Пруткова. М., 1974.
42. Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979.
43. Пяст: *Пяст В.* [Рец.] Ирина Одоевцева. Двор Чудес. Стихи. Издат. “Мысль”. Петроград, 1922 // Жизнь искусства. 1922. №16 (839). 25 апреля. С. 6.
44. Разумник: *Иванов-Разумник Р.* Жеманницы. («Четки» Ахматовой и «Печальное вино» Веры Инбер) // Заветы. СПб., 1914. № 5. С. 47-50.
45. Сологуб: *Сологуб Ф.* Заклинательница змей: Романы; Рассказы. М., 1997.
46. Толстой: *Толстой А. К.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л., 1984.

47. Троцкий: *Троцкий Л.* Вне-октябрьская литература // Минувшее. Исторический альманах. 8. Paris, 1989. С. 332–349.
48. Цветаева: *Цветаева М. И.* Книги стихов. М., 2004.
49. Чуковский Н.: *Чуковский Н.* Литературные воспоминания. Л., 1989. С. 35–38.
50. Чуковский: Переписка М. Горького с К. И. Чуковским. Предисл. и подгот. текста Е. Ц. Чуковской и Н. Н. Примочкиной; прим. Н. Н. Примочкиной // Горький и его эпоха: исследования и материалы. Вып. 3: Неизвестный Горький: (К 125-летию со дня рождения). 1994. С. 97-132.
51. Шкловский: *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет (статьи — воспоминания — эссе 1914-1933). М., 1990.
52. Эмигранты: «Если чудо вообще возможно за границей.»: Эпоха 1950-х годов в переписке русских литераторов-эмигрантов / Сост., предисл. и примеч. О. А. Коростелёва. М., 2008.

Исследования

53. Ерошевская 2018: *Ерошевская М. В.* Образ лирической героини в поэтическом сборнике «Двор чудес» И. Одоевцевой // Уральский филологический вестник. 2018. № 5. С. 40–50.
54. Ерошевская 2019: *Ерошевская М. В.* Ирина Одоевцева. «Он сказал: «Прощайте, дорогая!...». Анализ одного стихотворения. // Всероссийский конкурс филологического анализа текста (26 апреля 2019 г.). <http://www.amgpgu.ru/filolog/detail.php?id=17381036>
55. Ерошевская 2019а: *Ерошевская М. В.* Циклообразующие скрепы в поэтической книге И. Одоевцевой «Двор чудес» // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2019. № 4. С. 133-143.
56. Арьев 2011: *Арьев А.* Взаимно искажая отраженья: Ирина Одоевцева и «Посмертный дневник» Георгия Иванова // Россия и Запад. Сборник статей в честь 70-летия К. М. Азадовского. М., 2011. <https://www.litmir.me/bd/?b=535976>
57. Белоусова: *Белоусова В. С.* «Я предан испанской звезде...»: Бальмонт и Испания // *Studia slavica*: Сб. науч. трудов молодых филологов. Вып. VIII. Таллин, 2008а.
58. Витковский: *Витковский Б.* «Мне нравятся неправильности речи...» // Одоевцева И. Избранное. М., 1998. С. 5–30.

59. Гаспаров 1999: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М., 1999.
60. Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974.
61. Коростелев: *Коростелев О. А.* Георгий Адамович и русское зарубежье // Новый филологический вестник. 2020. №1 (52). С. 313-319.
62. Лекманов: *Лекманов О. А.* «Жизнь прошла. А молодость длится...» Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой “На берегах Невы” / Под общ. ред. Н. А. Богомолова. М., 2020. С. 7-14; 447–840.
63. Лекманов 2009: *Лекманов О.* Анна Ахматова в мемуарах Ирины Одоевцевой // Озерная школа: Труды пятой междунар. летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. Пос. Поляны (Уусикирко) Лен. обл., 2009. С. 59–67.
64. Леонтьева 2016: *Леонтьева А. Ю.* «Кот ученый» Н.С. Гумилёва и И. В. Одоевцевой в интертекстуальном аспекте // Слово и текст в свете современных исследований филологических наук. Нижний Новгород, 2016. С. 14–22.
65. Лотман 1988: *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. - С.251-292.
66. Лотман: *Лотман М. Ю.* Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). Таллинн, 1996.
67. Лотман: *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975.
68. Март: *Март Ю. В.* Литературный дебют Ирины Одоевцевой. Бакалаврская работа студентки III курса / Науч. рук. Р. С. Войтехович. Тарту, 2019. <http://hdl.handle.net/10062/64379>
69. Немзер: *Немзер А. С.* Рыцари, Русалки, Поэты // Зорин А. Л., Зубков Н. Н., Немзер А. С. «Свой подвиг свершив...»: О судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. М., 1987. С. 191–230.
70. Померанцева: *Померанцева Е. С.* Одоевцева [Ирина Владимировна] // Русские писатели 20 века. Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М., 2000. С. 511-513

