

И.Б. Ничипоров

Смерть поэта как предмет творческих интуиций в произведениях М. Цветаевой

Аннотация: В статье проанализированы поэтические и прозаические произведения М. Цветаевой, связанные с важнейшей для нее темой смерти поэта. Данная тема, с одной стороны, имеет для Цветаевой автобиографический смысл, а с другой – обращена к судьбам многих поэтов прошлого и настоящего, к различным историческим эпохам. Рассмотрены стихотворения, поэтические циклы и статьи Цветаевой, посвященные А. Блоку, В. Маяковскому, А. Белому, М. Волошину и др.

Ключевые слова: смерть поэта, автобиографическая мифология, концепция творчества, литературные связи

Abstract: In this article the author analyses Tsvetaeva's poetic and prose works connected with the most important Tsvetaeva's theme – «Poet's death». This theme has autobiographical meaning and from other hand draws attention to many poets' lots in the past and present, to different historical periods. Tsvetaeva's poems, poetic patterns and articles, dedicated to Mayakovskiy, Belyi, Voloshin are reviewed.

Key words: poet's death, autobiographical mythology, conception of creation, literary

Интуиции о природе творчества и личности творца являются сквозными в художественном мире М. Цветаевой. Миф о Поэте сопрягается здесь с автобиографическими мотивами, с раздумьями о судьбах поэтов прошлого и современности. Важнейшей и не вполне осмысленной гранью этого мифа в поэзии и прозе Цветаевой становится образное постижение *смерти поэта* как явления, в котором конкретно-исторические реалии обнаруживают в себе метафизическое измерение.

В ранней цветаевской поэзии намечаются первые приближения к восприятию творческого пути под знаком «могильного креста» – как в стихотворении «Литературным прокурорам» (1911), где лирическое настроение пронизано

противлением стереотипу понимания смерти в качестве безвозвратного погружения в небытие: «Навсегда умереть! Для того ли // Мне судьбою дано все понять?»¹ В стихотворении «Идешь, на меня похожий...» (1913) звучит лирический монолог из «посмертья», таинственная сфера которого открывает поэту особый ракурс видения собеседника из земного мира («Как луч тебя освещает! // Ты весь в золотой пыли...»), а энергия творчества нацелена на разрушение «навязанных» смертью ритуалов мышления и поведения: «Я слишком сама любила // Смеяться, когда нельзя!.. // И пусть тебя не смущает // мой голос из-под земли».

Начиная со «Стихов о Москве» (1916) проникновение в тайну смерти входит у Цветаевой в широкое русло *автобиографической мифологии*. Творческое перевоплощение в образ «новопреставленной болярыни Марины» соединяется в цикле со сквозным мотивом «радостной» смерти в «дивном граде», с милыми сердцу лирической героини «зорями ранними на Ваганькове». Динамика «ролевого» сюжета («Поп, крепче позаткни мне рот // Колокольной землей московскою!») побуждает поэтическое сознание к *моделированию картины мира «после меня» и обозрению своего будущего «после-бытия» как желанного абсолюта* («И наконец-то будет разрешен // Себялюбивый, одинокий сон»), где смерть предстанет ликующим воскресением для вечности: «Ничто меня уже не вгонит в краску. // Святая у меня сегодня Пасха».

Автобиографические прозрения о смерти и «посмертье» уже с середины 10-х гг. *проецируются у Цветаевой на судьбы иных поэтов* – в циклах «Стихи к Блоку» (1916–1921) и «Ахматовой» (1916).

Пространственно-временная организация «блоковского» цикла² ориентирована на предчувствие встречи с поэтом как «пограничного» для лирического «я» самоощущения на пороге инобытия: «Иду к двери, // За которой – смерть». *В еще не наступившей телесно, но интуитивно постигаемой смерти* героя цикла высвечивается онтологическое несоответствие земного и горнего миров («Три восковых свечи – // Солнцу-то! Светоносному!»), приоткрывается антиномия трагической и одновременно «радостной» смерти-воскресения: «крылья его поломаны», «плачьте о мертвом ангеле» – «Мертвый лежит певец // И воскресенье празднует». В предвосхищение поэмы-реквиема «Новогоднее» (1927) событие смерти поэта, «навсегда повелевшего: быть!», осознается в «Стихах к Блоку» как *предел земного вербального самовыражения и начало выхода в надсловесное, духом предвкушаемое бытие*: «Губы, кричавшие слово: ответь! – // Знают, что этого нет – умереть!»

