

И.Б.Ничипоров

Смерть поэта как предмет творческих интуиций в произведениях М.Цветаевой

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 //

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

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» цикла [1] 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!»

В созвучии со «Стихами к Блоку» в цикле «Ахматовой» Цветаева, «осмысливая судьбу поэта живого и любимого» [2, с. 95], 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 мышления [3].

При наложении реальности смерти на сферу творчества у Цветаевой все определеннее выражается желание не просто «и в предсмертной икоте остаться поэтом», но и 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 – издалика 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».

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 ее смерти 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*² 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, с. 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

² Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит М.И.Цветаевой.

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» *остраннение 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» [4, с. 215]:

Что мне делать в новогоднем шуме
 С этой внутренней рифмой: Райнер – умер.
 Если ты, такое око – смерклось,
 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 расщепления 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!.. порости былзем!.. 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 обрывать 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»³), 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 нес – и брал – и клял – и пел... // Гору горя своего народа». «Антитеза обыкновенности и величия, времени и

³ Статья М.Цветаевой «Искусство при свете совести» (1932).

Вечности, человека и Поэта» [5, с. 174] 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 успокойную 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 землею» – 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 свободной 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) [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). Пришедшаяся 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».

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 беззащитности художника перед временем и агрессивной властью материального мира – и его могущественного тайновидения, обретения в смерти «лучшей победы над временем и тяготеньем».

Примечания

1. Ничипоров И.Б. Художественное пространство и время в «Блоковском цикле» М.Цветаевой // Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаевская международн. научно-тематич. конф. М., Дом-музей Марины Цветаевой, 2001. С.51 – 63.
2. Саакянц А.А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., Эллис Лак, 1999.
3. 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.
4. Бродский И.А. Об одном стихотворении // Бродский И.А. Меньше единицы. Избранные эссе / Пер. с англ. под. ред. В.Голышева. М., Изд-во Независимая Газета, 1999. С.191 – 250.
5. 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.173 – 186.
6. Ничипоров 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.