

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2713-3133-2023-2-73-90

**«– Нет, не вы, – это я – пролетарий!»:  
Марина Цветаева – поэтическое освоение  
индустриальных окраин (цикл «Заводские»)**

**Светлана Юрьевна Корниенко**

Новосибирский государственный педагогический университет  
Новосибирск, Россия

sve-kornienko@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1256-683X>

*Аннотация*

Статья посвящена специфике городских текстов Марины Цветаевой, образам Берлина и Праги во взаимосвязи с ее творческой личностью, представлениями о природе поэта и литературном творчестве. В образе цветаевского Берлина актуализируются черты петербургского текста русской культуры (чертами города становятся театральность и декоративность, призрачность, каменность), что определит равнодушие поэта к этому городу. Цветаевская Прага иначе сконструирована, самим поэтом город определялся через категории «родства». Корпус текстов, посвященных Праге, обширен, множество стихотворений и две поэмы – «Поэма Горы» и «Поэма Конца». Особенностью пражских текстов Цветаевой становится культурное обживание пражских окраин. В окраинной метафорике Цветаева переживает Еврейский квартал и гору Петршин, но наиболее ярко поэтика окраин отразилась в цикле «Заводские» (1922). Цветаевский цикл наполнен апокалиптическими метафорами, а в голосе поэта аккумулируются голоса социальных изгоев и бесправных рабочих Свободарны. Обращение к цветаевской творческой тетради показывает движение поэта к проблематике этого остросоциального цикла, возникновение образов, связь с универсальными в поэтическом мире Цветаевой категориями «правды» и «сиротства». Погружение поэта в бездну индустриально-капиталистического ада поэтически оформлено через прием градации: среди страдающих голосов пражских швей и прачек из глубины социального рва доносится голос самой лирической героини – «гордеца без рубахи» и поэта. Цветаевская творческая тетрадь показывает метапоэтический потенциал появившихся в «Заводских» «маленьких швеек», так как на следующих страницах тетради поэт будет разворачивать эффектные метафоры письма в контексте фабричного швейного дела («слог – стежок», «рука строит»). Так текстопорождение у Цветаевой приобретает новую метафору монтажа текстовых фрагментов (лоскутов) в текст (платье). Цветаевский цикл «Заводские» – отнюдь не первый образец индустриальной поэтики в русской культуре. Существенным приращением Цветаевой к индустриальной поэтике русского модерна станет сознательное погружение в социальный ров, нахождение там своего народа – поверх национально-культурных границ, обретение в бездне чужой социальной боли и человеческого страдания оригинальных метафор письма.

© Корниенко С. Ю., 2023

eISSN 2713-3133  
Сюжетология и сюжетография. 2023. № 2. С. 73–90  
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2023, no. 2, pp. 73–90

*Сюжет в литературе и фольклоре*

*Ключевые слова*

Марина Цветаева, метафоры творчества, образ Праги, индустриальная поэтика

*Благодарности*

Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 20-012-00220А «Марина Цветаева. Творческие тетради. Т. III. Подготовка к публикации».

Благодарю мою коллегу Ю. Бродовскую за внимательное чтение работы и ценные замечания.

*Для цитирования*

Корниенко С. Ю. «– Нет, не вы, – это я – пролетарий!»: Марина Цветаева – поэтическое освоение индустриальных окраин (цикл «Заводские») // Сюжетология и сюжетография. 2023. № 2. С. 73–90. DOI 10.25205/2713-3133-2023-2-73-90

**“– No, not you, – it’s me – a proletarian!”:  
Marina Tsvetaeva – Poetic Development  
of the Industrial Outskirts (Cycle “Factory”)**

**Svetlana Yu. Kornienko**

Novosibirsk State Pedagogical University  
Novosibirsk, Russian Federation

sve-kornienko@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1256-683X>

*Abstract*

The article is devoted to the specifics of Marina Tsvetaeva’s urban texts, the images of Berlin and Prague in connection with her creative personality, ideas about the nature of the poet and literary creativity. In the image of Tsvetaeva’s Berlin, the features of the Petersburg text of Russian culture are actualized (theatricality and decorativeness, ghostliness, stoneness become the features of the city), which will determine the poet’s indifference to this city. Tsvetaevskaya Prague is constructed differently; the poet himself defined the city through the categories of “kinship”. The corpus of texts devoted to Prague is extensive, many poems and two poems – “The Poem of the Mountain” and “The Poem of the End”. A feature of Tsvetaeva’s Prague texts is the cultural settlement of the Prague outskirts. In the outlying metaphor, Tsvetaeva experiences the Jewish Quarter and Mount Petrin, but the poetics of the outskirts is most clearly reflected in the Factory cycle (1922). Tsvetaevsky’s cycle is filled with apocalyptic metaphors, and the poet’s voice accumulates the voices of social outcasts and disenfranchised workers of Svobodarna. An appeal to Tsvetaeva’s creative notebook shows the poet’s movement towards the problems of this acute social cycle, the emergence of images, the connection with the universal categories of “truth” and “orphanhood” in Tsvetaeva’s poetic world. The poet’s immersion into the abyss of industrial-capitalist hell is poetically framed through the technique of gradation: among the suffering voices of a Prague seamstress and laundress, from the depths of the social moat comes the voice of the most lyrical heroine – the “proud without a shirt” and the poet. Tsvetaev’s creative notebook shows the metapoetic potential of the “little seamstresses” that appeared in Zavodskie, as on the following pages of the notebook the poet will deploy spectacular metaphors of writing in the context of factory sewing (“a syllable is a stitch”, “a hand is scribbling”). Thus, Tsvetaeva’s text generation acquires a new metaphor of montage of text fragments (rags) into text (dress). Tsvetaevsky’s “Factory” cycle is by no means the first example of industrial poetics in Russian culture. Tsvetaeva’s significant addition to the industrial poetics of Russian modernity will be a conscious immersion in the social ditch, the presence of her people there – over na-

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2023. № 2

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2023, no. 2

Корниенко С. Ю. Марина Цветаева – поэтическое освоение индустриальных окраин

tional and cultural borders, finding in the abyss of someone else's social pain and human suffering the original metaphors of writing.

*Keywords*

Marina Tsvetaeva, creative metaphors, the image of Prague, industrial poetics

*Acknowledgments*

The work was supported by the RFBR grant no. 20-012-00220A “Marina Tsvetaeva. Creative notebooks. Vol. III. Preparation for publication”.

I thank my colleague Yu. Brodovskaya for careful reading of the work and valuable comments.

*For citation*

Kornienko S. Yu. “– No, not you, – it's me – a proletarian!”: Marina Tsvetaeva – Poetic Development of the Industrial Outskirts (Cycle “Factory”). *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2023, no. 2, pp. 73–90. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2023-2-73-90

## 1. Москва – Берлин – Прага в самоопределении Марины Цветаевой

В автобиографических текстах Марины Цветаевой не раз появлялись списки, по определению самого поэта, «мест моей души»: с доминированием деревенских локусов (Таруса – Коктебель – Мокропсы) и демонстративным отторжением Парижа как воплощения «столичности» и, следовательно, «общественности». Неизменной останется позиция только Москвы и Праги: оба города осмысляются Цветаевой в категориях «родства» и становятся проекцией ее поэтической личности, находящей выражение в речи и языке, а также в метапоэтическом дискурсе. Темы письма и творчества становятся для Цветаевой не только идеальной формой самообъяснения (это традиционный дискурсивный ход в культуре модернизма), но и единственным способом коммуникации с миром и, в целом, существования в нем. Для автоинтерпретационного дискурса Цветаевой характерны разнообразные ходы риторического порядка (поиск «своего пола», нахождение польско-немецких, протестантско-католических аспектов собственной «души»), или – в мифопоэтическом плане – представления себя как «Психеи», ищущей «довоплощения» в мире через текст или любовь.

