



- ⁶² Балашова Ю. Эволюция и поэтика литературного альманаха как издания переходного типа. СПб., 2011. С. 206.
- ⁶³ Проблему сериализации на примере текста романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» в журнале «Русский Вестник» изучал У. М. Тодд. (См.: Тодд У. «Братья Карамазовы» и поэтика сериализации // Русская литература. 1992. № 4. С. 32–38.). См. также: Гапоненков А. А. Журнал «Русская мысль» 1907–1918 гг. Редакционная программа, литературно-философский контекст. Саратов, 2004. С. 76–77; Неклюдов С. А. Проблема целостности романов Ф. М. Достоевского (на

примере романов «Идиот» и «Бесы»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2013.

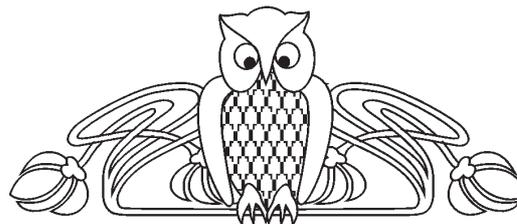
- ⁶⁴ Сологуб Ф. Творимая легенда. М., 1991. Кн. 2. С. 272.
- ⁶⁵ Баран Х. Федор Сологуб и критики: споры о «Навях чарах». С. 258.
- ⁶⁶ Там же.
- ⁶⁷ Гуральник Е. Заложник жизни (Современники о Ф. К. Сологубе) // Библиография. 2000. № 5. С. 155.
- ⁶⁸ Измайлов А. Указ. соч. С. 230–231.
- ⁶⁹ Сологуб Ф. Книга совершенного самоутверждения // Сологуб Ф. Говоримая легенда. С. 148.

УДК: 821.161.1.09-1+929Цветаева

АНРИ ДЕ РЕНЬЕ И А. С. ПУШКИН В МЕТАПОЭТИКЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

С. Ю. Корниенко

Институт мировой литературы имени Горького, Москва
E-mail: sve-kornienko@yandex.ru



Статья посвящена проблеме интерпретации авторской идентичности в соотношении с актуальным (символизм, поэтическая идеология журнала «Аполлон») и универсальным (Пушкин) поэтическим канонами. Анализируются формы поэтического самоопределения начинающего поэта (Марина Цветаева), взаимоотношения «учитель» – «ученик» в паре Цветаева – Волошин, способы трансформации пушкинского мифа, определившие индивидуальную поэтику Марины Цветаевой.

Ключевые слова: самоидентификация, поэтика Марины Цветаевой, поэтика Максимилиана Волошина, литературный дебют, круг чтения, ошибочное чтение, деканонизация.

Henri de Régnier and A. S. Pushkin in Marina Tsvetayeva's Meta-poetics

S. Yu. Kornienko

The article deals with the problem of the interpretation of an author's identity in correlation with the literary actuality (symbolism, poetic ideology of the *Apollon* journal) and the universal poetic canon (Pushkin). We analyze the forms of poetic self-identification used by the young poet in formation (Marina Tsvetayeva), the mentor – disciple relationship between Voloshin and Tsvetayeva, and ways in which Tsvetayeva transforms the Pushkin myth in the process of creating her individual poetics.

Key words: self-identification, Marina Tsvetayeva's poetics, Maximilian Voloshin's poetics, literary debut, circle of reading, misreading, decanonization.

В эстетике русского модернизма вопрос авторской идентичности, прозревание себя через «другого» – от реальной или мифологической личности до литературных направлений и стилей, представляющих эстетический продукт «коллективной личности», – относится к ключевым в самоопределении поэта или художника. Вступление юной Марины Цветаевой в литературу (декабрь 1910 г.) совпадает с кризисом символизма и обо-

стрившейся в связи с ним дискуссией о дальнейших путях развития модернизма. Немалую роль в таких дискуссиях играл вопрос, связанный с нормированием «круга чтения» начинающих литераторов – «учеников», что уже зрелая Марина Цветаева, обратившаяся к своему опыту вступления в литературу, отразит в эссе «Живое о живом», задав тему «книговорота» между автобиографической строптивой ученицей и «старшим, матерым, бывалым» Максимилианом Волошиным.

