

Сотникова И. Кучинский дневник Андрея Белого. В событиях, письмах, стихах и воспоминаниях. – М., 2010. – 253 с.

И.О. МАРШАЛОВА (Ульяновск, Россия)

УДК 821.161.1-14
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45

МИФОПОЭТИКА ОБРАЗОВ В ЦИКЛАХ «РАЗЛУКА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ И «ПОСЛЕ РАЗЛУКИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Аннотация. Статья посвящена выявлению и описанию некоторых мифологических образов циклов стихов «Разлука» (1921) Марины Цветаевой и «После разлуки» (1922) Андрея Белого. Многоуровневая мифопоэтика стихотворений обозначенных лирических собраний выявляет специфику поэтического голоса каждого автора, влияет на логику «выстраивания» циклов, является мощным проводником и катализатором эмоционально-психологических переживаний лирических героев. Несмотря на принципиальную разницу в отборе поэтического материала (доминирование античных мотивов и образов в цикле Цветаевой, превалирующая роль низшей демонологии у Белого), несхожесть авторского мироощущения и умонастроения, «Разлука» и «После разлуки» имеют безусловные точки соприкосновения: посвящение Цветаевой, проставленное Белым над последним стихотворением и вводящее читателя в своеобразный диалог Поэтов, сближающий лирические собрания мотив неотвратимости и неумолимости судьбы, а также понимание сущности поэтического творчества как единственного оплота личности от жизненных бурь и невзгод.

Ключевые слова: Марина Цветаева, Андрей Белый, «Разлука», «После разлуки», цикл, мифологические образы.

Цикл стихотворений Марины Цветаевой «Разлука» написан в 1921 году в Берлине. Предваряет его краткое посвящение – «Серёже». Ко времени составления Цветаевой цикла срок вынужденного расставания с мужем при отсутствии каких-либо известий о судьбе Сергея Яковлевича Эфрона, с 1918 года принимавшего участие в Гражданской войне, достигает четырёх с половиной лет. «Разлука» в целом перекликается с поэзией Цветаевой обозначенного периода. Поэзией, наполненной живой тревогой о судьбах России в годы Революции и Гражданской войны и переживанием внутренней трагедии личности,

втянутой в водоворот катастрофических событий начала XX века. Поэтический цикл состоит из десяти произведений, написанных словно на одном дыхании, в едином эмоционально-нравственном порыве – стремлении во что бы то ни стало преодолеть разлуку с дорогим человеком. В пользу «спонтанности» поэтического мышления автора говорят и хронологический порядок следования стихов, и привычная нумерация стихотворений внутри цикла¹. Исчерпанность, «закруглённость» темы подтверждается отсутствием более поздних правок внутри цикла, т.е. технической неприкосновенностью, непроницаемостью его составных частей.

Поэтический цикл «После разлуки» создан Андреем Белым в 1922 г. в Цоссене, годом позже «Разлуки» Марины Цветаевой, и включает семь самостоятельных стихотворений, «Маленький балаган» (необычное название и жанровое определение которого правомерно отсылают нас к раннесимволистскому «Балаганчику» (1905) Александра Блока), три песни и микроцикл «В горах». Четыре произведения выбиваются хронотопически из всего цикла: «Бессонница» (1921, Москва. Больница), «Больница» (1921, Москва. Больница), стихотворение «Ты – тень теней», написанное в Берлине в 1922 году, и поэтическая грёза «Нет», над которой Белый, по его указанию, работал с 1901 по 1922 годы в Москве и Цоссене. Подобное «выстраивание» «После разлуки», бесконечные внутренние подвижки, включение в состав более ранних стихотворений и встраивание стихотворений интересующего нас цикла – в последующие² говорят о предельной композиционной, символи-

¹ Принципиально иначе выстраивал Белый-художник свои «отношения» с поэтической действительностью, о чём не преминул напомнить в предваряющей собственный лирический сборник 1923 г. небольшой вступительной статье: «Когда мы читаем поэта в академическом издании, где приведены стихотворения в хронологическом порядке со всеми вариантами, то мы многое получаем в познавательном отношении; и – часто не получаем главного: подступа к ядру. Ибо последовательность отрывков лирической поэмы лирика – не хронологическая; и подобно тому, как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца (и первые строчки, сложенные в душе, редко бывают первыми строчками написанного стихотворения), так в общем облике целого творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение; и в этом-то открытии Лица творчества и происходит наша встреча с поэтами» [Белый 1988: 7].