¹ Все произведения М.И. Цветаевой приведены в статье по электронному собранию ее сочинений: <http://www.tsvetayeva.com/>

² *Ничипоров И.Б.* Художественное пространство и время в «Блоковском цикле» М. Цветаевой // Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаяевская междунаrodn. научно-тематич. конф. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2001. С. 51–63.

В созвучии со «Стихами к Блоку» в цикле «Ахматовой» Цветаева, «осмысливая судьбу поэта живого и любимого»¹, интуитивно прозревает ситуацию смерти центральной героини: «Над Музой Царского Села // Кресты крапивы». В противовес обыденной логике эта смерть знаменует устремление к высшему осуществлению творческого духа. В цветаевском цикле рождается оригинальное ассоциативное сопряжение, в котором обнаруживается, что *в смерти поэта для внимающих его слову сердце сквозит дыхание бессмертия*, приоткрывается таинственное знание о не подверженном времени и тлению бытии: «И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой, // Уже бессмертным на смертное сходит ложе».

В позднейшей поэзии Цветаевой при обращении к теме смерти в целом и смерти поэта в частности наблюдается расширение метафизического плана, вызывающее усложнение символической образности; все более значимой становится поэтика парадокса как коренное свойство ее художественного мышления².

При наложении реальности смерти на сферу творчества у Цветаевой все определеннее выражается желание не просто «и в предсмертной икоте остаться поэтом», но силой поэтического вдохновения упразднить роковую единственность смерти («Ах, если б можно, чтоб дважды мой факел потух! // Чтоб на вечерней заре и на утренней сразу!»), преодолеть привычные координаты покорного восприятия конца земного пути: «Нежной рукой отведя нецелованный крест, // В щедрое небо рванусь за последним приветом» («Знаю, умру на заре!..», 1920). В стихотворениях 1923 г. «Поэт – издали заводит речь...», «Прокрасться», «Минута», «Наклон» ассоциация личности художника с «развешенными звеньями причинности», с парадоксальной деавтоматизацией восприятия смерти как ужаса и безобразия («Кто в каменном гробу Бастилий // Как дерево в своей красе») вырастает в *мифологему смерти поэта как восхождения и духовного освобождения*. Порывы «из тела вон», «за потустороннюю границу», «за предельные пределы станций», «тяга темени к изголовью гроба», жажда «вычеркнуться из зеркал» и «выписаться из широт» знаменуют в ценностной иерархии Цветаевой движение к высшему торжеству бытия, желанному, хотя и проникнутому затаенной горечью разминовению с диктующей свои законы земной материей: «Так: Лермонтовым по Кавказу // Прокрасться, не встревожив скал... // Распасться, не оставив праха // На урну...»

Образное выстраивание «вертикальной» модели бытия поэта, питающего «к высотам прекрасную страсть», оборачивается в ряде стихотворений, в «Поэме лестницы» (1926) интуициями о смерти как подлинной «жизни посмертной», достигаемой через вознесение и *погребение в небе* («Высоко мое оконце!..», 1919; «В сновидящий час мой бессонный, совиный...», 1921; «На назначенное свиданье...», 1923): «Из темного чрева, где скрытые руды, // Ввысь – мой тайновидческий путь. // Из недр земных – и до неба: отсюда // Моя двуединая суть».

¹ Саакянц А.А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1999. С. 95.

² Ляпон М.В. Логика интуиции // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой: XII международн. научно-тематич. конф. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2005. С. 15–24.

