

О л ь г а З а с л а в с к а я

ПОЭТЫ О ПОЭТАХ

Эпистолярное и поэтическое общение
Цветаевой, Пастернака и Рильке



СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ РУСИСТИКА

ФИЛОЛОГИЯ

Современная западная русистика /
Contemporary Western Rusistika

Ольга Заславская

**Поэты о поэтах. Эпистолярное
и поэтическое общение
Цветаевой, Пастернака и Рильке**

«Библиороссика»

2017

УДК 821.161.1+82-6
ББК 83.3(83.3стд1-8)

Заславская О.

Поэты о поэтах. Эпистолярное и поэтическое общение Цветаевой, Пастернака и Рильке / О. Заславская — «Библиороссика», 2017 — (Современная западная русистика / Contemporary Western Rusistika)

ISBN 978-5-907532-76-2

Книга Ольги Заславской посвящена сложному взаимодействию читательского и творческого опытов поэтов «великого треугольника» (по выражению Иосифа Бродского) — Цветаевой, Пастернака и Рильке. Заславская рассматривает творчество этих авторов в период между 1926-м годом, годом их тройственной переписки, и 1930-м, годом публикации «Охранной грамоты», показывая, как возникала взаимозависимость поэтических образов, как поэтические монологи превращались в посвящения и литературные диалоги. Также в книге уделяется внимание взаимодействию литературных реалий и культурных мифов — прежде всего, мифа Пушкина, который породил и поддержал один из интереснейших поэтических разговоров XX столетия.

УДК 821.161.1+82-6
ББК 83.3(83.3стд1-8)

ISBN 978-5-907532-76-2

© Заславская О., 2017
© Библиороссика, 2017

Содержание

От автора	5
Благодарности	6
Введение	8
Глава 1	11
Глава 2	30
Конец ознакомительного фрагмента.	34

Ольга Заславская

Поэты о поэтах. Эпистолярное и поэтическое общение Цветаевой, Пастернака и Рильке

От автора

Данное исследование – отредактированная и дополненная диссертация, которую я защищала в Пенсильванском университете на английском языке в середине 1990-х годов. Фрагменты этой книги уже появлялись в печати под названиями «In Defense of Poetry: Cvetaeva's Poetic Wires to Pasternak» [Efimov 1998]; «Empathic Attunement: Cvetaeva's and Pasternak's Literary Tributes to Rilke» [Special Issue 2009]; «Поэтический “треугольник” Цветаевой, Пастернака и Рильке: оценка в России и на Западе» [Chroniques 2009]. «Lera Auerbach's Symphonic Interpretation of Tsvetaeva's poem, Novogodnee» (неопубликованный доклад на конференции AATSEEL'13). Данная книга содержит перевод монографии, вышедшей на английском языке в издательстве «Peter Lang» в 2017 году. Также, вслед за публикацией этой книги, вышла моя статья «Наши Беллевио и Бельведеры: Цветаева и споры с окружающей ее эмиграцией» (материалы сборника конференции «Той России – нету. – Как и той меня». Дом-музей М. Цветаевой. М., 2021).

Благодарности

В первую очередь я благодарна Центру российских и евразийских исследований им. Дэвис в Гарварде за возможность продолжать исследовательскую работу и расти профессионально. Я многим обязана Ольге Петерс Хейсти, бывшей научной руководительнице моей диссертации, сегодня почетному профессору университета Принстон, за первоначальную помощь в понимании поэзии Марины Цветаевой и многолетнее научное руководство. Я чрезвычайно благодарна почетному профессору Пенсильванского университета Питеру Стайнеру и почетному профессору университета Индианы Нине Перлиной за поддержку. Также я благодарю доктора Александру Смит за бесценные комментарии и сведения по теме моей работы. Я с гордостью и благодарностью вспоминаю свою переписку с такими авторитетными исследователями творчества Цветаевой, как профессор Вероника Лосская и доктор Елена Коркина. Я чрезвычайно обязана исследователю творчества Рильке и переписки трех поэтов Константину Азадовскому, ответившему на мои вопросы о том, как она стала доступна читателям.

Я хотела бы поблагодарить моих друзей, не связанных непосредственно с данной областью исследований, за их интерес и поддержку. В особенности это относится к Лилии, Мари-Терез, Сигрид, Ирине, Рене, Стелле, Римме и Наталии. Огромная благодарность Эдмунду Левину за внимательное чтение окончательного англоязычного варианта монографии. Члены моей семьи, мои дети, в особенности дочь Мария, тоже заслуживают похвалы и благодарности за помощь в редактировании рукописи. Также нужно отметить поддержку Алекса и Майкла, помогавших разрешать трудности в процессе написания рукописи. Спасибо моим родителям, растившим меня в атмосфере литературы и музыки; с особой благодарностью вспоминаю помощь мамы, которая годами поддерживала меня в работе над этой книгой.

За время, прошедшее с момента, когда я заинтересовалась этой темой, и до завершения рукописи у меня была уникальная возможность услышать выдающиеся доклады на конференциях и иногда общаться напрямую с их авторами – учеными К. М. Азадовским, Е. Б. Пастернаком и Е. В. Пастернак и крупнейшим поэтом Иосифом Бродским, которые занимались истолкованием этой уникальной переписки. Я благодарна и счастлива, что стала свидетелем редких моментов сотворения истории литературы.

Спасибо за разрешения на цитирование отрывков из следующих текстов в первоначальном англоязычном издании:

Barnes C. Boris Pasternak. *The Voice of Prose*. New York: Grove, 1986. Перепечатано с разрешения К. Барнса.

Marina Tsvetaeva, *Selected Poems* / Trans. D. McDuff. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1991.

Ciepiela C. *The Same Solitude*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006. Разрешение на цитирование перевода К. Чипела стихотворения М. Цветаевой «С моря» получено от Кэтрин Чипела.

Rilke R. M. *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke* / Trans. D. Mitchell. S. Robert Hass (введение). New York: Random House, 1982. Перепечатано с разрешения С. Митчелла и издательства «Random House».

Marina Tsvetaeva, *Wires. After Russia* / Trans. M. Naydan. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1992. С разрешения М. Найдана.

Пастернак Б. Полное собрание сочинений в 11 томах. М.: Слово, 2004. Цитируется с разрешения Е. В. Пастернак.

Boris Pasternak, Marina Tsvetaeva, Rainer Maria Rilke: *Letters Summer 1926* / Trans, M. Wettlin, W. Arndt and J. Gambrell. New York: NYRB, 2001. Разрешение на цитирование пере-

водов Цветаевой и Рильке Вальтера Арндта, перепечатанных с позволения наследников В. Арндта.

Автор признательна за научные консультации в процессе получения разрешений профессорам Сибелан Форрестер из Свартмора, Карен Эванс Ромейн из университета Висконсин-Мэдисон, а также профессорам Майклу Вахтелю из Принстонского университета и Барри Шерру из Дартмутского колледжа.

Введение

31 августа 1941 года – трагическая дата в жизни Марины Цветаевой, одного из величайших поэтов XX века. В этот день она повесилась в Елабуге, небольшом городе в Татарстане, где во время Второй мировой войны находился один из эвакуационных пунктов Советского Союза¹. Она надеялась освободить от своего мучительного существования сына Георгия (Мура) Эфрона². Цветаеву привела к страшному концу эпоха, разрушившая много жизней. Марина Цветаева оставила богатейшее поэтическое, прозаическое и эпистолярное наследие³. Русский поэт в первую и главную очередь, она прекрасно владела европейскими языками с раннего детства – немецким и французским – и была преданным ценителем европейской литературы. Оказавшись в эпоху между Русской революцией и Второй мировой войной в разных частях России, затем Европы и вновь России, она переживала периоды величайшего творческого подъема и продуктивности наряду с моментами почти самоубийственного отчаяния, как в изгнании, так и в собственной стране. 1926 год, который свел ее с двумя другими светилами поэзии, русским поэтом Борисом Пастернаком и рожденным в Праге немецким поэтом Райнером Марией Рильке, был для нее одним из самых плодотворных⁴. В меньшей степени он был таковым для Бориса Пастернака, которого мучили сомнения в собственной поэтической одаренности. По сути, именно Пастернак инициировал трехсторонний диалог между Цветаевой, Рильке и собой из личных и творческих побуждений⁵.

Переписка резко оборвалась из-за болезни Рильке и его последующей смерти от лейкемии. Но за несколько месяцев до того, как сдаться болезни, он еще мог отвечать Цветаевой как в письмах, так и в посвященной ей поэме. Рильке увлекся Россией еще почти 30 годами ранее, поэтому он был рад общению с двумя молодыми русскими поэтами подобного масштаба. В целом, помимо значительного количества писем, это взаимодействие вызвало к жизни поток поэтических и прозаических произведений, таких как стихотворения и поэмы, адресованные Цветаевой и Пастернаком друг другу, а также написанная Рильке «Элегия Марине Цветаевой-Эфрон» («Elegie an Marina Zwetajewa-Efron», 1926) [«Элегия». Рильке 1971: 354]⁶. После кончины Рильке Цветаева сочинила апострофу (поэтическое обращение к отсутствующему собеседнику) к нему, поэму «Новогоднее» (1927), и прозаическое произведение «Твоя смерть» (1927), и, наконец, Пастернак написал произведение в прозе, посвященное памяти Рильке, под названием «Охранная грамота» (1930)⁷.

¹ См. [Швейцер 2002: 653].

² Цветаева провела последние дни в Елабуге, куда была эвакуирована из Москвы летом 1941 года с сыном в числе группы писателей из-за наступления гитлеровской Германии на СССР.

³ Во времена Хрущева и позднее памяти Цветаевой в России посвятили несколько музеев, памятников и художественных произведений. В 1982 году ее именем была названа малая планета, открывая двумя русскими женщинами-астрономами. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Цветаева,_Марина_Ивановна (дата обращения: 16.12.2021); [Ciepiela, Smith 2013: 493–496].

⁴ См. три основных издания переписки трех поэтов на немецком, русском и английском языках в библиографии.

⁵ Там же. Переписка Цветаевой и Пастернака началась в 1922 году, задолго до начала трехсторонней переписки. См. [Коркина, Шевеленко 2004].

⁶ Общее количество писем в последнем издании переписки трех поэтов достигает 40, из них 12 – письма Пастернака Цветаевой, 13 – письма Цветаевой Пастернаку (издатели упоминают о 18 письмах этого периода, но включены только 13), девять писем Цветаевой к Рильке и шесть писем Рильке к Цветаевой. Было также важнейшее письмо Пастернака к Рильке, на которое тот ответил единственным письмом. История публикации переписки, включающая упоминание роли Ариадны Эфрон, дочери Цветаевой, детально описана в предисловии к [Азадовский 2000], см. в особенности с. 26, 27, а также в [Азадовский 1992].

⁷ Два главных произведения в этой переписке, «Новогоднее» Цветаевой и «Элегия Марине Цветаевой-Эфрон» Рильке, входят во все основные ее издания. Кроме того, обычно в них включается прозаическое произведение «Твоя смерть» Цветаевой.

Тройственная переписка поэтов и появившиеся в результате литературные произведения переведены на все основные европейские языки и привлекли внимание крупнейших критиков и ученых. В особенности среди занимавшихся этой темой литературоведов выделяется имя К. М. Азадовского. Он не только вынес эту переписку из архивов, представив ее читателям в России и на Западе, но также первым рассказал своим современникам о связи Рильке с Россией⁸. В 1970-х, в глухие брежневские годы, Азадовский выступал перед аудиторией в тогдашнем Ленинграде с чтением переписки Цветаевой и Рильке, что требовало немалого мужества, поскольку все западное, столь явно далекое от всего советского, вызывало неодобрение властей. Его чтения посещали любители литературы, которых привлекал, по словам самого Азадовского, особенный «несоветский» дискурс, привычно подавляемый властями. В начале 1980-х годов филолог оказался в заключении по сфабрикованному обвинению в хранении наркотиков⁹. Представители интеллигенции, знакомые с его лекциями, считали, что именно их содержание, подчеркивающее влияние Запада, вызвало недовольство властей¹⁰. Примерно в то же время, когда на Азадовского было заведено дело, уже уехавший в США нобелевский лауреат по литературе 1987 года Иосиф Бродский написал обширный комментарий к цветаевскому «Новогоднему»¹¹. В нем он подчеркивал преобразующую силу цветаевского стихотворного посвящения – элегия на смерть Рильке становится утверждением жизни и самой поэзии. Спустя десятилетие на конференции в Амхерсте, США, посвященной столетию со дня рождения Цветаевой, в присутствии признанных специалистов по ее творчеству, включая и Азадовского, Иосиф Бродский продемонстрировал, что интертекстуальная и посвященческая связь между творениями всех трех поэтов продолжалась до 1949 года, когда из «великого треугольника» оставался в живых один Пастернак [Бродский 1997: 174]¹². По мнению Бродского, связь поэзии Цветаевой, Пастернака и Рильке подтверждает пастернаковский цикл «Магдалина», входящий в стихи Юрия Живаго. Бродский считает, что первое стихотворение цикла восходит к поэтике Рильке, а второе вызывает в памяти поэтику Цветаевой [Бродский 1997: 159].