² Добрая половина включённых в цикл «После разлуки» стихотворений через год «перекочует» в цикл «После звезды», заключающий поэтическую книгу 1923 года. «Они [стихотворения], – уверяет автор, – написаны недавно, и я ничего не сумею сказать о них: знаю лишь, что они – не “Звезда”, и что они

ко-метафорической разработанности данного жанрового образования у Белого как особой структурно-семантической единицы художественного мышления: «Лирическое творчество каждого поэта отпечатлевается не в ряде разрозненных и в замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую поэму...» [Белый 1988: 6].

Основное заглавие «Берлинского песенника» (авторский подзаголовок цикла) Белый разъяснил в одной из памятных бесед с Цветаевой следующим образом: «... я после вашей “Разлуки” опять стихи пишу. <...>. Я пишу вас – дальше. Это будет целая книга: “После разлуки”, – после разлуки – с нею, и “Разлуки” – вашей. Я мысленно посвящаю её вам и если не проставляю посвящения, то только потому, что она ваша, из вас, я не могу дарить вам вашего, это было бы – нескромно» [Цветаева 1980: 293]. Посвящения Белый, действительно, не поставил. В этой книге не было ни одного посвящения – даже таинственной «Ей». Но цикл завершает стихотворение, где в заголовочной части значится имя Поэта – «М.И. Цветаевой». Что же касается «разлуки с нею» – речь идёт о неизбежном, мучительном, имевшем глубоко трагические последствия разрыве всех отношений Андрея Белого со своей Музой и женой – Асей Тургеневою.

Если ближайшим авторским контекстом «Разлуки» Цветаевой являются произведения, созданные ею в этот же период (циклы «Георгий» (1921), «Лебединый стан» (1917-1922)), то «После разлуки» стоит

после “Звезды”» [Белый 1988: 471]. Можно себе представить, какая умопомрачительная работа была проделана Белым только для составления этих двух финальных циклов, в первый из которых вошли стихи 1914-1918 гг., где «темы “Золото в Лазури” встречаются <...> с темами “Урны”, пресуществляемой по новому антропософией; и снова проходит тема России (тема “Тепла”), но не глухой России, а России мучительно ищущей своего духовного самоопределения» [Белый 1988: 409]. Ср. также: «Белый много раз возвращался к переработке собственных стихов, порою меняя их до неузнаваемости. К.Н. Бугаева в своих воспоминаниях о муже приобщает нас к этому неустанному творческому труду, на убедительных примерах показывает, как Белый создавал все новые и новые варианты старых стихов, так что от них не оставалось и следов прежнего, как он переставлял стихи в циклах, тасовал целые поэтические книги, как он разбивал одно прежнее стихотворение на несколько новых или, наоборот, объединял несколько прежних в одно новое, не говоря уже о постоянных изменениях “расстава” слов и строк, размеров, словесной инструментровки темы» [Белый 1994].

особняком в творческом наследии Белого. Этот цикл завязан на своеобразном диалоге именно с поэтическим голосом Марины Цветаевой. Однако по своей структуре, мотивно-образной системе и главное – мироощущению и авторскому умоностроению – «Разлука» и «После разлуки» весьма различны между собой.