Уже в первых поэтических книгах Цветаева мучительно подбирает «тела» / «дома» для собственной «безмерной» души – от дома в Трехпрудном переулке («Волшебный фонарь», 1910) до пылающих костров периода «Верст» (1916–1922). В пражский период Цветаева находит важное понятие для самоописания, определяя себя как *Elementargeist* (природный стихийный дух в немецкой мифологии), довоплощение которого в мире возможно через творчество (буквальное осуществление, материализация в тексте) или любовь.

Пространство цветаевских поэтических городов подчиняется универсальному в ее самоописании закону «довоплощения»: для поэтической риторики ее текстов 1920-х гг. характерны отношения симбиоза, выстраиваемые между героиней и пространством – с приемами коллаборации героя и пейзажа (экстериоризации / интериоризации), экспропрированными ею из эстетических практик авангарда. Так, свое «право на Москву» в финале жизни будет задекларировано в известном письме В. Меркурьевой как «право уроженца – право русского поэта – право вообще – поэта», право автора бессмертных «Стихов о Москве» (Цветаева, 2016,

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2023. № 2  
*Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2023, no. 2

с. 322). Москва станет для Цветаевой образцом «внутреннего города» (определение Н. Анциферова), который она увезет с собой в эмиграцию.

Первой остановкой в большом путешествии станет Берлин, в котором поэт проведет интенсивные с точки зрения литературной жизни три летних месяца 1922 г. Однако столица Германии, при всей любви Цветаевой к немецкой культуре, не войдет в пул ее любимых городов. Цветаева решает образ этого города, используя комплекс клише и эстетических конвенций, в принципе характерных для берлинских текстов русских эмигрантов начала XX в. В ее Берлине актуализируется «звериная» составляющая (звуки копыт) – метонимический перенос района ZOO на весь город, подвижность и флюидность («вздрагивающие асфальты»), призрачность и сомнамбуличность, в чем-то созвучная переживаниям этого города В. Ходасевичем (сборник «Европейская ночь»), и, конечно, травматический комплекс – встреча эмигранта с «городом-казармой», в котором поэту суждено пережить оксюморонное «сказочнейшее из сиротств»<sup>1</sup> (инвариант – «оставленности златозарную»). В цветаевском поэтическом восприятии немецкая столица начинает сближаться с поэтическими переживаниями символистов-петербуржцев (И. Анненского, А. Блока, Вяч. Иванова и др.), к чьим поэтическим шутдиям, очевидно, восходит театральное-декорационное орнаментирование «призрачного города», а также экзистенциальное чувство «оставленности златозарной»<sup>2</sup> – цветаевским инвариантом более популярной у символистов «светозарности»:

БЕРЛИНУ

Дождь убаюкивает боль.  
Под ливни опускающихся ставень  
Сплю. **Вздрагивающих асфальтов** вдоль  
**Копыта – как рукоплесканья.**

Поздравствовалося – и слилось.  
**В оставленности златозарной**  
**Над сказочнейшим из сиротств**  
Вы смилостивились, **казармы!**

10 июля 1922  
(Цветаева, 1990, с. 290)<sup>3</sup>

В культуре русского зарубежья Берлин конструируется по лекалам сразу двух русских городов: Москвы (в аспектах «огромности», «многолюдности», «деловитости») и Петербурга («каменности» и «эсхатологичности»). Эти параметры города найдут буквальное отражение в берлинской топографии: русские эмигранты переименовывают несколько улиц в активно обживаемом районе ZOO. Так, Кюрфюстандамм, улица – линия, на которой располагалась церковь Геденискирхе, с самым высоким в Берлине шпилем, станет шутливо называться «Неппским проспектом», Тауэнцинштрассе, на которой располагались крупнейшие магазины, – Кузнецким мостом. Район Шарлоттенбург превратится в воображении русских эмигрантов в «Шарлоттенград», а в скептическом восприятии «аборигенов» /

<sup>1</sup> Ср. с образом Берлина как «мачехи российских городов» в лирике В. Ходасевича.

<sup>2</sup> В словаре символистов это слово встречается нечасто, например в стихотворении Вяч. Иванова «Феофил и Мария. Повесть в терцинах» (книга стихов «Cor Ardens», 1911).

<sup>3</sup> Здесь и далее полужирный шрифт наш.

«берлинских туземцев» (определение В. Набокова), наблюдающим за стремительной колонизацией русскими района ЗОО – в «Петербург»<sup>4</sup>. Эта система общеэмигрантских культурных проекций (Берлин как колониальная проекция Петербурга) определит в дальнейшем отторжение Цветаевой немецкой столицы. В ее поэтической географии Петербург представлен как соперник ее родной Москвы, антагонист ее родного города, в гендерной аспектации – средоточие всего «мужского» и «чуждого».

В августе 1922 г. поэт вместе с дочерью уезжает из Берлина в Прагу, где ее встречает муж Сергей Эфрон. Через три года поздней осенью 1925 г. Марина Цветаева навсегда покинет любимую Чехословакию. Путь поэта будет направлен в Париж – столицу русского зарубежья, но душа и сердце («места моей души») останутся в Праге и ее предместьях: «Дольние Мокропсы поныне предпочитают Парижу» (Цветаева, 1997, с. 347). Цветаевское чувство города, острое переживание родства с ним, возникает за счет включения в его формулу двух ключевых компонентов самоописания – «смешанности» и «многодушия». Еще в эссе «О Германии» (1919) молодая Цветаева утверждала: «Во мне много душ. Но главная моя душа – германская». И там же: «Музыку я определенно чувствую Германией (как любовь – Францией, тоску – Россией). Есть такая страна – музыка, жители – германцы» (Цветаева, 1997а, с. 137, 134). Возможность поэта, в отличие от простого смертного, проживать множество жизней постоянно проявляется в цветаевских формулах и метафорах творчества.

В прощальном письме Анне Тесковой связь поэта с городом пишется через те же категории «родства», Цветаева осмысляет пространство города через личную проекцию, концептуализируя в теле города два аспекта собственной поэтической личности:

Приезжайте к нам на прощание. Я Вас нежно люблю. Вы из того мира, где только душа весит, – мира сна или сказки. Я бы очень хотела побродить с Вами по Праге, потому что Прага, *по существу*, тоже такой город – где только душа весит. Я Прагу люблю первой после Москвы и не из-за “родного славянства”, **из-за собственного родства с нею: за ее смешанность и многодушие**. Из Парижа, думаю, напишу о Праге, – не в благодарность, а по влечению. Издалека все лучше вижу. И, может быть, Вы мне сообщите несколько *реальных* данных, чтобы все окончательно не уплыло в туман (Цветаева, 2008, с. 25–26)<sup>5</sup>.

