

Мария Боровикова

**РАННЯЯ ЛИРИКА ЦВЕТАЕВОЙ В КОНТЕКСТЕ  
ПОЭЗИИ ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ.  
СТАТЬЯ 1.**

Повышенная «литературность» ранних стихов Цветаевой не раз отмечалась исследователями,<sup>1</sup> однако зачастую конкретный список предполагаемых источников тем и образов ее ранней поэзии исчерпывается именами Ростана, Лидии Чарской, Марка Твена, Андерсена, Александра Дюма,<sup>2</sup> – то есть круг чтения лирической героини в читательском (и, к сожалению, в исследовательском) сознании подменяет круг чтения реального автора, который, рискнем предположить, у семнадцатилетней Марины Цветаевой был значительно шире.

Более пристальный взгляд на ранние цветаевские тексты подтверждает наше предположение и, на первый взгляд, показывает, что и в рамках традиции русской классической литературы ее интерес находится в «романтическом» русле: уже одно из первых, дошедших до нас стихотворений Цветаевой, содержит в себе отсылку к творчеству Лермонтова:

Проснулась улица. Глядит, усталая  
Глазами хмурыми немых окон  
На лица сонные, от стужи алые,  
Что гонят думами упорный сон.  
Покрыты инеем деревья черные, -  
Следом таинственным забав ночных,  
В парче сияющей стоят минорные,  
Как будто мертвые среди живых.  
Мелькает серое пальто измятое,  
Фуражка с венчиком, унылый лик  
И руки красные, к ушам прижатые,  
И черный фартучек со связкой книг.  
Проснулась улица. Глядит, угрюмая  
Глазами хмурыми немых окон.

<sup>1</sup> См., напр., М. Мейкин, *Марина Цветаева: Поэтика усвоения*, М. 1997, 29; И.Д. Шевеленко, *Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи*, М. 2002, 35.

<sup>2</sup> См., напр., именно такой перечень в классическом исследовании «чужого слова» у Цветаевой: М. Мейкин, *Цит. соч.*, 29-30.

**Уснуть, забыться бы с отрадной думою,**  
 Что жизнь нам грезится, а это – сон! (1, 10)<sup>3</sup>

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

Месяц высокий над городом лёг,  
 Грезили старые зданья...  
 Голос ваш был безучастно далёк:  
 — **«Хочется спать. До свиданья».**<...>  
 Сухо звучали **по камню шаги**  
 В шорохе длинного платья.  
 Что-то мелькнуло, – знакомая грусть,  
 — **Старой тоски** переливы...  
 — Хочется спать Вам? И спите, и пусть  
 — **Сны** ваши будут **красивы**;  
 — Пусть не мешает анализ больной  
 — Вашей уютной **дремоте**.  
 — Может быть, в жизни Вы тоже **покой**  
 — **Муке пути** предпочтёте.  
 — Может быть, Вас не захватит волна,  
 — Сгубят земные соблазны, —  
 — В этом **тумане** так смутно видна  
 — Цель, а **дороги** так разны!  
 — **Снами отраднo страдание гнать**,  
 — Спящим не ведать стремленья,  
 — Только и светлых надежд им не знать,  
 — Им не видать возрожденья,  
 — Им не сложить за мечту головы, —  
 — Бури – герои достойны!  
 — Буду бороться и плакать, а Вы  
 — Спите спокойно!

Мы видим в этом стихотворении отступление от лермонтовской схемы («покой» и «мука пути») выражают у Цветаевой разные состояния героев-

<sup>3</sup> Стихотворения Цветаевой приводятся нами по изданию: М.И. Цветаева, *Собр. соч. в 7 тт.*, М. 1994-1995; первая цифра указывает том, вторая страницу).

оппонентов), что уже не может быть списано на выхолощенный, освобожденный от смыслов «гимназический сленг». Чтобы лучше понять смысл цветаевской трактовки лермонтовской темы, обратимся вновь к стихотворению «Проснулась улица...». Это один из самых ранних дошедших до нас текстов Цветаевой, написанный Я4 с перекрестной дактилической и мужской рифмовкой и дактилической цезурой – размером, достаточно редким в русской поэзии.<sup>4</sup> В.В. Семенов в своем докладе о ямбах Цветаевой на Лотмановском семинаре в Тарту приводил пример одного из немногих текстов-ритмических предшественников цветаевского – это «Я, Мать божия, ныне с молитвою» Лермонтова (классический пример Дк4, который, являясь биметрической структурой, может быть прочитан и как ямб с дактилической цезурой). Однако еще один пример такого размера (с делением на строки вместо цезуры) мы находим в песне из эпилога к поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»:

Средь мира долнего  
Для сердца вольного  
Есть два пути.

Взвесь силу гордую.  
Взвесь волю твердую:  
Каким идти?

Одна просторная –  
Дорога торная,  
Страстей раба,

По ней громадная,  
К соблазну жадная  
Идет толпа.

О жизни искренней,  
О цели выпренной  
Там мысль смешна.

Кипит там вечная.  
Бесчеловечная  
Вражда-война

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

<sup>4</sup> В. Семенов. *Семиозис метра в постметрическом стихе: О ямбе М. Цветаевой 1922–1923 гг.*, Тарту, Лотмановский семинар 27 февраля – 1 марта 2009 г.

На вид блестящая,

Там жизнь мертвящая  
К добру глуха... (5, 228-229)<sup>5</sup>

– перед нами Я2 с дактилическим (две первых строки строфы) и мужским (последняя строка строфы) окончаниями. При объединении первой и второй, а также второй и третьей строк мы получим оба ритмических варианта цветаевской строки: «Средь мира дольного для сердца вольного» – «Проснулась улица. Глядит, усталая»; «Для сердца вольного есть два пути» – «Глазами хмурыми немых окон...». (В скобках отметим, что на то, что «в памяти» цветаевского стихотворения находится песня,<sup>6</sup> косвенно указывает вычурный эпитет «минорные» в отношении деревьев, использованный в этом стихотворении; да и целиком строки про «деревья» отзываются некрасовскими образами: «В парче сияющей стоят минорные / Как будто мертвые среди живых» – «На вид блестящая / Там жизнь мертвящая / К добру глуха»).