С биографической точки зрения для понимания этого литературного треугольника незаменимыми стали труды Азадовского; как несравненный знаток архивных материалов, он представляет нам «другой голос»¹³ каждого из обсуждаемых поэтов. Его работе во многом помогло преданное участие наследников Пастернака – сына Евгения (Е. Б. Пастернака) и невестки Елены (Е. В. Пастернак). Литературная интерпретация Бродского добавила свой собственный

⁸ См. библиографию к изданиям под ред. К. М. Азадовского. О его лекциях в Ленинграде 1970-х годов см. в [Reinhard 1981: 241–243]. 19 марта 2014 года в интервью Colta.ru ведущий исследователь творчества Цветаевой Е. Коркина рассуждает об истории архивной работы с наследием Марины Цветаевой. Она также отмечает, что, если бы вся «тройственная» переписка поэтов была передана дочери Цветаевой Ариадне Эфрон, читающая публика, скорее всего, не имела бы к ней доступа до конца XX века, «а сын Пастернака этого делать не хотел. Потому что она ведь все в архиве запрет» (URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/2520> (дата обращения: 17.05.2022)). Проведя годы в лагерях и вернувшись оттуда, Ариадна Эфрон стала одним из самых преданных хранителей наследия своей матери. Однако именно она ответственна за то, что многие из писем Цветаевой не были доступны для широкой публики до 2000 года. Окончательная публикация переписки трех поэтов в конце 1970-х годов – заслуга семьи Пастернак.

⁹ См. письмо И. Бродского издателю: URL: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1981/oct/08/the-azadovsky-affair> (дата обращения: 17.05.2022), где он предполагает, что причиной ареста Азадовского стала публикация переписки трех поэтов в Италии.

¹⁰ Об этом я узнала из личной переписки с К. Азадовским зимой 2011 года. См. также URL: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1981/apr/30/the-arrest-of-azadovsky> (дата обращения: 17.05.2022), письмо от апреля 1981 года издателю «New York Times Book Review», подписанное признанными американскими учеными В. Г. Данэм, В. Эрлихом, Р. Л. Джексон, упоминающее «несанкционированное литературное событие в Ленинграде», подразумевающее, скорее всего, лекции Азадовского о Цветаевой, Пастернаке и Рильке.

¹¹ И. Бродский. «Об одном стихотворении» [Бродский 1997: 77–155].

¹² Бродский использует выражение «великий треугольник». См. также: Иосиф Бродский. «Примечание к комментарию» [Schweitzer 1994: 262–284].

¹³ Выражение «другой голос» принадлежит поэту Октавио Пасу, цитируемому в первой главе.

«другой голос» к поэтическому трио, углубив читательское понимание чисто поэтического взаимодействия в произведениях трех поэтов.

В данной работе я стремлюсь исследовать, как три поэта стали читателями и создателями поэтических образов друг друга. Как поэтические монологи превратились в посвящения и эпистолярные диалоги. В данной монографии я рассматриваю поэтов – Цветаеву, Пастернака и Рильке, которые в промежутке между 1926 годом, годом их «тройственной» переписки и смерти Рильке, и 1930 годом, годом публикации «Охранной грамоты», вдохновлялись жизнью и произведениями друг друга и в моменты создания писем, стихотворных и прозаических посвящений друг другу, таким образом, по словам Октавио Паса, передавали звучание своих голосов «страстей и видений». Мой анализ избранных писем, поэзии и прозы направлен на выявление противоречия между монументальным и маргинальным, проявляющегося в тематике и языке этих литературных и эпистолярных текстов. Большое количество научных работ, написанных по данному предмету, упоминается в обзорной статье А. Акилли [Achilli 2013: 129–148]. В этой книге я хочу обратить внимание на реалии и культурные мифы, прежде всего миф Пушкина, который, по моему мнению, породил и поддержал один из интереснейших поэтических разговоров XX столетия. Я также считаю, что понимание читателем творчества трех поэтов углубит концепция «эмпатийной со-настройки» Хайнца Кохута¹⁴. Таким образом, в своей работе я попытаюсь показать связь между аспектами мифологическими, которые я также называю монументальными, и личностными (эмпатическими) аспектами этого трехстороннего общения.

Первая глава посвящена описанию роли пушкинского мифа, интенсивно культивируемого поэтами Серебряного века, поскольку он связывает обоих русских поэтов с Рильке¹⁵. Русский миф вызывает то, что я назвала бы «монументальным» дискурсом, присутствующим в апострофах обоих поэтов, обращенных к Рильке, – оба русских поэта создают памятник Рильке из посвященных ему поэзии и прозы. В то же время то, как пристально Цветаева и Пастернак исследуют возвышенную, обыденную и трагическую стороны своего ремесла, – и в Советском Союзе, в случае Пастернака, и в изгнании – в эмиграции во Франции, в случае Цветаевой, – создает то, что я бы назвала дискурсом «эмпатийной со-настройки». «Эмпатийный» дискурс, обращенный к Рильке, выводит на первый план беспокойство поэтов о собственном будущем и будущем русской поэзии. Результаты этого «эмпатийного» подхода различаются – у Цветаевой это отречение от сиюминутного и обыденного, у Пастернака – озабоченность будущим русской поэзии и оплакивание гибели еще одного любимого им поэта, Владимира Маяковского.

Вторая глава рассматривает поэтические произведения Цветаевой и Пастернака, посвященные друг другу, и роли лирических героев и их адресатов в этих произведениях. Третья глава посвящена взаимным поэтическим обращениям Цветаевой и Рильке – «Элегии Марине Цветаевой-Эфрон» Рильке 1926 года и поэме «Новогоднее» Цветаевой, посмертно посвященной Рильке, а также прозаическому эссе «Твоя смерть», написанными в 1927 году. В четвертой главе рассматривается длинный прозаический очерк Пастернака «Охранная грамота», написанный в 1930 году и посвященный памяти Рильке, как завершение этих сложных поэтических взаимоотношений.

¹⁴ Я благодарю Ирину Фейгину за знакомство с работами Х. Кохута. Детально я рассматриваю данную концепцию в [Zaslavsky 2009: 145–153].

¹⁵ Что касается пушкинского мифа у русских модернистов, особенно убедительными кажутся мне работы Г. Фрейдина и Б. Гаспарова. См. [Freidin 1987] и [Gasparov 1992]. Их взгляды повлияли на мое видение роли пушкинского культурного мифа в коммуникации Цветаевой, Пастернака и Рильке.

Глава 1

«Литературный треугольник» и пушкинский миф

Наряду с революцией и религией есть другой голос – поэзия. Он другой, поскольку это голос страстей и видений. Он принадлежит другому миру и миру этому, дням давно прошедшим и дню сегодняшнему, он – древность без времени.
[Paz 1991]

Октавио Пас, поэт, эссеист, философ и лауреат Нобелевской премии по литературе 1990 года, написал эти строки в своем эссе «Поэзия и свободный рынок» в 1991 году. Тогда он полагал, что существованию поэзии угрожает «не какая-либо доктрина или политическая партия, но безликий, бездушный и хаотичный экономический процесс» [Paz 1991: 1].

Характеризуя сущность поэзии, Пас подчеркивает ее всеохватывающий, провидческий голос, и это перекликается с известной идеей романтиков о том, что поэты – это пророки и «непризнанные законодатели мира» [Шелли 1998: 744]. Концепция поэта-визионера из эссе Октавио Паса, чьему существованию угрожает несовершенство общества, применима к положению поэта в России в 1920-х годах. Именно там и тогда угроза для искусства исходила от «доктрины [и] [...] политической партии»¹⁶. Поэтический «треугольник» Цветаевой, Рильке и Пастернака сложился в момент огромных исторических и культурных потрясений, чреватых гибелью поэзии, понимаемой как кропотливая работа личности «творца» и «наблюдателя», от рук зарождающегося советского масскульта¹⁷. Эта трансформация культуры и творческий ответ на нее Цветаевой и Пастернака, обратившихся в своей «защите поэзии» к парадигматической фигуре Рильке, дали первоначальный толчок к появлению треугольника в 1926 году.

Творческое взаимодействие трех поэтов включает хорошо известную эпистолярную составляющую, которая изучается уже несколько десятилетий, начиная с познавательной и яркой работы К. Азадовского. Впервые широко известная переписка «треугольника» Рильке – Цветаева – Пастернак была опубликована на русском языке в 1977 году, за этим последовала публикация в Италии, и, наконец, публикация на немецком языке, первоначальном языке переписки, вышла в начале 1980-х годов с обширными комментариями К. Азадовского, Е. В. Пастернака и Е. В. Пастернак¹⁸. Далее, на немецком языке под редакцией К. Азадовского была отдельно напечатана переписка Цветаевой и Рильке [Asadowski 1992], ее расширенное издание на русском вышло под заголовком «Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке» [Азадовский 1992]. Позднейшие переиздания переписки участников «треугольника» на русском и английском языках увидели свет в 2000 и 2001 годах [Азадовский 2000]. Немного позже переписку Пастернака и Цветаевой на протяжении почти 15 лет (с 1922 по 1936 год) опубликовали в Москве – после того, как редакторы получили доступ к прежде засекреченным архивным материалам [Жоркина, Шевеленко 2004]. В книге я использую слово «треугольник» вслед за Иосифом Бродским, употребившим выражение «великий треугольник» в своем эссе

¹⁶ Попытки цензуры предпринимаются и сегодня. См.: URL: <http://ria.ru/society/20130118/918730340.html> (в настоящее время недоступен), но они несопоставимы с тем, что было принято во времена Сталина и позднее.

¹⁷ Термины «творец» и «наблюдатель» заимствованы у В. Эрлиха [Erlich 1964: 68–119]. Относительно опасного положения советских поэтов см. [Якобсон 1975].

¹⁸ Также к истории «треугольника» см. [Азадовский 2000: 27, 275 (примечание 6); Pasternak E. V. et al. 1983]. Оба русских поэта писали Рильке по-немецки. Первоначально отрывки из переписки были опубликованы на русском языке, затем в 1980 году вышла публикация в Риме на итальянском в переводе с немецкого С. Витале и Дж. Фишер. Также ср. издания данной переписки на русском и английском языках (второе с предисловием Сюзан Зонтаг), см. библиографию. Обзор публикаций переписки трех поэтов в России и на Западе – в моей статье [Zaslavsky 2009a: 55–60].

«Примечание к комментарию», указывающем на связи между текстами трех поэтов [Schweitzer 1994: 273; Бродский 1997: 174]¹⁹.

Прежде чем приступить к анализу поэтического треугольника Цветаева – Рильке – Пастернак, предмету данного исследования, нужно рассмотреть исторические предпосылки этого удивительного разговора трех поэтов. Цветаева и Пастернак были почти незнакомы до 1922 года. Они присутствовали на поэтических чтениях друг друга, и оба остались разочарованными. Во время одного из подобных чтений Цветаеву раздражает манера Пастернака читать с остановками и запинками из-за забытой строки. Ее реакцией было: «Господи, зачем так мучить себя и других?» [Цветаева 1994, 2]. Пастернак же на стихи Цветаевой отреагировал скорее не досадой, а безразличием:

На одном сборном вечере в начале революции я присутствовал на ее чтении в числе других выступавших. В одну из зим военного коммунизма я заходил к ней с каким-то поручением, говорил незначительности, выслушивал пустяки в ответ. Цветаева не доходила до меня [Азадовский 2000].

Но после эмиграции Цветаевой в 1922 году в Берлин, откуда ей предстояло перебраться сначала в Прагу, а затем в Париж, Пастернак прочитал ее напечатанный годом ранее сборник «Версты», и это побудило его написать письмо, как он позже отметит в автобиографическом очерке «Люди и положения», «полное восторгов по поводу того, что я так долго прозевывал ее и так поздно узнал». Цветаева отвечает ему, и завязывается переписка, ставшая особенно тесной в середине 1920-х годов. Уже в самом ее начале Цветаева откликнулась на восторг Пастернака в адрес ее поэзии. Так, в письме от 1923 года она называет его явлением сверхъестественным, поэтом в чистом виде: «Вы – явление природы [...] И, конечно, Ваши стихи не человеческие, ни приметы. [...] Вы – поэт без стихов, т. е. так любят, так горят и так жгут – только не пишущие, пишущие раз, восьмистишие за жизнь, не ремесленники (пусть гении) пера» [Коркина, Шевеленко 2004: 39]²⁰.