Цветаева проживет в Праге и ее предместьях (Горние и Дольние Мокропсы / Вшеноры) три творчески чрезвычайно интенсивных года, меняя локации от сельских пригородов с экзотичным и тяжелым для москвички сельским укладом жизни (ее чешская жизнь начнется в доме лесника) до разноликой и разноязычной Праги. В черновой тетради за 1922 г. появляется маргиналия – «Прага! – Камен-

<sup>4</sup> Эти аспекты пространства, очевидно отсылающие к шпенглеровскому концепту «мирового города», найдут ироническое отражение в памфлете А. Белого «Одна из обителей царства теней» (1923), в главе «О том, как хорошо в Берлине» (см.: Белый, 2020, с. 22–31). Наблюдения Белого верифицируются обращением к берлинской периодике. В газете «Руль» за 1923 г. обнаруживается перепечатка карикатуры из известного немецкого журнала «Симплиссимус» – с зарисовкой нравов русских эмигрантов – «В ресторане на “Неппском проспекте”» (Цикл «Берлинские картинки» // Руль. 1923. № 637, 4 янв. С. 6).

<sup>5</sup> Здесь и далее курсив Цветаевой.

ная поэма»<sup>6</sup>, демонстрирующая поэтический потенциал города, возможности его экфрастического освоения. Корпус текстов, посвященных чешской столице, чрезвычайно разнообразен: в поле зрения автора многочисленных стихотворений и пражских поэм – «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца» попадает весь центр пражской столицы – Карлов мост и статуя рыцаря Брунсвика, река Влтава, пражские соборы, некоторые локации, переживаемые поэтом в метафорике края и фронта – холм Петршин (в цветаевской метапоэтической логике – гора-вулкан), а также «место, где жить нельзя» – Еврейский квартал<sup>7</sup>.

## 2. Органическое и индустриальное в поэтике Цветаевой: поэтическое переживание окраин

Цветаевское освоение чешской столицы начнется, в отличие от Берлина, не с центра, а с периферии. Одним из первых сильных впечатлений, повлиявших на переживание города, станут индустриальные корпуса студенческого общежития «Свободарна», расположенные на окраине Праги, в промышленном районе Либень, где изначально поселился ее муж – студент пражского университета Сергей Эфрон. Первая непосредственная реакция поэта найдет отражение в записях ее дочери Ариадны Эфрон: «Но с самым горячим нетерпением я ждала Сережино-Лёвской Свободарны, – пишет дочь Марины Цветаевой, – Свободарну я представляла себе чем-то вроде Коннозаводной улицы... Вот и дворец науки, – говорит Радзевич. **В самом фабричном и трубном месте высокий и серый дом с надписью “Свободарна”. Мама изумилась, как можно было жить здесь**» [Ванечкова, 2006, с. 56–57]<sup>8</sup>. Но именно эти мрачные промышленные корпуса

<sup>6</sup> РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 163.

<sup>7</sup> Поэтическая топография цветаевской Праги, острые краевые переживания лирической героини не вполне совпадают с топографией реальной. Застройка еврейского квартала (место – в ее системе мер – располагающееся «за-городом», там, «где жить нельзя») начинается через 500 метров от Староместской площади – абсолютного центра города, такое же расстояние отделяет вершину холма Петршин от центра левобережной Праги – Пражского града. От дома, где некоторое время жил поэт, располагавшегося в районе Прага – 5, расстояние до Пражского града было чуть большим – 1,7 км. Для Цветаевой пражского периода характерно поэтическое переживание окраин и собственной «окраинности». Обитатели еврейского квартала, чье пространство характеризуется в «Поэме Конца» как оксюморонное «гетто избранничества», эстетически возводятся ею к особой культурной расе одновременно «изгнанных и избранных», той же, к которой принадлежат поэты. А в «Поэме Горы» будет представлен эффектный образ идиллического холма Петршин, трансформирующегося под влиянием магии поэтического слова в вулкан Везувий: через этот образ поэтический дар представляется не даром богов, а сивилиным проклятьем, негативной печатью судьбы.

<sup>8</sup> Общежитие «Свободарна» представлено во множестве мемуаров русских пражан, в частности и в воспоминаниях профессора Карлова университета, известного философа Н. О. Лосского: «... русским беженцам было предоставлено право нанимать комнаты в громадном здании для рабочих, названном «Свободарна» в части города Либень, богатой фабриками и находящейся на краю города. Мы взяли в Свободарне сначала две, потом три комнаты и прожили там два года, уезжая только на летние месяцы в прелестный городок Збраслав в двенадцати километрах от Праги вверх по Влтаве», см.: *Лосский Н. О. Вос-*

во время очередного приезда в Прагу<sup>9</sup> вдохновят Цветаеву на эсхатологически-апокалиптический диптих «Заводские» (1922), где в голосе поэта аккумулируются голоса социальных изгоев («голос всех безголосых»), «выведенных на убой» перед «последней трубой окраины»:

Что над городом утвержденных зверств,  
**Прокаженных детств,**  
В **дымном** олове – как позорный шест  
Поднята, как перст  
(Цветаева, 1990, с. 305).

В этом цикле отразится новый для Цветаевой человеческий и поэтический опыт: физическое переживание потери дома, отличающееся от виртуально-метафорической бездомности периода «Стихов о Москве» (1916) – «...всяк на Руси бездомный / Мы все к тебе придем», усугубление «сиротства» (здесь – предельно авторизованное поэтом чувство богооставленности<sup>10</sup>), социальной маргинализации / выброшенности, усиленное травмой эмиграции. Индустриальный *hottog* – поглощение человека машинной цивилизацией («утробой заводской»), опыт остросоциального письма становятся абсолютно новыми параметрами ее «внутреннего города» (в поэтических панорамах цветаевской Москвы образца 1916 г. не нашлось места фабричным и заводским трубам). Стихотворение «Заводские», представляющее собой новый этап цветаевской лирики, достаточно атипично в контексте эмигрантских стратегий поэтических обживаний городов. Личные страдания обычно не способствовали социальной эмпатичности: обычным способом освоения чужого пространства в начальный период эмиграции становилась изоляция и превращение поэта в чистого наблюдателя жизни «туземцев»<sup>11</sup> – часто в изоцирковой аквариумной оптике и метафорике<sup>12</sup>.

---

поминания. URL: <https://religion.wikireading.ru/132731?ysclid=lb9a91pgo5554062390> (дата обращения 25.11.2022).

<sup>9</sup> Дата очередного приезда в Прагу, во время которого Цветаева смогла трансформировать свой изначальный человеческий ужас в поэтическое высказывание, находится в белой творческой тетради: «Несколько дней в Праге, поиск комнаты, переезд в другую деревню» (РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 85 об.). Запись от 9 сентября 1922 г. Окончательная редакция цикла «Заводские» – 23 сентября (первое стихотворение) и 26 сентября 1922 г. (второе стихотворение).

<sup>10</sup> См. запись в цветаевской творческой тетради, явно творчески переработавшей идею «со-распятия»: «Бог — тоже бродяга» (РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 11) – внутри черновика стихотворения «Но тесна вдвоем...», а также маргиналию «Бог – с обиженны<ми>» напротив полубеловой строфы из цикла «Заводские»: «А Бог? – По самый лоб закурен, / – Не вступится! – Напрасно ждем! / Над койками больниц и тюрем / Он гвоздиками пригвожден» (РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 30). В стихотворении «Но тесна вдвоем...», написанном в августе 1922 г. – за месяц до начала работы над циклом «Заводские», появляется впервые образ «трубы» («в гордый час трубы» / «в голый час трубы»), пока не в индустриальном, а в эсхатологически-библейском контексте «сбрасывания праха» в момент воскресения из мертвых, но с отчетливым социальным обертонированием (героине – и, универсально, человеку (Адаму) – становится важно в момент Страшного суда не предстать – в двух противоположных, но одинаково неприемлемых ипостасях – раба или буржуа («в перстнях»).