На мотивном уровне стихотворение Цветаевой «Проснулась улица...» скорее находится в русле экспериментов XX века с некрасовской традицией, чем развивает темы самого Некрасова (здесь можно отметить таких разных поэтов, как Александр Блок и Евгений Тарасов – революционный поэт, стихами которого Цветаева очень увлекалась в эти годы,<sup>7</sup> и следы этого увлечения хорошо заметны не только в данном стихотворении, но и в тех текстах, которые нам еще придется цитировать).

Однако один именно некрасовский мотив здесь необходимо отметить. Это тема «двух путей» из песни Гриши Добросклонова («Для сердца вольного есть два пути»), которая, по-видимому, контаминируется в творческом сознании Цветаевой в это время с лермонтовским образом «пути» из стихотворения «Выхожу один я на дорогу» (собственно, и «Дума», которая попадает в текст только заглавием, содержит тот же мотив: «И жизнь уж нас томит, как ровный **путь без цели**»). Этой контаминацией, с одной стороны, объясняется «притягивание» лермонтовских образов к некрасовскому ритму в первом стихотворении, а с другой, она позволяет лучше проследить семантику «разложения» мотивов лермонтовского текста в

<sup>5</sup> Тексты Некрасова цитируются нами по изданию: Н. Некрасов, *Полн. собр. соч. и писем в 15 тт.*, Л. 1982, с указанием тома и страницы в тексте; первая цифра указывает номер тома, вторая – страницы.

<sup>6</sup> Размер этого цветаевского стихотворения точно ложится на мотив известной городской песни 1920-х гг. «Бублички» (автор слов Яков Петрович Ядов, автор музыки неизвестен). Соблазнительно предположить существование какой-либо городской песни на эту музыку в 1900-х гг. Однако подтверждения этой версии найти не удалось.

<sup>7</sup> См. письма Цветаевой к Петру Юркевичу: *Цветаева М.* «Письма к Петру Юркевичу, Юность сестер Цветаевых», *Новый мир*, 6, 1995, 119-143.

стихотворении «Месяц высокий над городом лег...» – в нем «путь борьбы» (в некрасовском значении жизненной позиции, но описанный в лермонтовских образах!) будет открыто противопоставляться «сну», который и становится альтернативной позицией в жизни, некрасовским «вторым путем». Его синонимичные характеристики у Цветаевой, это, с одной стороны, «земные соблазны» (у Некрасова это «блага бранные», характеризующие «второй путь»), а с другой, «дремота» и «покой» (ср. у Лермонтова: «Я ищу свободы и **покоя**», «Чтоб в груди **дремали** жизни силы»). Столкновение Некрасова и Лермонтова подкрепляется здесь еще и цитатой из фельетона Некрасова «Преферанс и солнце» (1844) – «Спи же спокойно!», начинающегося переделкой лермонтовских слов: «И скучно и грустно, и некого в карты надуть».

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

Тихонько в семинарии,  
Где было темно, холодно,  
Угрюмо, строго, голодно,  
Певал – тужил о матушке  
<...>  
И скоро в сердце мальчика  
С любовью к бедной матери  
Любовь ко всей вахлячине  
Слилась, – и лет пятнадцати  
Григорий твердо знал уже,  
Кому отдаст всю жизнь свою  
И за кого умрет (5, 227–228).

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

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

Смерти довериться, смелые,  
Что вас заставило, что?

Ужас ли дум неожиданных,  
 Душу зажёгший вопрос,  
 Подвигов жажда ль невиданных,  
 Или предчувствие гроз, —  
 Спите в покое чарующем!  
 Смерть хороша – на заре!  
 Вспомним о вас на пирующем,  
 Бурно-могучем костре.  
 — Правы ли на смерть идущие?  
 — Вечно ли будет темно? <...> (1, 18-19)

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

В начале XX века традиция Некрасова нашла свое продолжение не только в революционной поэзии (как в случае Евгения Тарасова), но и в творчестве поэтов-символистов, в том числе Андрея Белого, декларативное обращение которого к Некрасову в сборнике «Пепел» (1908) шокировало своей неожиданностью многих современников. Помимо посвящения Некрасову сборник имел предисловие, в котором с первых строк Белый преодолевает «асоциальность» символистской эстетики и утверждает ценность обыденной жизни: «Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетариата – все это объекты художественного творчества».<sup>8</sup>

Прозаическое пояснение к книге стихов имеет за собой обширную символистскую традицию. Стихотворные сборники Валерия Брюсова, Андрея Белого, Эллиса, Сергея Соловьева, Федора Сологуба и др. были снабжены предисловиями, иногда больше похожими на стихотворение в прозе, иногда – на филологический трактат, предоставляя максимально широкий жанровый диапазон для опытов последователей. Выпуская в 1913 году сборник «Из двух книг» (включавший в себя выборочные стихи из первых двух сборников – 1910 и 1912 гг.), Цветаева предварит его программным предисловием – случай, уникальный в ее поэтической практике – в котором напишет о необходимости расширения объектов поэтического описания: «Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение; обивка дивана – не менее слов, на нем сказанных. <...> Нет ничего не важного! <...> Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, – все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души» (5, 230). Цветаевское пре-

<sup>8</sup> А. Белый, *Стихотворения и поэмы в 2 тт.*, СПб.– М. 2006, Т. 1, 179.

дисловие, призывая к расширению сферы *поэтического*, по сути, находится в русле того, о чем писал и А. Белый, характерно повторяя не только ядро беловской идеи, но и синтаксис его предисловия к сборнику «Пепел»: «Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетариата – все это объекты художественного творчества. <«Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, – все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души» – Цветаева> Жемчужная заря не выше кабака <«Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение» – Цветаева>...».<sup>9</sup> Здесь необходимо отметить, что кроме имени Некрасова на первой странице, в посвящении, Белый ставит в качестве эпиграфа к сборнику полное стихотворение Некрасова «Что ни год – уменьшаются силы» (1861):

Что ни год – **уменьшаются силы**,  
 Ум ленивее, кровь холодней...  
 Мать-отчизна! дойду до могилы,  
 Не дождавшись свободы твоей!  
 Но желал бы я знать, умирая,  
 Что стоишь ты на верном пути,  
 Что твой пахарь, поля засевая,  
 Видит ведряный день впереди;  
 Чтобы ветер родного селенья  
 Звук единый до слуха донес,  
 Под которым не слышно кипенья  
 Человеческой крови и слез. (2, 126)

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

Для того я (**в проявленном – сила**)  
 Все родное на суд отдаю,  
 Чтобы молодость вечно хранила  
 Беспокойную юность мою. (5, 230)

Вырванная из контекста последняя строфа не просто отчетливо звучит некрасовскими интонациями (также трехстопный анапест), но и лексически («сила» в рифменной позиции), и ритмико-синтаксической конструкцией первой строки (цезура, усиленная в первой строке использованием тире у Некрасова и скобки у Цветаевой, тире переносится Цветаевой в

<sup>9</sup> А. Белый, Там же.

