

Светлана Ельницкая

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЦВЕТАЕВСКОГО
АНТИ-ГАСТРОНОМИЗМА И НЕПРИЯТИЯ "СТРОИТЕЛЬСТВА
ЖИЗНИ" В ЕЕ ЛИРИКЕ 1930-ЫХ ГОДОВ

("стол письменный" и "стол яств"; "голый стол", "голая душа" и
"голая красавица"; "Лиры—строй" и "Домострой", "Днепрострой";
"поэт" и "гастроном"; "цветущее дерево" и "цветная капуста под
соусом белым")

Посвящается светлой памяти
Ефима Григорьевича Эткинда

Часть 1*

В 1933 году Цветаева создает стихотворный цикл "Стол" (СМТ 2: 309-314) — гимн-благодарность своему письменному столу, верному союзнику в главном деле ее жизни: поэтическом труде. Основная тема цикла — истинность союза поэта и стола. Важнейшие мотивы:

назначение поэта, смысл и цель, дело его жизни — творить, писать (результат сего "деяния" — "горящие столбцы" поэтических строк);

стол — предназначенное место для поэта, "поле" его высокой деятельности, вместе они "вспахали"-"покрыли письмом" "не меньше, чем пол-России";

стол — учитель поэта, наставляющий его, что надо делать (исполнять свое высокое предназначение), и неумолимо отбивающий поэта у всех "невечных благ", житейских дел-забот и земных соблазнов, непреклонно возвращая поэта на его настоящее, законное место, т.е. указуя как библейский "горящий стол" путь истинный;

высшее родство, истинная совместность, неразрывное живое единство стола и сидящего за ним, "приросшего" к нему поэта — сросшиеся,

* Жирным шрифтом в статье, включая цитаты, — за исключением специально оговоренных случаев — выделено мною, С.Е. Пунктиром обозначен курсив в цветаевских текстах. Сокращенный вариант второй части моей работы был представлен как доклад на конференции "Цветаева и Франция", Париж, Сорбонна, Институт славяноведения, 2-6 мая 2000г.

уподобленные дереву: уходящие в бездонную глубину земли ножки-корни стола, позвоночный столб-"ствол" поэта, устремленный вверх, и крона-глава, "с листы молодой игрой над бровью" ("свод" лба, игра мыслей, воображения);

для поэта важна суть, а не внешние, земные приметы, посему "всё — стол ему" (ср. "Сосновый, дубовый, в лаке Грошовом, в кольцах, в ноздрях, Садовый, столовый, <...> Бильярдный, базарный — всякий — Лишь бы не сдавал высот Заветных. <...> Вот пень <...> А паперть? А край колодца? А старой могилы пласт?"), поэту "всё — престол", где он вершит свое высокое действо.

В последнем стихотворении цикла союзу "я" и "письменный стол" противопоставляется презренное "вы" и "обеденный стол", отражая предельно-резкий контраст между миром высшего и миром низшего — Поэзии и гастрономии:

*Всяк на выбранном заранее —
Много до рождения! —
Месте своего деяния,
Своего радения:*

*Вы с отрыжками, я — с книжками,
С трюфелем, я — с грифелем,
Вы — с оливками, я — с рифмами,
С пиккулем, я — с дактилем.*

Какова жизнь, такова и смерть (т.е. каждый — на своем месте, "месте своего деяния, своего радения"):

*Вас положут — на обеденный,
А меня — на письменный.*

Сатирически-зло изображены картины не только жизни, но и смерти любителей гастрономических удовольствий: саваном телу служит скатерть обеденного стола, на котором оно лежит, вместо смертных свеч — "спаржа толстоногая", а взамен ладана — "табачку пыхнем гаванского". Затем тело, вместе с объедками, "с крошками, с огрызками" стряхивают со скатерти в "яму" (помойную), "место низкое". При этом здесь обыгрываются идиомы "скатертью дорога!" (в смысле "ну и катитесь отсюда поскорее", как желание избавиться от кого-то неприятного) и "туда вам и дорога" (т.е. того и заслужили). В момент, когда душа должна отделиться от тела, из него, естественно, выпархивает не голубь

(символ духа), а каплун, который даже и не настоящая птица, ибо неспособен летать, ведь это кастрированный петух, специально откармливаемый на мясо.

По контрасту, на голом письменном столе — поэт-голая душа, крылатая душа:

*А меня положут — голую:
Два крыла прикрытием.*

В связи с темой данной работы мне важно отметить следующие особенности цикла "Стол": 1) непосредственно-прямой и очень личный характер цветаевского анти-гастрономизма; 2) державинский пласт; 3) пушкинский пласт; 4) пастернаковский подтекст, который, в аспекте моей темы, не только связан с вышеупомянутыми особенностями цикла "Стол", но и является определяющим, так как именно Пастернак (при всех проводимых Цветаевой параллелях с Державиным, с Пушкиным), как будет показано ниже, — тот главный внутренний адресат, с которым Цветаева ведет полемический диалог в 1930-ые годы.

Рассмотрим это подробнее. Цветаева и раньше беспощадно высмеивала и клеймила жрущих, жующих, сытых и жирных, классический пример — ее "лирическая сатира" "Крысолов" (1925г.). Однако, там это часть более общей картины столкновения мира высшего с миром низшего, непримиримого конфликта лирического героя Цветаевой и обыденной действительности: символический Крысолов, певец (поэт-музыкант), мечтатель, творец высоких поэтических вымыслов, гений, личность, душа, не от мира сего — и собирательное Гаммельн, царство тел, безликих, бездушных и бездуховных обывательских масс, целиком от мира сего, т.е. мира прозаической действительности, мира низшей материи.

В цикле "Стол" лирический герой предельно лиричен и личен: это цветаевское "я", это "мой письменный стол", это празднование "тридцатой годовщины союза" ("я" и "ты"-стол). Что же касается "вы" и "обеденный стол", то, сохраняя обобщенный характер как антипод "истинного", это приобретает, в данном контексте, анти-державинскую (а подспудно анти-пастернаковскую) направленность.

Говоря о соотносительности цветаевского "Стола" с Державиным, отметим следующие моменты:

а) соединение в одном тексте хвалы и хулы, наподобие державинских од-сатир. В цикле "Стол" совмещаются: гимн письменному столу и поэту — и сатира на обеденный стол и на всех едящих¹;

б) переключка с державинскими текстами, в частности, стих. "На Смерть Князя Мещерского", с его *"Где стол был яств, там гроб стоит"* (Державин 1957: 85-87). Сравни грозное напоминание цветаяевского стола²:

*Что завтра меня положат —
Дурицу — да на тебя ж!*

1 Ср. образ *"челюстей, Которые жуют — В сем полагая цель"*, что для Цветаевой стоит в том же ряду презренных, бездуховных, обывательских, "буржуйских" дел, что и коммерция, спорт, а также праздные увеселения-развлечения (СМТ 2: 301).

2 В поэтическом мире Державина (см. Ельницкая 1995) жизнь и смерть — это две стороны единого процесса бытия, и, отражая эту идею взаимодействия частей целого, стол у него — универсальный символ жизни и смерти: он и для "яств" и для "гроба". У Цветаевой, с ее двоимирием, противопоставлены: жизнь ("как она есть", та же "прижизненная смерть") и стол обеденный (один из символов этой низшей жизни, он же — гроб в прямом смысле слова) и — Жизнь ("как быть должна") и стол письменный (один из символов высшей жизни, он же "гроб" в переносном смысле — *"заживо смертный тѣс"*, где поэт "хоронит" себя, то есть прячется, изолируется от контактов с низкой, неистинной жизнью). Таким образом, письменный стол — убежище для поэта, и выполняет охранительно-спасительную функцию: охраняет от помех творчеству, сохраняет для писанья.

Кроме того, у Державина — большое разнообразие столов, но они, главным образом, по своему назначению — обеденные. Впрочем, еда-питье происходит у него и не только за столом (ср., например, пикники на берегу реки). У Цветаевой столы различаются по тому, что на нем делают: едят или творят. Ее письменный стол обозначает не определенную разновидность мебели, а все, что может служить поэту "местом" для того чтобы писать. Так, в качестве "письменного стола" используется не только любой стол, но и "пень", "папёрть", "край колодца" и даже *"старой могилы пласт"*.

Но это не исключает сетований Цветаевой на "бесстоловость": например, какой-то стол есть, пусть даже кухонный, но он загроможден всякими, к обыденной жизни относящимися вещами, или имеющийся стол — шаткий, что лишает твердой опоры, необходимой для писанья, или же это хлипкий переносной столик, который, к тому же, надо таскать за собой всюду, по маршрутам житейской рутины (то в сад, когда ребенок спит, то на пляж, то с пляжа), ко всему еще и постоянное пребывание "на людях", мешающее сосредоточиться, думать, писать. И — крик души: *"нет, стол должен быть — место невыблемое, чтобы со всем и от всего — к столу, вечно и верно — ждущему"* (из письма 28 августа 1935г. В.Н. Буниной, СМТ 7: 292).

Цветаева использует державинскую формулу "сегодня" жив, "а завтра" умер, но переиначивает ее. У Державина это размышление о внезапности смерти посреди жизни, о неизбежности смены фаз бытия и как вывод:

*Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою,
И с чистою твоей душою
Благословляй судьб удар³.*

Цветаева акцентирует в этом *memento mori / carpe diem* иное: живи сегодня, но делай только самое насущное, предназначенное тебе свыше, а именно — пиши, твори вечное. Таковы показательные уроки ее стола, "съедавшего" бумагу, "за десятью десять":

*Учивший, что нету — завтра,
Что только сегодня — есть.*

*И деньги, и письма с почты —
Стол — сбрасывающий — в поток!⁴
Твердивший, что каждой строчки
Сегодня — последний срок.⁵*

³ Державин, для которого жизнь — это дар, сам имеет благословенный дар — жить, радуясь жизни, празднуя и прославляя ее разнообразные проявления. Державин и сам наслаждается жизнью и утверждает это мироощущение, прививает вкус к жизни, к ее сладостным дарам и "сладким" земным плодам. У Державина — "блажен" тот, кто пользуется всеми благами жизни (любовь, "нега", "яства" и т.д.). Для Цветаевой жизнь (реальность, действительность) лишена самоценности. Цветаевский "дар" (который она "вырвала у богов") — это "бег", из и от жизни (в Жизнь). Ее позиция — неприятие, отрицание жизни (ради Жизни), отсюда стремление — "горчить", "отравлять" вкус к земной жизни (подробнее о средствах, отвращающих от всего земного см. Ельницкая 1990: 292-294). В своей "Хвале Афродите" (по сути — хуле) Цветаева провозглашает гимн "бегу" от земного:

*Блаженны дочерей твоих, Земля,
Бросавшие для боя и для бега.
Блаженны — в Елисейские поля
Вступившие, не обольстившись негой.*

⁴ Ср. схожее действие Цветаевой по очищению, освобождению места (от всего житейского) для своего основного дела, писания: "Живу в кухне, где единственный большой стол, с которого изгнала всё кухонное" (из письма к Ариадне Берг, 5 мая 1938г.; СМТ 7: 522).

*Грозивший, что счетом ложек
Создателю не воздашь,
Что завтра меня положат —
Дуришу — да на тебя ж!*

Что касается ассортимента "яств" на обеденном столе у цветаевских гурманов, то он вполне в державинском стиле: здесь и трюфели, и оливки, и пиккули, и спаржа. Подстать этим изысканностям и "табачок гаванский" и скатерть "полосатая десертная полотняная голландская" — четыре (!) определения к одному слову, совсем как у Державина, с его детальным и любовным описанием разнообразных подробностей многочисленных трапез и роскошных пиров, сравни (Державин 1986: 21):

- 5 В письме к А. Штейгеру (12 сентября 1936г.) Цветаева предупреждает молодого поэта об опасности променять свой дар на недостойное и пустое, протратив его на "жизнь", а, призывая поэта жить своей настоящей жизнью, т.е. подчинить все писанию, учит его на примерах. Таковы "уроки" ее собственного "стола":

*Твердивший, что каждой строчки
Сегодня — последний срок.*

Таков пример "Миши", сверстника Штейгера, который ради писания *отдает все, вплоть до своей молодости* <...> (Работает на огороде, шоферствует, прислуживает, но каждая свободная минута — столу.) Он, в распоряжении которого весь Париж, со всеми его сборищами, зрелищами, ночами, встречами, остается на зиму — здесь <...> — чтобы писать. Он сам выбрал Ваш затвор — и выбрал его на всю жизнь, ибо он никогда не женится — не нужно — "я и ребенка бы не хотел иметь, п.ч. я его бы слишком любил. А это ведь мешает писать".

Или, там же, пример Пруста, "в последний 12-тый час опомнившегося и изъяснившего себя из "жизни" и закупившего себя в пробку — чтобы сделать дело своей жизни". (СМТ 7: 609-612). О "глубокой затронутости" Цветаевой "творческим примером Пруста", нашедшего отклик в опыте ее собственной жизни и творчества, в частности, отразившийся в ее цикле "Стол", см. Шевеленко 1998: 257:

Вне всякого сомнения, грех "растрачивания жизни в разговорах", Цветаева относила на счет текущей эмигрантской действительности в той же мере, что и на счет предвоенной российской. Этим "разговорам", то есть торжеству настоящего времени, Цветаева противопоставила "обретение жизни (бытия) в письме" как акт победы над временем, акт воссоединения с Вечностью. Поэтическим памятником этой идеологии стал цветаевский цикл "Стол".

