

Modernités russes

ISSN : 2725-2124

: Centre d'études linguistiques

MODERNITÉS
RUSSES
18 | Décembre 2019

La modernité des œuvres
inachevées, incomplètes ou
disparues



18 | 2019

La modernité des œuvres inachevées, incomplètes ou disparues

*Современность незаконченных или исчезнувших
произведений*

*The modernity of unfinished, incomplete or lost works of
art*

🔗 <https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=85>

« La modernité des œuvres inachevées, incomplètes ou disparues », *Modernités russes* [], 06 décembre 2019, 24 mars 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=85>

CC-BY

DOI : 10.35562/modernites-russes.85



Natalia Gamalova

Introduction

Olga Strachkova

Незавершенность как несвершенность : замыслы трагедий Брюсова

Lioubov Kikhney Olessia Temirchina

Наброски к балетному либретто по *Поэме без героя* Ахматовой :
закономерность незавершённости

Roman Voïtekhevitch

Образ Евы и мотив рая в поэзии и неосуществленных замыслах Цветаевой

Serguéï Kibalnik

К вопросу о второй редакции романа К. Вагинова *Козлиная песнь*

Gennadi Obatnine

Фрагмент из размышлений над « инициальностью » текстов русского
модернизма

Anastassia Aleksenko

Незавершенная духовная поэма Г. В. Голохвастова Пресвятая Богородица —
Одигитрия русского зарубежья

Selecta slavica

Florence Corrado-Kazanski

Remarques sur le mot *noč'* (nuit) dans *La nuit européenne* de Vladislav Hodasevič

Introduction

Natalia Gamalova

CC-BY

- 1 Le mérite de Baudelaire consiste à faire reconnaître l'autonomie des formes d'expression non finies : esquisses, croquis, brouillons [Baudelaire, 1976 : 390]. L'œuvre d'art ne gagne pas à être achevée, c'est sa différence par rapport aux objets de la vie courante. Dans la vie, la mutilation et l'incomplétude sont laides et indésirables. Qui voudrait posséder une voiture dont la fabrication s'est interrompue ? Alors que la *Sainte Cène*, et tant d'autres tableaux non finis de Léonard de Vinci, n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre. Chaque artiste a un grand nombre d'œuvres ébauchées ou seulement rêvées. Le numéro 18 des *Modernités russes* est consacré à ces œuvres-ci et à celles dont l'intégrité matérielle fait défaut.
- 2 O. Strachkova, A. Aleksenko, L. Kikhney et O. Temirchina et R. Voïtekhovitch examinent des projets qui ne sont pas allés jusqu'au bout de ces audacieuses entreprises. À la fin de son célèbre monologue (acte 3, scène 1), Hamlet parle de l'échec de l'imagination qui ne devient pas acte : « And thus the native hue a resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought, / And enterprises of great pith and moment / With this regard their currents turn awry, / And lose the name of action ». La traduction en prose d'André Gide met en avant l'ardeur des commencements court-circuités par la pensée qui les a engendrés :

C'est ainsi que la verueur première de nos résolutions s'étiole à l'ombre pâle de la pensée ; c'est ainsi que nos entreprises de grand essor et conséquence tournent leur courant de travers et se déroutent de l'action.¹ [Shakespeare, 1945 : 129]
- 3 Les auteurs mentionnés ci-dessus démontrent que les croquis, esquisses et brouillons permettent, d'une part, d'observer le processus créatif² et de comprendre mieux les œuvres publiées, et que, d'autre part, les résolutions jamais réalisées ne représentent pas un « cimetière », mais un sol fertile qui nourrit les œuvres accomplies

chez le même auteur ou chez d'autres artistes. Rappelons-nous que le fragment de Puškin *Les invités se rassemblaient chez la comtesse* a aidé Tolstoï à former l'idée générale d'*Anna Karénine*. Dans sa biographie de Puškin, Ju. M. Lotman met en valeur le dynamisme générateur des commencements : Puškin avait l'intention d'écrire un roman d'aventure, un autre sur les eaux du Caucase, un *Pelham russe*, une nouvelle sur la vie dans la Rome antique, une histoire de la Révolution française et ainsi de suite ; « les idées du poète dépassaient de loin la possibilité de leur incarnation dans des œuvres littéraires » [Лотман, 1997 : 168-169]. Brjusov a voulu proposer sa fin des *Nuits égyptiennes* et terminer *L'Ondine* de Puškin. Annenskij ne connaissait pas les intentions de Brjusov, mais ses paroles sonnent comme une polémique avec lui :

Il est peu probable que le charme de cette création [*L'Ondine*, N. G.], une des plus parfaites de Puškin, soit perturbé à cause de son inachèvement. Que donnerait la fin ? Est-ce que les bras de l'Amphitrite-Vénus de Milo, ou bien la tête de la Victoire ailée renforceraient pour nous le charme de ces statues ? (« Puškin et Tsarskoïé Selo », 1899)

Прелесть этого совершеннейшего из созданий Пушкина [Русалки, N. G.] едва ли нарушается даже неоконченностью. Что дал бы конец ? Да разве руки Милосской Амфитры-Венеры или голова крылатой Победы усилили бы для нас обаяние статуй ? (« Пушкин и Царское Село ») [Анненский, 1979 : 309-310]

- 4 L'inachèvement n'amoindrit pas la perfection du drame de Puškin, ni celle de La Vénus de Milo et la Victoire de Samothrace. Bien au contraire, l'inachevé intrigue et fascine ; le portrait inachevé chez Gogol', le second tome de ses *Âmes mortes* montrent bien l'attrait que suscite leur énigme.
- 5 L'esthétique de l'inachevé et du fragment triomphe avec le romantisme et revit avec le symbolisme. La concision et l'inachèvement érigés en catégories esthétiques, ainsi que le désir de l'inaccompli choisi comme procédé poétique, font l'objet de l'article de G. Obatnine. Ce dernier montre que la volonté de *non conclure* peut se manifester dans l'écriture romanesque, même si ce genre

tend à clore l'histoire narrée ; toute sorte d'épilogues en sont une preuve.

- 6 S. Kibalnik a étudié un texte remanié dont les fragments, censurés ou modifiés (en l'occurrence, par l'écrivain lui-même) donnent du fil à retordre aux éditeurs scientifiques.
- 7 Les œuvres d'art que le temps ou les destructions délibérées — car dès l'Antiquité, on évalue, on trie, on fait de la place aux unes aux dépens des autres — n'ont pas épargnées, éveillent l'imagination du public et des artistes, lesquels se lancent dans des reconstitutions. Ce fait de restaurer et refaire — que ce soit un édifice, une toile, un spectacle, une symphonie ou un ballet — implique la coexistence de l'ancien et du moderne, car il faut choisir un état de l'œuvre qui ne coïncide pas nécessairement avec sa version originale. De même que l'archéologie fait parler les choses découvertes pendant les fouilles, ce qui reste des monuments verbaux offre la possibilité d'entrevoir le contenu d'une œuvre disparue. Dans son étude consacrée au *Diable amoureux* (1821-1828) de Puškin, V. V. Ivanov justifie la possibilité théorique de reconstruire une œuvre perdue en partie ou entièrement, y compris une œuvre que l'artiste avait l'intention de créer.
- 8 Enfin, en terminant son œuvre, l'artiste met-il toujours un point final ? Selon Annenskij, l'œuvre verbale formellement achevée, l'est au niveau du signifiant, son signifié étant un perpétuel devenir.

Aucune grande œuvre poétique ne reste achevée du vivant du poète, mais, en revanche, ses symboles demeurent pour longtemps comme des questions qui attirent, en quelque sorte, la pensée humaine. Non seulement le poète, le critique ou bien l'artiste, mais même le spectateur et le lecteur créent éternellement Hamlet. (« Qu'est-ce que la poésie ? », 1903, publié en 1911)

Ни одно великое произведение поэзии не остаётся досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета. (« Что такое поэзия ? ») [Анненский, 1979 : 205]

- 9 Sous la rubrique non thématique « *Selecta slavica* », la revue *Modernités russes* poursuivra la publication des articles qui traitent des œuvres inachevées, mutilées, perdues, reniées, reconstituées.

Baudelaire Ch., 1976, « Salon de 1845 », *Œuvres complètes*. T. II. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois. Gallimard, p. 351-407.

Shakespeare W., 1945, *Hamlet*. Édition bilingue. Traduction nouvelle d'André Gide. New York, Jacques Schiffrin.

Valéry P., 1960, « Degas. Danse. Dessin », *Œuvres*. T. II. Edition établie et annotée par J. Hytier, Gallimard.

Анненский И. Ф., 1979, *Книги отражений*. М., Наука.

Лотман Ю. М., 1997, *Пушкин (1981)*. Санкт-Петербург, Искусство-СПб.

Шекспир В., 1964, *Гамлет, принц датский*. Перевод М. Лозинского. М., Искусство.

1 La traduction en russe de Mihail Lozinskij : « Так трусами нас делает раздумье, / И так решимости природный цвет / Хиреет под налетом мысли бледным, / И начинанья, взнесшиеся мощно, / Сворачивая в сторону свой ход, / Теряют имя действия ». [Шекспир, 1964 : 76]

2 Paul Valéry en donne une preuve *a contrario sensu* : « Achever un ouvrage consiste à faire disparaître tout ce qui montre ou suggère sa fabrication ». [Valéry, 1960 : 1175].

Natalia Gamalova

Professeur des universités en langue et littérature russes au département d'études slaves de la faculté des langues de l'université Lyon 3 - Directeur-adjoint du CEL

IDREF : <https://www.idref.fr/060372648>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000045317002>

Незавершенность как несвершенность : замыслы трагедий Брюсова

L'inachèvement comme un inaccomplissement : les desseins des tragédies de Brjusov

Incompleteness as a non fulfillment: creative plans for the tragedies of Brjusov

Olga Strachkova

DOI : 10.35562/modernites-russes.114

CC-BY

Русский

Валерий Брюсов в своих драматургических опытах — традиционалист. Задуманные им драмы, комедии, трагедии не соответствовали декларативным принципам символистов. Вероятно, этим несоответствием можно частично объяснить большое количество незавершенных драм : из сорока восьми обнаруженных нами в Отделе рукописей Российской Государственной библиотеки текстов только восемнадцать завершены. Настоячивее всего Брюсов экспериментировал в жанре трагедии : из четырнадцати задуманных произведений опубликована только одна — *Протесилай умерший*. В основе сюжета предполагаемых трагедий Брюсова были известные прототексты, например, первый замысел 1894 года *Помпей Великий*. Транскрипцией античных мифов или трагедий являются анализируемые наброски *Марка Антония*, *Гибели Атлантиды*, *Эдипа и Лихаса*. Особое место в освоении Брюсовым жанра трагедии занимает *Гамлет* Шекспира. Брюсов ориентировался на *Гамлета* в поисках своего метода отображения психологии трагического героя. В 1894 году Брюсов посвятил Шекспиру замысел собственного *Гамлета*, написав в тетради без излишней скромности : « Посвящаю, конечно, Шекспиру, как брат брату ». Однако « братом » Шекспиру Брюсов так и не стал, оставив амбициозные замыслы трагедий незавершенными, при том, что *Протесилай умерший* свидетельствует о его высоком драматургическом потенциале.

Français

Dans ses expériences dramaturgiques Valerij Brjusov était un traditionnaliste. Drames, comédies et tragédies conçus par le poète ne correspondaient pas aux principes déclaratifs des symbolistes. Ce décalage expliquerait, en partie, un grand nombre de drames inachevés : de quarante-huit textes découverts au département des manuscrits de la Bibliothèque d'État de Russie, dix-huit seulement furent achevés. Brjusov expérimentait beaucoup avec le genre tragique. Des quatorze tragédies qu'il

aurait voulu écrire, une seule — *Protésilas mort* — fut publiée. Le sujet des tragédies inachevées de Brjusov se référait aux prototextes bien connus, par exemple, le premier projet *Pompée le Grand*, daté de 1894. Les manuscrits analysés ici sont les transcriptions des mythes et tragédies antiques : *Marc Antoine*, *La disparition de l'Atlantide*, *Cédipe et Lichas*. Dans le travail de l'appropriation du genre tragique *Hamlet* de Shakespeare occupait une place particulière chez Brjusov. Il cherchait, dans *Hamlet*, sa propre méthode pour décrire la psychologie du héros tragique. En 1894, Brjusov nota dans son cahier, sans fausse modestie : « Je la dédie, bien sûr, à Shakespeare, comme un frère à son frère ». Laissant inachevés ses ambitieux desseins, Brjusov ne devint pas « frère » de Shakespeare, bien que son *Protésilas mort* témoignât de son haut potentiel dramaturgique.

English

The Symbolist poet Brjusov was a traditionalist in his dramatic works. His dramas, comedies, and tragedies did not correspond to the declarative symbolist principles. Probably, this discrepancy can partially explain the many unfinished dramatic works. Among the forty-eight dramaturgical texts discovered in the Manuscript Department of the Russian State Library, only eighteen were completed. Most persistently, Brjusov experimented with the genre of the tragedy: out of the fourteen tragedies he wrote only one was published — *Protesilas the Dead*. The plot of the alleged tragedies Brjusov referred to the well-known prototexts such as, for example, his first plan *Pompey the Great* dated from 1894. The transcriptions of ancient myths and tragedies are analyzed here: *Mark Anthony*, *The death of Atlantis*, *Oedipus and Lichas*. Shakespeare's *Hamlet* holds a special place in the development of Brjusov's tragedies: he followed him in search of his rendering of the psychology of the tragic hero. In 1894 in a notebook he wrote about his own idea of *Hamlet* without false modesty: "I dedicate it, of course, to Shakespeare, as a brother to his brother". In abandoning his ambitious plans, Brjusov did not become "Shakespeare's brother", although his *Protesilas* testifies to the high dramatic potential.

Mots-clés

Brjusov, symbolisme, tragédie antique, Shakespeare, manuscrit, dessein

Keywords

Brjusov, symbolism, antique tragedy, Shakespeare, manuscript, creative plan

Ключевые слова

Брюсов, символизм, античная трагедия, Шекспир, рукопись, замысел

- 1 Вождь русского символизма Валерий Брюсов придавал драматургическому роду огромное значение, о чем свидетельствуют его теоретические, критические, театрально-исторические статьи и, безусловно, собственные драматургические эксперименты, восемнадцать из которых — законченные произведения, тридцать — известные нам по архивам, незавершенные замыслы¹. Валерий Брюсов пытался создать образцы «новой драмы»², современной трагедии, реставрировать форму античной и шекспировской трагедии; он писал комедийные миниатюры, киносценарии, оперное либретто. Однако своими восемнадцатью пьесами ни в русском, ни тем более в мировом театрально-драматургическом искусстве, как Антон Чехов своими семью (одна из которых — *Пьеса без названия* — произведение незавершенное) драмами, Брюсов не вошел. Его драматургические эксперименты не оказали влияния на формирование поэтики модернистской драмы своего времени, как пьесы Мориса Метерлинка, Станислава Пшибышевского, Герхарта Гауптмана. Системная незавершенность — множество драматургических замыслов, фрагментов, набросков — может быть объяснена не только полифоничностью творческого сознания, направленного на охват всех форм эстетической действительности эпохи, не только «неуемностью» экспериментатора, жаждущего свершить культурную революцию, но и внутренней необходимостью создать идеально выписанную форму.
- 2 При жизни Брюсовым было опубликовано только пять пьес: трагедия из будущих времен в пяти действиях и девяти картинах *Земля* [Брюсов, 1905] психодрама в одном действии *Путник* [Брюсов, 1911], трагедия в пяти сценах с хором *Протесилай умерший* [Брюсов, 1913], историческая сцена *Моление царя* [Брюсов, 1916], драматический этюд *Пифагорейцы* [Брюсов, 1920]. Правда, уже в девяностые годы XIX века он планировал издать сборник *Пять драм*, в который, по нашему предположению, должны были войти первые законченные драматургические опыты — *Дачные страсти*, *Проза*, *Декаденты*,

Каракалла, Красная шапочка. В неосуществленном замысле своего Полного собрания сочинений Валерий Брюсов успел издать пятнадцатый том, куда включил три оригинальных пьесы — Земля, Путник, Протесилай умерший и два перевода — Амфитрион Мольера и Пеллеас и Мелизанда Метерлинка [Брюсов, 1914]. Отдельные произведения и драматургические замыслы позже публиковали исследователи жизни и творчества Брюсова (Р. Помирчий, В. Боцяновский, М. А. Цявловский, Э. С. Литвин, С. Гиндин, О. Страшкова). Только в начале XXI столетия Э. Даниелян, О. Страшкова и А. Чулян впервые издали завершённые и ранее опубликованные в различных изданиях драматургические произведения Валерия Брюсова [Брюсов, 2016].

- 3 Наиболее интенсивно как драматург Валерий Брюсов работал в 1890-е годы, когда только ещё определял своё место на Парнасе Серебряного века, экспериментируя в разных жанровых формах. В рукописном отделе РГБ нами исследованы двадцать две пьесы различной степени завершённости или их первоначальные наброски этого периода. Чаще рукописи конкретно датированы. Самое раннее упоминание о работе над драматическим произведением относится к 13 ноября 1891 года — это запись начинающего поэта в дневнике : « Начал драму Любовь » [Брюсов, 1927 : 5] В архивах хранится всего три листа с первым и вторым явлением первого действия комедии в пяти действиях Любовь, к замыслу которой автор более не возвращался, так же как, впрочем, и ко многим другим наброскам пьес. То ли тема находила воплощение в других формах (не случайно в творчестве Брюсова наблюдается варьирование одной темы в различных литературных видах и жанрах, как случилось с Любовью), то ли на данном этапе художник чувствовал недостаточность творческого мастерства, то ли попросту не успевал воплощать всё множество идей.
- 4 Валерий Брюсов, как и многие художники слова и сцены рубежа XIX–XX веков, стремился осознать специфику драматургического рода, соотнести традиционную форму и новое содержание, каноническую драматургию и лирический интуитивизм, провозглашаемый модернистами Серебряного века. Однако, в отличие от своих современников — Ф. Сологуба, Л. Андреева или А. Блока, Валерий Брюсов не разделял стремления к разрушению

традиционной формы, не приветствовал проникновения лирического элемента — признака иного литературного рода — в ткань драматургического текста. Как показали наши исследования, ни в одной из его пьес, ни в одном замысле не действует образ лирического субъекта, при этом намеченная система взаимоотношений и поступков персонажей и в завершённых, и в незавершённых произведениях не противоречит общей эстетической тенденции эпохи, направленной к психологизации, к передаче внутреннего состояния души.

- 5 Здесь мы на примере анализа некоторых незавершённых трагедий Валерия Брюсова, хранящихся в архивах Российской Государственной Библиотеки, попытаемся показать, что теоретик символизма, поэт-символист в драматургической форме проявлял отнюдь не модернистскую условность : в обрисовке психологии личности он ориентировался на творчество драматурга высокого ренессанса Шекспира. По всей вероятности, не достигая идеала, Брюсов-драматург, оставлял незавершёнными эти драматургические замыслы.
- 6 Свои пылкие надежды на славу драматурга он связывал с жанром трагедии³. Вот отрывки дневниковых записей 1892 года : « Июль 28. ...За работу, жизнь не ждёт ! Помпей ! теперь в тебе вся надежда... » [Брюсов, 1927 : 6]. 14 августа юный драматург признается, что ему страшно писать Помпея.

Сначала надо добиться, чтобы я владел этой картиной, а не деятели того времени владели мной. Потом надо сплотить всю громадную несущуюся жизнь в немногих картинах, причём картины должны быть действием. Наконец, надо придать всему интерес. [Брюсов, 1927 : 7]

- 7 И совершенно неожиданно несостоявшийся трагик заявляет через десять дней, что хочет переделать Помпея « в комедию, ибо что такое Помпей, как не комический тип ?... » [Брюсов, 1927 : 8]. Трудно определить, чем руководствовался Брюсов, так уничижительно характеризуя великого полководца, расширившего далеко на восток границы Римской республики, трижды завоевавшего право триумфального вступления в Рим,

победителя, умевшего быть и лояльным и жестоким. Может быть, комичность его в честолюбии, в стремлении повторить подвиги Александра Македонского ? Но его разрыв с Цезарем, катастрофическое поражение в битве с его армией, предательство египтян, мужественное принятие смерти не допускают комических коннотаций. Словом, ни трагедии, ни комедии о Помпее Великом Брюсов так и не написал. Два листа рукописи представляют собой отрывок из сцен 19 и 20, по всей вероятности, первого действия, происходящего ночью на берегу близ Пелузия, и начало второго действия : площадь в Риме. Брюсов оставляет замысел неосуществлённым, так как им владеет уже новый. « Август, 24 ...в мечтах у меня другое : комедийка, которую можно было бы поставить на сцену поскорее ». [Брюсов, 1927 : 8]. Вероятно, он имеет в виду удачно завершённую и даже поставленную в домашнем театре пьеску *Дачные страсти*.

- 8 Летом 1894 года Брюсов решил создать своего *Гамлета*. Не лишено самомнения посвящение к ненаписанной трагедии : « Посвящаю, конечно, Шекспиру, как брат брату » [*Гамлет*, ф. 386, к. 2, ед. хр. 14, л. 54 об]. К сожалению, имеющиеся в архивах список действующих лиц и начальные реплики героев не позволяют судить хоть сколько-нибудь определённо об этой трагедии. Однако заметки в *Записной тетради* 1897 года указывают на возможную интерпретацию классического образца, мысль о создании которого не оставляла « брата » Шекспира. Небольшой текст, ссылающийся на психологическое состояние персонажа, может рассматриваться нами или как набросок статьи или как подготовительный материал к собственному варианту *Гамлета*. Построчный анализ состояния принца после разговора с Призраком отца в наброске, названном Брюсовым *Старый крот Гамлета*, был написан через три года после первоначального обращения к знаменитому источнику и задолго до споров о постановке *Гамлета* в МХТ в начале XX века. Брюсов в первой же фразе оговаривает индивидуальный характер своих наблюдений :

Я недостаточно знаком с литературой о Гамлете, и, может быть, некоторые из моих толкований будут повторениями чужих мыслей : я в этом заранее извиняюсь. Мне пришлось не

так давно в газетной заметке прочесть, что один франц<узский> критик особенно недоумевал, как мог Гамлет назвать дух своего отца « старым кротом ». Посмотрим, однако, ход всей сцены [Старый крот Гамлета, ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 30]

- 9 И далее Брюсов толкует реплику за репликой, пытаюсь понять психологические мотивы нарастания возбуждения принца, трудноуловимое состояние потрясённого человека, не решившего ещё, как себя вести. Брюсов отмечает, что Гамлет не знает, сказать или не сказать Горацио и Марцелло о « видении » и поэтому говорит многословно о каком-то мерзавце, злодее, обнажая чувства и раскрывая планы мщения преступнику-Королю. Проницательно не замечая недоумение друзей, принц решает посвятить их в тайну. « Это был честный дух », — характеризует он поведение Призрака, требуя клятвы молчания. Но после того как из-под земли раздаётся голос заметка обрывается :

« Клянитесь », Гамлет вновь поражён. Его быстро работающая мысль пришла в движение, он вдруг задаёт себе вопрос, не слишком ли много чудес, не обман ли всё это, не гнусный ли маскарад. Ведь приходила же ему впоследствии мысль, что являвшийся дух не кто иной, как дьявол (Д. II, сц. 2, монолог в конце).

Гамлет хочет испытать духа, убедиться, что это не обманывающий его человек, спрятавшийся теперь в дворцовых подземельях. Это подозрение подсказывают и грубые слова : « фальшивая монета », « старый крот », Гамлет быстро переходит с места на место, так как нельзя быстро рыть (прорывать) проходы там, под землёй. Везде слышен голос « клянитесь ». « Успокойся, потревоженный дух ». [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 30 об.]

- 10 Чутко уловив смятенность принца, Брюсов на следующей странице этой *Записной тетради* переходит к воссозданию психологической атмосферы нового эпизода. Здесь он комментирует слова Гамлета о « нищих и королях », также дословно прослеживая ход второй сцены второго акта :

Гамлет говорит, что весь мир тюрьма. Розенкранц возражает, что принца заставляет так смотреть его честолюбие.

— О боже мой ! — возражает Гамлет, — даже в скорлупе ореха я считал бы себя властелином беспредельного пространства...

И вдруг вспомнив, что надо притворяться, добавляет : ...если бы не мучительные сны⁴

Из всего, что я могу вам отдать, это ...мою жизнь, мою ж<изнь>, мою ж<изнь>. Замечу ещё, что я не решаю вполне вопроса, нормален ли ум у Гам<лета>, я только говорю, что он хотел притвориться. [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 30 об.]

- 11 Приводя дальнейшие высказывания шекспировского героя, Брюсов поясняет логику мыслей не сумасшедшего, а только играющего роль принца. « Гамлет делает из его положений *reductio ad absurdum* : Честолюбие есть чувство, котор<ым> одушевляются короли ; сон есть нечто общее между королём и нищим ; но честолюбие легче сна, тень сна... » [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 31].

- 12 Замечания Брюсова о поэтических способностях Гамлета отражают то же стремление психологического толкования образа :

Не надо забывать, что Гамлет в юности вообразил себя поэтом. Он писал стихи. Да и тут всегда носит с собой записную книжку. Относясь к ним критически, Гамлет пони<мал>, что он « не может влагать мыслей в рифмованные строчки » (его письмо к Офелии). Но в минуты душевного волнения Гамлет и теперь говорит экспромты, не всегда, впрочем, удачные. [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 31 об.]

- 13 Но наибольшую ценность для нас представляют несколько слов небольшого эскиза о любви Гамлета к Офелии. Брюсов замечает, что « по намёкам драмы можно восстановить всю юность Гамлета. И те горькие дни, когда внезапно известие о смерти отца [...] » [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 31 об.]. Так же по « намёкам » он хотел восстановить и историю любви принца к Офелии. Офелия понимается начинающим трагиком, предполагаемым создателем нового Гамлета, как « одинокий призрак ». « Этот призрак, — отмечает Брюсов, — мог бы дать сюжет для новой

драмы о Гамлете, — когда прон^зила мысль вступить в состязание с Шекспиром. Когда-то... » [ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 31 об.]. На этом запись в тетради прерывается.

- 14 Последняя реплика позволяет сделать предположение о сущности брюсовского раннего замысла. Он, вероятно, хотел изменить композицию своей трагедии, перенеся действие вперёд : начать его с момента наибольшего психологического напряжения — смерти Короля. Именно этому известию посвящена единственная начатая в 1894 году сцена трагедии : разговор придворных о том, что умер Король. Можно думать, что желанием перенести основной конфликт трагедии с мести убийцам на их психологическое состояние непосредственно после злодеяния и на развитие отношений между Гамлетом и Офелией объясняется и более суженый список действующих лиц (у Шекспира их двадцать четыре, у Брюсова — десять) :
« Гертруда — вдова короля Гамлета. Клавдий — брат короля Гамлета. Принц — Гамл^{ет}. Полоний. Лаэрт, Офелия — его дети. Корнак, Атла, Эйнард, Рогнад — придворные » [ф. 386, к. 2, ед. хр. 14, л. 54]. В силу такого замысла в брюсовском списке отсутствуют актёры, сыгравшие решающую роль в развитии мотива мести в трагедии Шекспира. Перенесение женской роли Гертруды из числа последних в шекспировской трагедии (по законам жанра в период Ренессанса) на первое место Брюсовым объясняется, на наш взгляд, той же задачей выявления психологических мотивов ее предательского поступка в сложившейся трагической ситуации. То есть Валерий Брюсов, действительно, намеревался создать своего *Гамлета*, не стесняясь творческого диалога с великим трагиком.

- 15 Для того, чтобы художественно достоверно отразить взаимоотношения Гамлета и Офелии, чтобы показать трагедию человеческой души, Брюсову необходимо было разобраться в психологической сущности шекспировского Гамлета. Сумасшествие « одинокого призрака » как-то могло сопоставиться с « притворством » принца, которое так настойчиво прослеживалось в брюсовских записях. Подробно излагая « ход » сцен, показывающих начало психологического надлома Гамлета, Брюсов, возможно, и предназначал свои

Заметки для публикации. Но мы рассматриваем их как рабочий материал к неосуществлённой трагедии.

- 16 Драматург-Брюсов не возвращался более к своему Гамлету, но шекспировская трагедия всегда была в поле его историко-литературного и критического внимания. В 1912 году он пишет в *Ежегоднике императорских театров* рецензию на нашумевшую постановку Гамлета Гордоном Крэгом. Статья посвящена, главным образом, неприятию трактовки пьесы на сцене Художественного театра, так как « Театр пожелал упростить “Гамлета” », « попытался обратить события трагедии в одно из тех происшествий, какие совершаются повседневно » [Брюсов, 1912 : 55]. Из трагедии актеры, по мнению критика, сделали драму. Уже ранние исследования психологии шекспировского героя демонстрировали глубокое понимание Брюсовым отличительной особенности творчества Шекспира : раскрывать неоднозначность характера в сложных человеческих отношениях. И продолжая в некотором роде прерванные пятнадцать лет назад заметки, Брюсов теперь пытается раскрыть психологию Клавдия. Не соглашаясь с трактовкой образа актёром Николаем Массолитиновым, он акцентирует внимание на многогранности шекспировского персонажа : « сложный характер “злодея”, не лишённого возвышенных порывов и не чуждого сознания своего величия, совершенно пропал » [Брюсов, 1912 : 57]. Критик с горечью отмечает, что поступки короля на сцене МХТ совершенно не мотивированы психологически. Ещё в ранних прочтениях Гамлета Брюсов чутко уловил основной шекспировский принцип : мотивированность поступков героев. И здесь он настойчиво ратует за создание спектакля без купюр, с героями действительно шекспировскими :

Единственная сцена, в которой мы видим в Короле порыв истинно-человеческого чувства, сцена, которая примиряет нас с королём, — исчезла. Король в Художественном театре оказался мелодраматическим злодеем, без единого проблеска живой души. Таких « убийц » и только « убийц » Шекспир не изображал никогда. [Брюсов, 1912 : 56-57].

- 17 Таким образом, и в заметках о Гамлете 1890-х годов, и в одной из значительных театрально-критических и теоретических статей

уже зрелого периода Брюсов настойчиво вычленил основополагающий принцип шекспировской трагедии : изображение многогранных проявлений характера человеческой личности и психологическую обоснованность поступков героя. Его неосуществлённый *Гамлет* является попыткой освоения жанра, постижения шекспировского способа отражения действительности, « драматическим изучением » психологизма ренессансной трагедии и, по всей вероятности, признанием собственного фиаско в попытке стать « братом » Шекспиру.

- 18 Кроме пробы пера в шекспировском пространстве, Брюсов активно пытался внести свой вклад в рецепцию античной трагедии. Сохранившиеся черновые отрывки трагедий *Марк Антоний*, *Гибель Атлантиды* и одна написанная сцена трагедии *Эдип и Лихас* демонстрируют настойчивое экспериментирование символиста в этой форме. Но вот отличительная особенность замыслов : они объединены общей творческой направленностью — вниманием к психологическому состоянию и характеру героя. Как и в работе над *Гамлетом*, для замысла трагедии *Эдип и Лихас* Брюсов обращается к известному прототексту, созданному антиком Софоклом, которого активно переводил и комментировал в начале XX века Фаддей Зелинский. В софокловской трагедии царь Эдип только вспоминает как давно прошедшие времена тот трагический день своей жизни, когда он после предвещения жрецов решил никогда не возвращаться в родной Коринф. Брюсов же воссоздаёт именно этот момент. Диалог Эдипа и Лихаса происходит, по помете автора, на « Перекрёстке в Фокиде, где пересекаются дороги из Давлиды, Херонеи, Амбризоса и Дельф ». В репликах брюсовского Эдипа-юноши отчаяние и боль, он в смятении :

Бессмертные, укройте нас от тайн своих
Живите недоступны, как блаженный сонм,
Над душами царите — но не смущайте их !
И вам, о боги, должно Справедливость чтить !
Иначе — падай храм ! Круши тщету святынь !
Алтарь последний, будь подпорой для бадьи.
Огонь прометеев, гибни ! Пусть весь род людской
Вернётся в зверство, вновь во власть слепых страстей !
Но если правда, будто воля высит нас

Над уровнем животных на высшую ступень,
И добродетель предпочтя, был прав Геракл.
И выбрав славу, а не жизнь, был прав Ахилл,
Да ! Если Справедливость выше, чем Судьба —
Тираны неба, объясните мне мою [ф. 386, к. 30, ед. хр. 16, л. 1]

- 19 Но герой не сломлен, Брюсов не отступил от мифологической трактовки этой сильной и волевой натуры, которая вступила в борьбу с Роком : « Во всех вещах привык я до конца идти, / всё темное люблю я уяснять вполне ».
- 20 Мифологический сюжет в рецепции Брюсова получает психологическую разработку. Легендарный герой предстает в своих человеческих проявлениях, как это происходит в трагедиях Шекспира. Интерес Брюсова к исключительной личности прослеживается во всех видах и жанрах его художественного наследия. В лирических монологах цикла *Любимцы веков* поэт « перевоплощается » в своих персонажей ; его лирический герой становится выразителем какой-то одной черты характера, являясь своеобразным символом — носителем одной страсти — будь то жажда научных открытий, земная слава, любовь или поэзия. Только сумма качеств, представленных в персонажах всего цикла, давала обобщённый образ необыкновенной личности, сверхчеловека. В трагедиях же Брюсов пытался проникнуть в психологически сложную глубину души средствами драматургии ; через действие (а не лирические формы выразительности) воспроизводя переживания человека. Герой как схема одной страсти сменяется личностью многогранной, мучимой различными страстями, а поэтому трагической.
- 21 Вот, к примеру, образ Царицы, обозначенный только в одной сцене задуманной трагедии *Гибель Атлантиды*. Брюсов даёт развёрнутую ремарку : здесь и роскошь убранства опочивальни, и высокомерное презрение к рабыням, убирающим волосы своей госпоже. Царица, разгневанная неожиданным появлением жреца Люцифера, становится, оставшись с красавцем жрецом наедине, ласковой и кокетливой. Но через мгновение она со сдержанной яростью выслушивает Люцифера, отказавшегося поцеловать её руку, чтобы не осквернить свой демонический сан. Тут же Царице суждено узнать и страшное предсказание : « Жизнь твоя под

знаком Смерти » [ф. 386, к. 30, ед. хр. 12, л. 13]. Так, в одной экспозиционной сцене драматург пытается раскрыть персонаж в различных проявлениях, что, несомненно, приближает брюсовский замысел к поэтике трагедии Шекспира. Не случайно задуманную трагедию на античный сюжет Марк Антоний он называет в письме « шекспировской трагедией » [Черновик, ф. 386, к. 3, ед. хр. 6]. Мысль о воссоздании поэтики трагедий Шекспира скорее всего действительно не оставляла Брюсова.

- 22 В маленькой заметке о трагедии Пеладана *Эдип и Сфинкс* он излагает следующие признаки античной трагедии : во-первых, все роли, кроме второстепенных, могут быть исполнены двумя актёрами — протагонистом и деутерагонистом ; во-вторых, есть хор ; в-третьих, « сжатый, кованый язык » и нерифмованный стих ; в-четвёртых, характер Эдипа очерчен резкими, но строгими чертами. « Последняя сцена между Эдипом и Сфинксом производит потрясающее впечатление : это спор человека со Стихией, победа Мысли над Тайной » [Аврелий, 1904 : 57].
- 23 Одним из главных стержней трагедии Брюсов считал трагический характер, истинность которого обуславливалась мотивированностью поступков. В высшей степени ему импонировала и постановка показательных для этого жанра общефилософских, космических и вечных проблем бытия. Отрицательно оценивая постановку *Антигоны* в 1906 году в Александринском театре, не выдержавшей « спокойной пластики и откровенной условности, свойственных античным актёрам », не сумевшей воскресить театр времён Софокла, он высоко возносит характер героини и весь пафос драмы Пеладана :

...трагедия о гордой и несчастной Антигоне всё же чаровала и покоряла всех, кто только хотел хоть немного открыть ей свою душу. В строгом, сильном, роковом построении этой драмы есть ничем не уничтожимая сила вечной правды и вечной тайны. Нельзя приблизиться к этой трагедии, чтобы не почувствовать, что перед тобой с беспощадностью вдруг обнажается осто́в бытия из под тех мишурных прикрас, которыми утешает нас природа, что выступают роковые противоречия, в которые вброшена наша жизнь, принять которые нельзя, примирить которые мы ещё не можем и о которых мы малодушно стараемся

не думать, пока вновь не воззовет нас властно голос поэта или мудреца. [Аврелий, 1904 : 57]

- 24 Исследуя античную трагедию, Валерий Брюсов, не мог не обратиться к эстетическому трактату Аристотеля *Поэтика*, о чем свидетельствуют черновые списки *Заметок о трагедии*, хранящиеся в Отделе рукописей РГБ. Размышляя о соотносительности мифа, определяющего сюжет трагедии, и характера персонажей, он отводит характеру второе, но значимое место. Герой должен вызывать сострадание, полагал он вслед за Аристотелем.

Но сострадаем мы <героям> тем, которые достойны сострадания. Поэтому герой трагедии не м<ожет> б<ыть> чело<век>ом недостойн<ым> его. Но вм<есте> с тем и не состр<адание> вызывает зрелище достойного, беспричинно поверженного в несч<астье>. Это вызывает жалость, а не состр<адание>. Остаётся, как герой трагедии, средний тип [...]. Не чрезмерно добродет<ельный> и не чрезм<ерно> порочный. Такой, кот<орый> впадает в несч<астье> не по порочности и испорченности, но по к<акому>-нибудь греху (ошибке [...]) Лучше не зная, совершить ч<то>-л<ибо>, а потом узнать, ибо здесь нет ничего возмущающего нас (наше нрав<ственное> чув<ство>), <и> а уз<нание> бывает, <потрясет> нас.