Наряду с неотступным, иной раз только угадываемым или, наоборот, звучащим в полную силу образом лирической героини сквозным героем «Разлуки» является *«воин молодой»*, готовый броситься *«в гущу, грудью на копы»*. Постепенно при прочтении цикла образ реального человека – белого офицера Сергея Эфрона, отсылка к поэтически претворённому облику которого в контексте жизненных обстоятельств семьи Эфрон неизбежна, – растворяется в безбрежности поэтических прозрений героини. Его место занимает идея абсолютного рыцарства, вечной мужественности. Герой становится носителем черт некоего божества, вечно юного и прекрасного:

*Твои... черты,
Запечатлённые Кануном.
Я буду стариться, а ты
Останешься таким же юным.*

*Твои... черты,
Обточенные ветром знойным.
Я буду горбиться, а ты
Останешься таким же стройным.*

[Цветаева 1994: 31]

Он обладает несвойственной обычному человеку *«быстротой златопёрой»*, он крылат (*«Мне некий Воин молодой крыло подстелет»*) и может *«ростком серебряным рвануться ввысь»*, достичь недосягаемых высот, проникнуть в царство небожителей. Следуя логике развития цветаевского мифа, вполне естественно, что прелестный юноша становится предметом зависти богов:

*При первом шелесте
Страшись и стой.
Ревнивы к прелести
Они мужской.*

*Звериной челюсти
Страшней – их зов.
Ревниво к прелести
Гнездо богов.*

[Цветаева 1994: 30]

Остановимся на нескольких лирических отрывках, в которых сконцентрирована мифоэпическая образность, придающая всему циклу ощущение причастности «изумлённой Вселенной» трагедии Поэта, безусловную «мифологически-метафизическую всеобщность» [Адмони 1992: 168].

В двух из них – четвёртом и седьмом согласно авторской нумерации – воссоздаётся античный сюжет (а также его возможные варианты) похищения возлюбленного. Более того – благодаря используемым символам и выстроенным образным рядам – картина становится предельно узнаваема:

Цветами, лаврами

Заманят ввысь.

Чтоб не избрал его

Зевес -

Молись!

Всё небо в грохоте

Орлиных крыл.

Всей грудью грохайся

Чтоб не сокрыл.

[Цветаева 1994: 30]

«Здесь предвосхищается коллизия трагедии «Ариадна» (1924 г.): божество – Вакх (Дионис) оспаривает Ариадну у ее смертного возлюбленного Тезея...» – замечает Анна Саакянц по поводу строк о ревности богов «к смертной любви» и «ненасытимом сердце Зевеса» [Саакянц 1999]. Нельзя не отметить реминисценцию и на другой мифологический сюжет: похищение Ганимеда. Согласно распространённой версии предания прекрасный юноша, сын одного из троянских царей и бессмертной нимфы, наделённый необычайной красотой, был похищен орлом Зевса или самим Зевсом, превратившимся в орла, и перенесён на Олимп для исполнения обязанностей виночерпия³.

В четвёртом и седьмом стихотворениях возникает двойное противопоставление земной любви прихоти богов: внутри каждого произведения и между ними. Так, «смуглая олива» в начале четвёртого стиха – символ семейного очага и мирной жизни, которой лирическая героиня саму себя и подобных ей призывает «скрыть изголодые» супружеского ложа; в финале же она противопоставлена «ненасытимому сердцу Зевеса», требующему для своих услад всё новых и новых жертв. Олива

³ Другой вариант мифа также развивает «астральную» символику персонажа: «... Ганимед был вознесён на небо в виде зодиакального созвездия Водолей» [Мифология 1998: 141].

является также антитезой упоминаемого в седьмом стихотворении лавра, манящего героя ввысь, в царство богов. В античных источниках, а затем «в христианской и иудейской традициях оливковая ветвь, принесённая голубем в Ноев ковчег», обозначала «мир между Богом и человеком» [Кирло 2010: 303]. Неувядающий же круглый год лавр символизировал бессмертие, получить которое можно лишь отрекшись от всего земного. Лавровыми венками венчали победителей во всех видах состязаний, а также одержавших победу военачальников. Вполне закономерно, что в названных стихотворениях цикла олива становится своеобразным оберегом от «*тысячеоких богов*», неумолимых, как сама судьба, а лавр является атрибутом «*зоркого неба*», среды обитания суровых небожителей, вершащих судьбы смертных.