71. Соболев, Тименчик: *Соболев А., Тименчик Д. Ирина Одоевцева // Венеция в русской поэзии: опыт антологии, 1888-1972 / Сост. А. Соболев, Р. Тименчик. М., 2019. С. 829-832.*
72. Чабан: *Чабан А. Гумилев и Бальмонт: репрезентация «старшего» символиста в журнале «Аполлон» // Русская филология. 25. Тарту, 2014. С. 140–154.*
73. Эшлиман: *Death of an Underground Person / migratory legends of type 6070B (also classified as Aarne-Thompson-Uther type 113A folktales) translated and/or edited by D. L. Ashliman © 1999-2013 <https://sites.pitt.edu/~dash/type6070b.html>*

Kokkuvõte

Irina Odoevtseva luule uurimine on esimesed sammud tema loomingu uurimisel. Odoevtseva, ehk Iraida Heinike, oli vene luuletaja, kelle tekste ei ole veel täielikult kogutud ja uuritud. Tema varajasest lüürikast on olemas vaid mõned artiklid ja väljaanded. Just see need on meie uurimuse objektiks.

Üheks selliseks tööks on O. A. Lekmanovi teos "Elu on möödunud. Noorus kestab..." Irina Odojevtseva raamatu "Neeva kaldal" teejuht, mis tutvustab Odojevtseva raamatu "Neeva kaldal" teaduslikult ettevalmistatud trükist koos sissejuhatava artikli ja kommentaaridega Samuti on esitatud A. J. Leontjeva, M. V. Eroševskaja, A. J. Arjevi, E. V. Vitkovski, A. L. Sobolevi, R. D. Timentšiku ja E. C. Pomerantseva artiklid, mis on lähedased Odoevtseva töö probleemistikule. Need allikad olid eriti olulised Odoevtseva ja teiste selle autori jaoks oluliste autorite tööde vaheliste seoste loomisel.

Uuringu jätkamiseks koondatakse ja analüüsitakse kronoloogiliselt kõiki Odoevtseva olemasolevaid luuletekste. Erilist tähelepanu pööratakse tema varasele loomeperioodile kuni 1924. aastani. Uurimistulemuste põhjal on võimalik tuvastada 52 luuletuslikku teost sellest perioodist, millest 21 on vaadeldud eelnevalt bakalaureusetöös. Käesolevas töös vaadeldakse ülejäänud 31 luulet, sealhulgas tema loomingu esimese etapi algperioodi (1918-1919) ja lõpuperioodi (1922-1924).

Meie ees seisis küsimus parima meetodi leidmiseks, kuid Odoevtseva luule uurimine tema autorikogude otsese võrdluse abil lükati tagasi, kuna see ei võimaldanud näha tema poeetilise süsteemi arengut ja mõista selle arengu liikumapanevaid jõude.

Me järeldame, et oma "Gumiljovi-eelsel" perioodil ühendas Odoevtseva Balmonti ja Bloki mõju oma armastusega selliste naisluuletajate vastu nagu Ahmatova, Tsvetajeva ja Inber. Ta tunnistas oma varajase loomingu "salongiliseks" ja "põletas" selle sümboolselt, kuid tema luule arengus jätkusid mõned juba enne 1919. aastat paika pandud suundumused. Kuni 1918. aastani domineeris tema lüürikas unenäoline kangelanna, keda tema fantaasia viis romantiliste maade ja romantilise mineviku juurde. Lisaks leidsime, et Odoevtseva nüüdseks säilinud õpetlikud luuletused peegeldavad tema seotust Gumiljoviga ja aimavad ette mõningaid tema hilisema loomingu iseloomulikke jooni. Märkasime, et Odoevtseva õpetlikud poemid, mis on säilinud selles kategoorias, kujutavad endast huvitavat dialoogi Gumileviga ja sisaldavad nii huumorielemente kui ka viiteid vene kirjanduse klassikalistele teostele.

Uuringu viimane peatükk vaatlleb Odoevtseva varaseid tekste, mis on valitud tema debüütkogusse "Imede õu" (1922), ning tema edasist arengut poetessina. Selles esitati selliseid tekste nagu "kärbitud sonett" "Ma olen siin alati olnud kõigele võõras...", luuletus "Purustatud klaas", "Teravatipulised katused mustavad taevas...". (kuulub Ahmatovi koolkonda) ja väidetav tekst 1919. aastast "Ballada sellest, miks Petrogradi veetorstikud on rikkis". Odojevtseva luule edasine areng kulges nii ballaadi arengujoonel, hõlmates ulmelisi ja realistlikke suundi kui ka puhtalt lüürilist joont. Eriline mõju tema lüürikale oli G. Ivanovil ja märkimisväärne osa tema lüürilistest teostest, eriti need, mis kuulusid debüütkogusse, olid sellega seotud. Odojevtseva intensiivne luuletöö 1919.-1921. aastal andis hoogu tema loomingule, mis tipnes 1922. aastal ja vaibus 1924. aastaks.