Притом, если герой относ<ится> к т<ем> людям, которые не пользуются настоящим почётом, уважением, то мы испытываем в <равной> мере состр<адание> и страх... Т<очно> т<ак> же не возбуждает в нас страха судьба соверш<енно> порочного, ибо мы не ставим себя на его место, да и счит<аем>, что его несч<астья> заслужены. [*Заметки о трагедии*, ф. 386, к. 52, ед. хр. 42, л. 3]

- 25 Можно предположить, что такие « заслуженные несчастья » дали основания несостоявшемуся трагику XX века увидеть в Помпее Великом комического героя. А отсутствие в рационалистически организованном сознании поэта-символиста сострадания к персонажам задуманных трагедий на античный сюжет прервало творческий порыв.
- 26 Символисты в своей интертекстуальной ориентированности культивировали трагедию. Идея актера Н. Н. Вашкевича создать

Театр Трагедии (1905) была воспринята модернистами как одно из решений театральных споров Серебряного века, но достойного драматургического материала современные трагики театру не предоставляли. Пожалуй, только трагедии Иннокентия Анненского, *Дар мудрых пчел* Федора Сологуба, *Протесилай умерший* Валерия Брюсова, актуализируя один из важнейших принципов эпохи — психологизм, могли бы составить часть репертуара. В трагедиях же Сологуба *Любовь над безднами*, *Последний Абенсераг*, в *Трёх расцветах* Бальмонта, в *Тантале* Вяч. Иванова, в андреевских трагедиях *Океан* и *Самсон в оковах* образы-схемы, идеи-маски были слишком обнажены и не отвечали, по существу, принципам чаемого театра психологической трагедии. Можно предположить, что брюсовские замыслы трагедий начала века были рождены стремлением заполнить репертуарную лакуну.

- 27 Осознавая одно из основных направлений творческих исканий и достижений эпохи, Валерий Брюсов в своих незавершенных драматургических текстах пытался психологически мотивировать поступки персонажей, ища ситуацию, проявляющую нравственные страдания, как это делал Шекспир. Вводя элементы психологического анализа в структуру классической античной трагедии и в каком-то смысле предвидя « психологическую » трагедию Блока *Роза и Крест*, он намечал пути трагедии нового типа. Вместе с замыслом трагедии *Учитель* [ф. 386, к. 30, ед. хр. 3], созвучной *Анатэме* Леонида Андреева, трагедией для сценариста *Атрей Мстящий* [ф. 386, к. 30, ед. хр. 14] и другими вышеназванными замыслами единственная завершенная « античная » трагедия Валерия Брюсова *Протесилай умерший*, свидетельствует о том, что изучение принципов драматургической формы предшествующих эпох позволило не столько реставрировать или стилизовать классическую модель, сколько творчески овеществить тип драматургического произведения, направленного на выявление психологических мотивов персонажа. Судя по наличию в архивах поэта-символиста большого количества набросков произведений драматургического рода, Валерий Брюсов осознавал значимость незавершенности, не прекращал искать себя и, вероятно, стремясь запечатлеть свой многогранный творческий облик в

сознании потомков, не уничтожал незавершенное. Однако нельзя не согласиться с нашим предположением, что мэтр символизма, сделавший имя в поэзии, довольно трезво оценивал свои возможности драматурга, осознавая, что он так и не стал «братом» Шекспиру, так и не создал из своих замыслов шедевра.

Аврелий [В. Брюсов], 1904, «Péladan "Œdipe et le Sphinx". Tragédie en 3 actes, Paris, 1903, Mercure de France », *Весы*, № 3, с. 56-57.

Бакулин В. [В. Брюсов], 1920, *Пифагорейцы*. Драматический этюд, *Художественное слово*. Временник литературного отдела Наркомпроса. Кн. I. Москва, с. 17-20.

Брюсов Валерий, 1905, *Земля*. Трагедия из будущих времён в 5 действиях и 9 картинах, *Северные цветы Ассирийские*. Альманах 4. Москва, с. 149-196.

Брюсов В., 1911, *Путник*. Психодрама в одном действии, *Русская мысль*, № 1, с. 29-136.

Брюсов В., 1912, «Гамлет в Московском Художественном театре», *Ежегодник императорских театров*. Вып. II, с. 43-59.

Брюсов В., 1913, *Протесилай умерший*. Трагедия в пяти сценах с хором, *Русская мысль*, № 9, с. 1-31.

Брюсов В., 1914, *Полное собрание сочинений*. Т. XV. *Театр*. 1904-1912. Санкт-Петербург, Сирин.

Брюсов В., 1916, *Моление царя*. Историческая сцена, *Армянский вестник*, № 12-13, с. 8-9.

Брюсов В., 2016, *Драматургия*. Вступит. статья О. К. Страшковой. М., Совпадение.

Брюсов В., 1927, *Дневники : 1891-1910*. Москва, изд. М. и С. Сабашниковых.

Страшкова, О. К., 2002, В. Брюсов — драматург-экспериментатор. Ставрополь, Арт.

Страшкова О. К., 2006, «Новая драма» как артефакт Серебряного века. Ставрополь, СГУ.

Corpus

Фонд В. Я. Брюсова в Отделе Рукописей Российской Государственной Библиотеки (фонд, картон, единица хранения, лист, оборотный) :

Атрей мстящий. Трагедия для синематографа. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 14.

Гамлет. Трагедия в 5 действиях. Записная тетрадь, ОР РГБ, ф. 386, к. 2, ед. хр. 14, л. 54 об.

Гибель Атлантиды. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 12, л. 13.

« Заметки о трагедии ». ОР РГБ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 42, л. 3.

Письмо. Черновик. ОР РГБ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 6.

Старый крот Гамлета. ОР РГБ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 30.

Учитель. Трагедия в 4 действиях. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 3.

Эдип и Лихас. ОР РГБ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 16, л. 1.

1 Хронологический обзор : О. К. Страшкова, В. Брюсов – драматург-экспериментатор. Ставрополь, Арт, 2002, с. 35-48.

2 Подробно о параметрах « новой драмы » :
О. К. Страшкова, « Новая драма » как артефакт Серебряного века.
Ставрополь, СГУ, 2006, с. 506-524.

3 Необходимо отметить, что из четырнадцати задуманных трагедий Брюсовым завершена и опубликована только одна — *Протесилай умерший* (1913).

4 Здесь Брюсов делает сноску : « Совершенно так же говорит Гамлет с Полонием ».

Olga Strachkova

Professeur des universités en histoire de la littérature russe à la faculté des lettres et de journalisme l'université fédérale de Stavropol (Russie)

Наброски к балетному либретто по Поэме без героя Ахматовой : закономерность незавершённости

Les brouillons du livret d'après le Poème sans héros d'Ahmatova : la légitimité de l'inachèvement

The drafts of Ahmatova's Heroless Poem : the legitimacy of incompleteness

Lioubov Kikhney Olessia Temirchina

DOI : 10.35562/modernites-russes.99

CC-BY

Русский

Между Поэмой без героя Анны Ахматовой и балетным либретто к этому произведению находится промежуточный текст или третий прототекст, который являет собой первичный замысел, зашифрованный в коде внутренней речи. Своей незавершённостью либретто обязано самой природе образности, связанной с данным кодом. Код внутренней речи обуславливает специфику полимодальных образов в набросках либретто, находящихся между полюсом визуально-музыкальным и полюсом вербальным, диктует особое построение сюжета и способствует рождению мотивов сновидения и трансформации, которые становятся структурообразующими для текста либретто.

Français

Entre le Poème sans héros d'Anna Ahmatova et le livret de ballet d'après cette œuvre il existe un texte intermédiaire ou un troisième prototexte qui représente son idée originelle cryptée dans le code du discours intérieur. L'inachèvement du livret vient de la nature même de ses images indissociables du code en question. Le code du discours intérieur détermine, par ailleurs, la spécificité des images « polymodales » du brouillon. Ce dernier est situé entre, d'une part, le pôle visuel et musical et, de l'autre, le pôle verbal ; ce code préside à la construction de l'intrigue et engendre les motifs oniriques et transitionnels qui structurent le texte du livret.

English

Between Anna Ahmatova's *Heroless poem* and the ballet libretto which was derived from it, there is an intermediate text or a third prototext, which represents its original idea encrypted in the code of internal discourse. The unfinished state of the libretto comes from the nature of its images that cannot be separated from this code. The internal discourse code also determines the specificity of the polymodal images of the rough draft of the

libretto which is located between the visual and musical pole on the one hand, and the verbal pole on the other hand; this code dictates plot construction and generates the dreamlike and transitional patterns that structure the text.

Mots-clés

Ahmatova, poème, livret, héros, prototexte, discours intérieur, Vygotskij

Keywords

Ahmatova, poem, hero, libretto, prototext, internal discourse, Vygotskij

Ключевые слова

Ахматова, поэма, либретто, прототекст, внутренняя речь, Выготский

« Я сразу услышала и увидела ее всю ». Визуальный и музыкальный код либретто

Вариативность, синкретизм и трансформация образов либретто

« ...Не понять, где голос, где эхо ». Архитектоника сюжета в либретто

Некоторые выводы

- 1 С набросками балетного либретто к тексту Поэмы без героя в относительно полном виде читатель впервые смог ознакомиться в Записных книжках Анны Ахматовой (1958-1956), изданных в 1996 году. До этого публиковались отдельные фрагменты либретто, и публикаторы не ставили перед собой цели собрать полный и выверенный корпус текстов¹. Такой корпус появился в 2009 году в книге, подготовленной Н. И. Крайневой : [Ахматова, 2009 : 1275-1298]. Публикаторы вычленили девять вариантов либретто, снабдили их предисловием и подробными комментариями.
- 2 В трудах о творчестве Анны Ахматовой не раз обсуждались вопросы о жанровой природе либретто, высказывались суждения о его « небалетности » [Виленкин, 1987 : 235], исследовались его связи с музыкой [Кац, Тименчик, 1989 : 190] и детально анализировались текстовые соотношения либретто с « материнским » текстом Поэмы без героя [Тамонцева, 2008 : 47-

53]. Во всех случаях исследователи констатируют смысловую сложность и вариативность этих незавершенных текстов. Тем не менее вопрос о причинах такой полисемантичности и вариативности поставлен не был. Мы считаем этот вопрос принципиально важным, ибо ответ на него позволяет понять, почему текст либретто оказался незавершенным и имеет множество редакций.

- 3 В указанной статье Ю. В. Тамонцевой было высказано предположение о том, что замысел либретто был мотивирован попыткой Ахматовой сделать *Поэму без героя* более понятной для читателя, однако Ахматова так и не смогла воплотить замысел, ибо у нее отсутствовали необходимые « технические средства » [Тамонцева, 2008 : 49, 52]. Такое объяснение, затрагивая лишь внешний аспект воплощения замысла, не берет во внимание внутренний фактор, который, на наш взгляд, является не менее значимым. Мы полагаем, что принципиальная невозможность завершения либретто была обусловлена самой природой текстов — как *Поэмы без героя*, так и набросков либретто.
- 4 Идея о связи либретто с *Поэмой без героя* с текстологической точки зрения — абсолютно очевидна, поэтому к ней относятся как к данности. Однако с точки зрения семантической архитектоники текстов мысль о соотнесении двух произведений требует некоторых уточнений. Так, для выявления глубинных особенностей либретто речь следует вести не столько о соотнесении либретто с *Поэмой*, сколько об их одновременной связи с неким *невербализованным* первичным замыслом, следы которого обнаруживаются в указанных текстах.
- 5 В литературоведении категория замысла определяется самым общим образом, что совершенно недостаточно для анализа способов и средств его воплощения в художественном тексте. Поэтому основным методологическим ориентиром работы становится теория речевой деятельности, предметом интереса которой являются реальные психические процессы порождения и восприятия речи.
- 6 При всем разнообразии моделей порождения речи каждая из них выделяет первичное прагматическое звено, которое является внутренне парадоксальным : оно стоит за текстом, но при этом

полностью определяет его облик. Это звено в разных моделях получает разные именования : мысль, замысел, смысл, внутреннее слово, внутреннее программирование [Кубрякова, 1991 : 33-45]. Это прагматическое звено — медиально, оно находится на территории между авторской установкой и вербализованным текстом. Мы будем называть его *замыслом* — в указанном психолингвистическом смысле.

- 7 Замысел имеет свою структуру и свой язык выражения. Термин *язык* здесь следует понимать условно-метафорически, ибо язык замысла — это язык внутренней речи, связанный с диффузным смысловым « слепком » будущего текста, его эмоционально-чувственным тоном и разными типами знаков, из которых должен состоять текст (как вербально-акустических, так и визуально-иконических, предметно-схемных).
- 8 Этот первичный внутренне-речевой код, связанный с замыслом, и обнаруживается в либретто. Отсюда и гипотеза статьи, заключающаяся в том, что наброски к либретто находятся гораздо ближе к стихии первичной внутренней речи, чем поэма, из которой эти наброски выросли. Об этом свидетельствует сама лингвистическая структура набросков, максимально близкая языку внутренней речи авторского (под)сознания. Внутренне-речевой замысел по своей организации, видимо, может быть соотнесен с такими формами психической активности, как воспоминание и сновидение — все эти формы структурно изоморфны. Рассмотрим эти языковые особенности, явленные в либретто со всей очевидностью.

« Я сразу услышала и увидела ее всю ». Визуальный и музыкальный код либретто

- 9 Главная особенность этого языка заключается в том, что он оперирует не только знаками вербального характера (словами). Так, во внутренней речи, на ранних этапах ее порождения, задействован предметно-схемный визуальный код [Жинкин, 1998 : 146-163], который является универсальным вне

зависимости от языка говорящего. В случае художественного творчества предметно-образный код выражен особенно рельефно. Мы можем предположить, что на уровне замысла поэмы — этот код был доминирующим. Это подтверждает Проза о Поэме, где сам генезис текста связывается с « бунтом вещей », которые захотели обрести « свое место под поэтическим солнцем » [Ахматова, 2009 : 1122], и пространственными образами, которые Ахматова последовательно перечисляет (Белый зал, Фонтанный грот и так далее). Именно эти вещно-предметные и пространственные образы, нагруженные авторскими аффективно-эмоциональными коннотациями, и стали тем первичным материалом сознания, « внутренними словами », из которых проросла поэма со всеми ее сложными смысловыми ходами и переплетениями.

- 10 Работа над Поэмой требовала развертки этих визуальных образов в вербальном пространстве. Это развертывание обязательно сопровождается существенными потерями (см. многочисленные поэтические свидетельства, варьирующие тему « Мысль изречённая есть ложь »). Именно поэтому наряду с кодовым переходом образов в слова визуальный компонент замысла остается и настоятельно требует своего параллельного воплощения. Параллельное воплощение, видимо, связывалось с балетом, который и должен был этот ушедший из вербального пространства визуальный компонент реализовать на ином художественном материале, максимально близком к первичным чувственным образам, из которых вышла Поэма без героя. Так возникает замысел балетного либретто.

- 11 Визуальный компонент замысла связывается с онейрическими мотивами, которые сопровождают либретто. Так, в « Предисловии к балету “Триптих” » Ахматова пишет о том, что Поэма явилась ей во сне « как трагический балет », при этом указывается, что это было второе явление во сне — первый сон о Поэме она увидела в 1946 году [Ахматова, 2009 : 1275]. В тексте предисловия к балету мотив сновидения акцентирован композиционно : лексема сон и однокоренные слова повторяются четыре раза, при этом они вынесены в сильные позиции — в эпиграф, начало и финал.

- 12 Ю. В. Тамонцева полагает, что мотив сна — « художественный прием, с помощью которого Ахматова планировала ввести фрагмент “Сегодня ночью я увидела во сне свою Поэму как трагический балет...” в качестве предисловия в основной текст Поэмы » [Тамонцева, 2008 : 48]. Мы, не исключая этого намерения Ахматовой, тем не менее считаем, что мотив сна может иметь и биографическую подоплеку. Об этом косвенно свидетельствует комментарий к сновидению, данный в дневниково-личном модусе : « Приснится же ? », указывающий на большую вероятность подобного сновидения.
- 13 Явление во сне Поэмы как трагического балета, на наш взгляд, стало психологически возможным именно по причине ее внутренней визуально-образной природы, соответствующей самой природе сновидений. Таким образом « видение во сне » доказывает доминирование визуального компонента в замысле текста и указывает на чувственно-образную подоплеку текста Поэмы, ее близость к первичной территории рождения смыслов, которая является основой для первых этапов *рече-мышления*. Этот факт, в свою очередь, позволяет сделать предположение о том, что театральная сущность поэмы, которую Ахматова выносит на первый план в либретто, является, вопреки устоявшемуся мнению, вторичной, первичным же фактором театрализации становится визуально-иконическая природа замысла.
- 14 Установка на выражение комплексных и семантически насыщенных первичных образов замысла приводит не только к актуализации пластического ряда, соотнесенного с модусами балета и сновидения, но и к музыкальному коду. Музыка звучит в самой Поэме, о музыке Ахматова постоянно упоминает в Прозе о Поэме, в либретто музыка также играет важнейшую роль в организации потенциального аффективного фона. Так, музыка выступает на первый план либо « в подчеркнуто драматические моменты : “в музыке гробовой звук”, “самоубийство драгуна — в музыке” [...] » [Крайнева, Тамонцева, Филатова, 2009 : 1201], либо же музыкальный код задействуется « в эпизодах собирательно-обобщающего характера (“петербургские ужасы”, “судьба поколения”) : “Всё это должно звучать в еще не существующей музыке [...]” » [там же].

- 15 Таким образом, авторские комментарии указывают на то, что музыка должна связываться с общей чувственной тональностью произведения, его смысловым абрисом и пафосом. Эти диффузные семантико-эмоциональные категории, взятые с точки зрения генезиса текста, соотносятся, как мы указали выше, с внутренне-речевой стадией замысла, где и возникает самый общий эмоциональный облик текста, связываемый с ключевым чувственным тоном. Этот тон, трудно выразимый вербально, и должна передать музыка. Реализация этой звучащей линии (как и линии театрально-визуальной) происходит именно в либретто, которое здесь в очередной раз оказывается ближе к исходному смыслу (протосмыслу).
- 16 Интересно, что организация музыкальных структур может быть изоморфной организации первичных рече-мыслительных структур, которые мы связываем со стихией внутренней речи. Любопытно здесь замечание А. Ф. Лосева, который, анализируя музыкальную семантику, вторит Л. С. Выготскому, описывающему семантику внутреннего слова, из которого вырастает речь. Так, главное качество музыкального образа, по А. Лосеву, — это его « целостность и слитость ». Философ пишет :

Сумма звуков в музыке нечто неизмеримо большее, чем фактически присутствующие в этой сумме слагаемые. [...] Один звук как бы проникается другим и слитно с ним проникает в третий. [...] Это — подвижное единство в слитности, текучая цельность во множестве. Это всеобщая внутренняя текучая слитность всех предметов, всех возможных предметов. [Лосев, 1995 : 421]

- 17 Эта метафора текучести-слитости буквально повторяется у Выготского, когда он пишет о механизмах прирастания значения во внутреннем слове, находящимся у истоков рече-мышления. « ...Огромное смысловое содержание может быть во внутренней речи влито в сосуд единого слова » [Выготский, 1999 : 327]. Смыслы, заданные во внутренней речи « как бы вливаются друг в друга и как бы влияют друг на друга, так что предшествующие как бы содержатся в последующем или его модифицируют [там же, 326].

- 18 Изложенные факты позволяют предположить, что активное использование музыкального кода связано с тем, что музыка по своей структуре близка исходному визуально-звучащему прототексту (ср. о Поэме : « я сразу услышала и увидела ее всю » [Ахматова, 2009 : 1124]. Музыка с семантико-эмоциональной точки зрения недифференцирована и диффузна, синкретична, как и исходный внутренний текст : « Все смутно, отдалённо — ещё <не> случилось, но в музыке уже все живет » [там же, 1293]. В этом ракурсе наброски либретто предстают как попытки воплотить этот протозамысел, где все ещё слито и нерасчлененно, где звучит первичная мелодия творчества. Музыка и текст рождаются из одного символа-переживания, который является по отношению к музыке и словам общим порождающим началом. В таком неоплатоническом смысле музыка по отношению к тексту не есть нечто в корне отличное от него, но есть всего лишь материя более тонко организованная. Это своего рода предуровень текста, который влияет на последний и обуславливает специфику его выстраивания.
- 19 О том, что целостный смысл находится по ту сторону его частных воплощений, говорят, например, рисунки Пушкина, сделанные им в процессе поэтического творчества : это рисунки не к стихотворениям, не о стихотворениях, эти рисунки существуют параллельно стихотворениям, как еще одно воплощение (вариант) творческого замысла (инварианта). Вяч. Вс. Иванов, рассуждая о реконструкции Влюбленного беса Пушкина и анализируя такого рода рисунки, отмечает « общую основу столь различных воплощений одного замысла », при этом « само разнообразие проявлений может помочь выявить некую общую идею, которая не зависит от частных ее языкового, словесного или графического воплощения » [Иванов, 2004 : 39].
- 20 Таким образом, балетное либретто — это попытка реализовать визуально-пластический и музыкальный аспекты первичного архетипа, к которому восходит как Поэма, так и наброски к либретто. Ответвление от Поэмы в виде либретто было продиктовано необходимостью воплотить « звучащий слепок » Поэмы в материале, который является более близким к первичному « внутреннему тексту », к замыслу, данному во внутренне-речевом коде.

Вариативность, синкретизм и трансформация образов либретто

- 21 Итак, первичный замысел Поэмы без героя, частично реализовавшийся в либретто, является не столько вербальной, сколько визуально-звучащей сущностью, которую нужно было трансформировать в вербальный ряд. Этот путь проходит любая речь, не только художественно-поэтическая. Однако в последнем случае доминирует эстетическая установка на выражение, которая требует максимально точной и полной передачи внутреннего образа произведения. Этот факт делает прямой и быстрый перевод невозможным.
- 22 Трудность состоит в первую очередь в том, что симультанный пространственный образ требует своей последовательной временной развертки, при которой происходит неизбежная потеря смыслов. Существуют разные поэтические способы избежать этой потери. Ахматова же использует преимущественно семантическую стратегию : работая с семантическим компонентом, она делает ключевые образы своей поэмы принципиально многозначными и поливалентными, пытаясь максимально увеличить их смысловой объем.
- 23 Это приводит к тому, что по степени семантической насыщенности эти образы оказываются близки *внутреннему слову*, которое, являясь знаком ситуации для себя, содержит в себе все зачатки замысла и возможные способы его развертывания. Эти *внутренние слова*, могущие появиться только в незавершенном тексте, имеют качественно иную семантику по сравнению с образами текста заверщенного. Их ключевая особенность — предельная семантическая насыщенность. *Внутреннее слово*, как пишет Выготский, « как бы вбирает в себя смысл предыдущих и последующих слов, расширяя почти безгранично рамки своего значения » [Выготский, 1999 : 327].
- 24 Ярким примером такого семантического сгущенного строя является « Предисловие к балету “Триптих” », которое, по нашему

мнению, представляет собой первичную фиксацию найденных *внутренних слов-образов*, возможно связанных, как мы указали выше, со сновидением, где также используются семантические механизмы внутренней речи, открытые Л. Выготским. О первичности этого запечатления свидетельствует слово *список* : « Но мне все же хочется отметить это событие хотя бы в одном списке... » [Ахматова, 2009 : 1275]. И действительно текст представляет собой фиксацию ряда сцен и героев. При этом код внутренней речи, соотнесенный с онейрическими мотивами, в этом фрагменте выполняет смыслоорганизующую функцию и способствует появлению ключевого для либретто и Поэмы мотива трансформации.

- 25 Смыслоорганизующая функция заключается в том, что ключевые персонажи и локусы, обозначенные в отрывке, обладают предельной смысловой насыщенностью. Они, как и слова внутренней речи, могут быть авторским кодом для себя и отсылать к протоситуации, которая свернута в этих словах и впоследствии должна развернуться. В этом смысле ключевые образы являются потенциально сюжетогенными, из них в последующих набросках либретто возникнут разные сюжетные линии и эпизоды.
- 26 Именно в этом пункте смыслоорганизующая функция внутреннего слова проявляется в чистом виде : « Внутреннее слово оказывается поэтому прокладывающим векторные линии от содержащихся в нем личностных смыслов к речевому высказыванию » [Кубрякова, 1991 : 65]. Как мы увидим ниже, сами векторные сюжетные линии будут разными, что объясняется исходной поливалентностью первичных элементов.
- 27 Мотив трансформации в либретто также связывается со сгущением смыслов во внутреннем слове. Каков путь от семантического сгущения до трансформации ? Попытка развернуть симультаный « сгущенный » образ приводит к мотиву трансформации, которая здесь понимается как последовательная смена разных семантических плоскостей этого образа, существующих в авторском сознании как единое и неделимое целое.

- 28 Семантическое сгущение является общим маркером как внутренне-речевого кода, так и языка сновидений. С особенной ясностью это сновидческая механика проявляется применительно к персонажам либретто.
- 29 Персонаж в либретто величина непостоянная : герои меняют имена и маски, трансформируются. Именно поэтому можно предположить существование некой синкретической персонажной протоцелостности, от которой « отщепляются » отдельные персонажи. Наиболее нестабильным образом является образ главной героини Ольги/Коломбины, о чем свидетельствуют целые парадигмы имен, которыми она сопровождается. В третьем абзаце « Предисловия к балету “Триптих” » фигура героини предстает как синкретический постоянно меняющийся образ, в котором в сжатом виде сплавляются ее театральные роли : Коломбина — козлоногая — Психея. При этом трансформация, как того требует логика наброска и сновидения, не объясняется, а лишь визуально фиксируется.
- 30 В последних набросках либретто (1960–1961) семантика сгущения максимально усиливается. Мы видим практически классический психоаналитический вариант такого смешения, когда на основе диффузного общего признака в единый лик собирается несколько героев. В результате чего создается абсолютно сновидческий коллективный образ, регрессивный, как поликефалы в мифологиях, сочетающий в себе признаки разных персонажей, просвечивающих друг сквозь друга. Так, « в одном из самых последних набросков балета Коломбина, — пишут публикаторы набросков либретто, — одновременно совмещает в себе черты сценического образа автора (черное домино) и Лишней Тени [...], в итоге оборачиваясь Смертью » [Крайнева, Тамонцева, Филатова, 2009, 1221]. С точки зрения генезиса текстов эти герои являют собой не отдельные образы, а разные модусы существования-воплощения одного сверхсмысла.
- 31 В этом контексте совершенно иную интерпретацию получает образ маски, часто возникающий в набросках либретто. Н. И. Крайнева и соавторы трактуют образы маски как дань романтико-символистской традиции, где маска маркировала

комплекс двойничества [там же, 1218]. Однако, кажется, что маска здесь является не знаком расщепления-распада героя, а напротив, знаком сгущения и принципиальной многозначности образа, когда единая сущность поворачивается к зрителю разными ликами, ибо полностью в линейном разворачивании эту целостность выразить невозможно. Примечательно, что такой же смысловой концентрированностью обладают и пространственные образы либретто. Так, Петербург маркирует соединение разных временных пластов : сквозь Петербург 1913 года проглядывает Петроград 1917 и Ленинград 1941, и три этих образа проецируются на « новорожденный » Петербург Петра I :

Угол Марсова поля. Дом Адамини, в кот<орый> было прямое попадание авиабомбы в 1942 г. (Бюро Добычиной) [...] За метелью на поле призрак зимнедворского бала. Полонез. Иоржанский подъезд сам, как бал. По улице совершенно реально возвращаются в свои казармы курносые павловцы [Ахматова, 2009 : 1293].

- 32 Интересно, что в « Предисловии к балету “Триптих” » пространственные сцены даются куммулятивно-последовательно, обозначая самые общие вехи своего дальнейшего разворачивания. В последних же набросках либретто — они расчлняются, отделяются друг от друга сценически через « поворот сцены ». Так Ахматова пытается разрешить внутреннюю диффузность пространственных образов. Одним из способов обозначить эти переходы становится занавес, который применительно к пространству выполняет ту же роль, что и маска применительно к персонажу. Занавес как бы структурирует единое синкретическое пространство, разъединяя его на сценические части. Фактически маска и занавес — это механизмы перевода сложных синкретических смысловых образований в отдельные понятные зрителю образы.
- 33 Итак, ключевые персонажи и пространственные образы либретто, являющиеся своего рода образами незавершённого текста, максимально близки к первичным элементам внутренней речи. Краткость и фрагментарность первичных образов в либретто выражена отчётливо, что связано, с одной стороны, с близостью либретто к первичной смысловой стихии, а, с другой стороны, с

незавершенностью текста. В этой связи концепция внутренней речи объясняет, почему текст не только не завершен, но и множественно вариативен.

« ...Не понять, где голос, где эхо ». Архитектоника сюжета в либретто

- 34 Внутренне-речевой код влияет не только на образную составляющую, но и на специфику сюжетного развёртывания набросков. В « Предисловии к балету “Триптих” » сюжетная линия отсутствует как таковая : здесь нет последовательного сюжетно-предикативного развёртывания темы и царит семантическое сгущение и смещение. Отдельные сцены-фрагменты даются по куммулятивному принципу, а сюжетная связь подменяется связью семантической.
- 35 Такое построение текста заставляет вспомнить о паратаксисе, базовом синтаксисе внутренней речи, для которой не характерны сложные синтаксические структуры. В рамках этого типа синтаксиса элементы иерархически не соподчинены друг другу, они находятся в отношениях смысловой эквивалентности. Это первичная внутренне-речевая стадия зарождения высказывания в процессе воплощения замысла должна смениться стадией гипотаксической : ключевые образы и ситуации должны встроиться в смысловую сюжетную цепь, а сам текст должен предстать как иерархия предикатов. В последующих вариантах либретто Ахматова осуществляет такую попытку, но окончательных сюжетных решений она так и не находит. В вариантах либретто исходные образы комбинируются по-разному (относительно устойчивой остается лишь сцена самоубийства драгуна). Некоторые сюжетные линии исчезают (линия Лишней Тени), другие — эволюционируют и расширяются (сюжетная ситуация любовного треугольника особенно подробно прописана во втором либретто).
- 36 Возможно, что такое расслоение сюжетов связывается с первичным доречевым смыслом, из которого они вырастают.

Думается, что как за сюжетами, так и за образами, могут стоять более общие семантические структуры, инкарнациями которых они являются. Именно поэтому отсутствующие сюжеты могут находиться в этой первичной смысловой стихии как бы в дремлющем виде, в состоянии « ожидания развертки ».

- 37 Примечательно, что потенциальные сюжеты обычно вырастают из несюжетных деталей. Так, Н. И. Крайнева и ее соавторы проследили генезис двух таких сюжетных ситуаций : « палевый локон » в « Петербургской повести », как и « кубок » — в либретто обретают сюжетогенный смысл [Крайнева, Тамонцева, Филатова, 2009 : 1213-1215].
 - 38 Проращение сюжета из деталей также можно продемонстрировать на примере эпизода гадания, который отсутствует в « Предисловии к балету “Триптих” » и появляется в наброске первого действия либретто 1959 года. Возникает он отнюдь не на пустом месте : общая семантика судьбы, рока, фатума, витавшая в « Предисловии », во втором либретто сгущается в сюжетную сцену гадания. В « Предисловии » появляется ряд образов, входящих в роковую парадигму : Командор, Дон Жуан, Блок, Мефистофель, Фауст. В либретто 1959 года этот семантический сгусток, первоначально соотнесенный с образами первого текста, дифференцируется, предикативно оформляется и превращается в сюжетный эпизод предсказания будущего, участниками которого и становятся исходные образы, носители роковой семантики.
- Маг предлагает всем, чтобы узнать свое будущее стучать в страшную дверь. Первый стучит Фауст — дверь открывается входит Мефистофель и уводит Фауста по лестнице вниз [...] вторым стучит Дон Жуан, выходит Командор, и они вместе проваливаются [Ахматова, 2009 : 1230].
- 39 Таким образом, изначально роковая семантика была выражена номинативно — через отдельные образы, затем она получила свое предикативно-сюжетное развертывание, через встраивание этих образов в эпизод гадания.
 - 40 В набросках либретто 1960-1961 ситуация гадания как сюжетный эпизод снова исчезает, однако это исчезновение можно

трактовать как исчезновение поверхностной вторичной структуры при сохранности глубинных смысловых структур. « Роковая семантика », будучи такой глубинной структурой, находит свое выражение уже в ином образном ряде : тема судьбы развертывается в образе Шарманщика/Судьбы, который (как и в ситуации гадания) связывается с предсказанием будущего : « Судьба в виде шарманщика предсказывает всем будущее » [там же, 1294]. Эпизод гадания является, таким образом, одним из воплощений смыслового комплекса, соотнесенного с замыслом. Этот семантический комплекс внутренне неоднороден, он состоит из двух компонентов : « судьба-рок » и « предсказание будущего ». Семантика рока и времени разлита по всем вариантам либретто, иногда она выходит на поверхность, сгущаясь в набросок сюжета, потом вновь уходит в подтекст, проявляясь только лишь в незначимых, на первый взгляд, деталях. Эта связка может реализовываться в разных мотивно-образных формах, и от наброска к наброску Ахматова, кажется, ищет эти формы, перебирает их, и окончательно не останавливается ни на одном из возможных вариантов.

Некоторые выводы

- 41 Либретто к Поэме — это текст, связанный в своем генезисе с первичными смысловыми структурами внутренней речи и находящийся максимально близко к сфере авторского сознания. В самой архитектонике либретто, как мы пытались показать, видна работа внутренне-речевых механизмов, соотнесенных с замыслом художественного текста.
- 42 Возможно, что недоволощенность и незаконченность либретто связывается с невозможностью развертывания синкретичных внутренних слов в слова внешнего языка, ибо последний оказывается принципиально недостаточным для актуализации сложных полимодальных образов внутренней речи. Дополнительная сложность заключается и в том, что слово внутренней речи — это слово, наполненное личностными эмоциональными смыслами, которые не может исчерпать привычный « фазический синтаксис ».

- 43 Зазор между внутренним словом и внешними структурами приводит к тому, что Ахматова постоянно комбинирует образы, расширяет или сужает сюжетные линии текста, пытаясь, казалось бы, приблизиться к этому глубочайшему исходному эмоционально-семантическому архетипу. Вместе с тем это приближение не имеет конечной точки, оно оказывается бесконечным путешествием по «зеркальному коридору». Именно поиск адекватной языковой формы для реализации глубинного замысла и объясняет мотив множественных отражений героев и пространства. Символом подобного слоения становится зеркало, которое можно трактовать не только как принцип построения сюжета, но и как попытку запечатлеть неуловимый замысел в той или иной культурной форме. При этом культурные паттерны оказываются своеобразными зеркалами, которые отражают замысел, но не могут дать его окончательного воплощения. Эта асимметрия между замыслом и художественными средствами его актуализации, с одной стороны, осознается Ахматовой в ее метапоэтических штудиях о Поэме, а, с другой стороны, воплощается в некоторых сюрреалистических образах либретто. Так, образным концентратом этой смысловой асимметрии становится образ Гостя из будущего, который в последних набросках оказывается замурованным в зеркале. Замысел воплощенный, будто бы говорит этот образ, — это замысел мертвый, остановленный в своем бесконечном смыслопорождающем движении.
- 44 Внутренняя драма либретто заключается в смысловом несоответствии между авторскими смыслами и системой общезыковых значений. И ввиду специфических особенностей внутренних слов (их аудиовизуальной природы и смысловой насыщенности), эта асимметрия оказывается неразрешимой, а текст закономерно остается незаконченным.

Ахматова А., 2009, « Я не такой тебя когда-то знала... », А. Ахматова, *Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории*. Издание подготовила Н. И. Крайнева. Санкт-Петербург, Мирь.

Виленкин В. Я., 1987, *В сто первом зеркале*. Москва, Советский писатель.

Выготский Л. С., 1999, *Мышление и речь*. Москва, Лабиринт.

Жинкин, Н. И., 1998, « О кодовых переходах во внутренней речи », *Избранные труды. Язык — речь — творчество*. Москва, Лабиринт, с. 146-163.

Жирмунский В. М., 1973, *Творчество Анны Ахматовой*. Ленинград, Наука.

Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1956), 1996, Москва-Torino, Giulio Einaudi editore.

Иванов Вяч. Вс., 2004, « О принципах и методах реконструкции не дошедшего до нас произведения (“Влюбленный бес” Пушкина) », *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. III. Москва, Языки русской культуры.

Кац Б., Тименчик Р., 1989, *Ахматова и музыка (исследовательские очерки)*. Ленинград, Советский композитор.

Крайнева Н. И., Тамонцева Ю. В., Филатова О. Д., 2009, « К истории создания набросков балетного либретто по “Поэме без Героя” », Ахматова Анна, 2009, « Я не такой тебя когда-то знала... » : материалы к творческой истории. Издание подгот. Н. И. Крайнева. Санкт-Петербург, Мирь.

Кубрякова Е. С., 1991, « Краткая характеристика существующих моделей порождения речи —уровневые и циклические модели », *Человеческий фактор в языке : Язык и порождение речи*. Москва, Наука, 1991, с. 33-45.

Лосев А. Ф., 1995, *Форма. Стилъ. Выражение*. Москва, Мысль.

