

Светлана Ельницкая

"СТО ИХ, ИГР И МОД!"

Стихи Цветаевой Н. Гронскому, 1928.

Часть 1.

Данная статья представляет собой расширенный вариант одного из разделов моего сообщения "Две Бессонницы Марины Цветаевой", представленного на цветаевский симпозиум в Амхерсте, США, 1992<sup>1</sup>. В письменный текст амхерстского доклада — в дополнение к моим наблюдениям над структурой, тематикой и художественной тканью цветаевских стихотворений, рассмотренных в докладе (в их числе "Бессонница! Друг мой!"), и в поддержку выводов относительно особенностей этих текстов: например, возможность нескольких прочтений, одно из которых допускает эротическую интерпретацию; тесное переплетение высокого и низкого планов; тема "незаконной" любви; "дву полость" лирического героя; совмещение родства и эротики; изощренная поэтическая игра звуками, смыслами, образами и т.п., — был включен, но впоследствии не напечатан анализ стихотворения Цветаевой "Юноше в уста"<sup>2</sup>.

Существенным для этого стихотворения, как и для ст. "Бессонница! Друг мой!", является эротическое использование сходной "морской" образности. В ст. "Юноше в уста" образ моря — морской Марины (лирическое "я") также обыгрывается при описании "незаконной" любви, но в ее другой разновидности: не между двумя женщинами, а между зрелой женщиной и юношой, "матерью" и "сыном" (это стихотворение тридцатишестилетней Цветаевой обращено к восемнадцатилетнему Николаю Гронскому и написано 29 мая 1928 года, в период их близкой дружбы).

В обоих стихотворениях эротическая тема дана не отдельно и явно, а в сплаве с не-эротической (это идет, в частности, и от разных прочтений одной и той же образности), что значительно повышает художественную и смысловую емкость текста (а это проявление одного из глубинных свойств цветаевского творчества: повышенной художественной интенсивности ее текстов). Кроме того, обнажение эротики вообще не характерно для Цветаевой, к тому же это еще ослабило бы эффект скрытых, в том числе вольных, дерзких намеков. "Вскрыв — скрыть" — в этом как раз и заключается для Цветаевой суть игры, в том числе художественной игры, которой Цветаева была великолепным мастером. С ее страстью к игре и тайне, Цветаева часто намеренно практикует такое наведение ту-

мана, когда все "двоится", или как она еще говорила, — "это и объясняет, и затемняет, словом, то, что нужно" (Семитомник МЦ, том 7, стр. 33).

В данную работу, помимо анализа (в более развернутом виде) ст. "Юноше в уста", я включила разбор еще двух стихотворений Цветаевой 1928-го года, адресатом которых также является Н. Гронский: "Лес: сплошная маслобойня" и "Оползающая глыба"<sup>3</sup>.

Формально не объединенные в цикл, стихотворения эти связаны не только единством лирических персонажей ("я" — "ты", а в биографической проекции: Цветаева — Гронский) и лирического сюжета (и, в частности, его эротического плана: любовная игра-бой), но и многими из отмеченных выше особенностей цветаевской поэтики. Рассмотрим эти стихотворения.

### ЮНОШЕ В УСТА

Юноше в уста  
— Богу на алтарь —  
Моря и песка  
Пену и янтарь

Влагаю.  
Солгали,  
Что мать и сын!  
Младая  
Седая  
Морская  
Синь.

Крив их словоряд,  
День их словарю!  
Пенка говорят.  
Пена говорю —

Знак — по синю бел!  
Вопль — по белу бей!  
Что перекипел  
Сливочник морей.

Бой или "баю",  
Сон или... а все ж —  
Мать, коли пою,  
Сын, коли сосешь —

Соси же!  
Не хижин  
Российских — царь:  
Рожок плаксивый.  
Руси — янтарь.

Старая любовь —  
Море на Руси!  
Старую любовь  
Заново всоси:

Ту ее — давно!  
Ту ее — шатра,  
Всю ее — от до  
Кия — до Петра.

Пей, не обессуды!  
С бездною кутеж!  
Больше нежель грудь —  
Суть мою сосешь:

Лоно — смену —  
*Оно* — вновь:  
Моря пену,  
Бора кровь.

Пей, женоупрут!  
Пей, моя тоска!  
Пенковый мундштук  
женского соска  
Стоит.

Сто их,  
Игр и мод!

Мать — кто поит  
И поет.

29 мая 1928  
Медон

В примечании к этому стихотворению сказано: "Внешним поводом к написанию ... послужило намерение Цветаевой подарить Гронскому мундштук." (БП-90, стр.743). Но как считала Цветаева, "случай — повод для нас самих <...>, лишь бы по поводу частности найти (сказать) вечное"<sup>4</sup>. Итак, перед нами жизнь, преображенная в стих.

Сквозной образ стихотворения — матери (лирическое "я") и сына — все время подвергается перекодировке, вовлекая в игру все новые и новые смыслы. Мать дает грудь сыну, ребенок сосет грудь, мать поет колыбельные песни, убаюкивая его. Отсюда: "Мать, коли пою, Сын, коли сосешь". Параллельно, однако, разыгрывается и другой вариант: не мать это и сын, а взрослая ("седая") женщина и юноша (биографически: 36-летняя Цветаева и 18-летний Гронский). Но каковы тогда отношения между ними?

Один план стихотворения — неэротический: лирическая героиня дарит юноше пенковую трубку с янтарным мундштуком, влагая это ему в уста. Трубка вначале не названа прямо, а дана перефразом: "моря и песка пена и янтарь" (т.е. пенковая чаша трубки и янтарный мундштук). Образ сосущего (ср. выражение "сосать трубку"), перенесенный на ребенка, вызывает картину младенца, сосущего соску или грудь (сосок) матери. Но этот образ тоже перебивается — уточнением, что сосет он не соску ("рожок плаксивый"), а "Руси — янтарь". Таким образом, все это метафорически преображается в ситуацию: сын "всасывает" наследие матери — главным образом, "Русь" (другие источники цветаевского "лона", ее смешанной родословной — мейновская линия остзейских немцев и польская линия — представлены лишь главными приметами балтийского пейзажа: морем и соснами; от Балтики и янтарь). Русь же дана древняя, дикая, вольная, стихийная, еще не укрощенная Петром<sup>5</sup>.

Этот важный смысл стихийности затем будет обыгран на эротическом уровне текста, где это ассоциируется с морской стихией, морской пучиной—бездной, с бурным, взолнованным, вспененным морем. На уровне же персонажей эти признаки определяют лирическое "я" (морская Марина — море, волна, пена, и т.п.), ее взвихренное эмоциональное состояние и чувственное возбуждение: разыгравшаяся стихия—буря чувств, кипение крови—страстей, отсюда образы — разной степени эксплицитности — вздымающейся как волна груди, белой седой морской пены, играющей, как бы взбесившейся, крови, переливающейся через край, подобно вскипающему и перекипающему на огне молоку. Вспомним примеры аналогичной самоидентификации лирического "я"—Марины ("бренная пена морская", "высокая пена морская", 2 [см. список сокращений], 286), а также ее показательного родства с богиней любви,

тоже вышедшей из морской пучины, — с "пеннопорожденной" Афродитой—"Дьяволицей" (ср. о ней же: "бренная пена", 2, 133-134).

Во второй строфе поэтическая игра с неназванным именем лирического "я" (Марина) выражается: 1) в метонимическом назывании внешних особенностей лирической героини: "младая седая" (биографический факт — ранняя седина Цветаевой мифологизировалась ею как примета причастности к высшему, ср. "Эта седость — победа Бессмертных сил", из стих. "Это пеплы сокровищ...", 1922 г.); 2) в употреблении заместителя имени Марина: "морская", являющегося его этимологическим синонимом, что часто обыгрывалось Цветаевой (начиная с самых ранних ее стихов, ср. "Душа и имя", 1, 122; 2, 288 и 401)<sup>6</sup>. Море же вызывает образ морской "бездны", что далее в тексте стихотворения появляется явно в строфе девятой и отождествляется именно с лирическим "я"; 3) в анаграмме, скрывающей имя Марина: "МОРская" (фонетически — МАР) "сИНЬ". Все эти четыре слова предельно выделены: каждое из них составляет отдельную строку.<sup>7</sup>

Все это напоминает (особенно учитывая иносказательность стихотворения в целом) структуру загадки определенного типа, когда перечисляются некоторые отдельные признаки, по которым предполагается восстановить—отгадать целое. При этом, разгадка (т.е. ответ на как бы напрашивающийся, в конце второй строфы, вопрос: "Ну так что же это?") содержится уже в самой загадке, что и обнаруживает опытный читатель, знакомый с особенностями цветаевского "кода": возможное прочтение "зашифрованного" в строках 4-7 второй строфы и было предложено выше.

В свою очередь, рассмотренная нами загадка—разгадка, следуя непосредственно за фразой "Соглаши, Что мать и сын!", по сути представляет собой противопоставленное этому ложному (т.е. , что "мать и сын") — правильное объяснение ситуации. А именно, не мать и не сын, а нечто другое<sup>8</sup>: не—мать, она же "морская "бездна", вобравшая в себя (в свое лоно—пучину) того, который не—сын (ср. как в рифмо—паре "сын"—"синь" семантически—оценочно "правильное" "синь" отменяет, поглощает "неправильное" "сын").