Seega võib öelda, et tema luule läbis vaadeldaval perioodil mitmesuguseid stiililisi ja temaatilisi muutusi, mis peegeldavad valdavalt Gumiljovi (kui mentori ja kolleegi), "Ahmatovi" koolkonna ja G. Ivanovi mõju.

Abstract

Detailed research on Irina Odoevtseva's poetry is the first stage of the comprehensive analysis of her literary work. Irina Odoevtseva, alias Iraida Heinike, was a Russian poet whose texts remained scattered and scarcely studied for a long time. Only a few articles and publications devoted to her early lyrics were published, the latter being the object of our study. One such study is the book by O.A. Lekmanov titled "'Life has Passed. But Youth Goes on...': A Guide to Irina Odoevtseva's Book 'On the Banks of the Neva'" that presents a scholarly edition of Odoevtseva's book "On the Banks of the Neva" with an introductory article and comments. There are also articles by A. Leontyeva, M. Eroshevskaya, A. Aryev, E. Vitkovsky, A. Sobolev, R. Timenchik, and E. Pomerantseva, which are closely related to the issues of Odoevtseva's creative work. These sources were vital in establishing the literary connections between Odoevtseva's works and the texts of those whom she considered significant.

For further research, we collected all available poetic texts by Odoevtseva and analyzed them chronologically. We gave special attention to her early period of creative work up until 1924. The analysis outcomes let us identify 52 poetic works from this period. Twenty-one of them we had previously examined in the previous bachelor's thesis. The present work concerns the remaining 31 poems, including the initial period (1918-1919) and the final timeline (1922-1924) of the early stage of her creative work.

The question of choosing the optimal method arose: The research of Odoevtseva's poetry via direct comparison of her solo poetry book was rejected as it did not allow for an understanding of the process of evolution in her poetic system and the driving forces behind this development.

We have concluded that during her "pre-Gumilyov" period, Odoevtseva combined the influences of Balmont and Blok with her admiration for female poets such as Akhmatova, Tsvetaeva, and Inber. She acknowledged her early poetry as "salon-like" and symbolically "burned" it, yet the development of her poetry continued, taking into account certain tendencies that were present even before 1919. In her early lyrics until 1918, an image of a dreamy heroine prevailed, carried away by imagination to Romanesque lands and the romantic past. Furthermore, we discovered that the remaining poems of Odoevtseva reflect her deep connection with Gumilyov and anticipate some characteristic features of her later work. We noted that these study poems, preserved in this category, represent an intriguing dialogue with Gumilyov, containing elements of humor and allusions to classical texts of Russian literature.

The final chapter of the research examined Odoevtseva's early texts selected for her debut poetry book, "The Yard of Miracles" (1922), and her further development as a poet. It presented texts such as the "truncated sonnet" "I have always been a stranger to everything here...", the poem "Pounded Glass," "Sharp-pointed roofs turn black in the sky..." that belong to the "Akhmatova" school, and the presumed 1919 text "Ballad of Why the Water Supply in Petrograd Got Spoiled."

The further development of Odoevtseva's poetry followed the path of ballads, encompassing both fantastic and realistic directions, and the tendency toward purely lyrical poetry. G. Ivanov significantly influenced her lyrics, and a substantial portion of her poetic works, especially those from the debut poetry book, was intertwined with his poetical and personal identity. Odoevtseva's intensive poetic work in 1919-1921 gave impetus to her creativity, which peaked in 1922 and waned by 1924.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Juliana-Vitaliia Mart,

(autori nimi)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose
Поэзия Ирины Одоевцевой 1918–1919 гг.
Irina Odoevtsevi luule 1918-1919 aa.
The Early Poetry of Irina Odoevsteva (1918–1919)

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on Dr. Roman Voitehhovitš

(juhendaja nimi)

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Juliana-Vitaliia Mart
24.05.2023

Autorsuse kinnitus

Kinnitan, et olen koostanud käesoleva magistritöö ise ning toonud korrekselt välja teiste autorite panuse. Töö on koostatud lähtudes Tartu Ülikooli maailma keelte ja kultuuride instituudi slavistika osakonna magistritöö nõuetest ning on kooskõlas heade akadeemiliste tavadega.

Juliana-Vitaliia Mart

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Mart', with a horizontal line underneath.

Tartu, 24.05.2023