другое место этой строки) буквально отсылает к некрасовскому тексту, поставленному эпиграфом к сборнику «Пепел». На этом фоне (очевидно, подчеркнутым автором – спрятанная внутрь стихотворения, эта строка не звучит настолько «по-некрасовски») и все стихотворение «Литературным прокурорам» (первая литературная декларация Цветаевой, по справедливому замечанию исследователя<sup>10</sup>) приобретает некрасовскую перспективу с прямыми отсылками не только к стихотворению «Что ни год – уменьшаются силы», но к целому ряду текстов, затрагивавших крайне важную для Некрасова проблему смерти и назначения поэта. Приведем стихотворение Цветаевой целиком:

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

Каждый миг, содрогаюсь от боли,  
 К одному возвращаюсь опять:  
 Навсегда умереть! Для того ли  
 Мне судьбою дано всё понять?

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

Для того я (в проявленном – сила)  
 Всё родное на суд отдаю,  
 Чтобы молодость вечно хранила  
 Беспокойную юность мою (1, 174).

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

Ты еще на жизнь имеешь право,  
 Быстро я иду к закату дней.  
 Я умру – моя померкнет слава,  
 Не дивись – и не тужи о ней! <...>

<sup>10</sup> И.Д. Шевеленко, *Указ. соч.*, 25.



Кто, служа великим целям века,  
 Жизнь свою всецело отдает  
 На борьбу за брата-человека,  
 Только тот себя переживет... (3, 176)

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

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

Помогай же мне трудиться, Зина!  
 Труд всегда меня животворил.  
 Вот еще красивая картина –  
 Запиши, пока я не забыл!  
 <...>  
 В торжестве одержанных побед  
 Над своим мучителем недугом  
 Позабыл о смерти твой поэт! (3, 201)

Как мы уже сказали, в начале XX в. творчество Некрасова привлекало к себе внимание многих современников. 27 декабря 1902 г. отмечалось 25-летие со дня смерти поэта, в связи с чем состоялся ряд памятных мероприятий. В их числе проведенная газетой «Последние новости» анкета, на вопросы которой ответили Брюсов, Чехов, Репин, Андреев, Бунин и др.; на торжественном собрании в честь этой годовщины в Обществе любителей российской словесности выступил Бальмонт (его речь была опубликована в журнале *Новый путь* (1903, № 3) под названием «Сквозь строй (Памяти Некрасова)»). Неоднократно обращался к наследию поэта Брюсов, посвятивший Некрасову ряд статей: «Некрасов и Тютчев» (1900), «По поводу 25-летия со дня смерти Некрасова» (1903), «Некрасов как поэт города» (1912), несколько позднее писал о Некрасове Мережковский («Две тайны русской поэзии. Тютчев и Некрасов», 1915). Символистская интерпретация Некрасова существенно изменила представление о поэте, приблизила проблематику его стихов к современности (особенно это стало очевидно после событий 1905 г.), помогла увидеть в его поэзии «строки, до поразитель-

тельности близкие нашей современной утонченной впечатлительности».<sup>11</sup> Б. М. Эйхенбаум, выступая с критикой работы Мережковского «Две тайны русской поэзии. Тютчев и Некрасов»,<sup>12</sup> пенял автору, увлекшемуся после событий Первой русской революции идеями «религиозной общественности», что тот пренебрегает «открытием» Некрасова в статьях современников-символистов: «Странно, что после того, как о Некрасове писали Бальмонт, Брюсов, А. Белый и др., Мережковский повторяет слова Пыпина – “прямо о деле”, находя, что “лучше нельзя выразить сущность этой поэзии”. За “дело” любить Некрасова не трудно – все его так любили! Пора теперь полюбить его за поэзию, за ритм, пора понять, что он, действительно, “единственный художник”».<sup>13</sup>

Особое место среди этих работ занимают статьи В.В. Розанова о Некрасове. Он также отдал дань памяти поэту, опубликовав в «Новом времени» в конце 1902 г. заметку «25-летие кончины Некрасова»,<sup>14</sup> почти сразу им написана для «Мира искусства» статья «О благодущии Некрасова».<sup>15</sup> Говоря о поэте с по-розановски интимной интонацией, называя «благодущие» «небом» поэта, а «гнев» лишь «облаками» на нем, Розанов делает отступление в сторону биографии Некрасова и пишет о его матери в характерном для Розанова национальном ключе: «Грустная мать его легла мостом между нигде и ни в чем не соединенными народностями: русскою и польскою <...> нет от нас нации более далекой и даже, наконец, вовсе неизвестной – как поляки! Если мы спросим себя: да что же разделяет нас? То ответим: польский “гонор”...»,<sup>16</sup> а вслед за этим делает неожиданный «психоаналитический» поворот: «Некрасов совершенно немислим в красоте и силе своей, т.е. вообще во всей значительности, без этой особенной судьбы своей матери. “Муза” его там, около ее могилы; а “печаль и мечь” этой музы было только разросшееся до национальной значительности негодование сына за мать; обобщение обстоятельств личной биографии с обстоятельствами страны».<sup>17</sup> Эту мысль Розанов подробно развивает в еще одной работе о Некрасове, написанной уже в 1908 г., опубликованной в московской газете «Русское слово»,<sup>18</sup> и с большой долей вероятности прочитанной Цветаевой.

Необычен был сам выбранный для статьи жанр – воспоминания о гимназических впечатлениях о поэте. Отгораживание от объекта двойной

<sup>11</sup> К.Д. Бальмонт, *О русской литературе*, М.-Шуя 2007, 86.

<sup>12</sup> Б.М. Эйхенбаум, «Мережковский-критик», *Северные записки*, № 4, 1915, 130-138.

<sup>13</sup> Б.М. Эйхенбаум, Там же.

<sup>14</sup> *Новое время*, № 9630, 1902, 24 декабря.

<sup>15</sup> *Мир искусства*, Т. 9, 1903. № 2 (январь–февраль), 337-342.