Заметим, что в виде подобной загадки, где надо угадать "любимое" слово (замаскированное в тексте имя "Марина"), построено стихотворение Цветаевой "Маска — музыка ... А третье" (1919 года; вероятный адресат — "комедьянт"—Завадский; в соответствии же с общим дразнящим тоном шутливой, легкой игры с адресатом и с читателем, — в данном стихотворении форма загадки явлена более отчетливо, чем в разбираемых нами строках из ст. "Юноше в уста"). В качестве подсказки лирическая героиня ("я") сообщает, что слово это "начинается на М", и среди примеров называет и такие, где первым слогом является "МА" (графически или фонетически), а

некоторые слова еще и дополнительно дают ключ к разгадке (так, "Москва" — намекает на место рождения героини, "мазурка" — на ее "польскость"). В предлагаемом, в форме вопроса ("Море или мандарины?"), ответе правильным, курьезно (что обнаруживает "обманность", в данном случае, союза "или", обычно предполагающего выбор одного из двух), оказываются оба варианта (оказалось бы такие разные, а на самом деле обыгранные здесь, довольно изобретательно, как синонимы): "море" отсылает к "морской" Марине, тоже имя анаграмматически закодировано и в другом слове — "МАндаРИны".

В ст. "Юноше в уста", однако, ситуация нескольких голосов (лирическое "я" и те, которые "Солгали, Что мать и сын!") и разных объяснений, кто же эти двое ("я" и "юноша"), скорее похожа на спор, в котором лирическая героиня занимает обвинительную позицию (строфы вторая и третья), опровергая чужое мнение как ложное. Размежевание ("я" vs "они") идет также и по линии речи: то, что "говорю" я vs то, что "говорят" другие. Соответственно, "их" "слово-ряд" — "крив" ("кривда" vs "правда"), "их" "словарю" — "день", т.е. он мал-прост-беден-убог, отражая "их" примитивно-упрощенное, прозаически-бытовое, одномерное видение. Этому "простомыслию" и "просторечию" — "прямосказанию" противостоит — в качестве правильного, "истинного" — усложненный принцип иносказательности, присущий лирической героине. Это совсем иная "кривизна"<sup>9</sup>: "окольные пути" поэтического мышления и выражения, и именно так, поэтически (метафорически, метонимически, криптограмматически, и т.п.) и выражено в ст. "Юноше в уста" сложное, многомерное явление поэта-женщины-матери, его бытия одновременно во всех своих ипостасях (а соответственно, и многомерность отношений лирических "я" и "ты").

В эротическом плане стихотворение "Юноше в уста" может прочитываться следующим образом: лирическая героиня дает юноше не пенковую трубку (влагая ее ему в уста), а свою грудь (в этом случае "моря и песка пена и янтарь"<sup>10</sup> прочитывается так: не пенковая чаша трубки, а чаша женской груди — здесь и округлость волны, вздывающейся и кипящей, и, взятый от пенки-пены, молочно-белый цвет; не янтарный мундштук, а женский сосок — золотисто-коричневого цвета и, по форме и функциональности идущее от мундштука, "кончик", который берут в рот и сосут); дает грудь не ребенку, а юноше—влюбленному, для любовных ласк. То есть, стихотворение представляет собой описание состояния лирического "я"—эрзлой женщины, соблазняющей юношу, втягивающей его в любовную связь, призывающей его разрядить накал ее эмоционального и эротического возбуждения.

Иначе говоря, приникнув к ее груди (к соску), как бы отпить это бурлящее, сжигающее ее, бешеное лирическое "молоко", унять эту криком кричащую (ср. "вопль" — "сбить пену", потушить пожар), буйно-играющую кровь любовного желания и томления. Вспомним лирическое отступление из "Царь-Девицы" (4, 67-68), где автор оправдывает любовную агрессивность, даже вампиризм, мачехи ("пытающей" царевича насильными ласками) именно нестерпимым жаром беснующейся крови<sup>11</sup>.

В стихотворении "Юноше в уста" инициаторские действия лирической героини по соблазнению юноши лишены подобного элемента насильственности, что, тем не менее, не исключает некоего чувства вины, ибо упоительный любовный бой, в который втянут ею юноша (вероятно, еще и девственник), есть соблазнительная, но опасная игра со стихией, "бездны на краю..." (ср. "Пей, не обессудь! С бездною кутеж!")<sup>12</sup>.

Образ кипящей пены (молочной и морской), переливающейся — как признак интенсивности "кипения" — через край вместилища этой бурной стихийной силы, поддержан и общностью "сосуда": молочная чаша (молочник, в котором кипятится молоко), чаша пенящегося моря ("сливочник морей"), чаша груди (а в определенный момент — та же "молочная чаша"), и чаша пенковой-пенной трубки.

Неслучайно, думается, и обращение к юноше: "Пей, женоупруг!" (еще и с оттенком дразнения, вызывания на любовный бой-поединок), что почти текстуально совпадает с цветаевским определением Ипполита в драме "Федра" (ср. "негоупругий", "женоупорный" — 5, 271), соблазняемого распаленной любовным жаром, обезумевшей от страсти Федрой (пасынок и мачеха — как вариант матери и сына). Гронский, увиденный Цветаевой как Ипполит, естественно вызывает и другую параллель: лирическое "я" — Федра. Речь в данном случае идет о цветаевской драме "Федра", написанной хотя и до встречи с Гронским (закончена в декабре 1927 года), но последние, перед сдачей в набор, авторские поправки к которой относятся к июню 1928 года (а знакомство Цветаевой и Гронского состоялось в самом начале 1928 года), то есть именно к "лирическому" лету Цветаевой и Гронского<sup>13</sup>.

Итак, любовный контакт с "морской" героиней (с морской "бездной") — это та же игра со стихией, это как "впадываться в пропасть" (одно из определений любви у Цветаевой, см. 3,72), что, несомненно, входит в смысл фразы "с бездною кутеж". При этом в любовные игры (в тексте выраженные глаголами "сосать" и "пить") вовлечена не только женская грудь. На разнообразие любовных ласк, способов и видов любви, вполне вероятно, намекает фраза "Сто их, Игры и мод!", позволяющая, в частности, истолковать в эротическом плане и следующий пассаж:

Больше нежель грудь —  
Суть мою сосешь:  
Лоно — <...>

и увидеть в слове мундштук скрытую эротическую игру на этимологии немецкого слова (Mundstück — вещь для рта, вещь, которую берут в рот), особенно в контексте, в определенном смысле сближающем (одно "стоит" другого, соответствует другому) "мундштук" и женский сосок.

На греховный характер любви лирического "я" (во-первых, взрослой, замужней женщины — к юноше, годящемуся ей в сыновья, к девственнику, а во-вторых, инициатива соблазнения явно принадлежит лирической героине) указывает и образ смолы (в тексте — согласно его общей стилистике — прямо не названной, но восстанавливаемой путем расшифровки сближенных образов).

Так, юноша сосет янтарный мундштук, т.е. янтарь, аналогом чего в случае любовного контакта является смола — "кровь"—сок соснового бора (ведь янтарь — это не что иное как застывшая смола). Сосна же у Цветаевой относится к разряду "чертовых" деревьев<sup>14</sup>, отсюда смола эта — адова, как намек на наказание за прегрешения, в данном случае любовные. Сравни сходные ощущения лирического "я" в обращении к "подруге" (1, 255; стихотворение ноября 1915 года, т.е. хронологически и психологически связанное с С. Парнок):

Быть в аду нам, сестры пылкие,  
Пить нам адскую смолу.

Таким образом, мать и ребенок (сосущий ее "чертову" грудь, пьющий ее бешеное, адское молоко) варьируют все ту же типичную для лирического "я" Цветаевой ситуацию: "связался черт с младенцем", где младенец — чертов выкормыш — наследует природу вскормившей его матери<sup>15</sup>.

Высокий же план всей этой образности предлагает иное решение сюжета стихотворения "Юноше в уста", ролей и действий его персонажей. А именно: не возлюбленные это, и не мать и сын (как кровное родство), а мать и сын в плане духовной связи, поэтического родства. При этом Цветаева использует ту же самую образность (мать, сын, грудь, губы, пить, сосать и т.д.), которая в данном, "высоком" прочтении может быть истолкована так: поэт старшего поколения (поэт—женщина, отсюда и мотивированность образов "матери" и "груди") "рождает" "продолжение себя", выращивает ("вскормливает", "выкармливает" на своей груди) свою поэтическую "смену". Юноша приобщается к материнскому

"лону", с "молоком" матери вливает саму "суть" ее поэтического естества, питается ее лирической "кровью", и т.д. (Все это свидетельство необычайной творческой изобретательности Цветаевой, неистощимости ее ресурсов в деле поэтического ремесла, — еще и так можно интерпретировать фразу "Сто их, Игр и мод!"). Вспомним ее собственное посвящение в поэты: брак—"крестины" "на вечный пыл В пещи смоляной поэтовой" (3, 121). Таким образом, "смола" еще и говорит о демонической природе лирического жара и поэтической "крови" Цветаевой. Поэзия, как утверждала Цветаева, — это игра со стихиями и игра стихий в поэте и с поэтом, который всегда "бездны на краю", который — сама бездна. Именно констатацией этого звучит — на уровне "высокого" контакта персонажей — обращение лирической героини ("Пей, не обессудь! С бездною кутеж!") к своему духовному сыну, который через нее приобщается к Великой Стихии — Лирического Слова<sup>16</sup>.