Тамонцева Ю. В., 2008, « Замысел балетного либретто и его место в архитектурном единстве “Поэмы без героя” », *Вестник Удмуртского университета. История и филология*, № 1, с. 47-53.

1 Например, В. М. Жирмунский, *Творчество Анны Ахматовой*. Ленинград, Наука, 1973, с. 168-173 ; В. Я. Виленкин, *В сто первом зеркале*. Москва, Советский писатель, 1987, с. 227-229, 234-240 ; А. Ахматова, *Собрание сочинений*. Т. 3, *Поэмы. Pro domo mea. Театр*. Сост., подготовка текста, комментарии С. А. Коваленко. Москва, Эллис Лак, 1998, с. 279-293.

Lioubov Kikhney

Professeur des universités en littérature russe au département de littérature et d'histoire du journalisme à l'institut de la politique internationale et de l'économie A. Griboedov à Moscou

Olessia Temirchina

Professeur des universités en littérature russe au département de littérature et d'histoire du journalisme à l'institut de la politique internationale et de l'économie A. Griboedov à Moscou

Образ Евы и мотив рая в поэзии и неосуществленных замыслах Цветаевой

L'image d'Ève et le motif du paradis dans la poésie et les œuvres inachevées de Cvetaeva

The image of Eva and the motives of paradise in Cvetaeva's poetry and unfinished works

Roman Voïtekhovitch

DOI : 10.35562/modernites-russes.172

CC-BY

Русский

Образ Евы — важный код поэтического мышления Цветаевой. В 1917 году он дает формулу « круглого » рая и стихотворение о « грустной Еве », возлюбленной змея. В наброске пьесы *Ева* (1920) искушение трактуется как путь эволюции. В лирике Ева соперничает с Адамом за любовь к « крылатому солнцу » (Богу/змею). Счастливая Ева появляется в берлинской лирике, но господствует стремление Цветаевой победить Еву в себе. « Тело » Евы реабилитируется в пражских стихах, посвященных К. Родзевичу. Но вскоре Ева отвергается « ревнивой » Лилит/Психеей в письмах к Б. Л. Пастернаку. В парижский период рай представляется Цветаевой пустым, открытым для творчества. Но в целом концепция Цветаевой плюралистична : щедрый заслуживает рая, даже если он делится запретным плодом.

Français

L'image d'Ève représente un code important dans la pensée poétique de Cvetaeva. En 1917, cette image engendre la formule du paradis « rond » et un poème sur la « triste Ève », la bien-aimée du serpent. Dans l'ébauche de la pièce inachevée *Ève* (1920), la tentation est comprise comme une voie dans l'évolution du personnage. En ce qui concerne la poésie lyrique, Ève rivalise avec Adam dans son amour pour le « soleil ailé » (Dieu/serpent). L'Ève heureuse apparaît dans la poésie lyrique de la période berlinoise, sans que cela interdise l'acuité du désir de Cvetaeva de vaincre l'Ève qui l'habite. À Prague, le corps d'Ève est réhabilité dans les vers dédiés à K. Rodziewicz. Cependant, peu après, dans les lettres à Pasternak, Ève est écartée au profit de la « jalouse » Lilith/Psyché. Pendant la période parisienne, Cvetaeva imagine un paradis ouvert à l'art ; mais, globalement, la conception du paradis chez Cvetaeva est pluraliste : la générosité permet à l'homme de gagner le paradis, même s'il partage le fruit défendu.

English

The image of Eve represents an important code of Cvetaeva's poetic thinking. In 1917, there appeared the formula of the "round" paradise and the poem about the "sad Eve", the serpent's beloved. In the draft of the unfinished play *Eve* (1920), temptation is the path of evolution. As for lyric poems, Eve competes with Adam for the love of the "winged sun" (God / the serpent). Happy Eve appears in Berlin lyrics, but the main intention of Cvetaeva is to overcome Eva in herself. Eve's body is restored in the Prague poems, dedicated to K. Rodziewicz. Yet, Eve is soon rejected by "jealous" Lilith and Psyche in the letters to B. Pasternak. In the Paris period, paradise is seen as open for creativity: the generous one deserves paradise, even if they share the forbidden fruit.

Mots-clés

Cvetaeva, Ève, paradis, évolution de l'héroïne, poésie lyrique

Keywords

Cvetaeva, Eva, paradise, evolution of heroin, lyrics

Ключевые слова

Цветаева, Ева, рай, эволюция образа, лирика

И узнаю,
Грустная Ева,
Царское древо
В круглом раю.
Марина Цветаева

- 1 Финальное самоопровержение — один из приемов лирической композиции. Действует он и на междутекстовом уровне, подталкивая поэта к постоянному самообновлению. Немногие рискнут назвать Еву цветаевской героиней, особенно после публикации ее письма Б. Л. Пастернаку в 1926 году ; Цветаева писала : « Я не понимаю Еву [...] не понимаю плоти как таковой, не признаю за ней никаких прав — особенно голоса » [Цветаева, Пастернак, 2008 : 254]. Но в том же году она восхищается Евой в лице Веры Андреевой : « Добрая, красивая, естественная великанша-девочка [...] простодушная амазонка. [...] От

- Психеи — ничего, Ева до Адама — чудесная » [Цветаева, 1994-1995, VII : 84]. Разброс авторских эмоций обнажает скрытую в образе Евы коллизию и мощный поэтический потенциал, не отпускаявший мысль Цветаевой на протяжении всего ее творчества.
- 2 В своей диссертации *Поэтика дихотомии « тело-душа/Ева-Психея » в творчестве М. И. Цветаевой* (2017) С. Р. Ибрагимова не побоялась вынести имя Евы на первый план и продемонстрировать периодическую смену ориентиров Цветаевой в рамках дихотомии « тело-душа » [Ибрагимова, 2017]. Роль Евы в творчестве Цветаевой впервые была осознана так масштабно. Этим исследование Ибрагимовой выгодно выделяется на фоне работ по цветаевской библеистике, в которых Ева особой роли не играет¹. Но образ Евы как таковой не был самостоятельным предметом этого исследования. Попробуем восполнить этот пробел.
 - 3 Заметим сразу, что Ева у Цветаевой не всегда символизирует именно « плоть ». Сама суть поэтической речи сопротивляется этому, равно как и обращение к источникам. В 1925 году Цветаева возмущалась, что « Еву Библия делает Прометеем », тогда как ей « до познания добра и зла вовсе не было дела » [Цветаева, 1997 : 375]. В споре с источниками и своими собственными прежними версиями Цветаева и создавала образ своей Евы. Мы знаем примеры крайнего сближения лирического я Цветаевой с образом Евы (см. эпиграф) и крайнего дистанцирования от него (в письмах к Пастернаку), но характернее — отношение двойственное. Для Цветаевой Ева — образ, притягательный и отталкивающий одновременно, побуждающий в силу своей двойственности к постоянному переосмыслению².
 - 4 С самого начала Цветаева склонна воображать себя « изгнанной из рая » (« розового » рая детства, любви и т. д.)³, но уклоняется от прямых проекций на образ Евы. Отсюда в ее дебютной книге *Вечерний альбом* (1910) и возникает первый вариант образа Евы в стихотворении *Колдунья*. Героиня стихотворения — страстная Эва, сестра эльфов и искусительница рыцаря. Разумеется, она не совпадает с библейской Евой : но страсть, соблазн, имя (остраненное своей вестернизированной формой), намек на

сговор с дьяволом (профессиональная репутация колдуньи) создают проекцию на библейский прототип. В то же время Эва — «улучшенный» вариант Евы, скорее напоминающий неукротимую Лилит, но это имя поэзии Цветаевой еще не ведомо. Следом за Колдуньей в книге идет Анжелика — апофеоз бесстрастия, но трудно сказать, к кому из двух героинь — Эве или Анжелике — ближе будущая цветаевская Психея. Возможно, Цветаева видела в них две стороны одной сущности.

- 5 Обстановка, в которой появляется Эва, отнюдь не райская, но слово «рай» в *Вечернем альбоме* встречается часто, то и дело выступая в качестве стертой метафоры счастья или небесной загробной жизни. Но в *Плохом оправдании* (раздел «Любовь») возникает и слово Эдем вместе с мотивом сада. Так постепенно клише поэтически оживляется, высвобождая скрытый сюжетный потенциал. Далее эти связанные между собой образы — рая и Евы — мы будем проследивать в творчестве Цветаевой параллельно.
- 6 Вторая книга Цветаевой *Волшебный фонарь* (1912) отражает новую стадию вызревания тех же мотивов. Слово Эдем уже привычно (*Розовый домик*), появляется стихотворение *В раю*, и, наконец, произносится имя Евы (*Они и мы*), демонстративно отделенное от лирического субъекта («мы») и соединенное с «героинями испанских преданий»:

Героини испанских преданий
Умирали, любя [...]

Мы все книги подряд, все напевы
Потому на заре
Детский грех непонятен нам Евы.
Потому, как испанские девы,
Мы не гибнем, любя, на костре. [Цветаева, 1994-1995, I : 100]

- 7 Мы видим, что синтетический образ Эвы распался на составные части: готовых к костру испанок и собственно Еву. Они неотличимы от одного из образов Психеи — бабочки, летящей на огонь (ср. *Душа, не знающая меры...*, 1921). Цветаева отделяет себя и сестру Асю от героинь подобного толка, защищаясь от страстей

тем же доводами, которыми скоро начнет оправдывать свою « всестрастность » (выражение Ю. Иваска) : отзывчивость на все импульсы исключает любовь к одному. Сейчас это аргумент против костра (грехопадения), позднее станет доводом против моногамии, но неизменной останется демонстрация независимости.

- 8 Отказываясь от идентификации с преступной Евой, лирическая героиня Цветаевой не желает оказаться и в христианском раю. В стихотворении *В раю* героиня дерзко отвергает возможность счастья в небесных райских кущах и предпочитает свое минувшее земное бытие. В этой тоске по прошлому земному счастью уже виден образ Евы, но имя Евы не названо.

- 9 Вернемся к стихотворению *Они и мы* и рассмотрим полуксюзморонную конструкцию « детский грех Евы ». Детство окрашено для ранней Цветаевой крайне позитивно, что сразу нейтрализует негативную окраску слова « грех ». Ева ведет себя как ребенок и рассматривается с такой же симпатией, как и « героини испанских преданий ». В то же время в них всех видится ограниченность, которой противопоставляется открытость всем впечатлениям мира : « Мы все книги подряд, все напевы ! ». В послании М. А. Волошину *Безнадежно-взрослый Вы ? О, нет !..* (1910) Цветаева сравнивает Волошина с ребенком, но лишь для того, чтобы выявить и теневую сторону детства : « В детях рай, но в детях все пороки, — / Потому надменны эти строки » [Цветаева, 1994-1995, I : 101]. Так и в стихотворении *Они и мы* эпитет « детский » и нейтрализует « грех » Евы, и отделяет Еву от более утонченной « зари » юных Марины и Аси Цветаевых.

- 10 В период создания юношеских стихов (1913-1915) Цветаева уходит от темы детства, отбросив вместе с ней и мотив рая. Это совпало и с периодом ее демонстративного атеизма и отрицанием какой-либо иной жизни, кроме земной. « Рай » проскальзывает лишь в мемуарной поэме *Чародей* (1914) и в стихах на смерть Петра Эфрона : *Помолитесь обо мне в райской гавани...* [Цветаева, 1994-1995, I : 213]. Однако в целом ряде стихотворений 1915 года Цветаева развивает мысль Анны де Ноай (из переведенного Цветаевой Нового упования) о том, что Адама и Еву « все во вселенной обессиливает и тихонько приближает,

склоняет друг к другу » [Цветаева, 1994-1995, V : 567]. В ее стихах это « нежные учителя » Сапфо и Овидий, а также « юноши, девы, деревья, созвездия, тучи » [Цветаева, 1994-1995, I : 243]. Все это лики греха (« змея »), неотделимые от жизни « на ласковой земле », которая и является единственным Эдемом. Любимыми героями « испанских преданий » становятся для Цветаевой Кармен и Дон Жуан, которых она рассматривает как героев одного типа.

- 11 В 1916 году вместе с фольклорно-библейской и национально-исторической топикой в речь Цветаевой возвращается слово « рай », которое быстро становится одним из маркеров цветаевского стиля. Но теперь « рай » — не место невинности, а прежде всего — место грехопадения. Цветаева сближается с О. Э. Мандельштамом и дарит ему перстень с печатью « Адам и Ева под деревом добра и зла » [Цветаева, 2000-2001, II : 90], вероятно, с аллюзией на стихотворение Мандельштама *Звук осторожный и глухой...* (1908), которое она позднее разбирала в статье « Поэты с историей и поэты без истории » (1933) как образец крайней смысловой сгущенности, к которой Цветаева и сама теперь стремится.

- 12 В стихотворении *Быть в аду нам, сестры пылкие...* (1916) мысль о том, что земная жизнь и есть рай, выходит на поверхность :
изгнание из рая земной жизни уготовано женщинам,
« заводившим песни райские / У разбойного костра » и
« прогулявшим в ночи звездные / В райском яблочном саду »
[Цветаева, 1994-1995, I : 248]. Указывалось на ахматовские подтексты стихотворения [Рудик, 2014 : 92], но заметно сходство и с Эвой из *Колдуньи* Цветаевой.

- 13 В чуть зашифрованном виде маска Евы проглядывает в стихотворении *Через снега, снега...* (1916), где героиня слышит « голос, звучавший еще в Эдеме » [Цветаева, 1994-1995, I : 325]. Аналогом змея становится « Время » (враг Вечности), призывающее « рвать за цветком цветок », целовать, петть и воспринимать жизнь как « глоток горячего грога », а грядущую вечность — как « сон ». Героиня именует себя « ученицей » Времени, но воспекает она не « зло », а жизнь, неотделимую от

времени, динамики и соблазнов, делающих жизнь прекрасной : цветов, любви, поэзии и пр.

- 14 Ева, соблазняющая Адама, отнимает его у Бога, то есть в каком-то смысле повторяет сюжет борьбы Иакова с Богом (Ангелом), как в стихотворении *Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...*⁴ (15 августа 1916), посвященном Н. А. Плущеру-Сарна, знакомство с которым резко сдвинуло поэтические интересы Цветаевой в сторону библейской образности. Отношения с Плущером-Сарна, по-видимому, и были тем « потерянным раем », который многократно откликнулся в текстах Цветаевой уже следующего 1917 года. Но в разбираемом стихотворении герой, за которого идет борьба, оказывается в итоге не человеком, а ангелом, и героине приходится отступить. Библейский « змей » традиционно тоже отождествляется с ангелом, хоть и падшим, и Цветаева впоследствии не раз возвращалась к идее любви Евы к змею, а не к Адаму.
- 15 В 1917 году мотивы рая, « райской зари » скрещиваются с мотивами цыганской (*Милые спутники, делившие с нами ночлег !..*) и разбойной жизни (*Стенька Разин*), возникают в разговорах с дочерью [Цветаева, 2000-2001, I : 240, 243] и приводят к обобщению : « Рай я вижу совершенно круглым. И слово рай — круглым. И вижу правильно » [там же : 159]. Очевидно, что семантико-акустические свойства слова « рай » проецируются Цветаевой на « райское яблоко », возможно, даже — через очертания буквы *р* и утрированные « женские » формы, то есть в конечном итоге — на образ самой Евы. Другие ассоциации связывают в одну цепочку слова *рай-радоваться-радуга-радужный*, также включающие семантику окружности (ср. графический символ улыбки). Нельзя забывать и про иконную символику рая, включая и форму нимба (ауры).
- 16 20 января 1917 года Цветаева пишет стихотворение от лица « грустной Евы » :

Только закрою горячие веки
Райские розы, райские реки...

Где-то далече,
Как в забыти,
Нежные речи
Райской змеи.

И узнаю,
Грустная Ева,
Царское древо
В круглом раю. [Цветаева, 1994-1995, I : 332].

- 17 Ева здесь не плоть, не тело и вообще не объект или предмет определения. Ситуация, в которой она предается ностальгии, — ситуация интроспекции : перед нами открытая душа героини. Прельщают героиню не материальные явления, а « нежные речи » и древо, которое само по себе не греховно (ср. более поздний цикл *Деревья*, 1922-1923). Ситуация уже свершившегося наказания за ошибку (грех) не отменяет, однако, ностальгии по утраченному. Ева здесь — жертва соблазна, чары которого для нее так и не рассеялись. С учетом демонической (ангельской) природы змеи мы видим здесь реализацию важнейшего в творчестве Цветаевой сюжета « следования » за « вожатым » (восхождения). Соблазн — одно из имен той силы, которая создает это сюжетное движение, а также одна из главных пружин всего поэтического творчества Цветаевой.
- 18 Отметим в стихотворении аллитерацию на *р* (особенно явную в анафорической позиции во второй строке) и обязательное упоминание роз, сближенных с реками и речами. В ностальгической картине « рая » господствуют « нежные речи райской змеи » и совсем нет Адама. В сентябре того же 1917 года она записывает : « Адам, Ева, змея. Другого не было и не будет. — Зачем змей, когда Ева ? » [Цветаева, 2000-2001, I : 177]. Позднее в эссе *О любви* добавляет : « Зачем змей, когда Ева ? Любовь : зимой от холода, летом от жары, весной от первых листьев, осенью от последних : всегда — от всего » [Цветаева, 1994-1995, IV : 482]. Ева и без змеи подвержена всем соблазнам мира : утрата рая неизбежна. Отбрасывая второстепенное в своей модели рая, Цветаева часто обходится без Бога, древа, иногда змея или Адама,

но представить рай без Евы ей редко приходит в голову, хотя и такие случаи встречаются.

- 19 Как мы уже отметили, рай и роза для Цветаевой тесно связаны. Тут важен и цветовой код (розовый рай — штамп массовой поэзии), и, по-видимому, анафорическая связь. В наброске *Уж и лёд сошел, и сады в цвету...* (март 1917) Богородица спускается, чтобы порадовать грешников, и несет в преисподнюю « целый сад / Райских розанов — в узелочке » [Цветаева, 1994-1995, I : 339], символически повторяя путь героини раннего стихотворения *В раю*.

- 20 Старые испанские и новые еврейские коннотации рая соединяются в стихотворении *Аймэк-гуару́зим — долина роз...* (18 сентября 1917), где мотив роз сразу вводит нас в райскую тематику. Обыгрывается романый сюжет об испанском гранде, который ради любви к еврейке отказывается от христианства (« дедов крест / Сменен на Давидов щит ») и погибает от рук монаха на костре [там же : 375-376]⁵. Огонь, как и розы, выражает стихию любви : это « пожар в глазах » « от розовых, розовых, райских чаш ». У героини « красные косы », и среди христианок она — как « роза среди раkit » [там же : 375]. Оппозиции « крест — Давидов щит », « раkitы — роза » задают систему признаков : с одной стороны — прямые линии и пересечения, с другой — окружность и схожие фигуры, несущие райские коннотации. К ним примыкают и « темный круг » в глазах гранда, и слово « чаш », подсказывающее образ « чаш ». Гексаграмма « Давидова щита » прочитывается как графический символ огня и розы. Мотив « дерево райских роз / Цветет меж библейских букв » наводит читателя на параллели с центральным событием райского сюжета : гибель на костре соответствует изгнанию из рая. В то же время финал амбивалентен : для героини, причастной огню, он может рассматриваться как высвобождение подлинной сущности, как в финале *Коринфской невесты* И.-В. Гете и ряде других баллад (ср. в *Колдунье* : « Глаза у меня огоньки-угольки [...] я в небо умчусь » ; в поэме *Молодец* влюбленные улетают « в огонь-синь »).

- 21 Мотив « круглого » рая откликается затем многократно. В цикле *Дон-Жуан шелковый пояс* падает « райской змеей », а действие

происходит на испанской « площади — круглой, как рай » [там же : 337]. В стихотворении *Бóроды — цвета кофейной гущи...* райская ситуация перенесена на мусульманский восток, где у героини (или героя) « око, полное грусти, / Пусто, как полдень, кругло, как рай » [там же : 364]. Возможно, что и мусульманский колорит связан с « испанскими преданиями ». Любовно-эротические коннотации подчеркнуты мотивами роз и голубиных стай (атрибут Венеры-Афродиты-Астарты). Но фантазия Цветаевой не ограничивается Пиренейским полуостровом. В стихотворении *Собрались, льстецы и щеголи...* (22 августа 1917) воспевается « венецианское » утонченное « сладострастье » — « райское вино », « роскошь райская », « роза кровная » [там же : 368]. Итальянское обольщение противопоставляется бурной (так сказать, испанской) страсти, которая « окаянствует и пьянствует, / Рвет Писание на части » (ср. финал цикла *Даниил*). Все же « роза » сладострастия растет « за оградой церковною », где и расположен цветаевский рай.

- 22 В стихотворении *Расцветает сад, отцветает сад...* (NB ! 12 декабря 1917) тема свободной любви (запретного плода) скрещивается с мотивом Неопалимой купины :

Юным женщинам — красота дана,
Чтоб сходить с ума — и сводить с ума [...]
В мире музыка — изо всех окон,
И цветет, цветет Моисеев куст.
Из законов всех — чту один закон :
Целованье уст. [там же : 381]

- 23 По мнению Цветаевой, Моисей больше явлен в своем кусте, чем в скрижалях, а куст, как и инициальный образ сада, несомненно, окрашен райскими коннотациями : « сходить с ума — и сводить с ума » — краткая биография Евы. Неопалимая Купина — один из символов Богоматери, и в смысловой перспективе стихотворения она сливается с Евой.
- 24 В 1918 году Цветаева оставляет портрет Груши — кормилицы дочери Ариадны, в которой легко узнать черты автопортрета : « 20-тилетняя красивая крестьянка [...] Круглое лицо, ослепительные [...] зеленые деревенские глаза, прямой нос,

сверкающая улыбка, золотистые две косы, — веселье, задор, лукавство » [Цветаева, 1994-1995, IV : 557]. Вывод : « Ева ! » Цветаеву восхищает вороватость и « бессмысленная, безудержная — первородная — ложь » Груши, которая сообщает родным в письмах разные небылицы, « чтобы жалели [...] и завидовали » [там же].

- 25 Детский грех Евы начался не с половых отношений, а с кражи фрукта, и, вероятно, для Цветаевой этот аспект был также важен. В эссе *Вольный проезд*, составленном по мотивам записей 1918 года, яблоко заменяет материя : « Ситец ! Магическое слово ! Первая (после змея!) страсть праматери Евы ! » [там же : 432]. Конечно, ситец можно произвести от фигового листа (как позднее будет сделано с пуговицей в поэме Крысолов), но еще важнее сама жажда стяжательства. В порядке эпатажа Цветаева регулярно исповедуется читателю в этой страсти, особенно когда дело касается чего-то жизненно (хлеб) или душевно (чернила) необходимого.
- 26 Парный мотив « рай и ад » лейтмотивом прошивает стихи Цветаевой (ср. *Осторожный троекратный стук...*, *Каждый стих — дитя любви...*). Рай вспоминается по всякому поводу : в *Червонном валете* в раю — это всего лишь « за пределом королевства » [Цветаева, 1994-1995, III : 355]. Ср. : « Бетховен — тот рай, в который дано войти Стаховичу » [Цветаева, 1994-1995, IV : 500-501] ; «“Разговоры” я уже начинаю вспоминать как покинутый рай — по сравнению с отрешенностью “Откликов” » [Цветаева, 1997 : 14]. Рай как антоним отрешенности явно символизирует нечто гедонистическое, как и « райские прелести » в *Метели* [Цветаева, 1994-1995, III : 361].
- 27 Капитуляция Германии в 1919 году откликается в записях, позднее попавших в эссе *О Германии*. Ответственность за « зверства » Цветаева возлагает на природу общества : « Зверство начинается с Каина и Авеля, Ромула и Рема [...] с цифры два. [...] (Адам мог любить просто солнце. Каину [...] нужен был Абель). Для любви достаточно одного, для убийства нужен второй » [Цветаева, 1994-1995, IV : 553]. Забавно, что цифра два не начинается с Адама и Евы : Ева — героиня другого дискурса. Зверство возникает в горизонтальных отношениях, любовь — в вертикальных. В паре

« Адам — солнце » последнее замещает Бога⁶, чтобы подчеркнуть единичность Адама. С другой стороны, круглое солнце — наглядный символ рая, счастья. Цветаева может представить себе рай без Евы, но в этом сюжете главное — изгнание из рая, поэтому рай без Адама ей представить проще : « Если бы Бог не создал Адама первым, Адам вовсе бы не был создан : с Евы бы хватило змея » [Цветаева, 2000-2001, I : 449]. Змей с яблоком явно подменяют солнце (Бога), но, видимо, и Адама — отца Евиных детей. Как бы себя чувствовала Ева без мужской поддержки за пределами рая, Цветаева хорошо испытала на себе в годы гражданской войны : « Адам и Ева, ваше двойное проклятие сбылось на мне ! » [Цветаева, 2000-2001, II : 13]⁷.

- 28 Образ « беззаконницы » и ведуньи (« В правой рученьке — рай, / В левой рученьке — ад. [...] Рай и ад намешала тебе в питье... » [Цветаева, 1994-1995, I : 481]) легко перетекает в образ цыганки, а в беседах с дочерью возникает образ цыганки, укравшей ребенка из рая [Цветаева, 2000-2001, II : 55], то есть имеющей в него доступ. Цветаева пророчит рай дочери, актрисе С. Е. Голлидэй (проецируется на Кармен) и К. Д. Бальмонту — любителю всего испанского : « Не знает, что ей сафьянные / В раю башмачки стоят » [Цветаева, 1994-1995, I : 505] ; « Будешь цвезть под райским древом, / Розан аленький ! » [там же : 475]⁸ ; « Будет наш ответ у входа / В Рай, под деревцем миндальным : / — Царь ! На пиршестве народа / Голодали — как гидальго ! » [там же : 494]. Противопоставление земного и небесного рая снимает образ веселой « бабушки » (« “Ни ночки даром проспанной : / Все в райском во саду !” »), которая отнюдь не боится страшного суда [там же : 478]. Спасение бабушки так же запрограммировано, как и ее грехопадение. Отметим, что Ева нередко в культуре иронически именуется « праматерью » и « прабабкой ». Вероятно, на образ Евы здесь накладываются все сюжеты на тему « Христос и блудница », однако это ключ как наиболее подходящий от читателя скрыт.
- 29 Цветаева вынашивала замысел пьесы *Бабушка*, но написать ее не успела. Однако эротический « рай » — едва ли не основная тема ранней драматургии Цветаевой, и нет пьесы, где бы это слово не всплывало. Взгляд госпожи Фортуны (Фортуна) — « как райские врата », жизнь ее фаворита Лозэна — « цепь розовых измен » и

путь « из рая в рай, из плена в плен » [Цветаева, 1994-1995, III : 379], вплоть до наивной Розанэтты — « малютки Евы » [там же : 403]. Его характеристики — « серафим » и « Амур » — дают в сумме образ демонического соблазнителя — змея. Во второй части дилогии о Казанове образ героя-любownika раздваивается, и функции змея передоверяются сниженному двойнику Видеролю [там же : 517].

- 30 В *Каменном Ангеле* двойничество становится демонстративным : Амур выдает себя за Ангела. Чувственный « рай » — сфера Венеры и Амура (« Так-то, мой цветик / Райских долин ! » [там же : 422]), истинный — Ангела и Богоматери (« Пресветлый ангел, остуди / Мне грудь водою райской ! » [там же : 417]). Главная героиня Аврора имеет однозначно райское имя (« райская заря » — клише поэзии Цветаевой), но положение зари между днем и ночью символизирует колебания героини : « Мне кажется, что я уже в раю ! » [там же : 434] ; « Это — рай ? » [там же : 440]. В споре за Аврору истина выясняется. Венера бросает Ангелу : « Прочь, / Райский идол ! » [там же : 443]. Богоматерь сообщает : « Он ждет тебя в рай » [там же : 457]. Мы уже писали, что Аврора довольно прозрачно проецируется на образ Психеи, который возникает в творчестве Цветаевой в 1918 году, но линия с Амуром, соблазняющим Аврору, воспроизводит и базовый мотив Эдемского сюжета.
- 31 Одним из отзвуков драматургии 1918-1919 годов становится замысел пьесы, получивший в записях Цветаевой рабочее название *Ева* (20 мая 1920) [Цветаева, 2000-2001, II : 177-178]. Образ Евы дан в ироническом ключе, но одновременно и в развитии. Видимо, Цветаева планировала не заклеить Еву, а разобраться в ее эволюции и, возможно, повторить путь Авроры : условно говоря, — путь от Евы к Психее. Тот же путь она представила в сборнике *Версты* (1921), куда попадут и стихи о грустной Еве (I часть), и о грустной Психее (II часть). Ева и Психея видятся Цветаевой не тотально несовместимыми врагами, а разными формациями развития одной души.
- 32 Главное в образе Евы — ее по-детски наивное вожеление, которое направлено на « райские » круглые блестящие предметы — солнце и глаз Адама : « Ева раскрыла глаза. Первое

вожделение [...] было солнце, первое слово [...] «Дай!»». Не получив ответа, она успокаивается, но слышит от Адама «нельзя» и «впервые заплачет». Затем она просит его стучащее сердце («Адам для нее большая кукла») и, получив отказ, «начинает ненавидеть Адама». Исходная коллизия заключается в том, что «Ева влюблена в Мир, Адам — в Еву». Очевидно, что перед нами сжатая характеристика поведения не взрослой женщины, а ребенка⁹. Познавая мир, Ева вырабатывает эмоционально-чувственное отношение к его явлениям: «Слезы соленые, никогда не буду плакать!». Розу она пробует на вкус, как персик, но, узнав, что ее можно нюхать, решает: «Значит нюхать еще лучше, чем есть. Всегда буду нюхать!». Чувства ее утончаются, душа эволюционирует. В течение дня Ева знакомится с животными: «Три главных радости в раю: павлин — роза — лев»; «Отношение к Слону: слишком большой: ничего не чувствую. К Льву: ты очень прекрасный, но [...] строгий, вроде Адама! — Тигру: вот ты мне нравишься! Золотой, как я и тоже гнешься».

33 Гибкость, по-видимому, — свойство, родственное красоте (соблазну), и очевидно, что наиболее полно его реализует змея. Ева должна разрушить неподвижное совершенство рая, поэтому она сразу проявляет детскую тягу к чудесам: «Капризничает: почему рыбы не поют, а птицы не летают». Последнее — оговорка, ниже исправленная (не летают розы), напоминающая вопрос Катерины из Грозы «отчего люди не летают так, как птицы?» [Островский, 1955: 214]. А. Н. Островский обновил историю Федры, покончившей с собой из-за любви. Но для Цветаевой и Федра — жертва своей души-Психеи (см. цикл Федра, 1923). Капризы Евы, ее тяга к чудесам — страсти не тела, а души, и не случайно Цветаева воспроизводит тезисы раннего символизма в его стремлении к тому, «чего нет на свете» [Гиппиус, 1993: 188].

34 Адам поддается манипуляциям Евы: «Сон в полдень. — Адаму: я закрою глаза, а ты сиди с открытыми, чтобы мой павлин не ушел. — Адам сидит». Сам по себе сон (не сновидение!) обычно отвергается Цветаевой, но в данном случае дневной сон может быть сигналом перевернутого сознания, предпочитающего ночь дню.

- 35 Вечером эгоцентризм Евы переходит в нарциссизм при знакомстве со своим отражением в воде : « — Это самое белое, самое золотое [...] Что это ? — Ты. Ева ! — (Это м<ожет> б<ыть> уже Змей говорит ?) [...] влюбляется в себя безвозвратно ». Адам засыпает, и Ева остается со Змием у древа одна. Нарциссизм, верность себе (как оборотная сторона вероломности), влюбленность в свою душу и даже в красоту — характерные образы цветаевского автомифа. Даже если Цветаева не вполне это приемлет в момент написания Евы, она может рассматривать этот образ мыслей как необходимый этап в становлении личности.
- 36 Цветаева допускает, что « Адам, уже раскусивший Еву, не сказал ей, что оно запретное ». То есть Ева нарушает именно то, что запрещено (понятный Цветаевой мотив). Но она допускает и другой вариант : « сказал, но она, по легкомыслию, не дослушала ». В обоих случаях, Ева не знает о запрете. Далее, однако, в разговоре со змеем Ева показывает, что знает про запретный плод : « ...со Змеем вокруг шеи, под деревом (змея шепчет ей в самое сердце) вспоминает : “Глаза у Адама — нельзя, сердце — нельзя, и еще что-то третье было : ах, яблоко !” ».
- 37 Цветаева, по-видимому, уже представляет диалог со змеей на сцене и заставляет Еву говорить и за себя, и за змею :
- « Как странно ! Ты ничего не говоришь, а я всё слышу. Конечно — надо съесть ! Тогда рыбы будут петь, да ? И розы летать » [...] Съев, пугается и — чтобы не одной грешить — дает Адаму. Желание целоваться. Равнодушие к Адаму (уже законный муж !).
- 38 Далее следует авторская ремарка обобщающего характера и несколько замечаний о животных, приведенных выше. Ремарка в скобках : « Адам старше на один день и уже всё знает. Хлое — нужен Дафнис или же Змей ! ». Здесь важно, что Ева ждет от яблока не мудрости, а чудес ; Адама соблазняет не из похоти, а из страха ; чувственность как таковая большой роли в сюжете не играет, поскольку « желание целоваться » быстро сменяется « равнодушием ».
- 39 Ева отнюдь не становится добропорядочной женой : ей нужен не нормальный муж, а предел невинности (Дафнис¹⁰) или некто

дьявольски соблазнительный. Ничего общего эта Ева не имеет с устоями семьи и мещанско-буржуазными идеалами. Она похожа на Психею, но доставшуюся не Амуру (Змею/Ангелу), а простому Адаму. Отсюда ее постоянная смена интереса, погоня за « ускользающей мишенью ». Этот образ, несомненно, обладает чертами иронического автопортрета, перекликаясь с такими, например, записями : « А в жизни [...] я бы все равно была нищей. [...] Солнце [...] одинаково бы не скатилось мне в колена моего пестрого — как райское оперение — платья » [Цветаева, 2000-2001, II : 164]. В наброске *Возьмите все, мне ничего не надо...* (23 мая 1920) Цветаева сравнивает себя с Евой (отмечено С. Р. Ибрагимовой [Ибрагимова, Радь, 2017]) :

Возьмите всё, мне ничего не надо.
И вывезите в.
Как за решетку розового сада
Когда-то Бог — своей рукою — ту.

Возьмите все, чего не покупала :
Вот, и, и тетрадь.
Я все равно — с такой горы упала,
Что никогда мне жизни не собрать !

Да, в этот час мне жаль, что так бесславно
Я прожила, в таком глубоком сне, —
Щенком слепым ! — Столкнув меня в канаву,
Благое дело сотворите мне.

И вместо той — как
Как рокот площадных вселенских волн —
Вам маленькая слава будет — эта :
Что из-за Вас. — новый холм. [Цветаева, 1994-1995, I : 535]

- 40 Стихотворение входит в цикл Н. Н. В., основная тема которого — страшный суд перед лицом Н. Н. Вышеславцева. В координатах этого стихотворения рай (« розовый сад ») символизирует любовь и прощение учителя, которых героиня лишена. Грехи героини могут быть и вполне бытовыми (украденная тетрадь). Но все

симпатии здесь на стороне « Евы », а тот, кто может довести женщину до могилы, не может состояться как Учитель.

- 41 Из драматургии в лирику переключивается мотив ложного рая :
« Бог с тобою, рай условный ! / Нет — да здоровствует
невинность... » [там же : 513] ; « Один зевает, а другая — плачет. /
Весь твой Эдем, альков ! » [там же : 562]. Но параллельно
разрабатывается и эпатажная линия прославления первобытной
свободы отношений (Дом, в который не стучатся...). Цветаева то
готова брать « хоть райские — штурмом — врата ! » [там же : 566] ;
то утверждает : « Превыше всех земных ворот — / Врата мне —
райские » ; « И будет нам обоим — Рай, / В который — верую »
[там же : 569]. В посвященном Н. Н. Вышеславцеву стихотворении
Кто создан из камня, кто создан из глины... (1920) героиня
противопоставляет себя Адаму, созданному из глины [Ревзина,
2009 : 200], подчеркивая свою характерную и для
Евы изменчивость.

- 42 В поэме-сказке *Царь-Девуца* (1920) в ход идут все наработки,
сделанные в лирике, начиная со змеиных образов (с первого же
стиха) и кончая адом и раем [Цветаева, 1994-1995, III : 260]. Связь
рая с образом яблока — а яблока с губами и женскими формами —
эксплицируется дважды : « Оттого, что бабам в любовный час /
Рот горячий-алый — дороже глаз, / Всé мы к райским плодам
ревнивы » [там же : 236] ; « Плоть ли бабья — ай / Просто яблонь-
май ? / Бабья пазуха — / Али божий рай ? » [там же : 243]. В
первом случае речь идет о Царь-Девуце и царевиче, во втором —
о мачехе : обе проецируются на Еву — соблазняемую и
соблазняющую. Сам царевич-гуслир повторяет мечту Евы : « И
снится мне, — молвит [...] Что красное солнце / Мне — яблочком
в рот » [там же : 237].

- 43 Образ царевича феминизирован¹¹, как и образ главного
героя цикла *Георгий* (1921), поэтому он выглядит как « розан /
Райский — на травке » [Цветаева, 1994-1995, II : 39]. Показательно,
что, критикуя новую орфографию, Цветаева негодует : выражение
« райские розы » теперь звучит в мужском роде [Цветаева, 1997 :
58]. Раем именуется и героиня цикла *Подруга* (1921), посвященного
« последней любви » А. А. Блока. Параллельно с феминизацией

героев-мужчин Цветаева делает попытки « маскулинизировать » свою лирическую героиню.

