

в журнале критике, очевидным является сближение редакции «Русского артиста» с другой модернистской фракцией — Соколовым и «грифовцами» — и предпочтение Литературно-художественного кружка Брюсовскому Обществу свободной эстетики.<sup>66</sup> Впрочем, вскоре после этого журнал прекратил свое существование (последним стал № 15 от 14 мая 1908 года), причины его закрытия неизвестны.

Таким образом, интерес символистов «весовского» круга к журналу «Русский артист» показывает, как в ходе внутрисимволистской полемики литераторы искали альтернативные пути изданий, обращаясь в том числе в смежные художественные области. О том, что «весовцы» действительно возлагали надежды на «Русского артиста», свидетельствует письмо Курсинского Сологубу от 14 ноября 1907 года: «Позволяю себе обратиться к Вам с просьбой помочь мне своим участием поставить на желательную высоту этот журнал, безусловно, имеющий хорошие перспективы. Прошу дать Ваше имя в список сотрудников и подкрепить этот дар присылкою некоторого материала».<sup>67</sup> Однако плодотворного сотрудничества не получилось, авторитет «Весов» был подорван, потенциальные союзники в итоге предпочли другой символистский лагерь.

<sup>66</sup> С начала 1908 года развитие Общества свободной эстетики главным образом определялось Брюсовым и целенаправленно двигалось в сторону эстетической позиции «Весов». Подробнее см.: *Соболев А. Л.* Общество свободной эстетики (1906–1917). Материалы к хронике // Литературный факт. 2020. № 1 (15). С. 384–457. О том, что «весовцы» планировали использовать ресурсы Общества свободной эстетики в отстаивании своих интересов, см. также в письме Белого от августа 1907 года: «Ввиду того, что ближайшее участие в литературной секции принимают там Брюсов, Эллис, я, мы надеемся организовать из кружка клуб „Весов“, привлечь газетчиков, сочувствующих „Весам“, и развить наступательные действия (некоторые газеты подхватят) против Петербурга, что в связи с лекциями Брюсова, моими, Эллиса (нас публика начинает серьезно слушать, особенно Брюсова) создаст из Москвы действительную оппозицию Петербургу» (Неизвестное письмо Андрея Белого / Публ. В. Аллоя // *Минувшее: Исторический альманах*. М., 1991. Т. 5. С. 211–212). В то же время Сергей Соколов начинает принимать активное участие в деятельности Литературно-художественного кружка, в 1911 году он возглавит Комиссию по организации исполнительских собраний, а также вместе с С. Мамонтовым 14 января организует Вечер современных литераторов (см.: *Литературно-художественный кружок. Отчет за 1910–1911 годы*. М., 1911. С. 25–26).

<sup>67</sup> Цит. по: *Сологуб Ф.* Полн. собр. стихотворений и поэм. Т. 2. Кн. 1. С. 637–638.

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-2-214-233

© В. Б. Зусева-Озкан

### Э. РОСТАН И РОМАНТИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Общеизвестно восторженное отношение М. И. Цветаевой к творчеству Э. Ростана, особенно в юные годы. Тем более удивительно, что до настоящего момента не делалось попыток развернуто проанализировать креативную рецепцию ею роستانовских произведений. Исследование «ростановского слоя» в цветаевском творчестве фактически ограничивается поиском отдельных реминисценций и аллюзий, в основном к пьесе Ростана «Орленок» и в ранних текстах писательницы.<sup>1</sup> Однако тема «Цве-

<sup>1</sup> *Нива Ж.* Миф об Орленке (По материалам женеvских архивов, связанных с Мариной Цветаевой) // *Звезда*. 1992. № 10. С. 139–143; *Таганов А. Н.* «Твой конь как прежде вихрем скачет...» (Марина Цветаева и Эдмон Ростан) // *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века*. Иваново, 1996. Вып. 2. С. 106–114; *Карпова Т. Н.* М. И. Цветаева-драматург как интерпретатор художественного опыта классиков («Орленок» Э. Ростана и «Приключение» М. Цветаевой) // *Вестник Чувашского университета*. 2007. № 4. С. 314–317; *Стрельникова Н. Д.* Марина Цветаева и Эдмон Ростан // *Вестник СПбГУ. Сер. 9. Язык и литература*. 2009. № 3.

таева и Ростан», безусловно, заслуживает более глубокого изучения — тем более что, согласно нашей гипотезе, творчество французского поэта-неоромантика стало одним из главных источников, питавших представление Цветаевой о романтизме и романтическом.

Высказывания Цветаевой о романтизме настолько многочисленны, что этой теме следует посвятить отдельную работу. Здесь скажем только, что романтизм всегда оставался для Цветаевой очень значимым явлением — причем не историко-литературным фактом, а гранью ее собственной души. Даже в 1930 году он продолжал быть для нее актуальным: 26 апреля этого года в Париже прошел «Вечер Романтики» (в честь столетия французского романтизма), на котором выступала и Цветаева и который она в письме И. Г. Церетели называет «своим вечером»<sup>2</sup> (первоначально его планировалось посвятить всецело творчеству Цветаевой).

В этой статье мы постараемся показать, как именно формировалось представление Цветаевой о романтическом и какую огромную, до сих пор недооцененную роль сыграл в этом Ростан. Основным материалом послужит доэмигрантское творчество Цветаевой, хотя, несомненно, влияние на нее Ростана ощущается и позднее, что явствует, в частности, из очерка о Брюсове «Герой труда», написанного уже в 1925 году: «Я покупала книги у Вольфа, на Кузнецком, — ростановского „Chanteclair’a“, которого не оказалось. <...> Стою, уже ища замены, но Ростан — в 16 лет? нет, и сейчас в иные часы жизни — незаменим, стою уже не ища замены, как вдруг <...> — отрывистый лай, никогда не слышанный, тотчас же узнанный:

— „Lettres de Femmes“ — Прево. „Fleurs du mal“ — Бодлера, и „Chanteclair’a“, пожалуй, хотя я и не поклонник Ростана.

<...> Сам Брюсов! <...> И — не поклонник Ростана: Ростана — L’Aiglon, Ростана — Мелизанды, Ростана — Романтизма!

Пока дочувствовывала последнее слово, *дочувствовать* которого нельзя, ибо оно — душа, Брюсов, сухо щелкнув дверью, вышел. Вышла и я — <...> писать ему письмо. <...>

Сегодня, в Магазине Вольфа, Вы, заказывая приказчику Chanteclair’a, добавили: „хотя я и не поклонник Ростана“. <...> как можете Вы, написавший Ренату, не любить Ростана, написавшего Мелизанду?» (4, 21–22; курсив наш. — В. З.-О.).<sup>3</sup>

Отметим здесь это *отождествление романтизма с душой*, которое присутствует и в других высказываниях Цветаевой. Например, зимой 1937/1938 годов она заканчивает открытое письмо, предназначенное для детского журнала на русском языке, так: «...вы спросите: „Что такое романтизм?“ — и увидите, что никто не знает; что люди берут в рот (и даже дерутся им! и даже плюются! и запускают вам в лоб!) — слово, смысла которого они не знают. Когда же окончательно убедитесь, что *не* знают, сами отвечайте бессмертным словом Жуковского: — „Романтизм — это душа“» (7, 647).

Этот тезис вписывается в общие представления Цветаевой о соотношении Души (Психеи) и телесности (Евы или Елены — в цветаевских номинациях). В письме А. В. Бахраху от 25 июля 1923 года она тоже сопрягает романтизм и душу, бесконечно предпочитая их реальности (возникает антитеза «романтизм — реальность») и плоти: «Двадцати лет <...> я во всеуслышание заявляла: „раз я люблю душу человека, я люблю и тело. Раз я люблю слово человека, я люблю и губы. Но если бы эти губы у него срезали, я бы его все-таки любила“. <...> добавляла: „я бы его еще больше любила“.

И десять лет подряд, в ответ, непреложно:

С. 109–115; Башкирова И. Г., Войтехович Р. С. Эпиграфы из Ростана в структуре «Вечернего альбома» Цветаевой // 1910 — год вступления Марины Цветаевой в литературу: Сб. докладов. М., 2012. С. 212–218.

<sup>2</sup> Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 7. С. 376. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера тома и страницы.

<sup>3</sup> Память почти не обманывает Цветаеву — в этом письме В. Я. Брюсову (от 15 марта 1910 года) она писала: «Почему Вы не любите Rostand? Неужели и Вы видите в нем только „блестящего фразера“, неужели и от Вас ускользает его бесконечное благородство, его любовь к подвигу и чистоте? Это не праздный вопрос. Для меня Rostand — часть души, очень большая часть» (6, 37).

— „Это Романтизм. Это ничего общего с любовью не имеет. <...> Душа любит душу, губы любят губы <...>“.

Милый друг, есть доля правды в этом <...> самые лучшие, самые тонкие, самые нежные так теряют в близкой любви, так упрощаются, так грубеют <...> В плотную любовь в пять секунд узнаешь человека, он явен и — слишком явен! *Здесь* я предпочитаю ложь» (6, 577–578). Как мы увидим, все эти мотивы будут крайне существенны в восприятии Цветаевой ростановского творчества.