<sup>16</sup> В.В. Розанов, «О благодущии Некрасова», *О писателе и писателях*, М. 1995, 136.

<sup>17</sup> Там же, 137.

<sup>18</sup> *Русское слово*, № 8 и 12, 1908. 10 и 15 января (под псевд. В. Варварин).

стеной субъективности («воспоминания о впечатлениях»), с одной стороны, оправдывало экскурсы в собственную биографию, а с другой, позволяло максимально вольно трактовать творчество поэта. Розанов выбирает для своих воспоминаний переживания поэзии Некрасова в «14–16 лет» и пишет о том, что причина высокой восприимчивости подростков к стихам Некрасова в том, что язык его близок не только простонародью, но и детям: «Одною из причин широкой и необыкновенно ранней усвоимости Некрасова было то, что он называет вещи необыкновенно широкими именами <...> именно так, как говорит простонародье и говорят дети».<sup>19</sup> В устах Розанова Некрасов становится «поэтом для детей», а дети – лучшими читателями поэта. Сама описываемая Розановым гимназическая обстановка, в которой узнаются и читаются некрасовские стихи, должна была отозваться для 16-летней Цветаевой знакомыми мотивами.

В этой статье вновь Розанов возвращается к своей идее связать максимально широкую общественную тематику стихов и деятельности в целом Некрасова с самым узким, интимным, домашним кругом, детерминировать одно другим: «Отчего Некрасов <...> становился с первого знакомства “родным”? Оттого, что он завязывал связь с *ущемленным* у нас, с болеющим, страдающим и загнанным! Это было наше демократическое чувство и социальное положение. Все мы, уже в качестве учеников, были “под прессом”, как члены семьи, мы тоже были “под прессом”».<sup>20</sup>

Розанов описывает поэтику Некрасова с позиций современной литературной ситуации (сделанный Брюсовым два года спустя упрек Цветаевой в излишней «домашности» ее стихов как будто цитирует описание Розановым поэтики Некрасова<sup>21</sup>): «Как известно, Некрасов не был человеком высшего образования, а среднего. Великий ум его, великое здравомыслие и чуткость сказались в том, что он всю симпатию свою положил не *вперед*, до чего он не дошел, а *назад*, что он прошел... Прошел, видел и ощутил. Отсюда поэзия его налилась соком действительности, реализма и вместе получила крайне простой, немного распушенный вид. Он брал темы “под рукой”, а не “издали”, и обращался с ними “за панибрата”, а не “с почтением”. Это и образовало дух его поэзии и даже выковало фактуру его стиха, немного распущенного, “домашнего”, до известной степени “халатного”».<sup>22</sup>

Работа, прделанная Розановым в его статьях о Некрасове, предлагала совершенно новый портрет поэта. Детское восприятие, транслированное (а

<sup>19</sup> В. Розанов, *Указ соч.*, 246.

<sup>20</sup> Там же, 247.

<sup>21</sup> «... непосредственность, привлекательная в более удачных пьесах, переходит на многих страницах толстого сборника в какую-то “домашность”» (В. Брюсов, *Среди стихов. 1894–1924*, М. 1990, 339).

<sup>22</sup> Там же.

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

Исследователи отмечали, что имя Марии Башкирцевой, «блестящей памяти» которой Цветаева посвящает свой первый сборник, не встречается ни в письмах, ни в ранних стихах; нет в этих источниках и каких-либо иных следов знакомства Цветаевой с *Дневником*. Первое упоминание Башкирцевой встречается в мемуарах Анастасии Цветаевой и относится к началу 1910 г. – это знакомство с художником Леви, знавшим когда-то Башкирцеву в Париже. Там же говорится о переписке старшей сестры с матерью Башкирцевой.<sup>23</sup> Пример Башкирцевой оказался крайне продуктивным для Цветаевой – во-первых, он дал гендерный извод «бытовой» темы («это всегда интересно – жизнь женщины»,<sup>24</sup> во-вторых, подсказал оправдание «принципу многописания», очевидно, отражающему внутреннюю потребность Цветаевой и постепенно становящемуся ее собственным творческим методом («...и я говорю всё, всё, всё. Не будь этого – зачем бы...»<sup>25</sup>). Степень близости, с которой Цветаева восприняла позицию Башкирцевой, видна по сравнению уже цитировавшегося предисловия к сборнику *Из двух книг и Дневника*, а также по стихотворению «Литературным прокурорам», в котором, несомненно, отразились идеи Башкирцевой. Анализ стихотворения с этих позиций дан в монографии И.Д. Шевеленко.<sup>26</sup> Автор указывает ряд неоспоримых сходжений, однако нам, в контексте наших исследований, кажется не менее важным обратить внимание и на несовпадения, на то, что в декларации Цветаевой невозможно возвести к *Дневнику* Башкирцевой. Во-первых, задача цветаевской поэзии, сформули-

<sup>23</sup> А. Цветаева, *Воспоминания*, М. 1983, 321, 331-332.

<sup>24</sup> М. Башкирцева, *Дневник*, М. 1999, 12.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> См.: И.Д. Шевеленко, *Указ. соч.*, 26.

рованная ею в третьем четверостишии стихотворения «Литературным прокурорам»: «Все понять и **за всех пережить**», не совпадает с жизненным *specto* Башкирцевой. Во-вторых, принцип внимания к внешнему, именно к бытовой стороне жизни, столь ярко сформулированный Цветаевой в «Предисловии», тоже не находит прямых пераллелей в *Дневнике*.

Однако можно предположить, что до знакомства с судьбой Башкирцевой и до увлечения ее *Дневником* именно в творческом методе Некрасова Цветаева нашла подтверждение некоторым принципам собственной поэтики. Кроме того, именно в период 1908-1909 годов (когда и написана примерно половина стихов «Вечернего альбома») поэзия Некрасова отражала и ее политические – весьма радикальные, «революционные», что видно по письмам<sup>27</sup> – взгляды. К 1910 г. этот – идеологический – интерес к Некрасову затихает, и Некрасов в ее творческом сознании уходит в тень Башкирцевой и ее *Дневника*, принципы которого уже более соответствуют цветаевским изменившимся взглядам. Однако память об увлечении Некрасовым сохраняется и проявляется, в том числе, в ее творческой декларации «Литературным прокурорам», а любовь к его творчеству выходит далеко за рамки рассматриваемого периода ранней лирики – так, в 1926 году, в ответе на анкету для предполагавшегося издания библиографического Словаря писателей XX века, Цветаева, в ответ на вопрос о любимом русском поэте называет два имени: Державина и Некрасова.