Ложная локализация читающей автобиографической героини «Живого о живом» исключительно на «неприличном» романе «Встречи господина де Брею»¹, метонимически проецируемом как на все творчество А. де Ренье, так и – шире – на актуальный в момент ее вхождения в литературу «эстетизм» («я ни романов Анри де Ренье, ни драм Клоделя, ни стихов Франси Жамма тогда не приняла»), демонстрирует, что «ошибочное чтение» является действующим приемом в цветаевском арсенале методов дискредитации «сильного текста»:

«Восемнадцатый век. Приличный господин, но превращающийся, временами, в фавна. Праздник в его замке. Две дамы-маркизы, конечно, – гуляющие по многолюдному саду и ищущие уединения. Грот. Тут выясняется, что маркизы искали уединения вовсе не для души, а потому, что с утра не переставая пьют лимонад. Стало быть – уединяются. Подымают глаза: у входа в грот, заслоняя солнце и выход, огромный фавн, то есть тот самый Monsieur de Bréot.

В негодовании захопываю книгу. Эту – дрянь, эту – мерзость – мне? С книгой в руках и с неизъяснимым чувством брезгливости к этим рукам за то, что такую дрянь держат, иду к своей приятельнице и ввожу ее непосредственно в грот. Вскрывает, верней, высказывает, как оженная.



– Милый друг, это просто – порнография! (Пауза.)»².

Выведение романа Анри де Ренье из «большой литературы» через надделение его внекультурной «порнографичностью» делегируется не непосредственно автобиографической героине, юношеская аффектированность которой («эту – дрянь, эту – мерзость мне») становится объектом некоторой авторской самоиронии, а безымянной «приятельнице»³, с дилетантской легкостью атрибутировавшей образец эстетизма в качестве «просто – порнографии». При этом создается курьезный прецедент – эмпатического «присоединения» юной Цветаевой к оценке дилетантки («старшей приятельницы») в пику профессиональному литератору Волошину.

Появление А. де Ренье в «Живое о живом» выполняет, по нашему мнению, большую задачу, нежели описание запомнившегося забавного курьеза, результатом которого становится так необходимое для автоинтерпретации Цветаевой переподчинение «учителя» «ученице», «матерого» М. Волошина юной Марине Цветаевой. Актуализация А. де Ренье на излете символизма делала его носителем универсального «пушкинского» канона, превращенного в среде «аполлонистов» в «поэта-классика» и «энциклопедиста». И именно таким его увидел Волошин в своей статье «Анри де Ренье», так избирательно в свое время прочитанной юной Цветаевой: «На долю Анри де Ренье выпала счастливая и завидная доля в искусстве: быть собирателем плодов, быть осуществителем упорных исканий, которым были отданы силы нескольких поколений французских поэтов. В нем рафаэлевская, в нем пушкинская прозрачность и легкость»⁴.

В знаменитом «манифесте» Михаила Кузмина «О прекрасной ясности» образцы «целительного» стиля предлагается искать в латинской традиции, идеально воплотившейся в творчестве А. де Ренье. При этом утверждается этическое превосходство художников, «дающих миру свою стройность», над «художниками, несущими людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа»⁵: «... причем нельзя забывать, что колыбелью новеллы и романа были романские страны, где более, чем где бы то ни было, развит *аполлонический* взгляд на искусство: разделяющий, формирующий, точный и стройный. И образцы рассказа и романа, начиная с Апулея, итальянских и испанских новеллистов – через аббата Прево, Лесажа, Бальзака, Флобера до Ан. Франса и, наконец, бесподобного Анри де Ренье нужно искать, конечно, в латинских землях. Нам особенно дорого имя последнего из авторов, не только как наиболее современного, но и как безошибочного *мастера стиля*, который не даст повода бояться за него, что он крышу дома empire загроздит трубами или к греческому портику пристроит готическую колокольню»⁶.