<sup>11</sup> Определение В. Набокова в автобиографическом романе «Другие берега»: «Американские мои друзья явно не верят мне, когда я рассказываю, что за пятнадцать лет жизни

Обращение к цветаевской творческой тетради показывает постепенное движение поэта к проблематике индустриального цикла. К работе над этим остросоциальным текстом поэт приступает сразу после написания нескольких стихотворений, позднее вошедших в идиллический по модальности цикл «Деревья», где также разрабатывается тема «правды». Конвергенция лирических сюжетов двух на первый взгляд так не похожих друг на друга циклов (полюса «природное» / «индустриальное») происходит через стихотворение-мост «Золото моих волос», в цветаевской рабочей тетради не только разделяющее, но и соединяющее цветаевские циклы. Сравним диффузию человека и пейзажа в окончательных вариантах стихотворений «Золото моих волос» и «Стоят в чернорабочей смури...» (цикл «Заводские»):

Золото моих волос  
Тихо переходит в седость.  
– Не жалейте! Всё сбылось,  
**Всё в груди слилось и спелось.**

**Спелось – как вся даль слилась  
В стонущей трубе окраины.**  
Господи! Душа сбылась:  
Умысел твой самый тайный  
(Цветаева, 1983, т. 3, с. 130).

Стоят в **чернорабочей хмури**  
Закопченные корпуса.  
**Над копотью взметают кудри**  
**Растроганные небеса.**

**В надышанную сирость чайной**  
Картуз засаленный бредет.  
**Последняя труба окраины**  
О праведности вопиет  
(Цветаева, 1990, с. 304).

Обращение к рабочей тетради поэта – к записям и черновикам ее стихотворений – показывает еще больший уровень конвергенции условно «природных» и «индустриальных» стихотворений, их метапоэтический потенциал. Так, в черновой редакции стихотворения «Золото моих волос» уже заложена связь поэтической «груди», где все «слилось и спелось», со «стонущей трубой окраины». Окончательным строкам «Спелось – как вся даль слилась / В стонущей трубе окраины» в черновике соответствует вычеркнутый поэтом текст: «Все в груди ... спелось! / [Все. – гудок глас – / Сирая труба окраины – ]»<sup>13</sup>. В цикле «Заводские» эпитет «сирая» превратится в отвлеченное существительное «сирость»: «В надышанную **сирость чайной** / Картуз засаленный бредет», а «стонущая труба окраины» превратится в «последнюю трубу окраины». Цветаевский лирический голос в цикле «Заводские» делает следующий шаг, универсализировав личное страдание, акку-

---

в Германии я не познакомился близко ни с одним немцем, не прочел ни одной немецкой газеты или книги и никогда не чувствовал ни малейшего неудобства от незнания немецкого языка. Перебирая в памяти мои очень немногие и совершенно случайные встречи с **берлинскими туземцами**, я выделил в английской версии этих заметок немецкого студента, которому я, кажется, исправлял какие-то письма, посланные им в Америку» (Набоков, 2008, с. 314). Или см. материализацию идеи герметичности в образе раскладной резиновой ванны, в которой мальчика Набокова намыливал дядька: «Этот мой резиновый tub я взял с собой в эмиграцию, и он, уже заплатанный, был мне сущим спасением в моих бесчисленных европейских пансионах: грязнее французской общей ванной нет на свете ничего, кроме немецкой» (Набоков, 2008, с. 188).

<sup>12</sup> См. образ улицы-аквариума в стихотворении В. Ходасевича «Берлинское» (1922), а также аквариумную оптику в рассказе В. Набокова «Путеводитель по Берлину» (1925).

<sup>13</sup> РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 27. Здесь и далее квадратные скобки в архивных источниках означают авторские вычеркивания.



мулируя его как со страданием человеческой массы, так и метонимически с лишним лицом «засаленным картузом»<sup>14</sup>.

В письме Р. Гулю Цветаева предлагает «неделимый» цикл «Заводские» для сборника «Железный век», обращая внимание на принципиальную значимость авторской пунктуации, строфики и словоупотребления: «Еще два слова о стихах. 1) Умоляю, правьте корректуру сами. 2) Будьте внимательны к знакам, особенно к тире – (“разъединительным” и – (соединительным). 3) В 1 стихотворении “Заводские” – в строчке “В надышанную сирость чайной” – непременно вместо СИРОСТЬ напечатают СЫРОСТЬ, а это вздор» (Цветаева, 2012, с. 489)<sup>15</sup>.

«Сирость» – слово, на котором чрезвычайно настаивает поэт. В толковом словаре Д. Ушакова указывается на его производность – «отвлеч. сущ. к сырый» – и отмечается полисемантическая прилагательного «сырый»: в первом устаревшем значении обозначающий «лишившийся родителей, ставший сиротой», а во втором – «беспомощный, убогий, несчастный, одинокий» [Толковый словарь..., 1935–1940]. Сиротство – один из устойчивых лейтмотивов лирики Цветаевой, за год до цикла «Заводские» поэт напишет программное стихотворение «Роландов рог» (1921): «Как нежный шут о злом своем уродстве, / Я повествую о своем сиротстве...», в котором доведет до предела свои отношения с миром, где «За князем – род, за серафимом – сонм, / За каждым – тысячи таких, как он», артикулируя опыт личного «самостояния»: «Одна из всех – за всех – противу всех!» (Цветаева, 1983, т. 2, с. 298).

Ирина Шевеленко, изучавшая в динамике осваиваемые Цветаевой культурно-социальные модели, отмечает, что одним из источников неприязни юной поэта к поэтическим цехам и институциям был по рождению доставшийся высокий социальный статус, позволявший ей не включать «профессию в число жизненных установок». Социально-политические потрясения революционных лет, в такой ситуации, неизбежно привели к изменению ролевой модели. В текстах Цветаевой самой разной природы исследовательница фиксирует «выпадение из всех существующих категорий и ниш, т. е. как изгойство, аутсайдерство *par excellence*» [Шевеленко, 2002, с. 61, 134]:

Авторефлексия Цветаевой в 1918–1920 годах будет долго кружить в поисках продуктивной позиции, творческой и человеческой, которая была бы совместима с произошедшим «выпадением» из социума. В «Роландовом роге» эта позиция и будет сформулирована: позиция поэта, принявшего свое бытие вне социума как новое, индивидуальное «условие игры» [Там же, с. 135].

В следующем 1922 г. лирическая героиня Цветаевой неожиданно обнаружит свой народ и социум – тысячу таких как я – в образе обитателей завода, пражских пролетариев на окраине чешской столицы. Таким образом, через цикл «Заводские» снимается индивидуальная печать изгойства (рифма «уродство» / «сиротство», «Роландов рог»), так как это свойство метонимически переносится на всё

<sup>14</sup> Ср. с похожей метонимической подачей страдающих рабочих через «измученные спины» в стихотворении А. Блока «Фабрика» (1903).

<sup>15</sup> Письмо от 12 декабря 1922 г. Планируемое Р. Гулем издание альманаха «Железный век» не было осуществлено. Цветаева издаст цикл «Заводские» в есеровском журнале «Воля Россия» (Воля России. 1924. № 14–15. С. 27–29).

пространство города «утвержденных зверств / прокаженных детств» (Цветаева, 1990, с. 305).