Итак, "мать" "поит" "сына" своей "сутью": своими "песнями", которые она ему "поет". Через "сына" — "смену" возрождается — продолжается "То": Поэзия, Лирика. Таково одно из возможных толкований цветаевского *Оно* (рифмующегося с "лоно" и выделенного курсивом) — как синоним местоимения среднего рода "оно", в котором ради нужного ритма смещено ударение, и одновременно как архаическая форма "оно", с ударением на первом "о", заменяющая местоимение "то" не только по соображениям ритма и рифмы, но и как еще более "высокий" вариант слова "То". Напомним, что в поэтическом мире Цветаевой "то" противостоит "этому" как истинное, высокое, возвышенное, духовное, жизнь "как она быть должна" — неистинному, низкому, низменному, материальному, жизни "как она есть"<sup>17</sup>.

Необходимое отступление. Известно, что Цветаева не раз называла Н. Гронского своим поэтическим "сыном", "выкормышем" и т.п. В статье, посвященной памяти незадолго до того трагически погибшего Гронского, Цветаева, анализируя его поэму "Белла-Донна", подробно развивает тему матери-сына в смысле поэтического родства и наследия: "... Гронского я выкормила"; "... радуюсь, ибо узнала в другом — себя"; "У Гронского я восхищаюсь силой. Силой — и свободой"; "Равновеликая значимость — есть не повторение, а перевоплощение. От подражания в поэзме Гронского нет ничего, от родства — все. Поэму я в отдельных местах ощущаю, словно написала ее — я, а некоторым строчкам улыбаюсь, как собственному открытию"; "Гронский Белла-Донны похож на меня как сын на мать, — точнее и сильнее я не могу сказать"; "Я <...> была его <...> станция питания..."; "Гронского, <...> которого именно я выкормила, который продолжил бы — меня..."; "Что в Белла-Донне мое? мускул — и свобода" (М2, 432–433).

Читая поэму Гронского<sup>18</sup>, читатель, знающий Цветаеву, непременно поймет и ее интерпретацию Цветаевой, увидев сущностное родство, органическую связь этих двух поэтов — и в том, как "вещество являемого" преосуществляется в слово (так, "высокопарность", "высокий лад и слог поэмы здесь вызваны ее высокой темой: Альпами и гибелью"), и в самом принципе "показа вещи, взамен рассказа о ней, явлении, взамен описания" (отсюда, например, необходимая, в нужных местах, безглагольность), и в наущности "поэтических вольностей" (предельный пример: уже не просто вольная, а "дерзновенная" рифма Гронского "высоты" — "высоты", и "эта сама с собой рифмующая высота", иллюстрирующая абсолютную "незаменимость необходимости", есть частное проявление цветаевского закона "что не наущно — лишие" и очередное подтверждение другой излюбленной формулы Цветаевой — "победы путем отказа"), М2, 428, 414, 430.

Увидит читатель и родственную связь образности, связанной с темой преображения (освобождения духа от "одежды" тела) и высшего, "того" мира. Например, у Гронского: а) "Слух без ушей — взгляд без очей", строка, о которой Цветаева сказала, что это "чистейший гимн и формула бессмертия" (М2, 415); б) "Не в органы — в органы — слуха, Воздушные органы чувств".

Сравни у Цветаевой, из "Крысолова" (1925) и "Поэмы Воздуха" (1927):

Не в ушеса, а в слух  
Вам прорубят к обедне  
В день, когда сбросит дух  
Тело: чехол последний.  
<...>  
Не в инструменте — в нас  
Звук. Разбивайте дудки!  
Зорче всего — без глаз  
Видящий... (4, 237)

Старая потеря  
Тела через ухо.  
Ухом — чистым духом  
Быть.<...>  
Чистым слухом  
Или чистым звуком  
Движемся? (4, 284)

Но сплошное аэро —  
Сам — зачем прибор? (4, 281)

Гронский, конечно же, знал эти поэмы Цветаевой, а что касается его "Белла-Донны", то Цветаева, по ее словам, "в пору нашей близкой дружбы и чуть ли не каждодневных встреч, не знала о существовании поэмы, которая написана как раз в те дни" (М2, 410; напомним сказанное Цветаевой, когда она впервые прочитала "Белла-Донну", уже после смерти ее автора: "Поэму я в отдельных местах ощущаю, словно написала ее — я").

Но если и есть здесь влияние, то именно в том смысле, как это трактовала и не раз повторяла Цветаева, в данном случае говоря (и демонстрируя это на конкретных примерах) о духовном родстве Гронского и родственного ей самой Державина: "...не влияние — давление (ложно-установленная форма влияния НА), а именно *влияние*: реки в реку, отца в сына" (М2, 414, 433)<sup>19</sup>.

Этой соотнесенностью имен Цветаева показывает Гронского не только как поэта русской эмиграции, но как вообще "большого русского поэта", вливая его в единый поток русской поэзии, возводя "корни" его поэтической родословной к самым истокам российской поэзии. И даже идя еще глубже: поэма Гронского, вся, "на первоисточнике природы <....> Ибо Державин, за отдаленностью времен, <....> — уже почти стихия, такой же первоисточник, как природа, то же, что гора или воспетый им водопад, — меньше поэт, чем водопад, и это самое большое, что можно сказать о поэте" (М2, 414).

И еще дальше и выше, стирая границы времени и пространства, — приобщает его к лицу Вечности, самого явления Поэта и Поэзии: "Корни поэта — в самой поэзии, суть корни самой поэзии. Всеместные, всевременные, бессмертные.

Я — вселенной гость,  
Мне повсюду пир,  
И мне дан в удел  
Весь подлунный мир!"

В подобном контексте, "я" этих итоговых стихотворных строк, символически поставленных в самый конец цветаевской статьи, есть именно обобщающее "я" вселенского Поэта. Соответственно, оно вбирает в себя и Державина, и Цветаеву и других поэтов со сходной "физикой духовного мира", — того же Гронского, перекликаясь с подобной универсальностью строк из заключительной части его поэмы "Белла-Донна", которые

Цветаева, в своей статье, называет "гениальной формулой эпилога" (и приводит параграфом выше уже процитированного нами четверостишия):

Я беден: слово у поэта —  
И снедь и сущность естества. (М2, 434)

Но в том-то и дело (читай: цветаевский замысел), что стихи, венчающие статью Цветаевой ("Я — вселенной гость..."), принадлежат вовсе не Гронскому, хотя могли бы быть написаны и им, и утверждение этого (что объясняет и их анонимность) есть одна из целей поэтической игры Цветаевой с этим текстом, ее поэтическая вольность.

Обратим внимание на то, что за этим единственным исключением, все стихи, приводимые Цветаевой в ее статье, взяты из поэмы Гронского "Белла-Донна", а также и на то, как естественно (подобно реке, вливающейся в реку) входит это финальное четверостишие в многочисленный ряд цитат из поэмы Гронского, — так однородны они, по сути и по форме.

Итак, чьи же это стихи? Ответ: — Каролины Павловой — верен, но не вполне, ибо ее четверостишие, первая строфа стихотворения "Поэт", таково:

Он вселенной гость, ему всюду пир,  
Всюду край чудес;  
Ему дан в удел весь подлунный мир,  
Весь объем небес;

А как и, главное, почему переиначивает этот текст Цветаева? Во-первых, она заменяет неопределенное "он" (и "ему") на "я" (и "мне"), ибо это, как мы уже отмечали, совмещает универсальное, надличное (поэт как явление) и индивидуальность ("я" Гронского, Цветаевой, Державина, Каролины Павловой, и т.п.), что отвечает задачам (одна из тем) ее эссе. Во-вторых, Цветаева берет лишь только нужное ей — одну, первую (из трех) строфиу стихотворения Каролины Павловой, при этом сохраняет самые поэтически и тематически сильные и необходимые ей строки, отбрасывая другие, меняет синтаксическую-ритмическую структуру строки, превращая ее из длинной, напевной в краткую и четкую, являющую собой утверждение и формулу. В этом свободном обращении с текстом Цветаева следует тому же принципу "что не насущно — лишне", который она демонстрировала на примере стихов Гронского (что тем самым еще раз подтверждает его поэтическое родство с ней).

В результате, стихотворение Каролины Павловой на тему особой, исключительной природы поэта преобразуется в поэтическую формулу, дающую саму сущность явления, называемого словом "поэт". И этот преображеный текст<sup>20</sup> одновременно и сохраняет анонимность, и выдает присутствие сразу нескольких авторов, сливая их в некое неразделимое единство.