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

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

что, безусловно, верно для образов «детской» и «луга» – это одни из наиболее распространенных, «знаковых» мест действия ее стихов. Совокупно они описывают городское и загородное пространство, границы между которыми четко очерчены в ранней поэзии Цветаевой (это усиливается частым введением в текст рамочных маркеров – заглавий и подписей с географическим уточнением; при этом идеологической противопоставленности этих пространств друг другу в художественном мире ранней Цветаевой нет). Однако образы «паутинной нити» и «осужденной души», стоящие в этом стихотворении в одном ряду с «детской» и «лугом», иначе

<sup>27</sup> См. переписку с П. Юркевичем: «Юность сестер Цветаевых», *Новый мир*, № 6, 1995.

корреспондируют с авторским поэтическим миром – и тот, и другой репрезентируют не корпус текстов, не «лирическую тему», а отсылают к конкретным стихотворениям, цитатами из которых они являются. Это вошедшие в тот же сборник «Волшебный фонарь» текст «Осужденные», в котором дан обобщенный элегический женский портрет и названа причина женской «осужденности» – уход от жизни (оставим пока этот образ без объяснения):

Одна, безмолвием пугая,  
Под игом тишины;  
Ещё изменчива другая,  
А третья ждёт, изнемогая...  
И все, от жизни убягая,  
Уже осуждены.

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

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

Исследователи отмечали, что за видимой «дневниковой» случайностью в организации стихов в ранних сборниках Цветаевой стоит сложная и точно рассчитанная композиция художественного пространства.<sup>28</sup> Помимо «нумерологического»<sup>29</sup> подхода, Цветаева активно использует возможности создания дополнительных связей внутри сборников путем соотнесенности заглавий текстов между собой. В связи с этим привлекает внимание то, что в финале сборника в близком соседстве оказывается ряд стихов о доме – то есть Цветаева помещает их в очевидно семантически маркированную позицию и в таком соседстве, что связь между ними легко устанавливается с помощью заглавий: «Розовый домик», «Домики старой Москвы», «“Прости” волшебному дому» (два последних, соответственно, 5-й и 4-й с конца). Выделенность их в некоторое надтекстовое единство подчеркивается, с одной стороны, их изометричностью – все эти тексты написаны дактилем<sup>30</sup> («Розовый домик» – Дк4/3/3/3 ЖМЖМ, «Домики старой Моск-

<sup>28</sup> Р.С. Войтехович, *Принципы композиционных связей в первом поэтическом сборнике Цветаевой*. Доклад, прочитанный на Цветаевской конференции в Москве, Москва, 8-11 октября 2010 г.

<sup>29</sup> См.: Р.С. Войтехович, *Указ. соч.*

<sup>30</sup> Помимо этого в «Волшебный фонарь» входит ряд других дактилических текстов, в которых тема дома не является ведущей, но обязательно присутствует в первой строке в качестве своеобразной *темы* или фона, на котором разворачиваются описываемые

вы» – ДкЗ ЖМЖМ, «Прости волшебному дому» – ДкЗ ДЖМЖДМ), а с другой, однотипностью заглавий. Дважды использованная здесь Цветаевой схема (определение при лексеме «дом»: розовый дом, волшебный дом) сама по себе имеет цитатный характер и отсылает к творчеству А. Белого, в сборнике которого *Пепел* есть стихотворение «Старинный дом», в свою очередь, напоминающее внимательному читателю его же более ранний текст «Заброшенный дом» (цикл «Прежде и теперь» сборника *Золото в лазури*).

### Заброшенный дом

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

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

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

Старинная мебель в пыли,  
Да люстры в чехлах, да гардины...  
И вдаль отойдешь... А вдали –  
Равнины, равнины  
<...>

Внимаешь с тоской,  
Обвеянный жизнью давней,  
Как шепчется ветер с листвою,  
Как хлопает сорванной ставней...

### Домики старой Москвы

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

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

Где клавишина аккорды,  
Тёмные шторы в цветах,  
Великолепные морды  
На вековых воротах.

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

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

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

---

сцены, диалоги или переживания персонажей. Приведем первые строки этих текстов: «Детство: Молчание дома большого...» («Курлык» – Дк4/3); «Скрипнуло... В темной кладовке...» («В сонном царстве» – Дк3); «Слезы? Мы плачем о темной передней...» («Слезы» – Дк4/2).



Стихотворение Белого построено, как и все стихи раздела «Прежде и теперь», в стилизованной иронической манере. Однако ироничность не мешает серьезности заявленной темы<sup>31</sup> – разрыва между поколениями, постепенного исчезновения патриархального быта, которые получают воплощение в образе дома, разрушающегося под действием времени.

Общесимволистское ощущение распада личных и общественных связей нашло свое выражение не только в творчестве А. Белого. В 1906 году А. Блок пишет статью «Безвременье», центральным образом которой становится противостояние «старой» и «новой» России.<sup>32</sup> Статья делится на три части, первая из которых носит название «Очаг», сразу определяя одно из ключевых понятий, связанных со старым миром: «Был на свете самый чистый и светлый праздник. Он был воспоминанием о золотом веке, высшей точкой того чувства, которое теперь уже на исходе, – чувства домашнего очага».<sup>33</sup> Этот положительный идеал дается Блоком с помощью литературной отсылки к произведению «детской» тематики – к рассказу Достоевского «Мальчик у Христа на елке»: «Именно так чувствуя этот праздник, эту непоколебимость домашнего очага, законность нравов добрых и светлых, – Достоевский писал (в “Дневнике писателя”, 1876 г.) рассказ “Мальчик у Христа на елке”. Когда замерзающий мальчик увидал с улицы, сквозь большое стекло, елку и, хорошенькую девочку и услышал музыку, – это было для него каким-то райским видением; как будто в смертном сне ему привиделась новая и светлая жизнь. Что светлее этой сияющей залы, тонких девических рук и музыки сквозь стекло?»<sup>34</sup> Анализируя образ «золотого века» в этой статье, З. Г. Минц отмечает, что для Блока этот идеал, генетически связанный с демократической литературой XIX века, становится не антитезой, но аналогом старой русской жизни.<sup>35</sup> Картина дальнейшего распада этого «золотого века» дается в двух основных зрительных образах – гниющих, обращающихся в прах барских усадеб (заметим, становятся важны архитектурные детали: «обращаются в прах барские усадьбы с мрамором, с амурами, с золотом и слоновой костью, с высокими оградами вокруг столетних липовых парков, с шестиярусными скульптурными иконостасами в барских церквях»<sup>36</sup>), и паучихи, окутывающей все вокруг смрадной паутиной. Разрушение оказывается двойным – оно разъедает «золотой мир» не только снаружи, но и изнутри: «...большое серое животное уже вползло в дверь, нюхало, осматривалось, и не

<sup>31</sup> См. о ироничности как наиболее «благоприятной» точке зрения на «действительность» у Белого в кн.: А.В. Лавров, *Андрей Белый в 1900-е годы*, М. 1995, 151-152.