Поиск поэтической правды – лейтмотив цветаевской эмигрантской лирики. Не случайно раздел «Заграница» в белой тетради 1921–1923 гг. начинается с эффектного и неожиданного эпиграфа: «От сего, что поэт есть творитель, не наследует, что он лживец: ложь есть слово против разума и совести, но поэтическое вымышленное бывает по разуму так, как вещь могла и долженствовала быть. Тредьяковский». Эта неточная, авторизованная цитата из трактата «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» В. К. Тредьяковского, полемически обращенная к аристотелевской «Поэтике» и вскрывающая парадоксальную природу искусства (соединение миметического / подражательного и воображаемого / возможного в творческом акте) была очень дорога Цветаевой<sup>16</sup>.

Концепт «правды» поэта, в том числе в социальном изводе, будет разрабатываться, в той или иной степени, в цветаевской лирике 1922–1924 гг., получив наиболее артикулированную форму в двух соседних (по времени написания и расположению в творческой тетради) циклах 1922 г. – «Деревья» и «Заводские». В цветаевской лаборатории полубеловой автограф стихотворения «Други! Братственный сонм!...»<sup>17</sup> соседствует со страницами, на которых поэт ведет работу над циклом «Заводские». Совершенный элизиум цикла «Деревья» («Лес! Элизиум мой!») антитетически противопоставляется аду индустриальной окраины цикла «Заводские» в аспектах «свободы» / «несвободы», «элизиума» / «ада»<sup>18</sup>, «красоты» / «уродства», сливаясь и тут же расходясь исключительно в концептосфере «правды» – иномирной («по ту сторону дней») и земной:

**Древа вещая весть!  
Лес, вещающий: Есть  
Здесь, над сбродом кривизн –  
Совершенная жизнь:**  
Где ни рабств, ни уродств:  
Строй, где всё во весь рост,  
**Храм, где – правда видней:  
По ту сторону дней**<sup>19</sup>.

У последней, последней из всех застав,  
**Там, где каждый прав –  
Ибо все бесправны – на камень встав,  
В плеске первых трав...**  
И навстречу, с безвестной  
Башни – в каторжный вой:  
**Голос правды небесной  
Против правды земной**

(Цветаева, 1990, с. 306–307)<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 69а. Эта же цитата – в цветаевской редакции – будет запечатлена в начале черновой чешской творческой тетради (РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 5), станет эпиграфом к последней книге стихов «После России» (1928) и будет повторена в начале Чешской сводной тетради (Цветаева, 1997, с. 106).

<sup>17</sup> Цикл «Деревья», 4-е стихотворение цикла.

<sup>18</sup> Элизиуму цикла «Деревья» противопоставлен не греческий Аид (мир бесплотных теней), а полноценный Дантов социальный Ад – с артикуляцией физического страдания.

<sup>19</sup> РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 25. Стихотворение «Други! Братственный сонм!...», цикл «Деревья», 4-е стихотворение, 17 сентября 1922 г.

<sup>20</sup> Стихотворение «Книгу вечности на людских устах...», финал цикла «Заводские», 23 сентября 1922 г. Черновая тетрадь дает ряд инвариантов двух первых стихов последней строфы: «И навстречу – безвестным / Звоном – в каторжный вой» и «И навстречу ответным / Ливнем – в каторжный вой» (РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 43). Окончательный вариант представлен на этой же странице творческой тетради.

В модернистских мифопоэтических штудиях переживание городов нередко воплощается через отсылки к образам рукотворного земного ада. Ситуация эмиграции дает поэту уникальную, пусть и травматическую, возможность попадания в инобытие, ощутить уязвимость собственной человеческой природы. Мотив блуждания живых среди мертвых, мертвеца среди живых, подвижного среди неподвижного характерен для модернистского освоения пространства, таким образом артикулирующего идею о принципиальной иноприродности подлинного гения, «оправдавшего судьбой легенды об Арионе и Орфее» (Анненский, 1979, с. 317)<sup>21</sup>. Существенным отличием цветаевского поэтического решения станет уверенная коллаборация поэта-женщины с голосами аборигенов – жителей завода<sup>22</sup>, при этом нечленораздельный – возникший *до языка* – крик коллективной боли и страдания трансформируется в поэтическое высказывание:

Шевельнуться не смеет:

Родился – и лежи!

**Голос маленьких швеек**

В проливные дожди.

**Черных прачешен кашель,**

Вшивой ревности зуд.

**Крик, что кровью окрашен:**

Там, где любят и бьют...

**Голос, бьющийся в прахе**

Лбом – о кротость Твою,

(Гордецов без рубахи

Голос – свой узнаю!)

(Цветаева, 1990, с. 306).

Постепенное погружение поэта в бездну индустриально-капиталистического ада поэтически оформляется через прием социальной градации: в первых двух представленных строфах проявляется коллективная субъектность – гендерно окрашенная и метонимически поданная через «голос маленьких швеек» и «черных прачешен кашель»<sup>23</sup>. Цветаева не случайно выбирает именно эти женские занятия. Швеи и прачки – самые массовые и низовые женские профессии уходящего железного века – в социальных группах пролетариата и прислуги. Первая из этих профессий еще в железном XIX в. вырвалась в лидеры на фоне роста фабрик и ускорила свой рост в следующем – за счет автоматизации / конвейеризации тру-

---

<sup>21</sup> Репрезентация Берлина как Аида – общее место в мифопоэтике русских берлинцев (А. Белого, В. Ходасевича, В. Набокова и др.), принадлежащих к самым разным литературным группам и кружкам. См. подробнее: [Дилекторская, 2018; Корниенко, 2009].

<sup>22</sup> Здесь в стратегиях освоения пространства обнаруживается след влияния В. Маяковского, непревзойденного поэта сточных канав и социальных рвов и, в целом, «адища города». Это найдет отражение в авангардной природе цветаевского стиха, в способах сцепления героини с индустриальным пейзажем.

<sup>23</sup> В черновике этого стихотворения изначально был другой порядок строк и строф: «Черных прачешен – кашель, / [ . . . ] Вшивой [ - - - - . ] ревности зуд. / Крик, что кровью окрашен, – Там, где любят и бьют... / – Всех кто сразу: не смеет: / Родился – и лежи! Голос маленьких швеек / В проливные дожди... (РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 36).

да<sup>24</sup>, становясь в этом социальном сегменте альтернативой грязной (черной) и крайне вредной работе в прачечных, где всё еще широко использовался ручной труд.

В третьей строфе после голосов швеек и из бездны взывающего кашля черных прачешен<sup>25</sup> неожиданно проявляется личный «голос, бьющийся в прахе»<sup>26</sup> – предельно обнаженное и гендерно универсальное поэтическое «я»: «Гордецов без рубахи / Голос – свой узнаю!». В момент погружения в глубины социального рва («там, где любят и бьют») и бездны заводских «шахт и подвалов» – по пути к подлинному *себе* – поэт проживает ряд шоковых переживаний, близких тем, о которых писал немецкий философ В. Беньямин в контексте модернистского освоения города: «Передвижение по улицам предполагает для индивида серию шоковых переживаний и коллизий. **На опасных перекрестках его пронизывают быстрые последовательности нервных импульсов, подобных электрическим ударам. Бодлер говорит о человеке, окунающемся в толпу как в резервуар электрической энергии.** Затем он называет его, описывая шоковое ощущение, “калейдоскопом, наделенным сознанием”» [Беньямин, 2004, с. 203].