Отношение Цветаевой к Пастернаку в тогда же написанном эссе «Световой ливень» выражено той же эмоционально напряженной, полной метафор и метонимий лексикой:

Пастернак – это сплошное настежь: глаза, ноздри, уши, губы, руки. До него ничего не было. Все двери с петли: в Жизнь! И вместе с тем, его более чем кого-либо нужно *вскрыть*. (Поэзия Умыслов). Так, понимаешь Пастернака вопреки Пастернаку – по какому-то свежему – свежайшему! – следу. Молниеносный – он для всех обремененных опытом небес. (Буря – единственный выдох неба, равно, как небо – единственная возможность *быть* буре: единственное ристалище ее! [Цветаева 1994, 5: 234].

В свою очередь, восхищение Пастернака цветаевским гением становится все более ярко выраженным. В письме от 1926 года о сокрушительном влиянии ее «Поэмы конца» он восклицает:

Но о поэме больше ни слова, а то придется бросить тебя, бросить работу, бросить своих и, сев ко всем вам спиною, без конца писать об искусстве, о гениальности, о никем никогда по-настоящему не обсужденном откровении объективности, о даре тождественности с миром, потому что в самый центр всех этих высот бьет твой прицел, как всякое истинное творенье [Азадовский 2000: 39].

¹⁹ См. также сноску 11 к введению.

²⁰ Курсив приводится из цитируемого источника, – здесь, а также в последующих цитатах.

Узнавание друг в друге поэтических родственных душ привело Цветаеву и Пастернака к эпистолярному роману. В какой-то момент Пастернак почти было решился оставить семью в Москве и ехать к Цветаевой в Париж. Судя по его письму от 20 апреля 1926 года, он был уже готов привести в исполнение свое намерение. Оставалось лишь сомнение – ехать ли к Цветаевой немедленно или подождать, пока он допишет свою поэму «Лейтенант Шмидт». Пастернак писал:

Ехать ли мне к тебе сейчас или через год? [...] Ни о чем больше нет речи. У меня есть цель в жизни и эта цель – ты. Ты именно становишься меньше целью, а частью моего труда, моей беды, моей теперешней бесполезности, когда счастье увидеть тебя этим же летом заслоняет для меня все [...] Если ты меня не остановишь, то тогда я еду с пустыми руками только к тебе и даже не представляю себе куда еще и зачем еще [Азадовский 2000: 71].

Но оставаясь верной своему выбору эпистолярных или воображаемых отношений, мотив которых повторялся и в ее переписке с Рильке, Цветаева охладила порыв Пастернака, предложив, чтобы он закончил поэму и, таким образом, отложил поездку на год. В результате встреча Пастернака и Цветаевой состоялась почти десятилетие спустя, в 1935 году. Она оказалась краткой и малозначительной, «невстречей», как позже описала ее Цветаева [Цветаева 2009: 268]²¹.

Примечательно, что, хотя Пастернак не совершил решительного шага в 1926 году и не оставил ради Цветаевой семью, их обмен письмами и его поддержка Цветаевой и ее творчества в эмиграции не осталась без последствий. Поскольку эмигрантский статус Цветаевой и ее неприятие революции были вызовом для официальной советской культуры, восторг Пастернака по поводу ее творчества встретил холодный прием [Флейшман 1981: 56–57]. В частности, посвящение поэмы «Лейтенант Шмидт» Марине Цветаевой, слабо замаскированное формой акrostиха, вызвало скандал, и Пастернака в конце концов вынудили его убрать.

Райнер Мария Рильке вошел в этот эпистолярный треугольник, когда Пастернак решил познакомиться с ним Цветаеву во время переписки поэтов, в середине 1920-х годов. Для Пастернака глубоко ощутимая связь с Рильке длилась с детства. В 1900 году в десятилетнем возрасте он познакомился с Рильке, когда тот ехал с Лу Андреас Саломе навестить Льва Толстого в Ясной Поляне [Fleishman 1990: 139]. Рильке был тогда очарован Россией как страной безграничных духовных возможностей, это была его вторая поездка; кроме Толстого, он познакомился и с другими русскими литераторами и художниками. Так, знакомство с отцом Пастернака, известным живописцем и графиком Л. О. Пастернаком, было одним из первых памятных знакомств Рильке в России [Pasternak E. V. et al. 2001: 13].

Годы спустя после первой встречи, которая произвела неизгладимое впечатление на юного Пастернака, молодой поэт познакомился с поэзией Рильке и, восхитившись своей находкой, перевел на русский язык некоторые стихи из «Книги образов» [Пастернак 1989: 239–281]. В свою очередь Рильке в 1926 году в письме Л. О. Пастернаку хвалил стихи его сына, напечатанные в 1922 году в Берлине в книге Ильи Эренбурга «Портреты русских поэтов», а также во французском переводе Елены Извольской в журнале «Commerce» [Fleishman 1990: 139]. Ободренный вниманием знаменитого поэта, Пастернак 12 апреля ответил восхищенным письмом, в котором просил Рильке отправить экземпляр «Дуинских элегий» Цветаевой, живущей тогда в Париже [Азадовский 1990: 62].

Решение Пастернака вовлечь Цветаеву в свои отношения с Рильке можно трактовать по меньшей мере двояко. Очевидно, поэт предполагал, что его просьба к Рильке послать свой поэтический подарок также напомнит Цветаевой и о его, Пастернака, привязанности к ней. Другой

²¹ Это письмо от 22 июля 1935 года цитируется во введении ко многим публикациям и научным исследованиям, включая [Азадовский 1992; Азадовский 2000] и т. д. К. Чипела подробно анализирует переписку Цветаевой и Пастернака в своей книге [Ciepla 2006].

причиной, более прагматической, было то, что в 1926 году у Советской России не было дипломатических отношений со Швейцарией, тогдашним домом Рильке, так что Цветаева могла сыграть роль посредника между ними. Но тут он ошибся – Цветаева быстро заняла центральное место в переписке, оставив Пастернака на обочине эпистолярного романа. Пастернак прекратил посылать Рильке письма, а также перестал писать Цветаевой в июле 1926 года, но возобновил переписку через несколько месяцев после кончины Рильке в декабре того же года²². Сохранилось 11 его посланий к Цветаевой. Рильке и Цветаева продолжали переписку на родном языке Рильке практически до самой кончины немецкого поэта. Всего Цветаева написала Рильке девять писем; Рильке адресовал ей шесть. Переписка эта была наполнена языком и смыслом поэзии: письма Цветаевой к Рильке, полные метафор, по силе воздействия на читателя сравнимы с лирической поэзией [Nasty 1980; Taubman 1988: 291; Азадовский 2000: 26, 27²³]. В своих посланиях и Цветаева, и Пастернак отдавали дань Рильке как абсолютному, непревзойденному поэту – «явлению природы», по выражению Цветаевой [Pasternak E. V. et al. 1983: 75, 105]²⁴. Для них обоих он стал чем-то вроде мифического культурного героя, идеальным образом поэта, едва ли достижимым в действительности. Что же вызвало это необычайное почтение к Рильке со стороны двух крупных поэтов, отнюдь не склонных преуменьшать собственную значимость? Тому было несколько разных причин. У обоих, и у Цветаевой, и у Пастернака, Рильке ассоциировался с Германией их юности, любимой, обожаемой ими страной. Мать Цветаевой имела немецкие корни, и Цветаева в юности ездила в Германию с семьей, сохранив драгоценные воспоминания о поездке [Швейцер 2002: 52]²⁵. Пастернак изучал немецкую философию в Марбурге, и, хотя вскоре прервал обучение, поездка туда решительно повлияла на его выбор оставить философию и стать поэтом [Fleishman 1990: 34]. И Цветаева, и Пастернак знали немецкий язык в тончайших нюансах, что очевидно из их писем и переводов, хотя на выбор лексики и синтаксиса в немецком очень влиял их родной язык и собственный поэтический стиль²⁶. Но были и другие причины их привязанности к Рильке, более всего связанные со статусом поэта в России тех лет. Время их переписки пришлось на «смену веков» в России [Freidin 1987: 123]. Растущая профессионализация литераторов и увеличивающаяся зависимость от литературного труда как средства к существованию значительно деромантизировали положение поэта в России. Становилось все труднее «жить стихом», как их современники – Вячеслав Иванов или Максимилиан Волошин²⁷. Но очевидно, что и Цветаева, и Пастернак стремились к подобной творческой жизни. В Рильке они видели воплощение своих стремлений. Этот «совершенный», парадигматический поэт вел совершенную поэтическую жизнь в замке Мюзю, отделенном и защищенном от мира²⁸. Контраст между идеальным, эмпирическим поэтическим существованием Рильке и более суровыми обстоятельствами бытия Пастернака и Цветаевой придавали образу Рильке еще больше исключительности. Как Пастернак заметил много лет спустя, Рильке для него был последним «творческим субъектом»²⁹.

В своем единственном письме к Рильке, датированном 12 апреля 1926 года, Пастернак выражает восхищение им и сравнивает значимость Рильке для себя с Пушкиным или Эсхилом³⁰.

²² Пастернак возобновляет переписку с Цветаевой 3 февраля 1927 года [Азадовский 2000: 227].

²³ Эти две страницы содержат краткую архивную историю писем.

²⁴ Письма 12 апреля и 9 мая 1926 года.

²⁵ В письме от 10 февраля 1925 года Пастернаку: «В два места я бы хотела с Вами: в Веймар к Goethe, и на Кавказ. (Единственное место в России, где я мыслю Гёте.)» [Коркина, Шевеленко 2004: 30].

²⁶ О влиянии немецкой литературы на творчество Пастернака см. в [Freiberger-Sheikholeslami 1973].

²⁷ Ср. [Erich 1964].

²⁸ Биографии Рильке – см. [Leppman 1984; Prater 1986].

²⁹ Письмо от декабря 1945 года. См. [Пастернак 1990a].

³⁰ Немецкий язык Пастернака, как и Цветаевой, находился под большим влиянием его русской речи и поэзии.

Ich bin Ihnen mit dem Grundzüge des Charakters, mit der Art meines Geistesdaseins verpflichtet. Das sind Ihre Schöpfungen. [...] Die stürmische Freude Ihnen einmal Dichtergeständnisse machen zu dürfen ist nicht gewöhnlicher bei mir als ich sie Aeschylus oder Puschkin gegenüber fühlte, wäre der Fall denkbar [Pasternak E. B. et al. 1983: 76].

Я обязан Вам основными чертами моего характера, всем складом духовной жизни. Они созданы Вами. Я говорю с Вами, как говорят о давно прошедшем, которое впоследствии считают истоком происходящего, словно оно взяло оттуда свое начало. Я вне себя от радости, что стал Вам известен как поэт, – мне так же трудно представить себе это, как если бы речь шла о Пушкине или Эсхиле [Пастернак 1990: 320].

В этом же письме Пастернак называет Рильке представителем литературы *par excellence*:

Ich liebe Sie, wie die Dichtung geliebt werden will und soll, wie die Kultur im Gange ihre eigenen Höhen feiert, bewundert und erlebt [Pasternak E. B. et al. 1983: 76].

Я люблю Вас так, как поэзия может и должна быть любима, как живая культура славит свои вершины, радуется ими, существует ими [Пастернак 1990: 320].

В статье о персональной мифологии Пастернака Александр Жолковский обсуждает «экстатические мотивы» поэтики Пастернака. Один из них включает «образ Божества, как правило, сопряженный с топосом верха/низа: так, Бог призывается окунуть свой мир в спасибо лирического “я”» [Жолковский 1994: 283–295; Loseff 1991: 64]. И единственное письмо Пастернака к Рильке – яркий пример такого дискурса. Объяснение Пастернака в любви и его ассоциирование Рильке с поэзией как таковой помещают Рильке в пространство мифа. Пастернак убеждает и Цветаеву разделить его преклонение: «Я боялся, что ты любишь его недостаточно», – вскоре напишет он ей (письмо от 10 июня 1926 года) [Азадовский 2000: 147].

Цветаева, со своей стороны, подняла легендарную личность Рильке до еще большей высоты, назвав его явлением природы, «eine Naturerscheinung». Ее письмо от 9 мая 1926 года – лирическая хвала, посвященная Рильке. Подобно Пастернаку, она сравнивает австрийского поэта с самой поэзией и обращается к нему на своем «трансцендентном» немецком, напоминающем язык ее русских стихов³¹:

Rainer Maria Rilke!

Darf ich Sie so anrufen? Sie, die verkörperte Dichtung, müssen doch wissen, dass Ihr Name allein – ein Gedicht ist. Rainer Maria, das klingt kirchlich – und kindlich – und ritterlich. (Письмо от 9 мая 1926 года) [Asadowski 1992: 46].