- 44 В стихотворении *О первое солнце над первым лбом !..* (10 мая 1921) Цветаева варьирует сюжет драматического наброска Ева. Там Адам любил Еву, а Ева — мир ; теперь Адам любит солнце, глядя в него « большими глазами », а Ева ревнует :

О первая ревность, о первый яд
Змеинный — под грудью левой !
В высокое небо вперенный взгляд :
Адам, проглядевший Еву ! [там же : 20].

- 45 Яблоко Адаму заменяет солнце, которое совмещает в себе признаки высшего божества (света) и объекта соблазна. Цветаева проецирует эту ситуацию на чувства Евы : « Врожденная рана высоких душ, / О Зависть моя ! О Ревность ! » [там же : 20]. Объектом ревности оказывается не Адам, а само солнце : « О всех мне Адамов затмивший Муж : / Крылатое солнце древних ! » [там же : 20]. Разлюбив « Адамов », новая Ева « изменяет » мужскому полу с солнцем : в этом — ее грехопадение. Эпитет « крылатое » отсылает к мифологическому символу Древнего Египта (своего рода гербу), в котором солнце соединялось с крыльями и головой змеи (Цветаева разбиралась в египетском искусстве [Липкин, 2002 : 133]). Любовь к Адаму сменяется любовью к солнцу (Богу) и ведет к восхождению на более высокую ступень познания. Ева и Психея слиты здесь до неразличимости.
- 46 В одном из писем Пастернаку Цветаева вспоминала, что летом 1922 года в Берлине И. Г. Эренбург выводил всю жестикуляцию из четырех жестов : « жест Евы к Адаму, жест Адама (оберегающий) к Еве, жест Евы к ребенку и Авеля, оберегающегося от Каина. [...] Я бы [...] сказала так : взаимный жест Евы и Адама, жест Евы к ребенку и взаимный жест Каина и Авеля. Т. е. любовь — материнство — война. А — голод ? А — молитва ? А — смерть ? » [Цветаева, 1997 : 134]. Далее следует описание жеста из разбираемого стихотворения : « А голова, поднятая просто к небу ? Значит у меня к Вам — не первичный жест ? » [там же]. Этот « первичный жест » является и выражением любви, которая возвышает любящего.

- 47 Любовь к « крылатому солнцу » превращает Еву в каком-то смысле в двойника Адама. В стихотворении *По нагорьям...* (22 января 1922) Цветаева пишет : « В завтра взор межу : / — Есмь ! — Адамово » [Цветаева, 1994-1995, II : 90]. Дореволюционные стихи 1916 года уже самой Цветаевой представляются архаикой, и книгу *Версты* I она предваряет эпиграфом : « Птицы райские поют, / В рай войти нам не дают... » [Цветаева, 1922 : 5]. Первая строка говорит о близости рая, вторая — о его недоступности.
- 48 Фольклорная линия, идущая от *Царь-Девы*, порождает ряд схожих по поэтике текстов, насыщенных райской топикой. Так, в обращении к И. Г. Эренбургу в цикле *Сугробы* (февраль-март 1922) появляются : « ревность-змея », « райские кущи », « голубиных тех стай / Воркот, розовый рай », « рай тот персидский ».
- 49 Наследницей мачехи из *Царь-Девы* и Эвы из *Колдуньи* становится Маринка, протагонист поэмы *Переулочки*. В этом образе реализуется мысль о том, что Ева могла бы обойтись и без змея : змей соблазнял жителей рая и делал из них простых смертных. Маринка превращает молодцев в быков, и Цветаева сравнивала ее с Цирцеей (Киркой), превращавшей в свиней спутников Одиссея¹². Колдовская речь Маринки построена на народно-футуристических приемах почти заумного рассечения слов на слоги :

А — и — рай ! [...]
О — би — рай ! [...]

Раю-райскою реченькой
Шелк потек.

А — ю — рай,
А — ю — рей,
Об — ми — рай [...]

Чеснок — яблочку
Неровня.
Аю-раюшки
Раевна. [...]

Раю-радужный
Кораблик. [...]

Райской слюночкой [...]
Слыву, — вьюношам
Слаще, бают, нет. [Цветаева, 1994-1995, III : 272-273]

- 50 Поэма разоблачает двойственную природу не только любви, но и творчества. Но разоблачение не означает отрицания : такова жизнь с ее неразрешимыми противоречиями.
- 51 В Германию Цветаева выезжает с незавершенной поэмой *Егорушка*, в которой райские мотивы также занимают заметное место : « Ох синь моя звездная, райский сад ! [...] За тыном — райский сад [...] кусты в цветах » [там же : 693-694]. Рай получает и утопический небесный вариант : « Поспешай, Егор, в Серафим-от-град ! » [там же : 729]. Егорушка отказывается войти в него без друга-волка : « Хошь в рай зови — наплюну ! » [там же : 731]. Это — « Мужской рай ! Кулашный » [там же : 734]. В сюжет входит и противоборство со Змеем, который похитил « книгу с Елисавеей (хранительница книги и судеб) », а Егора самого также принимают за змея [там же : 710-713, 735].
- 52 Лето 1922 года Цветаева проводит сначала в Берлине, а затем в Праге. В Берлине Цветаева создает едва ли не первое и последнее стихотворение, написанное от лица счастливой Евы — « Здравствуй ! Не стрела, не камень... » (25 июня 1922), которое Л. Лосев отнес к традициям русской эротической лирики [Лосев, 1992 : 105]. Встреча с мужем эйфорически трактуется как возвращение в первоначальный рай. Заметны реминисценции из замысла пьесы о Еве : « Я ! — Живейшая из жен : / Жизнь » [Цветаева, 1994-1995, II : 128]. Героиня вторгается « обеими руками » в сон супруга (торжество материального начала) и произносит « кодовое » слово Евы : « Дай ! (На языке двуостром : / Нá ! — Двуострота змеи !) » [там же : 129]. Отдаваясь мужу « в простоволосой радости », она трижды призывает : « Лъни ! » И далее — в фольклорной манере — прибегает к метафорам-загадкам эротического содержания : « Сегодня день на шхуне [...] на лыжах ! » [там же]. Семантика соблазна и тактильности

выражена в мотиве шкуры — « вызолоченной, седьмой ! », что, конечно, отсылает к змеиным шкурам (отметим и золотистый цвет как признак Евы). Заканчивается стихотворение другим словом Евы — « мой ! » :

— Мой! — и о каких наградах
Рай — когда в руках, у рта :
Жизнь : распахнутая радость
Поздороваться с утра ! [там же : 129]

- 53 Героиня дистанцируется от « наград рая » небесного, поскольку достигла рая земного.

- 54 Однако уже через три месяца семейное счастье Цветаеву не радует, и в стихотворении *А любовь ? Для подпaska...* (29 сентября 1922) она манифестирует отказ от любви как детского или отроческого развлечения — « для подпaska в руки бьющего снизу ». Овеянные нежностью эротические загадки оборачиваются пародийно-гротескными бурлескными метафорами :

Трехсекундная встряска
На горах Парадиза.

Эти ады и раи,
Эти взлеты и бездны
— Только бренные сваи
В легкой сцепке железной.

— Накаталась ! [там же : 154]

- 55 Интимный рай сменяется фальшивым Парадизом, ады и раи даются уничижительно во множественном числе. « Сваи в сцепке железной » — грубоватая метафора соития с каламбуром : « железный » — металлический и связанный с деятельностью желез. Райская тематика разоблачается как физиологически низкая — « сновиденное паденье » сердца « вглубь пищевода » [там же : 154]. Тогда же Цветаева вдруг осознает привлекательность небесного рая, « жалея » в *Хвале богатым* (30 сентября 1922), что их « в рай не впустят » [там же : 156].

- 56 Причина этой резкой перемены, видимо, отчасти в том, что до отъезда в Чехию Цветаева пережила роман со своим издателем М. А. Вишняком, в отношениях с которым она разыгрывала модель с гендерным перевертыванием ролей : мужчине приписывалась изнеженность, женщине — мужественность. Но и при перевертывании противоположности взаимно притягиваются. Цветаева « заражается » от Вишняка женственностью (19 июня 1922) : « Вино высвобождает во мне женскую сущность [...] блаженное право на слепоту » [Цветаева, 1997 : 93]. Вино — своего рода яд (атрибут змея) ; слепота — необходимая предпосылка грехопадения. Но Цветаева желает удержаться от соблазна, это Ева, которая ведет себя, как Адам : « Моя жизнь — не моя, следовательно : не Ваша. Только жажда моя — Ваша » [там же : 94]. Следствие этой жажды — творческая продуктивность, в которой, конечно, было заинтересовано издательство « Геликон ».
- 57 Прямо накануне создания *Здравствуй ! Не стрела, не камень...* Цветаева презрительно отвергает Еву в стихотворении *По загарам — топор и плуг...* (24 июня 1922) : « Мхом и медом дымящий плод — / Прочь, последнего часа тварь ! » [Цветаева, 1994-1995, II : 128]. Ева — завершающий итог творения, и она же проецируется на запретный плод (возможно, с эротическими аллюзиями). Слово « загар » перекликается со « смуглым прахом », который, как и мотив меда, отсылает к образу Суламифи из *Песни Песней* (4 : 11). Отвергаются и другие библейские женские образы : « Сарру-заповедь и Агарь — // Сердце — бросив... / — ликуй в утрах, / Вечной мужественности взмах ! » [там же : 128]. Топор и плуг — инструменты мужчины, которыми лирический субъект намерен пройти « по загарам », как бы соскоблить, преодолеть женскую сущность. « Вечной мужественности взмах ! » — это, по-видимому, жест Степана Разина, расстающегося с персияночкой и женским в себе (ср. « сам наутро бабой стал » [Садовников, 1968]). Вероятнее всего, стихотворение развивает мысль Цветаевой о двойном проклятии Адама и Евы в себе : в данном случае внутренний Адам расправляется с внутренней Евой, полагая, что счастье — в труде : « Для ремесленнических рук / Дорога трудовая рань ».

- 58 Но в цикле *Земные приметы* труд уже предстает не героическим « взмахом », а проклятьем Адама (Так, в скудном *труженичестве дней...*, 15 июня 1922). Лирическая героиня предстает « подругой мужественной » женственного героя и отрекается от роли Евы, признавая в себе « все древности, кроме: дай и мой, / Все ревности, кроме той, земной... » [Цветаева, 1994-1995, II : 119]. Мужественность кодирует не физический пол, а дух (мужское начало души), который нуждается в нежности — в « Евиной » ипостаси героя-мужчины, погруженного в « в щебеты и в счета ». В итоге духовный « остов » героини обнажается, а « круглый рай » выводится в надчувственную сферу : « Глаза, не ведающие век, / Исследующие : свет » [там же : 120]. Ева, когда-то изменившая « всем Адамам », теперь изменяет и своей женской сущности, поднимаясь еще на одну ступень. Это восхождение тематизируется в следующем стихотворении цикла.
- 59 Во втором стихотворении — *Ищи себе доверчивых подруг...* (18 июня 1922) — героиня является носителем высокого знания, « лестницы божественной » [там же : 120], что исключает ее из числа « доверчивых подруг », таких как Ева. Она претендует на искушенность и устойчивость к соблазну ; соответственно, собеседник моделируется как соблазнитель (условно « змей »). Знание « ремесла » — отсылка к будущему сборнику *Ремесло* и одновременно еще одна манифестация творчества (труда) как основания собственной независимости.
- 60 В пятом стихотворении цикла — *Удостоверишься — повремени !...* (12 июля 1922) — еще раз подчеркнут мотив отказа от стяжательства Евы : Суламифи не надо было « ни славы, ни / Сокровищницы Соломона » [там же : 122]. Все, что ей надо, — это ребенок : « горсточка красной глины » [там же], из которого Бог сотворил Адама [там же : 502 ; Ревзина, 2009 : 581].
- 61 Разлука с Вишняком приводит Цветаеву к созданию цикла *Сивилла*, который в очередной раз продолжает тему *О первое солнце над первым лбом...* : отбросив « всех Адамов » и присягнув « крылатому солнцу », героиня испепеляется небесным огнем и обретает « плод » более высокого уровня, выходя из живых, то есть переставая быть Евой [Цветаева, 1994-1995, II : 136] и превращаясь в Богородицу (вводится мотив « Благовещенья »).

Само дерево, в которое обращена Сивилла, несомненно, — сгущенный образ райского сада, включая и дерево, несущее запретный плод (что не отменяет других актуальных проекций).

- 62 В стихотворении *Но тесна вдвоем...* (8 августа 1922) происходит диалог сивиллы (первоначально стихотворение входило в цикл) с Адамом. Основная мысль выражена рефреном о том, что текущие (живые) « жилы рек » чему-то учат статичные берега. Движение одухотворяет материю. То, что было в драматическом наброске Ева залогом крушения рая, — непостоянство и капризность Евы, — трансформируется в вечное гераклитовское движение, сопрягаясь с библейским афоризмом « враги человеку домашние его » (Мф. 10, 36). Призыв сивиллы вернуться к истокам — « начальным глинам » — означает и призыв вернуться к первоначальной пластичности : если из глины может быть создан Адам, то из Адама может быть создано нечто более высокое : « В горный лагерь лбов / Ты и мост и взрыв » [Цветаева, 1994-1995, II : 139]. Но туда невозможно пройти со слугой, женой, царством и т. п. Ева в классическом виде (жена) — тормоз на пути развития, но Сивилла способна повести за собой : вода меняет глину, очертания берегов. Забавно, но Цветаева на новом витке повторяет программу стихотворения *Они и мы* : там отказ от роли Евы был продиктован тягой к бесконечному разнообразию мира ; здесь роль Евы уже позади именно в силу необходимости освоения этого разнообразия, но теперь уже с определенным вектором развития — ввысь.
- 63 Однако Цветаева обречена на вечный спор с собой. После гимнов одухотворенному одиночеству она создает поэму о роковой любви, закончив начатую еще в России поэму-сказку *Молодец* (1922). Несомненно, здесь развивается модель любви Евы к змею (женщины к демону). Источников и контекстов тут множество : от народных сказок до романтических поэм и их отголосков у Пастернака и др. [Телетова, 2003 : 210]. Любовь Маруси по-своему спасает героя *Молодца*, и оба они достигают своего рая : « Оттого что ад / Мне крошечный — рай : / С молодым ! С молодым ! » [Цветаева, 1994-1995, III : 296] ; « Метет змеем [...] Уж не раем / Метет — пёклом » [там же : 306-309]. Слово « рай » повторяется часто, и семантика его постоянно сдвигается, обнажая всю относительность этого понятия [там же : 293, 329,

- 337]. Когда в 1934 году Ю. Иваск находит в поэзии Цветаевой увековеченный « вакхический рай » земной страсти, Цветаева ему отвечает : « Вакхический рай — хорошо. Знаете ли Вы моего “Молодца” ? » [Телетова, 2003 : 210].
- 64 Вскоре мысль о разнообразии видов « рая » эксплицируется в *Поэме заставы* (23 апреля 1923) : « Рай огородов. [...] Ад ? / — Да, / Но и сад — для / Баб и солдат, / Старых собак, / Малых ребят » ; « Рай — с драками ? [...] У всякого — / Свой » [Цветаева, 1994-1995, II : 188]. Приняв идею относительности, Цветаева в 1923 году начинает бурно защищать то, что так же бурно отвергала — преступную страсть, в частности, Федры, которая неспособна добиться взаимности (вкусила плода, но не смогла им поделиться). По мнению Цветаевой, именно это, а не позор (как у Еврипида и др.) ее и губит, доводит до самоубийства.
- 65 Цветаева систематически смешивает ад и рай : « Мало ада и мало рая... » [там же : 198] ; « Вместе и в рай и в ад ! » [там же : 209]. 30 июня 1923 года, обсуждая реакцию критики на выход сборника *Ремесло*, Цветаева пишет А. В. Бахраху : « И — в ответ все фурии ада и все сонмы рая ! » [Цветаева, 1994-1995, VI : 563]. В стихотворении *Лютня* (14 февраля 1923) обыгрывается двойственность ангелов и аггелов (падших ангелов), а в стихотворении *Азраил* (17 февраля 1923) — сходство Эроса и Азраила. В *Оперении зим...* (17 февраля 1923) один и тот же любовник-ангел меняет лики, сопровождая женщину : « херувим / Марий годовалых » ; « В шестикнижие крыл / Окунающий лик [...] Гавриил » ; « Азраил — / Последний любовник » [там же : 169].
- 66 « Адамово яблоко » возникает в шестой строфе стихотворения *Сахара* (3 июля 1923). Сахара, символизирующая страсть героини, поглощает любые оазисы (метафора рая), так что и следа не остается : « Взяла его наглухо, / Как страсть и как Бог » [там же : 208]. Путь страсти оказывается и путем ее самопреодоления : из потребности влаги рождается чистота огня.
- 67 Другая вариация на ту же тему — *С другими — в розовые груди...* (11 апреля 1923). Розовый райский цвет и гротескные « груди грудей » пародируют комплекс райских мотивов, намеренно сведенных к грубой телесности (ср. « недр достовернейшая

гуща »). Им противопоставлены « мнимости » поэтического « брака », порождающего песнь [там же : 181-182]. Имплицитно тут уже противопоставлены радости плоти, связанные с традиционной Евой, и радости духа, которые Цветаева связывала с Сивиллой и позднее отождествит с Психеей.

- 68 Реабилитация Евы происходит в текстах Цветаевой, обращенных к К. Б. Родзевичу. 25 сентября 1923 года она писала ему :
« День — час римских прав, ночь — райских [...] земных [...] Только ада не нужно, где все сгорает ! » [Цветаева, 2001 : 58]. Диптих *Овраг*, который начинается словом « дно », несомненно, говорит о глубине падения героини, которое, однако, оправдано высшим порядком вещей, поэтому венчает текст сравнение лирической героини с Синаем : « (Каждая из нас — Синай // Ночью...) » [Цветаева, 1994-1995, II : 224]. Физическая любовь приравнивается к божественному откровению. Родзевич вызывал у Цветаевой райские ассоциации даже после расставания (15-16 января 1924) : « Пишу Вам, как пью. Простите этот срыв. Я точно на час побыла в раю » [Цветаева, 2001 : 149].
- 69 28 декабря 1924 года Цветаева записывает : « Евы золотое яблоко. / ...Ты меня забудешь наглухо » [Цветаева, 1997 : 324]. В Поэме *горы* Евино яблоко превращается в более завуалированное « Персефоны зерно гранатовое » (плоды граната тоже называются яблоком). Аид, как и змей Еве, дал Персефоне вкусить граната, лишив ее света верхнего мира. Сюжет с Персефой еще яснее выражает мысль Цветаевой о любви Евы к змею, потому что Аид соблазнял деву для себя и стал ее мужем. В ситуации любовного треугольника возникает неопределенность в вопросе о том, к какой из двух связей прилагается эта аллегория, но вероятнее всего — к той связи, которая разрывается.
- 70 Несмотря на все осложняющие перекодировки, « в центре Поэмы Горы » остается « история первородного греха и изгнания из рая » [Венцлова, 1994 : 149-150]. Сама Цветаева писала нечто подобное и о второй части дилогии — Поэме *Конца* (11 января 1940) :

Есть вопросы, на которые нельзя ответить словами, можно ответить плечом и ребром [...] слова — даже то же ребро Поэмы Конца — всегда умны (ребро : Адам : Ева [...] и даль во все

стороны — и неминуемо отводит друг от друга¹³⁾ — и содрогание от такого стихотворного ребра — только призрак того *живого* содрогания. [Цветаева, 1994-1995, VII : 676].

- 71 Любовь превращает в рай холм, совершенно непохожий на рай :
« Его традиционные признаки заменяются на противоположные.
[...] изгнание Адама и Евы [...] описывается [...] как спуск в нижний мир » [Венцлова, 1994 : 150-151]. Рай Цветаевой соединяет признаки рая и ада :

Не Парнас, не Синай —
Просто голый казарменный
Холм. [...]
Отчего же глазам моим
(Раз октябрь, а не май)
Та гора была — рай ? [...]

Как на ладони поданный
Рай — не берись, коль жгуч ! [...]

О, далеко не азбучный
Рай — сквознякам сквозняк ! [Цветаева, 1994-1995, III : 25].

- 72 Как пишет Венцлова, Цветаева :

опровергает библейский текст, возвещая некий романтический
« анти-закон » : [...] люди высокого духа [...] враждебны всякой
норме [...] заповедь для них — именно нарушение заповеди (Пока
можешь еще — грешь !) [...] нарушение закона — то, что
приближает к Богу. [...] исполнение слов « плодитесь и
размножайтесь » (Быт. 9 : 1, 9 : 7) — дело « мужей и жен », а не
участников священного брака [Венцлова, 1994 : 152-153].

- 73 В действительности, анти-закон Цветаевой не безусловен (ср.
мотив « дитятка » Агари). Это скорее состояние двойственности
или первоначальной неопределенности, когда все возможно.
Отрицается не размножение, а сама множественность,
безразличная к единичности рая. В призыве « грешить » важно
уточнение « пока можешь еще », потому что рай
заведомо обречен.

- 74 Цветаева осознает, что наградой за этот рай с банальной точки зрения должен быть ад, но сообщает Бахраху (10 января 1924) : « Часто, в задумчивости, входила в противоположную дверь [...] (Так я, м. б., случайно вместо ада попаду в рай !) » [Цветаева, 1994-1995, VI : 623]. Но земного счастья она уже не ждет : « Будет весна. Я в нее не вниду / Так же как нищий — в рай » [Цветаева, 1997 : 280]. Понимая, что « порядочная » жизнь с обыденной точки зрения ближе к райской невинности, она записывает : « Я в жизни даю себя связывать по рукам и по ногам. Рай без единой яблони » [там же : 275]. Слово « рай » так укореняется в ее лексиконе, что попадает даже в трагедию *Ариадна* : « Грудь, гроздь, ручьи — иссохло / Всё в раю сем... » [Цветаева, 1994-1995, III : 576].
- 75 В *Поэме Конца* мотив конца иллюстрирует образ луны, которая, как перстень Соломона, напоминает : « И это пройдет » (« Луна — Соломоновым перстнем. / Читаю : тщета... » [Цветаева, 1997 : 287]). Пройдет, конечно, соломонова *Песнь Песней* — еще один образ рая, над которым висит луна, как гигантское райское яблоко, полное печальной соломоновой мудрости. Героиня осознает « тайну Евы », полученную « от древа » : « Я не более чем животное, / Кем-то раненное в живот » [Цветаева, 1994-1995, III : 42]. Право на любовь, которое равняется праву на жизнь, ограничивается нормами, которые считаются христианскими, и Цветаева едва ли не впервые в жизни обрушивается не на Бога, не на Церковь, а именно на христианство : сама душа отвергается как « пар », « христианская немочь бледная », которой не было : « Было тело, хотело жить » [там же]. Манифест « тела как такового » связывается с Евой именно в *Поэме Конца*, причем — в порядке полемики. Цветаева яростно отстаивает права тела и Евы. Но это — отдельный тип Евы в ее творчестве, и два года спустя она будет так же яростно открещаться от него в письмах Пастернаку.
- 76 Разложение монолитного образа Евы начнется уже в конце 1924 года в стихотворении *Попытка ревности* (19 ноября 1924), где « первая женщина » (то есть Женщина как таковая) распадется на двух персонажей — Еву и Лилит : « Как живется вам с сто-тысячной — / Вам, познавшему Лилит ! » [Цветаева, 1994-1995, II : 243]. Уже Эва из *Колдуньи* была больше похожа на Лилит, чем на Еву : Лилит как « отброшенный » элемент канонического мифа

отвечал желанию Цветаевой свободно манипулировать библейской образной системой. 14 февраля 1925 года Цветаева пишет Пастернаку : « Борис, а ты помнишь Лилит ? Борис, а не было кого-нибудь до Адама ? Твоя тоска по мне — тоска Адама по Лилит, до-первой и не-числящейся. (Отсюда моя ненависть к Еве !) » [Цветаева, Пастернак, 2008 : 103 ; ср. Цветаева, 1997 : 342]. 29 февраля Цветаева высказывает сожаление о том, что О. Е. Колбасина-Чернова не прочла ее письма Пастернаку « о Лилит [...] и Еве (его жене и всех женах тех, кого я “люблю” [...]) — и моей ненависти и, чаще, снисходительной жалости к Еве » [Цветаева, 1994-1995, VI : 725]. Как видим, ненависть быстро сходит на нет по мере удаления от источника раздражения и четко зависит от типа отношений : в очном романе Цветаева — Ева, в заочном — анти-Ева : на данный момент — Лилит.

77 Цветаева азартно разоблачает Еву в записи от 18 марта 1925 года :

Еве до познания добра и зла вовсе не было дела. Ей было важно сделать по-своему — преступить. Иначе бы не любопытство, а любознательность, т. е. не порок, а добродетель, не женский жест, а мужской. (Еву Библия делает Прометеем !). [Цветаева, 1997 : 375]

78 Показательно, насколько легко перестраивается система, стоит только ввести различие между любопытством и любознательностью, выраженными одним и тем же действием. При этом мы уже видели Еву, зачарованную « крылатым солнцем древних » и даже « исследующую свет ». Цветаева видит цель Евы (ее запретный плод) в стремлении к счастью через разрушение моральных барьеров : « ...не примет божества — знать добро и зло. Привилегия [...] не знать, иначе — откуда бы счастье ? Знают, т. е. страдают люди. Итак, я бы то древо переименовала в древо забвения добра и зла » [там же]. Фактически Цветаева воображает Еву, которая разрушает рай потому, что не понимает, что она уже в раю. Но тем самым Цветаева вновь воспроизводит черты своей типичной героини, подспудно реабилитируя Еву.

79 Протестная позиция и отношение к Библии как к черновику выражаются у Цветаевой в подчеркнутом плюрализме цикла Сон (1924), где признаками сакрального наделяется — в духе

декадентского символизма — все, что профанируется христианством ; героиня хочет :

рай Давидов
Зреть и Ахиллов шлем
Священный [...] Заокеанских тропик
Прель, Индостана — ил... [Цветаева, 1994-1995, II : 245].

- 80 Индийский рай возникает и в поэме Крысолов (1925).
- 81 В поэме Крысолов (1925) сталкиваются разные типы иллюзорного рая. Город Гаммельн — буржуазный Рай-город и даже Авель-город [Цветаева, 1994-1995, III : 55]. Вторичность этого рая выводится из культа пуговицы, происходящей от фигового листа Адама : « Праадамов крах / Только тобой искуплен, [...] что же лист / Фиговый [...] Как не прообраз ее ? » ; « Mensch wo bist ? [...] Bin nackt, / Наг, — потому робею » [там же : 53]. Этому раю противостоят горы : « Это — Гаммельн, а есть Гималаи : / Райский сад. [...] Этот шлак называется — раем ! » [там же : 71]. Конфликт идеалов порождает образ демонов-соблазнителей « в оперении райских птиц » [там же : 91], стремящихся к разрушению рая : Крысолов и есть такой демон. У него — свой идеал, представленный в главке « Детский рай » : он отмечен восточно-библейским колоритом, и ему причастна дочь бургомистра, по всем признакам напоминающая Еву (« Соломонова пшеница — / Косы, реки быстрые » [там же : 61]). Это — рай творчества : « Дно — страсти земной... / И — рай — для одной. [...] Рай — сути, / Рай — смысла, / Рай — слуха, / Рай — звука » [там же : 106]. Этот рай, как Китеж, скрыт на дне озера.
- 82 В своей прозе, которую Цветаева особенно активно пишет, начиная с 1925 года, она подчеркнуто смешивает альтернативные виды « рая/ада ». Так, в эссе *Мои службы* (1925) описан « розовый райский дворянский Институт », где спуск в кухню напоминает « схождение Богородицы в ад или Орфея в Аид », и где бывала Наташа Ростова : « Ах, взмах розового платья о колонну ! Захлестнута колонна райской пеной ! И ваша — Афродиты, Наташи, Психеи — по [...] плитам — лирическая стопа ! » [Цветаева, 1994-1995, IV : 457]. Текст снимает оппозиции « языческое vs христианское », « Афродита vs Психея », «

« Богородица vs Афродита », « рай vs ад/Аид ». В упреках Наташе Ростовской, ставшей « богиней плодородия », содержится намек на судьбу Евы после грехопадения.

- 83 В эссе *Герой труда* (1925) Цветаева вспоминает о судьбе своего раннего стихотворения *Рай* [Цветаева, 1994-1995, IV : 28], представленного на суд В. Я. Брюсова, и обыгрывает связь рая и райка в описании вечера поэтесс (« А улыбка [...] уходила в безбрежность [...] в поднебесье, в рай, в раёк. [...] зал не хотел стихов, зал был счастлив — так » [там же : 49]). Здесь типы рая не смешиваются, а, напротив, поляризуются ради характеристики творчества и личности Брюсова и К. Д. Бальмонта. Бальмонт — « труд Бога в раю », « невинность », « райскость », « ненасытимость всеми яблоками, кроме добра и зла », « змеей любитесь », « воспеваешь змия » [там же : 53] ; Брюсов — « труд человека на земле », « виновность », « оскомина от всех » яблок, « кроме змиева », он « у змия учится » и состоит « в родстве с ним » [там же]. Миф о рае становится языком, который при помощи одного и того же набора слов может говорить о совершенно разных вещах.
- 84 Идея индивидуального рая всплывает, когда в 1925 году у Цветаевой рождается сын Георгий (домашнее имя — Мур), и Цветаева записывает : « А паспорт у тебя будет волчий. Но волк — хорошо, лучше, чем овца, у твоего святого тоже был волк — любимый, этот волк теперь в раю. Потому что есть и волчий рай — Мур, для паршивых овец, для таких, как я » [Цветаева, 1994-1995, VI : 742]. Волк и паршивая овца свободно сопрягаются, находя свой рай (то есть право на рай, освященное свыше право на существование). Для Цветаевой индивидуальный рай — это искусство : « Я не люблю жизни как таковой, для меня она начинается [...] обретать смысл и вес — только [...] в искусстве. Если бы меня взяли за океан — в рай — и запретили писать, я бы отказалась от океана и рая » [там же : 344].
- 85 В 1926 году Цветаева продолжает атаки на Еву в письмах к Пастернаку, но теперь Лилит вытесняется более respectable Психеей (около 10 июля 1926) :

...если я увижу то, чем ты прельщ^аешься, я зальюсь презрением [...] исконная ненависть Психеи к Еве, от которой во мне нет ничего [...] вопреки всем моим стараниям. [...] Променять меня на хотя бы первую красавицу мира — променять Психею на Еву [...] Душу — на тело. [Цветаева, Пастернак, 2008 : 250-251, 253].

- 86 Обычно на оговорку « вопреки всем моим стараниям » (статья Евой) не обращают внимания, но легко привести примеры этих усилий, начиная с первых робких аллюзий в « детской » лирике и кончая Поэмой Конца, где образ Евы достигает патетической силы. Но именно эту пафосную Еву (« Было тело, хотело жить ») Цветаева теперь и презирает :

Ты не понимаешь Адама, который любил одну Еву. Я не понимаю Еву, которую любят все. Я не понимаю плоти как таковой, не признаю за ней никаких прав — особенно голоса, которого никогда не слышала. Я с ней — очевидно хозяйкой дома — незнакома. (Кровь мне уже ближе, как *текущее*.)
« Воздерживающейся крови... » Ах, если бы моей было от чего воздерживаться ! [там же : 254]

- 87 Характерно, как Цветаева сразу начинает делать уступки Еве, как только идея « твердости » начинает размываться, и в тексте регенерируются признаки более раннего образа изменчивой Евы. В итоге Цветаева отказывается от ригидности своей антитезы, что обычно ускользает от ее толкователей. О. Г. Ревзина даже отмечает следы Евы в поэме *С моря* (1926), написанной по мотивам сна Пастернака : « “Это ? — какой-то любви окуски” : [...] Ср. “надкусить яблоко” и соответствующие библейские коннотации » [Ревзина, 2009 : 178, 191].
- 88 27 сентября 1926 года Цветаева пишет В. Б. Сосинскому о Еве уже вполне благодушно :

Очень подружилась здесь с детьми Андреевыми [...] особенно — Верой. Добрая, красивая, естественная великанша-девочка, [...] простодушная амазонка. Такой полной природы, такого существования вне умственного, *при уме*, я никогда не встречала ... От Психеи — ничего, Ева до Адама — чудесная. [Цветаева, 1994-1995, III : 84]

- 89 Ева до грехопадения приравнивается к воинствующей девственнице амазонке, но по инерции противопоставляется Психее. В чем правда такого сближения, трудно сказать, возможно — не только в физическом цветении, но и в созвучии : все звуки имени Ева есть в имени Вера. Весь негатив по отношению к Еве здесь отпадает.
- 90 Переезд в Париж, который когда-то Цветаева уже сравнила с раем устами Орленка (В Шенбрунне), приводит к очередному уточнению понятия рая в стихотворении *Тише, хвала !..* (26 января 1926) : « Рай — это где / Не говорят ! » [Цветаева, 1994-1995, II : 263]. Теперь чешские рощи вспоминаются с ностальгией¹⁴ и создается *Поэма Лестницы*, воспевающая первоначальный рай природы¹⁵ : « Мы, с ремеслами, мы, с заводами, / Что мы сделали с раем, отданным / Нам ? Нож первый и первый лом, / Чтó мы сделали с первым днем ? » [Цветаева, 1994-1995, III : 125]¹⁶. Вернуть этот рай может только бунт стихий, например, пожар : « Целый рай ведь — за миг удушья ! » [там же : 131]. В рай возвращаются все первоначальные (то есть божественные) элементы — стихии : от минералов, превращенных в предметы, до людей, превращенных в бедняков и живущих на черной лестнице (образ ада). Горящий дом превращается в Неопалимую купину и лестницу Иакова, по которой ходят райские « Восходящие — нисходящие — / Радуги » [там же].
- 91 Цветаева не могла обойти темы рая, обращаясь к Райнеру Мария Рильке в реквиеме *Новогоднее* (1926). Здесь и « наемный рай » санатория, и целый многоярусный небесный рай, явно помнящий и раек Политехнического музея, где проходил вечер поэтесс (*Герой труда*), и лестницы Иакова с радугами (*Поэма Лестницы*). Топография рая тесно связана с цветаевской трактовкой понятия Бога, отраженной еще в *Герое труда* :

Не ошиблась, Райнер, — рай — гористый,
Грозовой ? Не притязаний вдовьих —
Не один ведь рай, над ним другой ведь
Рай ? Террасами ? Сужу по Татрам —
Рай не может не амфитеатром
Быть. (А занавес над кем-то спущен...)

Не ошиблась, Райнер, Бог — растущий
[...]
Не один ведь Бог ? Над ним другой ведь
Бог ? [Цветаева, 1994-1995, III : 135]

- 92 « Золотой Людовик » (Король-Солнце) — отсылка к сюжету *О первое солнце над первым любом...* и другим вариациям того же сюжета. Евы в этом раю как будто нет, но женщина есть — это автор послания.
- 93 Ева тоже может эволюционировать. И нечто подобное мы видим в аллегорическом сюжете *Поэмы Воздуха* (1927), где эволюция выглядит как постепенное освобождение от материальных оболочек разных степеней плотности (Ева-тело, представленная в виде матрешки) : в финале утрачивается и Психея (дыхание, душа, женское начало), остается только мысль — часть Бога.
- 94 В эссе Натальи Гончарова (1929) понятие рая вновь используется для индивидуализации типов творчества. Цветаева сравнивает студию художницы Гончаровой и поэзию Маяковского :
« Рабочий рай, мой рай [...] Рай прежде всего место пусто. [...] Чтобы все могло быть [...] у Маяковского рай — со стульями¹⁷. [...] Пролетарская жажда вещественности. У всякого свой » [Цветаева, 1994-1995, IV : 68]. Сталкиваются не только модели рая, но и такие синонимы, как рабочий и пролетарский, соответствующие этим моделям. « Пустой » рай — то, что может оценить не Адам и тем более не Ева, а, по-видимому, Бог — творец, который может эту пустоту заполнить. Так Цветаева говорит о Гончаровой и себе. Но совсем отказаться от « женского » взгляда она не может, что проявляется при описании оформления спектакля Веер :

« Веер » я видела глазами, и, глаза закрыв : яблонное райское цветущее дерево, затмившее мне тогда всех : и актеров, и героев, и автора. [...] Веера не помню. Яблоню. [там же : 114]

- 95 Яблоня и напоминает о райских плодах, и в то же время остается собственно деревом, далеким от всякой плотскости.
- 96 В 1931 году тема рая попадает в диалоги с Муром [Цветаева, 1997 : 469, 485-486]. Некоторые его вопросы напоминают реплики Евы из старого замысла : « А в раю яблоки будут ? А можно будет

гладить тигров ? » [там же, 472]¹⁸. В *Стихах к сыну* (1932) возникают мотивы покинутого Эдема (России), выдаваемого « за Содом ». В прежние годы Цветаева и сама не чуралась подобных смесей ада и рая, но обычно — предъявляя обе точки зрения.