До настоящего времени в научной литературе говорилось главным образом об увлечении Цветаевой пьесой Ростана «Орленок», которая, действительно, была «главным» для нее произведением французского автора. «Лозэн — мой первый герой после Герцога Рейхштадтского. <...> Две вещи я бы написала, если бы они не были написаны: „L'Aiglon“ Rostand (именно Rostand!) и „Der Abenteurer und die Sängerin“ Hoffmannsthal'a — о Казанове! <...> Rostand украл у меня Орленка!» — писала Цветаева в 1919 году по поводу своей пьесы «Фортуна». <sup>4</sup> «Орленок», таким образом, ощущался ею как собственная вещь, вполне выражающая ее самое. Тем не менее в цветаевском корпусе можно найти следы восприятия и других произведений Ростана: пьес «Принцесса Греза», «Сирано де Бержерак», «Шантеклер», лирических стихов, которые она читала по-французски, в оригинале. <sup>5</sup> Следы этого чтения вполне ощутимы — и в виде отдельных параллелей, словесных и мотивно-сюжетных, а также этических и эстетических максим, жизненно-творческого кодекса, который еще юной Цветаевой во многом был заимствован из пьес Ростана.

При этом надо понимать, что увлечение Ростаном отнюдь не было в России рубежа веков широко распространенным в интеллигентской и творческой среде явлением. Отзыв Брюсова, приведенный Цветаевой в очерке «Герой труда», был весьма критическим («„Ростан прогрессивен в продвижении от XIX в. к XX в. и регрессивен от XX в. к нашим дням“»; 4, 23). Позднее М. Слоним, сдружившийся с Цветаевой уже в эмиграции (с 1922 года), писал: «Из-за Ростана мы с ней повздорили: я говорил о Ростане скептически и любовь к нему считал чуть ли не проявлением дурного вкуса, а МИ восхваляла его романтически и упрекала меня в литературном снобизме». <sup>6</sup> В очерке «Живое о живом» (1932) явно прочитывается безразличие к Ростану М. А. Волошина, который пыгается обнаружить у юной Цветаевой модернистские интересы: «— А Франси Жамма вы никогда не читали? А Клодела вы...»

В ответ самоутверждаюсь, то есть утверждаю свою любовь к совсем не Франси Жамму и Клоделе, а — к Ростану, к Ростану, к Ростану» (4, 164).

Гораздо позднее З. А. Шаховская, которая знала Цветаеву в начале 1930-х годов, удивлялась тому, что «водопадная Марина Цветаева могла любить и ценить ручейкового автора Орленка и Шантеклера, Ростана...». <sup>7</sup> Но ни широко распространенные представления о «дурновкусии» увлечения Ростаном, ни противопоставление ростановской манеры цветаевской не должны вводить в заблуждение: есть очень серьезные основания видеть в творчестве Ростана одно из сильнейших влияний, всегда сохранявших свою значимость для Цветаевой.

Показательно при этом, что среди многочисленных упоминаний произведений Ростана в текстах Цветаевой (как художественных, так и нефикциональных) и в текстах о Цветаевой — тоже как документальных, так и художественных (см., например, рассказ С. Я. Эфрона «Волшебница», напечатанный в сборнике «Детство» в 1912 году, где она выведена под именем Мары, которая просит своих маленьких друзей, очарованных ею, молиться за Ростана и его героев, причем сам Ростан приобретает туманно-

<sup>4</sup> Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 343.

<sup>5</sup> Хотя, видимо, знала она и переводы Т. Щепкиной-Куперник, о чем свидетельствует письмо В. В. Рудневу, правда уже от 1933 года: «...мы все-таки, с Ходасевичем, по слову Ростана в передаче Щепкиной-Куперник: — Мы из одной семьи, Monsieur de Bergerac!» (7, 445).

<sup>6</sup> Слоним М. О Марине Цветаевой. Из воспоминаний // Воспоминания о Марине Цветаевой. М., 1992. С. 310.

<sup>7</sup> Шаховская З. Отражения. Paris, 1975. С. 163.

легендарные черты литературного персонажа<sup>8</sup>) — нет ни одного упоминания его ранней пьесы «Романтики» («Les Romanesques», 1891).

Эта пьеса вряд ли оставалась незнакомой Цветаевой, поскольку входила как во французские собрания его сочинений (а Цветаева постоянно заказывала книги из Парижа через магазин Готье), так и в русское (изд. А. Ф. Маркса, 1914). Однако Цветаева, вероятно, предпочитала более поздние — чем дальше, тем все более патетические — произведения Ростана этой ранней пьесе, где автор добродушно иронизирует над романтическим умонастроением, которое предстает в виде формализованных атрибутов (вражда семей, похищение, дуэль, плащи, факелы и пр.). Более того, речь идет не о романтическом как таковом (т. е. о том, что было близким и родным самоощущению Цветаевой), а о «романическом». Герои этой пьесы — не romantics, а romanesques, т. е. начитавшиеся романов, причем, как можно судить по речам Сильветы и Персине, не только «романтического», но и идиллического склада, и не только романов, но и книг вообще — они проецируют, в частности, свои отношения на историю Ромео и Джульетты. Конфликт этой пьесы Ростана, очень тонкий и изобретательный, строится на постоянных колебаниях между высоким обманом и жизненной правдой — как у младшего поколения (влюбленных), так и у старшего (их отцов). Здесь в шуточной форме, продиктованной и жанром комедии, и традицией, в которую вписывается пьеса (commedia dell'arte), начинают складываться темы, впоследствии ставшие для Ростана центральными, и прежде всего тема *соотношения воображения (мечты) и жизни*.

Так, отцы главных героев, которые сознательно создали для своих детей романтическую иллюзию вражды семей а-ля Монтекки и Капулетти (понимая, что иначе детей не заманить в экономически выгодный брак) и сами, казалось бы, лишены всяких претензий на романтизм, рассуждают: «Счастливее мы были, может быть, / Смотри сквозь розовую призму... / Неужто ж романтизму / Удается за себя так странно отомстить?»<sup>9</sup> Эта тема проводится и через второй акт, где молодые влюбленные, узнав об обмане, сразу же видят в речах друг друга, которые их прежде восхищали, «претенциозность» и «высокопарность». Оскорбленные тем, что вместо драмы они, не ведая того, играли комедию, оба готовы усомниться в самом своем чувстве и стремятся найти «романическое» помимо друг друга. Спасает ситуацию новое вмешательство Страфореля, соединяющего традиционные для комедии дель арте роли капитана и ловкого слуги. Испугавшись его притворных «романтических» ухаживаний, грозящих смертью и позором, Сильвета восклицает: «Тогда роман хорош и хороша мечта, / Когда немножко их, так только, для забавы, / Как в кушанье немножко для приправы / Лаврового листа»; Персине: «Весь этот романтизм хорош, когда вы сыты...» (с. 87, 88). Разумеется, подобное умонастроение не могло быть близко Цветаевой с ее «чрезмерностью в мире мер»...

У Ростана действие совершает как бы двойной поворот: в финале выясняется, что не все было иллюзией и обманом и что в простой идиллии есть высокое:

Да, кукольный театр... но как хорош был он!  
Кулисы были нам тогда деревья парка <...>  
У рампы яркие блестели светляки,  
Оркестр невидимый был — майские жуки <...>  
А пьесу дивную дала играть актерам  
Любовь! Сама любовь! Любовь в семнадцать лет!  
(с. 90, 91)

<sup>8</sup> «— Какая это Princesse?»

— Лучшая из всех <...> каждый вечер молитесь о здоровье и долгой жизни Ростана. Это принц, который нашел эту принцессу. <...> Он, кроме нее, нашел еще одного принца — сына Наполеона, герцога Рейхштадтского» (Эфрон С. Волшебница // Эфрон С. Детство. М., 1912. С. 135).

<sup>9</sup> *Ростан Э. Пьесы* / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник. М., 1983. С. 50 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера страницы). В оригинале: «Est-ce que / Ce serait la revanche, ici, du Romanesque?...» (Rostand E. Les Romanesques. Paris, 1900. P. 32).

При этом, когда отцы героев желают вновь снести стену между своими владениями, Страфорель восклицает: «Оставьте стену вы: стена — необходима!» (с. 95).<sup>10</sup>

В пьесе возникает несколько смысловых линий, важных как для творчества Ростана самого по себе, так и для вопроса о влиянии его на Цветаеву. Во-первых, хотя основной пафос пьесы заключен в необходимости поиска высокого в обычном и умении оценить простые радости жизни, Ростан одновременно приходит к парадоксальному выводу о том, что человеку — будь он стар или молод — нужно чувство чрезвычайного. В финальном совете Страфореля прочитывается мысль о том, что для счастья необходимы дистанция, место для игры, место для свободы. Эта мысль станет принципиально важной для Цветаевой (ср. хотя бы приведенную выше цитату из письма Бахраху о том, что «самые лучшие, самые тонкие, самые нежные так теряют в близкой любви»), как и для самого Ростана, у которого она гораздо более патетически будет высказана в «Принцессе Грезе» (точнее, в «Далекой принцессе»).

Во-вторых, в «Романтиках» берет начало характерная для роستانовского театра конструкция «театра в театре», игры при сознании игры: то же имеет место в «Принцессе Грезе», когда Бертран играет роль для Мелисинды, а Мелисинда — для умирающего Жофруа Рюделя; конечно же, в «Сирано де Бержераке», где Сирано и Кристиан де Невилет разыгрывают роль перед Роксаной (а также часть действия происходит в театре); в «Орленке», где графиня Камерата и герцог Рейхштадтский на время как бы «меняются ролями», причем герцог всегда принужден носить своего рода маску, якобы отвергая своего отца и Францию; даже в «Шантеклере» с его нарочитым маскарадом. Игра при сознании игры, при том что игра эта предельно серьезна и на кону нередко оказывается жизнь, не менее важна в творчестве и жизнетворчестве Цветаевой, как мы покажем далее.