В сентябре 1940 года, бездомная Цветаева, отстаивая свое "право на Москву", описывает необходимое ей жилище как место для письменного стола, т.е. для ее насущного дела:

Я ведь не на одноименную мне станцию метро и не на памятную доску (на доме, который снесен) претендую — на письменный стол белого дерева, под которым пол, над которым потолок и вокруг которого 4 стены. (СМТ 7: 690).

*На узорчатых, атласных,
Белых, тонких скатертях...*

Другая отличительная черта собирательного "вы" у Цветаевой:

*<...> слишком часто вы,
Долго вы обедали*

— что вполне может быть применимо к общей атмосфере нескончаемых застолий у Державина, где много, неспешно и с удовольствием обедают, а также завтракают, полдничают и ужинают, не говоря уже о бесконечных пирушках и пирах по особым поводам — максимально противопоставлена цветаевскому "я":

*<...> йотой счастлива,
Яств иных не ведала.*

В этой важнейшей контрастной паре "яства" — "йота" Цветаева мастерски обыгрывает разные смыслы слова "йота". Во-первых, йота — как малость (т.е. самое необходимое, аналог простому хлебу насущному, отсюда — довольствоваться малым) — по контрасту с вашим обилием-излишеством яств и застолий ("часто", "долго"). Во-вторых, йота — как буква и как письмена вообще, т.е. в том же "высоком" ряду, что и "книжки", "грифель", "рифмы", "дактиль", рабочий "письменный стол" (так что моё "деяние"- "радение" — духовное: писала = "яств иных не ведала" = не обедала, как противоположное вашему гастрономическому "деянию" и "радению": отведывали разные яства = "часто", "долго" "обедали")⁶. Иначе говоря, духовное (поэзия, творчество) противопоставлено низко-материальному (гастрономии, физиологии, потребительству) — праздному "обеденному столу", столу "яств" (ср. "трюфели", "оливки", "пикули", "табачок", "отрыжки").

в) Следующая "отсылка" к Державину — слово "живописаны", такое державинское, с его "живописными картинами" мира в целом и с гастрономическими натюрмортами: подробным, красочным описанием "столов яств", этих знаменитых державинских "цветяжков блюд", "Живописаны"

⁶ Это противопоставление "я — писала", а "вы — обедали" определяет каждого из участников через их основное занятие, главное дело, смысл и цель их жизни. Как это сформулировала Цветаева когда-то, "У каждого — свой глагол, дающий его деяния" (СМТ 4: 20).

значит "живо" (выразительно, ярко) "писаны" (описаны, изображены). Конечно, под пером "живописца" Державина, с его целостностью мироощущения, в восхищении и с благодарностью славящего бытие, рождаются жизнеутверждающие картины мира во всем его многообразии и великолепии, и всякого рода гастрономическая живопись у него — это лишь часть (и символ) общего пиршества жизни.

У Цветаевой, с ее делением мира на противоположающиеся — низший (тело, материя) и высший (душа, дух), с ее активным неприятием низкой, презренной "жизни, как она есть", любое описание таковой — всегда резко-негативное, уничижительное, и ее анти-гастрономический бунт в финальном стихотворении цикла "Стол" тому ярчайший пример⁷.

То, что для Державина предмет любования и восторженного описания, для Цветаевой — объект язвительной, бичующей сатиры. "Живописанное" ею — злая карикатура, в духе гротескного сюрреализма, какой-то макабрический натюрморт: на обеденном столе, покрытом нарядной скатертью, посреди всякой снеди — трюфелей-оливок-пикулей, а также разных огрызков и крошек, лежит, как будто одно из блюд, мертвое тело (из которого потом еще и выпархивает жирный каплу́н), и в головах у трупа торчат три "толстоногих" спаржи, а "слева" и "справа" вьется дымок от "табачка гаванского". Эта сатирическая живопись — месь поэта гастрономам:

*Квиты: вами я объедена,
Мною — живописаны.*

В черновом варианте этих строк (МЦ-65: 717) идея поэтической мести и ядовитая насмешка автора выражены напрямую, в лоб:

*Квиты: вами я объедена,
А зато вас высмею.*

— удар более сильный, но менее художественно выразительный (потому, видимо, и не вошло это в беловой вариант). В том же черновике, вслед за "слишком часто вы, Долго вы обедали" идет такая строфа:

*(Дело, в коем все вы гении!
Запиши предание:
"Первый в деле объедения,
Нищих объедания").*

⁷ О двоemiрии у Цветаевой и о неприятии "этого" мира см. Ельницкая 1990, гл. 2 и 6.

Эта, лежащая здесь совсем на поверхности, авторская интенция помогает лучше понять то, что в окончательном варианте присутствует в предельно конденсированной и более завуалированной форме. Так, *"вами я объедена"* совмещает смыслы "объедаться" (есть очень много) и "объедать других" (есть много, тем самым причиняя кому-то ущерб). Таким образом: 1) *"в деле объедения"* вы первые, в этом вы превзошли меня, обошли, победили; 2) вы объедаетесь за счет объедания других. Этот второй смысл, однако, не акцентируется в данном цикле, в отличие, например, от стихотворения *"Никуда не уехали — ты да я —"* (ибо *"Наше лето — другие съели!"*), 1932 — лето 1935 (МЦ-65: 717), где главная тема — потребительское использование "высших": нищих гениев — "низшими", эстетствующими "уродами", *"с жиру лопающимися"*:

*Что не только что масло едят, а мозг
Наи — в поэмах, в сонатах, в сводах <...>*

*Нами — лакомящиеся: франк — за вход.
О, урод, как водой туалетной — рот
Сполоснувший — бессмертной песней!*

Гневная ярость униженного, оскорбленного поэта (лирическое "я"), клеймящего презренных *"людоедов"* *"в парижских модах"*, достигнув высочайшего накала (*"Будьте прокляты вы!"*), разряжается, в последней строке стихотворения, словесной пощечиной:

Через все вам лицо — автограф!

В цикле "Стол", как мы видели, Цветаева сводит счеты с "гастрономами" не менее воинственно и расправляется с ними еще более сурово — в конечном счете сбрасывая их презренные тела в помойку.

Итак, говоря о параллелях с Державиным (тема "стола яств"), мы отметили существенные различия, а именно, абсолютно противоположные трактовки этой темы и, соответственно, контрастную разницу тона: любования и восхищения — у Державина, саркастический, издевательский — у Цветаевой, а интонация, как не раз повторяла Цветаева, есть *"голосовой умысел. Intonation: intension vocale"* (Св.Т.: 236), голосовое выражение интенции, главенствующего мироощущения автора.

Полемический выпад Цветаевой против Державина, с его общей атмосферой пиршества, прославлением гастрономических и прочих чувственных удовольствий и радостей, таким образом, ничуть не странен, ибо,

как говорила Цветаева, любовь любовью (Державин, как известно, — один из ее любимых поэтов⁸), а справедливость справедливостью⁹. И любила Цветаева, конечно, не Державина пяти внешних чувств, а иного Державина (с коим чувствовала родство): Державина высот, парений, мощи, величия, Державина — певца героической славы, любила за простор и грандиозность его мира, за "безумие видений" (см. СМТ 5: 458), одним словом, любила творца величественного "Водопада", а не певца пиров и обедов. Да и попал Державин Цветаевой под горячую руку, и как раз в тот самый период (начало 1930-х годов), в связи с другим ее любимым поэтом, так что досталось ему за того, другого — Пастернака¹⁰ — скорее

⁸ Ср. из письма Цветаевой 8 декабря 1940г. (О.А.Мочаловой, СМТ 7: 698):

Мне дозарезу нужен полный Державин, — хотите взамен мое нефритовое кольцо <...>? Я бы вам не предлагала, если бы Вы очень его любили, а я его — очень люблю.

Неизвестно, почему именно в это время Цветаевой понадобился Державин — "дозарезу", да еще "полный" (так, например, рукопись сборника 1940г. была уже сдана ею в издательство, 1 ноября 1940г.), но факт любви к Державину — налицо.

⁹ Ср., например, из письма к Н. Гронскому, где она отчитывает его за неподобающую, с ее точки зрения (подробно все это объясняя), надпись на книге, подаренной им Але на день ее рождения (СМТ 7: 203):

Дружочек, как мне жалко, что мое чувство благодарности к Вам — двоится. Как бы я хотела — писать Вам, как вчера! Но никакая любовь не может погасить во мне костра справедливости, в иные времена кончившегося бы — иным костром!

¹⁰ Стихотворения номер 2 и 3 из цикла "Стол" помечены: "около 15 июля 1933 — 29-30 октября 1935". Что означает эта двойная дата? Внесла ли Цветаева, в октябре 1935г. какие-то (и если да, то какие именно, что даст возможность так или иначе объяснить изменения в тексте поэмы) поправки в текст? Это, безусловно, следует проверить по материалам цветаевского архива в Москве, который с 2000 года официально считается "открытым".

Или же, дата "29—30 октября 1935" — это просто некий сигнал, что содержание текста связано с Пастернаком, что это часть того же самого контекста в истории их взаимоотношений, т.е. после встречи в Париже (как и, к примеру, ее письма к Пастернаку, последнее из которых — этого периода — относится к концу октября 1933 года; СМТ 6: 276)? И тогда строки про "престал", про высокое место-назначение поэта резонируют с написанным 25 октября 1935г. стихотворением "Двух станов не боец", где Цветаева подтверждает неизменность своего служения высшему (ее "лира" продолжает оставаться "на высоте", т.е. "настроенной на самый высший лад: лирический"), в отличие от тех, кто унижает свою лиру, выбирая "Домострой" и "Днепрострой" (см. об этом в конце части 1 моей работы).

Напомним, что и другие части цикла "Стол" также попадают в единый контекст цветаевской сосредоточенности на Пастернаке, ср. датировку: номер 1 — "июль 1933", номер 4 и 5 — "17 июля 1933", номер 6 — "конем июля 1933". А 1 июля

рикошетом, хотя и не случайно, и именно за пристрастие к "гастрономии", — поскольку родоначальником темы единства и величия мира во всех его проявлениях, характерной для Пастернака, является сам патриарх русской поэзии — Державин.

Были и другие причины того, что в рассматриваемый нами период Державин попадает в поле зрения Цветаевой. В начале 1931 года в Париже выходит отдельным изданием книга Ходасевича "Державин", фрагменты из которой публиковались в периодике по мере написания (начата книга в январе 1929). После долгого периода отчуждения возобновляются (в связи с работой Цветаевой над прозой о Волошине, "Живое о живом") и личные отношения между Цветаевой и Ходасевичем, см., например, ее письма к нему, помеченные 12 и 19 июля 1933 года — как раз в дни, когда писался и цикл "Стол"¹¹.

В свою очередь, с февраля 1931 года начинается новый этап в отношениях Цветаевой и Пастернака (в связи с переменами в его личной жизни и реакцией Цветаевой на это, но об этом ниже) и настойчиво звучит проводимая ею параллель в судьбах Пастернака и Пушкина. На этом фоне, в июне 1931г. Цветаева начинает цикл стихотворений, посвященных Пушкину. Второе из них написано в тот же день, 25 июня, что и письмо Пастернаку (где она опять пишет о связи этих двух поэтов), а в самом первом, озаглавленном "Станок" (датировано "до 10 июня"), Цветаева утверждает свое родство с Пушкининым (это главная, а точнее, единственная тема всех 11 строф стихотворения). Там же имеются и строки, из которых, можно сказать, как бы вырос потом (в 1933) целый цикл "Стол". Это переплетение державинской, пушкинской, пастернаковской линий, притом в проекции ее личного взаимодействия с этими поэтами, будет актуально для Цветаевой и далее, и — кульминационно, притом сфокусированное на Пастернаке, — отразится в поэме "Автобус", завершённой в 1936 году.

Проследим пересечение всех этих линий в реально-биографической и в творческой жизни Цветаевой. Во-первых, важен сам факт, что цикл о Пушкине (1931) не только хронологически предшествует циклу "Стол" (1933), но связан с ним генетически (и, естественно, тематически). Так,

1933 года Цветаева закончила статью о Пастернаке — "Поэты с историей и без истории" (см. об этом далее в моей работе).

¹¹ По словам составителей цветаевского Семитомника (СМТ 6: 640):

В архиве Цветаевой (РГАЛИ) сохранились начальные строки ее отзыва о "Державине" В. Ходасевича; замысел этой статьи, повидимому, не был реализован.

развивая в ст. "Станок" тему поэтического родства с Пушкиным ("я" и Пушкин, "я" как Пушкин, "мы"), Цветаева дает свою вариацию на "когда поэт **требует** к священной жертве Аполлон":

*А зато — меж талых
Свеч, картежных сеч —
Знаю — как **стрясалось!**
От зеркал, от плеч¹²*

*Голых, от бокалов
Битых на полу —
Знаю, как **безжалось**
К голому столу!*

Этот мотив высокого союза поэта и его письменного стола, в применении к Пушкину, а через их (Пушкина и Цветаевой) "родство" и к самой Цветаевой, будет подробно разрабатываться, уже только на личном примере ("я" и "мой письменный стол") в написанном двумя годами позже цикле "Стол".

И еще один пример того, что у цветаевского "Стола" — "пушкинская родословная". Образ рабочего стола, к которому бежит поэт в пушкинском цикле Цветаевой, пришло из стихотворения самого Пушкина "К Моей Чернильнице" (1821):

*Подруга думы праздной,
Чернильница моя!*

— так начинается это стихотворение Пушкина. Подобным обращением "*Мой письменный верный стол!*" открывается и цикл "Стол" Цветаевой. Пушкинская же чернильница ("*наперсница моя*") и его перо ("*моя отрада*") откликнутся такими цветаевскими строками (в "Стихах к Пушкину"):

*Перья на востроты —
Знаю, как **чинил!**
Пальцы не **просохли**
От его **чернил!***

¹² Сравни как анжабеман разбивает (буквально отсекает, отрубает) все преграды на пути поэта "к голому столу".