- 97 В эссеистике мотив эмиграции как изгнания из рая снимается в рамках концепции поэта как вечного эмигранта (очерк *Поэт и время*) : « Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы. [...] невозвращенец в свое небо » [Цветаева, 1994-1995, V : 335]. Свое — не общепоетическое, а индивидуальное. Но индивидуализм оборачивается греховностью : « ...порочно только пресловутое “индивидуальное” [...] порочного эпоса, как порочной природы, нет [...] Земля в раю яблока не ела, ел Адам » [« Искусство при свете совести », 1932, там же : 347]. Поэт — грешник в своем собственном раю, поэтому оказывается невозвращенцем и изгнанником. Для неустойчивой позиции поэта Цветаева находит метафору чистилища : « Искусство — искус [...] самый неодолимый соблазн земли [...] Между небом духа и адом рода искусство чистилище, из которого никто не хочет в рай » [там же : 362].
- 98 В статье « Поэты с историей и поэты без истории » (1932) тяга к раю (Эдему) рассматривается как признак настоящего лирика — поэта без развития (истории), замкнутого в пределах изначально заданной поэтики. Цветаева показывает это на материале стихотворения Пастернака *Когда за лиры лабиринт...* Эдем Пастернака — « лицо единственной для него существующей истории : рая, природы, земли, где все было — всегда » ; « Первый шаг юноши Пастернака был шаг — назад, в рай, [...] который, по Андерсену, есть не что иное, как сад Эдема, ушедший [...] под землю, где [...] будет цвести во веки веков » [там же : 410]. У Пастернака история вытеснена природой, и « за двадцать лет [...] расцвело больше деревьев, чем в Эдеме » [там же : 420]. Характерна и тема детства : « детство — вечный вдохновляющий источник лирика, возвращение [...] к своим райским истокам. Рай — ибо ты принадлежал ему. Рай — ибо он распался навсегда. Так Пастернак, как всякий ребенок и всякий лирик, не мог не вернуться к своему детству. К мифу своего детства, завершившемуся историей » [там же : 423].

- 99 Цветаева и сама возвращается к мифу своего детства, воспевая в эссе *Хлыстовки* (1934) Тарусский рай на Оке, уже воспетый в многочастном стихотворении *Ока* в сборнике *Волшебный фонарь* (1912) : « Есть у меня из всех видений райского сада Тарусы одно самое райское, потому что — единственное [...] Своих [...] я в том раю не помню » [там же : 96-97]. Имеется в виду встреча с хороводом хлыстовок. Хлыстовское кружение напоминает образ круглого рая Цветаевой. С точки зрения обывателя приобщение к этому « раю » равно грехопадению.
- 100 Вскоре Цветаева создает и эссе *Черт* (1935), в котором воспроизводит ситуацию « женщина и дьявол », варьирующую исходную райскую коллизию. То, что эта женщина — ребенок, не уменьшает, а увеличивает сходство (ср. « детский грех Евы »). Цветаева сталкивает ее с разбором немецкой басни *Ангел и грубиян*, в которой грубый мальчик не поделился с другим земляникой, а потом горько пожалел, когда увидел, что это был ангел. Цветаева утверждает : « И никакие Адам и Ева с яблоком и даже со змеем так во мне добра не предрешили, как мальчик — с другим мальчиком [...] заоблачным » [там же : 49]. Сходства между этими сюжетами мало, заметнее различие : Бог не делится яблоками с Евой и запрещает делиться ими с Адамом ; немецкая басня учит именно делиться со всеми.
- 101 Цветаева продолжает : « И если я потом, всю жизнь, стольких Grobian'ов [...] видела ангелами, демонами, небожителями, то, может быть, от [...] страха : небесного не принять за земного » [там же]. Принцип милости оказывается выше принципа справедливости. В этом, несомненно, можно усмотреть концепцию христианского спасения. Причем мы видим, что к небесным она относит всех небожителей : и ангелов, и демонов. Вероятно, и змея, поделившегося с Евой яблоком.
- 102 Суммируем сказанное. Слово « рай » (Эдем, Парадиз и др.) — важный элемент поэтического языка Цветаевой, но Ева как центральный персонаж этого мифа воспринимался Цветаевой неоднозначно, подвергаясь постоянному переосмыслению. В лирике « детского » периода Ева синтезируется с образом страстной колдуньи (Эва) или — с героинями « испанских преданий », гибнущих на костре ради любви. В этом качестве она

отвергается, но героиня Цветаевой на небесах предчувствует тоску по земле (*В раю*). В « юношеской » лирике (1913-1915) райская тема редуцируется, но героиня защищает перед Богом женщину, для которой весь мир — соблазн. В 1916 году язык библейской образности восстанавливает права райской темы и героинь типа Эвы. Лирическая героиня берет уроки эпикурейства у эдемского змея, именуемого « господин Время ».

- 103 В 1917 году она осознает : « Рай я вижу совершенно круглым. И слово рай — круглым ». Все круглое оказывается райским, начиная с яблок, глаз, солнца и женских форм, и кончая площадью, « круглой, как рай », и всем, что имеет концентрические очертания (Давидов щит, розы, огонь). От лица « грустной Евы » Цветаева пишет стихотворение *Только закрою...* про ностальгию по « нежным речам райской змеи ». Выводя формулу райского мифа (в духе О. Мандельштама), Цветаева поразному суммирует персонажей : змея — с Евой, Еву — с Адамом, Бога — с солнцем или змеем. Соединяя райский сад с Моисеевым кустом, Цветаева синтезирует образы Евы и Богородицы.
- 104 В 1918 году образ Евы неожиданно смещается из эротического плана в бытовой в портрете плутоватой Евы — кормилицы Груши и в тезисе, что ситец — « первая (после змея !) страсть праматери Евы ». В 1919 году эротический и бытовой варианты дают образ веселой « бабушки », прожившей « в райском во саду » и того же ожидающей за гробом. Мужские варианты этого персонажа наполняют раннюю драматургию Цветаевой : жизнь такого героя — « цепь розовых измен », переход « из рая в рай ». Прелестная Розанэтта (роза — атрибут рая) именуется « малюткой Евой » и напоминает Аврору, соблазненную Амуром, выдающим себя за Ангела.
- 105 20 мая 1920 года создается набросок пьесы *Ева*. Суть Евы — вожеление к круглым предметам — солнцу и глазам Адама, первое слово — « дай ! ». Постепенно ее чувства утончаются, она жаждет чудес и по наущению змея съедает яблоко. Желание целоваться с законным мужем быстро проходит. От « порядочной женщины » в этой Еве нет ничего, но видна автоирония и переключки со стихами к Н. Н. Вышеславцеву, который проецируется то на сурового Адама (« кто создан из глины »), то

на изгоняющего из рая Бога (« Возьмите все, мне ничего не надо... »). Цветаева то критикует « рай условный » (Эдем альковный), то защищает его. Двоящаяся картина мира воплощается в любовном треугольнике поэмы-сказки *Царь-Девушка* (1920), где все три протагониста « цитируют » Еву : Царь-Девушка зарится на райские плоды — губы царевича. Мачеха — Ева соблазняющая : « Плоть ли бабья [...] яблонь-май ? / Бабья пазуха — / Али божий рай ? » Царевич видит Евины сны : « красное солнце / Мне — яблочком в рот ».

- 106 В 1921 году в стихотворении *О первое солнце над первым лбом !...* Цветаева делает Еву соперницей Адама за любовь к « крылатому солнцу древних » (символ Египта, соединяющий солнце и змею). Модернизированная Эва в образе Маринки (поэма *Переулочки*) торжествует над сильным полом. Но в недописанной поэме *Егорушка* доминирует герой, способный расторгнуть союз женщины и змея и освободить из плена Елисавету — « хранительницу книги и судеб ». В сюжет введен и « мужской, кулашный » рай — Серафим-град, что создает прецедент альтернативных типов рая : в мужской рай Егор хочет ввести даже волка.
- 107 В 1922 году Цветаева на миг ощутила себя счастливой Евой, « живейшей из жен » (*Здравствуй ! Не стрела, не камень...*). Воссоединившись с мужем, она упивается словами « дай » и « мой », наполняет текст эротическими метафорами-загадками.
- 108 Однако большая часть ее текстов обращена к М. А. Вишняку, с которым она как будто меняется гендерными ролями, развивая линию эмансипации Евы : глаза героини, « не ведающие век », исследуют свет. Зная « лестницу божественную », она изъята из числа « доверчивых подруг » (синоним Евы) и признает « все древности, кроме : дай и мой, / Все ревности, кроме той, земной ». Жестом Разина (« Вечной мужественности взмах ! », *По загарам — топор и плуг*) она ниспровергает Еву в себе : « Мхом и медом дымящий плод — / Прочь, последнего часа тварь ! ». В цикле *Сивилла* героиня, отданная небесному огню, выбывает « из живых » и обретает высший плод (мотив Благовещения). Сгоревшее дерево-сивилла — синекдоха райского сада, что не отменяет, конечно, античных и прочих контекстов.

109 В стихотворении *Но тесна вдвоем...* предельное высушивание и окаменение сивиллы (адамизация Евы) неожиданно совершает вираж, возвращаясь к непостоянству и капризности Евы, трансформированной в вечное движение рек, сопряженное с библейским афоризмом « враги человеку домашние его » : Адам должен вернуться к пластичности глины, чтобы войти « в горный лагерь лбов » ; но надо отбросить Еву (и другие соблазны), как это сделала сама Ева, став Сивиллой. Любовное счастье Евы в этот период видится Цветаевой детским фальшивым Парадизом (ады и рай).

110 Иное дело — « крылатое солнце » и возможность альтернативного рая, воплощенные в сюжете любви к демону в поэме-сказке *Молодец* :

Оттого что ад
Мне крошечный — рай :
С молодым !

111 В стихотворении *Поэма заставы* (1923) идея альтернативного рая / ада форсируется : « Рай — с драками ? [...] У всякого — / Свой ».

112 Рай может выглядеть как ад (*Сахара*). Поэтический « брак » с Пастернаком альтернативен « розовым грудам груди » и « гуще недр » обычной Евы.

113 Живая, а не поэтическая Ева реабилитируется в стихах к К. Б. Родзевичу (« Евы золотое яблоко. / ...Ты меня забудешь наглухо »). Вариантом Евиного яблока оказывается « Персефоны зерно гранатовое », ад и рай отождествляются в образе горы (поверженный титан — аллегория на змея). Преходящий рай воплощен в образе круглой « соломониной » луны. Героиня исповедует тайну Евы, полученную от древа. Отвергая христианство и душу (« пар », « христианская немочь бледная »), героиня оплакивает уходящую жизнь : « Было тело, хотело жить ». Однако в разлуке Цветаева не способна восхищаться гедонистическим идеалом и вновь подменяет Еву колдовской версией типа Эвы, но уже в образе Лилит (*Попытка ревности*, 1924). Защищая Лилит перед Пастернаком, она попирает тип Евы, кодирующий всех физически близких к поэту женщин. В 1925

Цветаева критикует Библию, настаивая, что Ева стремилась « сделать по-своему — преступить », а не обрести этическую мудрость.

- 114 Три вида рая сталкиваются в поэме Крысолов (1925) : Гаммельн — рай-город (« Авель-город »), « Гималаи : / Райский сад » и творческий « детский рай », скрытый на дне озера. В эссе Герой труда (1925) райский миф — язык описания и дифференциации В. Я. Брюсова и К. Д. Бальмонта. Прогнозируя судьбу сына, Цветаева фиксирует мысль, что « есть и волчий рай » « для паршивых овец », а для Маяковского в 1930 году придумает « красный рай самоубийц ». Рай в этих контекстах символизирует право на отличное от других существование.
- 115 В 1926 году в письмах к Пастернаку Цветаева дает последний и решительный бой Еве, утверждая : от Евы « во мне нет ничего [...] вопреки всем моим стараниям ». Темную Лилит сменяет светлая Психея, восстанавливающая оппозицию « душа — тело » из Поэмы Конца. На этот раз побеждает душа, но не до конца : Цветаева сразу начинает делать уступки Еве, переходя от плоти к крови и регенерируя признаки типа изменчивой Евы : очередная « попытка ревности » проваливается. Вне переписки с Пастернаком « Ева до Адама » приравнивается к воинствующей девственнице амазонке уже в позитивном контексте.
- 116 Райская тема занимает важное место во вторые полтора десятилетия цветаевского творчества (с момента переезда в Париж), но Цветаева скорее склонна видеть себя Богом-творцом этого рая, нежели Евой. Отсюда образ пустого рая как пространства для творчества : « Рай — это где / Не говорят ! ». В Поэме Лестницы воспевается первоначальный рай природы, который восстанавливает бунт стихий — пожар. В реквиеме Р.-М. Рильке Новогоднее (1926) Цветаева обыгрывает связь « Райнер / рай » и выстраивает многоярусную модель : от « наемного рая » санатория до небесного амфитеатра с реминисценцией райка Политехнического музея и лестницы Иакова. Каждому ярусу рая соответствует новый уровень Бога. Взирая на все это снизу, лирическая героиня повторяет позу Евы, взирающей на « крылатое солнце древних ».

- 117 В эссе Наталья Гончарова есть и рай Бога (« место пусто »), и рай Адама (« рай — со стульями » Маяковского), и рай Евы (« яблонное райское цветущее дерево »): « У всякого свой ». Мелькает эмигрантская версия рая-покинутой родины (в стихах к сыну), но себя Цветаева идентифицирует только с искусством, и ее рай космополитичен : поэт — эмигрант « Царства Небесного и земного рая природы ». Поэта притягивает и « небо духа », и « ад пола » (Психея и Ева ?), поэтому « искусство чистилище, из которого никто не хочет в рай ». Лирик — поэт вечного, поэтому он стремится к природе и назад — в Эдем, в миф своего детства : « Рай — ибо ты принадлежал ему. Рай — ибо он распался навсегда ». Этот рай может выглядеть адом (Хлыстовки, Черт). В басне *Ангел и грубиян* Цветаева находит поправку к мифу о Еве : мальчик пожадничал, а потом пожалел, узнав, что не дал земляники ангелу. Прав не тот, кто жадничает, а тот, кто делится, и с точки зрения Цветаевой (в глубине своей — христианской), демон, который поделился с Евой яблоком, может быть оправдан.

Айзенштейн Е.О., 2014, « О поэтическом контексте в лирике М. Цветаевой на примере стихотворения “Ударило в виноградник...” », *Актуальная Цветаева — 2012 : К 120-летию со дня рождения поэта. Сборник докладов*. Москва, Дом-музей Марины Цветаевой, С. 245-255.

Антокольский Павел, 2003, « Книга Марины Цветаевой » (1966), *Марина Цветаева в критике современников : В 2-х частях*. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2 : 1942-1987. Москва, Аграф, с. 348-368.

Венцлова Томас, 1994, « “Поэма Горы” и “Поэма Конца” как Ветхий Завет и Новый Завет », *Modern literature and culture : Studies and Texts*. Vol. 32 : *Marina Tsvetaeva. One Hundred Years*. Ed. by V. Schweitzer, J. A. Taubman & al. Amherst, Massachusetts, p. 147-161.

Гаспаров М., 1992, « От поэтики быта к поэтике слова », *Марина Цветаева. Статьи и тексты* : Wiener Slawistischer Almanach. Wien, Sbd. 32, S. 5-16.

Гиппиус З. Н., 1993, « Песня », *Русская поэзия « серебряного века », 1890-1917*. Антология. Ред. М. Л. Гаспаров, И. В. Корецкая. Москва, Наука.

Горькова Т., 2005, « “Поэзия собственных имен” : Автобиографичность поэзии М. Цветаевой », *Марина Цветаева в XXI веке. XV и XVI Цветаевские чтения в Большее*. Сборник докладов. Москва, изд. дом « Стратегия », с. 11-21.

- Ельницкая С. И., 2004, *Статьи о Марине Цветаевой*. Москва, Дом-музей М. Цветаевой.
- Забезжинский Георгий, 1962, « Вулканическая бунтарка : О Марине Цветаевой », *Современник*, № 6, с. 57-67.
- Зиновьева А. Ю., 2010, « Вокруг “Куста” », *Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Филология*, III : 3 (21), с. 44-56.
- Ибрагимова С. Р., 2017, *Поэтика дихотомии « тело-душа/Ева-Психея » в творчестве М. И. Цветаевой*. Диссерт. на соиск. ст. канд. филолог. наук. Казань.
- Ибрагимова С. Р., Радь Э. А., 2017, *Поэтика дихотомии « тело-душа/Ева-Психея » в творчестве М. И. Цветаевой*. Москва, Флинта.
- Иваск Ю., 2003a, « Благородная Цветаева. Поэзия Цветаевой — поэзия хвалы и хулы » (1957), *Марина Цветаева в критике современников : В 2-х частях*. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2 : 1942-1987. Москва, Аграф, с. 108-118.
- Иваск Ю., 2003b, « Похвала российской поэзии » <отрывок> (1985), *Марина Цветаева в критике современников : В 2-х частях*. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2 : 1942-1987. Москва, Аграф, с. 602-603.
- Каган Ю. М., 1993, « О еврейской теме и библейских мотивах у Марины Цветаевой. Опыт толкования нескольких стихотворений », *De Visu*, № 3, с. 55-61.
- Липкин С. И., 2002, « Вечер и день с Цветаевой », *Марина Цветаева в воспоминаниях современников : Возвращение на родину*. Москва, Аграф, с. 127-137.
- Лосев Л., 1992, « Перпендикуляр : Еще к вопросу о поэтике переноса у Цветаевой », *Марина Цветаева, 1892-1992*. Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Нортфилд, Санкт-Петербург, Максима, с. 100-109.
- Мейкин М., 1997, *Марина Цветаева : Поэтика усвоения*. Пер. с англ. С. Зенкевича. Москва, Дом-музей М. Цветаевой.
- Мещерякова И. А., 1999, « Библейские мотивы в творчестве М. Цветаевой 1910-х годов », *Шестая цветаевская междунар. науч.-темат. конференция*. Сб. докладов. Отв. ред. В. И. Масловский. Москва, Дом-музей М. Цветаевой, с. 193-201.
- Мещерякова И. А., 2002, *Библейские мотивы в поэзии М. Цветаевой*. Диссерт. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Москва, МГУ.
- Муратова Е. Ю., 2004, « Роль мифологических и библейских имен в поэтике Марины Цветаевой », « Чужбина, родина моя ! » : *Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой*. Сб. докладов. Москва, Дом-музей М. Цветаевой, с. 454-462.
- Цветаева М. И., 2001, *Письма к Константину Родзевичу*. Подгот. Е. Б. Коркина. Ульяновск, Дом печати.

Цветаева Марина, Пастернак Борис, 2008, *Души начинают видеть : письма 1922–1936 годов*. Сост. и предисл. И. Д. Шевеленко. Москва, Вагриус.

Орлов В., 2003, « Марина Цветаева. Судьба, характер, поэзия » (1965), *Марина Цветаева в критике современников : В 2-х частях*. Сост. Л. А. Мнухин. Ч. 2 : 1942–1987. Москва, Аграф С. 256–323.

Островский А. Н., 1955, *Гроза, Островский А. Н., Пьесы*. Москва, Московский рабочий.

Ревзина О. Г., 2009, *Безмерная Цветаева : Опыт системного описания поэтического идиолекта*. Москва, Дом-музей М. Цветаевой.

Романова Г. В., 2003, *Использование библеизмов в поэзии Марины Ивановны Цветаевой*. Диссерт. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. Воронеж, ВГУ.

Рудик И., 2014, *Русская тема в сборнике Марины Цветаевой « Версты. Стихи. Выпуск I » (1922)*. Тарту, University of Tartu press.

Садовников Дмитрий, 1968, *Поэты-демократы 1870–1880-х годов*. Подготовка текста и примеч. В. Г. Базанова, Б. Л. Бессонова и А. М. Бихтераю. 2-е изд. Ленинград, Советский писатель.

Таубман Дж., 1991, « Двух соловьев поединок... » (1982), *Марина Цветаева : Труды международного симпозиума в Лозанне*. Под ред. Р. Кембалла. Bern, Peter Lang, с. 160–169.

Телетова Н., 2003, « Любимая поэма Цветаевой », *Цветаева Марина, Молодец. Поэма*. Илл. Натальи Гончаровой. Санкт-Петербург, Дорн, с. 205–259.

Шевеленко И. Д., 2002, *Литературный путь Цветаевой : Идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи*. Москва, Новое литературное обозрение.

Corpus

Цветаева Марина, 1922, *Версты. Стихи*. Москва, Государственное издательство.

Цветаева М. И., 1994–1995, *Собрание сочинений в семи томах*. Сост., подгот. текста и комментарии А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. Москва, Эллис Лак.

Цветаева М. И., 1997, *Неизданное. Сводные тетради*. Подгот. текста, предисл. и примечания Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. Москва, Эллис Лак.

Цветаева М. И., 2000–2001, *Неизданное. Записные книжки : В 2-х томах*. Сост., подгот. текста, предисл. и примечания Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой. Москва, Эллис Лак.

-
- 1 На тему цветаевских библеизмов см. ценные замечания в работах критиков : Павла Антокольского, Юрия Иваска, Георгия Забежинского, замечания в общих работах по Цветаевой у С. И. Ельницкой, М. Мейкина, О. Г. Ревзина, Дж. Таубман, И. Д. Шевеленко, в статьях М. Л. Гаспарова, Т. Горьковой, В. Орлова, Н. Телетовой и специальные работы Е. О. Айзенштейна, Томаса Венцлова, Ю. М. Кагана, И. А. Мещерякова, Е. Ю. Муратовой, Г. В. Романовой.
 - 2 Психея в этом плане не отличается от Евы ; не случайно от лица Психеи говорит « ненасытная » героиня диптиха *Федра* (1923) : « То Психеи лесть — / Ипполитовы лепеты слушать у самых уст... » [Цветаева, 1994-1995, II : 173].
 - 3 Ср.: « Сладок вздох об утраченном рае » [Цветаева, 1994-1995, I : 82].
 - 4 Вероятно, в подтексте стихотворения — любовно-эротическая трактовка сюжета о поединке Иакова в стихотворении В. Я. Брюсова *И снова ты, и снова ты...* (1900).
 - 5 Источник нам неизвестен. Ср. мотив любви рыцаря к еврейке в *Айвенго* В. Скотта.
 - 6 Позднее Цветаева сформулирует свою мысль в более общем ключе (7 августа 1933) : « Все страсти социальные, т. е. подразум<евают> как<ой>-то объект. У Ад<ама> до Евы не могло быть ни одной страсти, если только Бога он не чувств<овал> вторым Адам<ом> » [Цветаева, 2000-2001, II : 415]. В стихотворении *Ударило в виноградник...* (1935) эта ситуация проецируется на образ виноградного куста и Царя Давида : « Хвалы виноградным соком / Исполнясь, как царь Давид — / Пред солнца Масонским Оком — / Куст служит: боготворит » [Цветаева, 1994-1995, II : 333]. Эпитет « масонский » внутренне рифмуется с « солнца », а виноградины приближаются к « райским » очертаниям солнца.
 - 7 Позднее Цветаева даст позитивный вариант этой максимы : « Людмила Евгеньевна Чирикова [...] художница [...]. Любовь к ребенку и к ремеслу : двойное благословение Адама и Евы » [Цветаева, 1994-1995, VII : 315].
 - 8 В *Повести о Сонечке* (1937) райские мотивы, связанные с образом С. Е. Голлидэй, вновь станут актуальны : « это же рай [...] мое первое шелковое платье » [Цветаева, 1994-1995, IV : 383] ; « рай какой-то. — “Ave

María”, Сонечка ! » ; « “Не искушай меня без нýжды” [...] только там говорят, где никакой нýжды [...] нет, — в раю [...] я сейчас сама в раю, Марина, мы все в раю ! И лиса в раю, и волчий ковер [...] — А в раю, Софья Евгеньевна, — тихий голос Володи, — нет ревности... » [там же : 362].

9 Ср. со стихотворением *Они и мы*, где точно такая же позиция героинь (мы) трактовалась как обратная позиции испанских героинь и Евы (они), но Евы, уже вкусившей запретного плода.

10 Здесь нет параллели с Психеей, но проведена параллель с Хлоей, которая позднее заслужит негативный отзыв (в положительном контексте Хлоя уже появлялась у Цветаевой раньше) после знакомства с первоисточником.

11 Сюжеты о любви мужеподобных женщин и женоподобных мужчин — отзвук романа *Гнев Диониса* Е. Нагродской, которая популяризировала (как по-своему и В. В. Розанов) идеи О. Вейнингера.

12 Маринка — « соблазнительница, заигрывающая и заигрывающаяся. Соблазн — сначала раем (яблочком), потом адом, потом небом. [...] борются не тела, а души » [Цветаева, 1997 : 185].

13 Цветаева словно помнит и опрокидывает приведенную выше формулу Анны де Ноай о том, что Адама и Еву « все во вселенной обессиливает и тихонько приближает, склоняет друг к другу » [Цветаева, 1994-1995, V : 567].

14 Позднее в *Стихах к Чехии* (1938-1939) слово « рай » станет одним из ключевых при описании Чехии : « Край мой, рай мой чешский » ; « рай. / Бог, создав Богемию, / Молвил : “Славный край !...” » ; « смиренный рай » ; « От Эдема — скажите, чехи! — / Что осталось ? » ; « большее, чем рай земной ! — / Битву взяли — за край родной » [Цветаева, 1994-1995, II : 347, 349, 355, 359]. Рай связан с деревьями. В письме А. Э. Берг от 18 марта 1939 года Цветаева неточно цитирует свой цикл *Деревья* : « Там, где рябина — Краше Давида-Царя... » [Цветаева, 1994-1995, VII : 537].

15 Поэтому рай может локализоваться и в тайге, как в набросках поэмы о царской семье (*Сибирь*): « краше сказок няниных / Страна : что в рай — что в Пермь... » [Цветаева, 1994-1995, III : 185].

16 Ср. замечание А. Ю. Зиновьевой : « Постигание природы делает Цветаеву не столько поэтом “потерянного”, сколько “обретенного” Рая [...] “Ах, Ариадна, какой это был рай — в тех Ваших садах !” [...] она сама (как поэт) является [...] природным феноменом (“Дерево, доверчивое к

звучу / Наглых топоров и нудных пил, / С яблоком протягиваю руку”, — читаем в “Поэме Лестницы” [...]) » [Зиновьева, 2010 : 46-52].

17 В реквиеме Маяковскому Цветаева даст еще одну вариацию индивидуального рая : « Мимо склепов и гробниц — / В красный рай самоубийц... » [Цветаева, 1997 : 445]. Здесь, конечно, вспоминается « волчий » рай и рай для « паршивых овец », о котором она писала в 1925 году.

18 Позднее Цветаева будет жаловаться С. Н. Андрониковой-Гальперн на французскую школу Мура, где все приходится учить наизусть, « ... невольно учу и я [...] Галлов, Адама и Еву » [Цветаева, 1994-1995, VII : 159].

Roman Voïtekhovitch

Docteur ès lettres, maître de conférences au département de littérature russe de l'université de Tartu (Estonie)

IDREF : <https://www.idref.fr/130111104>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000114605164>

К вопросу о второй редакции романа К. Вагинова *Козлиная песнь*

Question de la seconde rédaction du roman de K. Vaginiv Le chant du bouc
On the issue of the second version of K. Vaguinov's novel The Goat song

Serguéï Kibalnik

DOI : 10.35562/modernites-russes.86

CC-BY

Русский

Роман Константина Вагинова *Козлиная песнь* был опубликован отдельным изданием в 1928 году. Однако в 1929 писатель готовил к печати его новую редакцию, которая не была опубликована при его жизни, но была использована при подготовке окончательной редакции романа в недавних его переизданиях. В статье подробно описаны и проанализированы внесенные автором изменения. Высказывается предположение о том, что новое издание романа было необходимо автору не только по материальным причинам. В сгущающейся социально-политической атмосфере оно давало ему возможность осуществить правку романа, опустив или переписав наиболее политически неблагонадежные и эстетически рискованные пассажи. Именно с этим автор статьи связывает то, что некоторые места первой редакции не просто зачеркнуты, а заклеены. Кроме того, в статье ставятся под сомнение некоторые текстологические решения недавних публикаторов романа. Вопрос об окончательном тексте романа требует серьезной дискуссии, вплоть до решения вопроса, в каком именно виде следует печатать финал этого произведения.

Français

L'édition séparée du roman de Konstantin Vaginov *Le chant du bouc* sortit en 1928. En 1929 l'écrivain était en train d'en préparer une nouvelle rédaction qui ne fut pas publiée de son vivant, mais utilisée lors de l'élaboration de la rédaction définitive du roman dans ses dernières rééditions. L'article décrit et analyse en détails les modifications apportées par l'auteur. L'auteur émet l'hypothèse selon laquelle les raisons alimentaires n'expliquent pas toutes les motivations de Vaginov. Dans une atmosphère sociale et politique de plus en plus tendue, cette réédition lui offrait la possibilité de corriger son roman : éliminer ou de réécrire les passages les plus dangereux du point de vue politique et esthétique. Cela explique le fait que certains passages de la première rédaction du roman ne sont pas seulement raturés, mais collés. De plus, l'article met en doute certains choix des éditeurs du roman. Une version définitive du roman continue à soulever

les interrogations dignes d'un débat sérieux, en particulier celles qui concernent la fin du roman.

English

Konstantin Vaginov's novel *The Goat song* was published as a separate book released in 1928. However, in 1929, the writer was preparing to print its second edition, which was taken into account in the most recent publications of the novel. This article describes and analyzes in detail the changes made by the author. It is suggested that the new edition of the novel was necessary for the author not only for material reasons. In a darkening social and political atmosphere, the new edition enabled him to carry out revisions of the novel by omitting or rewriting the most politically unreliable and aesthetically risky passages. It is with this that the author of the article connects the fact that some parts of the first edition are not just crossed out but glued. This calls into question some of the textual decisions of recent publishers of the novel. There are still serious discussion points about the question of the final text of the novel, even regarding the exact form in which the final print of this work should look like.

Mots-clés

Vaginov, roman, rédaction, version, texte, édition

Keywords

Vaginov, novel, version, issue, textology

Ключевые слова

Вагинов, роман, редакция, текстология

- 1 Роман *Козлиная песнь* вместе с *Петербургом* Андрея Белого М. М. Бахтин считал двумя самыми значительными русскими романами XX века [Бахтин, 2002 : 226]. Судьба русской интеллигенции в послереволюционные годы изображается в нем в контексте не только исторических перемен, но и глубинных социокультурных изменений, связанных с вырождением интеллигенции и деградацией культуры. И. П. Смирнов видит в нем проявление своего рода « метакитча » и относит к Авангарду-2, который исчерпывает « вариативные возможности того смысла, который лежит в его основе » [Смирнов, 2010 : 97-115, 100]. Будучи романом с ключом¹, он представляет огромный интерес также и как явление нового художественного языка, в

котором в пародийном ключе отчасти отразился, а отчасти предсказан значительный переломный момент в развитии культуры.

- 2 Вначале *Козлиная песнь* была опубликована в сокращенном виде в десятом номере журнала *Звезда* за 1927 год. В августе 1928 года она вышла отдельным изданием в ленинградском издательстве « Прибой ». В 1929 году писатель готовил к печати новую редакцию романа. Сохранилось заявление Вагинова в Правление издательства писателей от 5 июня 1929 года : « На предложение Константина Александровича Федина издать роман “Козлиная песнь” отвечаю полным согласием » [ГПБ, ф. 709, ед. хр. 3 ; Кибальник, 1994 : 65].
- 3 Есть основания полагать, что инициатива такого издания скорее всего исходила от самого Вагинова, а симпатизировавший ему Федин лишь поддержал ее. Скорее всего новое издание романа было необходимо автору не только по материальным, но и по более существенным причинам. В сгущающейся социально-политической атмосфере оно давало ему возможность осуществить своего рода дипломатическую правку романа, опустив или переписав наиболее политически неблагонадежные и эстетически рискованные пассажи. Одновременно Вагинов хотел удовлетворить свою страсть к художественному перфекционизму — доработать и довести до совершенства текст произведения, которое в конечном итоге и способствовало в наибольшей степени становлению его довольно высокой репутации в русской литературе XX века.
- 4 Тем не менее, скорее всего по обстоятельствам чисто внешнего характера второе издание *Козлиной песни* так и не появилось. К счастью, текст 1929 года до нас дошел. Он представляет собой экземпляр первого издания романа с многочисленными поправками, дополнениями и сокращениями. По всей видимости, именно этот существенно исправленный и дополненный им экземпляр первого издания Вагинов и собирался представить в издательство в качестве новой редакции своего произведения. Возможно, отчасти этим объясняется то, что он прибегнул в нем не только к многочисленным зачеркиваниям и к вклейкам с вписанным новым текстом, но также и к заклеиванию (а не

просто зачеркиванию) целых фрагментов печатного текста. Ведь именно последний способ правки гарантировал то, что исключенные фрагменты, которые, по представлениям Вагинова, могли компрометировать его роман в глазах работников издательства, были бы не просто исключены из текста, но стали бы совершенно недоступны для прочтения рецензентами и редакторами нового издания.

- 5 Некоторые из этих поправок — главным образом дополнения — приведены в моем обзоре материалов писателя, хранящихся в рукописном отделе Пушкинского Дома, который появился в 1994 году [Кибальник, 1994 : 65–75]. Впрочем, еще до его выхода из печати вторая редакция *Козлиной песни* была опубликована Т. Л. Никольской и В. И. Эрлем [Вагинов, 1991 : 12–161]. В моем обзоре по поводу текстологических решений, принятых в этом издании, были высказаны некоторые критические замечания. После этого публикаторы вновь напечатали вторую редакцию романа в прежнем варианте с незначительными изменениями, в комментариях дополнительно аргументируя свою позицию [Вагинов, 1999 : 515, 531, 532].
- 6 В настоящей работе, согласившись с некоторыми текстологическими решениями публикаторов второй редакции, мы, тем не менее, по-прежнему ставим под сомнение иные из них. Однако прежде чем делать подобные выводы — и тем более выводы еще более общего характера о природе текста произведения вообще — сосредоточимся на самом характере внесенных Вагиновым изменений, которые представляют собой вычеркивания и заклеивания печатного текста небольшими кусочками белой бумаги, вписывания и вклеивания рукописного текста в печатный. Проанализируем, в каких направлениях шла переработка писателем своего прежнего текста. При этом будут затронуты лишь вопросы, связанные со значительными изменениями текста.
- 7 Рассмотрим вначале, что именно вычеркивал и заклеивал Вагинов. Начнем с того, что убрано — причем не заклеено, а именно вычеркнуто — несколько абзацев в конце главы IX первого издания, в которой изображается, как неизвестный поэт, которому померещилось, что Свечин насилует девушку,

врывается к тому и бьет его. В этих абзацах изображается его пребывание в КПЗ, суд над неизвестным поэтом и ответ на просьбу « официального защитника » объяснить его поступок : « — Мне нечего сказать современности, — произнес вслух, разговаривая сам с собой, неизвестный поэт. — К черту всякие объяснения ! » [Козлиная песнь, 1929, л. 47]².

- 8 В главе xx « Появление фигуры » заклеено несколько фрагментов текста, в которых автор приглашает своих героев на ужин, намереваясь угостить « их вином, зарытым » им « в семнадцатом году », а затем откапывает это вино, осматриваясь « нет ли кого во дворе » [л. 97]. Заклеены относившиеся к Тептелкину, прототипом которого были Л. В. Пумпянский и П. Н. Медведев, портретные детали, рисующие гипертрофированный портрет интеллигента : « прихрамывающий, с нависающим лбом, с почти атрофированной нижней частью лица ». Заклеены слова Тептелкина (в новой редакции неизвестного поэта) автору :

— Я предполагаю, — начал он, — что остаткам гуманизма угрожает опасность не отсюда, а с нового континента. Что бывшие европейские колонии угрожают Европе. Любопытно то, что первоначально Америка появилась перед Европой как первобытная страна, затем как страна свободы, затем как страна деятельности. [л. 99]

- 9 В главе xxix « Агафонов » заклеены снижающие черты и самохарактеристика бывшего неизвестного поэта : « мучился пьяный » и « ему казалось, что вся поэзия его, пользовавшаяся таким успехом среди друзей, не что иное, как плод ядовитых грез, порождение яда ». Вместе с тем « Агафонов » последовательно переправлено на « бывший поэт » [л. 157].
- 10 Глава xxxiii « Междусловие установившегося автора » заклеена почти полностью. И в этом нет ничего удивительного. Заклеено, например, самое начало ее :

Я дописал свой роман, поднял остроконечную голову с глазами, полужакрытыми желтыми перепонками, посмотрел на свои уродливые от рождения руки: на правой руке три пальца, на левой — четыре [л. 182].

- 11 Далее заклеен обширный фрагмент со слов : « Возвратившись в город, я хочу распасться, исчезнуть... », в котором автор « в своей квартире » ходит « весь день голый », иногда смотрит « на свои уродливые пальцы и удовлетворенно » смеется : « — Ведь вот, какая я уродина ! ». В заклеенном фрагменте также встречаются следующие пассажи :
- В общем я доволен новой жизнью, я живу в героической стране, в героическое время, я с любопытством слежу за событиями в Китае.
- Если Китай соединится с Индией и СССР, несдобровать старому миру, несдобровать,
- Моя голая фигура, сидящая на стуле перед столом, пьющая коньяк и заедающая мятными пряниками, уморительна ;
- То, что моих произведений почти не печатают, меня несколько не смущает. В прежние времена меня тоже бы не печатали.
- иногда я загибаю такую душевную изящность, такую развиваю тонкую философскую мысль, что сам себе удивляюсь.
- Я это написал или не я ? — И вдруг подношу свою руку к губам и целую. Драгоценная у меня рука. [л. 183]
- 12 Вагинов отказывается здесь от эксцентричного образа автора с « остроконечной головой », « с глазами, полужакрытыми желтыми перепонками », « со своими уродливыми от рождения руками : на правой руке три пальца, на левой — четыре ». По-видимому, критически настроенному по отношению к своему прошлому творчеству Вагинову эта глава теперь казалась вычурной, претенциозной и слишком связанной с отношением к *зауми* как к самоцели, уже преодоленным писателем [Кибальник, 2014].
- 13 Как мы видим, настроенный критически по отношению к декадентству и чертам вырождения в старой русской интеллигенции, которые пародируются или изображаются сатирически в героях *Козлиной песни*, Вагинов этой правкой

стремится снизить возможность использования удаленных мест против самого автора идеологической критикой конца 1920-х годов.