<sup>32</sup> См.: З.Г. Минц, «Блок и Достоевский», *Александр Блок и русские писатели*, СПб. 2000.

<sup>33</sup> А. Блок, *Собр. соч. в 8 тт.*, Т. 5, М.-Л. 1962, 66.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> З.Г. Минц, *Указ. соч.*, 95.

<sup>36</sup> А. Блок, *Указ. соч.*, 74.



успел доктор оглянуться, как оно уже стало заигрывать со всеми членами семьи, дружить с ними и заражать их. Скоро оно разлеглось у очага, как дома, заполнило интеллигентные квартиры, дома, улицы, города. Все окуталось смрадной паутиной; и тогда стало ясно, как из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая паучиха скуки. Стало как-то до торжественности тихо, потому что и голоса человеческие как будто запутались в паутине». <sup>37</sup>

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

В начале XX века традиционная поэтическая тема дома получает еще одно измерение – архитектурное. Это связано с обширными перестройками, начавшимися в Москве в к. XIX в. и продолжившимися в нач. XX века. Ознаменовавшие серьезные социально-культурные перемены, они сильно изменили вид города и вызвали недовольство среди населения. Бурность строительства, эклектичность «нового стиля», повлекли за собой упреки в избыточности и дурновкусии. <sup>38</sup> В стихотворении «Мир» Брюсова изменившийся городской пейзаж предстает символом кардинальных перемен в жизни поэта:

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

В душе все новое, как в городе торговли,  
 И мысли, и мечты, и чаянья, и страх.

Описание внешних и внутренних перемен возникает в конце стихотворения, тогда как его основной текст посвящен как раз изображению «прежнего мира» и прежнего себя. Стихотворение автобиографично и

<sup>37</sup> Там же, 67.

<sup>38</sup> Большое место занимает эта тема в поздней «московской» прозе А. Белого: «Вот улица с рядом фасадов – фасад за фасадом (ад адом)» («Москва под ударом»); «точно шмякнули сбитыми сливками» («Москва»). Подробней об этом см. в статье Н.А. Кожевникова, «Улицы, переулки, кривули, дома в романе А. Белого “Москва”», *Москва и «Москва» Андрея Белого*, М. 1999, 90-112.

описывает купеческое детство поэта. Название его, внутри цикла «Думы» замыкающее своеобразный подцикл из «городских текстов» – «Италия», «Париж», «Мир» – в контексте заглавия сборника несомненно представляет собой антонамизию Москвы, отсылая к одному из ее наименований – «третий Рим»:<sup>39</sup>

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

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

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

Тема московского детства в целом нетипична для лирики Брюсова,<sup>40</sup> воспоминания о ранних годах жизни поэта не входили в его автобиографический миф и не являлись актуальным прошлым лирического героя (ср. в стихотворении «У себя», 1901: «Как змей на сброшенную кожу, / Смотрю на то, чем прежде был»). Стихотворение «Мир» в связи с этим уже обращало на себя внимание исследователей – М.Н. Виролайнен писала о том, что максимальное сужение перспективы в этом тексте противоречит и его заглавию (в контексте названия сборника – «Urbi et orbi» – читатель вправе ожидать от стихотворения «Мир» «резкого расширения исторической перспективы»), и композиционному положению внутри сборника.<sup>41</sup> Однако нам в контексте нашего разговора важно отметить не только то, что идейно-образная структура брюсовского текста в целом выходит за рамки

<sup>39</sup> Про общий смысл этого стихотворения в контексте сборника писала М. Виролайнен: М. Виролайнен, «“Рим” и “Мир” Валерия Брюсова», *Toronto Slavic Quarterly*, № 34. ([http://www.utoronto.ca/tsq/21/virolajnen21\\_shtml](http://www.utoronto.ca/tsq/21/virolajnen21_shtml))

<sup>40</sup> Ср. там же: «Весь пафос Брюсова - не оглядываться назад, покидать пройденное без сожаления, меняться, обновляться, рождаться заново».

<sup>41</sup> Исследовательница связывает концепцию Москвы в этом стихотворении с рядом тоголевских идей, в том числе, нашедших выражение в его неоконченной повести «Рим».

узкой мемуарной прагматики, но то, что она, в первую очередь, смыкаясь с рядом ключевых для символизма вопросов, связывает московские перестройки с утратой детства-«золотого рая» (понимаемого одновременно и символически, и автобиографически).

Негативное отношение к недавнему историческому прошлому как объединяющую литературное поколение черту описал А. Белый в своей мемуарной трилогии: «Правота нашей твердости видится мне из двадцать девятого года скорее в решительном “нет”, сказанном девятнадцатому столетию, чем в “да”, сказанном двадцатому веку».<sup>42</sup> Следом Белый прямо переводит разговор от исторических оценок в русло «семейного» противостояния – детей отцу: «“Мы” – сверстники, некогда одинаково противопоставленные “концу века”; наше “нет” брошено на рубеже двух столетий – отцам <...> Мы – юноши, встретившиеся в начале столетия, и те немногие “старшие”, не принявшие лозунгов наших отцов, и одиночки, боровшиеся против штампов, в которых держали нас; <...> мы встречались под разными флагами; знамя, объединявшее нас, – отрицание бытия, нас сложившего; и – борьба с бытом; этот быт оказался уже нами выверенным; и ему было сказано твердое “нет”. В конце прошлого века сидим “мы” в подполье; в начале столетия выползаем на свет...».<sup>43</sup>