Как и в пушкинском стихотворении, мы встретим у Цветаевой, в заключительной части ее цикла "Стол" (там, где перечислительная формула "я — с ..."), сходный набор атрибутов поэтического окружения, например, книжки, рифмы, дактили, — но это, конечно, еще и цеховая общность¹³, или словами Цветаевой, из "Стихов к Пушкину":

*Прадеду — товарка:
В той же мастерской!*

К пушкинскому

*С тобою забывал
Условный час похмелья
И праздничный бокал <...>
В минуты вдохновенья
К тебе я прибегал*

восходят уже цитировавшиеся выше строки Цветаевой, где она говорит, что знает, "как бежалось к голому столу". Притом, неопределенно-личное "бежалось" позволяет соотнести с этим не только форму "тебе", но и "нам", включающее "мне", т.е. их (Пушкина и Цветаевой) сходный, общий опыт "бежания к голому столу" (письменному). И в стихотворении самого Пушкина, и Цветаевой о нем, он бежит от "праздничных бокалов" (то есть, от веселых пирушек — к уединенному творчеству, у Пушкина это названо так: "на пир воображенья"), только Цветаева добавит еще другой земной соблазн, от которого бежит ее Пушкин: "от плеч голых" — метонимический образ полуобнаженной красавицы¹⁴.

Это противопоставление "голой красавицы" и "голового стола", в свою очередь, относится к целому комплексу мотивов (поэт и красавица,

¹³ Ср., например, стихотворение Вяземского "К перу моему" (написано за 5 лет до пушкинского "К моей чернильнице"), где та же верность поэта своему истинному призванию (Вяземский: 91-95):

*Он пишет, он писал, он будет век писать.
Ни летам, ни судьбе печати не сорвать
С упрямого чела служителя Парнаса.*

¹⁴ Этот бег от брэнного земного, и шире, движение от неистинного к истинному, т.е. движение в обратном от жизни направлении — один из важнейших инвариантных мотивов в поэтическом мире Цветаевой (подробнее — см. Ельницкая 1990, глава 6, разделы 4 и 5).

"голая красавица" vs "голая душа", и т.д.), которые, с февраля 1931 года приобретают для Цветаевой особо-личный характер. А именно, в ситуации Пастернака и его новой любви (его "красавицы") Цветаева усматривает параллель с Пушкиным и его красавицей, Натальей Гончаровой, много размышляет над союзами подобного рода, а также выдвигает свои объяснения, в частности, почему ее Пастернак предпочел ей другую, родной душе — красавицу.

Попробуем восстановить, последовательно и обстоятельно, весь этот многослойный контекст¹⁵.

В марте 1929г. Цветаева закончила прозу "Наталья Гончарова", где анализ жизни и творчества этой художницы сопровождается наблюдениями и обобщениями Цветаевой о природе и процессе творчества вообще, о соотношении личной и творческой биографий, и т.д. Параллельно исследуется другая Наталья Гончарова, пушкинская ("Было в ней одно: красавица. Только — красавица, просто — красавица, без корректива ума, души, сердца, дара. Голая красота, разящая как меч. И — сразила"; и далее о синонимии "красоты" и "пустоты"), дается интерпретация союза поэта и красавицы ("В своем (гении) то же, что Гончарова в своем (красоте); Первый на первой; Тяга Пушкина к Гончаровой <...> — тяга гения — переполненности — к пустому месту. Чтоб было куда. <...> Он хотел нуль, ибо сам был — всё. И еще он хотел того всего, в котором он сам был нуль."), и в противовес "роковой паре" поэта и красавицы ("пара по силе, идущей в разные стороны") устанавливается истинное родство Пушкина с Натальей Гончаровой-художницей (творец и творец), т.е. родство по принципу общности творческого дара.

31 декабря 1929г. (т.е. в самый канун нового 1930 года) Цветаева, верившая в разную символику, пишет любимому Пастернаку о предназначенной им встрече, не осуществившись которая, — не сбылась она сама (СМТ 6: 275-276):

Борис, последний день года, третий его утренний час. Если я умру, не встретив с тобой такого, — моя судьба не сбылась, я не сбылась, п.ч. ты моя последняя надежда на всю меня, ту меня, которая есть и которой без тебя не быть. Пойми степень насыщенности для меня того

¹⁵ То есть, данная работа — это мое очередное исследование в жанре, который сама Цветаева определила как "смесь судебного следствия и гороскопа" (СМТ 4: 128). См., например, Ельницкая 1994 (о тайном адресате некоторых стихотворений цикла "Бессонница") и 1996 (о скрытом сюжете в автобиографической прозе "Страховка жизни").

рассвета. <...> С Новым годом, Борис, — 30-тым! А нашим с тобой — седьмым! С тридцатым века и с седьмым — нас. Увидимся с тобой в 1932 — п.ч. 32 мое с детства любимое число, которого нет в месяце и нужно искать в столетии. **Не пропусти!** <...> Это письмо от меня — к тебе, от меня-одной — к тебе-одному (твоей — моему).

13 февраля 1931 года в письме к Р. Н. Ломоносовой Цветаева сообщает ей новость (узнала от приехавшего в Париж Б. Пильняка) о "Зинаиде Николаевне"¹⁶, из-за которой Пастернак недавно разошелся с женой (СМТ 7: 329-330):

*С Борисом у нас вот уже (1923— 1931) — восемь лет тайный уговор: дожить друг до друга. Но Катастрофа встречи все оттягивалась <...> Поймите меня правильно. Я, зная себя, наверное от своих к Борису бы не ушла, но если бы ушла — то только к нему. <...> Наша реальная встреча была бы прежде всего большим горем (я, моя семья — он, его семья, моя жалость, его совесть). Теперь ее вовсе не будет. Борис не с Женей, которую он встретил до меня, Борис без Жени и не со мной, с другой, которая не я — не мой Борис, просто — лучший русский поэт. Сразу отвоюю руки. Знаю, что будь я в Москве — или будь он за границей — что встретиться он хоть раз — никакой З.Н. бы не было и быть не могло бы, по громадному закону родства по всему фронту: **СЕСТРА МОЯ ЖИЗНЬ**. Но — я здесь, а он там, и все письма, и вместо рук — рукописи. <...> Потерять — не имев. <...> Не знаю, напишу ли я Борису. Слишком велика над ним власть моего слова: голоса.*

6 марта 1931 года, тоже в письме к Ломоносовой, Цветаева пишет:

Б. Пильняк рассказывал о Борисе: счастлив один, пишет, живет в его, Пильняка, квартире <...>, про ту женщину знает мало (NB! я не спрашивала), видел ее раз с Борисом, Борис отвел его, Пильняка, в сторону и сказал: "Обещай, что не будешь подымать на нее глаз" "Я-то не буду, да она сама подымает!" (Это Пильняк — мне). Бедный Борис, боюсь — очередная Елена (Сестра моя Жизнь). (СМТ 7: 332)

11 марта 1931 года, письмо к Ломоносовой (СМТ 7: 335):

¹⁶ А ровно столетие назад (в феврале 1831г.) другой "лучший русский поэт" — Пушкин — женится на своей "красавице", Наталье Николаевне (Цветаева, возможно, отметила для себя и это совпадение, в числе прочих параллелей Пастернак-Пушкин, которые позже фигурируют в ее письмах, дневниковых записях и т.д.).

О Борисе. Борис — влюбляется. (Всю жизнь!) И влюбляется — по-мужски. По-пушкински. В Женю он никогда влюблен не был. Был влюблен — в Елену (катастрофа) — и в многих других (только полегче!) нынче — в ту, эту. Катастрофа неминуема, ибо девушка — глазастая. И Борис уже боится: уже проиграл. (Знаете ли Вы мою "Попытку Ревности"? И есть ли у Вас моя книга "После России"? Если нет — пришлю).

20 марта Цветаева сообщает ту же новость о Пастернаке Тесковой (СМТ б: 393—394):

Весна моя начинается грустно: неожиданно в гостях узнала от приезжего из Москвы, что Борис Пастернак разошелся с женой, п.ч. любит другую. А другая замужем, и т.д. Боюсь за Бориса. В России мор на поэтов, — за десять лет целый список! Катастрофа неизбежна: во-первых, муж, во-вторых, у Б. жена и сын, в-третьих — красива (Б. будет ревновать), в-четвертых и в главных — Б. на счастливую любовь неспособен. Для него любить — значит мучиться. Летом 26-го года, прочтя где-то мою Поэму Конца, Б. безумно рванулся ко мне, хотел приехать — я отвела: не хотела всеобщей катастрофы (Годы жила мечтой, что увижусь). Теперь — пусто. Мне не к кому в Россию. Жена, сын — чу. Но новая любовь — отстраняюсь. Поймите меня правильно, дорогая Анна Антоновна: не ревность. Но — раз без меня обошлись! У меня к Б. было чувство, что буду умирать — его позову. Потому что чувствовала его, несмотря на семью, совершенно одиноким: моим. Теперь мое место замещено: только женщина ведь может предпочесть брата — любви. Для мужчины — в те часы, когда любит — любовь — все. Б. любит ту совершенно так же как в 1926 — заочно — меня.

31 марта 1931 года — письмо Цветаевой к Пастернаку (Св.Т.: 524-525; дата может быть восстановлена из письма Цветаевой к Тесковой от 31 марта 1931г., где она сообщает, что "написала нынче Борису", и конспективно передает содержание, текстуально совпадающее с тем письмом):

<...> Что бы я с тобой стала делать дома? Дом бы провалился, или бы я, оставив тебя спящим и унося в себе тебя спящего — из него вышагнула — как из лодки. С тобой — жить?!

Это, конечно, старый и постоянный цветаевский мотив: она-душа — не от мира сего, "морская", не для жизни (ср. "вышагивание" из земного дома "как из лодки": из теснот жизни — на родные просторы "нездешности"). О неспособности, невозможности жить в "жизни, как она есть" ("как жить с душой — в квартире?") Цветаева твердила постоянно — и в своей лирике (ср., например, конфликт героев "Поэмы Конца": он хочет дома, реальной совместной жизни, она — предпочитает ущербной действительности отказ-отрешение от земной любви), и в письмах, ср. письма к Пастернаку, в частности, периода наивысшей лиричности их отношений (напр. от 10 июля 1926г.; СМТ 6: 262-265)¹⁷.

Там же, имея в виду влюбчивость Пастернака, его отзывчивость к женской красоте, ср. его признание, что он "готов нестись на всякое проявление женственности" (Пастернак 1990: 326), Цветаева пишет:

Верность, как самоборение, мне не нужна (я — как трамплин, унижительно). Верность, как постоянство страсти, мне непонятна, чужда. (Верность, как неверность — все разводит!) Одна за всю жизнь мне подошла. <...> Верность от восхищения. <...> Я тебя понимаю издали, но если я увижу то, чем ты прельщаешься, я зальюсь презрением, как соловей песней. <...>; Я излечусь от тебя мгновенно. <...> Пойми меня: ненасытная исконная ненависть Психеи к Еве, от которой во мне нет ничего. А от Психеи — всё. Психею — на Еву! Пойми водопадную высоту моего презрения. (Психею на Психею не меняют). Душу на тело. Отпадает и мою и ее. Ты сразу осужден, я не понимаю, я отступаю. <...> измена мне — показательна. <...>

Ревность? Я просто уступаю, как душа всегда уступает телу, особенно чуждому — от честнейшего презрения, от неслышанной несоизмеримости. В терпении и негодовании растворяется могшая быть боль.

И еще один важный момент в том же письме: в их случае, т.е. при неоспоримости ее особенности-первенства-главенства-незаменимости для Пастернака, ему "отпускаются" "срывы" в чисто-земные страсти (ибо всего лишь игра крови):

Родной, срывай сердце, наполненное мною! Не мучься. Живи. Не смущайся женой и сыном. Дая тебе полное отпущение от всех и вся.

¹⁷ Ср. из письма Пастернаку (1926г., запись в тетради, Св.Т.: 543):

Я привыкла к жизни — в мире совершенном: в душе. Оттого мне здесь не хочется, не может, не сблизиться.

Бери все, что можешь — пока еще хочется брать! Вспомни о том, что кровь старше нас, особенно у тебя, семита. Не приручай ее. Бери все это с лирической — нет, с эпической высоты!

Возвратимся опять к 1931 году. Вот цветаевская запись от 25 июня 1931г. (Св.Т.: 441-443):

(Письмо Борису — себе в тетрадку, не знаю — отослано ли) <...> Начну со стены. Вчера впервые (за всю с тобой — в тебе — жизнь), не думая о том, что делаю <...>, повесила на стену тебя — молодого, с поднятой головой, явного метиса, работу отца. <...> Когда я — т.е. все годы до — была уверена, что мы встретимся, мне бы и в голову, да и в руку не пришло так вылить тебя воочию — себе и другим. Ты был моя тайна — от всех глаз, даже моих. И только закрыв свои — я тебя видела — и ничего уже не видела кроме. Я свои закрывала — в твои. Выходит — сейчас я просто тебя из себя — изъяла — и поставила — как художник холст — и возможно дальше — отошла. Теперь я могу сказать: — А это — Б.П., лучший русский поэт, мой большой друг, говоря этим ровно столько, сколько сама знаю.