- 14 В первом издании роман заканчивался «Послесловием». Во второй редакции это «Послесловие» вначале стало «Первым послесловием»; соответственно, появилось также и «Второе послесловие». Однако затем листы 194 и 195, на которых находилось «Первое послесловие», а также лист 196, на котором находилось «Второе послесловие» (датированное 1927 годом), и третья страница обложки были склеены друг с другом. На основании этого в издании 1991 года оба послесловия были опубликованы в разделе «Из ранних редакций». К сожалению, при этом публикаторы в примечаниях сделали, по своему собственному позднему признанию³, несколько двусмысленное или даже попросту неточное указание :
«Страницы с обоими послесловиями автором были заклеены» [Вагинов, 1991 : 589]. В действительности они были не заклеены, а склеены Вагиновым между собой. Не зная о том, что эти страницы были во время работы с экземпляром второй редакции расклеены публикаторами, в своей статье 1994 года я высказал сомнения в основательности их исключения из основного текста [Кибальник, 1994 : 75]. Теперь они, разумеется, отпали. Что касается причин исключения этих «Послесловий», то они очевидны. В первом из них по сравнению с гораздо более амбивалентным финалом главы xxxv «Смерть Марьи Петровны» присутствовала чрезмерная прописанность в изображении последующей судьбы Тептелкина :

И небо, сладчайшее петербургское небо, бледненькое, голубенькое, слабенькое, куполом опускалось над Тептелкиным, помнящим, что он лыс и совсем одинок.

Совсем не бедным клубным работником стал Тептелкин, а видным, но глупым чиновником. [Вагинов, 1999 : 466]

- 15 К тому же здесь вновь появляется отмеченный чертами вырождения автор :

И печальный трехпалый автор выходит со своими героями на сцену и раскланивается :

— Смотри, Митька, какие уроды, — говорит зритель : — ну и ну, экий прохвост, какую похабщину загнул. [Вагинов, 1999 : 466-467].

- 16 Второе послесловие любопытно тем, что в нем есть фантастический образ, непосредственно относящийся к технике письма и правки Вагиновым своих произведений :

Всматриваюсь в листы : это совсем не листы, это крышки от папиросных коробок, это вырванные листки из записных книжек, это обложки книг, все они покрыты моим почерком. Я вижу, они увеличиваются в объеме, становятся прозрачными, растворяются в воздухе, и нет комнаты, в которой я лежу. [Вагинов, 1999 : 468]

- 17 Однако причина его исключения, разумеется, не этот образ, а скорее следующие строки :

Тогда я еще не распался на отдельных людей, и тогда страшный свет я чувствовал в себе... [...] Но вышел ли я окончательно из книги, освободился ли я от моих героев, изгнал ли я их в мир, потусторонний по отношению ко мне, что станет со мной, если я действительно изгоню, может быть, появится пустота, огромное ничто, и в эту пустоту бросятся другие существа, не менее печальные, и в ней поселятся? [л. 202 ; Вагинов, 1999 : 468]

- 18 Напомню, что журнальная редакция романа была опубликована с редакционной сноской, возможно, как полагают Т. Л. Никольская и В. И. Эрль, « написанной Вагиновым или при его участии » :

Роман Конст. Вагинова « Козлиная песнь » показывает людей, которые, будучи по летам современниками революции, стараются удержаться в пределах отжившей культуры и, конечно, скатываются к пошлейшей обывательщине. [Вагинов, 1999 : 578-579]

- 19 Однако даже и это несколько намеренно одностороннее истолкование романа самим автором не уберегло его от самых жестких идеологических диагнозов, поставленных ему

некоторыми литературными критиками : « Идеологическая беспечность [...] ставит роман Вагинова вне пределов советской литературы » [Гоффеншефер, 1928 : 204], « Любовно, с сладострастием подбирает Вагинов уродов. Чем отвратительнее уродство, чем омерзительнее и тошнотворнее исходящий от них запах трупа, тем с большей любовью и навязчивой подробностью копаются в дурно пахнущих гнойниках автор »⁴, « Он <роман> остается реакционным, несовременным романом, о несовременных писателях »⁵.

- 20 Это стремление все же вписать роман в советскую литературу, одновременно заретушировав черты вырождения в образе автора и других героев *Козлиной песни*, очевидно, водило рукой автора, когда он, пользуясь благорасположением к нему Федина, зачеркивал и заклеивал отдельные ее места и даже склеивал между собой целые страницы его первого издания.
- 21 Разумеется, зачеркнутое и заклеенное можно в полной мере оценить только в соотношении с приписанным и вклеенным. В этом плане можно привести целый ряд примеров, которые показывают, что добавления в текст романа *Козлиная песнь* шли в значительной степени в том же направлении, что и исключения. Так, например, ряд вставок направлен на то, чтобы для нейтрализации негативной реакции на роман некоторых знакомых Вагинова прояснить отношение автора к этим героям как вовсе не однозначно отрицательное. Такого, например, указание на связь Тептелкина (прототип - Л. В. Пумпянский) с идеальным образом романа — Филостратом :

Пусть читатель не думает, что Тептелкина автор не уважает и над Тептелкиным смеется, напротив, может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию, чтобы изгнать в нее реальность своего существа, чтобы никто, смеясь над Тептелкиным, не смог бы дотронуться до Филострата. Как известно, существует раздвоенность сознания, может быть, такой раздвоенностью сознания и страдал Тептелкин, и кто разберет, кто кому пригрезился: Филострат ли Тептелкину или Тептелкин Филострату. [л. 8 а]

- 22 Вставка на странице 98 должна была подчеркнуть отвращение Тептелкина по отношению к той тенденции деградации культуры,

которая представлена в романе сюжетной линией, связанной с Костей Ротиковым. В предыдущей шестнадцатой главе Тептелкин случайно узнает, что Ротиков собирает порнографию. Конец следующей семнадцатой главы выглядит так :

В антракте Тептелкин трижды яростно прошелся мимо Константина Петровича Ротикова.
— Выродок, тоже ценитель искусства !
Глазки Кости Ротикова освещали румяные щеки, и крохотные жемчужные зубки смеялись.
Костя Ротиков поднялся и подошел к Тептелкину. Тептелкин, не смотря, поздоровался и прошел мимо.
В фойе Тептелкин заметил философа и неизвестного поэта, мирно беседующих на звезде паркета.
Неизвестный поэт посмотрел на Тептелкина, но Тептелкин прошел, будто бы его не заметил. [л. 94]

- 23 Иное начало главы xxix, озаглавленной теперь « Неизвестный поэт », содержит автобиографическую деталь в характеристике неизвестного поэта. Как вспоминала А. И. Вагинова, автор *Козлиной песни* чрезвычайно скептически относился к своему раннему поэтическому творчеству. Между тем мы читаем :

Теперь неизвестного поэта приводили в неистовство его прежние стихи. Они ему казались беспомощным паясничаньем. Музыка, которую он слышал, когда писал их, давно смолкла для него. Он отвернулся от публики, его страшно любившей и прощавшей ему бесчисленные его недостатки. [л. 148]

Лысый, одолеваемый хандрой, он вернулся к матери, некогда брошенной им ради великого искусства.

Она гладила его по [голове] лысой птичьей голове, взяв за подбородок, считала морщинки вокруг глаз, спрашивала, все также ли он много пьет, все также ли он проводит бессонные ночи среди друзей своих. [л. 147]

- 24 На соседней, 149-й странице — другая мелкая, но многозначая вставка : « Неизвестный поэт чувствовал себя теперь только Агафоновым » [л. 148]. На страницах 153 и 171 как произведения

Агафонова приведены стихотворения самого Вагинова В *разноцветящем полумраке* и *Война и голод точно сон*, причем после чтения героем « за чайным столом » первого из них следует такой весьма симптоматичный диалог :

— Скажите, — обратилась к нему девушка, — имеют ваши стихи какой-нибудь смысл или никакого не имеют ?
— Никакого, — ответил Агафонов.
— Я полагаю, — сказал кооператор, — что бессмысленных стихов писать не стоит. [л. 154]

- 25 На отдельном двойном листе большая вставка, относящаяся к странице 172, любопытная в первую очередь пародированием расхожих декадентских представлений о том, какой должна быть жизнь поэта :

Шел Троицын к Екатерине Ивановне и думал, вот я какая забубенная натура, и жалко мне ее, а жениться не могу — не пристало поэту жениться. Посидеть с девушкой у печки, почитать [ей] свои стихи, а потом утром, в путь-дорогу собраться, а вечером на концерте-бале встретиться, профокстротировать, почитать ей на диване свои стихи. Заполонить. И вернувшись домой, весь день высыпаться. Вот это жизнь поэта. И подходил к аптекарскому зеркалу и, гарцуя, Троицын самодовольно улыбался. [...] Как это действительно произошло, что он из молодого стал лысым ?
Но не свойство ли поэта стать лысым и [обрести] вздыхать над собой и силиться заполнить своими умершими мечтами какую-нибудь барышню, с губами как вишня, с капельками пота на лбу после фокстрота. [л. 174-176]

- 26 На странице 173 короткая вставка вносит бóльшую ясность в самоубийство неизвестного поэта. Исправленный текст с незначительным добавлением выглядит так :

В эту ночь долго смотрел бывший [неизвестный] поэт — ныне чувствовавший себя только Агафоновым — из окна гостиницы на просторный проспект, на белую петербургскую ночь. Сел за столик, выпил пивца, положил листок и стал читать свои последние стихи :

Нам в юности Флоренция сияла,
Нам Филострата нежного на улицах являла —
Не фильтрами мы вызвали его,
Не за околицей, где сором поросло.
Поэзией, как утро, сладкогласной
Он вызван был на улице неясной.

А когда прочел вслух, то [ясно] увидел, что стихи плохи, что
юношеский расцвет его кончился, что [с падением его мечты]
вместе с мечтой кончился и его [жизнь] талант. [л. 178].

- 27 Другие вклейки вводят автобиографические для Вагинова 1929 года мотивы прогрессирующей его болезни (туберкулез, от которого писатель и умер в 1934 году) и постепенного затухания творческого дара [л. 118, 126], а также автобиографические мотивы предпочтения старых книг новым [л. 129], разочарования в своем раннем поэтическом творчестве [л. 147] и другие [Кибальник, 1994 : 68-72].
- 28 Таким образом, в новой редакции Вагинов усиливает трагедию потери творческого дара неизвестным поэтом, изображенным поэтом-заумником, разделявшим расхожие декадентские представления о природе поэтического творчества.
- 29 Остановимся теперь на наших основных разногласиях с публикаторами второго издания *Козлиной песни* в вопросе о том, как следует его печатать.
- 30 Чрезвычайно важную для понимания романа вставку представляет собой приписанный конец главы xxxiv :

В светлые минуты Тептелкин не сваливал ни на войну, ни на Революцию бесплодие свое и своего века. И тогда осенние листья для него шумели по-прежнему в самую яркую весну, в самое неумолимое лето. И из-за деревьев смотрели на него пленительные рожицы с рожками и копытцами, и нимфы с глазами непробудной глубины как пар поднимались над водой...

- 31 Над началом фразы первой фразы процитированного отрывка сверху Вагиновым написано : « Больше не сваливал ». В издании 1991 года эта фраза выглядит так : « В светлые минуты Тептелкин

больше не сваливал ни на войну, ни на Революцию бесплодие свое и своего века » [Вагинов, 1991 : 155], что является достаточно произвольным решением, тем более что фраза в таком виде приобретает нехарактерную для Вагинова тяжеловатость ⁶.

- 32 Остановлюсь на еще одной форме добавления текста, к которому относится записывание его на отдельных листках или кусочках листа. Так, на отдельных листах под номерами 196, 197 и 198 приведены варианты окончания главы xxxv, вносящие важные штрихи в образы Филострата и Тептелкина и в решение петербургской темы романа :

Как-то вечером, когда Тептелкин спорил с Марьей Петровной, после многих лет отсутствия появился Филострат, сухонький [лысый бритый] старичок с болтающимися нарядными кольцами на пальцах, составитель придворного романа. Теперь он был только составитель придворного романа, притом романа без особых, живописных красот и без философской глубины [л. 196]

И тут на смертном одре страшная мысль осенила Тептелкина — он понял, что ради людей он покинул Высокое Возрождение, и бледный, с светящимися глазами, он привстал и почувствовал, что мысли его были прекрасны, но что ничтожество людей на много лет помрачило его разум, что он распространил ничтожество людей на идеи, на первообразы, которые ни в коем случае не были ничтожны, и тут во всей своей славе явился ему Филострат, но не исторический, а скорей символический и светоносный [л. 197]

Большая луна освещала Дом Искусств, уже несуществовавший. Служитель с лицом последнего императора готовился запереть двери. Тептелкин и Марья Петровна спустились вниз по черному ходу и вышли в пустой перерождающийся город.

— Черт возьми, как это было давно ! [л. 198]

Свет стоял над проплеванными зданьями, когда Тептелкин и Марья Петровна шли вместе. И [музыка поднималась и] в предрассветном томлении сжималось сердце, и холодный ветер рвал и прищелкивал, и присвистывал. Автор смотрит в окно. В ушах его звенит, и поет, и воет, и опять поет, и опять звенит, и,

переходя в неясный шепот, замолкает Козлиная песнь. Автор молод еще. Если его станут слушать, он расскажет еще одну петербургскую сказку. Итак, до следующей ночи, друг. [л. 198]

- 33 В изданиях 1991 и 1999 годов последний вариант введен в основной текст, а два предыдущих напечатаны как первоначальные варианты. Вполне возможно, что Вагинов в конце концов остановился бы именно на нем, но непосредственно в печатном экземпляре с правкой писателя это предпочтение никак не выражено.
- 34 Последствия такого несколько субъективистского текстологического решения довольно значительны. Если предположить, что Вагинов в конце концов отказался бы от печатания какого-либо из трех приведенных вариантов вставки, то роман, как и в издании 1928 года, заканчивался бы словами :

И освещенный солнцем Казанский собор, и небольшой скверик с одинокими фигурами, слегка озябшими, и еще сырые от росы скамейки звали Тептелкина растянуться и, подложив руки под голову, вздремнуть среди прохаживающихся птиц. И небо, сладчайшее петербургское небо, бледненькое, голубенькое, слабенькое, куполом опускалось над Тептелкиным, помнящим, что он лыс и совсем одинок. [Вагинов, 1999 : 145]

- 35 Между тем в последних изданиях оно заканчивается словами :

Автор молод еще. Если его станут слушать, он расскажет еще одну петербургскую сказку.
Итак, до следующей ночи, друг » [Вагинов, 1999 : 146].

- 36 Данный вариант окончания романа — как и приведенный выше ряд вставок и опущений — направлен своим финальным обращением к читателю на вписывание романа в советскую литературу и одновременно на подготовку его к восприятию следующего романа Вагинова *Труды и дни Свистонова*. Если бы вторая редакция романа все же была бы опубликована, безошибочное эстетическое чувство писателя заставило бы Вагинова в конце концов, как мы надеемся, опустить и этот фрагмент, пожертвовав любыми конъюнктурными

соображениями, которыми в таких случаях он жертвовал неизменно. А если даже и нет, то несомненный конъюнктурный характер этого финала заставляет нас сегодня решительно отвергнуть его как подлинный финал этого бесспорного вагиновского шедевра.

- 37 Говоря в целом, следует признать следующее : у нас нет и не может быть какой-либо уверенности, что в случае, если бы дело дошло до печатания второго издания, Вагинов не вернулся бы к тексту своего романа вновь и не переработал бы его еще раз, как вообще любил делать это, по свидетельству вдовы писателя [Вагинова, 1992 : 154]. Учитывая то, что многие из добавлений и опущений писателя сделаны с оглядкой если не на цензуру, то на идеологическую критику, у нас по существу нет и не может быть окончательного текста второй редакции. И если все же пытаться его выявить, то придется учитывать непроявленность некоторых текстологических решений. Принимая во внимание в некоторых случаях вариативность, а в некоторых — дипломатический характер сделанных добавлений и опущений, кое-где вполне возможным представляется, на наш взгляд, возвращение к тексту 1928 года.
- 38 Показательно то, что в правленном Вагиновым экземпляре первого издания *Козлиной песни*, принадлежавшем А. Я. Иоффе⁷ два « Предисловия » к роману предваряются еще одним, записанном на вклеенном листке, а после « Предисловий » вклеен рукописный шмуц-титул : Повествование [Вагинов, 1999 : 515, 461].
- 39 Итак, настоящая статья может служить дополнительным обоснованием понятия черновика в широком смысле слова : черновик — набросок будущего текста, незаконченное произведение, одна из версий постоянно переписываемого текста, становящийся текст. В перспективе определенного художественного высказывания правка собственного текста проявляет себя как акт коммуникации, направленный на отыскание некоего идеального для данного произведения « сопоставления слов » [Вагинов, 1931], как скромно предпочитал именовать свой творческий метод Константин Вагинов. Писатель все время переписывает черновик будущего произведения, имея

в своем сознании некий идеальный художественный замысел, для которого он ищет адекватную форму. Однако с течением времени этот замысел неизбежно корректируется, обрастая новыми деталями, актуальными именно на данный момент создания текста, поэтому в известной степени окончательного текста художественного произведения не существует. Или он образуется только тогда, когда писатель, наконец, твердо переключается на какой-то новый творческий замысел.

- 40 Таким образом, окончательный текст литературного произведения, по-видимому, возникает только тогда, когда у автора нет больше возможностей или интереса к тому, чтобы снова обращаться с ним как с черновиком. Это вполне инструменталистское понимание писателем белого и черного текстов оказывается, как нам представляется, наиболее адекватным.

Бахтин М. М., 002, *Беседы с В. Д. Дувакиным*. Москва, Согласие.

Вагинов Константин, 1927, *Козлиная песнь*, *Звезда*, № 10.

Вагинов К. К., 1928, *Козлиная песнь*. Роман. Ленинград, Прибой.

Вагинов К., 1931, *Опыты соединения слов посредством ритма*. Ленинград, издательство писателей в Ленинграде.

Вагинов К., 1991, *Козлиная песнь*. Романы. Вступ. статья Т. Л. Никольской и В. И. Эрля. Москва, Современник.

Вагинов К., 1999, *Полное собрание сочинений в прозе*. Сост. А. И. Вагиновой, Т. Л. Никольской и В. И. Эрля. Ленинград, Академический проект.

Вагинова А. И., 1992, « Ненаписанные воспоминания. Интервью и вступление С. А. Кибальника », *Волга*, № 7-8, с. 146-155.

Гоффеншефер В., 1928, Конст. Вагинов. *Козлиная песнь*, Рецензия, *Молодая гвардия*, кн. 12, с. 203-204.

Кибальник С. А., 1994, « Материалы К. К. Вагинова в рукописном отделе Пушкинского Дома », *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1991 год*. Санкт-Петербург, Наука.

Кибальник С.А., 2014, « Велимир Хлебников в “Козлиной песни” Константина Вагинова. (К вопросу о криптографии в русском авангарде 1920-х гг.) », *Новый филологический вестник*, № 2 (29), с. 19-31, http://slovorggu.ru/2014_2/29.pdf

Козлиная песнь, 1929. Вторая редакция, Рукописный отдел Института русской литературы Российской академии наук (РО ИРЛИ). Р. 1, оп. 4, л. 269.

Смирнов И. П., 2010, « Философский роман как метакитч : *Козлиная песнь* Константина Вагинова ». В : И. П. Смирнов, *Текстомахия. Как литература отзывается на философию*. Санкт-Петербург, Петрополис, с. 97-115.

-
- 1 Почти все герои *Козлиной песни* имеют реальных и угадываемых, но не единственных, а, как правило, нескольких прототипов.
 - 2 Далее ссылки на этот исправленный и дополненный Вагиновым экземпляр романа, хранящийся в РО ИРЛИ РАН, приводятся только с указанием листов.
 - 3 « Мнение нашего оппонента [...] вызвано отчасти нашим неточным указанием : “Страницы с обоими послесловиями автором были заклеены” » [Вагинов, 1991 : 589 ; Вагинов, 1999 : 579].
 - 4 Литературно-художественный сборник *Красной Панорамы*, Ленинград, январь 1929, с. 59.
 - 5 Октябрь, № 1, 1929, с. 219.
 - 6 Дополнительно обосновывая это решение, впоследствии Т. Л. Никольская и В. И. Эрль писали : « ...Подобная правка для Вагинова, как это видно по машинописи “Гарпагонианы” и другим рукописям, весьма характерна » [Вагинов, 1999: 532]. Однако *Гарпагониана* не была опубликована при жизни писателя, так что то, как истолковывать авторскую правку в машинописном варианте романа, тоже вопрос дискуссионный.
 - 7 В настоящее время в собрании А. Л. Дмитренко в Санкт-Петербурге.
-

Serguéï Kibalnik

Professeur des universités en littérature russe à l'université d'État de Saint-Pétersbourg - Directeur de recherche à l'institut de littérature de l'Académie des sciences de Russie

Фрагмент из размышлений над « инициальностью » текстов русского модернизма

Un fragment des réflexions sur une initialité des textes modernistes russes
A fragment of reflection on the “initialism” of Russian modernist texts

Gennadi Obatnine

DOI : 10.35562/modernites-russes.128

CC-BY

Русский

Феноменология минимализма в русском литературном модернизме связана со стратегией незавершенности текста. Большая незавершенная форма воплощалась, например, в романах Андрея Белого, воспринимавшихся автором как « миниатюры ». В том, что касается текстов малого объема, бинарная оппозиция « завершенность/незавершенность » дала или жанровые образцы минималистской завершенности (сентенции), или минималистской незавершенности (отрывки). Отдельного внимания заслуживает создание русскими символистами эффекта законченной незаконченности или эстетической завершенности незаконченных текстов. Самым известным примером текста с этим эффектом служит дневник. Творчество Вяч. Иванова, М. Гершензона, Ф. Жица и других авторов становится материалом для изучения малой интеллектуальной прозы, которая с точки зрения жанрового определения может метафорически и окказионально получить наименования *прозы-зерна*.

Français

Dans le modernisme littéraire russe, la phénoménologie du minimalisme textuel est liée aux stratégies d'inachèvement. La grande forme inachevée fut incarnée dans les romans d'Andrej Belyj perçus par leur auteur comme « miniatures » ; quant à la petite forme, l'opposition binaire « achèvement/inachèvement » donna naissance aux modèles génériques achevés et minimalistes (par exemple, sentences), aussi bien qu'aux textes minimalistes et inachevés (extraits). L'effet de l'inachèvement achevé chez les symbolistes russes, ou de l'inachèvement esthétique des textes non terminés, mérite une attention particulière ; le journal intime est le type de texte produisant cet effet. L'œuvre de Vjač. Ivanov, Mihail Geršenzon, Fëdor Žic et d'autres auteurs fournit du matériel pour étudier la prose intellectuelle de la « petite forme » qui peut être métaphoriquement et occasionnellement désignée comme *prose-germe*.

English

The phenomenology of minimalism in Russian literary modernism is linked to the strategy of incompleteness of the text. One example of the large incomplete forms can be found in the novels of Andrej Belyj, perceived by the author as “miniatures”. As for the small form, the binary opposition “completeness / incompleteness” provides examples of minimalist completeness (for example, maxims) and minimalist incompleteness (fragments). The effect of complete incompleteness, or aesthetic completeness of incomplete texts created by the Russian symbolists, deserves special attention. The most famous example of a genre which creates such an effect is the diary. The works of Vjač. Ivanov, Mihail Geršenzon, Fëdor Žic and other authors provide material for us to analyze the intellectual prose of small forms which can be metaphorically and occasionally called *prose-germ*.

Mots-clés

modernités, genre, fragment, commencement, minimalisme

Keywords

modernities, gender, fragment, beginning, minimalism

Ключевые слова

русский модернизм, жанр, фрагмент, начало, минимализм

- 1 Среди стилистических тенденций русского модернизма стремление к минимализации объема и к незавершенности занимает одно из важных мест. Это выражается как в размывании и последующей потере жанровых признаков текста¹, так и в проблематизации его начала и конца. Когда речь идет о конкретном тексте, минимализм и незавершенность поддерживают друг друга ; однако писатель может стремиться к завершению не единичного произведения, а сверхтекстовых единств, например, цикла². Общеизвестно, что первоначальный замысел Андрея Белого написать трилогию романов, открытую *Серебряным голубем*, начинает бесконечно ветвиться и остается незавершенным, пока последняя часть, разбившись на множество ручейков, не выливается в ряд текстов второй половины 1910-х и 1920-х годов, смутно уже связанных с первоначальным замыслом.

Именно поэтому собственные крупные тексты могли восприниматься Белым лишь как фрагменты, подступы к темам, для которых они тем самым служили набросками :

...« Петербург » — только пункт величавой картины, перед которой года я стою ; колоссальные недостатки наброска (а « Петербург » есть набросок), меня не смущают ; случайный набросок был критикой встречен сочувственно ; — но почему мне не верят, что полон я творчества, что « Петербург » лишь начало моей эпопеи, которую осуществить я могу лишь в условиях специальных ; я — мастер огромных полотен ; огромные плоскости нужны для кисти моей ; многоэтажные стены дворцов мне могли бы отдать для моих титанических сюжетов ; их — нет у меня ; и оттого-то единственно я не пишу эпопеи своей ; между тем : одолевают меня « миниатюрами ».
[Белый, 1921 : 119]

- 2 Эта фраза Белого привлекла несочувственное внимание Г. Адамовича, мимоходом вспомнившего ее в рецензии на *Ритм как диалектика* : « Он [...] уверял, что рожден для огромных полотен, обещал создать что-то неслыханное и невиданное, как воздух нужное новой России » [Адамович, 2011 : 95]. В некрологе Белому критик высказался о нем как о создателе замыслов : « Замысел развалился, и под обломками своими все похоронил. Но замысел — или хотя бы даже только догадка о нем, предвкушение его — был такой, какого ни у кого не было ; тут меркнет и Блок » [Адамович, 2011 : 107 ; *Смерть Андрея Белого*, 2013 : 669]. В. Шершеневич также связывал неосуществимость замыслов Белого с его писательским дилетантизмом :

В искусстве может быть отвергнуто все, кроме мастерства. Даже гений подчиняется этому требованию. Гений замысла и не мастер творения в лучшем случае остается Бенедиктовым, в худшем превращается в Андрея Белого. Для открытия Америки мало быть Веспуччи, надо еще найти плотника, который смог бы построить новый корабль³. [Шершеневич, 1920 : 10-11]

- 3 Жанр дневника доступен не только писателям-профессионалам : в те же годы Андрей Белый, задаваясь вопросом, почему он ведет

свой дневник, связывал его с собственной невозможностью сконцентрироваться на одной теме.

Мне писать почти не о чем : определенная тема претит. Если я говорю, что писать почти не о чем, это вовсе не значит, что темы мои истощились ; наоборот, мои темы размножились. Если бы я захотел выбрать тему статьи, остановился бы в недоумении перед множеством разнообразнейших и интереснейших тем.
[Белый, 1919 : 123]

- 4 По мысли писателя, в дневнике эти темы достаточно лишь наметить и назвать, и далее, после впечатляющего перечня того, о чем он мог бы написать, Белый признается, что замысел у него развивается быстрее, чем он успевает закончить текст :

[...] все, о чем ни подумаю, зажигается, мысли бегут, развиваясь в статью, опережая уставшую руку ; ещё не написан и лист, а уже статья вытвевилась, зацвела и в сознании приняла она форму « трактата », которым заняться бы стоило ; и бросаешь статью : столько тем уж загублено. [Белый, 1919 : 123]

- 5 Ролан Барт также связывал сочинение фрагментов с собственным пристрастием придумывать и писать начало, а не завершать художественный текст [Барт, 2002 : 108]. Это обаяние незавершенности, как кажется, можно разглядеть в ряде начинаний раннего русского символизма. Можно вспомнить небезызвестную « теорию литературных школ » А. Добролюбова, которой он поделился с Брюсовым в 1894 году. Она известна нам по искаженному пересказу газетчика. Пересказ послужил причиной недовольства создателя « теории », хотя ее основная идея, судя по всему, была журналистом донесена. Добролюбов классифицировал литературные школы по изображению разных моментов движения (видимо, души по преимуществу) : центральный момент процесса изображала классическая эпоха, его конец — романтическая ; реализм стремился изобразить движение во его целом, а символизм только начальный момент, оставляя остальное угадывать [Кобринский, 2005 : 433, 465]. Отметим, что в своем первом сборнике сам Добролюбов не раз заставляет читателя домысливать, что особенно хорошо заметно в названии одного из опубликованных там циклов —

Замирающие ; а один из текстов состоит из строки отточий с указанием музыкального темпа *Moderato* [Кобринский, 2005 : 481-483, 487]. В контексте таких умонастроений становится более понятным название стихотворного сборника В. Гофмана *Книга вступлений* (1904), тексты которого, равно как и циклы, оставляют ощущение законченной композиции⁴. В один ряд с подобными начинаниями раннего русского модернизма можно поставить написанную на спор и до сих пор неопубликованную *Книгу начал* актера В. Н. Соловьева, представлявшую собой мистификацию из « небольших отрывков несуществующих, якобы погибших произведений ». Процитированные слова позаимствованы из письма М. Л. Лозинского к Блоку от 19 марта 1911 году, в котором тот приглашал поэта к участию в жюри для решения о том, выиграно ли пари. Далее Лозинский характеризует эту литературную шутку весьма примечательно : « Каждое “начало” — их девять — должно быть художественно законченным в своей незаконченности так, чтобы к нему нельзя было написать продолжение » [“Я, петербуржец”, 1986 : 110].

- 6 Писательская стратегия « законченной незаконченности » объединяет целый класс минималистских текстов, которые принято называть сентенциями, максимами или афоризмами. Его возникновение и идеология не раз привлекала внимание историков, ведь афоризм легко можно рассматривать в качестве формы исторического свидетельства. Например, Карло Гинбург отмечает, что афористика есть выражение так называемой « уликовой парадигмы », так как представляет собой попытку сформулировать суждения о человеке и обществе на основе симптомов (улик), в то время как сами они мыслятся как находящиеся в кризисе. В этой связи он указывает на название труда Гиппократов *Афоризмы*, а также на *Политические афоризмы* Кампанеллы [Гинбург, 2004 : 225]. Распространенная точка зрения, зафиксированная в словарях, состоит в расподоблении афоризмов и других внутренне законченных « гномических форм » (изречений, эпиграфов, мыслей, сентенций, пословиц) — и фрагментов — как выражений не завершенных⁵. К словарному же уровню знаний относится информация о том, что после расцвета афоризмов и « мыслей » во французской литературе XVII-XVIII веков в немецком романтизме появился жанр

философского фрагмента, параллельный развитию фрагментарности как приема в художественных текстах⁶. Не углубляясь в совершенно отдельную тему о функции фрагмента в литературной ситуации того времени, отметим лишь очевидное : по самой своей природе фрагмент предполагает наличие некоего целого, частью которого он является. В рамках художественного текста это целое совпадает, скажем, с замыслом автора, и тогда на первый план выступает эффект несвязности повествования, а чтение фрагментарного текста подразумевает реконструктивную работу читателя. Эстетика называет это завершенностью объекта : даже тексты с открытым финалом или явно отрывочные эстетически завершены. То, что любой текст, построенный на эллипсисе, пропуске и потере связности, с одной стороны, ускоряет повествование, а с другой — создает образ торопящегося автора, является общим местом в нарратологии. Сочинитель философских фрагментов также заранее предполагает, что читатель подозревает у него некий скрытый от глаз общий план развертывания мысли. Афоризм, наоборот, тяготеет к единичности и обособленности, в идеале он сводится к одной фразе-сентенции, оставаясь вполне самодостаточным. Четыреста афоризмов Гиппократы, стоящих у истоков жанра, имели и мнемонический смысл. Наконец, еще один полюс тяготения задан отрывочностью дневниковых записей : они кончаются вместе со смертью автора дневника и приобретают художественность только с момента их отбора в целях создания определенной композиции, подчиненной некоторой цели. В реальности текста все три ориентира — гномическое высказывание, фрагмент и дневниковая запись — могут соседствовать и одновременно, поочередно или беспорядочно обнаруживать свои свойства. Например, крохотная книжечка Григория Ландау *Эпиграфы* (1927)⁷ представляет собой собрание афоризмов, часто величиной в одно предложение, удобных для использования в качестве эпиграфов. Как и положено, многие из них носят метатекстовый характер, и автор рассматривает их как наблюдения над современностью : « Осколки жизни укладываю я в афоризмы ; вы находите в них блески остроумия » [Ландау, 1927: 64]. Антиэстетский пафос автора выражался и в нелюбви к недосказанному : « Глубокое недосказываемо. Так досказывайте же, хотя бы для того, чтобы проверить свою глубину » [Ландау,

1927: 39]. Для Ландау афоризм как форма, несомненно, был ценен своей сжатостью и точностью, заключая в себе в свернутом виде мысль всего текста, что сближает его с поэтикой заголовка.

- 7 Одной из метатекстовых ассоциаций для нехудожественной прозы подобного рода является топос сравнения ее с зерном (семенем). В недавно вышедшем первом томе академического собрания сочинений Вяч. Иванова в комментарии А. Л. Соболева к циклу философских фрагментов *Спорады* указывается на первоначальное его название «горчичные семечки», на родственность топонима *Спорады* (группа островов в Эгейском море) слову, означающему *сев* (*сеяние*), а также на возможный источник метафоры *семени* : в хорошо известном Иванову трактате О «Е» в *Дельфах* Плутарх сравнивает изречения, вроде «познай самого себя», с семенами [Иванов, 2018, 1, II : 419-420]. Здесь же отмечено, что книга «размышлений» Е. Голлербаха (1919) и ряд статей Б. Глубоковского, внимательного читателя Иванова, могут получить наименование «ивановского жанра». Косвенно на Иванова как на создателя жанра указывает цитирование его имени в цикле «мыслей» Всеволода Коппе, (1915) [Коппе, 1918 : 11-12]⁸. Однако вскоре жанр начинает жить своей жизнью. В том же номере журнала *Имажинистов*, где появился цикл из шести «спорад» Глубоковского, была опубликована и эстетическая декларация Г. Якулова «*Ars solis* : (спорады цветописца)», где уже решительно никакой фрагментарности не заметно [Якулов, 1923 : 21-23]. Отметим, что не только природа семени, из которого может вырасти новый текст (лист), но и географическое строение островов, представляющих собой верхушки гряды или возвышения дна, объясняют поэтику текста Иванова. Каждая серия его «мыслей» имеет общую почву, тему, объединяющую несколько фрагментов в один архипелаг : «О гении», «О художнике», «О эллинизме», «О лирике», «О Дионисе и культуре» (последнюю фразу оттуда и цитирует Коппе), «О законе и связи», «О любви дерзающей».

- 8 Из текстов, которые могли быть прочитаны Ивановым к моменту замысла *Спорад*, можно указать на собрание афоризмов К. Бальмонта *Малые зерна* [Бальмонт, 1907 : 47-56]. Еще один возможный контекст представляют собой *Спелые колосья*,

сборник мыслей и афоризмов Льва Толстого, с его разрешения извлеченных из писем к В. Г. Черткову, Н. Н. Ге, Т. А. Кузминской, С. А. Толстой, А. А. Толстой и другим. Изданный толстовцем Д. Р. Кудрявцевым в Женеве, этот сборник (выпуски I-III, 1894 – 1896) мог быть известен женевицу Иванову⁹. Как и в *Спорадах*, сентенции Толстого, размером от одного предложения до нескольких страниц, были здесь распределены по темам («Религия», «Дело Божие», «Соблазны предприятий жизни», «Неудовлетворённость» и другие), и, кроме открывавшего книгу письма писателя к Кудрявцеву, адресаты посланий указаны не были¹⁰. Приведем в качестве параллели обыгрывание тех же метафор другом Иванова Гершензоном в цикле афоризмов *Солнце над мглой* (1922). Герой его лежит выздоравливая, любит подсолнухами и размышляет о жанре афоризма: «Тут меня озаряет горделивая мысль: я сам — подсолнечник, и любознательные будут щелкать мои афоризмы, как подсолнухи» [Гершензон, 1922 : 93].