Два года спустя, в 1936г., в краткой рецензии на книгу Н. Гронского "Стихи и поэмы", опубликованную в Париже в 1935г., Цветаева, утверждая истинную русскость и одновременно вселенскость поэзии Гронского, опять подчеркнет это исконно-поэтическое свойство лирики безмерно раздвигать границы времени и пространства, и закончит статью призывом к поэтам "поступать как молодой Гронский"<sup>21</sup>:

Я — вселенной гость,  
Мне повсюду пир,  
И мне дан в удел —  
Весь подлунный мир!

И — не только подлунный!" (Т2, 320–321). Здесь существенно не только то, что, как и в статье о Гронском 1934 г., Цветаева (применим к ней самой сказанное ею о Гронском) дала ту же "гениальную формулу эпилога". Ее финальная строчка "И — не только подлунный!", продолжая мысль приведенного выше четверостишия, в прямом смысле перерастает рамки этого поэтического текста, расширяя его границы, и в этой устремленности вширь—вдаль—ввысь—всюду, всей своей синтаксической—семантической структурой подсказывает продолжение (т.е. "и не только подлунный" буквально диктует, как бы в ответ, — "а нечто еще большее"), вызывая ту опущенную, но все равно присутствующую в памяти знающего читателя, стихотворную строку Каролины Павловой "Весь объем небес". И в эту-то вселенскую беспредельность, связав воедино смыслы, тексты и авторов всех этих строк, и устремлена поэтическая мысль Цветаевой.

Вообще, цветаевское посмертное слово о Гронском — это апофеоз Поэзии и Поэта, и читается (так задумано) как "житие", как "книга бытия" поэта Гронского. При этом, с именем Цветаевой сопряжены все главные этапы пути Гронского—поэта в Бессмертие: рождение, крещение, получение имени, посвящение в поэты, "второе", высшее рождение.

Цветаева — "мать" поэта, и в их общей родословной — Державин, приходящийся Гронскому то ли "отцом", то ли "прадедом". Цветаева — его "кормилица" и "крестная мать", назвавшая Гронского поэтом и "без

всяких стихов", и еще до них (см. М2, 410), а после прочтения его "горной", пророческой поэмы своим словом о ней, подобно обряду инициации, окончательно утвердившая ее автора в этом высоком сане. Таким образом, посвящение Гронского в поэты отмечено не временем написания его поэмы и даже не датой (9 декабря 1934 года) появления ее в газете "Последние новости", этой вообще первой стихотворной публикации Гронского, а именно цветаевским эссе о нем, непрекращающим и навечно закрепившим за Гронским звание поэта. Дав поэту жизнь, дав ему "поэтическую" смерть<sup>22</sup>, Цветаева-мифотворец дает ему и "второе" рождение — в вечную жизнь бессмертного Слова, так что символика "Рождества" 1934 г., которым помечено эссе Цветаевой, вполне очевидна.

Можно сказать, что для Гронского Цветаева — это еще и его идеальный читатель (каким может быть только поэт, читающий близкого ему поэта), его идеальный интерпретатор и критик. Ее подробный анализ поэмы Гронского показывает его огромный поэтический дар и высокое мастерство. Цветаева прочитала поэму так, как, по ее мнению, Гронский ее написал: провидчески, и ее толкование, что предсказанием "высокой" смерти в горах Гронский заранее "исправил" несправедливость и некрасивость своей не-поэтической смерти под колесами подземного поезда, теперь уже неотъемлемо от нашего понимания и смысла поэмы, и жизни и смерти ее автора. Своей природой мифотворца, своим абсолютным слухом на высокое Цветаева придала именно такое значение и звучание и самому имени поэта Гронского и его поэме, передав это свое поэтическое видение всем читателям и критикам, настоящего и будущего.

Вернемся опять к стихотворению "Юноше в уста". С точки зрения формы, — это как бы иллюстрация разнообразных приемов цветаевского мастерства, всех ее "100" поэтических "игр и мод". Это веселая, и одновременно серьезная, поэтическая игра — звуками, смыслами, образами, ассоциациями, рифмами, ритмами, строфикой, интонациями, графикой, разными планами текста, игра с читателем, да и с потенциальным критиком (как своего рода наведение обманного тумана и заметание следов — для заглубления тайны)<sup>23</sup>. Добавим сюда различные виды выделенности слов, а значит и смыслов (напр. курсив, кавычки, перенос ударения, анжамбеманы, и т.д.), игру на "знаках", которые у Цветаевой больше, чем просто пунктуационные, и т.д. Во всем этом — еще и радость победителя на поле поэтического сражения, или, тоже цветаевский образ, акробата, в очередной раз удачно пропавшего на проволоке.

Подробный, последовательный анализ стихотворения "Юноше в уста" с точки зрения особенностей цветаевского "плана выражения" и, в частности, стихосложения не входит в задачу данной работы. Нам важно сейчас подчеркнуть и кратко проиллюстрировать особую

художественную интенсивность цветаевских текстов как одно из важнейших свойств ее поэтики, что отмечают многие исследователи.

Например, Омри Ронеи называет Цветаеву поэтом "чисто выразительной экспрессии"<sup>24</sup>. Е. Эткинд, анализируя новшества Цветаевой в области строфики и метрики и говоря о "небывалой интенсивности повторов" у Цветаевой как проявлении сверхповышенной экспрессивности ее текстов, утверждает, что "энергия повторов в цветаевских стихах не знает ничего подобного или сравнимого в русской (и не только русской) поэзии"<sup>25</sup>. Лев Лосев, рассматривая некоторые аспекты вертикального построения цветаевских текстов, и именно в связи с типичными в ее поэзии амжамбемами — как одно из средств предельной, формальной и смысловой, выделенности слов и максимально эффективного использования стихового пространства, делает следующие выводы: "...основной конструктивный принцип стихотворения в творчестве зрелой Цветаевой — своего рода кроссворд: стихотворение читается по горизонтальным и по вертикальным. При этом связь по вертикали в первую очередь семантическая, а фонические и прочие параллелизмы ее лишь подкрепляют"; "Цветаевское синхронное мерцание дополнительных текстов, использование пространства текста в более чем одном измерении, варяжу с глубокой мифопоэтичностью, и делают ее центральной, вершинной фигурой русского модернизма" (Норв. сб. 1992, 103, 108).

Все сказанное выше вполне применимо и к стихотворению "Юноше в уста". Например, здесь и предельная выделенность слов: так, за немногим исключением, каждая из 53 строк состоит из двух или даже одного полнозначного слова; имеются сверхкраткие, то есть, однословные строки; в тексте обилие односложных слов.

Стихотворение, как может убедиться читатель, насыщено, буквально все прошито повторами (различной степени полноты) — на всех уровнях текста: фонетики, лексики, фразеологии, морфологии, синтаксиса, семантики. Разнообразные звуковые переклички — либо с эффектом чистой экспрессии (усиление общей эвфонии стиха), либо выявляющие ту или иную смысловую соотнесенность сближенных звучанием слов, — возникают в пределах одной и той же строки, в разных строках, и даже в разных строфах, притом во всех направлениях этого многомерного художественного пространства: по горизонтали, по вертикали, по диагонали (как слева направо, связывая начало одной строки с концом другой, так и в обратном направлении, например, "лоно" — "вновь" в строфе десятой, "обессудь" и "грудь" — "суть" в строфе девятой). При этом, если между "обессудь" и "суть" связь чисто фонетическая, то "грудь" и "суть" — относящиеся к женскому лирическому "я" Цветаевой — связаны, как это не раз встречается у нее, сущностным родством<sup>26</sup>).

Отметим строфическое разнообразие стихотворения: например, неравнострочность строф (по 4, по 7, по 5, по 2 строки), строфные анжамбеманы (пять из тринадцати строф), однословное—вертикальное построение (см. строфа вторая).

Разнообразны также интонации и тон лирической героини: повествующей, с элементом торжественности (см. первые пять строк); воскликующей; объясняющей; наставляющей, убеждающей (см., например, заклинающий трехкратный повтор "Пей!", обращенный к "ты"); обвиняющей (в споре с "они", — здесь еще и ироническое воспроизведение чужой, "их", речи); категорически утверждающей, и т.д.

Как мы видели, блестящее обыгрывание внешнего повода (дарение мундштука) превращает некий обыденный случай, незначительное событие жизни — в повод сказать о существенном (земной любви) и о насущном (творчестве). Игра на многозначности слов и образов позволяет проигрывать сюжеты, абсолютно противоположные по смыслу и тону (напр. поэтически—возвышенный — и эротический), при этом каждое из прочтений не отменяет, полностью, других, они сосуществуют — сплетенные, спаянные, слитые воедино.

При этом, вольная поэтическая игра Цветаевой, в том числе на "вольную", эротическую, тему, — при всей раскованности языка, при всей смелости и даже рискованности отдельных акробатических трюков, сохраняет необходимый баланс дозволенного и недозволенного в русской поэзии, особенно в связи с эротической темой.