Райнер Мария Рильке!

Можно ли Вас так окликнуть? Ведь Вы – воплощенная поэзия, должны знать, что уже само Ваше имя – стихотворение. Райнер Мария – это звучит по-церковному – по-детски – по-рыцарски [Азадовский 1992: 52].

³¹ О взглядах Пастернака на трансцендентный язык художника см. в главе 4 данной книги.

Далее Цветаева называет Рильке «неодолимой задачей для будущих поэтов», для нее «преодоление» его поэтического дара означало бы «преодолеть поэзию». Это еще одна многозначительная цитата из цветаевской мифологизации Рильке, взятая из письма от 2 августа 1926 года, где Рильке предстает универсальным гением, воплощением европейской цивилизации. Той же фразой Цветаева утверждает, что вся Россия разделяет ее невиданное преклонение перед ним:

Rainer, es wird Abend, ich liebe Dich. Ein Zug heult. Züge sind Wölfe, Wölfe sind Russland. Kein Zug – ganz Russland heult nach Dir [Asadowski 1992: 84].

Райнер, вечереет, я люблю тебя. Воет поезд. Поезда это волки, а волки – Россия. Не поезд – вся Россия воет по тебе, Райнер (письмо от 2 августа 1926 года) [Азадовский 1990: 193].

«Экстатическое» восприятие Рильке Цветаевой и Пастернаком связано с их восприятием образа поэта как совести и как пророческого гласа, образа, глубоко укорененного в русской литературной традиции. Эта парадигма, родившаяся еще во времена Пушкина, идет от русских символистов, современников и предшественников обоих поэтов³². В то же время с наступлением XX века становится более явственным противоречие между исключительностью и маргинальностью роли поэта в русском обществе. В письмах Цветаевой и Пастернака 1926 года это противоречие проявляется жадной бессмертия и одновременно ощущением нависшей катастрофы, охватившим обоих поэтов³³. Одна из тем данного исследования – контраст между идеализированным мифом Рильке (монументальным дискурсом), созданным Цветаевой и Пастернаком, и двойственностью роли поэта как фигуры центральной и одновременно маргинальной (дискурс эмпатийной со-настройки), ярко проявляющийся в их переписке и поэзии, посвященной друг другу³⁴.

Подобно тому, как восхищение Цветаевой и Пастернака фигурой Рильке отчасти связано с тем, как глубоко они знали и любили немецкий язык и культуру, восприимчивость Рильке к творчеству двух русских поэтов можно отнести к его духовной связи с Россией, начавшейся более чем за 20 лет до данной переписки³⁵. Очарованность Рильке этой страной выросла из интеллектуальных и духовных устремлений Германии 1890-х годов [Mattenkloft 1988: 21–33]. Его идеализированное восприятие России будет рассмотрено более подробно далее в этой главе. Здесь также важно понять, что после исторических катаклизмов Октябрьской революции восторг Рильке уступил место страху разочарования. Так, несмотря на возобновление контактов с русскими эмигрантами к середине 1920-х годов, когда поэты вели интенсивную переписку, Рильке с меньшим энтузиазмом воспринимал Россию и русских, чем во времена его юности. Более того, слабое здоровье поэта (1926 год стал последним годом его жизни) и слишком настойчивые призывы Цветаевой к более полному поэтическому союзу стали причиной более редких эпистолярных откликов со стороны Рильке, а затем полного прекращения переписки с его стороны [Tavis 1993: 494–511]. Однако во время их переписки Рильке посвятил ей короткое стихотворение на французском языке, а также поэму «Элегия Марине Цветаевой-Эфрон» на немецком [Asadowski 1992: 71–72]. Несмотря на ее название, в элегии подчеркивается отрешенность Рильке от Цветаевой и мира в целом. Но даже в этой своей отдаленной отчужденности Рильке воплощал суть поэтического существования для двух русских поэтов в поисках поэтического идеала.

³² Ср. [Freidin 1987: 33].

³³ См. письмо Цветаевой от 26 мая 1926 года и письмо Пастернака от 1 июля 1926 года [Азадовский 2000: 129, 169].

³⁴ Я пишу об этом напряжении в [Zaslavsky 2009: 145–153].

³⁵ См. [Азадовский 2011; Brodsky 1984; Tavis 1994].

«Культ поэта» в России того периода, краеугольный камень мифа о Рильке, созданного Цветаевой и Пастернаком, считают восходящим к почитанию Пушкина, идущему от знаменитого гоголевского описания Пушкина как вместилища русского характера и языка в «чистоте, в [...] очищенной красоте» [Гоголь 1937: 50]³⁶. «В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла».

Продолжая эту традицию в своем «Дневнике писателя», Достоевский поднял Пушкина до уровня пророка, пришедшего осветить путь отсталому обществу, в котором только начало развиваться «правильное» современное сознание, спустя целый век после реформ Петра Великого, призванных приблизить Россию к Западу [Достоевский 1984: 136–137; Freidin 1987: 141].

Да, в появлении его заключается для всех нас, русских, нечто бесспорно пророческое. Пушкин как раз приходит в самом начале правильного самосознания нашего, едва лишь начавшегося и зародившегося в обществе нашем после целого столетия с петровской реформы, и появление его сильно способствует освещению темной дороги нашей новым, направляющим светом. В этом-то смысле Пушкин есть пророчество и указание.

Но для Достоевского Пушкин был даже больше национального гения, ведущего Россию к современности; скорее, он был гением универсальным, объёмлющим всю европейскую культуру [Достоевский 1984: 136–137].

Ибо, что такое сила духа русской народности как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко все-человечности? Став вполне народным поэтом, Пушкин тотчас же, как только прикоснулся к силе народной, так уже и предчувствует великое грядущее назначение этой силы. Тут он угадчик, тут он пророк.

Много лет спустя Цветаева в очерке «Твоя смерть» демонстрирует ту же идею универсального гения по отношению к Рильке, называя его «волей и совестью нашего времени» [Цветаева 1994, 5: 203].

Во второй половине XIX столетия литература стала фундаментальной парадигмой русской культуры [Freidin 1987: 141]. Это во многом объяснялось разрывом между государством и просвещенной элитой, вызванным неудачей восстания декабристов [Freidin 1987: 141; Todd 1987: 65–66]. Для образованных классов русская литература стала почитаемым нравственным ориентиром, часто выполняя те функции, которые в западном обществе принадлежали церкви и другим общественным институтам – прессе, университетам и политическим партиям. Ко многим писателям относились с благоговейным почтением как к «святым старцам», и поведение некоторых из них вполне соответствовало этой роли [Freidin 1987: 16–18]. Так, и Толстой, и Достоевский совершали паломничества в Оптину пустынь, монастырь XV века близ Калуги, знаменитый своей традицией «старчества» [Smolitsch 1953]. У либеральной интеллигенции была своя обожаемая фигура – Чернышевский, который, хоть и не достиг литературного Олимпа, где пребывали Достоевский и Толстой, тем не менее виделся одним из величайших людей «со времен Павла и Иисуса Христа» [Freidin 1987: 17]³⁷. В глазах своих читателей Толстой, Достоевский, Чернышевский и Чехов наряду с их героями вроде князя Мышкина или старца Зосимы составляли некий пантеон нерушимых моральных авторитетов. В XX веке, после смерти Толстого, долгожителя и «последнего гения» пантеона, мантия про-

³⁶ В этом десятилетии писатель Михаил Шишкин интерпретирует пушкинский миф России для современного читателя в статье «Поэт и Царь. Две России» (1 июля 2013 года). URL: <http://www.newrepublic.com/article/113717/mikhail-shishkin-pushkin-and-putin#> (дата обращения: 27.06.2022).

³⁷ Г. Фрейдин здесь ссылается на [Стеклов 1928: 216].

рока перешла в основном к поэтам, и некоторые из них, как Блок, Маяковский и Мандельштам, становятся важнейшими «парадигматическими» фигурами. Литератор Н. А. Павлович, современница Блока и Мандельштама, сравнивает поэтические чтения Блока по силе воздействия со Страшным судом: «Его чтение было и испытанием сердец, и страшным судом» [Павлович 1964: 453]. Она же описывает похороны Блока, словно погребение святого мученика, соответствующим эпическим языком:

Понесли мы «Александра-лебедя чистого, наше солнце, в муках угасшее», на Смоленское кладбище. Несли в открытом гробу, через Невские мосты. По дороге прохожие спрашивали: «Кого хоронят?» – Александра Блока. – Многие вставали в ряды и шли вместе с нами [Павлович 1964: 453]³⁸.

На поэтических чтениях Мандельштама царил такая же эпическая атмосфера. В тех же мемуарах Павлович отмечает, как обыкновенное, непримечательное лицо Мандельштама приобретает сходство с лицом пророка и провидца [Павлович 1964: 472]: «Я никогда не видела, чтобы человеческое лицо так изменялось от вдохновения и самозабвения. Некрасивое, незначительное лицо Мандельштама стало лицом ясновидца и пророка».

При этом, в отличие от серьезно-непогрешимой манеры держаться литературных пророков толстовской эпохи, новые культовые поэты не пренебрегали работой над имиджем и ролевым поведением, составлявшими немаловажную часть их харизмы. Трибун новой эры Маяковский стал воплощением театрального поведения:

Этот юноша ощутил в себе силу, какую – не знал, он раскрыл рот и сказал: – «Я!» – Его спросили: – «Кто – я?» – Он ответил: «Я: Владимир Маяковский». [...] А дальше, потом, все. Так и пошло: «Владимир Маяковский, тот, кто: я». Смеялись, но «Я» в ушах, но желтая кофта в глазах – остались. (Иные, увы, по сей день ничего другого в нем не увидели и не услышали, но не забыл никто.) [Цветаева 1994, 5: 377]

Театрализованный аспект поведения поэта можно соотнести с «театральностью» повседневного быта, свойственной российской культуре XVIII столетия, детально освещенной Ю. Лотманом [Lotman 1985: 67–94; Лотман 1994]. Истоки этой театральности можно усмотреть в реформах Петра Великого. От молодых аристократов в России XVIII века требовалось вести себя в стиле их европейских сверстников. Это было в огромной степени стилизацией, так как истинное принятие европейских ценностей было нежелательным, напротив, цель состояла в том, чтобы «формально ассимилировать европейский быт, сохраняя отношение к нему как к «чужому», стороннему для русских» [Lotman 1985: 70]. В результате, продолжает Лотман, знать была вовлечена в непрерывное лицедейство [Lotman 1985].

Лицедейство в повседневной жизни, ощущение постоянного пребывания на сцене было чрезвычайно характерно для жизни российского дворянства в XVIII веке. Простолюдины склонны были смотреть на жизнь дворян как на маскарад, наблюдая за ними, как за актерами на театральных подмостках.

Лотман называет это явление русской культурной жизни XVIII столетия «семиотизацией бытового поведения». Преобладание «стилизованного» быта элиты, в свою очередь, оказывало огромное влияние на поведение поэтов и писателей, часто также дворянского происхождения, в XVIII и начале XIX столетий [Lotman 1985: 86]:

Взгляд на собственную жизнь как на текст, подчиняющийся конкретным законам сюжета, очень подчеркивает «единство действия» или движение жизни к неизменной цели. Финал пьесы, ее пятое действие, становится

³⁸ Н. Павлович цитирует стихотворение А. Ахматовой «А Смоленская нынче именинница» [Ахматова 1998: 295].

особенно важным. [...] Смерть, в особенности трагическая, становится предметом постоянных размышлений и высшим моментом жизни.

И наоборот, литература часто становилась образцом для жизненных трагедий. Так, согласно Лотману, самоубийство Радищева спровоцировала трагедия Аддисона «Катон». Декабристы также выбирали героическую гибель под влиянием литературы, а именно жанра трагедии [Lotman 1985: 87–93].

В середине XIX века популярность реалистического жанра в литературе временно отодвинула на обочину театральность поведения, но в 1890-х годах с появлением движения символистов, а впоследствии Блока и Маяковского, интерес к ней возрождается. Все в их поведении и манерах подчеркивало их поэтическую натуру. Как заметил Роман Якобсон: «Даже одежда поэта, даже его домашний разговор с женой должен определяться всем его поэтическим производством» [Якобсон 1975: 26]. Но время ярких поэтических натур оказалось в России коротким: к концу сравнительно либеральных 1920-х годов некоторые из лучших поэтов погибли или оставили страну, а участь тех, кто настойчиво продолжал жить поэтическим мифом и в 1930-х, в первую очередь Мандельштама, была предсказуемо трагической. Г. Фрейдин метко описал неуместность поведения Мандельштама в жестокой атмосфере сталинских репрессий, переделав русскую поговорку «Не в свои сани не садись» на противоположную «Не в свои сани – садись» [Фрейдин 1991: 31].