- 9 Второстепенный подражатель Розанова Федор Арнольдович Жиц (1892-1952), автор сборника фрагментарной интеллектуальной прозы с характерным названием *Секунды*¹¹, так описывал генеалогию своих текстов :

Как я пришел к своим «Опавшим листьям»? Пишу давно, лет с четырнадцати. Набралось много тетрадей, блок-нотов. Придет в голову какая-нибудь мысль, занесу ее в записную книжку: — «В рассказ N помещу». Потом другая, третья. Колесо моей жизни завертелось быстро, пьяно, беспорядочно и весело. Темы рассказов позабыл, да и расхотелось их писать. Остались «не засеянные зерна». И лучше. Мои мысли скажет не Ив. Ив., а я сам. Третьего лица не существует. Я, вы. И никого больше.¹² [Жиц, 1919 : 15]

- 10 Первое издание своей книги Жиц опубликовал в имажинистском издательстве «Чихи-Пихи», и сама она несет следы знакомства с имажинистами. На одном из известных нам экземпляров второго или третьего издания художник Я. Колтунов нарисовал портрет Брюсова во время знаменитого «суда над имажинистами» 4 ноября 1920 года (частное собрание, Москва), где сам Жиц

выступал в роли защитника (*Литературная жизнь России 1920-х годов*, 2005, I, 1 : 655). Но все-таки тесно связывать его с имажинизмом было бы явным преувеличением. Вскоре его имя появляется в ином литературном окружении : одно из изданий *Секунд* вышло в издательстве « Трех » ; тогда же Жиц принимает участие в *Живом альманахе* группы неоклассиков « Литературный особняк », а также в обсуждении повести Пришвина группой « Звено » (*Литературная жизнь России 1920-х годов*, 2005, I, 2 : 416-502), в известном справочнике *Писатели современной эпохи* указано, что с 1925 года он примкнул к группе « Кузница ». С середины 1920-х в качестве постоянного рецензента писатель сотрудничал в журналах *Красная новь* и *Новый мир*, став известным благодаря своей статье « Почему мы любим Есенина » (*Красная новь*, № 5, 1926), которая заслужила отповедь напостовского критика В. Ермилова под названием « Почему мы не любим федоров жицей ? ». Критикуя статью Жица в свойственной ему грубой манере (« пошлейшее и самодовольнейшее издевательство над покойным Сергеем Есениным »), Ермилов, однако, метонимически обозначил два художественных ориентира для его поэтики — отрывочность и близость к имажинистам, в чьей эстетике Жиц рассматривал и Есенина (« ...они говорят : поменьше марксизма, надо учиться у Шкловского и Оскара Уайльда ! » [Ермилов, 1926 : 15]). После статьи Ермилова фамилия писателя еще некоторое время использовалась публицистами этого журнала как наименование « полпреда мещанства в нашей критике » [Авербах, 1927 : 12]. Литературным вкусам Жица необходимо было приспособиться к новой литературной ситуации, требовавшей монументальной прозы, и автор сборника импрессионистических фрагментов в 1926 году уже рассуждал следующим образом :

С точки зрения мастерства какая-нибудь десятистрочная миниатюра может быть так же прекрасна, как и « Война и мир » Толстого, но по своему значению, художественному и идейному воздействию, меж ними такая же разница, как между маленьким ручьем с чистой водой и многоводной судоходной рекой. [Жиц, 1926 : 268]

- 11 « Афоризмы — просветы в молчаливые разговоры с самим собой », замечал Ландау [Ландау, 1927 : 49]. В какой степени ощущение « бега времени » достигло своей кульминации в 1920-е годы, свидетельствует тот факт, что *Секунды* Жица, « автора в литературе неизвестного », как написал о нем Э. Голлербах, автор одной из двух рецензий на *Секунды* [Голлербах, 1921 : 19]¹³, выдержали, если верить указанию на одном из них, с 1919 по 1922 год четыре переиздания.
- 12 В известной статье Ш. Бодлера « Художник современной жизни » (1863) « набросок », « эскиз », « этюд », то есть постоянные новые начинания, объявляются формой переживания современности или « модерности ». Она находит свое воплощение в ощущении ускорения времени истории, в том числе и литературной истории¹⁴, что составляет и подоплеку для стремления модернистов непрерывно сокращать и не заканчивать свои тексты.

Авербах Леонид, 1927, « Литературные дискуссии текущего года », На литературном посту, № 13.

Адамович Г., 2006, « Новая книга Андрея Белого », Г. В. Адамович, Литературные заметки. Книга первая. Москва-Берлин, DirectMedia, 2006, с. 205-207.

Адамович Г., 2011, « Белый все-таки существо необыкновенное ». Публ. О. А. Коростелева, Миры Андрея Белого. Сост. К. Ичин, М. Спивак и др. Белград-Москва, изд. Белградского университета, с. 84-134.

Адамович Г., 2013, « Памяти Андрея Белого » (Встречи, кн. 2, 1934). Публикация А. В. Лаврова,.

Бальмонт К., 1907, « Малые зерна. Мысли и ощущения », Весы, № 3, март, с. 47-56.

Барт Р., 2002, Ролан Барт о Ролане Барте. Сост., пер. с франц. и послесловие. С. Зенкина. Москва, Ad Marginem, Сталкер.

Белый А., 1919, « Дневник писателя », Записки мечтателей, № 1, с. 119-132.

Белый А., 1921, « Дневник писателя (почему я не могу культурно работать) », Записки мечтателей, № 2-3, с. 113-131.

Вагинов К., 1999, *Семечки*, К. Вагинов, Полное собрание сочинений в прозе. Санкт-Петербург, Академический проект.

Гершензон М., 1922, « Солнце над мглой (Афоризмы) », *Записки мечтателей*, № 5, с. 90-107.

Гинзбург Карло, 2004, *Мифы — эмблемы — приметы. Морфология и история*. Пер. с итал. С. Л. Козлова. Москва, Новое издательство.

Г. Л. <Григорий Ландау>, 1915-1916, « Из старой тетрадки (Записи) », *Северные записки*, № 5-6, с. 107-112 ; № 6, 1916, с. 113-119.

Голлербах Э., 1921, « [Рец.] Федор Жиц. Секунды. 2-е изд. Москва, 1920. Издательство "Чихи Пихи" », *Вестник литературы*. 1921. № 2 (26).

Ермилов В., 1926, « Почему мы не любим федоров жицей ? », *На литературном посту*, № 4.

Жиц Федор, 1919, *Секунды. (Мысли и изречения)*. 4-е изд. Москва, изд. Трех.

Жиц Ф., 1926, « Теория прозы » В. Шкловского ». <Рец.>, *Красная новь*, № 1.

Жиц Ф., 1926, « Почему мы любим Есенина (этюды) », *Красная новь*, № 5, с. 216-222.

Захаров-Мэнский Н., 1920, Рецензия, *Вестник театра*, № 60, с.

Иванов В. И., 2018, *Собрание сочинений*. Т. 1. Кн. II. Санкт-Петербург, Пушкинский дом.

Карпов Пимен, 1991, *Пламень. Русский ковчег. Из глубины*. Москва, Художественная литература.

Кобринский А. А., 2005, « “Жил на свете рыцарь бедный...” (Александр Добролюбов : слово и молчание) », *Ранние символисты : Николай Минский, Александр Добролюбов. Стихотворения и поэмы*. Санкт-Петербург, Академический проект.

Коппе В., 1918, « Об идеях народа и свободы », *Голос жизни*, № 9-10, с. 15-17.

Коппе В., 1918, « Спорады », *Голос жизни*, № 11, октябрь, с. 11-12.

Кочин Н.И., 2001, *Спелые колосья*. Нижний Новгород, Книги.

Кулишкина О. Н., 2012, « Русский афоризм начала XX века : становление жанра », *Вестник Санкт-Петербургского университета технологии и дизайна*, № 2, с. 14-18.

Ландау Григорий, 1927, *Эпиграфы*. Берлин.

Ландау Г., 1930, « Эпиграфы », *Числа*, Кн. 2-3, с. 201-204.

Ландау Г., 1997, *Эпиграфы (Берлин, 1927 — Париж, 1930)*. Редакция и послесловие Ф. Полякова. Москва, Пробел.

Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография, 2005, Т. 1. Часть. 1. Москва и Петроград. 1917-1920 ; Т. 1. Ч. 2. Москва и Петроград. 1921-1922. Отв. ред. А. Ю. Галушкин. Москва, ИМЛИ РАН.

Мариенгоф А., Савкин Н., 1923, *Стихи, Гостиница для путешественников в прекрасном*. Отв. ред. Н. Савкин. Москва, изд. « Вольница », № 1, с. 21-22.

Мы. Бальмонт, Иванов, Ивнев, Кусиков, Никулин, Пастернак, Рубанович, Рукавишников, Третьяков, Хлебников, Шершеневич, 1920, Москва, книгоизд. при Всероссийском союзе поэтов « Чихи-Пихи ».

Обатнин Г. В., 1994, « Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном Отделе Пушкинского Дома », *Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского дома на 1991 год*. Санкт-Петербург.

Обатнин Г. В., 2007, « Из наблюдений над модернистским историзмом », *Varietas et concordia : Essays in Honour of Pekka Pesonen*. Helsinki, p. 408-426.

Обатнин Г. В., 2018, « “Возьмем хотя бы нашего милого, славного Дымова”. Из размышлений над Солнцеворотом », *Across Borders: Essays in 20th century Russian literature and Russian-Jewish cultural contacts*. Ed. by L. and F. B. Poljakov. Fleishman, Berlin, с. 69-82.

Пумпянский Л. В., 1922, *Достоевский и античность*. Петербург, изд. Замыслы.

Смерть Андрея Белого (1880-1934) : Документы, некрологи, письма, дневники, посвящения портреты. Сост. Е. Наседкина, М. Спивак. Москва, Новое литературное обозрение, с. 668-670.

Тименчик Р. Д., 1988, « Тынянов и “литературная культура” 1910-х годов », *Тыняновский сборник : Третьи Тыняновские чтения*. Рига, Зинатне, с. 159-173.

Уайльд Оскар, 1906, *Замыслы*. Пер. с англ. А. Минцловой. Москва, Гриф.

Шершеневич Вадим, 1920, *2+2=5 : Листы иماجиниста*. Москва, книгоизд. Имажинисты.

Юрьев Олег, 2006, « Об Аронзоне », *Критическая масса*, № 4, <http://magazines.russ.ru/km/2006/4/ur12.html>, consulté le 6/12/2019.

Якулов Г., 1923, « *Ars solis : (спорады цветописца)* », *Гостиница для путешественников в прекрасном*. № 1, с. 21-23.

« “Я, петербуржец” : Переписка А. А. Блока и М. Л. Лозинского », 1986, Предисл., публ. и коммент. А. Лаврова и Р. Тименчика, *Литературное обозрение*, № 7.

Dictionnaire des termes littéraires, 2005, Sous la dir. H. van Gorp, D. Delabastita, L. D'hulst et al. Paris, H. Champion.

Wanner A., 2003, *Russian Minimalism. From the Prose Poem to the Anti-Story*. Evanston.

-
- 1 Именно с такой точки зрения описана литературная эволюция 1910-х годов в кратком, но содержательном экскурсе в статье Р. Д. Тименчика [Тименчик, 1988 : 160-161]. О традиции минималистской прозы, в том числе о « стихотворениях в прозе » : Wanner A., *Russian Minimalism. From the Prose Poem to the Anti-Story*. Evanston, Northwestern University Press, 2003.
 - 2 Особенности циклизации текстов импрессионистской и малой прозы посвящены работы Ю. Б. Орлицкого и Н. Н. Кундаевой, а также наша статья « “Возьмем хотя бы нашего милого, славного Дымова”. Из размышлений над *Солнцеворотом* » [Обатнин, 2018 : 73-75].
 - 3 К теме особой роли замысла в культуре модерна добавим *Замыслы* Оскара Уайльда, книгу диалогов и статей на эстетические темы, вышедшую в переводе А. Минцловой в издательстве « Гриф » в 1906. Помимо того, что принятая в ней диалогическая форма изложения предусматривает прерывистость и незавершенность реплик, Уайльд прямо связывает последнюю с красотой : « Через самую незавершенность свою Искусство становится совершенным в красоте [...] » [Уайльд, 1906 : 93]. Любопытно, что книга Л. Пумпянского *Достоевский и античность* (1922) вышла в издательстве « Замыслы ».
 - 4 В сборнике В. Брюсова, одно время дружившего с Гофманом, *Urbi et orbi* (1903) был помещен цикл *Вступления*. Не исключено, что название сборника Гофмана задумано по модели *Книги картин* Р.-М. Рильке, интерес к творчеству которого Гофман разделял вместе со всем кружком Георга Бахмана.
 - 5 Cf. *Dictionnaire des termes littéraires*. H. van Gorp, D. Delabastita, L. D'hulst, R. Ghesquiere, R. Grutman et G. Legros. Paris, H. Champion, 2005, p. 209-211.
 - 6 О связи модернистской афористики с романтической : О. Н. Кулишкина, « Русский афоризм начала XX века : становление жанра », *Вестник Санкт-Петербургского университета технологии и дизайна*, № 2, 2012, с. 14-15 (специальный выпуск « Статус незавершенного в литературной практике XX века »).
 - 7 Продолжение вышло в 1930 году : Григорий Ландау, « Эпиграфы », *Числа*, Кн. 2-3, 1930, с. 201-204. Полное собрание опубликованных

эпиграфов Ландау было издано Ф. Поляковым в 1997. Заметим, что ранние публикации подобных текстов Ландау еще не обрели своего емкого названия, ассоциируясь со *Старой записной книжкой* П. Вяземского : Г. Л., « Из старой тетрадки (Записи) », *Северные записки*, № 5-6, 1915, с. 107-112 ; № 6, 1916, с. 113-119.

8 О самом авторе биографических сведений пока найти не удалось. П. Е. Поберезкина обратила наше внимание то, что в справочнике *Весь Киев* за 1911 и 1915 годы значится его возможный родственник, Николай Владимирович Коппе, занимавший ряд должностей в сфере страхования. Зато само место публикации работ Коппе говорит о принадлежности к кругу деятелей « нового искусства ». В журнале печатались Н. Бернер, поместивший стихотворение Брюсова из своего архива, М. Сандомирский, В. Маккавейский, Б. Лившиц, С. Кржижановский и др., а также гости, вроде Василия Гиппиуса. Без ведома автора была перепечатана поэма Блока *Двенадцать* ; эта публикация отсутствует в длинном списке ей подобных в комментарии к поэме в *Полном собрании сочинений и писем* поэта.

9 Не связано ли с ним заглавие ненаписанной Ивановым статьи « Дикие колосья » или « Спелные колосья », планировавшейся в 1912 для *Трудов и дней* ? Об этом черновике : Г. В. Обатнин, « Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном Отделе Пушкинского Дома », *Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1991 год*. СПб., 1994, с. 43-44.

10 Такое же название носит и « изборник миниатюр из запасов моей памяти » крестьянского советского прозаика Н. И. Кочина. О начитанности автора свидетельствует уже процитированный подзаголовок, соединивший название древнерусского сборника фрагментов (*Изборник Святославов*) с аллюзией на заглавие мемуаров М. А. Дмитриева (*Мелочи из запасов моей памяти*). Литературные прецеденты, на которые ориентировался автор, перечислены в предисловии (*Старая записная книжка*, дневники Пришвина и т.д.), но основной не назван. Между тем наименование частей « Ящик первый » и « Ящик второй », а также привычка снабжать записи обозначением обстоятельств их создания, иногда достаточно откровенным [Кочин, 2001 : 30], не оставляет сомнений в близком знакомстве автора с *Опавшими листьями* Розанова, упомянутого в сборнике [там же, 133]. Неопубликованная при жизни, книга представляет собой, судя по всему, исходный материал для дальнейшей обработки. Об этом, в частности,

свидетельствует запись : « Характеристика моих земных богов, которые должны войти в книгу “Спелые колосья” : 1. Лев Толстой [...] » [там же : 43].

11 Например, у А. Кусикова « Ступней секунд шагает рок... / Пусть молот дня вобьет в сонет / Четырнадцать тревожных строк » (Так щурясь в подресничный гребень, 1919) [Мы. Бальмонт, Иванов, Ивнев, Кусиков, Никулин, Пастернак, Рубанович, Рукавишников, Третьяков, Хлебников, Шершеневич, 1920 : 22].

12 У Жица сравнение изречения с зерном также имеет и физиологические (розановские) коннотации (« Я весь семя »). Тема связи письма и занятий сексом получила свое воплощение в шокирующем признании Розанова об его эрекции во время литературного творчества. Отзвук ее находим в недостоверных, но симптоматичных воспоминаниях Пимена Карпова о Маяковском, когда последний признается в готовности « закрутить роман » с блоковской Незнакомкой, потому что пишет « Вот чем ! – Маяк хлопнул себя между ног » [Карпов, 1991 : 322].

13 Вторая рецензия принадлежала « неоклассику » Н. Захарову-Мэнскому (*Вестник театра*, № 60, 1920). Записная книжка К. Вагинова имела заглавие *Семечки*, причем рядом был записан другой вариант заглавия — *Зерна* [Вагинов, 1999 : 583].

14 Подробнее : Г. В. Обатнин, « Из наблюдений над модернистским историзмом », *Varietas et Concordia : Essays in Honour of Pekka Pesonen*. Helsinki, 2007, p. 408-426.

Gennadi Obatnine

PhD depuis 2000 (Tartu), maître de conférences au département des langues modernes de l'université de Helsinki

Незавершенная духовная поэма Г. В. Голохвастова Пресвятая Богородица — Одигитрия русского зарубежья

Le poème spirituel inachevé de G. V. Golohvastov La Très Sainte Mère de Dieu, une Odighitria de l'émigration russe
The unfinished spiritual poem of G.V.Golohvastov The Most Holy Mother of God, Hodegetria of the Russian emigration

Anastassia Aleksenko

DOI : 10.35562/modernites-russes.140

CC-BY

Русский

Предметом исследования впервые является замысел духовной поэмы Пресвятая Богородица — Одигитрия русского зарубежья, обнаруженный в архиве Г. В. Голохвастова (1882-1963), русского поэта, эмигрировавшего в Соединенные Штаты Америки в 1920 году. Архив Голохвастова необработан. Духовная поэма — жанровое определение, которое Автор условно дал сохранившимся рукописным материалам Георгия Голохвастова. Этот незавершенный текст, представленный вступительной главой — акафистом Богородице, позволяет утверждать, что образ Богородицы является важнейшей составляющей западного концепта традиционно именуемого « русской душой » ; образ Девы Марии играет особую роль в национальной самоидентификации поэта-эмигранта и обретает конкретные художественные формы в его завершенных произведениях.

Français

C'est la première fois qu'une étude est consacrée aux brouillons du poème spirituel *La Très Sainte Mère de Dieu, une Odighitria de l'émigration russe*, brouillons trouvés dans les archives inexplorées de G. V. Golohvastov (1882-1963), poète russe émigré aux États-Unis en 1920. « Long poème spirituel » est une définition générique conventionnelle que l'auteur a attribuée à ce manuscrit du poète. Ce texte inachevé, dont il nous reste un chapitre introductif représentant un acathiste à la Mère de Dieu, permet d'affirmer que l'image de la Mère de Dieu est un élément constitutif du concept occidental qu'on appelle traditionnellement « âme russe » ; cette image de la Vierge joue un rôle particulier dans une auto-identification nationale du poète émigré et revêt des formes littéraires concrètes dans ses œuvres achevées.

English

This is the first time that a study is devoted to the drafts of the “spiritual poem” *The Most Holy Mother of God, Hodegetria of the Russian emigration* found in the raw archive of G. V. Golohvastov (1882–1963), the Russian poet emigrated to the United States in 1920. “Spiritual poetry” is the traditional generic definition given to the poet’s manuscript. The incomplete text presented by the introductory chapter — an akathist hymn to the Mother of God — suggests that the image of the Virgin Mary is an important element of the western concept traditionally named “Russian soul”, thanks to which the self-identification of the émigré poet takes place, which is embodied in the artistic picture of the world of his completed works.

Mots-clés

poème spirituel, Golohvastov, acathiste, Mère de Dieu, Odighitria, émigration russe

Keywords

spiritual poetry, Golohvastov, akathist hymn, Mother of God, Hodegetria, Russian emigration

Ключевые слова

духовная поэма, Голохвастов, акафист, Богородица, Одигитрия, русское зарубежье

-
- 1 Георгий Голохвастов — идейный лидер группы поэтов, образовавшейся в 1920-1930-е годы в Нью-Йорке и названной Е. В. Витковским русско-американской школой [Витковский, 2008]. В эту группу входили Евгения Христиани, Дмитрий Магула, Владимир Ильяшенко. Биография Голохвастова изучена недостаточно, однако достоверно известно, что в январе 1917 года он в чине полковника был командирован за границу, где после октябрьского переворота принял решение не возвращаться в Россию. С 1920 Голохвастов живет в США, возглавляя Нью-Йоркское русское Общество искусств и литературы, а с 1937 — Американский Пушкинский комитет.
 - 2 Поэтическое наследие Голохвастова стало известно в отечественной культуре благодаря переводчику и

литературоведу Е. В. Витковскому, составителю монументальной четырехтомной антологии *Мы жили тогда на планете другой*, выпущенной в 1995 году издательством «Московский рабочий». В антологию вошло более тридцати стихотворений Голохвастова, что «неизбежно мало ; имя поэта терялось среди 175-200 авторов, чьи произведения обычно включались в такие антологии » [Витковский, 2008 : 483]. Тогда же, в 1995 году под редакцией Вадима Крейда была составлена антология *Вернуться в Россию — стихами...*, в которую вошли произведения двухсот забытых поэтов, разбросанных судьбой по всему миру — от Харбина до Парижа, Рима и Нью-Йорка, в том числе поэтов из группы русских «американцев», среди которых и Георгий Голохвастов. В обеих антологиях приведены короткие биографические справки, содержащие дублирующие друг друга факты жизни Голохвастова в США. Авторы-составители сходятся в одном : подробности его биографии до эмиграции неизвестны. Известно лишь, что служил в армии. В Америку приехал в 1920 году [Крейд, 1995 : 618].

- 3 В 2008 году московским издательством «Водолей» была опубликована книга с главным трудом Голохвастова — эпической поэмой *Гибель Атлантиды* и стихотворениями из некоторых его поэтических сборников. В 2010 году этим же издательством выпущен сборник *Лебединая песня*, включающий произведения из книги стихов *Сонеты за полвека* и стихотворения разных лет. Предпринятые публикации вводят в литературный круг имя Голохвастова, представленное далеко не полно, поскольку американские архивы поэта до сих пор закрыты, а о наличии русских нам ничего не известно.
- 4 У нас имеются оцифрованные рукописи Голохвастова из необработанного архива Библиотеки редких книг и рукописей Колумбийского университета. Именно произведения из этого архива вошли в сборник *Лебединая песня*. При жизни Голохвастова вышли в свет за рубежом сборники стихов *Из Америки* (1925), *Полусонеты* (1931), *Жизнь и сны* (1943, на обложке указан 1944), *Четыре стихотворения* (1944), *Четырнадцать* (1949), *Сонеты за полвека* (середина 1950-х).

- 5 Достоверно известно, что писать стихи Голохвастов начал в России, но этот этап его творческой биографии еще менее изучен, чем творчество в эмиграции. В американском архиве нами обнаружено несколько текстов 1914–1917 года, содержащих идиллическую картину средней полосы России¹, но эти рукописи фрагментарны и не позволяют судить о характере творчества русского периода.

- 6 Здесь впервые предметом анализа является неоконченная поэма с названием *Пресвятая Богородица — Одигитрия русского зарубежья*, поэтизирующая икону, которая в модели мира поэта выступает в качестве культурного кода России и символа традиционного патриархального миропорядка, хранимого в памяти эмигранта.

- 7 Голохвастов был убежден, что православие, неотделимое в его поэзии от образов монастыря, креста, иконы, монаха, воплощает духовные координаты русского человека, вынужденного жить на чужой земле ; эти образы являются семиотическими кодами, иллюстрирующими « русскую идею » Голохвастова. В стихах Голохвастова икона — не только знак православия, но и символом « русскости », и импульс к объединению русских за рубежом, и возможностью познакомить Запад с древнерусским искусством. В этом синтезе прослеживаются особенности « иконического текста » эмигрантской литературы.

- 8 Символом единения оторванных от Родины русская православная церковь выбрала Курскую-Коренную икону Божьей Матери Знамение. По преданию, она была найдена 8 сентября 1295 года в лесу, недалеко от сожжённого татарами Курска ; « она явилась [...] одному охотнику в лесу на берегу реки Тускары при корне дерева, где жители Рыльска соорудили часовню и поставили в ней святую икону » [*Земная жизнь Пресвятой Богородицы*, 1898 : 404]. В 1597 году по указу царя Федора Иоанновича на месте явления Курской-Коренной иконы Божией Матери Знамение основали монастырь во имя Рождества Пресвятой Богородицы. В 1618 году с дозволения царя Михаила Федоровича икона была перенесена в собор Знаменского монастыря, где она находилась до революции. В октябре 1920 года вместе с врангелевской эвакуацией, на дредноуте

« Алексеев », чудотворная икона была вывезена из России, став, по решению духовенства, Одигитрией или Путеводительницей русского рассеяния. После многолетнего нахождения в Белграде (с 1920 по 1944) и Мюнхене (с 1944 по 1951), 5 февраля 1951 года икона обосновалась в Ново-Коренной пустыни, открывшейся недалеко от Нью-Йорка. Голохвастов был современником этого события.

- 9 Изучая архив Георгия Голохвастова в Архиве Библиотеки редких книг и рукописей Колумбийского университета, мы обнаружили незавершенный поэтический труд без жанрового определения *Пресвятая Богородица – Одигитрия русского зарубежья*. В рукописях отсутствует датировка и какие бы то ни было указания на хронологические границы создания текста. Вероятно, Голохвастов задумал большую духовную поэму с главами-икосами. Форма и структура поэмы, судя по замечаниям автора, мыслилась в виде « православного сборника для мирян », представленного в рукописях нумерацией плана содержания несостоявшейся поэмы. Главы-икосы расположены в следующей последовательности :

1. Рождество Богородицы
2. Введение в (sic) Храм
3. Благовещение
4. Рождество Христово
5. Сретение Господне
6. Распятие
7. Воскресение Христово
8. Успение Пресвятой Богородицы
9. Покров

- 10 Перечисленные главы-икосы в черновиках разработаны неоднородно, местами они членятся на кондаки, но ни одна из частей, по нашим наблюдениям, не завершена. Примечателен факт многочисленных правок, дополнений в тексте рукописи, что свидетельствует о непременном стремлении автора завершить незавершенное. Кроме того, не все главы сохранились в архиве ; логично предположить, что их черновики были утеряны или вообще не написаны. Однако в целом содержание сохранившихся и поддающихся расшифровке глав приблизительно соответствует

предполагаемому плану. Мы говорим о приблизительном соответствии, поскольку текст местами являет собой фрагментарные наброски, не образующие художественного целого.

- 11 Исследуя замысел поэмы, мы исходим из убеждения в том, что православная тема во многом определяет идейно-художественный потенциал всего творчества Голохвастова. Например, в книге стихов *Полусонеты* отчётливо выделяются циклы, строящиеся на следующих смыслообразующих единиц : монашество, крест, икона, иконостас. В этом сборнике есть объёмный корпус христианских текстов, которые можно разделить на три тематических категории : церковные праздники (*Страстная суббота, Троицын день, Пасха, Святая ночь, Апрельский день на небосклон...*), церкви и монастыри (*Скит, Монах, Храм бедный с ветхой колокольней..., Темны лампы у киота...*), христианская нравственность (*Грехопаденье*). В книге стихов *Сонеты за полвека* уже зрелый и признанный поэт создает монументальный образ русской Церкви как утешения для него и его соотечественников. Драматизм звучания темы изгнания в сонете *На чужбине* заставил В. С. Ильяшенко обратиться к Голохвастову с замечанием : « Я думал, что ты давно приемишь мысль о смерти вне Родины. Шансов ведь давно нет » (Архив Голохвастова).
- 12 В незавершенной поэме Голохвастова легко заметить реминисценции произведений Максимилиана Волошина, Николая Клюева, Сергея Есенина, ассоциирующих лик Божьей Матери с образом « Святой Руси ». На полях рукописи встречаются авторские пометы : « Богородица-Русь », « О России » и т.д.
- 13 Поэма начинается вступлением « Слава », тяготеющим к жанру хвалебной песни. В отличие от намеченных глав-икосов, эта часть относительно завершена, о чем свидетельствует наличие машинописного варианта. « Слава » является своеобразным богословским патетическим эпиграфом к ней, задающим торжественный пафос будущему тексту. В своеобразном прологе проявляется высокое поэтическое мастерство Голохвастова, блистательная стилизация лучших образцов древнерусского

высокого эпидектического красноречия. Средства выразительности, используемые поэтом, транслируют укорененные в сознании носителя языка коды русской культуры, а высокая духовность содержания основывается на традиционных православных догмах.

- 14 Условно мы можем разделить текст « Славы » на два образно-тематических блока, совпадающих с авторским членением текста : вначале трепетно-восторженное обращение к Богородице и её иконе, а затем двенадцатистрочный гимн-прославление « Радуйся », отделенный авторской построчной нумерацией и особой ритмико-синтаксической организацией :

1. Радуйся, Промысл Отца Безначального,
2. Радуйся, Вестница Сына Предвечного,
3. Радуйся, Духа Святого Чертог,
4. Радуйся, Древнего [...]
5. Радуйся, Тайн Неприступных Раскрытие,
6. Радуйся, Жизни Бессмертной Залог,
7. Радуйся, знание надменных Затмившая,
С их жизнеплотскою мудростью книжной,
8. Радуйся, Тайной Своей Непостижную
Умственность мира сего посрамившая ;
9. Радуйся, в бурях мирских Душеводица
К Кущам Небесным дорогою правою,
10. Радуйся, Господа Мать Девородица,
Богом венчанная Вечною Славою ;
11. Радуйся, Дева-Заря, показавшая
Миру сияние Утра Воскресного,
12. Радуйся, дивно для нас Просиявшая
Древле в Иконе от Корня Древесного. (Архив Голохвастого)

- 15 В архиве имеются различные вариации указанного прославления, но именно приведенный текст видится нам наиболее завершенным, поскольку не содержит следов правки поэта, в отличие от других вариантов. Форма и содержание небольшой хвалебной песни значительно отличаются своей оригинальностью от известных нам произведений поэта.

- 16 Голохвастов проделывает филологическую работу, создавая неологизмы, формально ориентированные на

церковнославянскую лексику (Душеводица, Девородица и т. д.). Рефренное содержание группы стихов усилено трансляцией инвариантных существительных-обращений к Богородице. Отказ от глагольности вполне соответствует молитвенным возгласам и славословиям ; анафора (фактически единственного глагола Радуйся) как главный принцип организации текста увеличивает его экспрессивность. Преодолевая свою самость, лирический герой Голохвастова в минуту молитвенного озарения обращает взор к Богу и Богородице, к миру, исполненному слиянием истины, добра и красоты, мысли и чувства.

- 17 Осознание причастности к Тайн Неприступных Раскрытию пронизывает всю первую сюжетно-тематическую часть « Славы », где лирический герой выступает в роли восторженного инок, возносящего хвалу « Всепоборающей Военначальнице / И Одигитрии нашей Преплагодной ». Голохвастов следует традициям церковного красноречия, торжественно воспевая Владычицу Духоневестную. Дух единения пронизывает мир, с которым лирический герой ощущает неразрывную связь через прославление Богородицы :

Хвалит немолчно Тебя вся Вселенная
И величают все сонмы миров.
Горная твердь и пучины безвестные,
Солнце, Луна и созвездья несметные,
Суша, моря и земные концы
Славят Владычицу Духоневестную,
Лучшую в женах, Жену Боговместную. (Архив Голохвастова)

- 18 В молитвенном порыве лирический герой обращается к Заступнице от имени всего « незамеченного поколения » :

Будь нам, Благая, от зол Оборonoю
Сенью надежной Покрова Небесного,
Путеводя нас пречудной Иконою...

- 19 Идейной доминантой незавершённой главы неоконченной поэмы является призыв к Заступнице о духовной и душевной помощи изгнанникам, лишенным родного крова. Поиск Света и христианской радости приводит Г. В. Голохвастова к воплощению

в завершенных произведениях образа России — не « царства кесаря », но « царства духа », хранимого Богородицей и Церковью.

- 20 В начальном эпизоде незавершенной поэмы Голохвастов создает потрясающий по эмоциональному напряжению монолог-молитву, направленную к Богородице и к конкретному иконическому образу Курской-Коренной Богоматери, молитву человека, воплощающего черты национального русского религиозного сознания, в котором, по мысли Г. П. Федотова, Богородица « остаётся связанной с человечеством, страждущей матерью и заступницей [...]. В образе Её, не юном, не старом, словно безвременном, как на православной иконе, народ чтит небесную красоту материнства... » [Федотов, 1991 : 49].
- 21 Г. В. Голохвастов не просто наполняет свои стихи молитвами к Богородице, соединяя их с важнейшими ориентирами ментального пространства русского изгнанничества, он также дает нам примеры своего рода архаизирующего словотворчества и пытается создать произведение в редком для русской поэзии XIX и XX веков жанре, заставляя нас, таким образом, взглянуть на незавершенность как на невосполнимую для истории и теории литературы потерю.

Архив Г. В. Голохвастов, Архив Библиотеки редких книг и рукописей Колумбийского университета

Витковский Е. В., 2008, « От смерти к жизни ». В : Г. В. Голохвастов, *Гибель Атлантиды. Стихотворения. Поэма*. М., Водолей.

Крейд Вадим, 1995, « Биографические сведения ». В : В. Крейд, *Вернуться в Россию — стихами... 200 поэтов эмиграции : Антология*. Москва, Республика.

Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон. Сост. С. Снегорева. 2-е изд. Санкт-Петербург, 1898. Цит. по изд. : Ярославль, Верхняя Волга, 1997.

Федотов Г. П., 1991, *Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам)*. Москва, Прогресс, Гнозис.

1 Узнаваем пейзаж вокруг усадьбы, предположительно в Ярославской губернии, в которой поэт провёл счастливые годы детства и юности.

Anastassia Aleksenko

Enseignante du département de littérature russe et mondiale de l'université fédérale de Stavropol (Russie)

Selecta slavica

Remarques sur le mot *noč'* (nuit) dans *La nuit européenne* de Vladislav Hodasevič

Заметки о слове *ночь* в поэзии Ходасевича

Remarks on the word *noč'* (night) in the poetry of Hodasevič

Florence Corrado-Kazanski

DOI : 10.35562/modernites-russes.156

CC-BY

Français

Les recueils poétiques de Vladislav Hodasevič (1886-1939) sont traversés par la dialectique de la lumière et de l'obscurité, riche de connotations mystiques. Concernant le champ lexical de l'obscurité, c'est le mot *mrak*, d'origine slavonne, évocateur du néant, qui est le plus fréquent. Mais le dernier recueil de Hodasevič, publié en 1927 à Paris, *La nuit européenne* (*Европейская ночь*), nous invite à étudier dans ce recueil les occurrences du mot *noč'* (nuit), mot du langage courant. « Nuit » désigne une réalité temporelle et spatiale, mais aussi spirituelle et ontologique. Nous verrons que le mot *nuit* apparaît comme un nom désespéré de la *modernité* européenne de l'entre-deux-guerres, et qu'il annonce aussi le silence poétique de Hodasevič.

Русский

Поэзия Вл. Ходасевича (1886-1939) пронизана диалектикой света и тьмы, которая богата мистическими ассоциациями. Что касается лексического поля тьмы, чаще всего встречается церковно-славянское слово *mrak*, синоним небытия. Однако последний опубликованный в Париже в 1927 г. сборник *Европейская ночь* обращает наше внимание на слово *ночь*, имеющее не только онтологическое, духовное значение, но и временно-пространственное. В статье анализируется слово *ночь* в ряде стихотворений : *У моря*, *Все каменное*, *Ночь*, *Берлинское*. Мы придём к выводу, что в сборнике *Европейская ночь* слово *ночь* является как бы трагическим именем европейской современности двадцатых годов, и одновременно предвещанием поэтического молчания Вл. Ходасевича.

English

Vladislav Hodasevič's poetry (1886-1939) is pervaded with the dialectic of light and darkness, which is rich in mystical connotations. Regarding the lexical field of darkness, the most frequent word is *mrak*, which is of Slavonic origin. This word is evocative of nothingness. Moreover, his latest collection, published in 1927 in Paris, *The European night*

Vladislav Hodasevič's poetry (1886-1939) is pervaded with the dialectic of light and darkness, which is rich in mystical connotations. Regarding the lexical field of darkness, the most frequent word is *mrak*, which is of Slavonic origin. This word is evocative of nothingness. Moreover, his latest collection, published in 1927 in Paris, *The European night* (*Европейская ночь*), invites us to study the occurrences of the word *noč'* (night). "Night" designates a temporal and spatial reality, but also a spiritual and ontological one. I will argue that the word *night* appears as a desperate label for European *modernity* during the interwar period and it also announces Hodasevič's poetic silence.

Mots-clés

Hodasevič, poésie, nuit, lumière, Europe

Keywords

Hodasevič, poetry, night, light, modernity, Europe

Ключевые слова

Ходасевич, поэзия, ночь, свет, современность, Европа

La « noire nuit européenne »

La nuit urbaine, espace de la pesanteur

La nuit, « haleine » du siècle

La nuit, reflet du non-être

-
- 1 « Deux forces règnent sur le monde : la lumière et la pesanteur », écrivait Simone Weil dans *La pesanteur et la grâce* [Weil, 1988 : 41]. Cet aphorisme, par sa densité, sa sobriété et son classicisme, offre une éloquente introduction à la vision du monde comme à la poétique de Vladislav Hodasevič, poète russe né à Moscou en 1886, mort à Paris en 1939, dont l'œuvre semble justement être le lieu d'un combat entre la pesanteur du monde et la lumière de l'être, un combat qui met notamment en scène la nuit, comme l'indique le titre du dernier recueil du poète : *La nuit européenne* (1927). L'étude du mot « nuit », dans ce recueil, sera précédée d'une présentation de l'œuvre de Hodasevič dans son ensemble, sous ce double angle de la lumière et

de la pesanteur, afin de poser quelques jalons qui permettront de mieux appréhender « la nuit » de son dernier recueil.