Намеренная смысловая неоднозначность, образная многослойность, этот сплав сказанного и подразумеваемого, игра на умолчании и т.д. — все это, открывая огромные возможности для декодирования зашифрованных значений, естественно, требует активного со-участия читателя. На что Цветаева и рассчитывала, формулируя эти требования к читателю так: "А что есть чтение — как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределом слов. (Не говоря уже о "трудностях" синтаксиса!) Чтение — прежде всего — созворчество. Если читатель лишен воображения, ни одна книга не устоит. Воображения и доброй воли к вещи" (Г1, 237). Постоянно держа в уме это известное высказывание Цветаевой, продолжим вчитываться в текст стихотворения "Юношес в уста".

В строфе пятой неопределенность (а на самом деле "двойственность") ситуации (кто участники? какие между ними отношения? что происходит? и т.д.) поддерживается различными средствами: приемом гадательности (ср. союз "или"), умолчания (ср. многоточие), а также обыгрыванием многозначности слов. Например, форма

"пою" может относиться к разным глаголам — "поить" и "петь", притом, как в их прямом значении: поить грудью (молоком), петь колыбельные песни ("баюшки-баю"), так и в переносном: поить кровью сердца-души (поэтическим "млеком"), петь-творить звуки, в данном случае лирику (аналогично тому, как описала это Цветаева на примере своей матери, ср. "Мать поила нас из вскрытой жилы Лирики, как и мы потом, беспощадно вскрыв свою, пытались поить своих детей кровью собственной тоски...", Т2, 175). Соответственно, "двоится" значение слов "мать"; "сын"; "сосешь", "пьешь" — молоко или "лирику"; "грудь" — это и "суть женская", будь то матери, или возлюбленной (как объект любовных игр и ласк, "игралище" "утех", см. 2, 138), и, в метафорическом плане, лоно и вместилище поэтических звуков-песен; и т.д.

Итак, перед нами загадка: "Бой или "баю" (строка 1 строфы пятой). Выделенность курсивом заставляет предположить какой-то особый вид боя, а эротический подтекст стихотворения подсказывает любовный бой-игру (ср. подобное изображение любви, напр. в цикле "Подруга" — 1, 177, и в цикле "Комедъянт" — 2, 241). Выбор именно слова "бой" — в антитезную пару к "баю" — явно обусловлен фонетической сходностью. Это один из типичных примеров цветаевского словоупотребления — игра со звучанием и значением сопоставленных слов. Звуковое сходство может обыгрываться ради подчеркивания смыслового родства слов или, как в случае с "бой" и "баю", их контраста.

Во 2-ой строке пятой строфы сохраняется та же глубинная семантико-сintаксическая модель "Х или анти-Х", что и в 1-ой строке. Однако, на поверхностном уровне она не симметрична первой, а перевернута, т.е. построена по типу обратного параллелизма. Слово "сон" (который в данном случае относится к убаюкиваемому ребенку и попадает в один семантический ряд с "баю") поставлено в ту же позицию (на первое место в антитезной паре), что и противоположное ему по смыслу слово "бой" (эта "путаница" также является элементом игры с читателем)<sup>27</sup>. Более того, второй член в этой паре отсутствует, вернее он не назван (хотя и подсказан с помощью некоторых приемов): после "или" идет многоточие, что графически подтверждает намеренное опущение, но акустически этот пропуск заполнен идущей за "или" фразой "а все ж" (притом, не отделенной от "или", помимо многоточия, никакими другими пунктуационными знаками, хотя перед союзом "а" в сложном предложении должна стоять запятая).

Структура двух контрастных пар (эксплицитно "полной" в 1-ой строке и "неполной" во 2-ой строке) выявляет, что опущенное слово должно быть противоположным по смыслу словам "сон" и "баю" и синонимичным слову "бой" в значении любовной игры.

Ритмическая и рифменная позиция фразы "а все ж" подсказывает и то, что опущенное слово, чье место оно заняло, также должно рифмовать с "сосешь".

Утверждением "мать" и "сын" строки 3-я и 4-ая пятой строфы вроде бы снимают неопределенность "или", заданную в первых двух строках, тем самым решая вопрос выбора в них в пользу слов (и смыслов) "баю" и "сон". Но приглядимся к тексту внимательнее. Ведь строки 3-я и 4-ая идут в продолжение фразы "а все ж" (смысл которой — "несмотря на это", "и тем не менее"). То есть, это противительное заявление "а все ж — Мать, ... Сын, ..." является как бы реакцией на смысл опущенного во 2-ой строке слова, как возражение тому, что это слово предполагает участников, которые не мать и не сын<sup>28</sup> Утаенное в пятой строфе слово обнаруживается через три строфы, в строфе девятой, где оно входит, в своем явном виде, в рифменную пару: "кутеж" — "сосешь". Именно этот "кутеж" по закону эха и звучит в пустом пространстве пятой строфы, на письме обозначенном многоточием. В поэтической игре со словом "кутеж" дополнительный эффект создается его местоположением, устанавливающим обратную направленность слова-сигнала и слова-эха: в тексте стихотворения второе *предшествует* первому.

Аналогично, образ "губ" отличается той же много- и разноуровневостью смысла, что и другие основные образы этого стихотворения. В тексте названо лишь одно — "уста" юноши, при этом приравненные к алтарю<sup>29</sup>, что необычайно возвышает образ, подчеркивая предельно важный, особо выделенный смысл этого сравнения; хотя, с другой стороны, помещение фразы "Богу на алтарь" в бытовой или, потенциально, эротический контекст снижает или даже профанирует сакральность этих образов<sup>30</sup>. А далее, в зависимости от роли лирической героини и ее партнера, выявляются и обыгрываются самые разные значения этого слова (в тексте прямо не названные).

Эти словесные фантомы включают: губы ребенка (младенца-сына), которыми он сосет грудь матери; губы матери, поющие колыбельные песни сыну; губы юноши, невинно сосущие — янтарный мундштук трубки; губы возлюбленных, его и ее, — целующие, ласкающие, играющие в разнообразные любовные игры; губы духовного сына, которыми он "сосет" — "пьет" поэтическую суть своей матери-поэта; и губы поэтического "я" Цветаевой — как метонимия поэта вообще, поющего-творящего-играющего.

Две последние, кульминационные строчки стихотворения — "Мать — кто поит И поет." категоричностью утверждения, как бы подводя итоги спора (между эротическим и не-эротическим прочтением текста), решают его, таким образом снимая смысловую неопределенность, в пользу

матери (при этом сам образ матери остается амбивалентным: "поить" и "петь" может и кровная, и духовная мать). Однако, в силу поэтической игры (и здесь включается мощный механизм порождения смысла на основе звуковых перекличек, что так характерно для Цветаевой, с ее глубоким проникновением в плоть и в душу художественного слова и образа) в фонетический ряд поит — поет включается незримое (и графически в тексте невыраженное), но явно слышимое — поэт, подсказанное не только звуковым сходством, но вызванное всем контекстом "высокого" пласта стихотворения. Именно образ поэта венчает это столь многоплановое стихотворение, покрывая все, включая — вбирая в себя — и образ духовной матери, НАДстраиваясь НАД всей вариативной системой его толкований.

### Примечания

1. Анализ целого ряда поэтических текстов позволил мне установить и объяснить "внутреннюю принадлежность" стихотворения Цветаевой "Бессонница! Друг мой!" (1921) к циклу "Бессонница" (остальные 10 стихотворений которого написаны в 1916 году) и назвать тайного адресата стихотворения 1921 года — Софью Парнок (при том, что стихотворению этому предпослано посвящение "Памяти Т.Ф. Скрябиной, стихи, написанные ей еще при жизни").

Надо подчеркнуть, что я занимаюсь не биографией Цветаевой, а прежде всего изучением и толкованием ее текстов, тем, что происходит внутри ее художественной вселенной, в рамках лирического сюжета ее произведений. Таким образом, я исследую не конкретные биографические лица, их отношения и реальные события (жизненные параллели — это уже вторично), а лирическое "я" Цветаевой (разумеется, не идентичное Цветаевой-человеку) и других персонажей ее поэтического мира, то, как они показаны, как соотносятся между собой в художественном пространстве, созданном Цветаевой—поэтом.

Соответственно, и выводы из подобного исследования не есть подтверждение литературой фактов жизни. Они являются собой закономерности и особенности авторского видения и художественного изображения, демонстрируя обнаруженные интertextуальные и подтекстовые связи и вообще ту или иную соотнесенность различных элементов художественных текстов, в том числе там, где это на первый взгляд совсем не очевидно, как, например, наличие в стих. "Бессонница! Друг мой!" второго, эротического плана, скрытого сюжета и тайного адресата.

2. Готовя материалы амхерстского симпозиума к публикации, составители сборника сочли необходимым сократить объем моей статьи. В

результате, в опубликованный вариант (см. Ел. 1994) не вошли: анализ ст. "Юноше в уста" (составлявший отдельный раздел "Приложение") и все материалы основного текста и примечаний, относящиеся к "ахматовской линии".