Закат мифа о личности поэта в десятилетия, предшествующие Второй мировой войне, случился, разумеется, не только в России. По всей Европе, замечает в своем исследовании Светлана Бойм, «рубеж веков и период между двумя мировыми войнами стали последними важнейшими десятилетиями сотворения поэтического мифа» [Boym 1991: 11]. За исключением краткого периода возрождения культа поэзии в Советском Союзе, когда такие поэты, как Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко и Белла Ахмадулина, собирали полные залы слушателей, поэзия в России больше никогда не вернула себе прежнего легендарного статуса. Например, в 1990-х в области литературы и не только стала доминировать поп-культура, которую некоторые критики ядовито именовали «макулакультурой» [Condee 1991: 11]. Но в середине 1920-х годов, во времена переписки трех поэтов, культурный миф ролевого поэта определял дух русской поэзии своего времени [Boym 1991: 27]. Природа такого «парадигматического» статуса поэзии проявляется в треугольнике Пастернак – Цветаева – Рильке по-разному, особенно если рассмотреть концепцию «культа личности поэта», которую обсуждали в своих трудах русские формалисты и их последователи.

Можно сказать, что семиотизация поведения поэта в начале XX века обусловлена двумя ярко выраженными историческими традициями: театральностью поведения знати XVIII века и культом поэта и писателя как пророка-моралиста в XIX столетии. Теоретики движения русского формализма, среди которых выделяются Б. В. Томашевский и Ю. Н. Тынянов, оставили блестящий анализ культа поэтического поведения. Томашевский в своем обзоре литературных типажей европейской и русской литературы с XVIII по XX век применяет такие термины, как «литературная легенда» и «биографическая легенда», для обозначения вымышленной версии поэтической биографии, которую автор создает сам. «Театрализованный» аспект легенды очевиден, поскольку читатель предпочитает воображать художника фигурой героической или культовой. Таким образом, «[п]оэты своею жизнью осуществляют литературное задание. И эта-то литературная биография и была нужна читателю. [...] Автор действительно становится героем книги. [...]» [Томашевский 1923: 6–9; Tomashevsky et al. 1971: 54–55]. Для Томашевского Блок стал поэтом с лирической биографией [Tomashevsky et al. 1971: 54]:

Многочисленные мемуары о Блоке и его биографии, появившиеся в течение года, прошедшего с его смерти, свидетельствуют о том, что его биография была живым и необходимым комментарием к его творениям.

Его стихи – лирические эпизоды о нем самом, и его читатели всегда были информированы (возможно, из третьих уст) о главных событиях его жизни. Было бы неточным сказать, что Блок выставлял свою жизнь на обозрение. Тем не менее, его произведения действительно вызвали непреодолимое желание узнать об авторе и заставляли читателей жадно следить за перипетиями его жизни. Легенда Блока – неизбежный спутник его поэзии. Необходимо принимать во внимание элементы душевной исповеди и биографические отсылки в его стихах.

Аналогичным образом, также рассуждая на тему Блока как живой легенды, Тынянов утверждал, что рождение ее обусловлено во многом потребностью общества в такой культовой фигуре [Тынянов 1978: 6]: «Он был необходим, его уже окружает легенда – и не только теперь – она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ».

Сознательно трагическое поведение легендарных поэтов, в свою очередь, оказывало существенное влияние на общество в целом. Например, Р. Якобсон как-то процитировал вывод Маяковского о последствиях стихотворения Есенина о самоубийстве: «Сразу стало ясно, скольких колеблющихся этот сильный стих, именно – стих, подведёт под петлю и револьвер» [Якобсон 1975: 26]³⁹.

Таким образом, русские формалисты признавали особое воздействие поэтической личности на читателей 1920-х годов. В 1960-х и 1970-х интеллектуальные наследники формалистов, ученые-семиотики Юрий Лотман и Лидия Гинзбург, продолжали развивать мысль о биографической легенде, вводя понятия «театральности повседневной жизни» и «личности» литератора [Лотман 1975: 67–94; Гинзбург 1977]. Лотман, в частности, предложил новую интерпретацию такого исторического явления, как восстание декабристов, утверждая, что склонность декабристов к театральному поведению была столь велика, что повлияла на итоги восстания и в конечном счете определила его поражение [Лотман 1975]⁴⁰. Концепция «личности», рассматриваемая Л. Гинзбург, появилась из изучения ею «моделей», которые во многом становились образцами поведения и самосознания в кругу русских литераторов [Гинзбург 1977]. В своем исследовании Гинзбург рассматривает их преимущественно на литературных образцах XIX века, популярных в кругах Герцена, Огарева и Станкевича, подчеркивая влияние на них философии немецкого романтизма, в особенности йенских романтиков, которые рассматривали поэта как героя, учителя и пророка [Гинзбург 1977: 50–51]. Несмотря на то, что и Лотман, и Гинзбург в основном писали о моделях, имевших место до начала XX века, их заключения часто подходят и для феномена поэта прошлого столетия, о котором пишут Томашевский, Тынянов и Якобсон.

Другим теоретическим построением, подтверждающим некоторые заключения данной работы, является концепция «харизматического поэта», предложенная Г. Фрейдиным в его работе о Манделштаме. Она касается социологических аспектов понятия харизмы. Пользуясь метафорой Т. Карлайла о «символическом микрокосме», он предлагает подходить к

[...] явлению современной русской литературы как к чему-то священному, парадигматическому по отношению к образу жизни общества: символическому микрокосму, светилами которого являются крупнейшие авторы. В этом отношении литература как целое представляет специфический продукт (символический и значительный) общественного интереса, определяемый не отдельными индивидами или социальными

³⁹ Р. Якобсон цитирует «Как делать стихи» В. Маяковского.

⁴⁰ См. также предисловие Б. М. Гаспарова [Lotman 1985].

группами, но тем, что является необходимым условием общества, бесконечного представления, в котором общество демонстрирует себя самому себе [Freidin 1987: 12]⁴¹.

Фрейдин также применяет такие термины, как «священный, парадигматический» и «представление», к положению русской литературы в начале XX века. Однако обращение Фрейдина к понятию харизмы, базирующемуся на классических трудах Макса Вебера, Эмиля Дюркгейма и Эдварда Шилза, бросает новый свет на понимание поэта как пророка и лицедея⁴².

Исходя из определения Вебера, что «харизматическая власть зависит от веры групп, охваченных “энтузиазмом, отчаянием или надеждой”», Фрейдин объясняет тот завораживающий эффект, который Мандельштам производил на слушателей [Freidin 1987: 3–4]. Когда он читал свои стихи в 1932 году, до начала массовых репрессий, аудитория видела в нем «единственное утешение», «гениального поэта», «мужественного», «героического человека» и «седобородого патриарха» [Freidin 1987: 7]⁴³. Фрейдин так описывает взаимоотношения Мандельштама и его слушателей:

Очевидно, Мандельштама и его аудиторию объединяла не только культура, но и особый набор чаяний, которые поэт был способен воплотить, и можно быть вполне уверенным, что для собравшихся его послушать (и, без сомнения, для себя самого) Мандельштам представал символом сообщества его почитателей, в то время как каждый из них видел себя слабой тенью парадигматического поэта. Каждый лелеял тлеющую искру огня поэтической харизмы. И пока они могли видеть этот огонь в поэте, они ощущали в себе присутствие этой искры – центр и периферия обменивались сигналами взаимного узнавания [Freidin 1987: 14].

Узнавание взаимно, подчеркивает Фрейдин, поскольку в то время слушатели были готовы приветствовать поэта «с большой буквы» ввиду высокого статуса русской литературы в обществе, пропагандируемого символистами. Однако когда аудитория оказывалась невосприимчивой, как во время последнего чтения стихов Маяковским, признанного «сокрушительным фиаско», харизма поэта оказывается бессильна [Freidin 1987: 14; Brown 1973: 12]. Отсюда такая настойчивая мифологизация Цветаевой божественного дара поэта в связи с ее отношениями с Рильке и Пастернаком. К 1926 году, когда велась переписка трех поэтов, экономические трудности в самой России и в сообществе русских эмигрантов в Европе, помноженные на появление нового поколения читателей, сильно подорвали «парадигматический» статус поэта. Цветаевская мифология порождена ее ностальгической потребностью в особом положении поэта, которую усиливала ее собственная оторванность от общества собратьев-эмигрантов и которую мало кто разделял на родине [Слоним 1983: 350, 365, 367]⁴⁴.

Эта театральная и харизматическая сторона человеческой и творческой личности Цветаевой была заметна уже в начале ее поэтического пути. В юные годы она воображала себя мятежной польской княжной Мариной Мнишек, обручившейся с самозванцем Гришкой Отрепьевым, чтобы получить российский трон. Другими ее кумирами были вожди крестьянских восстаний против монархии – Стенька Разин и Емельян Пугачев, оба поплатившиеся за свои поступки жизнью [Karlinsky 1985: 80]⁴⁵. Юная Цветаева также проявляла свою неординарность в «театральном» поведении и необычной одежде. Ярким примером может служить ее появле-

⁴¹ См. также [Freidin 1987: 283, прим. 58]. Фрейдин заимствует метафору «символического микрокосма» у Т. Карлайла. Он также обращается к [Geertz 1983].

⁴² См. [Weber 1968; Durkheim 1915; Shils 1975].

⁴³ Здесь Г. Фрейдин цитирует письмо Н. Харджиева Б. Эйхенбауму [Эйхенбаум 1987: 532].

⁴⁴ См. также [Заславская 2021: 11–23].

⁴⁵ См. также М. Цветаева «Пушкин и Пугачев» [Цветаева 1994, 5: 498–524].

ние на литературном вечере, организованном в 1921 году В. Брюсовым. Опровергая все условности, советские, а также гендерные, она была в мужском костюме, подпоясана кадетским ремнем и с белогвардейской сумкой⁴⁶:

В тот день я была явлена «Риму и миру» в зеленом, вроде подрясника – платьем не назовешь [...] честно (то есть – тесно) стянутом не офицерским, а даже юнкерским, 1-ой Петергофской школы прапорщиков ремнем. Через плечо, офицерская уже сумка (коричневая, кожаная, для полевого бинокля или папирос), снять которую сочла бы изменой [...].

В тот вечер она также выказала свое презрение к революции, зачитав группе солдат Красной Армии свои стихи, славящие монархию [Цветаева 1994, 4: 78]:

Руку на сердце положи:
я не знатная госпожа!
Я – мятежница лбом и чревом.
[...]
Кремль! Черна чернотой твоей!
Но не скрою, что всех мощей
Преценнее мне – пепел Гришки!
[...]
Да, ура! – За царя! – Ура!

Бунтовщическое поведение «против течения» было неотъемлемой частью обаяния Цветаевой. Отсалютовав царю и делу Белого движения перед красноармейцами, она будет хвалить Маяковского русским эмигрантам в Париже, предсказуемо настраивая против себя и тех, и других⁴⁷. Согласно Шилзу, одним из условий харизматической власти является интенсивность эмоций [Shils 1975: 263; Freidin 1987: 11]. Эмоциональный накал Цветаевой был сутью ее поведения и творчества. В ее цикле 1923 года «Поэты» мы слышим жалобу поэта, который не находит выхода своим безграничным возможностям в мире, где царит порядок [Цветаева 1994, 2: 186]:

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший – сер!
Где вдохновенье хранят как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!

Вот как издатель пражского русскоязычного журнала «Воля России» М. Л. Слоним, опубликовавший немало произведений Цветаевой в 1920-х годах, вспоминает ее: «Удаль, размах привлекали ее, где бы они ни попадались – в прошлом или в настоящем [...]. Спрашивая себя, чем движется искусство, она повторяла [...] “силой, страстью, пристрастием”» [Эфрон 1989: 35].

В написанном в 1929 году обзоре поэзии Цветаевой Слоним приоткрывает суть ее характера, отмечая его как бытовой, так и бытийный аспекты: «Эта безмерность, углубленность,

⁴⁶ М. Цветаева «Герой труда» в [Цветаева 1994, 4: 40].

⁴⁷ В эссе о Марине Цветаевой М. Слоним [Слоним 1980: 369] пишет, что ее отношения с главными литературными кругами в эмиграции начали ухудшаться к концу 1928 года. Когда ее спросили после литературного выступления Маяковского в 1928 году, что она думает о русской литературной жизни, она ответила, «что сила там», из-за чего ее стали подозревать в сочувствии советской власти.

стремление во всем дойти до сути, снять покрывало спасительных иллюзий сочетаются в Цветаевой с исключительным напряжением духовной жизни, с тем подъемом, который делает ее наипрактичнее русским поэтом» [Слоним 1992].