В следующей, гораздо более трагичной, пьесе Ростана «Принцесса Греза» («La Princesse Lointaine», 1895) мечта, фантазия уже всецело завладевают героями и оказываются сильнее реальности. Даже простые моряки готовы терпеть голод и усталость, не бояться близкой смерти потому, что их «заразила» греза трубадура Жофруа Рюделя о далекой принцессе: «Мы все устали, но смотри, товарищ: / Мы говорим о ней — и забываем / И боль и голод... И почти довольны!..» (с. 102). Если в «Романтиках» мечта представлялась чем-то вроде шепотки пряностей, необходимой для того, чтобы почувствовать настоящий вкус к жизни, здесь она становится главной духовной пищей, заменяющей пищу реальную. Принципиально, что с новой силой возникает и тема дистанции, необходимой для высокой любви: слишком близкое соседство неизбежно разрушит фантазию, и лучше предпочесть смерть, чем позволить фантазии исчезнуть. Жофруа Рудель предельно отчетливо формулирует эту мысль: «...если сердце / Возвышенно, оно любить не в силах / Того, что знает слишком хорошо!» (с. 116).<sup>11</sup> Примечательно, что в 1921 году, размышляя, в частности, о Казанове, Цветаева записывает следующую мысль: «Тело насыщаемо, душа — нет. Поэтому та любовь — островами, соединенными (разъединенными!) пустотой (океана, т. е. одиночества) неминуемо гибнет.

Обкормишь — сдохнет. (Это до меня лучше сказал Ростан

Car l'amour — ô étrange et nature! —  
Vit d'inanition et meurt de nourriture.

<...> — И даже досыта кормить нельзя, ибо долго не захочет. Дразнить или голодом или приправами...».<sup>12</sup>

При публикации сводных тетрадей Цветаевой источник цитаты не установлен, хотя и сказано, что у Ростана этих слов не обнаруживается. Действительно, этот стих принадлежит не Ростану, а А. де Мюссе и в точности звучит так:

<sup>10</sup> В оригинале: «Non, construisez le mur, — il est indispensable!» (*Rostand E. Les Romanesques*. P. 72).

<sup>11</sup> В оригинале: «...lorsqu'ayant un cœur impatient et haut / On ne peut plus aimer ce que l'on connaît trop!» (*Rostand E. La Princesse Lointaine*. Paris, 1901. P. 18).

<sup>12</sup> *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради / Подг. текста, предисловие и прим. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. М., 1997. С. 63.

L'amour (hélas! l'étrange et la fausse nature!)  
Vit d'inanition, et meurt de nourriture.<sup>13</sup>

Но аберрация памяти Цветаевой не так уж далека от истины: Мюссе — любимый поэт Ростана (наряду с В. Гюго), но важнее то, что у Ростана мы многократно находим ту же мысль, в частности в «Принцессе Грезе». Здесь нужно вспомнить и характерную для Цветаевой, осознаваемую ей самой способность придумывать человека и затем любить этот воображаемый образ — способность, также запечатлевшуюся у множества мемуаристов. И — отталкиваться от человека, узнавая его.

Интересно, что в «Принцессе Грезе» герои наделены очень высокой степенью самосознательности, способности к самоанализу. В духе предпочтения грезы реальности высказывается и сама Мелисинда, которая по мере развития действия «испытывается» на соответствие высокой мечте Рюделя. В начале пьесы она говорит о грезе Рюделя, выраженной в его стихах, как о воздухе, нужном ей для дыхания: «Пойми, как в скуке жизни повседневной / Отраднo мне почувствовать себя / Мечтой поэта...» (с. 131). Она готова выйти за византийского императора, поскольку такой муж претендует лишь на ее тело, он не будет отвлекать ее от главного — от мечты и любви возвышенной. Своей наперснице Соризмонде, которая не понимает ее, Мелисинда отвечает: «Ты хочешь слишком ясных ощущений...» (с. 132). Встретив Бертрана, тоже поэта и друга Жофруа, Мелисинда поначалу готова забыть о Рюделе и мечте ради прекрасной телесности, страдает от двойственности:

Того, кто умирает за меня,  
Люблю, люблю глубоко и жалею.  
Другого — обожаю, жажду я!  
И вот душа терзается моя.

(с. 163)

Эта двойственность, разумеется, имеет место и в текстах Цветаевой, причем напрямую соотносится с романтизмом — см., например, письмо Бахраху, где говорится о любви к «губам» и любви к «душе», причем, по ассоциации, немедленно возникает тема «далекой любви», которая и является в конечном счете единственно возможной, — а это тема «Принцессы Грезы».

В конце пьесы Ростана Мелисинда жертвой побеждает двойственность и возвышается до того образа, который был придуман Рюделем. В финальном монологе с новой силой возвращается тема невозможности любви «вблизи», невозможности сохранить высоту мечты в земной жизни.

*Жофруа.*

Не всем дано блаженство перед смертью  
Принцессу Грезу видеть наяву.

*Мелисинда (убаюкивая его).*

Да, милый мой, но многим суждено  
Ее вблизи увидеть слишком рано  
И слишком долго, слишком близко знать! <...>  
Твою любовь не может омрачить  
Действительность с тоскливой серой прозой...

(с. 192)

Конечно, вопреки внешней близости к романтизму с его стремлением к несказанному, к тайне, здесь возникает типично модернистский излом, позволяющий говорить

<sup>13</sup> *Musset A. de. Premières Poésies. Paris, 1859. P. 118.* Дословный перевод: «Любовь (увы, с ее странной и фальшивой натурой!) / Живет в состоянии истощения и гибнет от пищи».

о неоромантическом характере роستانовского творчества: в искусстве рубежа XIX и XX веков, в отличие от «исторического» романтизма, даже самая пламенная и/или самая возвышенная любовь начинает осознаться как нечто преходящее, предельно хрупкое, обреченное по самой своей природе. Формируются парадоксальные идеи: чтобы сохранить любовь, нужно отказаться от нее. Таков, например, ход, который предпринимает Анри-Генриэтта в пьесах Цветаевой о Казанове: по таинственным причинам (но в конечном счете — именно потому, что она хочет быть «принцессой Грезой») героиня покидает влюбленного Казанову. Среди его *mille e tre* она остается «единственной», как свидетельствует финал «Приключения» (1919) («Тринадцать лет, Анри, в каком аду! / Платонова родная половина!»; 3, 496) и третья картина «Феникса» (1919), где Казанове становится ясно, «с чьей рукой в руке / Очнусь в небесных будуарах» (3, 539).

Главная тема Ростана — сила воображения и мечты, которые следует предпочесть реальности, — для Цветаевой принципиальна. Подобная же убежденность прочитывается не только в эпиграфах двух ранних поэтических книг Цветаевой (в «Вечернем альбоме» эпиграфы перед первыми двумя разделами взяты как раз из «Принцессы Грезы», а перед третьим — из речей Наполеона I и Наполеона II, т. е. фигур, крепко связанных в сознании Цветаевой с Ростаном и его пьесой «Орленок») и в стихотворениях, непосредственно вдохновленных сюжетами и героями Ростана («В Париже», «В Шенбрунне», «Камерата», «Герцог Рейхштадтский», «Бонапартисты»), но и в темах и мотивах. См., например, стихотворение «Вокзальный силуэт», где практически повторяется основная тема «Принцессы Грезы»:

Пусть так! Пусть это будут бредни!  
Ведь только бредней можно жить!

(1, 25)

В стихотворении «Расставание» речь идет об Орленке, героине Ростана, но сама тема стихотворения продиктована характерной уже для «Принцессы Грезы» мыслью о том, что мечта может быть сильнее и «реальнее» реальности. О давно погибшем принце, о тени из книг лирическая героиня тоскует, как о возлюбленном:

Мне шепчет голос без названья:  
— «Ах, гнета грезы — не снести!»  
Пред вечной тайной расставанья  
Прими, о принц, мое прости.

(1, 31)

Орленок становится для лирической героини Цветаевой тем же, чем была Мелисинда для Жофруа Рюделя.

Вообще, *предпочтение «грезы», «тени» и «брёда» «земной были»* — это, пожалуй, главная тема двух первых книг Цветаевой: «— Всё в знаньи, скажут вам науки... / Не знаю... Сказки — хороши!»; «Что ясно нам — для них совсем туманно: / Как и на все — на фею нужен глаз!» (1, 40, 43). При этом повторяется роستانовская, из «Принцессы Грезы», мысль о том, что нельзя пытаться соединить реальность и мечту — ибо это губительно для мечты:

Ты с детства полюбила тень,  
Он рыцарь грезы с колыбели.  
<...>  
Вам мудрый сон сказал украдкой:  
— «С ним — лишь на небе!» — «Здесь — не с ней!»

(1, 48)

Или:

Когда хотим мы в мотыльках-скитальцах  
 Видать не грезу, а земную бль —  
 Где их наряд? От них на наших пальцах  
 Одна зарей раскрашенная пыль!

(1, 64)

Если никаких следов следующей пьесы Ростана «Самаритянка» (1897) в творчестве Цветаевой не обнаруживается, то драма «Сирано де Бержерак» (1897), несомненно, на нее повлияла (кстати, в этой пьесе играл небольшую роль муж Цветаевой С. Эфрон в Камерном театре в 1915 году). Для Цветаевой принципиально важен, казалось бы, не самый очевидный элемент душевного облика главного героя: его благородство и романтизм проявляются, в частности, в том, что он совершенно не ценит материального, денег. В первом акте, в сцене в театре, сорвав спектакль, Сирано бросает актерам, оставшимся без выручки, кошель со всем «отцовским пенсионом» — и этот эффектный жест его друг Ле-Бре комментирует: «Уж это благородство! / Отдать все деньги им... Ей-богу, идиотство!» (с. 235). Это отсутствие интереса к материальному у Ростана становится качеством поэта *par excellence* — не только Сирано, но и певца солнца Шантеклера.