Морда (ласкательное) у тебя на нем совершенно с Колониальной выставки. Ты думал о себе — эфиопе? арапе? О связи — через кровь — с Пушкиным — Ганнибалом — Петром. О преемственности. Об ответственности. <...> Если бы ты, очень тебе советую, Борис, ощутил в себе эту негрскую кровь <...> ты был бы и счастливее, и цельнее, и с Женей и со всеми другими легче бы пошло. Ты бы на многое в тебе живущее, — свое насущное — стал вправе. Объясни и просвети себя — кровью. Проще. <...> Пишу сейчас Пушкина (стихи).

Отметим здесь: и символический жест отстранения-отчуждения (повесить на стену портрет есть физический эквивалент психологического разрыва, расторжения внутренней связи — бывшего "мы", это "вольный отказ"¹⁸; собственноручное устранение "уже не-моего" и гордое самоустранение, — сравни ту же эмоциональную реакцию и сходное словесное выражение в выделенных мною местах из писем Цветаевой к Ломоносовой, от 13 февраля, и к Тесковой, от 20 марта 1931г.; во всех случаях Пастернак из области сокровенно-личного переводится в план чисто объективной реальности: "просто — лучший русский поэт"), и опять параллели с Пушкиным, и тот факт, что тема Пушкина (и в частности утверждение своего родства с ним) переходит теперь в цветаев-

¹⁸ О "вольном отказе" как разновидности цветаевского мотива "отрешение" см. Ельницкая 1990: 253-261.

скую лирику (ст. "Станок", напомним, датировано "до 10 июня 1931г."), кроме того, стихотворение "Бич жандармов, бог студентов" (номер один в будущем цикле о Пушкине) и процитированное выше письмо Пастернаку пишутся в один и тот же день, 25 июня 1931 года.

8 июля 1931 года Цветаева случайно встретила, в доме у Е.Н. Арнольд, с внучкой Пушкина. Запись этой встречи (Св.Т.: 446-449) помечена 10-м июля 1931г. (и этим же днем датировано стихотворение под номером 4 в цикле о Пушкине). Стиль описания довольно саркастический. Внучка:

Белобрысая белобровая белоглазая немка, никакая, рыба, с полным ртом холодного пристающего к нёбу сала (жирно картавит).

— полная противоположность деду (и нескрываемое, язвительное недоумение — "На ком был женат "Саишка", чтобы так дочиста ни одной пушкинской черты?"). Цветаевский Пушкин — "черный" (в поэтическом мире Цветаевой это оценочная категория "истинного", исключительного, "нездешнего" — по контрасту с простым белым цветом ординарного "мира сего"), страстный, "нагловазорый", "бешеный", "самовол", "солёный" (ср. также "пекло губ", "уст окаянство" поэта и по контрасту — словесная ущербность "внучки", усиленная еще и отрицательным, гастрономическим описанием) и т.д. Все эти характеристики Пушкина — из недавно написанных стихов к Пушкину (а именно, "Бич жандармов, бог студентов — Желчь мужей, услада жен", по мнению Цветаевой, "самых понятных"), которые Цветаева и прочла пушкинской внучке, "разрываясь от волнения — что перед внучкой, а та, рижская мещанка", конечно, "не поняла ничего и не отозвалась ничем, ни звуком (даже: г.м.м...)". Во время цветаевского чтения хозяйка дома "за всех хвастливая спешно объявляет" "внучке", "что я самая великая и знаменитая поэтесса и т.д.". В общем (я опускаю другие примеры), по всему получается, что оснований для настоящего родства с Пушкиным у Цветаевой больше, чем у его кровной внучки.

А какое это все имеет отношение к Пастернаку? Прославляя Пушкина, всячески подчеркивая свое родство с ним, Цветаева утверждает себя-поэта, и именно по этой линии духовности, поэтического творчества ("лучший русский поэт" и "самая великая поэтесса", как равный с равным, сильный с сильным) объединяются в истинный союз Пастернак и Цветаева, в отличие от его неистинного союза с просто-красавицей. Так, принципиально, высокомерно (что, по Цветаевой, означает "мерить высокой меркой") не снисходя до обычной земной женской ревности, Цветаева указывает и на свое высокое "место" в "паре" с Пастернаком, и на

"неслыханную несоизмеримость" ее ("Психеи") и "другой" ("Евы"), и на "показательность" "замены" Пастернака Психее, — вся эта ситуация повторяет сказанное (и как часто у Цветаевой, предсказанное) ею Пастернаку, в письме 1926 г., которое я уже цитировала выше.

И еще один интересный пример психологической компенсации, когда потерпев поражение на не-своем поле (в данном случае, как женщина, в делах чисто-любовных), Цветаева берет реванш, самоутверждается как поэт, т.е. "отыгрывается" в своем, там, где она чувствует свою силу и превосходство¹⁹. В цветаевской записной книжке читаем (Св.Т.: 450):

Весь пушкинский цикл кончен 19го июля 1931г. <...> Тогда же — сон о Пушкине.

Далее идет запись этого сна (Св.Т.: 451), и здесь важно выделить несколько моментов. Первый:

<...> долгий разговор с Николаем I, очень мой, очень его. Помню только одну его фразу:

— Нельзя быть одновременно первым поэтом России и мужем самой красивой женщины страны!

— Но она же его не любила!

(Моя реплика лишена логики, но интонация, убедительность но — моя).

Здесь, как можно предположить, слились две линии: пушкинская и пастернаковская (ср. о Пастернаке: "лучший русский поэт" и его красавица, к которой Цветаева также испытывает неприязнь), что вполне закономерно, и по логике сна (с его совмещением и замещением фактов действительности и явлений психологической-эмоциональной-мысленной реальности), и исходя из того факта, что Цветаева видела, толковала и обосновывала определенные параллели между Пастернаком и Пушкиным. Второй момент сна — это встреча Цветаевой с умирающим Пушкиным, в больнице:

<...> Кто-то, увидя меня: — А это М.Ц., наш лучший поэт. Становлюсь на колени в промежутке между кроватями, дает — беру — руку. — Ну, что, Масеточка, пришла смотреть, как умирают? Прощай,

¹⁹ Ср. сходную модель поведения героини (лирическое "я") цветаевской поэмы "На Красном коне" (Ельницкая 1990: 198).

Масеточка? — Прощай, земляк! (Страны поэзии, конечно, но тут же вспоминаю, что он больше петербуржец, чем москвич.)

Тема родства Цветаевой и Пушкина, как мы видим, продолжается и здесь (ср. поэт и поэт, встреча-прощание за руку, обоюдное "ты" близких друг другу людей). Выделенная же мною фраза, вполне вероятно, отзвук — и той, сказанной о Цветаевой ("самая великая и знаменитая поэтесса") пушкинской внучке во время их встречи, и, одновременно, цветаевской, о Пастернаке: "А это — Б.П., лучший русский поэт" (см. ее письмо Пастернаку от 25 июня 1931г.). Тем самым, выстраивается единый ряд: Пушкин — Цветаева — Пастернак, а основанием для родства всех трех и, соответственно, каждой из пар: Пушкин — Пастернак, Цветаева — Пушкин, Цветаева — Пастернак, является тот же признак, главный и высший, определяющий их истинную суть, — поэт, житель "страны поэзии" (и не существенно, что в физическом, земном пространстве один — "большие петербуржец", а два других — москвичи), при этом каждый из них в поэзии — явление исключительное, поэт наивысшего ранга.

Итак, все интимно-личное из отношений с Пастернаком, вся боль, обида, оскорбленность, — подавляется-заглубляется, уходя на самое дно души, а вовсе Пастернак теперь для Цветаевой только — "лучший поэт России" (т.е. как общезначимое явление, факт объективной действительности). Так она называет Пастернака и в своей прозе "Поэт и время" (январь 1932г., см. СМТ 7: 336), и в письме к дочери Рильке: "величайший поэт России" (24 янв. 1932г., см. СМТ 7: 425).

В дневниковых записях Цветаевой, лета 1932г., находим такое (Св.Т. 156-157):

Меня не обманули только Б.П. и Р.М. Р<ильке>. Меня (упорство моего неверия в видимость как таковую) подтвердили только Б.П. и Р.М.Р., которые оба мне были несуждены. И все поэты (которых не знала). <...> Меня не обманули только все деревья, все повороты старых (нехоженых) улиц, все старые стены с молодым плетнем, все — все — все —.

Меня обманули только — люди, которых я пыталась, все люди (много!) которых я пыталась любить, т.е. иносказать — в другой мир, откуда — мне казалось — они, как я, родом, все — родом (вспять-сказать!) и оказавшиеся как раз тем, чему я не верила, т.е. делец — делами, поэт — стихами, любовник — губами (если не руками!),

*восьмиклассница — бантом. Т.е каждая вещь своим атрибутом. Только.*²⁰

Таким образом, устремленность Цветаевой в беспредельность, ее "неверие в видимость как таковую" остается неизменной, и Пастернак, летом 1932г., — всё еще тот, кто "не обманул" такого ее видения (как и другой цветаевский "избранный", также ею потерянный). Можно ли предположить здесь, что Цветаева, к этому времени, еще не читала тех стихов Пастернака из "Второго рождения", которые она (как будет показано далее) простить ему — не смогла? Трудно сказать наверняка, но ведь многие стихи из "Второго рождения" первоначально печатались в журналах "Новый мир"²¹, "Красная новь" и др. в 1931 и в 1932, а летом 1932 года вышли отдельной книгой. Журналы, во всяком случае "Новый мир", были доступны в Париже, особенно в просоветских кругах, к которым принадлежал С. Эфрон. Сам Пастернак Цветаевой именно эти стихи, скорее всего, не присылал. Но все это лишь предположения.

²⁰ Как более поздний посткриптум-комментарий это — в цветаевских записных книжках — непосредственно следует за записью, сделанной в 1923г., где Цветаева говорит о своем особом видении мира:

Ни одной вещи в жизни я не видела просто, мне — как восьми лет, в приготовительном классе при взгляде на восьмиклассницу — в каждой вещи и за каждой вещью мерещилась тайна, т.е. ее, вещи, истинная суть. В восьмиклассницах тайны не оказалось, т.е. та простая видимость — бант, длинная юбка, усмешка — и оказалась их сутью — сути не оказалось! Но тогда я, восьмиклассница, перенесла взгляд на поэтов, героев, пр., там полагая. И опять — вращая в круг поэтов, героев, пр., опять убедилась, что за стихами, подвигами и прочим — опять ничего, т.е. стихи — всё, что они есть и могут, <...> что поэт — в лучшем случае равен стихам, как восьмиклассница — банту, т.е. видимое — своей видимости <...> Бант — знак, стихи — знак... Но — чего? Восемнадцатилетия (бант), но восемнадцатилетие — чего? И если даже найду, то то — чего — знак?

Так я видела мир восьми лет, так буду видеть восьмидесяти, несмотря на то, что так никогда его не увидела (т.е. вещь неизменно оказывалась просто — собой). Ибо таков он есть.

²¹ "В апреле 1931 года был написан лирический цикл, посвященный двум женщинам, с одной из которых Пастернак расставался, и другой, которая вскоре стала его женой. <...> Цикл из девяти стихотворений был отдан в "Новый мир", Пастернак читал их 27 апреля на сборном литературном вечере, устроенном редакцией журнала, они были напечатаны в августовском номере. Цикл знаменовал собою возникновение новой стихотворной книги, позднее получившей название "Второе рождение". (Пастернак Е.: 455-456)

В декабре 1932 года Цветаева закончила статью "Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак", где, разумеется, не дала волю никаким личным чувствам (даже если уже и знала любовную и гражданскую лирику из "Второго рождения"), но отметила как нежелательные попытки Пастернака, лирического поэта *par excellence*, перестраивать себя, дабы слиться с современностью, с массами. Прочитывая первые две строфы из его стихотворения "Борису Пильняку" (впервые опубликовано, под названием "Другу", в четвертом номере "Нового мира", 1931г.), Цветаева, довольно сдержанно по форме, но абсолютно непримиримо по сути, говорит о недопустимости снижения истинных ценностей (СМТ 5: 393—395):

Пастернаку, как всякому поэту, как всякому большому, о счастье не думающему, приходится снижаться до цифрового сопоставления счастья ста и сотен тысяч, до самого понятия счастья как ценности, орудовать двумя неизвестными, если не заведомо подозрительными ему величинами: счастья и цифрового количества.

Пастернаку, который так недавно, высунув голову в форточку — детям:

*Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе? —*

приходится по полной доброй воле, за которую никто ему не благодарен <...>, мериться пятилеткой.

Весь Пастернак в современности — один большой недоуменный страдальческий глаз <...> — тот самый глаз из форточки — глаз непосредственно из грудной клетки — с которой он не знает, как быть, ибо видимое и сущее в ней, так Пастернаку кажется, сейчас никому не нужно. Пастернак из собственных глазниц вылезает, чтобы увидеть то, что все видят, и ко всему, что не то, ослепнуть. Глаз тайновидца, тщающийся стать глазом очевидца. И так хочется от лица мира, вечности, будущего, от лица каждого листка, на который он так глядел, уговорить Пастернака тихими словами его любимого Ленау ("Bitte").