По мнению Слонима, Цветаева 1920-х годов была образцовым харизматическим поэтом, в котором глубина поэзии сочеталась с глубиной личности⁴⁸. В эссе, написанном спустя много лет после трехсторонней переписки, она продолжает превозносить пророческий образ поэта, при этом признавая эстетические трудности, сопутствующие повсеместному культу писателя в России. В эссе «Поэт и время» она пишет: «Россия, к ее чести, вернее к чести ее совести и не к чести ее художественности [...] всегда ходила к писателям – как мужик к царю за правдой [...]»⁴⁹.

Глава в эссе, посвященная Толстому, – «Поход Толстого» – становится ее собственным походом против Толстого, когда она критикует и принижение им литературы как искусства, и вызванную этим реакцию публики [Цветаева 1994, 5: 363]:

Все наше отношение к искусству – исключение в пользу гения [...] Оттого-то мы, вопреки всей нашей любви к искусству, так горячо и отзываемся на неумелый, внехудожественный [...] вызов Толстого искусству, что этот вызов из уст художника, оболыщенных и оболыщающих.

Поскольку Цветаева никогда не любила произведений Толстого, этот почитаемый автор стал естественной мишенью ее атаки на культ художника. Однако в то же самое время Цветаева проецировала агиографическую символику на своих любимых поэтов. Она мифологизировала и обожествляла Блока, Ахматову, Пастернака, Рильке и многих других. Временами ее высказывания об этих поэтах отражали те же черты правдоискательства, которые она порицала в Толстом. Например, ее утверждение о Рильке в эссе 1927 года «Твоя смерть»: «Ты был волей и совестью нашего времени, его – вопреки Эдисону и Ленину [...] – единственным вождем» [Цветаева 1994, 5: 203]. И все же в конечном счете ее отношение к другим поэтам в 1920-х годах сравнимо с мифотворчеством, порожденным тем, что можно назвать «харизматической ностальгией» – печалью по утраченному веку бесспорной избранности поэта. В силу географической удаленности и в особенности из-за того, что советский литературный истеблишмент не признавал поэтов-эмигрантов, известность Цветаевой в России постепенно стала перерастать в открытую критику, переводя ее в статус забытого поэта. Слоним отмечает, что в начале Гражданской войны вся страна цитировала наизусть сочиненную ею эпитафию [Слоним 1992: 6]⁵⁰:

Прохожий, остановись!
Прочти – слепоты куриной
И маков набрав букет —
Что звали меня Мариной,
И сколько мне было лет.

Однако после эмиграции звезда Цветаевой начала меркнуть. Советская критика предсказуемо обвиняла ее в «творческом бессилии». Так, один из редакторов «Нового мира» писал в 1926 году [Смирнов 1926: 141, 142; Fleishman 1990: 54]:

⁴⁸ Подробное описание демонстративно дерзкого поведения молодой Цветаевой см. также у С. Бойм [Boym 1991].

⁴⁹ «Искусство при свете совести» [Цветаева 1994, 5: 360]. Скорее всего, Цветаева здесь имеет в виду знаменитый визит к Толстому Горького «за землей и правдой» в 1889 году, когда Горький уже не застал Толстого. Об этом упомянуто в [Быков 2015: 15].

⁵⁰ Здесь М. Слоним цитирует стихотворение Цветаевой 1913 года «Идешь, на меня похожий...».

Разделяет судьбу прочих поэтов – «эмигрантов» и Марина Цветаева. Поэтесса, кажется, и сама сознает творческий упадок, постепенно оставляя стихи и, опять-таки, переходя на публицистику. Как на образец ее публицистики – бездарной болтовни, можно указать на дневник «Мои службы», печатавшийся в последней (26-ой) книжке «Современных Записок». В этом дневнике поэтесса вспоминает – конечно, с патристическими вздохами и ужасом салопницы – о годах военного коммунизма в Москве.

Что касается критики эмигрантской, хотя о Цветаевой и писали хвалебные отзывы влиятельные критики, такие как М. Л. Слоним и Д. П. Святополк-Мирский, находились и те, кто проявлял открытую враждебность. Среди них был Георгий Адамович, охарактеризовавший ее стихи как «растерянные, бледные, пустые»⁵¹. Цветаева сама настроила против себя многих парижских критиков из среды эмигрантов после публикации обличительного очерка «Поэт о критике» [Швейцер 2002: 322–324]. В нем она клеймит само призвание литературного критика как неизбежное следствие узости мышления и отсутствия литературного чутья [Цветаева 1994, 5: 274–296]. Ответ на очерк был быстрым и беспощадным – даже прежние сторонники Цветаевой отвернулись от нее. Зинаида Гиппиус, литературный соперник Цветаевой среди эмигрантских писателей, стиль которой высмеивается в очерке, отозвалась о литературном даре Цветаевой с открытым пренебрежением. Гиппиус, публиковавшаяся тогда под мужским псевдонимом Антон Крайний, писала: «Я не сомневаюсь в искренности М. Цветаевой. Она – из обманутых; но она точно создана, чтобы всегда быть обманутой, даже вдвойне: и теми, кому выгодно ее обманывать, и собственной, истерической стремительностью» [Швейцер 2002: 322].

Враждебный прием критиков как в России, так и в эмиграции усилил ее чувство изоляции и отчуждения. В своем поэтическом отклике Цветаева настаивает, что ее миссия выходит за границы мира современников и посредственной, преходящей критики: «Ибо мимо родилась Времени!» [Цветаева 1994, 2: 197]. Страстная эманация поэтической харизмы Цветаевой, ставшая легендарной, воплощается и в ее поэзии, и в прозе. Отзвук этих ее усилий громко слышен в обращении к Пастернаку из цикла «Провода»: «Недр достовернейшую гущу/Я мнимостями пересилю» [Цветаева 1994, 2: 182].

Точно так же в посвященном памяти Рильке эссе «Твоя смерть» она предлагает себя в качестве места последнего упокоения поэта: «Райнер Мария Рильке [...] во мне, его русской любящей, покоится» [Цветаева 1994, 5: 205].

В противоположность Цветаевой, в литературных отсылках Пастернака к другим поэтам данного триалога меньше прямых упоминаний его собственной личности. Рильке и Цветаева становятся источником вдохновения и воображаемой (в особенности это относится к Рильке) эмпатийной аудиторией, которой Пастернак адресует свои взгляды о роли поэта. В его диалогах с ними зыбкость харизмы и театрального поведения в жизни поэта очевидно выходят на первый план. Это прослеживается не только в посвященной памяти Рильке «Охранной грамоте», но и в других его вещах; исследователи отмечают, что даже в таких поздних произведениях, как «Доктор Живаго», действие происходит «в мире Мальте Лауридса Бригге» [Barnes 1972: 61; Schweitzer 1963: 49–50]. Противоречия между взглядами на роль поэта в русской литературе – на то, является ли она центральной или маргинальной, – стали одним из важнейших предметов поэтического диалога Пастернака и Цветаевой, как будет далее показано в данной монографии.

Если рассмотреть публичный образ Пастернака ко времени переписки трех поэтов, мы заметим явное отсутствие чрезмерной, откровенной театральности. По отзывам очевидцев, манера чтения поэта была скромной; она мало напоминала Манделштама, Цветаеву или Маяковского. Цветаева в эссе «Световой ливень» следующим образом описывает то, как Пастер-

⁵¹ «Цветник» [Цветаева 1994, 5: 298]. Цветаева цитирует рецензию Г. Адамовича.

нак читал свои стихи в начале 1920-х годов: «Говорил он глухо и почти все стихи забывал. Отчужденностью на эстраде явно напоминал Блока. Было впечатление мучительной сосредоточенности, хотелось – как вагон, который не идет – подтолкнуть [...]» [Цветаева 1994, 5: 232].

При этом Цветаева подчеркивает скрытую харизму Пастернака: во-первых, она сравнивает его с Блоком, фигурой культовой среди поэтов и не-поэтов в равной мере, во-вторых, она собирает его образ из разнообразных атрибутов, начиная от гибкости и порывистости до неподвижности и вневременности:

Внешнее осуществление Пастернака прекрасно; что-то в лице зараз и от араба и от его коня; настороженность, вслушивание – и вот-вот [...] Полнейшая готовность к бегу. – Громадная, тоже конская, дикая и робкая роскошь глаз. (Не глаз, а око). Впечатление, что всегда что-то слушает, непрерывность внимания и – вдруг – прорыв в слово – чаще всего довременное какое-то: точно утес заговорил или дуб [Цветаева 1994, 5: 232].

У Цветаевой физические черты Пастернака охватывают и человеческое, и животное, инстинктивное начало и сосуществуют с природой. Ее заключение о своем собрате по перу: «Пастернак живет не в слове, как дерево – не явственностью листвы, а корнем (тайной)». Так, по ее мнению, его энергия скрыта, его «само-представление» лишено «театральности», модной у поэтов 1920-х годов.

Нелюбовь Пастернака к постановочной самопрезентации, его «философия невыставления себя на показ»⁵² очевидна и из его собственных заявлений. «Позерство» Маяковского в «Охранной грамоте» выглядит актом саморазрушения: «Он открыто позировал, но с такою скрытою тревогой и лихорадкой, что на его позе стояли капли холодного пота» [Пастернак 2004, 3: 222]. Пастернаковская «философия невыставления себя напоказ» заслужила ему репутацию избыточно рафинированного поэта, которому не хватает жизненной силы: «[...] чрезмерная интеллигентность обескровливает поэзию Пастернака» [Флейшман 1981: 14]⁵³. Но, несмотря на кажущееся отрицание важности харизмы поэта, вопрос его роли, судьбы и концепция поэтического «я» были важнейшими в произведениях Пастернака. Так, Цветаевой адресованы стихи о судьбе поэта, а творчество Рильке вдохновило Пастернака на написание полуавтобиографической прозы «Охранная грамота»; в этом очерке вопрос биографии поэта становится центральным для тематической и структурной организации текста. Жизнь и творчество других поэтов и писателей, по утверждению Пастернака, служат для него вдохновением⁵⁴:

Я не пишу своей биографии. Я к ней обращаюсь, когда того требует чужая. [...] Всей своей жизни поэт придает такой добровольно крутой наклон, что ее не может быть в биографической вертикали, где мы ждем ее встретить. Ее нельзя найти под его именем и надо искать под чужим, в биографическом столбце его последователей. Чем замкнутее производящая индивидуальность, тем коллективнее, без всякого иносказания, ее повесть. [...] Я не дарю своих

⁵² Это выражение ('philosophy of non-self-display') использует исследовательница творчества Пастернака А. Ливингстон [Livingstone 1985: 61].

⁵³ Цит. по: [Брюсов 1922: 57].

⁵⁴ Этот знаменитый отрывок приводится в большинстве исследований «Охранной грамоты». Анализ его можно найти в статье Кристины Поморска в [Harris 1990: 121]. Подобное же наблюдение о писателе, являющемся собственным читателем-критиком и создающем свою биографию из работ и биографий других авторов, сделал британский романист Джулиан Барнс о французском писателе Ф. Мориакке, современнике Пастернака и нобелевском лауреате. В романе «Попугай Флобера», размышляя о мемуарах Мориака, Барнс замечает: «Он пишет "Mémoires", но это не мемуары. Читатель избавлен от детских игр и уроков [...]. Вместо этого Мориак рассказывает нам, какие книги читал, какие художники ему нравились, какие пьесы видел. Он находит себя, глядясь в труды других» [Барнс 2013: 144].

воспоминаний памяти Рильке. Наоборот, я сам получил их от него в подарок [Пастернак 2004, 3: 159].

Между исследователями творчества Пастернака ведутся споры относительно его взгляда на романтизм. В «Охранной грамоте», завершенной в 1930 году, он утверждает, что отверг эстетику романтизма: «Я отказался от романтической манеры. Так получилась неромантическая поэтика “Поверх барьеров”» [Пастернак 2004, 3: 227]. Видение Пастернаком романтизма здесь удивительно похоже на определение литературной биографии формалистами, на понятие личности в литературе у Гинзбург и определения «харизматического поэта» у Фрейдина: «Но под романтической манерой, которую я отныне возбранял себе, крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом немецких» [Пастернак 2004, 3: 227].

Далее Пастернак объясняет, что, хотя он вначале принимал романтическое понимание биографии поэта как театрального действия, в конечном итоге эта концепция стала для него чуждой. Напротив, пишет он, творческий импульс, ставший толчком к написанию раннего цикла стихов «Сестра моя жизнь», прославившего его поэтический талант, был несравненно выше его поэтической личности⁵⁵:

Когда же явилась «Сестра моя жизнь», в которой нашли выраженье совсем несовременные стороны поэзии, открывшиеся мне революционным летом, мне стало совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали [Пастернак 2004, 3: 228].