- 2 L'opposition entre la lumière et la pesanteur illustre la vision du monde dualiste de Hodasevič, héritier du symbolisme tel que Berdjaev, par exemple, le décrit dans *l'Idée russe* :

Основным влиянием на символистов было влияние Вл. Соловьева. Он так формулировал сущность символизма в одном из своих стихотворений :

« Все, видимое нами,
Только отблеск, только тени
От незримого очами ».

Символизм видит духовную действительность за этой видимой действительностью. Символ есть связь между двумя мирами, знак иного мира в этом мире. [Бердяев, 1946 : 229-230]

Leur principale source d'influence fut Soloviev. Il exprime l'essence du symbolisme dans ces vers :

Tout ce que nous voyons
N'est qu'un reflet, qu'une ombre
De ce que l'œil ne peut apercevoir.

Le symbolisme perçoit la réalité spirituelle cachée derrière cette réalité visible. Le symbole est le lien entre deux mondes, le signe de l'autre monde en ce monde. [Berdiaev, 1969 : 237]

- 3 La lumière et la pesanteur caractérisent aussi la dualité de l'âme et du corps, motif récurrent de toute la poésie de Hodasevič [Струве, 1928 : 6], métonymique de la tension tragique entre l'idéal et le réel que le poète éprouve douloureusement, et qu'il aspire à résoudre, tout en étant conscient de l'impossibilité de cette tâche. John Malmstad, spécialiste de la poésie russe, écrit :

Il lutte pour l'absolu, pour la transformation de la réalité, pour l'unification du moi, mais s'il n'y atteint jamais, ce ne pourra être que pour le plus fugace des instants, souvent au cours de l'acte créateur. [Malmstad, 1988 : 115]

- 4 Hodasevič conçoit en effet l'acte créateur comme une transfiguration. Il écrit :

Произведение искусства есть преображение мира, попытка пересоздать его, выявив скрытую сущность его явлений такую, какова она открывается художнику [d'après : Богомолов, 1989 : 33]

Une œuvre d'art est une transfiguration du monde, une tentative de la recréer en révélant l'essence cachée de ses apparences, telle qu'elle apparaît à l'artiste.¹

- 5 Riche de sa connotation évangélique, le mot « transfiguration » évoque la lumière de l'être, la mystique chrétienne de la lumière, qui apparaît à la fois comme un motif et comme un principe poétique de son œuvre. C'est dans cette perspective que l'aphorisme de Simone Weil éclaire non seulement la vision du monde, mais aussi l'esthétique de Hodasevič, en faisant écho notamment à la poétique des titres de ses recueils de la maturité : *Lourde lyre*, et (de manière négative) *La nuit européenne*. Nous verrons que *La nuit européenne* semble bien signer l'échec d'une telle poétique de la transfiguration...
- 6 La dualité de la lumière et de l'obscurité traverse toute la poésie de Hodasevič. Emmanuel Demadre a ainsi souligné la dominante sombre de son premier recueil *Jeunesse*, publié en 1908, et la lumière des deux recueils suivants, *La maisonnette heureuse* (1914) et *La voie du grain* (1920), enfin l'obscurité de *Lourde lyre* (1922) et de *La nuit européenne* (1927) [Demadre, 2007 : 573-587]. Mais il faudrait ajouter que cette tension entre lumière et obscurité est présente dans chacun des recueils.
- 7 C'est le recueil *Tel le grain*, ou *La voie du grain* (*Путь зерна*, 1920), qui révèle la voix lyrique singulière de Hodasevič, marquée par un classicisme de la forme, un souci de la justesse des mots et de la profondeur du sens², en même temps qu'une attention acérée au monde et notamment à l'année révolutionnaire 1917 qui bouleverse l'histoire de la Russie : le premier poème, portant le même titre que le recueil, allie la métaphore du grain à celle de la lumière et présente la révolution comme un passage pascal qui promet la vie. C'est dans ce recueil que sont publiés plusieurs poèmes narratifs que la critique a coutume de nommer « épiphaniques », tels que le poème de 1918 *Midi* (*Полдень*), évoquant un instant extatique au bord de la mer, alors que le soleil est à son zénith. La lumière physique, diurne, y est décuplée par la vision d'une lumière autre, métaphysique ; cette illumination,

instant d'ouverture maximale à l'être, correspond aussi à un recueillement maximal en soi du sujet lyrique qui retrouve son unité intérieure (« Лицом к лицу с собой, потерянным когда-то — / И обретенный вновь »). Nous verrons que le poème narratif *Au bord de la mer* (*У моря*, 1922), d'où est extrait le titre « la nuit européenne », prend l'exact contre-pied du poème *Midi*.

- 8 *Lourde lyre* (*Тяжелая лира*), le quatrième livre de Hodasevič, correspond à la période pétersbourgeoise de sa vie, depuis son départ de Moscou pour Petrograd en novembre 1920 jusqu'en juin 1922, date où il quitte la Russie pour Berlin. Il y poursuit la même poétique que *La Voie du grain*, en développant notamment le motif de la dualité de l'âme et du corps, et celui de la pesanteur. Dans le titre du recueil, la pesanteur est présentée comme un attribut essentiel de la poésie, mais elle caractérise aussi le monde corporel, terrestre, que la poésie a précisément pour tâche d'illuminer, de transfigurer. Quant au mot « nuit », on le trouve notamment dans le poème emblématique *Les hirondelles* (*Ласточки*, 1921) [Ходасевич, 1992 : 181], désignant une nuit désirable, nuit de la plénitude ontologique, suressentielle, qui libèrerait de la pesanteur, mais qui n'est accessible qu'au seul regard de l'esprit : il s'ouvre sur le vers aphoristique « Имей глаза — сквозь день увидишь ночь » (« Si tu as des yeux, à travers le jour tu verras la nuit »).

- 9 Après son départ de Russie, Hodasevič vit en Allemagne de l'été 1922 à l'automne 1923 : c'est de cette période que datent les dix-sept poèmes formant l'ensemble allemand du recueil *La nuit européenne* [Demadre, 1997 : 253-264]. En avril 1925, il s'installe définitivement à Paris avec Nina Berberova : c'est à cette date que l'exil commence véritablement. En 1927, une maison d'édition parisienne publie un recueil de poèmes reprenant *La voie du grain* et *Lourde lyre*, ainsi que *La nuit européenne*, son dernier recueil, placé sous le signe de la trivialité, de la disharmonie du monde et de l'esthétique grotesque. Après ce dernier recueil, il renonce à la poésie.

- 10 Les recueils de la maturité, depuis la lumière de *La voie du grain* jusqu'à *La nuit européenne* seraient donc caractérisés par une avancée dans l'obscurité. Mais l'essentiel semble plutôt dans le fait que cette tension entre lumière et obscurité est présente dans chacun des recueils, et presque dans chacun des poèmes, de la

maturité poétique de Hodasevič. C'est ce que confirme l'étude lexicale du champ lexical du jour et de la nuit, de la lumière et de l'obscurité. Le couple oppositionnel le plus fécond est celui de la lumière et de l'obscurité. Les noms *свет* (lumière), *лучи* (rayons), le verbe *сиять* (rayonner) et ses composés sont les plus fréquents : citons par exemple l'incipit du poème *Les pains* (*Хлебы*, 1918) [Ходасевич, 1992 : 141], dont la lumière surabondante clôt le recueil *La voie du grain* : « Слепящий свет сегодня в кухне нашей » (« Lumière éblouissante dans la cuisine aujourd'hui »). La lumière y est en outre le signe de la proximité des anges, personnages récurrents, comme dans le poème *La musique* (*Музыка*, 1920) [*ibid.* : 155-156], qui ouvre le recueil *Lourde lyre* : « В нем ангелы пернатые сияют » (« Les anges ailés y resplendent »). Le soleil est souvent nommé, comme dans le poème épiphanique *Rencontre* (*Встреча*, 1918) [*ibid.* : 130-131], qui décrit une jeune fille comme une apparition mariale « Она стояла, залитая солнцем » (« Elle était là, inondée de soleil »).

- 11 Face à la récurrence de ces mots qui disent la clarté, c'est le mot *мрак* (ténèbres) qui est de loin le plus fréquent pour désigner l'obscurité : d'origine slavonne, appartenant au registre élevé, c'est un nom biblique, immédiatement évocateur du néant. Citons, par exemple, un distique extrait du bref poème *Je regarde par la fenêtre, et je méprise* (*Смотрю в окно — и презираю...*, 1921) [*ibid.* : 183], du recueil *Lourde lyre*, qui condense et réunit l'opposition paradoxale, physique et métaphysique, de la lumière du jour et de l'obscurité du néant : « Дневным сиянием объятый, / Один беззвездный вижу мрак... » (« Ensermé par la lumière du jour, / je ne vois que la ténèbre sans étoiles... »). Le nom *мрак* est particulièrement présent dans les poèmes allemands de *La nuit européenne*, où le poète évoque un univers urbain démoniaque : « Дома — как демоны, / Между домами — мрак » (« Les maisons sont comme des démons, / Entre les maisons : les ténèbres ») (*берлинской улицы*, 1922-1923) [*ibid.* : 229-230].
- 12 Mais le titre *La nuit européenne* nous invite à étudier les occurrences du nom *ночь*, relevant du langage courant, sans doute plus propice à une interprétation polysémique que *мрак*. Le nom *ночь* désigne d'abord une réalité temporelle, dans son opposition au jour [Genette, 1968 : 28-42] ; une réalité spatiale, comme le suggère le syntagme

« nuit européenne », mais aussi spirituelle [Bouyer, 1990 : 108-109]. Dans la mémoire juive, la nuit est celle de l'épreuve où Dieu a délivré son peuple (Exode 12, 21-42) ; selon la foi chrétienne, la nuit pascale est triple : nuit de la Cène (1 Corinthiens, 23-25), nuit qui recouvre la terre au moment de la mort du Christ (Mt. 20, 45), nuit de la Résurrection (Mt. 28, 1-8). Et dans l'expérience mystique, la nuit peut être aussi celle du doute, qui risque de faire chanceler la foi.

- 13 Nous proposons de parcourir le recueil *La nuit européenne* en suivant les occurrences du mot « nuit », en commençant par une brève présentation du poème narratif *Au bord de la mer* dont le titre est extrait, qui fait de la nuit une métaphore de la condition humaine. Notre parcours nous fera voir ensuite la nuit comme un espace fermé, espace urbain, lieu de la pesanteur (*Всё каменное...*) ; comme l'espace-temps infernal de toute une époque, source d'une inspiration mortifère (*Ночь*), enfin comme l'espace-temps de la révélation du non-être, de la désintégration du moi lyrique (*Берлинское*) conduisant au silence poétique.

La « noire nuit européenne »

- 14 Le syntagme « noire nuit européenne » (« Под европейской ночью черной ») surgit au milieu du poème narratif *Au bord de la mer* [Ходасевич, 1992 : 223-227], à la fin du deuxième poème de ce cycle qui en comporte quatre.

Под европейской ночью черной
Заламывает руки он.

Dans la noire nuit européenne
Il se tord les mains.

- 15 L'apparition de la nuit n'y est pas préparée temporellement par les strophes qui précèdent, où se dessine le portrait d'un personnage indéfini, désœuvré, déshumanisé, comparé à une mouche (« Как муха на бумаге липкой », « Comme une mouche sur un papier collant »), appesanti par une vie quotidienne vaine (« Погряз в простом житье-бытье », « Embourbé dans le simple quotidien »), et qui, voulant soudain échapper à l'ennui (« Как можно жить в тоске такой ! / Он

вскакивает. Мимо, мимо, / Под ветер, на берег морской ! », « Comment vivre dans cet ennui ! / Il sursaute. À côté, à côté, / Allons au vent, au bord de la mer ! »), ne trouve que la « noire nuit européenne ». L'adjectif « noire » en fin de vers, redondant, au sens temporel du mot « nuit » ajoute le sens d'une obscurité totale, oppressante parce que le personnage se trouve « en dessous » et parce qu'elle renvoie au vide intérieur qui le mine (« Он всё забыл », « Il a tout oublié »). L'autre adjectif, « européenne », qui précède en russe le mot « nuit », renvoie le personnage, double du poète, à son altérité et son étrangeté : son visage « n'est pas d'ici » (« лицо нездешнее ») ; il spatialise en outre la nuit, la généralise, renverse la relation entre les termes pour faire de la nuit une métaphore de l'Europe.

- 16 L'Europe est avant tout le lieu de l'exil pour le poète, lieu de l'errance. La première partie du poème *Au bord de la mer* s'ouvre sur le regard désespéré d'un je lyrique rabaissé, contemplant un ciel réifié, qui l'enferme dans la trivialité :

Лежу, ленивая амeba,
Гляжу, прищуря левый глаз,
В эмалированное небо,
Как в опрокинувшийся таз.

Allongé, amibe paresseuse,
Je regarde, l'œil gauche plissé,
Le ciel émaillé,
Comme une bassine renversée.

- 17 Le poème se clôt sur la figure de Caïn, qui traverse ce monde trivial, comme s'il l'habitait tout en lui étant étranger.

Неузнанный проходит Каин
С экземой между бровей.

Incognito passe Caïn,
De l'eczéma entre les sourcils.

- 18 Caïn est la figure du réprouvé, de l'exilé, de l'éternel errant (« tu seras errant et vagabond sur la terre », Gn. 4, 12), c'est à ce titre un

double du *je* lyrique et du poète, leur parenté est ironiquement soulignée par la maladie de la peau dont souffrait Hodasevič³. Dans la deuxième partie du poème, le personnage n'est pas nommé, mais l'on peut supposer qu'il s'agit du même Caïn, à la fois figure de l'autre et figure d'un moi distancié, qui erre à travers le temps, un temps collectif dans lequel s'inscrit la voix lyrique : « Он в нашем времени дрожит » (« Il tremble dans notre temps »), « Слоняется по нашим дням » (« Il erre à travers nos jours »). Ce temps est résumé dans l'expression finale de « nuit européenne », qui prend une valeur temporelle autant que spatiale : elle désignerait la civilisation européenne des années vingt, se faisant alors l'écho de la conception slavophile d'une Europe matérialiste, oublieuse de la transcendance, ou bien nommerait plus globalement la modernité européenne caractérisée par le doute, dans laquelle l'exilé retrouve, comme posé en dehors de soi, le vide qui l'habite.

- 19 La nuit européenne signifierait donc ultimement la condition humaine, la condition de Caïn qui est celle de l'homme éloigné de Dieu⁴, symbolisée pour Hodasevič par la perte de la vision : l'extrême fin de ce cycle poétique reprend le motif de l'obscurité, mais cette fois du point de vue subjectif d'un aveuglement « Из-под ног земля убегает, / Глазам не видать ни зги » (« Sous ses pieds la terre se dérobe, / On n'y voit plus rien »). L'aveugle est un personnage emblématique de « la nuit européenne », auquel un bref poème est consacré (*Слепой*, 1922-1923) [Ходасевич, 1992 : 221]. L'impossibilité de voir est symbolique de l'impossibilité de croire ; la perte de la vision physique atteste aussi de l'absence de sens mystique. Le court poème *Tout est de pierre...* (*Всё каменное*), dont la durée poétique coïncide avec la durée d'une nuit et l'attente du jour, contrairement à ce à quoi nous avait habitué Hodasevič dans ses précédents recueils, ne laisse aucune prise à une lecture mystique de la nuit, ou du jour, comme ouverture vers l'être.

La nuit urbaine, espace de la pesanteur

- 20 Le poème *Tout est de pierre...* (*Всё каменное*, 1923) [Ходасевич, 1992 : 238] fait partie des poèmes berlinois de *La nuit européenne*. Il décrit un monde pétrifié.

Всё каменное. В каменный пролет
Уходит ночь. В подъездах, у ворот —

Как изваянья — слипшиеся пары.
И тяжкий вздох. И тяжкий дух сигары.

Бренчит о камень ключ, гремит засов.
Ходи по камню до пяти часов,

Жди : резкий ветер дунет в окарино
По скважинам громоздкого Берлина —

И грубый день взойдет из-за домов
Над мачехой российских городов.

Tout est de pierre. Par l'arche de pierre
Passe la nuit. Aux portes, sous les porches,

Comme des statues : des corps accolés.
Lourds soupirs. Lourde fumée de cigare.

La clé tinte contre la pierre, le verrou claque.
Marche dans la pierre jusqu'à cinq heures,

Attends : le vent soufflera dans les orgues
Des failles de l'énorme Berlin,

Et le jour mauvais se lèvera
Sur la marâtre des villes russes.

- 21 Tout est de pierre : l'assertion initiale du poème est une phrase minimale contenant en germe tout le poème. Du fait de la non-expression de la copule être au présent en russe, la phrase est constituée du seul pronom tout, et de l'adjectif dérivé du nom pierre, prédicat ; elle ne contient qu'un seul accent métrique, ce qui contribue également à figer le poème dès le premier vers, de même que le point qui scinde en deux le premier vers. Lorsque l'élan prosodique reprend, c'est pour répéter le même : l'adjectif каменное

qualifie cette fois-ci un lieu, une arche, nommée en fin de vers, ce qui crée un léger effet d'attente, et met en scène l'apparition de la nuit, au début du vers suivant. La nuit semble personnifiée, première habitante de cette ville de pierre, comme un cimetière, dont les seuls espaces urbains cités sont des seuils : *travée* (пролѣм), puis *entrée d'immeubles* (подъезд), *portes cochères* (ворота). Ces seuils semblent représenter le passage par excellence qu'est la mort, symbolisée par la nuit, première « passante » du poème.

- 22 Dans le distique suivant surgissent des silhouettes enlacées, pétrifiées, sans vie, « слипшиеся пары », comparées à des statues : l'amour n'est pas légèreté mais difformité. Ce motif de « ce qui colle » avait déjà été rencontré dans le poème *Au bord de la mer*, où le personnage était comparé à une mouche sur du papier collant (« Как муха на бумаге липкой ») : ce qui est collant, et déforme, relève de l'esthétique grotesque, et exprime de manière physique la pesanteur du monde et des corps sans âmes. Il annonce, au vers suivant, la double répétition de l'adjectif lourd (тяжкий) qualifiant tour à tour le soupir érotique et la fumée de cigare, qui rabaisse le mot *esprit* (дых) au sens matériel et restreint de « fumée », et qui rabaisse aussi l'amour en lui ôtant toute signification spirituelle. L'autre passant, animé, cette fois, sera le vent, dans l'avant-dernier distique, comme un annonciateur apocalyptique du jour. La nuit urbaine apparaît ainsi comme l'espace-temps de la pesanteur, espace-temps mortifère que la voix lyrique exhorte à parcourir : « Ходи по камню до пяти часов » (« Marche dans la pierre jusqu'à cinq heures »), comme en écho à l'errance de Caïn, qui, dans le récit de la Genèse, après le meurtre de son frère, devient un personnage urbain (« Caïn se mit à construire une ville et appela la ville du nom de son fils Hénok », Gn. 4, 17). Cette errance n'a d'autre but que d'attendre le jour, un jour mauvais (зрubbyй день), qui révèle l'identité maléfique de Berlin sur laquelle se clôt le poème : « marâtre des villes russes », double dégradé de Moscou, mère des villes russes.
- 23 Le poème *La nuit* [Ходасевич, 1992 : 268-269], écrit en 1927, alors que Hodasevič vit à Paris, porte un regard rétrospectif sur ces errances nocturnes : il les interprète comme une descente aux enfers qui est aussi une entrée dans l'histoire, source paradoxale d'inspiration poétique. Ayant renoncé à transfigurer le monde, la poésie aspire désormais à s'y enfoncer.

La nuit, « haleine » du siècle

- 24 Dans le poème *La nuit*, le mot *ночь* n'apparaît que dans le titre, ce qui lui confère un sens symbolique, et qui autorise à lire le poème non seulement comme une description, mais comme une interprétation de la nuit.

Ночь
Измученные ангелы мои !
Сопутники в большом и малом !
Сквозь дождь и мрак, по дьявольским кварталам
Я загонял вас. Вот они,

Мои вертепы и трущобы !
О, я не знаю устали, когда
Схожу, никем не знаемый, сюда,
В теснины мерзости и злобы.

Когда в душе всё чистое мертво,
Здесь, где разит скотством и тленьем,
Живит меня заклётым вдохновеньем
Дыханье века моего.

Я здесь учусь ужасному веселью :
Постылый звук тех песен обретать,
Которых никогда и никакая мать
Не пропоет над колыбелью.

La nuit

O mes chers anges exténués !
Compagnons de tous les instants !
Dans la pluie, le noir, les quartiers diaboliques
Comme je vous chassais. Les voici,

Mes antres et mes bas-fonds !
Je ne connais pas la fatigue, si
Je descends ici, inconnu,
Dans les failles du dégoût.

Quand dans mon âme le pur est mort,
Ici, où pue la bête et le pourri,
Me vivifie un souffle honni,
L'haleine de mon siècle.

J'apprends ici la joie terrible :
De ces chants trouver le son tiède
Qu'aucune mère, jamais,
Ne chantera sur un berceau.

- 25 Le regard rétrospectif, porté par le je lyrique, sur sa vie prend tout d'abord la forme d'un élan lyrique plein de compassion, souligné par de nombreux points d'exclamation, que le sujet adresse à ses anges gardiens, compagnons de joie et d'infortune, doubles ailés, légers, du poète qui traversaient les recueils *La voie du grain* et *Lourde lyre*. Ainsi, dans le poème *Les pains*, les chérubins participaient à l'humble service de la cuisine, et à la fin du poème, la voix lyrique laissait la parole à l'ange : « L'ange nous dit que sont vrais comme le ciel / La terre, l'amour et le labeur » (« Клянется ангел нам, что истинны, как небо, / Земля, любовь и труд »). Les anges personnifiaient la vision de l'être en sa beauté⁵, rendaient présents le ciel sur la terre, et invitaient à regarder la terre comme le ciel. Ici, la voix lyrique pousse cette logique à son extrême en faisant descendre les anges, toujours présents, dans les enfers terrestres de la ville : « Сквозь дождь и мрак, по дьявольским кварталам / Я загонял вас » (« Dans la pluie, le noir, les quartiers diaboliques / Comme je vous chassais »). Dans la strophe suivante, le verbe descendre (*схожу*) est rejeté en début de vers après la locution quand, en fin de vers précédent, ce qui met en œuvre prosodiquement le décalage fatal qui fait glisser le je lyrique dans cet *ici* du poème, répété plusieurs fois (*сюда*, indiquant le lieu vers lequel on se dirige, puis *здесь*, le lieu où l'on se trouve, repris à chaque strophe suivante), un *ici* morbide dans lequel le je lyrique désormais se complaît.
- 26 Ces confidences sur le chemin de vie parcouru sont donc aussi des confidences poétiques : si les anges personnifient l'acte poétique, l'espace urbain nocturne que le poème évoque apparaît au fil du poème comme l'espace poétique de l'ensemble de l'œuvre de Hodasevič, un espace incliné, qui traverse « la pluie, le noir, les

quartiers diaboliques », descend dans « les antres » et « les bas-fonds » (« Вот они, / Мои вертепы и трущобы ! »), jusqu'au plus profond, jusqu'à ces « failles du dégoût » (« В теснины мерзости и злобы ») qui s'enfoncent dans les ténèbres spirituelles, antithèse de la beauté, ici nommées bestialité et pourriture (« Здесь, где разит скотством и тленьем »).

- 27 La nuit du titre nomme cet espace-temps en pente de la trivialité, de la *пошлость*, concept structurant de la culture russe qui désigne la laideur métaphysique du quotidien, dans lequel le je lyrique descend, « inconnu » (« никем не знаемый ») comme Caïn dans le poème *Au bord de la mer* (« Неузнанный проходит Каин »), c'est-à-dire impersonnel, sans visage, comme s'il avait perdu toute trace du divin en lui : c'est ainsi qu'on pourrait interpréter l'expression « Quand dans mon âme le pur est mort » (« Когда в душе всё чистое мертво »), où l'adjectif substantivé *pur*, n'est plus qu'un son vide, un signe linguistique sans réalité vivante. Pourtant le poète reconnaît trouver paradoxalement un réconfort dans la trivialité (« я не знаю устали »), à l'insigne différence des anges exténués (« измученные ангелы »), et la poésie s'en trouve vivifiée : selon la polysémie du mot *вдохновение*, le souffle honni de la putréfaction devient inspiration poétique, parce qu'il est l'haleine du siècle.
- 28 Le je lyrique dit « l'haleine de mon siècle » (« дыхание века моего »), comme il disait au premier vers « mes anges » (c'est moi qui souligne, F.C.). Point culminant du poème, l'expression « дыхание века моего » occupe tout le dernier vers de l'avant-dernière strophe, et peut être vue comme un miroir du titre du poème, *La nuit*, et du recueil entier, *La nuit européenne*. L'espace-temps de la nuit s'avère être l'espace-temps d'une époque, les années vingt, d'une modernité européenne marquée par l'oubli de l'esprit et engloutie dans le physiologique, ce que traduit l'esthétique grotesque de tout le recueil. Hodasevič ne dit pas *l'esprit* du siècle (*дух*), mais *l'haleine* (*дыхание*), grâce à un jeu lexical sur la même racine qui montre, d'un point de vue phonologique, l'éclatement, la décomposition du mot simple en trois syllabes, et la dégradation du masculin en neutre. Notons que la disparition de l'esprit concerne autant l'Europe occidentale que l'Union soviétique de la NEP⁶, où triomphe également l'esprit petit-bourgeois, la *пошлость*, pourtant associée souvent à l'Occident dans la pensée slavophile.

- 29 Pourtant ce siècle honni est le sien ; le pronom possessif signe l'identité de destin, identité tragique, qui conduit à faire entrer l'histoire dans ce qui est le plus intime : la création poétique. L'inspiration historique, définie par la décomposition (*тление*) conduit inexorablement à la désintégration mortifère de la parole poétique. Celle-ci est suggérée dans la dernière strophe par l'oxymore « joie terrible », développée ensuite par l'image d'un chant réduit à un « son tiède », comme privé de sens, un chant contre-nature, anti-maternel, le chant de la mort. La définition négative de la poésie qui clôt tragiquement le poème (« Qu'aucune mère, jamais, / Ne chantera sur un berceau ») renvoie la poésie à l'espace nocturne, désespéré, de Berlin, « marâtre des villes russes », et présente la poésie comme un espace artificiel, un espace vide, qui met en abyme la désintégration du monde et du moi.

La nuit, reflet du non-être

- 30 Le poème *Berlin* (*Берлинское*, 1923) [Ходасевич, 1992 : 228], par le jeu des espaces intérieurs et extérieurs démultipliés par les reflets des vitres, met en scène la nuit berlinoise comme reflet du vide intérieur du *je* lyrique. Il ne présente pas d'occurrence du nom *nuit*, mais de l'adjectif *nocturne* (*ночной*). On pourrait déjà y lire un signe de la désintégration qui fait disparaître le substantif, la substance, ce qui existe en soi, et rend possible la compréhension du monde, et fait au contraire proliférer les apparences, les reflets, ce qui est changeant, et qui sape toute compréhension. Le poème se fige sur l'apparition de « la tête nocturne » du sujet lyrique, détachée de son corps. Ce démembrement est annoncé par la construction cubiste, ou cubo-futuriste, de tout le poème.

Берлинское

Что ж ? От озноба и простуды —
Горячий грог или коньяк.
Здесь музыка, и звон посуды,
И лиловатый полумрак.

А там, за толстым и огромным
Отполированным стеклом,

Как бы в аквариуме темном,
В аквариуме голубом —

Многоочитые трамваи
Плывут между подводных лип,
Как электрические стаи
Светящихся ленивых рыб.

И там, скользя в ночную гнилость,
На толще чуждого стекла
В вагонных окнах отразилась
Поверхность моего стола, —

И проникая в жизнь чужую,
Вдруг с отвращеньем узнаю
Отрубленную, неживую,
Ночную голову мою.

Berlin

Eh quoi, contre le froid et le rhume,
Un grog brûlant ou du cognac.
Ici, musique, bruit de vaisselle,
Et une pénombre lilas.

Et là, au-delà de l'énorme
Vitre épaisse de verre poli,
Comme dans un sombre aquarium,
Comme dans un aquarium bleu —

Flottent des tramways couverts d'yeux
Entre les tilleuls sous-marins,
Comme des bancs électriques
De lents poissons phosphorescents.

Là, glissant dans la nuit putride,
Sur l'épaisseur du verre lointain
Des fenêtres de wagons, le reflet
De la surface de ma table —

Et pénétrant une autre vie,
Soudain je vois avec dégoût
Une tête coupée, inerte,
Ma tête nocturne.

- 31 Comme un tableau cubiste, le poème *Berlin* propose une vision décentrée (ou excentrée) de la vie nocturne, qui fait alterner, de strophes en strophes, espaces intérieurs et espaces extérieurs. La première strophe, comme le premier plan d'un tableau, est l'ici du poème, l'espace fermé d'un café, dont la pénombre est intimement liée à une impression sonore cacophonique (« Здесь музыка, и звон посуды, / И лиловатый полумрак », « Ici, musique, bruit de vaisselle, / Et une pénombre lilas »). La deuxième strophe désigne un espace éloigné (« А там », « Et là »), séparé par une vitre, qui pourrait être un second plan, mais qui plutôt se superpose au premier par le jeu de la transparence. De plus, cet espace opposé au premier par la distance, que la logique conçoit comme un extérieur, est comparé à l'espace fermé d'un « sombre aquarium », ce qui brouille la perspective de l'intérieur et de l'extérieur, de l'ouvert et du fermé, sur lesquels reposent à la fois la perception de l'espace et du moi dans l'espace. Enfin, l'impression visuelle d'un aquarium perturbe la différence fondamentale entre l'air et l'eau, bouleverse la perception du cosmos, et renforce la tonalité apocalyptique du poème.
- 32 À la troisième strophe, ce second espace fermé, dont l'obscurité se superpose à la pénombre du premier, est animé par des tramways animalisés, monstres marins « couverts d'yeux », phosphorescents de lumière artificielle : « Как электрические стаи / Светящихся ленивых рыб »⁷. Ces tramways apparaissent comme une transformation monstrueuse des anges du poème précédent, puisque dans la tradition angélologique, ce sont les chérubins qui ont de nombreux yeux, et la lumière électrique signe l'imposture de ces anges mécaniques qui hantent un cosmos sens dessus dessous, thématized à la strophe suivante par la notion de pourriture (« в ночную гнилость »). Telle est la première occurrence de l'adjectif *nocturne*, qui fait de la nuit une figure de la décomposition, matérialisée, ou *textualisée*, par la décomposition des reflets qui mettent en abyme l'espace poétique, et annoncent le vide.

- 33 En effet, surgit ici une seconde séparation de verre, lointaine, étrangère — « На толще чуждого стекла » — celle des fenêtres du tramway, qui délimite un espace fermé distant, et pourtant coextensif à l'espace fermé premier, celui du café, puisqu'il agit comme un miroir, et reflète la surface de la table où se trouve le sujet lyrique : « В вагонных окнах отразилась / Поверхность моего стола » (« Sur les fenêtres des wagons, le reflet / De la surface de ma table »). La vision de ce reflet, qui déplace la surface matérielle de la table à travers l'espace décomposé de la nuit, à travers l'air et l'eau, la vitre, l'aquarium et la fenêtre du tramway, provoque un suspens, une sortie du temps, *textualisée* par un tiret qui relie la virgule, représentant la discursivité, au blanc de la fin du vers et fin de la strophe, montre le silence, et le vide dans lequel entre le je lyrique. Ce vide est d'abord paradoxalement nommée « vie étrangère » (« И проникая в жизнь чужую », « Et pénétrant une autre vie »), une sortie hors de soi qui est vécue comme une avancée : cette tension, ou cette confusion, entre le mouvement de l'intériorité et de l'extériorité pourrait décrire une extase, une sortie du temps qui fait échapper à la pesanteur, comme dans le poème *Épisode* (Эпизод, 1918) [Ходасевич, 1992 : 119-121] du recueil *La voie du grain*, qui relatait une expérience mystique de séparation de l'âme et du corps ; mais ici cette sortie de l'espace et du temps scelle au contraire la perte des limites du moi, la perte de l'intégrité, car elle décrit plutôt le processus inverse, celui de la pénétration, dans le moi, du monde décomposé.
- 34 L'ultime vision du je lyrique est celle de sa tête coupée ; la désintégration du corps s'étend sur les deux derniers vers, elle se morcelle en trois adjectifs qui disent la mort de trois manières : organique ou physiologique, « tête coupée », de manière négative, « sans vie », « inerte », et de manière symbolique « tête nocturne ». La mise en parallèle des deux syntagmes présentant l'adjectif « nocturne », « ночную гнилость » et « ночную голову мою », tous deux à l'accusatif, suggère que la pourriture a décomposé l'esprit. La nuit matérialise la désintégration du monde et de la personne, qui reste consciente d'elle-même, comme le suggère l'adjectif possessif à la première personne du singulier sur laquelle s'achève le poème, mais c'est une conscience de sa propre dévastation, une conscience du vide.

- 35 Le poème *Berlin* peut ainsi être lu comme une mise en œuvre de cette poétique qui, faute de pouvoir transfigurer une réalité en décomposition, s'y abîme jusqu'à y mettre en scène sa propre disparition. L'espace-temps poétique de la nuit apparaît alors comme la seule révélation désormais possible, celle du non-être, de la désintégration du moi lyrique, conduisant inéluctablement au silence poétique. *La nuit européenne* sera le dernier recueil de Hodasevič : l'acte poétique ne sera plus capable de recueillir, de réunir ce qui s'avère inéluctablement dispersé ; il n'est plus capable d'être à la fois un acte poétique et éthique, ce qui est impensable, et ne peut que rester silencieux.

Berdiaev Nicolas, 1969, *L'idée russe. Problèmes essentiels de la pensée russe au XIX^e et début du XX^e siècle*. Traduction et notes de H. Arjakovsky, Mame.

Bouyer Louis, 1990, *Dictionnaire théologique*, Paris, Desclée de Brouwer.

Demadre E., 1997, « Vladislav Khodassevitch : un poète russe en Allemagne au début des années vingt », *Slavica occitania*, 4, Toulouse, p. 253-264.

Demadre E., 2000, *La Quête mystique de Vladislav Hodasevič*. Thèse de doctorat, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

Demadre E., 2007, « V. Hodasevič, l'idole à deux faces », *Modernités russes* 7, *L'âge d'argent dans la culture russe*, CESAL, Lyon, 2007, p. 573-587.

Genette G., 1968, « Le jour, la nuit », *Langages*, 3^e année, n°12, *Linguistique et littérature*, p. 28-42.

Malmstad J., 1988, « Vladislav Khodassevitch », *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle. La révolution et les années 1920*. Sous la dir. d'E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Paris, Fayard.

Weil S., 1988, *La pesanteur et la grâce*, préface de Gustave Thibon, Paris, Plon.

Бердяев Николай, 1946, *Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века*, Париж, Умса-Press.

Богомолов Н.А., 1989, « Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича », В. Ходасевич, *Стихотворения*, Ленинград.

Булгаков С. (прот.), 1929, *Лествица Иаковля. Об ангелах*. Paris.

Струве Г., 1928, « Тихий ад. О поэзии Ходасевича, За свободу ! № 59 (2391), 11 марта, с. 6, электронная публикация П. Лавринца, Балтийский архив, 2010.

Ходасевич В., 1992, *Собрание стихов*, Москва, Центурион-Интерфакс.

- 1 Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur.
 - 2 C'est ce que souligne Gleb Struve dans son article de 1928 (« Тихий ад »).
 - 3 C'est l'indication biographique que donne E. Demadre dans sa thèse *La Quête mystique de Vladislav Hodasevič*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
 - 4 « Caïn s'éloigna de la présence du Seigneur et habita dans le pays de Nod à l'orient d'Eden » (Gn. 4, 16). La note de la traduction œcuménique de la Bible indique que le nom de ce pays est formé sur la racine du vagabondage, qui définissait Caïn au verset 12. Ce pays est un « non-lieu », synonyme de l'errance.
 - 5 La poésie de Hodasevič fait ici écho à l'ouvrage angélogique du père Sergej Bulgakov, où il était écrit : « Вся красота мира есть ничто иное, как просвет в небо, прозрачность для нас ангельского мира » (« Toute la beauté du monde n'est rien d'autre qu'une percée lumineuse dans le ciel, la transparence à nos yeux du monde angélique ») [Булгаков, 1929 : 122-123].
 - 6 Voir à ce sujet le poème satirique *Tentation* (*Искушение*, 1921) [Ходасевич, 1992 : 164-165].
 - 7 « Devant le trône, comme une mer limpide, semblable à du cristal. Au milieu du trône et l'entourant, quatre animaux, constellés d'yeux par-devant et par-derrière. [...] Les quatre animaux avaient chacun six ailes couvertes d'yeux tout autour et au-dedans » (Ap. 4, 6-8). Les quatre animaux, ou tétramorphe, ou encore quatre vivants, selon les traductions, ont pour origine la vision de la gloire de Dieu au Livre d'Ezéchiel (Ez. 1, 5-21 ; 10, 14). La tradition iconographique représente les chérubins couverts d'yeux, signe de connaissance intime de la Divinité.
-

Florence Corrado-Kazanski

Maître de conférences HDR de langue et littérature russes à l'université Bordeaux Montaigne, membre du laboratoire cultures, littératures, arts, représentations, esthétiques (CLARE, EA 4593)

IDREF : <https://www.idref.fr/092404480>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000357756637>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16678650>