*Weil auf mir du dunkles Auge,
Uebe deine ganze Macht.*

И все же, говоря об отличии Пастернака от Маяковского (который, сознательно отдав свою "силу поэта" "атакующему классу", "в этом своем выборе — растворяется"), Цветаева как бы реабилитирует Пастернака, выявляя (с ее точки зрения) истинный смысл сказанного им,

— переменной модальности приводя в соответствие слова и смыслы, и тем самым указуя как надо и в дальнейшем читать-понимать подобные высказывания Пастернака:

*Пастернаково же признание:
То весь я рад сойти на нет
В революционной воле*

нами, вопреки убежденности Пастернака и очевидности букв, читается:

Я рад бы весь сойти на нет —

— то есть Пастернак в нашем сознании, несмотря на Лейтенанта Шмидта и все, что еще такого напишет, в этой революционной воле, как вообще ни в какой людской, не растворяется, ибо ни с какой волей, кроме мировой <...> — и действующей непосредственно через него — не только не слиянен, но и не знаком.

1 июля 1933 года завершена другая статья Цветаевой, на сей раз целиком посвященная Пастернаку, — анализ его творчества за два десятилетия, как оно представлено в вышедшем в том же 1933 году, одной книгой, первом издании полного собрания стихотворений Пастернака (1912—1932). Главный вывод: "*<...> вся книга Пастернака — природа*", но Пастернак — "*поэт природы*" в особом смысле, его природа

единственна в своем роде <...> пастернаковская природа — только она сама и ничто другое. Она — сама — и есть действующее лицо <...> природа без человека <...> природа у него — не повод, а цель. Самоцель <...> постоянность ее присутствия в творчестве Пастернака <...> о чем бы ни говорил Пастернак — о своем личном, притом сугубо человеческом, о женщине, о здании, о происшествии, — это всегда — природа, возвращение вещей в ее лоно. (СМТ 5: 411—414).

В книге Пастернака есть всё:

"все стихии, все времена года и дня, все события природы", вся ее "физика и психика <...> все климатические пояса души и планеты <...>, а чего нет в его книге, того нет и в природе". И, конечно, его постоянное "пребывание в Погоде", иначе говоря, "творчество Пастернака — это прежде всего и после всего лирическая метеорология и метеорологическая лирика" (419).

Далее Цветаева продолжает:

Но будем честными. Постараемся ответить на следующее. Да, природа. Погода. А "Лейтенант Шмидт"? А весь "Потемкин"? А весь "Девятьсот пятый год"? Стихи с явной темой, притом чисто гражданской. А все страдания России? А все радование новому миру? А все революционные и социалистические признания, наконец? (421)

И в ответ:

Ни одна великая тема, ни один великий день современности не прошли мимо моего спящего столпника. Он отозвался на всё. Но — как отозвался? Из глубин своей уникальной, неповторимой, безнадежно лирической сущности, отдав своим эпическим и гражданским мотивам все свои природные и "погодные" богатства <...> Можно сказать, что в своих эпических темах Пастернак еще больше лирик, больше природа, больше Пастернак, чем сам Пастернак. <...> И 1905 год, и лейтенант Шмидт — это воспоминания поэта о детстве, что уже само по себе — чистая лирика. <...> Пастернак лишь зацепился за Шмидта, чтобы еще раз заново дать все взбунтовавшиеся стихи, плюс пятую — лирику (425), и т. д.

Отметим, что пастернаковского "радования новому миру" и его "социалистических признаний" Цветаева в этой своей статье практически не касается, но его "последнее признание" 1932 года:

*Прощальных слов не осуша,
Проплакав вечер целый,
Уходит с Запада душа —
Ей нечего там делать*

объясняет и комментирует так (422—423):

полный и открытый отказ от прежнего себя, своей философической молодости в ломоносовском городке Марбурге, полный и открытый акт гражданского насилия над самим собой. (Пастернака никто не принуждал "уходить с Запада", ибо поэта никто не в силах к чему-либо принуждать. Здесь все гораздо сложнее правительственного распоряжения.).

Самый последний раздел цветаевской статьи: "поэт в последнее пятилетие", — т.е. о стихах, составивших книгу "Второе рождение", в сборнике 1933 года названную "Волны". Напомним, что в это издание Пастернак не включил такие гражданские стихи, как "Столетье с лишним — не вчера", "Весенний день тридцатого апреля" и "Когда я устаю от пустозвонства", — так что, формально говоря, Цветаева таким образом была избавлена от необходимости высказаться по поводу этих стихов. Впрочем, в "картине рассвета на Кавказе" (426) выделила строки, "многозначительные для времени и страны":

*Шли тучи. Рассвело не разом.
Светало, но не рассвело.*

О любовной лирике Пастернака Цветаева говорит очень мало и так, что невозможно даже заподозрить ее в каком-либо личном отношении к автору, но такая сверхсдержанность довольно подозрительна. Называет Пастернака "самым любимым и самым читаемым поэтом России". Говорит о присутствии Бога, божественности во всех пастернаковских произведениях (427):

Бог участвует в творчестве Пастернака <...> прямо, <...> деятельно участвует, как пастернаковская природа, чей творец — Он. <...> Жизненную и бессмертную задачу Пастернака мы знаем. Выразить себя. Возвратить Богу его неисчерпаемый дар. Творцу — его неисчерпаемый дар — творчество.

А дальше уже сплошной панегирик, буквально гимн Пастернаку:

Сохранить такую чистоту, при всей необузданности времени, такую доброту и, что самое главное, — такую возвышенность — действительно дело божьих рук. Во всей книге, во всей двадцатилетней жизни лирика, вылившейся на пятистах страницах, вы не найдете ни одной строки, унижающей лиру. Эта лирика действительно на высоте лиры, предмета, который исключает лишь одно: нищенность.

Никакого сущностного изменения за "двадцатилетие жизни лирика" (1912 — 1933) Цветаева не обнаруживает (428):

Если и есть перемены, то чисто языковые, даже лексические — внесены какие-то обороты и предметы нового быта и словаря. Но об этом жалеть не следует. <...> не грех, если и он возьмет от

современной жизни — десяток слов или даже "словечек". Но суть дела не в этом, а в том, что *лирическая сущность Пастернака непронута и неизменна*. Не обремененный никакими "темами", не сбитый с толку никакими "вопросами", он во весь свой рост стоит перед нами на столпе своего одиночества....

Здесь видится нам уже знакомый способ цветаевского прочтения Пастернака, который она продемонстрировала в своей статье о Пастернаке и Маяковском (изменение модальности: вместо реального "я рад..." — желательное "я рад бы..."), отказываясь принимать очевидное за истину, ибо она видит иное — то, что хотела бы видеть (ср. желание "уговорить Пастернака" в приведенном нами отрывке из "Эпоса и лирики..."). Именно в модусе этого желательного-сослагательного наклонения (то есть, хочется видеть, что..., хотелось бы, чтобы — "лирическая сущность Пастернака" была бы "непронута и неизменна", и чтобы он стоял "во весь свой рост", "на столпе своего одиночества", и т.д.) и надо, как нам представляется, воспринимать смысл (интенцию) сказанного Цветаевой.

Утверждением неизменности Пастернака-лирика и кончается статья Цветаевой (428):

*Что оставил от поэта пятнадцатилетний молот?
Льет дождь. Мне снится, из ребят
Я взял в науку к исполину
И сплю под шум, меслящий глину...*

Итак, под шум серпа и молота, что рушит и строит, под звук собственных утверждений "близкой дали социализма" Пастернак спит детским, волшебным, лирическим сном.

...Как только в раннем детстве спят.

Но перед этим имеется пассаж, на котором следует остановиться особо:

Если и замечается какое-то движение Пастернака за последние два десятилетия, то это движение идет в направлении к человеку. Природа чуть-чуть повернулась к нему лицом женщины. Оскорбленной женщины. Но это движение невооруженным глазом уловить совершенно невозможно.

Во-первых, напомним убежденное мнение Цветаевой, что "все Пастернаку дано <...> кроме живого человека" (СМТ 5: 425, "Поэты с

ист...."). Во-вторых, отмечаемая Цветаевой некоторая эволюция Пастернака в этом отношении имеет в виду именно женщину. В-третьих, "природа" и "женщина" уравниваются "оскорблением", нанесенным им. В-четвертых, что это ("это движение", которое "невооруженным глазом уловить совершенно невозможно") — может относиться не только к лексически повторенному "движению" Пастернака "в направлении к человеку", но и к другому движению ("природа чуть-чуть повернулась к нему лицом <...> оскорбленной женщины"). Зная, как любит Цветаева тайну и тайнопись, и учитывая чрезвычайно личный характер данной "тайны", вполне вероятно усмотреть во фразе "это движение невооруженным глазом уловить совершенно невозможно" некий намек на зашифрованность сообщения, на запятанность испытываемых чувств и подлинного отношения к автору рецензируемого сборника.

Более того, позволим себе усомниться в искренности высказывания Цветаевой о том, что "во всей двадцатилетней жизни лирика" (то есть включая любовную лирику и гражданские стихи Пастернака последних лет) нельзя найти "ни одной строки, унижающей лиру". Постараемся продемонстрировать все это на примере нескольких стихотворений из раздела "Воля" в пастернаковском сборнике 1933 года.

*"Все снег да снег" — с неожиданным автобиографическим всплеском:
"Скорей уж, право б, дождь прошел!"*

— вот и все, что Цветаева говорит об этом стихотворении (426), не идя дальше двух первых строк. А ведь там предельно огастрономизированное описание весны, обеденного стола, супа с укропом, не говоря уже о взаимных "телячьих" "восторгах" и "нежностях" Пастернака и его "подруги".

А вот ст. "Кругом семящейся ватой" (Пастернак 1985: 322), из которого в цветаевский обзор (427) вошла лишь "ночная комната, где пахнет ночная фиалка (по-народному "ночная красавица")" — и всё! А в комнате ведь герой: "я" — даже не лирическое, а совсем уж автобиографическое, сам Пастернак, в разлуке с любимой, мучается угрызениями совести, что не проводит это время с пользой:

*В разлуке с тобой и писать бы,
Внося пополненье в бюджет.*

— а грустит, мысленно беседует с любимой. О чем же? Во-первых, объясняет ей, что она значит для него:

*Ты стала настолько мне жизнью,
Что все, что ни к делу, — долой,
И вымыслов пить головизну
Тоинит, как от рыбы гнилой.*

А во-вторых, по-деловому сообщает о своих планах на будущее:

*И вот я вникаю на ощупь
В доподлинной повести тьму.
Зимой мы расширим жилплощадь,
Я комнату брата займу.*

В ней шум уплотнителей глуше, <...>²²

Но дело ведь тут не в языке современности: "внесены какие-то обороты и предметы нового быта и словаря", новые слова и даже "словечки" — как отозвалась Цветаева об этих "чисто языковых, даже лексических" "переменах" у Пастернака (впрочем, не иллюстрируя это конкретными примерами). И не в "новом быте" дело, присутствие которого у Пастернака упоминает Цветаева. Ибо не тема сама по себе показательна, а отношение поэта к теме: "как отозвался", "как откликнулся" на нее поэт, — "в этом все дело", сама же Цветаева, в той же статье, и сказала это, и показала, как темы 1905 года и Лейтенанта Шмидта выразились у Пастернака. Но о том, как отозвался Пастернак на "новый быт" (и не в "новом", а в "быте" все дело), — Цветаева умолчала.

О Пастернаке и быте Цветаева писала еще в "Световом ливне" (подзаголовок статьи — "Поэзия вечной мужественности"), в июле 1922г. — ее первый отклик на Пастернака, после прочтения его сборника "Сестра моя жизнь". "Пастернак и быт" — именно так и назван один из разделов "Светового ливня". Установив присутствие темы "быта" в поэзии Пастернака — "обилие его, подробность его — и: "прозрачность" его", показав это на примерах, Цветаева переходит к главному:

Теперь осмыслим. Наличие быта, кажется, доказана. Теперь — что с ним делать? Верней, что с ним делает Пастернак, и что он — с

²² Первоначальный вариант этого стихотворения Пастернак приводит в письме к Зинаиде Николаевне (26 июня 1931г.), как часть "отчета" о своих чувствах к ней и о разных бытовых делах, касающихся их совместной жизни. Ср. выражения, позже измененные в окончательном тексте: "прикапливая на бюджет", "в заправданней повести тьму", и др. (Пастернак 1993: 71-72).

Пастернаком? <...> Быт для Пастернака — что земля для шага: секунды придерж и отрывание. Быт у него <...> почти всегда в движении: мельница, вагон, бродячий запах бродящего вина, говор мембран, шарканье клумб, выхлестнутый чай <...> Быта, как косности, как обстановки <...> вы не найдете вовсе. Его быт на свежем воздухе. Не оседлый: в седле. (СМТ 5: 235, 238).

Если теперь сравнить это с тем, каков пастернаковский быт в поэзии в 1931 году и "что с ним делает Пастернак": а это, как мы видим, активное и заинтересованное участие в реальной жизни "как она есть", в мире "дел", строительство жизни, дома, — то с точки зрения Цветаевой, ее поэтического мира, это быт именно "оседлый", косный, это прикрепленность к земле, что в цветаевской иерархии ценностей означает принадлежность к "низшему", неистинному миру.²³

Что еще важно в стихотворении Пастернака 1931 года — это его своего рода декларация смены "вех": "долгой" "головизну вымыслов", т.е. всякую вымышленную жизнь, "головные" страсти, а ведь именно таким был заочный, эпистолярный роман с Цветаевой, их взаимные лирические вымыслы друг о друге и о своих отношениях (это и в письмах и в лирике, особенно цветаевской). Кстати, в письме к Пастернаку, от 31 марта 1931г. (хронологически ближайшем к разбираемому нами стихотворению Пастернака, написанному в июне 1931г.), в этих очередных "лирических бреднях" Цветаевой, она пишет именно о несовместимости себя-с-Пастернаком и — "дома" (Св.Т.: 524—525). Не на это ли (и все подобное этому) и была реакция Пастернака как на "головизну вымыслов", "нить" которую — "тошнит". Подразумевается, что этому как бы неправильному питью противопоставляется здоровый, естественный напиток — "дотодлинная" жизнь, олицетворением которой для Пастернака и является та женщина, к которой обращены все эти признания. Более явно и это утверждение, и эта образность выражены в ст. "Любимая, — молвы слащавой" (Пастернак 1985: 321), где герой и его любимая ("мы") "пьют" саму жизнь, а "после смерти" будут "тянуть" эти животворные соки "ртами трав".