В поэтическом космосе Цветаевой калейдоскопное погружение в зачинающую, рождающую, но не отпускающую человека в большой мир заводскую утробу<sup>27</sup> становится аналогом движения поэта в пренатальное состояние, сближающе-

---

<sup>24</sup> В XIX в. профессия швеи, работающей на фабрике и нередко выполнявшей одну и ту же малооплачиваемую и низкоквалифицированную рутинную работу, была явно противопоставлена творческой, многозадачной и высокодоходной работе портного – чаще всего владельца собственной мастерской. В работе известной представительницы женского движения А. Коллонтай, исследовавшей проблему женского труда в Европе и Российской империи, фиксируется преобладание женского труда над мужским во всех сегментах текстильной промышленности. Известная феминистка обращает внимание на противоречия между женским буржуазным движением, преследующим цель – «доступ к интеллигентским профессиям», и бесправным состоянием «пролетарок», «особенно ткачих», которые в процессе развития капитализма «успели уже в полной мере вкусить “право на труд” при современном эксплуатационном строе» [Коллонтай, 1909, с. 6]. Разделение труда на «черные» и «интеллигентные» профессии было актуально и для Цветаевой. См., например, письмо к Д. Шаховскому, в котором только приехавшая в Париж Цветаева просит о содействии в устройстве на работу мужа – С. Эфрона: «Если бы ему удалось **достать здесь какую-нибудь работу (не шоферскую)**, остались бы, – после докторской работы (о византийском искусстве), которую он на днях подает, делать ему в Праге нечего. Русским, особенно филологам, в Чехии по окончании нет ходу. Если бы прослышали про какое-нибудь место (так называемый “**интеллигентный труд**”), была бы Вам очень благодарна за оповещение. С журнальным и газетным делом он знаком отлично» (Цветаева, 2013, с. 270–271).

<sup>25</sup> Цветаева работает над звуковой орнаментовкой образа. См. обилие сонорных звуков в подаче образа швеек и шипящий кашель прачешен.

<sup>26</sup> Ср. с державинским послым: «Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю / Я царь – я раб – я червь – я Бог» [Державин, 1972, с. 51–52], восходящим к 129-му псалму «Из глубины воззвах к тебе, Господи...». Соединение образов экзистенциального и социально-натуралистического рва в модернистской поэзии восходит к бодлеровскому «De profundis clamavi» и, в целом, его книге «Цветы зла», породившей поэтику уже модернистских бездн и глубин.

<sup>27</sup> См. в черновике «Последний / Утробы заводской. / – Сброд . . . и картузов / Сиротство! Сиротство!» (РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 31).

го его с миром «всех – кто с черного хода / в жизнь, и шепотом в смерть». И в черновой, и в белой версии этого текста возвращение в материнское лоно завода («родился и лежи») связано не только с ожиданием гласа апокалиптической трубы, но и – на формальном уровне организации поэтической строфы – с предельно поэтическими образами проливных дождей и ливней, очевидно небесных слез, сливающихся с летящими к небу голосами пражских швей<sup>28</sup>.

Метапоэтический потенциал «голоса маленьких швеек» проясняется при обращении к цветаевской творческой тетради. Через полтора года после написания цикла «Заводские» поэт вернется к волнующему ее поэтическому образу, причем в близкой социальной орнаментировке:

**Швейки, швейки, белошвейки**

За окном листочек клейкий.

Служить – безвыездно – навек,

**И жить – пожизненно – без нег,**

**О заживо – чуть встав! чем свет! –**

В архив, в Элизиум калек<sup>29</sup>.

О том, что тише ты и я

Травы, руды, беды, воды...

**О том, что выстрочит швея:**

**Рабы – рабы – рабы – рабы**<sup>30</sup>.

В стихотворении «Весна наводит сон. Уснем...» (1923) образ швеи приобретает мифопоэтические обертоны, явно сближаясь с освоенными русской символистской традицией парками – богинями судьбы, чьими атрибутами становились нить и веретено<sup>31</sup>. С римскими богинями цветаевских швей объединяет поденность труда, при этом существенным приращением железного века в поэтических репрезентациях становится его техническая оснастка<sup>32</sup>: на страницах творческой тетради появляется черновик неизвестного нам стихотворения, где поэт проговаривает метапоэтический характер своей метафоры – «Жизнь [**Песнь – швея: строчит / – / А рука строчит и строчит (слог – стежок)**]»<sup>33</sup>. Этот образный ком-

<sup>28</sup> См. хрестоматийное стихотворение А. Блока «Девушка пела в церковном хоре»: «Так пел ее голос, летящий в купол».

<sup>29</sup> Ср. с образом древесного Элизиума в цикле «Деревья».

<sup>30</sup> РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 146. Черновик стихотворения из цикла «Провода» («Весна наводит сон. Уснем...»). Ср.: «Какая **зঁживо-зарьгость** / И выведенность на убой!» («Заводские»).

<sup>31</sup> В поэтике А. Блока этот образ возникает неоднократно, но наиболее ярко в хрестоматийном «На снежном костре» – последнем стихотворении цикла «Снежная маска» (1907): «Молодые ходят ночи, / **Сестры – пряжи снежных зим**, / И глядят, открывши очи, / Завивают белый дым» (Блок, 1971, с. 200). Образы блоковской «Снежной маски» были освоены Цветаевой и перенесены на образ своего адресата в цикле «Стихи к Блоку» (1916, 1921).

<sup>32</sup> Изобретение в 1814 г. швейной машинки, механизировавшей и ускорившей процесс, удешевило стоимость труда и привлекло в текстильную промышленность новых людей. При этом соотношение оплаты женского и мужского труда в XIX – начале XX в. решалось не в пользу первого. См. подробнее: (Коллонтай, 1909, с. 57).

<sup>33</sup> РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 149.

плекс выстроен вокруг эффектной параллели двух тяжелых («пот над пурпуром стиха») женских профессий – швеи и поэта. Сближение текстопорождения со швейным производством в поэтическом космосе Цветаевой происходит через эффектную метафору монтажа текстовых фрагментов / лоскутов в поэтический текст / готовое платье, причем ее лирическая героиня мастерски совмещает сразу два вида работы – эксклюзивную ручную («слог – стежок») с машинной строчкой<sup>34</sup>:

Вздых –  
(Слог – стежок, и вздох и клейкий  
Ветошкой  
Пот над пурпуром стиха)  
Ты меня не создал швейкой  
Так зачем же **вороха**  
Лоскутов этих?..<sup>35</sup>

В цветаевской метапоэтике представление поэтического процесса как тяжело-го поденного женского труда в начале 1920-х придет на смену как самой ранней аристократической самопрезентации в качестве «причудника пера», так и неоромантической позиции героя-одиночки («Роландов рог») или *déclassée* в цветаевской постреволюционной лирике<sup>36</sup>. В поздней записной книжке (1932 / 1933) Цветаева проговорит параметры своей поэтической личности, указав, что трудовая составляющая ее творческой натуры восходит к мужской линии рода: «От отца И. В. Цветаева – воловья жила (труда и тьфу! тьфу! здоровья) и крайний демократизм *тела*» (Цветаева, 2001, с. 419). В начале чешской эмиграции поэт проявит и демократизм духа, что выразится в выборе «низких» профессий в своем метафорическом самоопределении, отделении себя как поэта от мира привилегированных классов и женских «интеллигентных профессий». Среди черновых записей, имеющих отношение к циклу «Заводские», но не вошедших в окончательный текст, можно обнаружить строки, ритмически связанные со вторым сти-

---

<sup>34</sup> Цветаевская языковая игра. См. отражение полисемии в толковом словаре Д. Ушакова: «строчить – 1. Шить сплошным швом. *Строчить рукава. Строчить голенища.* 2. (строчишь; совер. настрочить) перен. Писать разг. шутл., ирон.). Строчить письмо. «Строчат в редакциях очередную передовицу.» А. Белый. «Сиж у себя дома и что-то строчу.» Чехов [Толковый словарь..., 1935–1940].