Крайне показательно в приведенной нами цитате то, что Белый не только ретроспективно выделяет некоторый общий для поколения символистов идейный комплекс, но и, по-видимому, фиксирует его в образах, восходящих к общей, сформировавшейся в символистских кругах, метафоре того времени (отметим здесь, что стихотворение «Заброшенный дом», лишненное автобиографичности, но посвященное той же проблеме разрыва с прошлым, выраженной в образе разрушающегося дома, написано, как и «Мир», в 1903 году). Об этом говорит не только совпадение образа «подполья» как универсальной метафоры довлеющего над человеком быта, но и использование Белым гораздо более специфической метафоры, буквально отсылающей нас к стихотворению Брюсова: «Сколько слов о добром и вечном сыпалось вокруг меня; сеялись семена; я ими был засыпан. <...> не быт, а – “кладовая” с семенными мешками; но я, будучи “Боренькой” никак не мог развязать этих туго набитых семенами мешков; и весь перемазался пылью, их покрывающей; и эта пыль – быт квартир, в которых держались мешки с семенами...» (ср. у Брюсова: «Я помню <...> Амбары темные, огромные кули, <...> / Я мальчиком глядел в то пыльное окно, / У сумрачных весов играл в большие гири / И лазил по мешкам в сараях, где темно»).

<sup>42</sup> Андрей Белый, *На рубеже двух столетий*, М. 1989, 35.

<sup>43</sup> Там же, 35-36.

Обращаясь к этой теме в 1929 году Белый достаточно категоричен в своей интерпретации оценки поколением «рубежа» своего прошлого, как исторического, так и родового. Однако в «Мире» Брюсова осмысление своего родового прошлого неоднозначно, читателю предлагается двойственная оценка «старого мира»: с одной стороны, отрицание его бытовой составляющей (ср. нагнетание в стихотворении образов пыли, ядовитого запаха и проч., которые сочетаются с инфернальной символикой: «запах <...> вползший как змея»), а с другой, осмысление его как безусловной ценности<sup>44</sup> – ср. первую строку стихотворения: «Я помню этот мир, *утраченный* мной с детства». Помимо общеязыкового, здесь реализуются и дополнительные значения лексемы *утраченный*, связанной в поэтической традиции, в первую очередь, с жанром элегии, в которой понятие «утраты» сопряжено с представлением о высокой ценности утраченного (ср., напр., у Жуковского: «О наша жизнь, где верны лишь утраты...» – «На кончину Ее Величества королевы Виртембергской», 1819).

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

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

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

Во-вторых, сам мир детства подвержен изменениям: если в первых строках о нем говорится: «Я помню формы, звуки, запах...», то в конце

<sup>44</sup> Ср. также рассуждения М. Виролайнена о связи концепции Москвы в этом стихотворении с идеями, выраженными в «Риме» Гоголя) же как мира утраченного рая, содержащего в себе идею возрождения: М. Виролайнена, *Указ. соч.*

стихотворения перед нами противоположный по своим характеристикам образ: «Тот, мне знакомый мир, был тускл и нем...».

Итак, у Брюсова мы видим двойное разрушение старого мира, как и у Блока в «Безвременье»: «разрытые норы» («разлагающиеся усадьбы») и в запах-змея, вползший и царствующий в доме («вползшая в дверь смрадная паучиха»). Эти идеи нашли отражение и в творчестве младших современников, в том числе, стали важным звеном концепции Эллиса, общение с которым в 1909-1910 гг. стало во многом определяющим для мировоззрения Цветаевой. Эллисовская концепция поэта, выросшая в недрах младосимволистской эстетической утопии, подразумевала мистический путь от «утраченного рая» к попытке его нового обретения через безумие и самоотрицание. Нам важно отметить, что первый этап этого мистического пути поэта традиционно связывается им с миром детства и описание этого мира занимает важное место в его сборнике *Argo*,<sup>45</sup> часть стихов которого пишутся во время тесного общения Эллиса с сестрами Цветаевыми. См., например, стихотворение «Елка»:

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

Укажем на появление в этих стихах образа золотой паутины, с одной стороны, в празднично-карнавальном контексте, а с другой, как элемента картины сгущающейся темноты и усиливающего страха. Напомним контекст, в котором «паутина» появляется у Цветаевой в «Волшебном фонаре». Это стихотворение «Волшебство», название которого, отсылая к общему заголовку («Волшебный фонарь») максимально повышает репрезентативность этого текста в структуре сборника:

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

<sup>45</sup> О связи цветаяевской лирической героини с эллисовской концепцией см. нашу статью: Литературное окружение Цветаевой в 1900-е гг.: «К истории литературного дебюта», *Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века*, Тарту 2006, 41-53.

Раздвинул паутинуЛукавый Фигаро...

Коралловые гребни  
 Вздываются волшебней  
 Над клубом серых змей;  
 Но губки розовой,  
 Чем алые кораллы.  
 Под музыку из залы  
 Румянец бледно-алый  
 Нахлынул до бровей.  
 Везде румянец зыбкий,  
 На потолке улыбки,  
 Улыбки на стенах...  
 Откормленный монах  
 Глядит в бутылку с ромом.  
 В наречье незнакомом  
 Беседует с альбомом  
 Старинный альманах.

Саксонские фигурки  
 Устраивают жмурки.  
 «A vous, marquis, veuillez!»  
 Хохочет chevalier...  
 Бесшумней силуэты,  
 Безумней пируэты,  
 И у Антуанэты  
 Срывается кольцо!

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

Всё спит в молчанье гулком.  
 За фонарем фонарь  
 Над Мертвым переулком  
 Колеблет свой янтарь.<...>

Проходят в окна светы:—  
 И выступают из мглы  
 Кенкэты и портреты,  
 И белые чехлы.

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

Вы где, условны встречи  
 И вздох: “**Je t'aime, Poline...**”

Потрескивают свечи,  
 Стекает стеарин.

Старинные **куранты**  
 Зовут в ночной угар.  
 Развеивает банты  
 Атласный пеньюар. <...>  
 Трясутся папильотки,  
 Колышется браслет  
 Напудренной красотки  
 Семидесяти лет.

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

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

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

Сходство этих трехстопных хореев<sup>46</sup> поддерживается обилием однотипных ритмически и морфологически строк – именных словосочетаний (коралловые гребни; саксонские фигурки (Цветаева) – железная ограда, старинные куранты, серебряные косы (Белый)). Кроме этого тексты объединяет важность музыкального «кода», частотное использование заимствованных слов, многие из которых имеют форму множественного числа и стоят в рифменной позиции (вплоть до повторения некоторых «броских» лексем (у Белого: куранты, янтарь, сонатина, кенкэты, портреты, дезабилье, папильотки, гамм и т.д.; у Цветаевой: куранты, диаманты, каватина, силуэты, колье, кораллы, пируэты).)