У Цветаевой способность, фигурально выражаясь, «бросить кошель» тоже связывается со статусом поэта. Она не раз, особенно в тяжелейший период 1918–1921 годов, пишет о «человеке, у которого нет и который дает», сопрягая эту мысль со следующей самохарактеристикой — «завиток романтика во мне»: «Раньше, когда у всех все было, я все-таки ухитрялась давать. Теперь, когда у меня ничего нет, я все-таки ухитряюсь давать»; «Даю я, как все делаю, из какого-то душевного авантюризма — ради улыбки — своей и чужой» (4, 542) (у Цветаевой в этот период «авантюризм» практически отождествляется с «романтическим» — см. ее героев-авантюристов Лозэна и Казанову). В ее стихах 1917–1921 годов и в пьесах, которые должны были составить сборник «Романтика», не раз обыгрывается жест «кошель под ноги». В «Приключении» этот жест передается героине, Анри-Генриэтте. Капитан рассказывает о ней (имея в виду попытку купить ее любовь): «...шварк / Мне под ноги кошель!» (3, 473). А Девчонка, вопреки внешней приземленности, тоже обнаруживает свою подлинно романтическую натуру, когда описывает, как отомстила бы своей квартирной хозяйке... запустив в нее содержимым кошель: «Так, так, так. Потом бы золотой / В лоб запустила — не один, а тыщу! / Вот-вот-вот-вот — за то, что у ворот. / Стужей меня знобила...» (3, 494).

За этим жестом у Цветаевой тянется целый пучок родственных мотивов, в том числе *отказ от всех материальных интересов, бестелесность* (и худоба — все герои Цветаевой «легки», худощавы, стройны), причем и здесь Цветаева следует за «буквой» Ростана: у него одним из маркеров романтического героя является отсутствие интереса к еде — и в Сирано, и в героях «Принцессы Грезы», и в Шантеклере, и в Орленке подчеркивается их способность питаться чуть ли не воздухом, отчетливое предпочтение пищи духа пище телесной, вообще аскетизм. Цветаева заимствует эти мотивы (от еды в ее пьесах отказываются Дама в плаще и Господин в плаще в пьесе «Метель», Лозэн в «Фортуне», Казанова, Анри-Генриэтта, Девчонка, Франциска в «Приключении» и «Фениксе»<sup>14</sup>), всячески их трансформируя.

В ее стихах и пьесах отчетливо стремление героев и героинь получить в уплату не кошель, а душу, их бескорыстность доходит до полного самозабвения, причем иногда трактуются в парадоксальном духе, когда деньги отвергает куртизанка, как в стихотворении «Кавалер де Гриз! — Напрасно...» (1917), где «страстно любящая Вас / М.» объявляет: «Нам от вас ничего не нужно, / Кроме ужина — и жемчужин, / Да быть может еще — души!» (1, 383). В стихотворении «Нет, с тобой, дружочек чудный...» (1918) вольная в своих страстях героиня предпочитает богатому «блудного сына», который оставляет все ради «недостойной» героини. В стихотворении «Проста моя осанка...», завершающем

<sup>14</sup> Ср. в «Повести о Сонечке», где Цветаева и Сонечка Голлидэй обсуждают недостаток истинного понимания любви Юрием Завадским: «...он бы не репетировал без конца „Святого Антония“, а Святым Антонием бы — был <...> и вообще бы никогда бы не обедал и не завтракал» (4, 304).

раздел «Мариула» в сборнике «Психея. Романтика», бескорыстие доводится до степени самосожжения: «Согреть чужому ужин — / Жилье свое спалю» (1, 562).

В стихотворении «Чердачный дворец мой, дворцовый чердак!..» убогость быта романтизируется, а способность лирической героини обитать в этих холодных «эмпиреях» трактуется как атрибут поэта и готовность в любую минуту «взойти на небо» — см. эти же мотивы в «Сирано де Бержераке», где, особенно в последнем акте, акцентируются бедность героя, его убогий быт, сопровождающий его голод, неумение и нежелание героя воспользоваться плодами своих трудов — и при этом гордость духа, умение Сирано переживать все свои несчастья смеясь. В стихотворение вводится голос друга или гостя, равно ужасающегося положению лирической героини и восхищенного ее стойкостью (ср. с Ле-Бре, который безуспешно пытается служить голосом разума для Сирано):

Взойдите. Гора рукописных бумаг...  
 Так. — Руку! — Держите направо, —  
 Здесь лужа от крыши дырявой.  
 <...>  
 — А что с Вами будет, как выйдут дрова?  
 — Дрова? Но на то у поэта — слова  
 Всегда — огневые — в запасе! <...>  
 А если уж слишком поэта доймет  
 Московский, чумной, девятнадцатый год, —  
 Что ж, — мы проживем и без хлеба!  
 Недолго ведь с крыши — на небо.

(1, 488–489)

Помимо этого презрения романтического индивидуума к материальному, Цветаева заимствует у Ростана *тип героини*: она одновременно «причудница» (у Ростана, дословно, «прециозница» — но не в мольеровском, а в высоком духе) и амазонка. Не только в «Сирано», но и в «Орленке», и в «Шантеклере» действует особая героиня, отвергающая общественные нормы, в том числе продиктованные условностью пола, и спроецированная на тип воительницы, т. е. существа как бы андрогинного. В «Орленке» это графиня Камерата, в «Шантеклере» — Фазанья курочка, которая говорит о себе: «Да, я мятежница! И волен мой полет! / Страхнула гордо я рутины пошлый гнет...» (с. 448); Шантеклер сравнивает ее с амазонкой. В «Сирано де Бержераке» Роксана, хоть и не является воительницей, сопоставляется с богиней-охотницей Дианой (которая тоже всегда воспринималась как одна из воительных дев): «Ей не хватает лишь колчана, / Чтоб все сказали: „Вот Диана!..“» (с. 240). У Цветаевой Диана неоднократно упоминается именно в «воительном» контексте, например: «Иоанна д'Арк, Диана, одна раса».<sup>15</sup> В четвертом акте Роксана бесстрашно пробирается на место осады, где воюют Сирано и Кристиан. Когда друзья уговаривают Роксану покинуть место битвы, она отказывается: «Здесь будет битва. Да! Но я останусь тут»; «Непостижимо! Вы — герой!» (с. 353, 351) — восклицает о ее поступке Ле-Бре. Реплики Сирано и Роксаны фиксируют ее бесстрашие и героизм:

«Сирано.  
 Так из причудницы вдруг стала героиня?  
 Роксана.  
 Мосье де Бержерак! Мы из одной семьи» (с. 354).<sup>16</sup>

Между тем в творчестве Цветаевой героиня-воительница становится практически ее альтер эго.<sup>17</sup> Не поднимая огромный пласт ее текстов, где появляется такая геро-

<sup>15</sup> Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. Т. 1. С. 190.

<sup>16</sup> В оригинале: «*Cyrano. Et quoi! la précieuse était une héroïne?*

*Roxane. Monsieur de Bergerac, je suis votre cousine» (Rostand E. Cyrano de Bergerac. Paris, 1897. P. 164).*

<sup>17</sup> Подробно см.: Зусева-Озкан В. Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М., 2021. С. 440–485.

иня, сошлюсь только на случаи ближайшего, в том числе текстуального, совпадения. Так, в пьесе «Метель» (1918) Дама в плаще описана как «чуть юношественная». Диалог с Господином в плаще напоминает о диалоге Роксаны с Сирано — в обоих произведениях подчеркивается бесстрашие и ведется игра со словами «герой» и «героиня»:

*Господин*

Замок родовой  
На вьюжные леса покинуть ныне —  
Способны лишь ребенок — и герой.

*Дама*

Я не герой.

*Господин*

Вы лучше, — Героиня!

(3, 368)

Цветаева обращает легкое «амазоноподобие» Роксаны в андрогинность Анри-Генриэтты (и потом, в «Фениксе», — ее двойника Франциски), которая первоначально является Казанове в пьесе «Приключение» в виде гусара. Более того, Анри-Генриэтта схожа с Роксаной и в том, что обе не только амазонки, но и «причудницы»: напомним, проблема Кристиана и вся завязка «Сирано» состоят в том, что образованная, остроумная, искусная во всех светских забавах Роксана не может полюбить мужчину просто за то, что он красив и даже благороден — ей нужна родственная душа, острый ум, таланты. Анри-Генриэтта характеризуется подобным же образом (кроме того, как выясняется, она умеет играть на виолончели, читает Спинозу, у нее высокое происхождение — как и у Роксаны):

Послушна как дитя, добра, умна,  
Старик Гораций ей слагал бы оды! —  
Но вдруг мужскую надевает моду,  
По окнам бродит, как сама Луна <...>  
То в честь Платона составляет вирши,  
То — молнией в седло...