Дальнейшее утверждение А. де Ренье в качестве персонифицированного образца «аполлони-

ческого канона» произойдет в проигнорированной юной Цветаевой интерпретационной части статьи Волошина, в которой указываются несколько иные русские имена носителей канона «нео-реализма», восходящего к А. де Ренье⁷: «Творчество Анри де Ренье представляет переход от символизма к новому реализму. Для нас, переживших символизм и вступающих в новую органическую эпоху искусства, этот образец гармонического, строгого и последовательного превращения бесконечно важен. В романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути нео-реализма, и пример А. де Ренье поможет нам разобраться во многом. Этот нео-реализм, возникающий из символизма, конечно, не может быть похож на реализм, возникший на почве романтизма»⁸.

Отличительными свойствами эстетики А. де Ренье, выделенными в статье Волошина, прямо спроецированными на литературную ситуацию 1910 г. в качестве персонифицированного образца нового канона, за утверждение которого борются поэты «Аполлона», являются:

– «*скульптурная пластика образов*» – «мраморная статуя парнасского стиха ожила в его руках. Мрамор стал трепетной теплой плотью»⁹;

– «*родство с Парнасом*» – «самый совершенный и пластический из поэтов Парнаса – Хосе-Мария Эредиа – выдал своих дочерей за двух поэтов: старшую за Пьера Луиса, младшую – за Анри де Ренье»¹⁰;

– и, наконец, прямо соотносящаяся с «прекрасной ясностью» М. Кузмина – «Линия развития таланта Анри де Ренье», отличающаяся «*правильностью, чистотой и прекрасной четкостью*»¹¹.

В генеалогических построениях Волошина, связанных с поиском поэтических источников «нео-реализма» как базиса обновленного канона, важное место отводится выведению за границы влиятельного стиля – «романтизма», представленного в статье, что достаточно традиционно для символистской критики в качестве идеологической, но не стилистической доминанты эпохи («*право страсти*»). Выработка нового стиля внутри литературной ситуации XIX в., прямо спроецированной на 1910 г., связывается Волошиным с первоначальной необходимостью «разработки фона» еще внутри романтизма и дальнейшей «борьбой с идеалом театральной романтической страсти» в утвердившемся реализме:

«Французский романтизм был борьбой за право страсти. Сосредоточием романтического искусства была страсть, изображенная в преувеличенных формах с микелеанжеловскими мускулами. Все остальное строилось по отношению к ней. В таком чистом виде она стоит в романтическом театре у Гюго и Дюма. Это чистое противоположение классицизму – реакция в виде антитезы. Романтизм, углубляясь, стал искать для страсти фона и углубления. Бальзак нашел их в изображении сложности современного ему быта



и нравов, в системах общественных отношений и в тяжелой логической оправе правильно построенных характеров»¹².

Тезис о А. де Ренье и Пушкине в качестве носителей аполлонического начала, благодатном влиянии «латинской традиции» и суицидальной гибельности германской, усиленной в годы мировой войны, очень устойчив в построениях Волошина. В таком ключе, например, интерпретируется творчество французского поэта в позднем, не опубликованном при жизни Волошина эссе «Анри де Ренье» (1917): «Кто произносит имя Анри де Ренье – тот именуется французскую поэзию в самом чистом, в самом национальном ее выявлении. В нем, как в фокусе, сосредоточены теперь все лучи латинской расы»¹³.

Поиск «Пушкина наших дней», открытый журналом «Аполлон» в 1910 г. продолжится и в эмиграции. При этом в текстах таких «цеховых» авторов, как Г. Адамович и Г. Иванов¹⁴, недружелюбно настроенных по отношению к Цветаевой, «аполлоническая платформа» становится основанием для определения абсолютной или относительной «поэтической ценности» автора.

Закрепление Пушкина как «поэта-классика», наследника «своих предшественников, Державина и Ломоносова» в противопоставлении романтической традиции, пришедшей ему на смену, можно увидеть в полемической работе В. Жирмунского «В. Брюсов и наследие Пушкина» (1922), в которой «вождь» символизма объявлен «завершителем поэтической традиции романтизма», что дезавуирует его претензии на «пушкинское наследство». «Русские символисты, – резюмирует В. Жирмунский, – всегда оставались чуждыми пушкинской традиции и классическому стилю; и лишь в современной поэзии, преодолевшей символизм, замечается художественная рефлексия наследия Пушкина»¹⁵.