Но представим себе Цветаеву, читающую про тошнотворность "головизны вымыслов". Да еще эта бытовая деталь "как от рыбы гнилой", уж

²³ Конечно, если говорить о реально-биографическом контексте, то жилищные условия в это время и Пастернака (см. Пастернак Е.: 435, 464, 475-479), и Цветаевой — тяжелые, но Пастернак, что с точки зрения Цветаевой недопустимо, внес этот "оседлый" быт в лирику, причем в неприемлемой для Цветаевой форме — желанного строительства жизни и дома.

не говоря о могущих возникнуть, хотя и не обязательно, "морских"-цветаевских ассоциациях, — в любом случае, образность не просто обидная, а оскорбительная для Цветаевой, читающей обо всех этих переменных, а по ней, изменах. Ибо высокую лирику менять на "доподлинную повесть" — это не просто снижение литературного жанра, это измена Лирике (то же, что "Домострой" и "Днепрострой" vs "Лирыстрой," как позже выразит это Цветаева в стихотворении "Двух станом не боец"). Для Пастернака же, конечно, то есть, с его точки зрения, это сознательный и принципиальный выбор: правды-правильности жизни вместо всяких ложных надуманностей и вымороженностей. И еще один личный момент. Раньше, "ты", которая для Пастернака была "жизнью", относилось к Цветаевой, — достаточно перечитать письма Пастернака к ней, которые полны лирических слов и чувств подобного рода, ср.

Ты такая прекрасная, такая сестра, такая сестра моя жизнь,²⁴ ты прямо с неба спущена ко мне; ты в пору крайностям души. Ты моя и всегда была моею и вся моя жизнь — тебе. <...> Ты моя безусловность, ты, с головы до ног горячий, воплощенный замысел, как и я, ты — невероятная награда мне за рождение и блужданья <...> Сильнейшая любовь, на какую я способен, только часть моего чувства к тебе. Я

²⁴ Анализ "заглавного тропа книги "Сестра моя — жизнь" (напр., его "интертекстуальная родословная", история использования этого образа у Пастернака, "переедресация сестринского лейтмотива СМЖ <книги Пастернака "Сестра моя — жизнь"> другим лицам" — включая Цветаеву, Зинаиду Николаевну Нейгауз-Пастернак и др. —, и т.д.) см. Жолковский 1999а.

"Сестринско-братские" отношения с Пастернаком нашли свое отражение и в лирике Цветаевой, особенно 1920-ых годов (ср., например, стихотворения "Брат"; "Сестра"; "Клинок"; "Эвридика — Орфею"; цикл "Провода"; цикл "Двое", в черновой рукописи имеющий посвящение — "Моему брату в пятом времени года, шестом чувстве и четвертом намерении — Борису Пастернаку", МЦ-65: 753); и в письмах к Пастернаку (ср. "Ты — мой вершинный брат, все остальные в моей жизни — аршинные", 14 февраля 1925г., СМТ 6: 244). О совмещении родства и эротики у Цветаевой см. Ельницкая 1990: 97, 104 — 109.

В записных книжках Цветаевой в разделе, озаглавленном "Заповдалые записи весны 1923 г. (пастернаковской)", читаем такую запись и к ней позднейший комментарий (Св.Т.: 237):

Сестра: в этом и простор и страдание. И еще — запрет. Простор, порожденный запретом. ("Отыграюсь"). Победа путем отказа. (С<ергей> В<олконский>) Будь я женой, я бы ревновала к сестре. Беспредельность не может ревновать к пределу. (Думаю о Б.П. 1932г.).

уверен, что никого никогда еще так <...> Я боготворю тебя. (25 марта 1926г.; Пастернак 1990: 312—317).

Теперь же все это было переадресовано другой²⁵, воспетой Пастернаком в стихотворении "Красавица моя, вся статья" (Пастернак 1985: 321),

²⁵ Ср. из писем Пастернака к Зинаиде Николаевне:

Милая, жизнь моя, ты — моя жизнь впервые непререкаемая (28 мая 1931, Пастернак 1993: 45); И я знаю, что так, как я люблю тебя, я не только никого никогда не любил, но и больше ничего любить не мог и не в состоянии <...> ты <...> такая сестра моему дарованью, что именно чудесность этого счастья именно ты, невероятная, бесподобная, боготворимая (сколько лет прошло, и ты все-таки оказалась на свете! и я увидел тебя и пишу тебе и буду жить этим, немислимо золотую этой жизнью с тобой, и умру с твоим именем на губах!), — именно ты своей единственностью даешь мне впервые чувство единственности и моего существования. <...> Я понял, что я неотделим от тебя и был болен этим чувством, пока считал его виной пред тобой, до самого недавнего времени, когда то же чувство неотделимости показалось мне моей силой и правотой пред тобой и все во мне просветлело. Так я выздоровел. И едва я извинил это состояние, как само собою это открытие стало мне темой, и поэзия вернулась, точно прощенная, и тут я стал прочно навсегда звать тебя женою <...>, и это имя моего выздоровленья, и оно значит окончанье повести, и выход с тобой через революцию к какому-то последнему смыслу родины и времени, и нашу будущую зиму с тобой, и пишу, через год, заграничную поездку (конец июня 1931г., Пастернак 1993: 73—76).

А вот письмо из Парижа (уже после встречи с Цветаевой):

Ты единственно живое и дорогое для меня на всем свете. Все мне тут безразлично. <...> Зато ты всё. Ты жизнь. Ты именно все правдивое, хорошее и действительное (невыдуманное), что я знаю на свете. <...> И я тут всем надоел тобой. Я чуть ли не французским журналистам говорил, что меня ничто на свете не интересует, что у меня молодая, красивая жена... (начало июля 1935г., Пастернак 1993: 96—97).

А. Жолковский, исследуя природу сестринско-братского родства у Пастернака, в применении "ко всем возможным партнерам — людям (любимым женщинам, женам, друзьям, собратьям по искусству) и экзистенциальным категориям (дали, саду, природе, городу, жизни, поэзии, Революции)", выявляет противоречивость, а также "инарциантную траекторию" этих отношений:

переход от первоначальной жажды (и кажущегося достижения) идеального братства, как бы предустановленного где-то на платоновском <...> небе, — к расторженню связи, которая теперь воспринимается как бывшая ложной с самого начала.

В свете установки Пастернака (человека и художника) на "более открытые, ассимиляционные, "экзогамные" отношения с окружающим миром" и рассматриваются его, неизбежно-хронические, отторжения разных прежних партнерств

о котором в статье-рецензии Цветаевой лишь одна фраза: "*Гимн красоте в образе красавицы*". (427). Но мы-то знаем, что "красавица", по Цветаевой, — это "Ева" (тело, плоть, низкая материя, пустота), прямо противоположная "Психее" (душа, духовность, наполненность), с которой Цветаева отождествляла себя. Вспомним то письмо 1926г. к Пастернаку (СМТ 6: 262-265), где Цветаева изливает свою "*ненасытную исконную ненависть Психеи к Еве*" и объясняет "*водопадную высоту*" своего "*презрения*" к меняющим "*Психею — на Еву!*"

В своем отзыве о стихотворении "Красавица моя, вся статья" Цветаева, как нам кажется, не вполне точна, а скорее всего, умышленно уклончива. У Пастернака — гимн не красоте, а именно конкретной, "его" красавице, прославление ее "*статии*" и "*сути*". Эту тему своей восторженности, воспевания "*статии*" и "*сути*" своей красавицы Пастернак еще усилил, проварьировав всё это не раз:

*Красавица моя, вся статъ,
Вся суть твоя мне по сердцу,
Вся рвется музыкою статъ,
И вся на рифмы проситъ. <...>*

*Красавица моя, вся суть,
Вся статъ твоя, красавица,
Стирает грудь и тянет в путь,
И тянет петь и — нравится.*

Цветаева, для которой "статья" красавицы и есть ее "суть", конечно же, не могла (говоря словами из ее письма 1926г. Пастернаку) не "*залиться презрением*", увидев то, чем "*прельщается*" бывший "ее" Пастернак, но, внутренне осудив, "отступила", не снисходя до явного выражения своего презрения, что в данной ситуации могло бы прозвучать ещё и как сведение личных счетов.

В октябре 1935 года, уже после встречи с Пастернаком, еще более углубившей ее расхождение с ним, практически "по всему фронту" (отношение поэта с действительностью, со своим временем, с властью, с Поэзией, и включая их личные взаимоотношения), Цветаева в стихотворении "Отцам" (СМТ 2: 330-332) декларирует неизменность своей позиции неприятия, противостояния современности, присягая высшим,

(своего рода "предательства"), а также его новые "*вторые и третьи рождения*" (Жолковский 1999а: 45-50).

духовным ценностям в лице их носителей, с поколением которых она утверждает свое родство.

Подспудно стихотворение это, как нам представляется, содержит еще и полемический диалог с Пастернаком, неприятие его добровольного союза с современностью, участия в строительстве жизни, "дома" и т.п., — то есть, смены-снижения ценностей. В пику Пастернаку, думается, и выбор самих слов "суть" и "стать", цитатно отсылающих к его "красавице", которой Цветаева противопоставляет свою "суть и стать":

*Поколение — с парнем!
С тяготением — от
Земли, над землей, прочь от
И червя и зерна! <...>
Поколение! Я — ваша! <...>
Ваша — сутью и статью,
И почтеньем к уму,
И презрением к платью
Плоти — временному! <...>
До последнего часа
Обращенным к звезде —
Уходящая раса,
Спасибо тебе!*

Возвращаясь к сборнику Пастернака 1933 года, отметим уже упоминавшееся нами стихотворение "Любимая, — молвы слащавой", тоже никак не отмеченное Цветаевой в ее статье. Прочитанное глазами Цветаевой, стихотворение это наглядно демонстрирует "измену" Пастернака не только в сфере лирики чувств (измена душевному и духовному союзу "я"- "ты", Пастернак-Цветаева), но и в сфере лирики слов, к тому же, в ее наивысшей форме — поэтической лирики. Славословя свой союз с "красавицей", переноса это в стихи, Пастернак тем самым закрепляет все это в вечности:

*И я б хотел, чтоб после смерти,
Как мы замкнемся и уйдем,
Тесней, чем сердце и предсердье,
Зарифмовали нас вдвоем.*

*Чтоб мы согласья сочетаньем
Застлали слух кому-нибудь
Всем тем, что сами пьем и тянем
И будем ртами трав тянуть.*

Для Цветаевой сам пастернаковский словарь — и это предательское "мы", "нас вдвоем", с его кощунственным изменением состава участников "пары", и это прославляемое "согласья сочетанье", изменнически зарифмовавшее Пастернака и его новую "любимую", — профанация всего, чем прежде являлся их (ее и Пастернака) истинный союз ("слава вдохновений и сухожилий", ст. "Расстояние: версты, мили...", 1925; СМТ 2: 258), отразившийся, например, в таких стихах Цветаевой к Пастернаку:

*Есть рифмы в мире сём:
Разъединишь — и дрогнет <...>
Да, хаосу вразрез
Построен на созвучьях*

Мир, <...>

*Есть рифмы — в мире том
Подобренные. Рухнет*

Сей — разведешь. ("Двое", 1924; СМТ 2: 235—236).

Как измену "нашему" месту: на "наш Кавказ" — не со "мною", а с другой (которую Пастернак теперь включает в "мы") — звучали, должно быть, для Цветаевой стихи Пастернака о путешествии на Кавказ со своей новой любимой ("Пока мы по Кавказу лазаем", Пастернак 1985: 328)²⁶. В этом же стихотворении Пастернак, обращаясь к первой жене, оставленной им, уверяет ее:

*Люблю и думаю и знаю.
Смотри: и рек не мыслит врозь
Существованья ткань сквозная.*

²⁶ В записных книжках Цветаевой читаем такое, обращенное к Пастернаку, где-то зимой 1923 года (Св.Т.: 118):

В два места я бы хотела с Вами: в Weimar, к Goethe и на Кавказ (единственное место в России, где я мыслю Гёте).

— здесь имеются в виду навечно слившиеся воедино Арагви и Кура, и как бы слышится отзвук лермонтовского "Обнявшись, будто две сестры...".

Но, как всегда считала Цветаева, измена ей — показательна, то есть в этом не только измена личная (лично ей), но "надличная" (всему тому, с чем Цветаева себя отождествляла: Психея, певец миров иных), и такая измена не прощается.²⁷ Как явная измена высшему должно было прозвучать для Цветаевой символическое "второе рождение", которое Пастернак поставил заглавием к своей книге новых стихов.²⁸

Что касается Пастернака, то в сборнике "Второе рождение" нашли отражение значительные и, с его точки зрения позитивные, перемены в

²⁷ Ср. из записных книжек (вероятно, 1932г.; Св.т.: 495), где Цветаева анализирует причины "Почему люди (мужчины) меня не любили":

Никогда не защищалась.

Всегда прощала <...>

Всё прощала — лично, ничего — надлично.