Вершиной художественного постижения смерти поэта в автобиографическом ракурсе явился у Цветаевой цикл «Стол» (1933–1935). В круг пророческих предчувствий героини включается здесь одушевленный предметный мир, которому приоткрывается тайна еесмерти и перехода в вечность. Внутренне «соразмерный» поэту стол – «вечный – на весь мой век!», «во весь мой бег», «во весь мой дар» – служит подтверждением фатальной противопоставленности творческой личности профанной картине мира («Вас положат – на обеденный, // А меня – на письменный»), становится свидетелем ужаса оголенности и незащитности поэта в смерти («А меня положат – голую: // Два крыла прикрытием») – и в то же время, благодаря своей сопричастности жизни и смерти творца, из безликой вещи преобразуется в питаемый глубинными токами бытия «живой ствол... с слезами *живой*¹ смолы, // С корнями до дна земли!»

В произведениях Цветаевой 20–30-х гг. выведена целая *галерея поэтов, судьбы которых образно осмысляются под знаком смерти*. Примечательным образцом подобного осмысления является поэма «Новогоднее» (1927) – элегия на смерть Р.М. Рильке и одновременно, по замечанию И. Бродского, исповедь перед умершим поэтом как «абсолютным слушателем» [4: 195].

Пронзительное ощущение относительности и недостоверности привычно понимаемых границ жизни и смерти, не соответствующих мистическому опыту художника («Жизнь и смерть давно беру в кавычки, // Как заведомо-пустые сплеты»), становится в образном мире поэмы предпосылкой для складывания мифологемы посмертного «нового места», которое интуитивно прочувствовано в качестве абсолютной, нераздробляемой целостности («с целым морем, Райнер, целой мною!»), нового состояния творческого «я»:

Стих! Как пишется в хорошей жисти
Без стола для локтя, лба для кисти
(Горсти)?
– Весточку, привычным шрифтом!
Райнер, радуешься новым рифмам?

Характерное и для поэмы, и для посвященного Рильке эссе «Твоя смерть» *остранение самого понятия смерти* («Как по волнам несет нас смерть по холмам могил – в Жизнь») мотивировано, как полагал И. Бродский, тем, что в восприятии автора поэмы «смерть поэта есть нечто большее, чем человеческая утрата. Это прежде всего драма собственно языка: неадекватности языкового опыта экзистенциальному... “Жизнь” и “смерть” представляются автору неудачной попыткой языка приспособиться к явлению»²:

Что мне делать в новогоднем шуме
С этой внутреннею рифмой: Райнер – умер.
Если ты, такое око – смерклось,

¹ Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит М.И. Цветаевой.

² *Бродский И.А.* Об одном стихотворении // Бродский И.А. Меньше единицы. Избр. эссе / Пер. с англ. под. ред. В. Гольшева. М.: Независимая Газета, 1999. С. 215.

Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть...

В посвященном памяти Н. Гронского поэтическом цикле «Надгробие» (1935) главное творческое усилие также нацелено на преодоление навязанного языком рассечения реальности на «здесь» и «там», «кость» и «дух», «труп» и «призрак», а потому оплакивание поэта оборачивается у Цветаевой прорывом в доступное именно творческому «я» сверхматериальное измерение («Нет, некоторое из двух: // Кость слишком – кость, дух слишком – дух»), *заклятием смерти как источника бытийных подмен*: «Не дам тебе... умереть совсем!.. порастить быльем!.. поседеть в сердцах!..» Парадоксальное заострение и опровержение земных стереотипов о судьбе поэта прозвучало у Цветаевой и в короткой эпитафии 1926 г. памяти С. Есенина: «*Много жил – кто в наши жил // Дни, все дал – кто песню дал*».

Интуиции о смерти поэта составили существенную грань цветаевской пушкинианы и, в частности, нашли отражение в «Стихах к Пушкину» (1931). От «Стихов к Блоку» тянется к «пушкинскому» циклу размышление о той фатальной, повторяющейся в разные века профанации личности и творчества художника в массовом, ангажированном восприятии, которая достигает своего апогея в смерти поэта. В двух заключительных стихотворениях цикла скрупулезная детализация обстоятельств похорон Пушкина («С проходного двора – // Умнейшего мужа России», «... на тишайшем из лож // Пребыть поднадзорным мальчишкой») наполняется онтологическим смыслом, выявляя несоответствие надысторического значения поэта «глухонемости» его земной, продолжающейся в посмертье участи:

Не поручать палачам похорон
Жертв, цензорам – погребенья
Пушкиных...