<sup>35</sup> РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 149. Ирония творческого процесса выразилась в том, что это так и останется фрагментом ненаписанного стихотворения – в выбранной Цветаевой швейной метафорике «лоскутом». В другом стихотворении «Рельсы» Цветаева сблизит образы «обезголосившей Сафо» и «последней швеи»: «И обезголосившая Сафо / Плачет как последняя швея» (Цветаева, 1990, с. 351).

<sup>36</sup> См. рефлексию на эту тему в письме Б. Пастернаку, написанном 10 февраля 1923 г. – с появлением другой неблагородной женской профессии – «няньки»: **Я была нянькой при поэтах, ублажительницей их низостей, – совсем не поэтом! и не Музой! – молодой (иногда трагической, но всё ж:) – нянькой!** С поэтом я всегда забывала, что я – поэт. И если он напоминал – отреклась. И – забавно – видя, *как* они их пишут (стихи), я начинала считать их – гениями, а себя, если не ничтожеством – то: причудником пера, чуть ли не проказником. «Да разве я поэт? Я просто живу, радуюсь, люблю свою кошку, плачу, наряжаюсь – и пишу стихи. Вот Мандельштам, например, вот Чурилин, например, поэты!» (Цветаева, 2012, с. 511).

хотворением цикла, где метапоэтический характер цветаевского замысла предельно обнажается: «Где из свалочной ямы / Первым сядешь за стол»<sup>37</sup>.

Швейные метафоры письма и творчества, возникшие в цикле «Заводские», появляются в самых разных текстах Цветаевой<sup>38</sup>. К примеру, в письме к Р. Гулю, с которым обсуждалось странное, с ее точки зрения, осмысление в эмигрантской критике ее «русских» текстов – в частности поэмы «Царь-девица» (1920) и книги стихов «Ремесло» (1923), она отольет это самопредставление – в свойственной ей афористической манере – в поэтическую формулу: «Гуль, народность – тоже платье, может быть – рубашка, может быть кожа, может быть седьмая (последняя), но не душа» (Цветаева, 2012, с. 501).

В текстах совершенно разной прагматической природы Цветаева неоднократно подчеркивала свою «чудовищную выносливость», волю «к той же работе», неоднократно иронически наделяя не только поэтического соперника Брюсова, но и саму себя советским званием «герой труда». Не только ее близкие, но и она сама в письмах и записных книжках подчеркивала «поденность» труда, необходимость отдельного рабочего стола, который часто в ее эмигрантском быту соединялся с кухонным. В воспоминаниях редактора пражского журнала «Воля России» М. Слонима, близкого друга поэта, подчеркивается не факультативность для Цветаевой этого атрибута творчества: «В отличие от Мандельштама, который бродил по улицам, импровизируя на ходу, сразу облекая вдохновение в слова, и лишь потом их записывал или диктовал (отсюда большое количество его вариантов), Цветаеву **нельзя себе вообразить без пера и бумаги, без рабочего стола. У нее** вслед за наитием, за озарением следовал **контроль – поиски, проверка, отбор – и все это в процессе письменного труда**» [Воспоминания..., 1992, с. 327]<sup>39</sup>.

Цветаевский цикл «Заводские» – отнюдь не первый образец индустриальной поэтики в русской культуре. Урбанизованные пейзажи и порожденный ими мир человеческого бесправия и боли появлялись в значительном количестве «сильных текстов» русского модерна: от блоковской «Фабрики» (1903) до волошинского стихотворения «Пар» (1922), в котором можно наблюдать эффектное превращение «чугунного вола» в «прожорливого Минотавра», запирающего человека в жутком лабиринте фабрично-заводского ада<sup>40</sup>. Существенным приращением

<sup>37</sup> РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 7. Л. 38. Этот дистих, вероятно, задумывался в качестве завершающего цикл пуанта.

<sup>38</sup> Ср. с эфемерным образом волшебного плаща кавалера Калиостро в ее лирике 1918 г.: «Но вот, как черт из черных чащ – / Плащ – чернокнижник, вихрь – плащ, / Плащ – вороном над стаей пестрой / Великосветских мотыльков. / Плащ цвета времени и снов – / Плащ Кавалера Калиостро», образ которого явно никак не связан с текстильной промышленностью (Цветаева, 1983, т. 2, с. 42). Впрочем, как и «нерукотворный град», возникший в ее руках и тут же врученный лирической героиней «Стихов о Москве» «чужеземному гостю» – Мандельштаму, также явно не результат ее стараний в качестве зодчего (Цветаева, 1983, т. 1, с. 215–216).

<sup>39</sup> В позднем стихотворении «Мой письменный верный стол...» (цикл «Стол», 1933) Цветаева воспроизведет на новом уровне комплекс образов, проявленных в цикле «Заводские»: так, стол будет представлен как «заживо смертный тес» и «письменный выючный мул», к которому – «радостям поперек» – пригвожден поэт (Цветаева, 1990, с. 432).

<sup>40</sup> См. у Волошина: «Так начался век Пара. Но покорный / Чугунный вол внезапно превратился / В прожорливого Минотавра: / Пар послал / Рабочих в копи – рыть руду и уголь, / В болота – строить насыпи, в пустыни – / Прокладывать дороги; / **Запер человека /**

Цветаевой станет сознательное погружение в социальный ров, нахождение там своего народа – поверх национально-культурных границ, обретение в бездне чужой социальной боли и человеческого страдания оригинальных метафор письма. В наброске письма к Б. Пастернаку в ответ на присланную его новую книгу «Темы и Вариации» (1923) Цветаева отмечает наиболее близкие ей строки: «Ваша книга. Пастернак, у меня к Вам просьба. “Так начинаются цыгане” – посвятите эти стихи (мысленно) мне. Подарите. Чтоб я знала, что они мои. Подтвердите право на владение. И есть крик, вопиюще-мой: – Это я, а не вы – пролетарий<sup>41</sup> (который кстати всегда произношу так: – Нет, не вы, – это я – пролетарий!)» (Цветаева, 1997, с. 119). В такой творческой стратегии – принятии поэзии как тяжелого пролетарского труда – видны следы некрасовского влияния. В свою культурно-историческую эпоху «певец горя народного», не будучи представителем низшего сословия, связал на уровне поэтических метафор работу поэта с тяжелым аграрным трудом русского крестьянина («Несжатая полоса»)<sup>42</sup>, так и Цветаева – в похожей препозиции – станет поэтом городских окраин и женской поденной работы.

#### Список литературы

Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. 480 с.

Ванечкова Г. Летопись бытия и быта: Марина Цветаева в Чехии 1922–1925. Прага: Нац. б-ка Чешской Респ.; Москва: Дом-музей М. Цветаевой, 2006. 320 с.

Дилекторская И. Б. Мифотворчество Андрея Белого в «Одной из обителей царства теней» // Литературный факт. 2018. № 10. С. 166–172.

Корниенко С. Ю. Берлин как пространственная метафора (источники метафоры города) // Притяжение, приближение, присвоение: вопросы современной литературной компаративистики. Новосибирск: НГПУ, 2009. С. 19–32.

Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: НЛЮ, 2002. 464 с.

#### Список источников

Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.

Бельй А. Одна из обителей царства теней. Новосибирск: Открытая кафедра, 2020. 104 с.

Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Огонек, 1971. Т. 2. 352 с.

Воспоминания о Марине Цветаевой. М.: Сов. писатель, 1992. 592 с.