Всё прощала — пока лично, всё прощала — пока мне (но где кончаюсь — я??) но поняв, осознав кого, что во мне обижают и унижают, уже не прощала ничего, вся бралась (изымалась) обратно из рук.

И далее (среди прочих, угадываются пушкинские и пастернаковские коннотации):

Мужчины ищут "страсти", т.е. сильного темперамента (душевные страсти им не нужны, иначе нужна была бы я) — или красоты — или кокетства — или той самой "теплоты" или (для жены) "чистоты" (той самой).

Не той страсти, не той красоты, не той игры, не той чистоты, во мне имеющихся.

²⁸ В 1932 году выходит первое издание книги "Второе рождение". В сборнике 1933 г. книга названа "Волны", но в переиздании 1935-1936гг. восстановлено первоначальное название. В периодике же эти стихи появляются раньше (см., например, "Новый мир": 1931, номера 4 и 8; "Красная новь": 1931, номер 9; "Новый мир": 1932, номер 3). См.:

Для пастернаковского отношения к книге 1932г. показателен факт "взаимозаменяемости" ее названий. По авторским сборникам 30-х годов видно, что Пастернак колебался в выборе имени для нее, причем эти колебания отражали разные смысловые аспекты: в то время как определение Второе рождение проявляло "оптимистический", утвердительно-позитивный аспект в отношении автора к современности, — альтернативное название для всей книги (Волны) акцентировало неизбежность смены, преходящесть исторических периодов. (Флейшман: 101).

его жизни²⁹: в личной (новая любовь, притом, реальная, земная, без вымыслов: "*Любить иных — тяжелый крест, А ты прекрасна без извилин*", Пастернак 1985: 318), в социально-политической (приятие новой, социалистической действительности) и в творческой (ориентация на реализм, на жизненность поэзии, вместо всяких романтических фантазий, "головизны вымысла").³⁰

"Второе рождение" представлено Пастернаком как процесс ознакомления с новой, реальной жизнью ("*И вот я вникаю на ощупь / В доподлинной повести тьму*"), как состояние прозрения (от слепоты, от ирреальности "сна", то есть прежней, ненастоящей, надуманной жизни), как очищение лирики (освобождение от мусора всяких ненужностей и вымороженностей) и как программа нового поведения (Пастернак 1985: 318):

*Легко проснуться и прозреть,
Словесный сор из сердца вытрясть,
И жить, не засоряясь впрод.*

²⁹ Различные аспекты жизни и творчества Пастернака в 1930-е годы подробно рассмотрены в книге Флейшмана; см. также биографию Пастернака, написанную его сыном (Пастернак Е.) и другие материалы.

³⁰ Ср. из письма Пастернака отцу (27 февраля 1934г.; Пастернак Е.: 488):

Я слишком люблю жизнь и искусство, во всей реальной их прозе.

О том же — в написанной осенью 1930 года "Балладе", посвященной пианисту Г. Нейгаузу, в связи с его исполнением ми-минорного концерта Шопена:

Вам в дар баллада эта, Гарри.

Воображенья произвол

Не тронул строк о вашем даре...

В своем анализе этой баллады А. Жолковский, в частности, отмечает:

Реалистическая верность изображаемому, в противовес произвольной романтической приблизительности, была творческим кредо Пастернака

и показывает, что декларируемое Пастернаком "*отмежевание от произвола* знаменует претензию на самоотождествление не только с адресатом-пианистом, но и с самим исполняемым гением". А далее Жолковский приводит высказывания Пастернака о реализме ("*возможно, с оглядкой на текст "Баллады"*") из статьи Пастернака "Шопен" 1945 года (Жолковский 1999-б: 12):

Что значит реализм в музыке? Нигде условность и уклончивость не прощались так, как в ней, ни одна область творчества не овеяна так духом романтизма, этого <...> начала произвольности. <...> Бах и Шопен <...> — олицетворенные достоверности <...> Их музыка изобилует подробностями и производит впечатление летописи их жизни. Действительность <...> проступает у них наружу сквозь звук <...>. Ни тени вольничания, никакой блажи.

Для Цветаевой же, напомним, реальная жизнь, очевидность, прикреплённость к земле, строительство жизни и дома, проза-быт, все материальные дела, заботы и устремления этого, неистинного мира — есть жизнь низшая, ущербная, как антипод высшей, совершенной жизни мира истинного, находящегося за пределами реальности, материальности, пяти чувств, трех измерений, всех земных теснот пространства и времени, и т.п. Вымыслы, мечты, заочность — это то царство безмерной свободы и простора, где осуществляется истинная жизнь души и духа. "Второе рождение", понимаемое Цветаевой как "второе рождение (в духе)" (Св. Т.: 20), — это символ выхода в иное, перехода из "этого" мира в "тот", из жизни низшей ("как она есть", ordinarily-прозаическая) в жизнь высшую ("как быть должна", "на высокий лад").

Как видим, понятие "второго рождения" у Цветаевой и у Пастернака диаметрально противоположны по смыслу. Соответственно, перемены у Пастернака, обозначенные им как "второе рождение", были восприняты Цветаевой как предательство по отношению к миру высшего, и не просто как снижение ценностей, а как вопиющее нарушение иерархии ценностей (а именно так определяется у Цветаевой "кощунство"³¹).

Как уже упоминалось, внутреннее размежевание Цветаевой и Пастернака, ее глубокое и болезненное разочарование в нем³² окончательно утвердила их встреча в Париже (24-27 июня 1935г.), куда Пастернак был

31 Ср. из письма к Пастернаку (9 февр. 1927г., СМТ 6: 269):

Сопоставление Р<иляк> и М<аяковского> для меня при всей (?) любви (?) моей к последнему — кощунство. Кощунство — давно это установила — иерархическое несоответствие.

32 Помимо многого другого, Цветаеву разочаровала в Пастернаке его трусость, свойство абсолютно неприемлемое для Цветаевой. Ср. из ее письма к Тесковой (15 февраля 1936г., СМТ 6: 433):

<...> бесстрашие: то слово, которое я все последнее время внутри себя, а иногда и вслух — как последний отпор — произношу: первое и последнее слово моей сущности. <...> Борис Пастернак, на которого я годы подряд — через сотни верст — оборачивалась, как на второго себя, мне на Писательском Съезде шепотом сказал: я не посмел не поехать, ко мне приехал секретарь Сталина, я — испугался. (Он страшно не хотел ехать без красавицы-жены, а его посадили в авион и повезли).

Отметим, в сопроводительной реплике Цветаевой, и презрительность тона, и навязчивый акцент на "красавице".

А вот как отмежевывалась Цветаева от своего прежнего тождества с Пастернаком, сделав приписку к более ранней записи в своей тетради (Св.Т.: 496):

Вместо я и так же свободно могла бы говорить Пастернак. (NB! ошиблась — 1938 г.)

откомандирован, в составе советской делегации на международный конгресс в защиту культуры. "Какая не встреча!" — горько отозвалась Цветаева об этой встрече³³ (не виделись с тех пор, как шли за гробом Татьяны Скрябиной, накануне цветаевского отъезда из Москвы в эмиграцию, да и не будучи тогда хорошо знакомы друг с другом). В этой фразе соединились обида личная (даже женская — разговоры Пастернака о своей новой жене- "красавице", просьба к Цветаевой помочь ему купить подходящие наряды "для Зины", и т.п.) и, как говорит Цветаева, надличная. О том, как ей предпочли абсолютную противоположность — "простую женщину; без божеств; земную женщину, без шестых чувств" — Цветаева описала в своей "Попытке ревности" (1924г., СМТ 2: 242), но там бывший "избранный", а ныне изменник, "*Государыню с престола Свергши (с оного сошед)*", не был поэтом, в отличие от Пастернака, который еще и "*лучший русский поэт*".

В письме к Пастернаку, написанном сразу после их парижской встречи (см. Св. Т.: 506-507), Цветаева опять (вспомним ее пример Пушкина и Натальи Гончаровой: "*тяга гения — переполненности — к пустому месту. Чтобы было куда*". СМТ 4: 85) возвращается к теме тяги поэта-мужчины к красавице:

<...> я теперь поняла: поэту нужна красавица, <...> ибо пустота³⁴
<...>

Такой же абсолют в мире зрительном, как поэт — в мире незримом. Остальное всё у него уже есть.³⁵

³³ Это же повторила Цветаева в письме к Пастернаку (июнь 1935г.: Св.Т 506-507):

<...> а нашу последнюю встречу (не-встречу)...

Об обстоятельствах, связанных с поездкой Пастернака на конгресс и его пребыванием в Париже, см., например, книги Флейшмана (глава 7), Е. Пастернака (стр. 501-504).

³⁴ Ср. из цветаевских записей 1921 года (Св.Т., 39):

<...> другого получаешь только им же. Я — по крайней мере. Наталья Гончарова, напр., Пушкина — собой. Как Лиля Брик — Малковского. Собой, т.е. пустотой (красотой)...

³⁵ Очевидно, что именно это письмо Цветаевой упоминает Пастернак в своем письме ей от 13 октября 1935г. (СМТ 6: 293-294):

Летом мне переслали твое письмо... Я не мог тебе ответить вовремя, п.ч. был болен. Помнишь ли ты свою фразу про абсолюты? В ней все преувеличено. А состояние мое, которому ты была свидетельницей, преуменьшено. Но такое непонимание — оно естественно — я встретил и со стороны родителей: они моим неприязном потрясены и перестали писать мне. <...> Когда же вы приедете?

Этим-то и объясняется надобность "другого"- "чужого", когда "пару" образуют не поэт и поэт, то есть, к одному, высшему, миру принадлежащие (как, например, равноденные "я" и "ты" в посвященном Пастернаку стихотворении "Двое", где "ты" "равносилен", "равномощен", "равносуц" — "мне"), а поэт — и обратное ему: "красавица":

У тебя, например, уже есть вся я, без всякой моей любви направленной на тебя, тебе экстерииоризировать меня — не нужно, п.ч. я все-таки окажусь внутри тебя, а не вовне, т.е. тобою, а не "мною", а тебе нужно любить — другое: чужое любить.³⁶ И я дура была, что любила тебя столько лет напролом.

Сама же Цветаева-поэт, "Психея" (т.е. обратное "Еве", земной женщине, "красавице"), не снизошла бы, как она уверяет, до подобного неравного союза:

³⁶ Говоря о тех, кто без нее "обошелся", Цветаева упоминает и Пастернака (Св.Т.: 231):
<...> обошелся же Б.П., разойдась с женой и женившись не на мне: на НЕ-МНЕ: полюбиа — другую.

Здесь важны коннотации слова "другая": не просто кто-то еще, какая-то другая женщина, а — другая, чем я, и именно "не-я", то есть, мне абсолютно противоположная.

Сравни формулу самой Цветаевой: "другая" значит "другая чем голая душа: я". Взята эта фраза нами из письма Цветаевой к Ариадне Берг, написанного 2 сентября 1935г., с моря, куда уехала сразу после встречи с Пастернаком (СМТ 7: 488). В этом письме Цветаева описывает типичную историю, как ее-"душу", в очередной раз, променяли на женскую красоту и молодость, и как она самоустранилась, не снисходя до "боя". В данном случае, "молодой собеседник" Цветаевой, когда приехала Аля, "променял" мать на дочь (она-то здесь и выступает в роли "другой"):

Положение — ясное: ей 20 л., мне — 40, не мне, конечно, — мне — никаких лет, но — хотя бы моим седым волосам (хотя начались они в 24г.: первые) — и факт, что ей — 20. А у нее кошачий инстинкт "отбить" — лапкой — незаметно. Там, где это невозможно — она и не бывает, т.е. заведомо неравный бой: всех средств — и их полного отсутствия: ибо — у меня ни молодости, ни красоты, ни — не только воли к бою (направлению), а мгновенное исчезновение с поля битвы: меня не было. Там где может быть другая (другая чем голая душа: я) — меня не было. Таковая была и в 20 лет. И меня так же променявали.

Пример этот иллюстрирует также и типичную, единую модель поведения Цветаевой (и как человека и как поэта), с ее позицией противопоставления себя жизни "как она есть" и самоотождествления с "высшим".

*Женщине — да еще малокрасивой, с печатью личности, как я, и не совсем уже молодой — унижительно любить красавца <...> Я бы хотела бы — не могла.*³⁷

Надо сказать, что Цветаева так никогда и не простила Пастернаку его "красавицу", и годы спустя — весной 1941 года, уже в Москве, в доме Харджиева, в присутствии Ахматовой и Э. Герштейн — злопамятно, в презрительно-издевательском тоне и соответствующих жестах изобразила этот парижский эпизод 1935 года.³⁸

В письме к Николаю Тихонову (6 июля 1935г.; СМТ 7: 552), Цветаева сформулировала свои впечатления о Пастернаке так:

<...> Борис, лучший лирический поэт нашего времени, на моих глазах, предавал Лирику, называя всего себя и все в себе — болезнью (Пусть "высокой". Но он и это не сказал)

— заявление явно опровергающее вывод, сделанный ею в статье 1933 года о том, что "лирическая сущность Пастернака нетронута и неизменна" (СМТ 5: 428).