Не обречать на последний мрак,
Полную глухонемость –
Тела, обкарнанного и так
Ножницами – в поэмах.

Символическое претворение земного пути поэта в его загробное и вечное бытие происходит в циклах «Маяковскому» (1930) и посвященном памяти М. Волошина «Ich-Naut» («Там, в поднебесье», 1932).

Смерть Маяковского, увиденная Цветаевой как результат трагического поединка человека и поэта («Двенадцать лет подряд человек Маяковский убивал в себе Маяковского-поэта, на тринадцатый поэт встал и человека убил... Прожил как человек и умер как поэт»¹), образно запечатлена в цикле в качестве таинственного сопряжения земной яви и инобытия. Развернутый образ «сапог», сапог «почти что водолаза, пехотинца», в которых поэта положили в гроб, становится перед лицом смерти и вечности свидетельством его титанической – до самоуничтожения – борьбы с «невспаханностями» своей эпохи и в то же время приобретает символический смысл, выявляя причастность художника Горе как воплощению абсолютного бытия и коллективного духа своего народа: «Гору

¹ Статья М. Цветаевой «Искусство при свете совести» (1932).

нес – и брал – и клял – и пел... // Гору горя своего народа». «Антитеза обыкновенности и величия, времени и Вечности, человека и Поэта»¹ подчеркивается и строками из «Однодневной газеты», послужившими эпиграфом к третьему стихотворению. Произведенный поэтом «выстрел в самую душу» становится в цикле отправной точкой для воображаемого странствия вслед за Маяковским за грань земного мира, где парадоксальными штрихами обрисована его встреча с Есениным, а в душе лирической героини этот выстрел порождает непривычно звучащую, но пронизанную выстраданным религиозным чувством заупокойную молитву: «Упокой, Господи, душу усопшего врага твоего».

Мифопоэтический сюжет родственных отношений поэта и Горы разворачивается Цветаевой и в «волошинском» цикле 1932 г. Изображение могилы поэта на горе – «под небом и над землей» – становится воплощением цветаевского осмысления этой смерти как особого, *надсловесного опыта духовного восхождения*, который явлен окружающему миру («Так и во гробе еще – подъем // Он даровал – несущим») как прояснение затуманенной в земной жизни истины о творческой личности, причастной «Вечной Памяти Горе».

Прозрения о смерти поэта получили развитие и в *эссеистской прозе* Цветаевой. Основываясь на мемуарно-биографической почве, они нередко выходят здесь на уровень широких обобщений о природе творчества и личности художника.

Смерть поэта трактуется в статьях Цветаевой как знак его тайновидчества, безмерности, как последнее и непреложное высветление сущности творца – всегда «эмигранта из Бессмертья в время, невозвращенца в свое небо» («Поэт и время», 1932). *Рефлексия о конце жизненного пути поэта служит у Цветаевой ключом к пониманию всей провиденциальной логики его творческого развития*. Так, «в “Парусе” восемнадцатилетнего Лермонтова – уже весь Лермонтов, Лермонтов волнения, обиды, дуэли, смерти», а путь Блока интерпретируется как история смертельных разрывов с собой («Поэты с историей и поэты без истории», 1933). Иногда мелькнувшая в связи со смертью поэта образная ассоциация раскрывает особенности авторской оценки его творческой личности: «Смерть Блока – громовой удар по сердцу; смерть Брюсова – тишина от внезапно остановившегося станка» («Герой труда», 1925). Воспроизведение конкретных обстоятельств ухода поэта из жизни нередко вырастает у Цветаевой в иносказательный образ – как, например, при описании трагической гибели Н. Гронского на станции метро: смерть «произошла исключительно из-за потери крови, то есть времени» («Поэт-альпинист», 1934).

Симптоматично, что еще детское знакомство Цветаевой с первым поэтом ее жизни начинается именно с ошеломляющего узнавания о его гибели: «Первое, что я узнала о Пушкине, это – что его убили» («Мой Пушкин», 1937). Дальнее предуготовление смерти угадывается ею уже в элегическом прощании молодого поэта с морской стихией: «Мое море – пушкинской сво-

¹ Крамарь О.К. Эпиграфы в цикле М. Цветаевой «Маяковскому» // На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская международн. научно-тематич. конф. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. С.174.