Державин Г. Р. Алмазна сыплется гора. М.: Сов. Россия, 1972. 238 с.

Волошин М. А. Собр. соч. М.: Эллис Лак, 2004. Т. 2. 766 с.

---

**В застенки фабрик, в шахты под землей, / Запачкал небо угольною сажей, / Луч солнца – копотью, / И придушил в туманах / Расплесканное пламя городов»** [Волошин, 2004, с. 27–28]. При жизни поэта стихотворение было опубликовано на страницах журнала «Красная новь». 1923. № 2 (см. комментарий к этому тексту: (Там же, с. 649)). Волошинский «Пар» – не источник цветаевских «Заводских», но, безусловно, написан в той же эстетической и аксиологической парадигме.

<sup>41</sup> Неточное цитирование, у Пастернака: «О не вы, это я – пролетарий!».

<sup>42</sup> Система некрасовских рифм («косынька / полосынька») и метапоэтический потенциал стихотворения был освоен Цветаевой еще в стихотворном послании Ахматовой.



*Корниенко С. Ю. Марина Цветаева – поэтическое освоение индустриальных окраин*

- Коллонтай А.* Социальные основы женского вопроса. СПб.: Знание, 1909. 431 с.  
*Лосский Н. О.* Воспоминания. URL: <https://religion.wikireading.ru/132731?ysclid=lb9a91rpg05554062390> (дата обращения 25.11.2022).  
*Набоков В. В.* Русский период. Собрание сочинений: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. 832 с.  
Толковый словарь русского языка: В 4 т. М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp> (дата обращения 23.11.2022).  
*Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы: В 5 т. New York: Russica Publishers, 1983. Т. 1–3.  
*Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы. Л.: Наука, 1990. 800 с.  
*Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997. 640 с.  
*Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Терра, 1997а. Т. 4, кн. 1. 272 с.  
*Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М.: Эллис Лак, 2001. Т. 2. 544 с.  
*Цветаева М. И.* Письма к Анне Тесковой. Болшево: Музей Марины Цветаевой в Болшеве, 2008. 512 с.  
*Цветаева М. И.* Письма. 1905–1923. М.: Эллис Лак, 2012. 792 с.  
*Цветаева М. И.* Письма. 1924–1927. М.: Эллис Лак, 2013. 760 с.  
*Цветаева М. И.* Письма. 1937–1941. М.: Эллис Лак, 2016. 496 с.

#### References

- Benjamin V. Maski vremeni. Esse o kul'ture i literature [Masks of time. Essay on culture and literature]. St. Petersburg, Simpozium, 2004, 480 p. (in Russ.)  
Dilektorskaya I. B. Mifotvorchestvo Andrey Belogo v "Odnou iz obitelei tsarstva tenei" [Myth-making of Andrei Bely in "One of the cloisters of the kingdom of shadows"]. *Literaturnyi fakt [Literary Fact]*, 2018, no. 10, pp. 166–172. (in Russ.)  
Kornienko S. Yu. Berlin kak prostranstvennaya metafora (istochniki metaforiki goroda) [Berlin as a spatial metaphor (sources of city metaphor)]. In: Prityazhenie, priblizhenie, prisvoenie: voprosy sovremennoi literaturnoi komparativistiki [Attraction, approximation, appropriation: issues of modern literary comparative studies]. Novosibirsk, NSPU Press, 2009, pp. 19–32. (in Russ.)  
Shevelenko I. D. Literaturnyy put' Tsvetaevoy: ideologiya – poetika – identichnost' avtora v kontekste epokhi [Literary way' Tsvetaeva: Ideology - poetics - identity' of the author in the context of the era]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002, 464 p. (in Russ.)  
Vanechkova G. Letopis' bytiya i byta: Marina Tsvetaeva v Chekhii 1922–1925 [Chronicle of life and life: Marina Tsvetaeva in the Czech Republic 1922–1925]. Prague, Moscow, 2006, 320 p. (in Russ.)

#### List of Sources

- Annensky I. F. Knigi otrazhenii [Books of reflections]. Moscow, Nauka, 1979, 680 p. (in Russ.)  
Bely A. Odnou iz obitelei tsarstva tenei [One of the cloisters of the kingdom of shadows]. Novosibirsk, Otkrytaya kafedra, 2020, 104 p. (in Russ.)  
Blok A. A. Collected works. In 6 vols. Moscow, Ogonek, 1971, vol. 2, 352 p. (in Russ.)

Derzhavin G. R. *Almazna sypletsya gora* [A mountain is pouring diamonds]. Moscow, Sov. Rossiya, 1972, 238 p. (in Russ.)

Kollontay A. *Sotsial'nye osnovy zhenskogo voprosa* [Social foundations of the women's issue]. St. Petersburg, Znanie, 1909, 431 p. (in Russ.)

Lossky N. O. *Vospominaniya* [Memories]. (in Russ.) URL: <https://religion.wiki-reading.ru/132731?ysclid=lb9a91pgo5554062390> (accessed 25.11.2022).

Nabokov V. V. *Russkii period. Sobranie sochineni* [Russian period. Collected works]. In 5 vols. St. Petersburg, Simpozium, 2008, vol. 5, 832 p. (in Russ.)

Tolkovi slovar' russkogo yazyka [Explanatory dictionary of the Russian language]. In 4 vols. Moscow, Sov. entsikl., OGIZ, 1935–1940. (in Russ.) URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp> (accessed 23.11.2022).

Tsvetaeva M. I. *Neizdannoe. Svodnye tetradi* [Unpublished. Summary notebooks]. Moscow, Ellis Lak, 1997, 640 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. *Neizdannoe. Zapisnye knizhki* [Unpublished. Notebooks]. In 2 vols. Moscow, Ellis Lak, 2001, vol. 2, 544 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. *Pis'ma k Anne Teskovoy* [Letters to Anna Teskova]. Bolshevo, Muzey Mariny Tsvetaevoy v Bolshevo, 2008, 512 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. *Pis'ma. 1905–1923* [Letters. 1905–1923]. Moscow, Ellis Lak, 2012, 792 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. *Pis'ma. 1924–1927* [Letters. 1924–1927]. Moscow, Ellis Lak, 2013, 760 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. *Pis'ma. 1937–1941* [Letters. 1937–1941]. Moscow, Ellis Lak, 2016, 496 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. *Collected works*. In 7 vols. Moscow, Terra, 1997, vol. 4, pt. 1, 272 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. *Stikhotvoreniya i poemy* [Verses and poems]. Leningrad, Nauka, 1990, 800 p. (in Russ.)

Tsvetaeva M. I. *Stikhotvoreniya i poemy* [Verses and poems]. In 5 vols. New York, Russica Publishers, 1983, vol. 1–3. (in Russ.)

Voloshin M. A. *Collected works*. Moscow, Ellis Lak, 2004, vol. 2, 766 p. (in Russ.)

*Vospominaniya o Marine Tsvetaevoy* [Memories of Marina Tsvetaeva]. Moscow, Sovetskiy pisatel', 1992, 592 p.

### **Информация об авторе**

*Светлана Юрьевна Корниенко*, доктор филологических наук, доцент  
SPIN 2160-4775

### **Information about the Author**

*Svetlana Yu. Kornienko*, Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor  
SPIN 2160-4775

*Статья поступила в редакцию 12.12.2022;  
одобрена после рецензирования 28.01.2023; принята к публикации 18.02.2023  
The article was submitted on 12.12.2022;  
approved after reviewing on 28.01.2023; accepted for publication on 18.02.2023*