Идеально, я предпочла бы опубликовать доклад, подготовленный мною для амхерстского симпозиума, в его полном объеме, так как весь смысл его частей, разделов, "линий" (в частности, Цветаева-Парнок-Ахматова), и т.д., — выявляется именно в этом едином контексте, устанавливающем их взаимосвязанность, определяющем характер их соотнесенности и объясняющем те или иные параллели в свете рассматриваемых в докладе проблем. Это я и намереваюсь сделать, правда, выделив в отдельную, данную, публикацию материал, связанный с Н. Гронским.

3. В томе произведений Цветаевой (БП-90), откуда приводятся тексты этих стихотворений, они помещены одно за другим, под номерами 525, 526 и 527.

4. Письмо к А. Бахраху, 27 сент. 1923. См. Семитомник МЦ, т. 6, стр. 614.

5. Этот смысл еще более подчеркивается указанием не на просто до-петровские, а даже до-киевские времена (см. строфа восьмая). При этом Цветаева играет на разных значениях и употреблениях предлога "до" (событийно-временной промежуток "от — до" и "раньше чего-н."), совмещая их в одной фразе: "от до Кия — до Петра". К тому же, "до" выделено и графически (курсивом), и акустически (находясь в ударной рифменной позиции; необычно и то, что обе части составной рифмы — предлоги: "от до"), и ритмико-синтаксически (как анжамбеман), и синтагматически, следуя непосредственно за предлогом "от" и тем самым нарушая модель его управления ("от" требует после себя существительного или числительного).

6. Подобное отождествление — "Марины" с морской стихией — лежит в основе поэтического образа Цветаевой, созданного юным Гронским в тот же "лирический" период их отношений (1928 г.). Стихотворение имеет посвящение Цветаевой ("Посв. М.Ц.") и отмечено сильным воздействием и самой личности Цветаевой (любимой и боготворимой) и цветаевской поэтики (см. например, звукопись, а также образы и мотивы: лирическая героиня — "я" поглощает, вбирает в себя, в свое "лоно", любимого, на вечную сохранность — ср. "Расщелина", "Сахара", 3, 80 и 3, 84). Приведем первые две строфы этого стихотворения Гронского (3, 487):

Из глубины морей поднявшееся имя,  
Возлюбленное мной, как церковь на дне моря.  
С Тобою быть хочу во сне — на дне хранимым  
В глубинных недрах Твоего простора.

Так, веки затворив, века на дне песчаном,  
Ушед в просторный сон с собором черным,  
Я буду повторять во сне — "Осанна!"  
И ангелы морей мне будут вторить хором.

7. У Цветаевой есть стихотворение (1934 г.) из 12 слов, каждое из которых выделено в отдельную строку. Это как бы "выпрямленное" четверостишие (по 3 слова в строке), вытянутое в одну линию, образующую отвесную вертикаль:

Рябину  
Рубили  
Зорькою.  
Рябина—  
Судьбина  
Горькая.  
Рябина —  
Седыми  
Спусками...  
Рябина!  
Судьбина  
Русская.

Максимальная графическая "крутизна" этого текста (по сравнению с которой "лесенка" Маяковского кажется весьма пологой) — своего рода эквивалент непрерывного и неуклонного голосового движения вниз (в отличие от горизонтального построения четверостишия) и смыслового "падения в пропасть", "спуска" в смерть: горькая русская судьбина "рябины"—Марини (синонимия "горького" и "русского" устанавливается соотнесенностью строк 4—6 и 10—12; в строках "Рябину Рубили Зорькою" обратим внимание на "убили", звучащее в слове "рубили", и на коннотации насилиственности смерти, а также казни, обычно совершающейся на заре, сравним эти строки и с пророческим "Знаю, умру на заре!", 2, 26) — "доля", унаследованная и дочерью (см. стихи Цветаевой 1916, 1918, 1922, 1934 годов: 1, 219; 2, 30; 3, 30; 3, 174; а также Ел. 1990, стр. 85—86).

Вертикальность—однословность строк данного стихотворения приводит к тому, что каждое слово в нем рифмуется с другими словами — либо полностью, либо какой-то своей частью, образуя, тем самым, рифмы и концевые, и начальные, и срединные, что еще больше повышает концентрацию экспрессивности и, следовательно, общую выразительность единого звуко-смыслоряда. Сравни эту густую сеть разнообразных повторов (в скобках указаны номера строк), например: ря-ру, би-би (1, 2); орька-орька (3, 6); рябин-рябина-рябина—рябина (1, 4, 7, 10); суд-сед—

суд (5, 8, 11); судьбина—судьбина (5, 11); уска—уска (9, 12); ря—ру—ря—ря—ру (1, 2, 4, 7, 10, 12); бин—бина—бина—бина—бина (1, 4, 5, 7, 10, 11).

8. Ср. пример из цветаевского цикла "Федра" (3, 54—55):

Ипполит! Ипполит! Пить!  
Сын и пасынок? Со—общник!

Оправдывая, отметая, преодолевая всякие разделяющие ее и Ипполита общепринятые ограничительные запреты—барьеры к соединению (в частности, их разные возрастные категории и социальные роли: "мальчик", "девственник", "пасынок" — и зрелая женщина, "царица", мачеха), Федра переводит свои отношения с Ипполитом в чисто личный, лирический план, называя Ипполита "сообщником". То есть, Федра и Ипполит — участники единой любовной ситуации: "сообщники" в связывающей их (как субъект и объект) любовной страсти (чувства—действия).

9. О двоемирии, о двух противоположных принципах мировосприятия и миропонимания, а также о "двузначности языка", отражающей особенности смысло- и словоупотребления в художественной вселенной Цветаевой см. Ел. 1990, 51—62.

10. При этом синтаксическая и строчная структура этой фразы такова, что особо выделенными оказываются смыслы "море" и "песок", обозначающие природные первоэлементы. Таким образом, трубка представлена не как вещь, утилитарный предмет быта, а явлена своей естественно-природной сущностью — через стихию моря и песка (и дополнительные детали: "пену" и "янтарь"), что сближает это с образом лирической героини, ее "морской" душой—сутью (отметим попутно, что выявление "души" вещей: то, что в искусственном, ущербном мире человека — стекло, матрас, стол, веревка и т.д., в цельном и полном природном мире — песок, водоросль, ствол дерева, лен, — Цветаева демонстрировала уже в "Поэме лестницы", 1926, где это часть темы "бунта" вещей, возвращающихся в материальное лоно Природы; см. Ел. 1990, 214—215).

Обратим внимание на то, что при более привычном, т.е. горизонтальном, чтении строк 3 и 4 первой строфы, вследствие анжамбемана возникает сочетание с нарушенной семантикой: "песка Пену". Вертикальное же чтение этих строк (менее привычное и, следовательно, требующее большего соучастия читателя) соединяет слова, образующие правильные смысловые (и ритмически сходные) группы: "Моря Пену" и "песка янтарь". Как можно убедиться, все эти различные словесные—смысловые конфигурации (оставляя сейчас в стороне другие характеристики этих элементов в данном стихотворном тексте) и разные чтения — необходимы, ибо расширяют диапазон выразительных и семантических возможностей текста.

Так, например, "неправильное" объединение слов "песка пену" (при том, связь этих слов, ложная с точки зрения смысла, обманно поддерживается повтором начального "пе") усиливает общую семантическую туманность первой строфы. Этому же способствуют и другие средства: затрудненный синтаксис — с инверсиями, вводной фразой, с отсутствием сказуемого в этой строфе и отодвинутостью его в конец предложения, перенесенного, к тому же, в начало другой строфы; неясность "содержания" прямого дополнения, выраженного иносказательно, т.е. что "я" — при этом местоимение опущено — "влагаю" "юноше в уста"; анжамбеманы — несколько строчных и даже один строфный; и т.д. Все это создает атмосферу намеренной неоднозначности ситуации (и различных компонентов текста), эффект загадочности всего, связанного с "я" и "юноша", — а именно так и будет развиваться далее (и функционировать в целом) это стихотворение. Непосредственно за переходственным во вторую строфу "Влагаю" идет звуково и ритмически схожее (но синтаксически разнородное) "Солгали", вводящее тему разных толкований относительно "я" и "ты", "лжи" и игры вокруг этого, — и т.д., и т.п.

"Пена" и "море" (см. вертикальное образование "Моря Пену" в строфе первой), в свою очередь, оказываются важнейшими элементами тематики и образности стихотворения, иносказательно представляя "морскую" лирическую героиню и далее в тексте: например, строки 4—7 второй строфы (см. мою интерпретацию), строфы третья (частично) и четвертая (полностью), в строфе же десятой "Моря пену" (соединенное двоеточием с "Суть мою" строфы девятой) явным образом отождествляется с лирическим "я".

### 11. Ср.

То не девица в когтях у черной немохи —  
То Царевича у женских уст застеночек.

Потягивается, подрагивает,  
Устами уста потрагивает,  
Как жалом в него вонзается,  
Как в яблок в него вгрызается,  
Из сердца весь сок вытягивает,  
В глубинную глубь затягивает.  
<...>

Обхватывает, обматывает,  
В грудь скудную — когти вкапывает,  
Вокруг обвилась, как жимолость,  
<...>  
Стар и млад — не суди!  
Этот жар — из груди  
Должен в грудь перебечь,  
Аль всю суть нашу сжечь.