Вообще, поэтическое пространство цикла чётко разграничено на своё, в данном случае – земное, молитвенное и мученическое, и чужоё, небесное, «орлиное», грозное. В стихотворении «Смуглой оливой скрой изголовье...» подобная антитеза уместается в рамках нескольких фразовых отрезков: «*Не земнородных бойся, – незримых!*»; «*Бойся не тины, – тверди небесной!*». В стихотворении «Ростком серебряным рванулся ввысь...» молитвы героини и страх за любимого противопоставлены «*орлиному грохоту*», хищному клюву и цепким лапам неистовой птицы, в которых «*ягнёнок крохотный повис – Любовь*»:

*Простоволосая,
Всей грудью – ниц...
Чтоб не вознёс его
Зевес -
Молись!*

[Цветаева 1994: 30]

Трижды повторён магический призыв «Молись!». «Молиться – кому? – размышляет Анна Саакянц над цветаевским «заклинанием». – Очевидно, Гению вдохновения – единственному, кому подвластен Поэт, – ведь цветаевская героиня – женщина-поэт.. Спаситься – где? Всё в том же небе поэта» [Саакянц 1999]. Эта устремлённость ввысь, в благословенное «небо поэта» «разрешается» в пятом стихотворении цикла «Тихонько рукой осторожной и тонкой...». Героиня всё же уносится в недостижимые для обычного человека пространства на «*крылатом*» коне, подвергая забвению все земные устремления и привязанности:

*Топочет и ржёт
В осиянном пролёте
Крылатый. – В глаза – полыханье рассвета.
Ручонки, ручонки!
Напрасно зовёте:*

Меж ними – струистая лестница Леты.

[Цветаева 1994: 28]

Каждое из стихотворений поэтического цикла «Разлука» с большей или меньшей напряжённостью исполнено сопротивлением неумолимому, роковому, убивающему любовь и, как следствие, губительному для самой жизни. Мифологические образы с их переливчатой символикой и постоянными поэтологическими метаморфозами усиливают трагедийность положения лирической героини – земной женщины, пытающейся оградить своё счастье молитвами, оберегами, подчас – угрозами и проклятиями. Но только Женщина-Поэт, равная Богам, добывает «бессмертие встречи» для себя и своего возлюбленного. Не ценой смирения, повинования высшим силам, слепому року, горькой судьбе, а несгибаемой волей, отчаянным бунтарством, преодолением разлуки в творческом полёте, в котором возможно отстоять у грозного неба и сохранить в неприкосновенности чашу любви и жизни:

*Я знаю, я знаю,
Кто чаще – хозяин!
Но лёгкую ногу вперед – башней
В орлиную высь!
И крылом – чашу
От грозных и розовых уст -
Бога!*

[Цветаева 1994: 31]

Важнейшими смыслообразующими лирическими скрепами «После разлуки» Андрея Белого являются мотивы обмана, призрачности всего существующего ныне и происходившего ранее. Этим во многом объясняется выбор соответствующих эмоциональному строю цикла образных рядов. Здесь нет грозных, но всё же ясных, гармонически выстроенных образов античности, широко используемых Цветаевой. Вместо «*грохота орлиных крыл*» преследователя-Зевса над убитым горем Поэтом, утратившим любовь и веру, надсмехается болотная нечисть:

*И взогнут беспризорные выси
Перелётным
Болотным глазом;
И – зарыскают быстрые рыси
Над болотным -
Над чёрным – леском.*

[Белый 1990: 217]

«Злой и лукавый зрачок», «тень, тихий чернотум», «мутительная мгла» – вот составные части окружающего героя пространства, неотъемлемые стороны именно бытовой, личной, напрямую не связанной,