бодной стихии – было море последнего раза, последнего глаза... разрывом, а не слиянием, не на жизнь – а на смерть». Дуэль, «черное дело убийства... на белизне снега», приобретает под пером автора эссе характер протяженного в историческом времени, «ежедневно, ежечасно» повторяющегося события, ибо «мещанская трагедия обретала величие мифа... Было двое: любой и один... Нас этим выстрелом всех в живот ранили». «Страсть к преступившему» Пугачеву, овладевшая, по убеждению Цветаевой, «уже обреченным сердцем Пушкина» на пороге смерти («Пушкин и Пугачев», 1937), заключала пророчество о неминуемом следовании судьбе орла из «пугачевской сказки»: «И пришлось ему – отказавшись от рецепта ворона – год спустя “Капитанской дочки” и пугачевской сказки – напоить российский снег *своей* кровью. Соубийцу мы знаем».

Интуиция о провиденциальной сущности смерти поэта с особой силой выражена в эссе «Пленный дух» (1934)¹ [6]. Пророческий смысл распознается здесь не только в знаменитых строках Белого 1907 г. о «солнечных стрелах» (стихотворение «Друзьям»), но и в самом «пограничном», «астральном» мироощущении поэта-символиста, мучавшегося «бедой своего рождения в мир», от которой он «только 8 января 1934 года излечился». Этот символистский опыт «между-бытия» пластично выведен в эссе посредством танца «смыслов, слов, сюртучных ласточкиных фалд, ног, – о, не ног! Всего тела, всей второй души, еще-души своего тела, с отдельной жизнью своей дирижерской спины, за которой – в два крыла, в две восходящих лестницы оркестр бесплотных духов». В жестовых подробностях «жизнетворческого» поведения поэта, в его двух последних портретах, запечатлевших «застывшую позу полета», «лицо духа с просквоженными тем светом глазами», – передается драма художника, со всей умноженной атмосферой катастрофической эпохи остротой ощутившего свою мучительную «промежуточность» между явленным и сокровенным планами бытия, между историей и вечностью: «Земля его как будто *отдавала* – туда, откуда его бросили, а *то* – опять возвращало. Просто им небо и земля играли в мяч».

В творческой концепции Цветаевой смерть поэта размыкается в свободное от земной относительности торжество жизни, что рельефно выражено в заголовке и образном строе эссе «Живое о живом» (1932). Пришедшая на августовский полдень смерть Волошина прочувствована Цветаевой в контексте столь значимой для нее проблемы отношений Поэта и Времени («Поэту всегда пора и всегда рано умирать») и воспринята как полнота раскрытия жизни, когда «в свой любимый час природы» тело поэта, являвшее «избыток жизни», «растворено в теле мира», а с высоты «коктебельской горы, где он лежит», обнаружился надмирный и вневременный характер присущего художнику тайновидения: «Тайновидчество поэта есть прежде всего очевидчество: внутренним оком – всех времен... Макс мифу принадлежал душой и телом куда больше, чем стихами... Макс сам был миф».

¹ *Ничиторов И.Б.* Миф об Андрее Белом в художественном сознании М. Цветаевой // Кафедральные записки: Вопросы новой и новейшей русской литературы. М: МГУ, 2002. С. 87–96.

Итак, интуиции о смерти поэта образуют один из смысловых центров художественного мира М. Цветаевой. Этими раздумьями пронизан весь воплощенный в ее поэзии и прозе опыт осмысления и собственного творческого пути, и судеб многих поэтов-«собеседников». Тема смерти поэта рождается у Цветаевой в контексте ее автобиографической мифологии, постепенно приобретает онтологический смысл, становится ключом к пониманию различных творческих индивидуальностей и исторических эпох, к постижению важнейшей для ее художественного сознания антиномии незащитности художника перед временем и агрессивной властью материального мира – и его могущественного тайновидения, обретения в смерти «лучшей победы над временем и тяготеньем».

Сведения об авторе:
Илья Борисович Ничипоров,
докт. филол. наук
профессор
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Ilya B. Nichiporov
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University.