Вплоть до разрыва В. Брюсова с Н. Гумилевым в 1913 г. представление Брюсова в качестве одного из «живых классиков» – общее место в аполлоновской критике. Некоторым исключением из этой тенденции является публикация недоброжелательной по отношению к идеологу журнала статьи Г. Чулкова¹⁶, в которой «кормчий» «Весов» упрекался в «узурпации» власти, приведшей журнал к «вырождению»: «Каждый из эпигонов хотел быть plus royaliste que le roi, но то, что было к лицу Брюсову им было не к лицу и казалось в лучшем случае “ребячьим развратом”. Но лучше не вспоминать этих журнальных злоключений, ибо о мертвых надо или хорошо говорить или совсем не говорить»¹⁷.

Дезавуирование Брюсова как поэта-классика в работе В. Жирмунского интересно соотнести с его работами, посвященными поэтике Анны Ахматовой, имплицитно присутствующей в эссе, посвященном Брюсову, исключительно в виде намека на некоего «современного поэта» как носителя «пушкинского канона». Критики

Брюсовского пула, имевшие возможность связать данный тезис В. Жирмунского с целым рядом апологетических статей, посвященных поэтике Ахматовой, трактовали исследование в метафорическом духе «дворцовых переворотов» русского XVIII в. – как попытку «свержения» законного престолонаследника в угоду своей незаконной «любимице»: «Жирмунский любит Пушкина (явно по недоразумению, но не в этом дело), а следующей за Пушкиным привязанностью его является упоительная Анна Ахматова», – так, безусловно, в духе тайн и интриг «поэтического двора» в рецензии С. Боброва трактовалась позиция всего исследования Жирмунского.

При этом «субъективность», «тенденциозность», ограниченность культурного кругозора последовательно вменяются в вину критиком автору явно «неудавшегося», по его мнению, исследования: «Жирмунский со всем этим (достижениями Брюсова. – С. К.) считается не желает. Он берет десяток стихов Брюсова, разбирает их со свойственной ему неуклюжестью и поверхностностью, в силу разбора этого строит “Брюсовский канон”, потом ныряет в окончание “Египетских ночей” и затем говорит, что вот де Пушкин и Ахматова – классики, а Брюсов – романтик, отвратительный романтик, ибо не чистый романтик, а еще с примесью некоего рассудочного начала. Вся эта глубоко романтическая истерика называется “сравнительно-стилистическим исследованием”»¹⁸.

«Живое о живом», притом что пушкинское имя в нем не звучит, пишется в момент погружения Цветаевой в «пушкинскую тему», при этом ее пушкинская мифологема выстраивается на генетически «дионисийско-протеистической» составляющей поэтической самоидентификации, полемически противопоставленной статуарному «академическому» / «аполлоническому» Пушкину. В поэтической логике Цветаевой условием сохранения «живого Пушкина» является его деканонизация, снятие «институционального закрепления “наследственного права” за “цехом поэтов” и его последователями. Так эта базовая в цветаевском автометадискурсе установка звучит в “Искусстве при свете совести”» (1932):

«“Аполлоническое начало”, “золотое чувство меры” – разве вы не видите, что это только всего: в устах лицеиста застрявшая латынь.

Пушкин, создавший Вальсингама, Пугачева, Мазепу, Петра – изнутри создавший, не создавший, а *извергший*...

Пушкин – моря “свободной стихии”»¹⁹.

«Деканонизация» как условие создания альтернативного – «не-цехового» – пушкинского канона ведется Цветаевой сразу по всем фронтам – базовым категориям сформированного враждебной ей группировкой «пушкинского мифа». В образе «извергающего» своих героев цветаевского Пушкина актуализируется противоположное «парнасской» поэтической мифологии – вулка-



ническое поэтическое начало. А в автоинтерпретационной проекции «Стихов к Пушкину» (1931) протеистическая «подвижность» поэта («чувство моря») противопоставляется ограниченности критика («чувство меры»), закрепленной в мертвенной устойчивости «лексикона»:

Критик – ноя, нытик – вторя:
«Где же пушкинское (взрыд)
Чувство меры?» Чувство – моря
Позабыли – о гранит
Бьющегося? Тот, солёный
Пушкин – в роли лексикона?²⁰