как в случае с «Разлукой» Цветаевой, с военно-историческими обстоятельствами трагедии ухода любимого человека. Но эта бытовая драма настолько кошмарна, что воспринимается измученным сознанием лирического героя как нечто нестерпимое, невозможное в обыденной жизни, как череда безумных сновидений и ирреальных ситуаций. Поэтому и героиня «После разлуки» наделена свойствами сверхъестественными, чертами inferнальными, глубоко враждебными герою Белого. Она – призрак, видение, в чьем «вызове – ложь – искажение Духа Жизни». Она призвана терзать равнодушием, мучить злую усмешкою влюблённого Поэта, призывающего Забвение и Смерть на свою голову как избавление от мук потерянной любви:

*В твоём
Вызове
Хмури
Ночи -
– И -
– Ложь!
Взбрызни
В очи -
– Забвение!
Вызови ж -
Предсмертную дрожь!*

[Белый 1990: 224 -225]

Героиня – настоящая колдунья, которая «выспренней ложью обводит злой круг вокруг себя», ворожея с «холодным и злым» лицом. Зеркально преломляется здесь функция магического круга, изначально предназначенного для защиты от тёмных сил. А всепроникающий холод психологически ощущаем Поэтом как абсолютное равнодушие к его судьбе, полное забвение со стороны некогда дорогого человека, потеря ценностных ориентиров и, как неминуемое следствие, ожидаемая гибель:

*Перемелькала
Жизнь.
Пустой, прохожий рой -
Исчезновением в небытие родное.
Исчезновение, глаза мои закрой
Рукой суровою, рукою ледяною.*

[Белый 1990: 219]

Холодность, непоколебимость, равнодушие беловской ворожеи объясняются её отнесённостью к миру ушедшему, отжившему. После разлуки значит после всего, без единой надежды для героя Белого на встречу с некогда горячо любимой женщиной, на спасение чувств или

хотя бы на сохранение человеческих отношений. Лирическая героиня Цветаевой – в состоянии разлуки с дорогим человеком, когда мучает неизвестность, терзают сомнения, но ничего не решено окончательно, не потеряно безвозвратно. Отсюда и надежда на преодоление земных испытаний в отличие от глубоко драматического ощущения конца в цикле «После разлуки» Белого.

В одном из самых проникновенных беловских стихотворений «Ты – тень теней» ситуация потери возлюбленной и тщетная попытка её возвращения коррелирует с мифологическим сюжетом блуждания несчастных любовников «по сумрачным полям» [Легенды 1988: 235] царства Аида. Вектор обращения к женскому образу цикла впервые смещается: теперь Она – жертва потустороннего мира, добыча тёмных сил, пленница подземного царства теней, печальная Эвридика, волею рока покинувшая своего Орфея:

Душа, Ты – свет.

Другие – (нет и нет!) -

В стихиях лет:

Поминовенья света...

Другие – нет... Потерянный поэт,

Найди Её, потерянную где-то.

[Белый 1990: 220]

Орфей Белого, обладающий уникальным поэтическим голосом, как и великий мифический музыкант и певец Орфей, «наделённый магической силой искусства» [Мифология 1998: 418], не способен вернуть утраченное счастье. Мотив судьбы, злой воли «незримых» богов, играющий одну из первостепенных ролей в «Разлуке» Цветаевой, звучит в цикле Белого новой болью и наполняется собственным горьким смыслом – пониманием необратимости былого и неотвратимости настоящего. И только память становится единственной «непризрачной межой», оберегающей лирического героя от обманчивой действительности, смягчающей горечь былых потерь.