(3, 471)

Интересно и то, что в обоих случаях важную роль в мотивно-образной системе играет *образ луны и лунного луча*. Поскольку прототип ростановского героя, реальный Сирано де Бержерак, был автором сатирического «Иного света, или Государств и империй Луны», в пьесе Ростана многократно повторяется образ луны — разумеется, в лиризованном духе, соответствующем тону этой «героической комедии». В частности, в финале, умирая, Сирано улыбается Луне и говорит, что его заберет на небо лунный луч: «...Je vais monter dans la lune opaline...», «Vous voyez, le rayon de lune vient me prendre!»;<sup>18</sup> в переводе Щепкиной-Куперник: «Вот наконец взлечу я на луну...», «Но мне пора... простите... вот... с луною / Я должен уходить... Она пришла за мною...» (с. 401, 402). В пьесах Цветаевой луна и лунный луч тоже родственны романтическим героям: в «Метели» с лунным лучом, как Сирано, собирается исчезнуть Господин в плаще. Представляется же он так: «Князь Луны, / Ротонды кавалер — и Рыцарь Розы» (3, 366). Прощаясь навеки со спящей Дамой в плаще — и в то же время обещая ей встречу в вечности, он говорит: «И будет плыть в пустыне графских комнат / Высокая Луна... / *Глядя на нее, спящую, настойчиво и нежно.*) / Ты женщина, ты ничего не помнишь... / Не помнишь!.. Не должна...» (3, 372). С лунным лучом появляется и исчезает Анри-Генриэтта в «Приключении», чей образ вообще теснейшим образом связан с луной («Прелестна — и до странности похожа / На лунный свет...»; 3, 476):

<sup>18</sup> *Rostand E. Cyrano de Bergerac. P. 212, 214.*

*Гусар*

Я — лунный луч. Вольна  
Мне всякая дорога.

*Казанова*

Кто вы?!

*Гусар*

Как спутница Земли — Луна,  
Я — вечный спутник Казановы.

(3, 462)

При свете луны Казанова в финале «Приключения» вспоминает о покинувшей его 13 лет назад Генриэтте (чем вызывает обиду Девочки: «Я вам предоставляю госпожу / Луну, а вас — Луне предоставляю!»; 3, 497) и называет ее «мой лунный мальчик»; так же, при луне, является ему в старости, на пороге смерти, двойник Генриэтты Франциска. Но и сам Казанова тоже имеет к луне прямое отношение: недаром Капеллан в «Фениксе» говорит о нем: «Так и есть — с Луны!» (3, 519). Наконец, в стихотворениях Цветаевой из «Вечернего альбома» и «Волшебного фонаря» присутствует мотив отлета на луну («Колдунья»: «Прощай же, мой рыцарь, я в небо умчусь / Сегодня на лунном коне!»; 1, 34) и лунного света, причем и в связи с Ростаном и его персонажами — например, в стихотворении «В Шенбрунне» об Орленке:

Нежен первый вздох весны,  
Ночь тепла, тиха и лунна. <...>  
Все спокойно. Спит Шенбрунн.  
Кто-то плачет в лунном свете.

(1, 29)

В «Сирано де Бержераке», о чем не раз писали, разыгрывается конфликт, схожий с тем, что ранее подспудно имел место в «Принцессе Грезе», а именно конфликт двойственности любви — если воспользоваться словами Цветаевой, любви к «губам» и любви к «душе». Как и в предшествующей пьесе, героиня преодолевает эту двойственность — в четвертом акте Роксана признается Кристиану, что ей все равно, как он выглядит, что его «глаза и кудри сказочного принца» более ничего не значат для нее. Некоторую параллель этому находим в «Приключении» и «Фениксе», хотя, конечно, для Цветаевой ее ультраромантического периода все-таки очень важна внешняя «очаровательность» ее героев — см. цикл, обращенный к Ю. Завадскому и весь строящийся на восхищении внешностью, например:

Вы столь забывчивы, сколь незабвенны.  
— Ах, Вы похожи на улыбку Вашу! —  
Сказать еще? — Златого утра краше!  
Сказать еще? — Один во всей вселенной!  
Самой Любви младой военнопленный,  
Рукой Челлини ваянная чаша.

(1, 454)

Но даже в этом стихотворении лирическая героиня подчеркивает невинность и как бы заведомую «невозможность» своей любви, ее окрашенность в тона грезы:

Я Вас люблю. — В камине воеет ветер.  
Облокотясь — уставясь в жар каминный —  
Я Вас люблю. Моя любовь невинна.  
Я говорю, как маленькие дети.

(1, 454)

Та же мизансцена — в «Фениксе», где старику Казанове, которому уже 75 лет и от которого остался лишь «остов», признается в пламенной любви девочка Франциска, которая никогда не видела его раньше, во времена его молодости и великолетия. Точно так же она говорит о своей любви при свете камина, когда на улице воют ветер и вьюга, а Казанова сидит в кресле. На этот раз перед нами ребенок не в фигуральном, а в прямом смысле, а вместо молодого мужчины — старик. Тот же мотив любви, пренебрегающей внешностью и физической «составляющей» человека, возникает в «Приключении», где Казанова влюбляется в Генриэтту еще тогда, когда она предстает ему гусаром Анри. См. также проникнутые высокой влюбленностью стихи Цветаевой, обращенные к старикам А. А. Стаховичу и С. М. Волконскому.

Берет начало в «Сирано де Бержераке» (и возможно, в «Шантеклере») и *мотив вражды*, бездумной, органической, животной, которую испытывает все низкое и подлое по отношению к *высокому, поэтическому, аристократическому* в том особом смысле, который придавала Цветаева этому слову («Для других — аристократ — человек высокого рождения... Аля, быстро: — А для Вас — высокого духа»<sup>19</sup>). Сирано говорит: «Пускай вокруг меня шипит и вьется злоба, / Пусть ненависть меня преследует до гроба, — / Я буду этим горд! Да, легче мне идти / Под градом выстрелов по моему пути!» (с. 279). Пьеса заканчивается смертью героя, последовавшей в результате тайного заговора оскорбленных его остроумными словами врагов, — ему сбрасывают на голову бревно. В «Шантеклере» (о котором речь дальше) главного героя тоже постоянно пытаются убить, против него плетут заговоры создания ночи, а когда он уходит в лес, его хотят столкнуть с другим поэтом — Соловьем.

В «Фениксе» же одну из сюжетных линий, которая завершается тем, что оскорбленный Казанова уезжает из замка Дукс в ночь, вьюгу и, очевидно, смерть, составляют враждебные действия замковой челяди и людей нового, негероического и приземленного века по отношению к главному герою. Интересно, что Казанова у Цветаевой не только ценитель Ариосто и Тассо и автор любимых ею «Мемуаров», но и поэт. Возникают даже текстуальные совпадения (при наличии смысловой инверсии), касающиеся земной судьбы Сирано и Казановы. У Ростана в русском переводе:

Ну, словом, Сирано де Бержерак.  
Почтим его мы надписью надгробной!  
Он интересен тем,  
Что всем он был — и не был он ничем!..  
(с. 402)

Последняя строка в оригинале звучит так: «Qui fut tout, et qui ne fut rien».<sup>20</sup> У Цветаевой в «Фениксе» в списке действующих лиц Казанова охарактеризован так: «Джакомо Казанова фон Сегальт, ныне библиотекарь замка Дукс, 75 лет, „Que suis — je? Rien. Que fûs — je? Tout“» (3, 499).

Более того, аллюзия на Ростана и мир его пьес поддерживается еще и тем, что Казанова имплицитно сравнивается с Наполеоном — любимым героем Цветаевой, и в большой степени именно благодаря Ростану и его «Орленку». Казанова говорит:

<...> Венера! —  
Звезда бродяг и гордецов.  
Безроднейшего из юнцов  
К монархиням ведет в альковы,  
В Рим — черноглазого птенца,  
Чтоб Миром правил. — Без венца  
Зачатого — под дождь лавровый...  
Колумбов к басенным брегам,  
И корсиканцев — в Нотр-Дам!  
(3, 519)

<sup>19</sup> Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 56.

<sup>20</sup> Rostand E. Cyrano de Bergerac. P. 213.

Главным творением Ростана для Цветаевой всегда оставался «Орленок» (1900). Поскольку влияние именно этой пьесы на ее творчество наиболее исследовано, мы сосредоточимся на тех чертах сходства, которых мало или совсем не касались. Прежде всего, это сюжетно-психологический комплекс *сильная женщина (воительница) и инфантилизованный возлюбленный*.

В «Орленке», как выясняется в финале, три женщины любят герцога Рейхштадтского: эрцгерцогиня, Тереза де Лорже и графиня Камерата, кузина герцога. В стихах Цветаевой первые две отсутствуют, в отличие от графини Камераты — «амазонки» и племянницы Бонапарта, которая стала как бы моделью, образцом для будущих цветаевских героинь. По-видимому, именно у Ростана берет начало такая важная черта поэтического мира Цветаевой, как героиня-воительница. Ростан не раз подчеркивает «амазоноподобие», воительность графини Камераты — приведу лишь одну из многочисленных цитат: «Держать эфес своей рукою твердой / Иль укротить лихого жеребца — / Все нипочем ей, как Пентезилее, / И быть нельзя прелестней и смелее».<sup>21</sup>

Эта героиня, как вообще все воительницы (в той или иной степени), андрогинна — отсюда типичный для сюжетов о воительнице мотив переодевания в мужское платье или доспех. В «Орленке» Камерата облачается в наряд самого герцога Рейхштадтского и, играя эту роль, даже вступает в сражение. В ранних стихах Цветаевой множество таких героинь-воительниц (см., например, стихотворения «Молитва», «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...», «Руан», «Бог, внемли рабе послушной!..» и мн. др.). В пьесе «Приключение» Анри-Генриэтта — не только гусар по одежде, но и участница битв, как следует из рассказа Капитана. В «Фениксе» Казанова говорит о Франциске: «Воительница!» (3, 530). В самом Орленке, герцоге Рейхштадтском, Ростан, напротив, подчеркивает хрупкость, слабость, нежность — вопреки желанию героических подвигов. Эта пара — сильная женщина и ее слабый, инфантилизованный возлюбленный — будет многократно возникать в художественных и эго-документальных текстах Цветаевой.