Умудренный литературный политик И. Эренбург еще в 1922 г., описывая вхождение Цветаевой в литературный мир, впервые употребит по отношению к ней «вулканическую» метафорику. Причем закрепление Везувия в качестве аспекта самоопределения поэта впервые в русской поэтической топографии было произведено еще в поэме Маяковского «Облако в штанах» (1915):

Дразните?
«Меньше, чем у нищего копеек,
у Вас изумрудов безумий».
Помните!
Погибла Помпея,
когда раздразили Везувий!²¹

Заметим, что в устах женщины-лирика подобная пространственная метафора приобретает гендерную трансгрессивность, прежде всего за счет очевидно физиологически аффектированных в качестве типически «мужских» сексуально-поэтических обертонов момента текстопорождения. «Портрет» Цветаевой работы Эренбурга кристаллизовал и образно оформил важную для Цветаевой пространственную метафору творчества, неоднократно потом проявляющуюся в ее автоописательных конструктах:

«Вступив впервые в чинный сонм российских пиитов, или точнее, в члены почтенного “общества свободной эстетики”, она сразу разглядела, чего нельзя было делать – посягать на непогрешимость Валерия Брюсова, и тотчас же посягнула, ничуть не хуже, чем некогда Артур Рембо на возмущенных парнасцев. Я убежден, что ей, по существу, не важно, против чего буйствовать, как Везувию, который с одинаковым удовольствием готов поглотить вотчину феодала и образцовую коммуны. Сейчас гербы под запретом, и она их прославляет с мятежным пафосом, с дерзостью, достойной всех великих еретиков, мечтателей, бунтарей»²².

Метапоэтическое установление Везувия в качестве альтернативной по отношению к Парнасу пространственной метафоры, воплощающей в себе одновременно и пароксическую *глубину* любовной страсти, и экстагическую *высоту* поэзии, в цветаевском метапоэтическом дискурсе про-

изойдет в «Поэме Горы» (1924). Причем снятие мифологических маркеров в начале текста через превращение «горы» в недетерминированное «дикое поле» – «Не Парнас, не Синай – / Просто голый казарменный / Холм. – Равняйся – стреляй» – станет условием вчитывания в него вулканической «везувийской» семантики в финальной части поэмы:

Виноградниками Везувия
Не сковать! Великана льном
Не связать! Одного безумия
Уст – достаточно, чтобы львом

Виноградники заворочались,
Лаву ненависти струя.
Будут девками ваши дочери
И поэтами – сыновья!

Типологическое разведение «парнасцев» и «везувцев» и закрепление последних в качестве носителей поэтических универсалий (например, важной для Цветаевой максимы искусства как «большого ответа») можно наблюдать в записи, скопированной Цветаевой в «Сводные тетради» из «Черновой Тезея»²³:

«Есть два рода поэтов: парнасцы и – хочется сказать – везувцы (-ийцы? нет, везувцы: рифма: безумцы). Везувий, десятилетия работа, сразу взрывается всем. (NB! Взрыв – из всех явлений природы – менее всего неожиданность.) Насколько такие взрывы нужны? В природе (а искусство не иное) к счастью вопросы не существуют, *только* ответы»²⁴.

В письме Б. Пастернаку 1925 г., своему «вершинному брату», противопоставляя «верность» Демона «смехотворной (жалкой) стороне Дон-Жуана», Цветаева окончательно утверждает универсальность Везувия и поэтов, к нему восходящих: «Борис Пастернак, – это так же верно, как Монблан и Эльбрус: ведь они *не сдвигаются!* А Везувий, Борис, *сдвигающийся и не сдвигающийся!* Все можно понять через природу, всего человека, – даже тебя, даже меня.

Тогда – парнасцы, сейчас – везувийцы (мое слово). И первые из них: ты, я»²⁵.