У цыгана — луна,  
У бояна — война,  
У дворянчиков — честь,  
У нас — кровь одна есть.

Кровь, что воет волком,  
Кровь — свирепый дракон,  
Кровь, что кровь с молоком  
В кровь цеует — силком!

12. Вспомним аналогичный "кутеж" "с Бессонницей" из ст. "Бессонница! Друг мой!". При этом, "бездна" и "Бессонница" в этих двух стихотворениях относятся к "морской" героине (лирическое "я"). "Бездна" значит "без дна", — такова в поэтическом мире Цветаевой бездонная пропасть груди, внутреннее жилище души, безмерной и стихийной. Связь "бездны" и "бессонницы" устанавливается также и через цепочку смысловых, звуковых и грамматических соответствий: бездна — без дна — без сна. Сравним фрагменты (совпадающие почти буквально) из указанных стихотворений, которые на эротическом уровне прочтения представляют собой сцену соблазнения (завлекание в любовную, "морскую" — Маринину "бездну") как часть любовной игры:

Пей, не обессудь!  
С бездною кутеж!

— соблазняющий призыв к "юноше. А вот к "подруге":

...Не обессудь!  
Прельстись!  
Испей!

(при этом, привораживающее "прельстись!" повторяется в стихотворении четыре раза, а завораживающие, заклинательные призывы "испей!", "пей!", или их разновидности "втяни", "глотни", "море пьешь" — девять раз) — с тем же смыслом втягивания в глубь любовной пропасти:

Не в высь,  
А в глубь —  
Веду...

Отметим сходный мотив любовной жажды и ее уголения также и в настойчивых взвываниях цветаевской Федры: "Ипполит! Пить! Сын и пасынок? Со — общник! <...> Ипполит, утоли...<...> Утоли мою душу: итак, утоли уста" (3, 55).

"Не обессудь!" как просьба не судить и не осудить указывает на сознание греховности происходящего. В более явном виде, как чувство вины и просьба простить, это выражено (в сходной любовной ситуации) в словах Федры, неудержимо несущейся "в пропасть" — грудь любимого (ср. "О, прости меня, девственник! отрок!...", 3, 55), и лирической героини стих. "Оползающая глыба..." (БП-90, 404; ср. "прости!" во второй строфе).

В цветаевском "с бездию кутеж" как бы соединилось пушкинское "упоение" "бездны на краю" (состояние, вообще присущее поэту, по Цветаевой) и "пир во время чумы", — все эти опасные игры со стихией, в разном ее обличии, включая любовь, которую у Пушкина тоже "пьют", зная, что в ней, "быть может", таится смертельная опасность (размышления о поэте и стихии, в частности на примере Пушкина и его "гимна Чуме", составят один из важнейших разделов эссе Цветаевой "Искусство при свете совести", 1932). Любовь же (вещь заведомо опасная) с "морской" "бездной", стихией (Марииной—поэтом) опасна вдвойне, что усиливает ее притягательность и соблазнительность ("упоение"), но также и виновность соблазнительницы (что, возможно, и выражлось в "Не обессудь!").

13. Интересно было бы узнать, внесла ли Цветаева — и если да, то какие — исправления к картине первой драмы "Федра", из которой мы процитировали определения Ипполита, столь сходные с обращением к "юноше" из стихотворения, связанного с Гронским и датированного 29 мая 1928 г.

"Пей, моя тоска!" (выделено мною — С.Е.), в отличие от, скажем, "моя любовь" как обращение к возлюбленному, — типично-цветаевский вариант несбыточности "здесь": неосуществимости полного соединения любящих, неисполнения желаемого в "этом мире" (см. на эту тему Ел. 1990, глава 3, раздел 4.1).

14. См. раздел о Чертве в: Ел. 1990, 81—93.

15. О "родстве" с Чертом см. Ел. 1986, 77—79, 86. Впрочем, возможно и более обычное толкование "крови бора" (т.е. без чертовых коннотаций) — просто как жизненной влаги, сока древа, метафорически же означающих творческую "кровь", лирический "сок" поэта. Ср., например, синонимический ряд: смола—кровь—молоко—певческие звуки, из поэмы Цветаевой "Певица": "Пела как смолою древо. Тело — кровью, <...> как млеком Груди и смолою древо женская обида — певом Истекала" (4, 389).

16. Стихия, по Цветаевой, — "лоно" поэта, слово — "стихия стихий" (Т1, 385).

17. См. Ел. 1990, 11—12, 51—62.

18. См. Альманах *Воздушные пути*, ц 5, Нью-Йорк, 1967, стр. 215—225.

19. Державин присутствует и в стихах Цветаевой, посвященных памяти Гронского (цикл "Надгробие", написанный сразу после статьи о Гронском), — в ее медитациях о смерти, жизни, душе, Боге, бессмертии и т.д.,

в которых также отразился и Гронский поэмы "Белла—Донна", с его раздумьями на сходные темы (о связи цветаевского цикла "Надгробие" с стихотворениями Державина "На смерть князя Мещерского" и "Бог" — см. Ел. 1990, стр. 177 и 345–346, примечание 18).

20. Итак, "Я" — это, с высочайшего вселенского уровня Поэта и Поэзии, говорит о себе цветаевский Гронский (в контексте чьей поэмы Цветаева помещает рассмотренное нами четверостишие), и сама Цветаева, поэт-мифотворец (в том числе как автор слова о Гронском—поэте и автор преобразованного ею текста Каролины Павловой), и цветаевская Каролина Павлова (преображенная Цветаевой в сторону большего—лучшего—высшего).

Цветаева поступила (в данном случае) с Каролиной Павловой так, как когда-то с ней самой (по ее словам) — мифотворец Макс Волопшин, "уроки" которого она запомнила "навсегда": "...В первый день приезда в Коктебель я Максу: — М.А., как вы думаете, вы могли бы отгадать, какой мой самый любимый камень на всем побережье? — И уже час спустя, сама о себе слышу: — Мама! Ты знаешь, что мне заказала М.И.? Найти и принести ей ее любимый камень на всем побережье? — Ну, не лучше ли так и не большие ли я? Я была тот черновик, который Макс мгновенно выправил." (Т2, 66–67; выделено мною — С.Е.)

21. Утверждая и прославляя Гронского—поэта, Цветаева использует пример Гронского как убедительное доказательство того, что в эмиграции может появиться настоящий поэт, русский поэт, и вместе с тем отмеченный исконно—поэтической вселенскойностью. Этот "урок" Гронского — полемический выпад Цветаевой против парижской группы молодых поэтов (ср. "Так почему же у вас в стихах метро и бистро, а у него Валгалла — и Авиаторы — и Спиноза?" и т. д. Т2, 320), а именно, круга Г. Адамовича, "богемный" характер которого вызвал такую яростную реакцию Цветаевой в письме к А. Штейгеру, в сентябре того же, 1936 года: "Если бы Вы ехали в Париж — в Национальную библиотеку или поклониться Вандомской колонне — я бы поняла; ехали бы туда самосожигаться на том, творческом, Вашем костре — я бы приветствовала. Если бы Вы ехали в Париж — за собственным одиночеством, как 23-летний Рильке, <....>, я бы протянула вам обе руки, которые тут же бы опустила: будь один! Но Вы едете к — — — овичу и К, к ничтожествам, в ничтожество, просто — в ничто, в богему, которая пустота большая, чем ничто; сгорать ни за что — ни во чью славу, <....> — как Вы можете, Вы поэт! От богемы меня тошнит <...> — с "напитками" и наркотиками, а это для меня — помойная яма, свалочное место, — и смерть Поплавского, случайно перенюхавшего гериона (!!! NB! все, что осталось от "героя") — для меня не трагедия, а пожатие плеч. *Не жаль, убей меня бог, — не жаль.* И умри Вы завтра от того же — не жаль будет.", и т.д. (Семитомник МЦ, том 7, стр. 619).

Об отношениях Цветаевой и Г. Адамовича смотри специально посвященную этому статью Л. Мнухина в сборнике материалов юбилейной цветаевской конференции в Париже (Париж. сб. 1996, стр. 58–76).