Мотив любования прелестным юношей-ребенком, слабым и очаровательным, яствен в стихотворениях, обращенных к С. Эфрону (в частности, «Как водоросли ваши члены...»), в цикле «Комедьянт» и, конечно, в пьесе «Фортуна» (1919), где все женщины, влюбленные в Лозэна, стремятся ему покровительствовать, защищать его и служить ему, как ребенку. Более того, Лозэн в принципе спроецирован на Орленка — недаром в записной книжке Цветаева упоминает их вместе. У Ростана герцог осознает: «Меня любили / Все женщины, как слабого ребенка. <...> / Которого так ласково балуют <...>, Которого бесстрашно защищают».<sup>22</sup> То же — в «Фортуне», где все возлюбленные Лозэна, даже девочка Розантта, которая гораздо моложе самого Лозэна, видят в нем восхитительное дитя. Лозэн рожден, казалось бы, чтобы «с королем ходить на приступ», причем его женщины (Изабэлла Чарторийская, Мария-Антуанетта) мечтают о великой судьбе для него, но при этом он остается в конечном счете лишь великим возлюбленным. Так же обстоит дело и с Орленком: «О, мой герой... Ты побеждал войска, / Но буду толпы женщин побеждать я. / Оружие мое — мои объятия / И поцелуев страстная тоска...».<sup>23</sup>

Примечательно, что герцог Рейхштадтский и Камерата связаны также узами крови и рода — мотив родственности воительницы и ее возлюбленного будет очень важным у Цветаевой, в том числе в более позднем творчестве.<sup>24</sup> Собственно, мотив крови как предназначения присутствует уже у Ростана; так, герцог говорит своей матери Марии-Луизе об отце: «Во мне вели две крови смертный бой / И — как всегда — та победила вашу».<sup>25</sup> Камерата «рада <...> погибнуть» «за кровь мою на царственном престоле!..». У Цветаевой в стихотворении «Камерата» это тоже есть:

<sup>21</sup> Ростан Э. Сирано де Бержерак. Орленок: Пьесы / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник. М., 2012. С. 368. В оригинале: «...celle qui toujours se singularisa, / Qui toujours, dans la vie, Amazone sans casque, / Portant avec orgueil sa race sur son masque, / Brave un péril, tient un fleuret, dompte un pur sang!.. <...> / Quand vous saurez que cette Penthésilée...» (Rostan E. Aiglon. Paris, 1900. P. 40).

<sup>22</sup> Ростан Э. Сирано де Бержерак. Орленок. С. 627.

<sup>23</sup> Там же. С. 520.

<sup>24</sup> Зусева-Озкан В. Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма. С. 469–476.

<sup>25</sup> Ростан Э. Сирано де Бержерак. Орленок. С. 394.

Его любя сильнее, чем брата,  
— Любя в нем род, и трон, и кровь, —  
О, дочь Элизы, Камерата,  
Ты знала, как горит любовь.

(1, 30–31)

В дальнейшем этот мотив рода и крови, специфически связанный с доблестью, сохраняется у Цветаевой — так, в «Фортуне» Лозэн говорит:

И так же будет в битву несть  
Героя — Род и Кровь...  
Запомни, Розанэтта, здесь  
Две вечности: Цветок и Честь,  
Две: Доблесть и Любовь!

(3, 409)

Кстати, отметим на полях, что Орленок сравнивается Ростаном со св. Георгием («Сам белокурый, как святой Георгий...»<sup>26</sup>) — любимым святым Цветаевой, который является у нее идеальным возлюбленным воительницы; см. цикл «Георгий» и соотносительную с ним поэму «На красном коне», где героиня — воительница и поэт — становится духовной возлюбленной Всадника-Гения, спроецированного на Георгия.

Как всегда у Ростана, в «Орленке» возникает мотив жестокого несоответствия мечты и действительности, поэзии и жизненной прозы: «Устал я жить в унынии пошлой прозы, / Когда кругом такой бесцветный мрак... / Устал лежать, устал курить табак / И рифмовать мечты свои и грезы».<sup>27</sup> Как уже говорилось выше, этот мотив является у ранней Цветаевой константным, он зачастую ассоциируется с Ростаном и напрямую с «Орленком». Таковы, например, стихотворения «В Париже» («Дороже сердцу прежний бред! <...> Rostand и мученик Рейхштадтский / И Сара — все придут во сне!»), «В Шенбрунне» («Снова слезы, снова сны / В замке сумрачном Шенбрунна...»), «Бонапартисты» («...С раннего детства я — сплю и не сплю — / Вижу гранитные глыбы»), «Первый бал» («Ты, первый бал, — самообман. / Ты, как восточный талисман, / Как подвиги в стихах Ростана. / Огни сквозь розовый туман...») и даже «Сердце, пламени капризней...», где лирическая героиня предпочитает действительности уже не грезу как таковую, а творчество, поэзию: «С детской песней на устах / Я иду — к какой отчизне? / — Все, чего не будет в жизни, / Я найду в своих стихах!» (1, 28, 169, 170, 179–180). Это тоже близко Ростану, у которого фигура поэта максимально противопоставлена действительности — и в «Принцессе Грезе», и в «Сирано де Бержераке», и в «Шантеклере», и даже в «Орленке», где имя Гюго становится знаком мечты в той же степени, как и победы Наполеона («К названиям Ваграма, Ровиго, / Прибавлю я иной название славы / И герцогом я сделаю Гюго!..»<sup>28</sup>).

Чем дальше, тем в большей степени в творчестве Цветаевой выдвигается на первый план *автоматарефлексия*. То же можно сказать о Ростане, чья последняя большая пьеса «Шантеклер» (1910) целиком посвящена тому, что есть поэт и каково его призвание. Не случайно — хотя, разумеется, обусловлено и непосредственно жизненным материалом — именно «Шантеклер» упоминается в очерке Цветаевой о Брюсове «Герой труда», трактующем темы поэзии и поэта. Именно нелюбовь Брюсова к Ростану становится для Цветаевой первоначальным импульсом для переоценки Брюсова как поэта. (И кстати, именно ростановские строки — из его «Баллады о Новом годе» — Цветаева делает своим девизом и «оружием», посылая Брюсову конкурсные стихи на тему «Но Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах».)

<sup>26</sup> Там же. С. 343. В оригинале: «Il a franchi l'obstacle! Et blond comme un saint George!..» (*Rostan E. Aiglon*. P. 22).

<sup>27</sup> *Ростан Э.* Сирано де Бержерак. Орленок. С. 370.

<sup>28</sup> Там же. С. 581.

Шантеклер — певец солнца и сам воплощенное Солнце, а Цветаева не раз писала о своей солнечной природе, противопоставляя себя «лунным» возлюбленным и близким — см., например: «Прекрасно понимаю влечение ко мне Али и С<ережи>. Существа лунные и водные, они влекутся к солнечному и огненному во мне».<sup>29</sup> Примечательно, что мотив солнца очень часто связывается у Цветаевой с темой поэта и поэзии — связь совершенно нетривиальная и ведущая непосредственно к «Шантеклеру»: «Аля: М<арина>! У Вас даже ночь — солнечная, а у Ахматовой — и день лунный»;<sup>30</sup> «Слово для поэта — собирательное стекло. Солнце — душа. Но какое же собирательное стекло без солнца?»;<sup>31</sup> «В. Гюго. — „Общие места“. — Да, если солнце — общее место.

*К маленьким поэтам:*

Для того, чтобы воспевать японские вазы — или край ноготка вашей возлюбленной <над строкой: (вам, эстеты) фаянсы, (вам, футуристы) небоскребы> — достаточно казаться. Чтобы говорить о Боге, о солнце, о любви — нужно быть.

Стихи есть бытие: не мочь иначе»,<sup>32</sup> — пишет Цветаева в 1919 году. Несомненно, и сама полемика с «маленькими» поэтами и их изысканными темами ведет к «Шантеклеру», где огромное место занимает спор Ростана с современными ему поэтами и литературными течениями. Шантеклер поет именно потому, что не может иначе: «От песни я не жду ни славы, ни успеха. / Мне нужно, чтобы свет торжествовал над тьмой. / И в пенье — вера вся, и труд, и подвиг мой» (с. 487). Вся сцена приема у Цесарки посвящена высмеиванию тех, кто поет, чтобы «казаться», т. е., по Ростану, декадентов, парнасцев, ницшеанцев и пр., воплощенных в образе Павлина:

Милы эмали мне, и лунная каменя,  
И мягкий блеск камней, их мглу лелею, млея;

*Индюк (из глубины).*

<...> Великий наш Павлин, наш славный...

*Павлин (скромно).*

Сверхпавлин!

Шантеклер противопоставляет этим изысканностям — как поступает и Цветаева в приведенных записях — нечто «простое» и настоящее, причем подчеркивает свою подвластность «грезе», которая и делает его поэтом:

Мне вовсе не нужны восточные наркозы,  
Когда во власти я своей волшебной грезы;  
И в жилах у меня течет мятежно кровь.  
Я не люблю разврат, но я люблю любовь!

(с. 523)

Он называет себя «рыцарем роз» («Да, да, я рыцарь роз, rosa gum...»), чему посвящен замечательный и очень изобретательный, изысканный монолог «склонения розы», напоминающий столь же виртуозные поэтические соло в «Сирано де Бержераке» — монолог Сирано о носе и его дуэльную балладу (а также ряд лирических опытов Ростана, в частности «Charivari à la Lune»). Сама эта типично модернистская изобретательность даже при декларациях простоты и естественности, несомненно, маркирует творчество и Ростана, и Цветаевой как неоромантическое, принадлежащее иной парадигме, нежели исторический романтизм.

Кстати, в текстах Цветаевой появляются и рыцари роз (и многократно «склоняются» розы — в частности, в пьесе «Фортуна», где это лейтмотивный образ), и мотив

<sup>29</sup> Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 52.

<sup>30</sup> Там же. С. 261.