Установление и преодоление бинарности в авторефлексивных построениях Цветаевой происходит за счет выявления в вулканическом образе таких семантических компонентов, как *подвижное в неподвижном, сдвигающееся в не-сдвигаемом*. Это позволяет поэту поэтически интерпретировать Везувий (через поглощение в его семантике ядерной парнасской семы – *гора* в сочетании с вулканическим *огнем*) в качестве универсальной метафоры творчества. При этом оригинальное типологическое построение Цветаевой, создавшей альтернативную по отношению к реально существовавшим «парнасцам» иерархию виртуальных «везувцев» (с поэтическим дуумвиратом, состоящим из Пастернака и Цветаевой)²⁶,



дает возможность ей самоопределиться в качестве «сильного автора» в поэтическом настоящем и правомочно претендовать на канонизацию и позицию «второго Пушкина»²⁷ в поэтическом будущем.

Примечания

- ¹ Реальная М. Цветаева с большим энтузиазмом взялась за чтение А. де Ренье. Сохранилось ее восторженное поэтическое письмо, представляющее собой прозаическое переложение переведенного Волошиным стихотворения А. де Ренье «Je n'ai rien». При этом первоначальное чтение романа, так возмущившего автобиографическую героиню, вылилось в поэтическое послание Волошину с подзаголовком «После чтения "Les rencontres de M. de Breôt" Regnier». Цветаевское отношение к роману изменится лишь впоследствии («За чудную Consuello я готова простить Вам гнусного M. de Breôt»), не без внешнего влияния Л. Тамбурер.
- ² *Цветаева М. Живое о живом* // Цветаева М. И. Собр. соч. : в 7 т. Т. 4. М., 1997. Кн. 1. С. 167.
- ³ Под «приятельницей» подразумевается Лидия Тамбурер, врач-дантист, друг семьи И. В. Цветаева, по свидетельству М. Цветаевой в «Живое о живом» – «единственная приятельница, старше меня на двадцать лет». Знакомство Цветаевых с «милой и необыкновенной» «Драконночкой» произойдет зимой 1908 г., когда дантист Л. А. Тамбурер предложит своеобразный «бартер» сотрудникам Румянцевского музея – бесплатное лечение зубов в обмен на возможность пользования фондами библиотеки наравне со служащими. В воспоминаниях старшей сестры Валерии история знакомства, переросшего в дружбу, описывается следующим образом: «Отец, поняв, что это человек, которому можно верить, на просьбу ее согласился. Так состоялось знакомство с Л. А. Тамбурер, скоро перешедшее в постоянное общение с нашей семьей» (*Коркина Е. Летопись жизни и творчества М. И. Цветаевой* : в 3 ч. Ч. 1. 1892–1922. М., 2012. С. 25). См. также гротескно наивный образ Л. Тамбурер в письмах М. Цветаевой М. Волошину 1911 г. Например: «Драконночка вечно мила и необыкновенна. Как ты верно заметил в ней несоответствие высказываемого с думаемым. Как-то недавно, например, она, утешая одну барышню, говорит ей такую вещь: "Нельзя же, в самом деле, открывать душу и лупить с ней во все лопатки!" Она очень любила Сережу. – "Да, Се-ре-жа такой трога-тель-ный". – (Ася) – "А Боря трогательный?" – "Нет, он страшный"» (*Цветаева М. Неизданное. Семья. История в письмах*. М., 2012. С. 113–114). Причем курьезный эпизод чтения Л. Тамбурер стихотворения «К Вам душа так радостно влекома...» с ложной интерпретацией поэтического послания непосредственно предшествует сцене с романом в «Живое о живом»: «– Ну, вот видите – пальцы... Фу, какая гадость! Я говорю вам: он просто пользуется, что вашего отца нет дома... Это всегда так начинается: пальцы... Мой друг, верните ему это письмо с подчеркнутыми строками и припишите: "Я из порядочного дома и вообще..." <...> В меня тоже был влюблен один поэт, так его пришлось – Юрию Сергеевичу – сбросить

с лестницы. – Так и ушла с этим неуютным видением будущего: массивного Максимилиана Волошина, летящего с нашей узкой мезонинной лестницы – к нам же в залу» (*Цветаева М. Живое о живом*. С. 167).