Выражением абсурдности, лживости и нелепицы прошедшего и настоящего без возвышающего чувства истинной любви становится образ «Майи месячной», возникающий в стихотворении «Бессонница». Принимая во внимание фанатичное следование Андрея Белого в определённый период жизни и творчества антропософскому учению Рудольфа Штейнера, в значительной степени базирующемуся на эзотерике, теософии и восточных учениях о духе, можно предположить, что наименование Майя указывает не только на одну из ярчайших звёзд небесного скопления Плеяды, равнодушно наблюдающую трагедию лирического героя, но и имеет отношение к имени ведийской «богини

обольщения и обмана», которая считается «источником всяческого колдовства» и является «олицетворением тленности и обманчивости всего земного» [Кирло 2012: 258]. Именно она дарует чарующую грёзу – «*всего на миг один: сияющую жизнь*» – несчастным обитателям земли, напоминаям лишь тени живых существ⁴:

*Мы – безотчётные: безличную
Судьбой
Плодим
Великие вопросы;
И – безотличные – привычную
Гурьбой
Прозрачно
Носимся, как дым
От папирсы.*

[Белый 1990: 218].

Возникающие затем в разных стихотворениях цикла образы злых духов, немых демонов, мифической ночной прялки, мертвого бога, рога-того бога усиливают представление о бесовщине происходящего, придавая фантазмагорические черты окружающей героя действительности, в которой любовь уже не является оплотом от всех бед. Последней защитой Поэта становится собственное «Я», ничем не искажённое и не замутнённое, несущее благою весть причастному трагедии Поэта миру:

*Из растерянного
Бледного рассвета,
Из обманутого Богом
Дня –
– Столб –*

⁴ Примечательно, что первые «нотки» разуверения в подлинности окружающей действительности звучали уже на страницах ранних стихотворений Белого. Так, составители комментария к двухтомнику поэта Владимир и Светлана Пискуновы склонны видеть в заключительных строках стихотворения «В полях» («... все земное нам снится // утомительным сном»), включенного в первую «светоносную» лирическую книгу поэта «Золото в лазури», отсыл к рассуждениям Артура Шопенгауэра, содержащимся «в настольной книге молодого Белого – “Мир как воля и представление”...», в которой, опираясь на древнеиндийскую философию веданты и используя ее центральное понятие-мифологему – Майя (божественная причина “кажимости” сущего), Шопенгауэр пишет: “Весь этот воспринимаемый мир есть ткань Майи, которая, как покрывало, наброшена на глаза всех смертных и позволяет им видеть лишь такой мир, о котором нельзя сказать ни что он существует, ни что он не существует, ибо он подобен сну”» [Белый 1990: 653].

Огня -
– «Это –
Я
с
Вами!»

[Белый 1922]

Из ада пережитой трагедии, из огня страданий лирический герой выходит обновлённым, принимающим своё положение и понимающим своё истинное назначение в подчас обманчивом мире. Единственное, что не отнято у Орфея Андрея Белого в результате горьких земных скитаний, – это его песня.

Таким образом, поэтическое небо оказалось нераздельным для двух Поэтов, а сам акт творения, пусть и песен разлуки, явился созидательной силой, позволившей каждому Поэту по-своему укрепиться в единственном оплоте от всех бед – собственном творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

Адмони В. Марина Цветаева и поэзия XX века // Звезда. 1992. № 10. С. 163-169.

Белый А. После разлуки // Белый А. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Поэзия; Проза. М.: Худож. лит., 1990. 703 с.

Белый А. После разлуки. 1922. URL: <http://az.lib.ru>

Белый А. Стихотворения. М.: Книга, 1988. 576 с.

Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. М.: Республика, 1994. URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_1929_poe.shtml

Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядич. М., 2010. 525 с.

Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А.А. Нейхардт. М.: Правда, 1988. 576 с.

Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. 736 с.

Саакянц А. «Марина Цветаева. Жизнь и творчество». М.: Эллис Лак, 1999. 816 с. URL: <http://lib.rin.ru/doc/i/75018p32.html>

Цветаева М. Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым) // Цветаева М.И. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза. М.: Худож. лит., 1980. 543 с.

Цветаева М. Разлука // Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2: Стихотворения. Переводы / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мухина. М., 1994. 592 с.