Системное определение творческой силы в искусстве восходит к учению Анри Бергсона, популярному среди университетских однокурсников Пастернака [Aucouturier 1979: 341]. Согласно этому учению, жизненную силу можно познать только интуитивно, чувственно, путем слияния субъекта и объекта [Aucouturier 1979: 341]. Эта теория напоминает о таких немецких романтиках, как Новалис, писавших о внутреннем понимании себя, ведущем к пониманию мира [Novalis 1929; Aucouturier 1979: 101]. И все же отрицание Пастернаком романтической манеры письма в его творчестве куда менее очевидно. Амбивалентная связь поэта с романтизмом прослеживается и в его настойчивой маскировке своего «я» метонимическими переносами, попытками «встроить, инкорпорировать в текст изображаемый объект и таким образом достичь невозможной цели непосредственного изображения»⁵⁶.

Согласно В. Эрлиху, романтизм Пастернака был «другим романтизмом» [Fleishman 1989: 44]⁵⁷. Определения поэта как «актера», «незнакомца» и «пророка» по-прежнему занимали важное место в поэтике Пастернака. Его тексты, адресованные Цветаевой и Рильке, рассматриваются здесь с учетом этих определений.

Перед тем как продолжить обсуждение взаимодействия уникального поэтического треугольника, стоит напомнить о духовных и интеллектуальных связях Рильке с Россией. Интересом к стране он отчасти обязан дружбе с писательницей русского происхождения Лу Андреас Саломе. Также важно отметить, что для юного Рильке Россия стала источником духовности и самопознания. В Германии конца 1890-х годов поэты и интеллектуалы постромантического периода искали новые пути для духовной самореализации [Mattenklott 1988: 21]. Поколение

⁵⁵ В 2003 году поэт-шестидесятник и диссидент Наталья Горбаневская, знакомая с Ахматовой, похожим образом отзывалась о ней. По словам Горбаневской, «ролевое поведение» на людях не было свойственно Ахматовой. См.: URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/2268.htm#sthash.8H70qzDN.dpuf> (дата обращения: 13.07.2022).

⁵⁶ Erlich. «Boris Pasternak and the Russian Poetic Culture of His Time» in [Fleishman 1989: 43].

⁵⁷ Д. Быков, автор позднейшей биографии Пастернака в серии ЖЗЛ, отмечает, что Пастернак, восхищавшийся Цветаевой за ее романтизм в жизни, к середине 1930-х годов «похоронил» все свои романтические чаяния. См. [Быков 2006: 37].

Рильке обратилось к «экзотическим» землям таинственного «Востока», включавшим в то время Россию, Египет и Индию, и многие нашли в России духовную опору, которой не хватало тому, что Ницше назвал невротической атмосферой европейской провинциальности [Nietzsche 1964: 108]. Например, в очерке о Толстом Лу Андреас Саломе писала, что дружеская пассивность русских представляет собой глубокий источник духовности, поскольку согласуется с учением Евангелия [Salome 1898: 1150]. Молодой поэт, на момент встречи с Саломе увлеченный самопознанием, был захвачен идеей особой русской души, созвучной его формирующимся взглядам на роль художника [Tavis 1994]. Идеальный художник в представлении 20-летнего Рильке обладает наивностью ребенка и близостью к Богу – не богу конкретной религии, скорее общей идее духовности. Соответственно, представление Рильке о русском крестьянине включало естественную набожность в сочетании с элементами дионисийства, о которых Рильке писал в очерке о Ницше – духовность русского крестьянина, словно духовность сатира, славит непрерывность жизни [Rilke 1955, 6]. Неудивительно, что он считал склонность к искусству частью русского национального характера⁵⁸. Однако единственный путь для русского художника в поисках универсальной истины, утверждает Рильке, состоит в том, чтобы игнорировать внешние западные влияния, избегать их. Это, очевидно, идет от идеи, популярной в XIX столетии в Германии, что Восток, включая Россию, должен следовать своему собственному эволюционному пути, в конечном итоге более многообещающему для цивилизации, нежели Запад. Это идеализированное представление о духовном превосходстве России выросло из мифологизированного восприятия Рильке этой страны, на что указывали известные российские исследователи его творчества, включая К. Азадовского [Азадовский 1971: 380]⁵⁹. Немецкий биограф Рильке В. Леппман считает, что представление Рильке о России как об уникальной необыкновенной стране было обусловлено его потребностью в мифотворчестве, в иллюзии [Lepman 1984: 121]. Действительно, этот европейский поэт-космополит жил во многих странах и нигде не обрел своего дома. Возможно, поэтому его заботило представление о долговечном, стабильном духовном доме, и Россия воплотила для него идеальное, первозданное существование. После двух поездок в Россию в 1899 и 1900 годах и встреч там с Л. Толстым, Л. Пастернаком и крестьянским поэтом Спиридоном Дрожжиным, Рильке даже подумывал поселиться в России. На этот счет он писал издателю «Нового времени» Суворину, предлагая свои услуги в качестве журналиста⁶⁰. Но его письмо осталось без ответа, и Рильке никогда больше не ездил в страну, которую так идеализировал. Его многочисленные заявления о России после Первой мировой войны подтверждают мнение Леппмана, что Рильке хотел сохранить в памяти идеализированный образ этой страны. Леппман подчеркивает, как трудно было Рильке принять Россию «измененную до неузнаваемости революцией и гражданской войной, покинутую сотнями и тысячами ее сынов, так что периодические контакты с русскими друзьями, в особенности эмигрантами, приводили его в растерянность» [Lepman 1984: 121]. В какой-то момент Рильке заметил, что русские эмигранты «утомляют» его своей манерой «плевать своими чувствами словно кровью», добавляя: «Я теперь принимаю моих русских знакомых в малых дозах, как крепкие напитки» [Lepman 1984: 121]⁶¹.

Таким двояким, если не сказать разочаранным, был взгляд Рильке на Россию в 1926 году, когда он познакомился с Цветаевой, которая в письмах заявляла, что хотела бы для него представлять всю Россию. К тому времени Рильке обосновался в Швейцарии и временами жил в санатории деревушки Валь-Монт, где лечился от лейкемии, ставшей причиной его смерти. В своих первых письмах, обращенных к Цветаевой, Рильке очень высоко оценил ее как поэта,

⁵⁸ «Russische Kunst» в [Rilke 1955, 5: 495].

⁵⁹ См. также вступительную статью «Россия была главным событием [...]» к [Азадовский 2011: 7–131].

⁶⁰ См. [Asadowski 1986: 55].

⁶¹ См. также [Zweig 1947].

приветствуя ее великий поэтический дар⁶². Первоначально он даже признавался, что предвидит их возможную встречу где-нибудь «между Москвой и Толедо»⁶³. Однако по мере того, как переписка продолжалась и требования Цветаевой становились более настойчивыми, Рильке постепенно отходил от общения с ней. В письме от 17 мая 1926 года, в котором он говорит о плохом состоянии своего здоровья, Рильке предвидит их предстоящий разрыв и заранее просит прощения:

Alles das von *mir*, Du liebe Marina, verzeih! Und verzeih auch das Gegenteil, wenn ich auf einmal unmitteilbar bleiben sollte [...] [Asadowski 1992: 66].

Марина, милая, все это – о себе, прости! Но прости меня и в обратном случае: если вдруг я перестану сообщать тебе, что со мной происходит [...] [Азадовский 1990: 100–101].

И все же, несмотря на болезнь, потребность в одиночестве и усиливающееся разочарование в России 1920-х годов, Рильке приносит Цветаевой, в которой видит родственного по духу поэта, творческую дань. Это «Элегия Марине Цветаевой-Эфрон», стилистически напоминающая его знаменитые «Дуинские элегии». Он посылает ее в очередном письме Цветаевой 8 июня 1926 года, чтобы смягчить отстраняющий и выражающий желание одиночества тон предыдущего письма⁶⁴.

Трехсторонняя переписка обрывается смертью Рильке, на которую сильно и эмоционально отозвались и Цветаева, и Пастернак. Хотя слова Пастернака куда сдержанней, чем у Цветаевой, он замечает в письме от 3 февраля 1927 года их общее сиротство после его ухода: «По всей ли грубости представляешь ты себе, как мы с тобой осиротели?» [Азадовский 2000: 227]. Цветаева же реагирует на смерть любимого поэта мистически и мифотворчески, превознося его и приветствуя в новой реальности, реальности воображаемого.

В целом поэтическое присутствие Рильке сыграло главную роль в отношениях Цветаевой и Пастернака. Оно не только было ключевым для российского «мифа» о поэте, созданного Цветаевой и Пастернаком, но его идеализированный образ говорил им также о неясности положения русских поэтов в контексте новой литературной культуры. Для Цветаевой, жизнь которой в эмиграции была невыносимо трудна, переписка должна была давать вдохновение и духовную поддержку. Для Пастернака участие Рильке было в большей степени символическим, вдохновляющим присутствием великого поэта. Как писал он в 1928 году: «Я обещал себе по окончании “Лейтенанта Шмидта” свидание с немецким поэтом, и это подстегивало и все время поддерживало меня» [Азадовский 2000: 228]. И Пастернак, и Цветаева смотрели на уход Рильке как на жест поэтического «благословения», напоминающий о знаменитых словах Пушкина на смерть Державина: «Старик Державин нас заметил / И, в гроб сходя, благословил» [Пушкин 1977–1979, 5: 142]. Пастернак призывал Цветаеву жить с новой энергией творчества: «Теперь давай жить долго, оскорбленно долго – это мой и твой долг» (письмо от 3 февраля 1927 года) [Азадовский 2000: 209]. Цветаева сделала этот призыв неотменяемой обязанностью: «Его смерть – право на существование мое с тобой, мало – право, собственноручный его приказ такового» (письмо от 9 февраля 1927 года) [Азадовский 2000: 228]. Рильке довел диалог двух русских поэтов до высочайшей интенсивности⁶⁵.

⁶² Письмо от 28 июля 1926 года в [Pasternak E. V. et al. 1983: 229]. См. также [Asadowski 1992: 66]. Перевод письма на русский см. в [Азадовский 1990] и [Азадовский 2000].

⁶³ См. письмо от 10 мая 1926 года [Азадовский 1990].

⁶⁴ См. [Nasty 1980].

⁶⁵ См. [Шевеленко 2002: 381, примечание 2]. И. Д. Шевеленко не согласна с мнением исследователей (предполагаю, что она имеет в виду прежде всего издателей сборника [Азадовский 1990]), что переписка достигает наибольшей интенсивности, когда к ней присоединяется Рильке. Она полагает, что диалог Цветаевой и Пастернака достигает пика после смерти Рильке.

В следующей главе мы проследим за этим напряженным диалогом, который велся через переписку и стихи, как до, так и после появления Рильке. Со стороны Цветаевой важнейший вклад в него – поэтические циклы «Провода» 1923 года и «Двое» 1924 года, а также две поэмы 1926 года – «С моря» и «Попытка комнаты», вдохновленные дружбой с Пастернаком⁶⁶. Стихи, адресованные Пастернаком Цветаевой, рассматриваемые в следующей главе, «Нас мало. Нас, может быть, трое...» 1921 года, два акростиха, в особенности посвящение поэмы «Лейтенант Шмидт» 1926 года, и, наконец, стихотворение 1928 года, озаглавленное «Марине Цветаевой», посвященное двум годам, следующим за перепиской трех поэтов⁶⁷.

Третья глава обращается к дискурсу Рильке – Цветаева, и в ней анализируются соответствующие произведения, включая поэму «Новогоднее» и прозаический очерк «Твоя смерть» (оба – 1927 года), а также произведение Рильке «Элегия Марине Цветаевой-Эфрон», написанное в 1926 году⁶⁸. И, наконец, в четвертой главе будет рассмотрено прозаическое произведение Пастернака «Охранная грамота», посвященное памяти Рильке, как завершение этих сложных литературных отношений.

⁶⁶ Произведения Цветаевой цит. по: [Цветаева 1994].

⁶⁷ Произведения Пастернака цит. по: [Пастернак 2004].

⁶⁸ «Elegie an Marina Zwetajewa-Efrop» (нем.). Оригинал цит. по: [Asadowski 1992: 71–72; «Элегия». Рильке 1971: 354–356].