<sup>31</sup> Там же. Т. 1. С. 160.

<sup>32</sup> Там же. С. 311.

нелюбви к разврату — при «любви к любви». В «Метели» Господин в плаще представляется: «Позвольте мне исправить: Князь Луны, / Ротонды кавалер — и Рыцарь Розы» (3, 366). В «Фортуне» Лозэн говорит: «Вселенской розы Кавалер, / Хочу, чтоб розой был увенчан / Розовый век...» (3, 397). В «Фениксе» князь де Линь и Казанова «стоят по обе стороны двери, как две кариатиды прошлого. <...> Над разъединяющей их аркой — смутным овалом изображение какой-то молодой красавицы, точно благословляющей их розой, скользящей у нее с колен» (3, 522). Даже Казанову, Лозэна (и — в стихотворениях — Дон Жуана) Цветаева изображает не как развратников, а как рыцарей любви (подобно тому как Шантеклер, хотя и имеет успех у всех кур, верен главной своей возлюбленной — Заре): «...в любовных приключениях Казановы — сердца столько же, сколько пола»; «Казанова: Бонапарт Любви»; «10 лет назад и теперь: бессонные ночи, вечный восторг, напряженная и во сне не спящая любовь к Герцогу Рейхштадтскому <...> сейчас — к Казанове. <...> И та же невинность. Только сейчас я невиннее, чем тогда». <sup>33</sup> В раннем стихотворении «В чужой лагерь» с эпиграфом «Да, для Вас наша жизнь действительно в тумане» (туманы = грезы) лирическая героиня признается в главенстве поэтической грезы над страстью — именно вечерняя заря делает прекрасным любовное объятие: «Но знайте: в миг, когда без силы / И нас застанет страсти ад, / Мы потому прошепчем: „Милый!“ / Что будет розовым закат» (1, 69).

В «Шантеклере», помимо прочих насмешек над литературным цехом, Ростан высмеивает страсть к «-измам», к направлениям и классификациям: «И это разница, понятная артистам: / Кукурекистом быть или кикирикистом» (с. 537). Та же нелюбовь к литературному классифицированию многократно высказывалась Цветаевой; в очерке «Герой труда», неразрывно связанном с «Шантеклером», она это формулирует предельно четко: «Для Брюсова поэт без „ист“ не был поэтом. Так, в 1920 г. кажется, на вопрос, почему на вечер всех поэтических направлений («кадриль литературы») не были приглашены ни Ходасевич, ни я, его ответ был: „Они — никто. Под какой же я их проставлю рубрикой?“ (Думаю, что для Ходасевича, как для меня, только такое «никто» — лишний *titre de noblesse*)» (4, 39).

В «Шантеклере» ненависть непоэтов (и присоединившихся к ним созданий ночи) к поэту истинному выливается в заговор против Шантеклера — насмешки и попытку его убийства, а затем — в идею столкнуть Шантеклера с другим истинным поэтом, Соловьем. В пьесе «Феникс» встречаем полную параллель к этому сюжету: поэт Видероль, сын нового века, «смесь амура и хама», насмехается над Казановой, причем даже высмеивает недостаточно модный и современный его наряд, как Павлин оперение Шантеклера.

Если у Цветаевой место истинного поэта занято давно ушедшими Тассо и Ариосто — любимыми авторами Казановы (который, впрочем, и сам предстает поэтом и читает свое стихотворение о Старости), то у Ростана истинными поэтами показаны петух Шантеклер и его двойник-антипод Соловей. Примечательно, что создания ночи не могут заставить их враждовать: «Друг друга мы пойдем: ты сильный, я же нежный» (с. 576), — говорит Соловей. Оба находят в созданиях друг друга нечто недоступное им самим — и взаимно испытывают не зависть, а восхищение. Жизненное поведение Цветаевой с ее восхищением Ахматовой, Блоком, Мандельштамом, Маяковским и Пастернаком совершенно соответствует этому идеалу — ср., например, стихотворение, обращенное к Мандельштаму: «Я знаю, наш дар — неравен, / Мой голос впервые — тих. / Что Вам, молодой Державин, / Мой невоспитанный стих!» (1, 252).

Как Шантеклер уходит от козней врагов в лес, так и Казанова. Как у Казановы есть своя «воительница» — Франциска (которая живет в лесу — она найденыш, приемная дочка лесника), так у Шантеклера — «амазонка» и обитательница лесов Фазанья курочка: «...прочь одна летит, свободна и горда, / Как полная отваги амазонка» (с. 446). Как во Франциске поражают ее золотые, рыжие волосы («Ослеп от блеска!» — восклицает Казанова), так Фазанья курочка блестит золотом, напоминая Шантеклеру о его главной возлюбленной — Заре: «Быть может, предок мой / Был феникс

<sup>33</sup> Там же. Т. 1. С. 151, 362, 424.

древности?» — говорит она: «На корабле своем Язон меня привез, / Я вся из золота, не правда ли, по виду? / Быть может, я была и золотым руном!» (с. 449). Хотя Фазаночка, конечно же, персонаж отчасти комический (чего никак не скажешь о Франциске), ей свойственны благородные порывы и самопожертвование — как и Цветаевской героине: напомним, пьеса Ростана кончается тем, что Фазанья курочка приносит себя в жертву, чтобы помочь Шантеклеру (который предпочел ей Зарю) избежать охотничьей пули. Но и Франциска готова на любые жертвы ради Казановы: «И когда мой князь / Взойдет — весь водомет / Шелков, кружев — все бархата! — / И принца-жениха / В придачу — весь венчальный хлам — / Всё, всё к твоим ногам!»; «(выхватывая из-за пояса пистолет.) Ну, череп раздроби!» (3, 568).

Наконец, очень важна для Ростана и в «Шантеклере», и в «Сирано де Бержераке» тема остроумия, выше которого — способность к воспарению, неутраченное умение мечтать и грезить. Герои Ростана очень остроумны, но для них это лишь оружие, защищающее грезу. В конечном счете и то и другое родственны, поскольку оба требуют воображения. Не случайно якобы остроумный, но в то же время циничный, лишенный всех идеалов Дрозд оказывается высмеян Шантеклером за свою вторичность: «Остроты жалкие без соли и без перца, / Гасильники ума, ракет мишурных треск... / Нет! Не смешаем мы поддельный этот блеск / С живыми искрами пылающего сердца!»; пес Пату поддерживает Шантеклера: «И разве тот умен, кто ко всему идет / С критическим смешком и парюю острот?» (с. 555, 433).

В творчестве Цветаевой, особенно в 1917–1921 годах, остроумие и острословие тоже очень важны (и тематизированы), и, как у Ростана, они, с одной стороны, уподобляются поединку (ср. дуэльную балладу Сирано и выражения вроде «рипост» и «рифмованный выпад» в «Герое труда», где Цветаева пересказывает историю своих отношений с Брюсовым), а с другой, предстают как оружие, защищающее грезу. См., например, поставленные рядом остроумие и романтизм (чьими знаками выступают музыка,<sup>34</sup> скачка на коне, театральная сцена, имена Шумана, Шопена и Байрона) в стихотворении 1913 года «Аля», где первое при этом сравнивается с хлыстом:

Залу, спящую на вид,  
И волшебную, как сцена,  
Юность Шумана смутит  
И Шопена... <...>  
Метче гибкого хлыста  
Остроумье наготове,  
Гневно сдвинутые брови  
И уста.

(1, 187)

В пьесе «Приключение» Анри-Генриэтта наделена подчеркнутым остроумием — но при этом она способна и к глубоким чувствам (походя в этом на «причудницу» Роксану, как уже отмечалось выше), причем знаком романтического и здесь выступает музыка.

*Генриэтта*

Секундной стрелкой сердце назову,  
А душу — этим звездным циферблатом!

*Горбун*

Божественно!

*Педант*

Отменно!

<sup>34</sup> Ср.: «От матери я унаследовала Музыку, Романтизм и Германию. Просто — Музыку. Всю себя» (4, 546).

## Посол французский

И остро!

&lt;...&gt;

## Генриэтта

(подходя к виолончели)

Посмотрим, всё ли мы с тобою в дружбе,  
Виолончель, душа моей души?

(3, 481, 483)

При всем остроумии ростановских и цветаевских пьес для обоих поэтов принципиальным является представление о поэзии как сосуде грезы и о поэте как вестнике потустороннего. Когда Шантеклер понимает, что солнце встает и без его песни, он не разочаровывается в себе и своем пении, а приходит к откровению: «А! Значит, вестник я иных, далеких Зорь! / Мой крик пронзает ночь, он ей наносит раны, / И звезды нам видны сквозь синие туманы!» (с. 586). К своему дару он относится как к тайне: «Но пред моим трудом я трепещу украдкой: / Для самого себя я остаюсь загадкой...», — а к видимому миру — как к проявлению того, что за ним, выше: «Мы все носители таинственных наследий; / Есть красота во всем, страданье есть везде; / Ключок небес уже дает приют звезде...» (с. 497, 454). Как параллель этим идеям (особенно в связи с тем, что Шантеклер называет себя «рыцарем розы» — не забудем и о «мистической розе») предстает стихотворение Цветаевой 1918 года, которое вряд ли можно назвать вдохновленным исключительно ростановской пьесой, но в которой ощущаются ее отзвуки:

Стихи растут, как звезды и как розы,  
Как красота — ненужная в семье.  
А на венцы и на апофеозы —  
Один ответ: — Откуда мне сие?

Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты,  
Небесный гость в четыре лепестка.  
О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты  
Закон звезды и формула цветка.