- ⁴ *Волошин М. Анри де Ренье (1914)* // Волошин М. Собр. соч. : в 12 т. Т. 3. М., 2005. С. 72.
- ⁵ *Кузмин М. О прекрасной ясности* // Аполлон. 1910. № 4. С. 5.
- ⁶ Там же. С. 7.
- ⁷ М. Кузмин русским образцом и «стилизацией», и «историзма» объявляет «Огненного Ангела» В. Брюсова: «...совершенно Брюсовская коллизия героев, Брюсовский (и непогрешимо русский) язык сочетаются так удивительно с точной и подлинной формой немецкого автобиографического рассказа XVII века» (*Кузмин М. О прекрасной ясности*. С. 9).
- ⁸ *Волошин М. Анри де Ренье*. С. 79–80.
- ⁹ Там же. С. 73.
- ¹⁰ Там же. С. 71.
- ¹¹ Там же. С. 77.
- ¹² *Волошин М. Анри де Ренье*. С. 80.
- ¹³ *Волошин М. Анри де Ренье (1917)* // Волошин М. Собр. соч. : в 12 т. Т. 6. М., 2008. Кн. 2. С. 411.
- ¹⁴ Например, поиск «Пушкина наших дней» определяет лирический метасюжет «хождения по поэтам» в «Петербургских зимах» Г. Иванова.
- ¹⁵ *Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина: опыт сравнительно-стилистического исследования*. Пг., 1922. С. 85–86. См. подробнее о дискуссии 1910 г. и позиционировании различных поэтических группировок: *Богомолов Н. Из разысканий к истории дискуссии о символизме 1910 года* // Богомолов Н. От Пушкина до Кибирова : Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 84–103.
- ¹⁶ См.: *Чулков Г. Весы* // Аполлон. 1910. № 7. С. 15–20.
- ¹⁷ Там же. С. 19. Инцидент, вызвавший гневную реакцию условно брюсовского лагеря, был улажен. Еще задолго до чулковского выпада «Огненный Ангел» В. Брюсова определялся в качестве образца нового стиля в кузминской «О прекрасной ясности» (Аполлон, № 4). См. также нейтрализующую чулковский выпад статью Н. Гумилева «Поэзия в "Вессах"», в которой Брюсов назван отнюдь не узурпатором, а по праву занимающим поэтический престол своеобразным «победителем», «давшим образцы классической чистоты и силы» (*Гумилев Н. Поэзия в "Вессах"* // Аполлон. 1910. № 9. С. 43).
- ¹⁸ *Бобров С. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования*. СПб. (так. – С. К.) : К-во «Эльзивир», 1922. Стр. 104 <рецензия> // Печать и революция. 1923. Кн. 1. С. 211.
- ¹⁹ *Цветаева М. Искусство при свете совести*. Т. 5, кн. 2. С. 29.
- ²⁰ *Цветаева М. Стихи к Пушкину* // Цветаева М. Собр. соч. : в 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 281.
- ²¹ *Маяковский В. Облако в штанах: (Тетраптих)* // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 179.



- ²² Эренбург И. Марина Ивановна Цветаева // Эренбург И. Портреты русских поэтов. СПб., 2002. С. 120–121. Первое издание: Эренбург И. Портреты русских поэтов. Берлин, 1922.
- ²³ Запись предположительно того же 1924 года.
- ²⁴ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 308.
- ²⁵ Цветаева М., Пастернак Б. Души начинают видеть : письма 1922–1936 годов. М., 2008. С. 106.
- ²⁶ Представление о поэтическом «равенстве» Цветаевой с потенциальным «собратом» по поэтическому «Везувии» устойчиво транслируется в разнообразных субтекстах пражского периода. Например, в одном из ее писем 1924 г. актуальный вопрос поэтического влияния хронологически разрешается устойчивой в метапоэзисе Цветаевой «речной» метафорой (ср. и см. установление соотношения поэтических образов: «реки» – «руки» в «Стихах к Блоку» – «У меня в Москве купола горят...»): «С гордостью думаю о твоём влиянии

на меня, не влиянии как давления, о в – лиянии, как река вливается в реку. И так как до сих пор на меня не влиял ни один поэт, думаю, что ты больше, чем поэт – стихия. Elementargeist (стихийный дух (нем.). – С. К.), коим я так подвержена» (Цветаева М., Пастернак Б. Души начинают видеть. С. 99).