Глава 2

Цветаева и Пастернак. Пересечение «лирических проводов»

В начале 1920-х годов Пастернака настигает кризис, связанный с сомнениями в значимости лирики во времена, которые, как ему казалось, требовали летописи или эпоса⁶⁹. Кроме того, он видел, как роль поэта в России становится все более незначительной. В отличие от живущей за границей Цветаевой, чей масштаб как поэта осознавали немногие избранные, Пастернак находился в Москве, в гуще литературной жизни России. В то время рос спрос на «профессиональных» литераторов, которые отражали советскую действительность в официально одобренных жанрах: газетных заметках, мемуарах, фельетонах или биографиях – литературе факта [Freidin 1987: 31]. «Жить стихом», как русские поэты-символисты рубежа столетий, становилось все труднее. Стихи Пастернака, посвященные или открыто адресованные Цветаевой, – живое свидетельство того, что он принимал маргинальность поэта, которую диктовала история. Но когда он делился с Цветаевой своими сомнениями, она горячо убеждала его не бросать лирическую поэзию: «Вот я тебя не понимаю: бросить стихи. А потом что? С моста в Москва-реку? Да со стихами, милый друг, как с любовью: пока она тебя не бросит... Ты же у Лиры крепостной»⁷⁰.

В письмах того времени Пастернак воздает хвалу поэтическому гению Цветаевой: «Какой ты большой, дьявольски большой артист, Марина»⁷¹. Он не только выражает любовь и восхищение, но признается, что идентифицирует себя с ней до такой степени, что местоимения «я» и «ты» сливаются для него в одно⁷². Его заявление об этом в письме 1926 года перекликается с тем, что говорит Цветаева в стихотворении 1924 года: «знаю: один / Ты равносущ – мне» [Цветаева 1994, 2: 235–238].

В ключевом письме от 25 марта 1926 года Пастернак заявляет, что не может поверить, что Цветаева и вправду женщина, тем самым «поднимая» ее до высшего уровня поэзии – «мужского» – и одновременно ослабляя эротический посыл своих высказываний [Азадовский 2000: 43].

Когда они переписываются в 1926 году, Цветаева живет в эмиграции в Париже. Хотя ее приезд туда приветствовали в литературных кругах⁷³, очерк «Поэт о критике» настроил против нее многих критиков-эмигрантов, отчего ее поэзия нередко встречает противоречивую реакцию. Пастернак в письмах предлагает ей понимание и утешение. Как красноречиво вспоминает Ариадна Эфрон:

Пастернак любил ее, понимал, никогда не судил, хвалил – и возведенная циклопической кладкой стена его хвалы ограждала ее от несовместимости с окружающим, от неуместности в окружающем... Марине же похвала была необходима, иначе она зачахла бы от авитаминоза недолюбленности, недопонятости или взорвалась бы от своей несоразмерности аршину, на который мерила ее читающая и критикующая эмиграция [Эфрон 1989: 147].

⁶⁹ См. введение к [Азадовский 2000: 13]. Ранее диалог поэтов рассматривался мной в статье [Zaslavsky 1998: 161–183].

⁷⁰ Письмо от 19 июля 1925 года см. в [Азадовский 2000: 14].

⁷¹ Письмо от 25 марта 1926 года см. в [Азадовский 2000: 39].

⁷² Письмо от 5 мая 1926 года см. в [Азадовский 2000: 75].

⁷³ См. [Швейцер 2002].

Пастернак и Цветаева начали писать друг другу еще в 1922 году, до появления «поэтического треугольника» 1926 года⁷⁴. Во время этой переписки Цветаева создала очерк о Пастернаке «Световой ливень», в котором превозносит его, называя «большим поэтом» [Цветаева 1994, 5: 233], на что Пастернак в письмах 1926 года обращается к ней в ответ как к «большому артисту»⁷⁵. В ранних письмах Пастернаку Цветаева чрезвычайно восторженно отзывается о его гении, называя его суть «сверхъестественной»: «Бог задумал вас дубом, а сделал человеком [...]»⁷⁶. Однако в переписке трех поэтов Цветаева обращает этот «мифологический» дискурс к Рильке, а Пастернак становится другом и равным, тем, кого можно и хвалить, и критиковать. Пастернаку она будет посылать свои стихи и обсуждать их, часто в своей всепоглощающе страстной манере. «В нем она обрела ту слуховую прорву, которая единственно вмещала ее с той же ненасытностью, с которой она творила, жила, чувствовала» [Эфрон 1989: 146].

Цветаева посвятила Пастернаку множество стихотворений и до, и после 1926 года. Виктория Швейцер упоминает по меньшей мере 40 стихов, посвященных Пастернаку за период их дружбы, длившейся с начала 1920-х по крайней мере до середины 1930-х годов⁷⁷. Ариадна Эфрон считает, что: «[...] все, что было создано ею в двадцатые годы и в начале тридцатых [...] – все это было направлено, нацелено на Пастернака...» [Эфрон 1989: 146].

Поэтический ответ Пастернака Цветаевой был иным, более завуалированным, и в то же время более монументальным. Виктория Швейцер упоминает три стихотворения с 1926 по 1928 год [Швейцер 2002: 332]. Одновременно с этим скрытый образ Цветаевой угадывается и в некоторых более крупных работах Пастернака, как, например, героиня Мария Ильина в «Спекторском», многим напоминающая Цветаеву [Rayevsky Hughes 1971: 219]. И, как уже упоминалось, И. Бродский отмечает, что в цикле из двух стихотворений «Магдалина» из «Стихов Юрия Живаго» Пастернак обращается к Цветаевой [Бродский 1997: 156–186]. Более того, в Цветаевой видят и прототип Лары из «Доктора Живаго» [Поливанов 1992: 52–58].

Анализируя переписку и взаимные посвящения двух поэтов, мы видим, что диалог Цветаевой и Пастернака до и во время их переписки с Рильке основывается на особом осознании своей жизненной роли и поэтической миссии. И если Рильке представлял для них образец идеального поэтического существования, в их общении, эпистолярном или стихотворческом, также часто проскальзывают ноты сомнения относительно места лирического поэта в меняющейся культуре XX столетия. Это сомнение звучит в стихотворениях Цветаевой, посвященных Пастернаку, таких как цикл «Провода» 1923 года, «С моря» и «Попытка комнаты» 1926 года. Оно проявляется в образе вечно странствующего поэта-изгнанника, не находящего покоя в современном мире. Для Пастернака вопрос его собственного существования в новом мире также воплощается в метафоре перемещения – его лирический герой, как и лирическая героиня Цветаевой, также оказывается изгнанником. Фундаментальное различие между мировоззрениями их героев состоит в том, в какой мере они принимают приговор окружающего мира: Пастернак видит маргинальное положение поэта как исторически неизбежное, в то время как Цветаева утверждает свое лирическое «я», отрицая этот мир и помещая поэта «по ту сторону добра и зла». В то же время оба поэта унаследовали от своих непосредственных предшественников – символистов – веру в некий «принцип непрестанного горения»⁷⁸, ощущение, что на поэта возложена миссия эпохального значения⁷⁹. Именно так Пастернак характеризует значимость роли поэта в посвященном Цветаевой стихотворении, используя образ «горения»:

⁷⁴ См. [Эфрон 1989: 145]. Большую часть переписки Цветаевой и Пастернака можно найти в [Коркина, Шевеленко 2004].

⁷⁵ См. вышеупомянутое письмо от 5 марта 1926 года в [Азадовский 2000: 39].

⁷⁶ См. письмо от 11 ноября 1923 года [Коркина, Шевеленко 2004: 39].

⁷⁷ К. Чипела глубоко анализирует переписку Цветаевой и Пастернака в своей книге 2006 года «The Same Solitude» [Ciepiela 2006]. Также см. [Fleishman 1989: 58] и [Швейцер 2002: 330].

⁷⁸ См. предисловие С. Аверинцева под заголовком «Судьба и весть Осипа Мандельштама» в [Мандельштам 1990: 25].

⁷⁹ Введение в эстетику символизма см. в [Paperno, Grossman 1994].

«Он вырвется, курясь, из прорв / Судеб, расплющенных в лепеху, / И внуки скажут, как про торф: / Горит такого-то эпоха» [Пастернак 2004, 1: 214].

Цветаева, в свою очередь, называла себя «световым оком», глазом поэта, одновременно озирающим и освещающим мир [Цветаева 1994, 3: 119]. Это противоречие между маргинальностью положения поэта и острым осознанием себя миссионером эпохи становится центральной темой диалога Цветаевой и Пастернака 1920-х годов. Адресованный Пастернаку цикл «Провода» точно отражает напряжение, вызванное изначальным противоречием роли и положения поэта [Цветаева 1994, 2: 174–182]. Сама структура «Проводов», основанная на бинарных оппозициях, столь характерных для творчества Цветаевой, передает это напряжение⁸⁰. Склонность к отчаянию и самоуничтожению со стороны поэта постоянно стоит бок о бок с утверждением силы и независимости и достигает кульминации в звенящем провозглашении недостижимого положения поэта в последнем стихотворении цикла.

Эротическая образность «Проводов» служит утверждению исключительности жизни поэта. Первое стихотворение цикла – мелодичное оплакивание отъезда любимого. Оно объединяет образы из греческих мифов – Атланта, Ариадну, Эвридику, таких привычных для поэтики Цветаевой, – с элементами современной цивилизации – проводами и телеграфом:

Вереницею певчих свай,
Подпирающих Эмпиреи,
Посылаю тебе свой пай
Праха дольного.
По аллее
Вздохов – проволокой к столбу —
Телеграфное: лю – ю – блю...

[Цветаева 1994, 2: 174].

Дихотомическая природа этого цикла становится очевидной уже в первой строфе. Лирическая героиня посылает уехавшему возлюбленному свой прах, выпевая при этом сладкозвучную и чарующую мелодию. Она шлет свою песнь, свои вздохи и жалобы в мелодичных словах, выделяя их акустически с помощью растянутых слогов. В первой строфе это глагол «л – ю – блю», во второй – «про – о – щай», за которым следует параномастическое «про – о – стите», за ним идет рифма четвертой строфы: «сли – лись, ве – ер – нись». В пятой это горькое «жа – аль», напоминающее о «жале», о змее, укусившей Эвридику в ногу, отчего она умерла. В последней строфе за обреченным «у – у – вы» следует незавершенное «не у —», – оно звучит как эхо, но можно предположить за ним недосказанное «не уезжай», рифмующееся с «жаль». Чудесная мелодия, повторяемая эхом, завершается укоряющим «обернись», аллюзией на историю Орфея, обернувшегося и навечно потерявшего Эвридику⁸¹.

В первом стихотворении цикла переплетение мифа и реальности, жалобы и желания создает двойственный поэтический мир. Хотя в нем превалирует настроение оплакивания, присутствуют в нем также и противоречивые оттенки – нежность жалобы, упрек в слове «обернись», добавляющие элемент обольщения.

Второе стихотворение усугубляет чувство одиночества и отчаяния первого, однако здесь читатель ощущает и свойственную Цветаевой склонность скрываться в иной реальности, в «других пространствах»:

Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды

⁸⁰ Ср. [Kroth 1981; Kroth 1979; Фарыно 1981].

⁸¹ См. [Nasty 1996] о роли образа Орфея в поэтическом дискурсе Цветаевой.

И в рифмы сдавленные... Сердце – шире!
Боюсь, что мало для такой беды
Всего Расина и всего Шекспира!

[Цветаева 1994, 2: 175]⁸².

Уже первая строфа с отчаянием говорит о страданиях лирической героини, которых не превзойти даже трагедиям Расина или Шекспира. Вторая приравнивает уехавшего возлюбленного к Ипполиту и Тезею. И Федра, и Ариадна были трагически и безответно влюблены, к этой теме Цветаева позже обратится в своих одноименных трагедиях [Цветаева 1994, 3: 574–686].

Во второй строфе глагол «плакать» повторяется дважды, и слезы мифической Ариадны – словно ответ на плач лирической героини в последней строфе:

О, по каким морям и городам тебя искать?
(Незримого – незрячей!)
Я проводы вверяю проводам,
И в телеграфный столб упершись – плачу

[Цветаева 1994, 2: 176].

Слезы и жалобы, на которые первая строфа лишь намекает, здесь слышны в полную силу. В то же время нереальная, нематериальная природа связи между героиней и ее возлюбленным также становится очевидной благодаря аллитерационной и семантической связи «незримого – незрячей». Она доверяет прощание проводам, которые в следующем стихотворении приобретут определение «лирические» – эти метафорические агенты поэзии, связывающие героиню и ее уехавшего возлюбленного. Более позднее признание в письме Пастернаку в нелюбви к этому миру: «Как я не люблю этого – как обижена в этом»⁸³, – получает самую красноречивую иллюстрацию в образе плачущей женщины, опершейся о телеграфный столб, а ее стихи уносятся по «лирическим проводам».

⁸² Анализ образа «других пространств» у Цветаевой см. в [Vitins 1977].

⁸³ Письмо от 1 января 1927 года, см. [Коркина, Шевеленко 2004: 277].

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.