Семантика беловского стихотворения находится в русле описанных нами выше идей о внутреннем «гниении» старого мира. Белый создает

<sup>46</sup> Цветаева использует другую тип рифмовку – парную. Отметим, что в берлинском томе «Стихотворений (1923) и в рукописи из собрания С.Д. Спасского имеются варианты этого стихотворения «Старинный дом», в которых Белый также использует не перекрестную, а парную рифму.

образ дома, сохранного снаружи (в отличие от «Заброшенного дома»), но уже «мертвого» внутри.<sup>47</sup>

Цветаевский текст на первый взгляд рисует легкую «волшебную картину» ночного фантастического преобразования дома, в которой ведущая роль отводится оперному коду (с помощью отсылки к опере Россини «Севильский цирюльник»). Не останавливаясь в рамках данной статьи на анализе мотивной структуры этого стихотворения, отметим лишь, что мотив «паутины» в первой строфе (как мы уже писали выше, маркированный внутри темы дома) «рифмуется» с образом «Антуанетты, у которой срывается кольцо»,<sup>48</sup> что вводит в текст тему смерти, так как отсылает, по-видимому, к истории казненной в 1793 году королевы Франции Марии-Антуанетты.

Стихотворение «Старинный дом» открывает цикл «Город» в сборнике *Пенел.* Ему предшествует цикл «Паутина», центральным а нем является сложный образ паука, в описании которого меняющаяся авторская точка

<sup>47</sup> Характерно местоположение дома – Мертвый переулок. Одним из подтекстов этого стихотворения является «Сказка для детей» Лермонтова:

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

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

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

Разрытою могилой  
Над юной жизнью воздух там дышал.  
И в зеркалах являлися предметы  
Длиннее и бесцветнее, одеты  
Какой-то мертвой дымкою...

Обилие «серого тумана» отмечал Белый в этом тексте Лермонтова в своей статье «Апокалипсис в русской поэзии» (1905).

<sup>48</sup> Имеется в виду знаменитое ожерелье, ставшее предметом мошенничества с использованием имени королевы Марии-Антуанетты. Послужило основанием для громкого процесса в 1785-1786 гг.



зрения то создает образ на грани сатирического, то сближает с ним лирического героя. Нам важно, что этот образ (и в лирической, и в сатирическом модусах) разрабатывается внутри матримониального сюжета.

Образ «паука-жениха» до стихов «Пепла» был использован Сергеем Соловьевым в его «Сказке об Апрельской розе», которая вошла в сборник *Crurifragium* (1908). Эта сказка (генетическая связь которой с творчеством Белого обозначена автором в предисловии к сборнику) в аллегорической форме описывает противостояние женского начала (Апрельской розы) и стремящегося подчинить его себе города (Чернодума, «города в Верхарновском смысле», «города как центра капиталистической культуры», – уточняет Соловьев в предисловии<sup>49</sup>), сюжетно это противостояние выражено «неудавшейся женитьбой» паука-Чернодума<sup>50</sup> на Апрельской розе. Современникам хорошо были известны прототипы персонажей Соловьева и его сказочные сюжетные линии легко проецировались знающим читателем на соловьевско-беловское окружение. Женитьба Андрейя Белого (прототип рыцаря из «Сказки о Серебряной свирели») и Аси Тургеневой (прототип Жемчужной головки из той же сказки) в 1912 году стала неожиданным продолжением сказочного сюжета. По крайней мере, можно утверждать, что именно так его восприняла Марина Цветаева, что зафиксировано в обыгрывании ею прототипной структуры соловьевских аллегорий в «Волшебном фонаре»: <sup>51</sup>

Добрый путь, Жемчужная головка <...>  
 Добрый путь, погибшая царевна,  
 Добрый путь!

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

Собственное замужество (почти совпавшее с выходом второй книги) является важным мотивом в структуре «Волшебного фонаря» (ср. в нем

<sup>49</sup> С. Соловьев, *Собр. стихотворений*, М. 2007, 581.

<sup>50</sup> Ср. мотивы смрадности, высохшего тела и др. в описании Чернодума, а также свойства его коня: «Кровь из людей высасывает конь Чернодумов».

<sup>51</sup> Отметим, что С. Соловьев – единственный современный Цветаевой литератор, имя которого попадает в стихи («Сказки Соловьева», «Вечерний альбом»).

раздел «Не на радость» и внутри этого раздела стихотворение, посвященное Сергею Эфрону, будущему мужу – «На радость», где опять возникает мотив дома, но уже в новой трактовке: «**Всюду дома** мы на свете, / Всё зовя своим»). Свое замужество описывается Цветаевой как «правильный» выход из «рая детства», выход без потерь (ср.: «Из сказки в сказку»).

Стихотворение «Из сказки в сказку» одно из последних в сборнике и расположено между текстами «Прости волшебному дому» и «Литературным прокурорам», как бы фиксируя границу между старым и новым мирами – миром детства и миром творчества. Крайне важно то, что биографические сюжеты становятся основой для определения своей литературной позиции. Литературная полемика заменяется показательными биографическими параллелями.<sup>52</sup>

Таким образом, восходящие к символистской традиции «паутина» и «осужденная душа», равно как и собственный жизненный опыт («детская» и «дуг») являются тем, что надо «понять» и «пережить», то есть усвоить и творчески переработать. От символизма наследуется, таким образом, не метод, но опыт, а истоки творческого сознания черпаются в классической русской литературе, в том числе, в описываемый нами период, в творчестве Некрасова.

<sup>52</sup> Характерно также то, что с «осужденностью» (и «паутиной», хотя, конечно, этот образ менее отчетлив в ее стихах) на мотивном уровне связана пассивность и уход от действительности (тогда как у символистов как раз сама действительность, быт принимают вид «паучихи»). Ср. также в связи с этим еще одно стихотворение – «Сказки Соловьева» (из сборника «Вечерний альбом»), где пересказ сюжетных линий соловьевских сказок перебивается голосом «разумного критика»:

Вдруг чей-то шёпот: «Вечно в жмурки Играть с действительностью вредно. Настанет вечер, и бесследно Растают в пламени Снегурки!

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

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