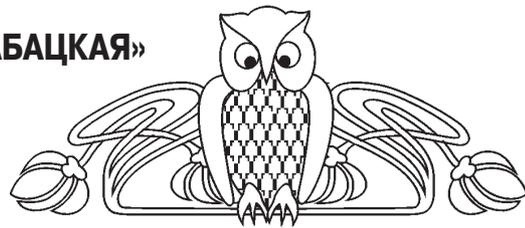
- ²⁷ В «Записной книжке» Марины Цветаевой за 1914 г. появится программная запись: «1914 год. Мое отношение к славе? В детстве – особенно 11-ти лет – я была вся честолюбие. Впрочем, с тех пор, как себя помню! Теперь – особенно с прошлого лета – я безразлична к нападкам – их мало и они глупы – и безразлична к похвалам – их мало, но они мелки. “Второй Пушкин”, или “первый поэт-женщина” – вот чего я заслуживаю и может быть дождусь и при жизни. Меньшего не надо, меньшее плывет мимо, не задевая ничего. Внешне я очень скромна и даже стесняюсь похвал». (Цветаева М. Неизданное. Записные книжки : в 2 т. Т. 1 : 1913–1919. М., 2001. С. 57).

УДК 821.161.1.09-1+929Есенин

КНИГА СТИХОВ С. А. ЕСЕНИНА «МОСКВА КАБАЦКАЯ» В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОК ПОЭТА

С. А. Бубнов

Орловский государственный университет
E-mail: bubnows@yandex.ru



Исследован литературно-критический материал 1923–1925 гг., касающийся восприятия книги стихов С. А. Есенина «Москва кабацкая». Сборник стихов поэта вызвал разные толкования, многочисленные и противоречивые отклики критиков различных эстетических убеждений и литературных групповых пристрастий.
Ключевые слова: «Москва кабацкая», художественная автобиография, мотив щемящей грусти, самоистязание.

Esenin's Book of Poems «Moskva Kabatskaya» (Tavern Moscow) in the Perception of his Contemporaries

S. A. Bubnov

The article treats the literary critics' works of 1923–1925 concerning the perception of Sergei Esenin's book of poems «Moskva Kabatskaya» (Tavern Moscow). The book in question provoked different interpretations and numerous contradictory responses of critics of diverse aesthetic beliefs belonging to various literary groups.

Key words: «Moskva Kabatskaya» (Tavern Moscow), artistic autobiography, wrenching sadness motive, self-torture.

Замысел книги «Москва кабацкая» возник у С. А. Есенина весной 1923 г. в Париже, а заключительный цикл вошедших в неё стихотворений создан по возвращении на родину. В берлинском сборнике «Стихи скандалиста» поэт впервые выделил цикл стихов под названием «Москва кабацкая», состоящий из стихотворений: «Да! Теперь решено. Без возврата...», «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...», «Сыпь, гармоника. Скука... Скука...», «Пой же, пой. На проклятой гитаре...».

Во вступлении к этому изданию Есенин писал: «... выбрал самое характерное и что считаю лучшим. Последние четыре стихотворения “Москвы кабацкой” появляются впервые!»¹. По-видимому, этот цикл и вдохновил его впоследствии на создание одноимённой книги. Зная о трудностях с выходом в свет книги как финансового, так и цензурного порядка (было предпринято четыре попытки её издания), можно предположить, что С. Есенин намеревался сначала напечатать стихи из книги в журнале имажинистов «Гостиница для путешественников в прекрасном». Так, в третьем номере названного журнала в начале 1924 г. под общим заглавием «Москва кабацкая» были напечатаны стихотворения: «Да! Теперь решено. Без возврата...», «Мне осталась одна забава...», «Я усталым таким еще не был...». Возможно, последовало бы продолжение, но «из эстетических чувств и чувств личной обиды»² поэт отказался участвовать в «Гостинице...». И только в июле 1924 г. в Ленинграде сборник «Москва кабацкая» увидел свет.

В «Книжной летописи» (№ 15 за 1924 г.) поступление книги значится за 1–15 августа. «Москва кабацкая» состоит из 18 стихотворений, которые композиционно делятся на «Стихи – как вступление к «Москве кабацкой»: «Все живое особой метой...», «Сторона ль ты моя, сторона», «Волчья гибель» (в поздних редакциях это стихотворение получило название «Мир таинственный,