(1, 418)

Как эхо этого стихотворения звучит фрагмент записной книжки Цветаевой, трактующей те же мотивы, в котором, благодаря локусам «огород» и «небо», еще более отчетливо возникает тень ростановской пьесы, а романтизм вновь рефлексирован непосредственно: «В природе, должно быть, я люблю ее Романтизм, ее Высокий Лад. Меня не тянет ни к огороду (подробности), ни к сажанию и выращиванию, <...> — вечернее небо (апофеоз, где все мои боги!) меня опьяняет больше, чем запах весенней земли».<sup>35</sup>

Если влияние пьес Ростана на Цветаеву очевидно и несомненно, то влияние его поэзии более проблематично. Цветаева ее знала уже в юные годы (первое издание поэтического сборника Ростана «Les Musardises» вышло еще в 1890 году) — так, на проводившийся Брюсовым конкурс свои стихи она послала, выбрав в качестве девиза строку Ростана из стихотворения «Баллада о Новом годе»: «Il faut à chacun donner son joujou». Эта строчка использована Цветаевой сразу в нескольких функциях. Во-первых, она знаменовала собой продолжение начатого в ее письме Брюсову спора о ценностях — литературных и жизненных; во-вторых, являлась способом самоутверждения, настояния на собственной позиции (что-то вроде «каждому свое, мне — мой Романтизм»); в-третьих, возможно, намекала на холодность и жесткость Брюсова, походя ранящего «детское сердце» адресанта — ведь, по сути, эта баллада вся устремлена к послышке: «A celle qu'un jour je vis sur la grève / Et don't le regard est mieux qu'andalou, / Donne

<sup>35</sup> Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 157.

un sœur d'enfant pour qu'elle le crève. / Il faut à chacun donner son joujou». <sup>36</sup> Наконец, благодаря «детскости» этого стихотворения, которая дала Т. Щепкиной-Куперник идею вставить в свой перевод отсутствующую в оригинале строчку «Мы остаемся, стареясь, детьми...», утверждалась «детскость» самой Цветаевой, ее стремление сохранить в себе ребенка — то, что отмечали (и за что, скорее, ругали) чуть ли не все критики, заметившие «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь».

Можно найти отдельные сюжетные и мотивные переключки между лирикой Ростана и стихами юной Цветаевой, от самых простых — котят («Le petit chat» и «Собаки спущены с цепи...»), игрушки, дети (см. своего рода диалог со стихотворением «Joujou» у Цветаевой, которая в «Безнадёжно-взрослый вы, о нет...» утверждает не столь идиллический взгляд на детское сознание, причем диалогичность поддерживается ростановским мотивом дежеа игрушек) — до более сложных. Оба поэта, кстати, любят описывать свой дом, комнату, обстановку; стихотворение Цветаевой «Наша зала», например, напоминает ростановские «Ma chambre», «A ma lampe», «Le divan».

У обоих возникает мотив «равнодушной природы», чья вечная краса, тем не менее, сама по себе содержит утешение; это стихотворения Ростана «Лес», где проигрывается сцена возможного самоубийства лирического героя («Когда ж бы проскользнул сквозь ветви отблеск лунный / И белым саваном мой хладный труп облек — / Твой теплый ветерок, душистый ветерок / Не стал бы прекращать напев свой тихострунный; / И скоро б у меня, воздушны и легки, / Веревку обвили лазурные вьюнки»<sup>37</sup>), и Цветаевой «Быть нежной, бешеной и шумной...» («И так же будут таять луны / И таять снег, / Когда промчится этот юный, / Прелестный век»; 1, 193). Оба поэта, хотя сердце у них и может быть «полно тяжелых дум», высоко ставят «легкомыслие», радость, игру, которые противопоставляют мрачным настроениям (см. «ростановскую» позицию Цветаевой в том же споре с Брюсовым: «Нужно петь, что все темно, / Что над миром сны нависли.../ — Так теперь заведено. — / Этих чувств и этих мыслей / Мне от Бога не дано!»; 4, 24). Например, стихотворение Ростана «Тамбуринер» заканчивается жизнеутверждающими строками:

Знай, сердце у меня полно тяжелых дум;  
Твой легче тамбурин, чем гнет печали вечной...  
Но, как бы ни звучал гнет жалобы сердечной,  
Как флейта дерзкая, задорный и беспечный,  
Смеется все мой ум!.., —<sup>38</sup>

и тем же чувством одушевлено стихотворение Цветаевой «Легкомыслие! — Милый грех...», как и «Встреча с Пушкиным» («И — потому что от худшей печали / Шаг — и не больше — к игре! — / Мы рассмеялись бы и побежали / За руку вниз по горе»; 1, 188).

Мотив «Теней и дымка» («Ombres et fumées») встречается у Цветаевой многократно, связываясь с мотивом грезы, как и у самого Ростана. Наконец, дело не только в содержательно-смысловых пересечениях — Цветаева использует и некоторые формальные приемы Ростана. Так, игровое строение стихотворения Цветаевой «Надпись в альбом» напоминает «Смутное воспоминание, или Скобки», где столь же существенную роль играет сказанное в скобках и как бы «поправляющее» то, что говорится в основном тексте; только у Ростана высокое снижается, а у Цветаевой — наоборот.

<sup>36</sup> *Rostand E. Les musardises. Paris, 1911. P. 97.* В весьма неточном русском переводе: «О, Новый год! Той, что мечта полна, / Чьих нежных глаз пленительна загадка, / Дай сердце, чтоб разбить ей без остатка: / Своя игрушка каждому нужна» (*Ростан Э. Полн. собр. соч.: В 2 т. / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. СПб., 1914. Т. 1. Кн. 1. С. 382*). Третья строка в подстрочнике дает более ясное представление о том, чье именно сердце разбито — не жестокой возлюбленной, а самого поэта или, точнее, лирического героя, сравнивающего себя с ребенком: «Дай детское сердце, чтобы она убила его...».

<sup>37</sup> *Ростан Э. Полн. собр. соч. Т. 1. Кн. 1. С. 374.*

<sup>38</sup> Там же.

А рефренное строение стихов, излюбленное Ростаном, отзывается, например, в цветаевском «Плохом оправданье».

Таким образом, поэзия Ростана тоже оставила свой след в раннем творчестве Цветаевой, а именно в связи с темами детства, игры и особой жизнерадостности, преодолевающей тяжелые настроения и модернистские «сны», хотя это влияние и не столь очевидно, как влияние ростановских пьес. Рецепция драматургии Ростана у Цветаевой происходит не только в виде прямых отсылок, но и на уровне тем, мотивов, образов и характеров, сюжетных поворотов — даже там, где имена Ростана и его героев не упоминаются. И во всех случаях эти аллюзии связаны с романтизмом, который понимается Цветаевой в огромной степени по-ростановски. Это и центральная для обоих идея превосходства мечты, воображения, грезы над реальностью, и «разрыв», непременно существующий между душой и телом, и мотив отказа от материальных интересов, и представление об истинной поэзии, и то, что Цветаева назвала «Высоким Ладом», и по-особому понятый «аристократизм» («бесконечное благородство», «любовь к подвигу и чистоте», по характеристикам самой Цветаевой), и, наконец, романтические «атрибуты» и имена, занимающие столь существенное место в творчестве обоих. В общем, значение Ростана в творческой вселенной Цветаевой нуждается в переосмыслении и переоценке — это не просто юношеское увлечение «Орленком», а огромное, всеобъемлющее влияние, сказывавшееся на всем протяжении ее жизни и не ограниченный чисто «литературной» сферой.

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-2-233-239

© *Е. И. Погорельская*

### РАССКАЗЫ И. Э. БАБЕЛЯ «МОЙ ПЕРВЫЙ ГОНОРАР» И «СПРАВКА»: К ИСТОРИИ ТЕКСТА

В настоящее время в Институте мировой литературы имени А. М. Горького РАН началась подготовка научного собрания сочинений И. Э. Бабеля в пяти томах. Трудности в работе связаны в первую очередь с отсутствием основного архива писателя, изъяттого во время ареста 15 мая 1939 года и до сих пор не найденного. Однако некоторые его рукописи сохранились в фондах редакций и в личных собраниях, в том числе рукописи произведений, не публиковавшихся при жизни автора. Среди них «Мой первый гонорар»<sup>1</sup> (далее — «Гонорар») и «Справка», построенные на одном сюжете — любви героя-повествователя к тифлисской проститутке Вере.

По свидетельству А. Н. Пирожковой, их основой послужила история, произошедшая с П. И. Сторицыным: «О рассказе „Мой первый гонорар“ Бабель сообщил мне, что этот сюжет был ему подсказан еще в Петрограде журналистом П. И. Сторицыным. Рассказ Сторицына заключался в том, что однажды, раздевшись у проститутки и взглянув на себя в зеркало, он увидел, что похож „на вздыбленную розовую свинью“; ему стало противно, и он быстро оделся, сказал женщине, что он — мальчик у армян, и ушел. Спустя какое-то время, сидя в вагоне трамвая, он встретился глазами с этой самой проституткой, стоявшей на остановке. Увидев его, она крикнула: „Привет, сестричка!“»<sup>2</sup>

Среди исследователей и публикаторов Бабеля нет единого мнения об очередности создания этих рассказов. Как более поздний вариант «Гонорар» рассматривают

<sup>1</sup> У А. С. Новикова-Прибоя есть рассказ под названием «Мой первый гонорар», позднее включенный в пролог романа «Цусима». Впервые он был напечатан в № 12 журнала «30 дней» за 1930 год, и Бабель, активно сотрудничавший с этим изданием, скорее всего, об этом знал.

<sup>2</sup> Пирожкова А. Н. Я пытаюсь восстановить черты: О Бабеле — и не только о нем. М., 2013. С. 288.