22. См. Ел. 1992, 61 (примечание 17).
23. Разнообразные примеры игры с текстом (в том числе игры с читателем), а также другие особенности цветаевской поэтики выразительности — на материале ее прозы — см. Ел. 1996.
24. Цитирую по моим записям его курса лекций по русской поэзии 20–го века (летняя Русская школа в Мидлберийском колледже, штат Вермонт).
25. См. "Строфика Цветаевой. Логаэтическая метрика и строфы", Е. Эткинд, *Там, внутри. О русской поэзии XX века*. Санкт-Петербург, издательство "Максима", 1996, стр. 372, 373.
26. Ср. из стихотворения 1921 года (2, 138):
- Грудь женская! Души застывший вздох, —  
Суть женская! Волна, всегда врасплох  
Застигнутая — и всегда врасплох  
Вас застигающая — видит Бог!
- Презренных и презрительных утех  
Игралище. — Грудь женская! — Доспех  
Уступчивый! — Я думаю о тех...  
Об одногрудых тех, — подругах тех!..
- Обратим внимание на личный, "морской" Марину, образ волны, помня также о том соответствии "души" и "имени", который утверждала Цветаева. Заметим также, что стихотворение "Грудь женская!...", в отличие от ст. "Юноше в уста", посвящено *отрешению от земной любви*, — подробнее об этом смотри в моей статье "Мотив "отрешение" в поэтическом мире Цветаевой", *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 15, Wien 1985, стр. 123–155.
27. Неопределенность, гадательность отношений "я" и "ты", данная в форме антитезы эротического (подспудно) и не-эротического, усиlena еще и тем, что противопоставленность эта выстроена в тексте стихотворения не только по горизонтали (любовный "бой" или детское "баю", "сон" или подразумеваемый любовный "кутеж"), но и по вертикали ("бой" vs "сон" или "баю" vs подразумеваемое "кутеж").
28. Эта природно-поэтическая словесная и смысловая эквилибристика прекрасно продемонстрирована Цветаевой, в частности, на примере речи

Андрея Белого, когда Цветаева воспроизводит всю виртуозность этого "двойного, тройного, четвертного танца: смыслов, слов....", со всеми его акробатическими ходами и приемами (ср. "...Но если вы *мне* скажете, что... — тогда я вам скажу, что... А если вы *мне* на это ответите, что... — я вам уже заранее объявилю, что..."; Т2, 92–93).

Напомним и другие слова Цветаевой об особом, "игровом" характере поэтического мышления и выражения: "А — может быть — <...> отрожденная поэзова сопоставительная — противопоставительная — страсть — и склад, та же игра, в которую я в детстве так любила играть: черного и белого не покупайте, "да" и "нет" не говорите, только наоборот: только да — нет, черное — белое,..."(Т2, 160); сходное сказала Цветаева — об "окольности" поэтической речи — в цикле "Поэты": "Между да и нет Он <...> крюк выморочит..."; 9, 67).

29. Смысловая сближенность этих слов поддерживается и другими средствами, объединяющими их в единый комплекс "уста–алтарь". Так, оба слова занимают одинаковое положение в строфе — в конце строк ("уста" — 1-й, "алтарь" — 2-й), а также скреплены фонетически — общим ударным "та", образуя тем самым смежную рифму (помимо своих собственных, перекрестных).

30. Отметим некий параллелизм ст. "Юноше в уста" и цикла "Магдалина" (1923 года, лирически связан с Пастернаком), например:

а) схожий акт дарения. В стихотворении, обращенном к Гронскому, лирическая героиня дарит юному "Богу", обожествляемому ею юноше (или же, выражение "Богу на алтарь" подчеркивает лишь высокую торжественность совершаемого дароприношения, без отождествления юноши с Богом), — трубку, что в другом плане прочитывается как акт "дарения" себя.

В цикле 1923 г. Магдалина, по словам Христа, "издаривается", принося ему в дар не только дорогие "масла" (купленные дорогой ценой: продавания "страстей"), а всю себя, ср. запись в черновой тетради Цветаевой: "Мария Магдалина принесла Христу в дар свою молодость, — женскую молодость, со всем, что в ней бьющегося, льющегося, рвущегося" (3, 460). Интересно, что теми же свойствами отмечена в поэме "Молодец" Маруся —огненный цвет, алый цветок (МАРУСЯ ЦВЕТ... — еще и так лирически вписала себя в героиню своей поэмы Марина Цветаева) —огненная "красная девица" —плененное "деревце в кадке": "Вьется из рук, Бьется из рук, Рвется из рук, Льется из рук" (нелюбимого барина, см. 4, 121).

Адресовав поэму любимому Пастернаку (см. посвящение: *Борису Пастернаку* — "за игру за твою великую, за утехи твои за нежные..."), Цветаева писала ему три года спустя, в 1926 году: "Ты получишь в руки, Борис, — потому что конечно получишь? — странное, грустное, дремучее, певучее чудовище, бьющееся из рук. То место в Молодце с

цветком, помнишь? (весь Молодец — до чего о себе!)", см. Семитомник МЦ, том 6, стр. 264.

"Чудовище", автобиографически, конечно же, — "морское" (вроде того, как описано лирическое "я" в стихотворении "Наяда": "нереида", морская дева, "волна", "тело вольное, рыбье"; 3, 139) — т.е. как разновидность неотмирности, "нездешности". Это еще одна параллель с Марусей из "Молодца", *по-своему* "не от мира сего", и тоже уподобленной морскому существу, ср. "Рыбой из рук!" (4, 121).

Отметим, что ст. "Наяда" датировано 1 августа 1928 года, с указанием места — Понтайяк, а этим же "морским" летом помечены стихотворения Цветаевой из разбираемого нами цикла, обращенного к Гронскому ("июль, Понтайяк" — ст. "Лес: сплошная маслобойня", см. # 526 в БП-90, стр. 404; "лето 1928" — ст. "Оползающая глыба", см. Семитомник МЦ, том 2, стр. 328). Более того, Гронский — лирической адресат четырех стихотворений (одно из которых осталось незавершенным) Цветаевой 1928 года, а всего ею написано в этом году — восемь ;

б) автобиографизм параллелей: Цветаева — Гронский, Цветаева — Пастернак, просвечивающий через лирические "я" — "ты" (Бог), Магдалина — Христос (хотя последнее имя в тексте не названо; по определению Бродского из его сравнительного анализа цветаевской и пастернаковской "Магдалины", цветаевский цикл — это "более любовная лирика, нежели трактовка евангельского сюжета", см. Амхерст, сб. 1994, стр. 267).

И в стихотворении "Юноше в уста" и в цикле Цветаевой "Магдалина", лирическое "я" анаграмматически содержит имя Марина: "МОРская (фонетически: МАР) СИНь" — и МАрия (хотя в тексте и неназванное) "МагдаЛИНА", соответственно. В обоих текстах присутствует цветаевская самоидентификация лирической героини с волной: в ст. "Юноше..." — опосредованно (через общую морскую образность), в цикле "Магдалина" — более непосредственно, ср. обращенные к лирической героине слова:

Я был наг, а ты меня волною  
Тела — как стеною  
Обнесла.  
<....>  
— Мироносица! К чему мне миро?  
Ты меня омыла  
Как волна. (3, 95—96)

в) мотив невозможности соединения: ср. данную мной интерпретацию обращения к юноше ("моя тоска") и преграду, разделяющую "я" и "ты", из цикла "Магдалина" ("Меж нами — десять заповедей,...").

## Список сокращений

- 1, 2, 3, 4, 5 — соответствующие тома (здесь и далее после принятого сокращения дается номер страницы) из: Марина Цветаева, *Стихотворения и поэмы в пяти томах*, Russica Publishers, New York, 1980–1990.
- БП–90 — Марина Цветаева. *Стихотворения и поэмы*. Библиотека Поэта. Большая серия. Советский писатель. Ленинград, 1990.
- М1, М2 — соответствующие тома из: Марина Цветаева. *Сочинения в двух томах*. Москва, Художественная литература, 1988.
- Семитомник МЦ — Марина Цветаева. *Собрание сочинений в семи томах*. Москва, Эллис Лак, 1994–1995, составление, подготовка текста и комментарии Анны Саакянц и Льва Мнухина.
- Т1, Т2 — соответствующие тома из: Марина Цветаева. *Избранная проза в двух томах*. Russica Publishers, New York, 1979.
- Ел. 1986 — С. Ельницкая, "Цветаева и Черт", *Russian Language Journal*, Numbers 136–137, Spring - Fall 1986 , pp. 75 - 93.
- Ел. 1990 — Светлана Ельницкая. *Поэтический мир Цветаевой*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 30, Wien, 1990, 396 стр.
- Ел. 1992 — Светлана Ельницкая, "Возвышающий обман". Миротворчество и мифотворчество Цветаевой" (Норв. сб. 1992, стр. 45 –62).
- Ел. 1994 — Светлана Ельницкая, "Две "Бессонницы" Марины Цветаевой" (Амхерст. сб. 1994, стр. 91–110).
- Ел. 1996 — С. И. Ельницкая, "Сеанс Словесной Магии. О скрытом сюжете в автобиографической прозе Цветаевой "Страховка жизни"" (Париж. сб. 1996, стр. 268–305).
- Амхерст. сб. 1994 — *Столетие Цветаевой*. Материалы симпозиума. Редакторы–составители: Виктория Швейцер, Джейн Таубман, Питер Скотто, Татьяна Бабенышева. Berkeley Slavic Specialties, 1994.
- Норв. сб. 1992 — *Марина Цветаева 1892—1992*. Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре, том 2, под редакцией Светланы Ельницкой и Ефима Эткинда. Русская школа Норвичского университета. Нортфилд, Вермонт, 1992.
- Париж. сб. 1996 — *Марина Цветаева. Песнь жизни*. Actes du Colloque International de l'Université Paris IV, 19–25 Octobre 1992. Sous la direction d'Efim Etkind et de Veronique Lossky. YMCA-Press, 1996.