А в ст. "Двух станов не боец" (25 октября 1935г., СМТ 2: 333—334), еще как и рипост этой измене Лирике, Цветаева демонстрируя верность своей "лирической породе", отстаивает свою позицию противостояния требованиям времени:

*Вы с этой головы, уравненной — как гряды
Гор, вписанной в вершин божественный чертеж,*

³⁷ Ср. "Моя душа слишком ревнива: она бы не вынесла меня красавицей". (Св.Т.: 116)

³⁸ Вот как Э. Герштейн описывает это (Герштейн: 499—500):

Надевая кожаное пальто, она очень зло изобразила Пастернака в Париже, как беспомощно он искал платье "для Зины". Он просил Марину Ивановну мерить на себя, но спохватился: не подойдет, "у Зины такой бюст!..." И она изобразила комичное выражение лица "Борисика" при этом, и осанку Зинаиды Николаевны ("красавица моя, вся статья"). Резкость Цветаевой и неожиданно развинченные движения поразили меня тогда неприятно.

В письме к Але в лагерь (16 мая 1941г.; СМТ 7: 749) Цветаева упоминает Пастернака так:

<...> не видела его с осени ни разу, он перевел Гамлета, <...> Про жену он начинает спрашивать знакомых: — А ж.б. она — не красавица??

*Вы с этой головы — что требовали? Ряды,
Дивясь на ответ (безмолвный): обезножь.³⁹*

*Вы с этой головы, настроенной — как лира:
На самый высший лад: лирический...*

— Нет, стой!

*Два строя: Домострой — и Днепрострой — на выбор!
Дивясь на ответ безумный: — Лиры — строй.⁴⁰*

Образ этой особой, "лирической" головы многократно повторяется в стихотворении и как нам представляется, полемизирует с установкой "второрожденного" Пастернака, отрешивающегося от "головизны вымыслов". Убийственно-непримиримо звучит цветаевский вывод в предпоследней строфе стихотворения:

*Бывают времена, когда голов — не надо.
Но слово низводит до свеклы кормовой —
Честнее с головой Орфеевой — менады!
Иродиада с Иоанна головой!*

А в заключение — цитата из Пушкина⁴¹, его наказ поэту: "Ты царь: живи один",⁴² уточненный Цветаевой: ты — "Бог", ты — "Дух". Итак,

³⁹ Ср. сходную образность в написанном ранее цикле на смерть Володина (части 1, 2, 3 и 5 — датированы октябрём 1932г., СМТ 2: 304):

*Равным в ряду — всех из ряда вон
Равенства — выходящих.*

*В гор ряду, в зорь ряду, в гнезд ряду,
Орльях, по всем утесам.*

⁴⁰ "Строительница струн" — так определяла себя Цветаева как противоположное "строительству дома", сравни ее горделиво-вызывающее заявление 1918 года: "Не строила дома" (СМТ 1: 423), оставшееся в силе до конца ее земной жизни.

⁴¹ Ст. Пушкина "Поэту". О том, как пушкинская тема у Цветаевой в 1930-ых годах неразрывно связана с Пастернаком (параллели, полемика), см. Коркина 1996; Шевеленко: 273-280.

⁴² Эта цветаевская позиция "единения", с опорой на Пушкина (ср. Шевеленко: 288 — "свою пушкинскую "родословную" Цветаева увидела в 1935 г. именно как родословную единения") противопоставлена попыткам Пастернака слиться с массами, с новой властью, его "соблазну" "хотеть <...> труда со всеми сообща / И заодно с правопорядком" — как формулирует это Пастернак в своем стихотворении "Столетье с лишним ..." (1931), где для поддержки своей позиции он тоже

поэт и есть сам себе царь, и не просто сила и власть, а — сила и власть, равно как и его слово, "высшего порядка"⁴³. Таково цветаевское решение темы "поэт и царь", "поэт и власть", "поэт и время", "поэт и его слово".

апеллирует к Пушкину (имея в виду его "Стансы"), "утешаясь параллелью" в прошлом историческом опыте России.

Ср. также из письма Пастернаку, после их парижской встречи (Св.Т.: 507):

Я защищала право человека на единение — не в комнате, для писательской работы, а в мире, и с этого места не сойду. <...> Вы мне — массы, я — страдающие единицы. <...> Мне стыдно защищать перед тобой право человека на одиночество, п.ч. все сплюснute были одиноки, а я — самый меньший из них.

Императивное "уйди в себя" — тема стихотворения Цветаевой "Уединение..." (сентябрь 1934г., СМТ 2: 319). Цикл на смерть Волошина открывается таким же программным заявлением (СМТ 2: 303—304):

*Товарищи, как нравится
Вам в проходном дворе
Всеравенства — перст главенства:
— Заройте на горе!*

*В век распевай, как хочется
Нам — либо упраздним,
В век скопич — одиночества
— Хочу лежать один —
Вздых.*

Истинный поэт пребывает всегда, и в жизни, и в смерти, "на высоте", не сдавая заветных позиций. Именно таков пример Волошина, его символическое захоронение "на горе":

*Похоронили поэта на
Самом высоком месте.
<...> именно на своем
Месте, ему присущем.*

⁴³ Ср. оценочное различие "силы" по ее качеству, т.е. по принадлежности к низшей, либо высшей сфере бытия (примеры из цветаевских записей 1931г.; Св.Т.: 449-450):

Сила еще не есть мерило вещи, это только — признак ее. И даже если от зубной боли пускают пулю в лоб — да, боль сильна, но и она и такая смерть — невысокого порядка.

Поэт не может служить власти — потому что он сам власть.

Поэт не может служить силе — потому что он сам — сила <...> причем власть — высшего порядка, сила — высшего порядка.

Из письма 1935г. к Октаву Обри (СМТ 7: 553-554) — о разных "породах", принадлежащих разным "лагерям" (а также о непоколебимости своей позиции — защиты высшего):

Часть 2

Этот раздел моей работы посвящен анализу "пастернаковского" подтекста в поэме Цветаевой "Автобус". Известно, что одна часть поэмы была создана весной 1934г. (то есть, до встречи с Пастернаком, в июне 1935г.), а дописывала Цветаева поэму в последних числах мая и по конец июня 1936 года.

Как нам представляется, в поэме (помимо других ее аспектов, не связанных непосредственно с нашей темой) отразилась цветаевская лирика чувств, история и (главным образом в части, написанной после встречи с Пастернаком) эволюция ее отношений с Пастернаком.

Подспудное присутствие Пастернака в поэме Цветаевой "Автобус" было уже замечено исследователями. Например: М.Гаспаров и О.Ронен, почти одновременно и независимо друг от друга пришедшие к сходным выводам о связи между антигастрономическим взрывом в финале цве-

Месье, вы за или против Гаспара Хаузера? За или против легенды о нем? (ибо и легенда, и Вассерман, воспевавший его как поэт, — за него). Я спрашиваю потому, что люблю Вас — за исключительное благородство Вашего "Наполеона на Святой Елене" — и именно потому <...> я не хочу читать Вашего "Гаспара Хаузера", если Вы против него. И причина лежит даже глубже: любя Вас и любя Якоба Вассермана, я остаюсь самой собой; я люблю Вас обоих за то же самое <и посредством того же самого>, что есть душа <...> и я не хочу разрываться, не допускаю, чтобы два человека одной породы — лирической (единственной, которую я чту и к которой имею честь, счастье и несчастье принадлежать — со всеми потрохами) — могли бы думать — нет, чувствовать по-разному применительно к одному и тому же, к явню одной и той же идее. Весь мир — Вы должны это знать, и Вы наверняка знаете, — разделен на два лагеря: поэты и все остальные, неважно, кто эти все: буржуа, коммерсанты, ученые, люди действия или даже писатели. Только на два лагеря: и Вы, Ваш "Наполеон на Святой Елене", герцог Рейхштадский, Гаспар Хаузер, Вассерман и я, пишущая эти строки, принадлежат к одному лагерю. Мы защищаем одну и ту же идею — самым фактом своего существования. Поэтому поймите: как больно мне было бы осознать, что в этом лагере Великих Одиноких налицо разлад.

Из письма к Тесковой (15 февр. 1936г., уже цитировавшегося нами выше), где Цветаева делится своими соображениями по поводу "ехать или не ехать" в Москву, и как один из главных доводов "против" приводит свое "бесстрашие" (контрастирующее с трусостью и компромиссностью Пастернака), чреватое неизбежным конфликтом с властями:

<...> я — с моей Furchtlosigkeit, я не умеющая не-ответить, я не могущая подписать приветственный адрес великому Сталину, ибо не я его назвала великим и — если даже велик — это не мое величие <...>.

таевской поэмы и "огастрономизированной природой" у Пастернака в его "Втором рождении".⁴⁴ Ронен отметил также продолжение диалога Цветаева — Пастернак в его стихах 1943г. "Памяти Марины Цветаевой". А. Жолковский в своей статье о Пастернаке⁴⁵ отмечает:

огородно-кулинарно-застольные мотивы пастернаковской лирики, и в частности, стихотворение "Все снег да снег...", стали объектом поэтической полемики со стороны Цветаевой — в финале поэмы "Автобус", законченной в 1936 году, то есть после всестороннего разочарования Цветаевой в Пастернаке — поэте, гражданине, человеке, возлюбленном.

Жолковский также признает, ссылаясь на Гаспарова и Ронена, что "именно в пастернаковскую гастрономическую поэтику метит иронический пассаж про спутника-гурмана" в поэме "Автобус", и добавляет еще, что в тексте цветаевской поэмы "полускрытая адресация к Пастернаку проглядывает и в использовании Цветаевой давно связавшего их сестринского мотива, причем в контексте любви и соседства / самоотожествления с цветущим плодовым деревом". Эти же "родственнические и растительные мотивы "сестры" и "белой яблони", теперь уже в траурном, а не цветущем варианте" отмечает Жолковский у Пастернака в его "Памяти Марины Цветаевой", где Пастернак также "переводит разговор из чисто кулинарного плана в по-христиански одухотворенный — кутьи и причастия" — наблюдения, развивающие отмеченную Роненом тему диалога Цветаевой и Пастернака, не кончившегося со смертью Цветаевой.

Вряд ли Пастернак читал поэму "Автобус" (и тем более до написания "Памяти Марины Цветаевой", см. Пастернак 1985: 512-513). Но если бы прочел, то, скорее всего, не смог бы не понять личной подоплеки ее "поэтической мести". В любом случае, в его стихотворении, посвященном Цветаевой, в комплекс мотива 'память' входит приглушенное, но неотвязное чувство некоторой вины. Как мне представляется, "Памяти Марины Цветаевой" — эти литературные и христианско-обрядовые "поминки" по Цветаевой — Пастернак устраивает еще и как бы из какого-то суеверного страха посмертной "мести" Цветаевой, дабы успокоить душу умершей и свою: поминальным реквиемом, поэтическим словом, да добрым (ср. "Лицом повернутая к Богу", "В твою единственную честь", "давно уже время <...> Твой заброшенный прах в реквиеме / Из Елабуги

⁴⁴ См. Гаспаров 1990 и 1997 (текст статей идентичен), Ронен 1992.

⁴⁵ См. Жолковский 1999а.

перенести. / Торжество твоего переноса / Я задумывал в прошлом году") старается умиловить "призрак" Цветаевой, который преследует его, пугая и вызывая в нем мучительное чувство вины. Неслучайно Пастернак в этом стихотворении ассоциирует покойную Цветаеву с пушкинской Пиковой дамой ("Ты б в санях переехала Каму / В час налетчиков и грозил. / Пред тобой, как пред Пиковой дамой, / Я б от ужаса лед проломил"; в другом месте пытается "заговорить" тревожащий его призрак, внушая ему: "Ведь ты не Пиковая дама, / Чтобы в хорошие дома / Врываться из могильной ямы, / Пугая и сводя с ума").⁴⁶ Соответственно, сам Пастернак здесь уподобляется, до некоторой степени, пушкинскому Германну: "поминки" по Цветаевой — что-то вроде посещения Германном похорон графини⁴⁷, а заклинание Цветаевой — "Ведь ты не Пиковая дама, Чтобы ..." (и тут же, отводя эту злую чертовщину, спешит уверить ее: "Ты та же в обращеньи к Богу / Со dna кладбищенской земли, / Как в дни, когда тебе того / Еще на ней не подвели") — попытка предотвратить то, чего не избежал Германн: его полубезумное ночное "видение" — "женищина в белом платье" входит к

⁴⁶ Отметим, что линия Пиковой Дамы имеется лишь в раннем варианте рукописи "Памяти Цветаевой", и текст, по сути, остался незавершенным (Пастернак 1965, 703-704).

Е. Коркина высказывает предположение, что "завершению его воспрепятствовала сама Цветаева. Она взорвала идиллию, появившись в конце первого отрывка в образе пушкинской героини". А дальше — еще более символическая трансформация Цветаевой, как бы подводящая итоги полемики диалога Цветаевой и Пастернака (также в контексте Пушкина) на темы "поэт и царь", "поэт и власть", "поэт и время", "поэт и действительность":

Но присутствие Цветаевой <...> производит чудо — зловещий образ пушкинской покойницы, насмешливо подмигивающей герою, не успевает мелькнуть в нашем сознании, потому что снег, сани и ужас зрителя, смешавшись, вызывают перед глазами совсем другую картину: зимняя улица, поперек нее — дровни, на их соломе — черная фигура, взметнувшая руку, закованную в цепи, и грозившая староверским своим двуперстием новой жизни, в ужасе отшатывающейся от нее. И в этом образе — Боярыни Морозовой — нам видится символ посмертного ответа Цветаевой на воплощение пушкинской темы в судьбе Пастернака. (Коркина 1996, 123-124)

⁴⁷ Ср. "Три дня после роковой ночи, <...> Германн отправился в монастырь, где должны были отпевать тело усопшей графини. Не чувствуя раскаяния, он не мог, однако, совершенно заглушить голос совести, твердивший ему: ты убийца старухи! Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков. Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, — и решил явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения".

нему в дом, и в этой "белой женщине" (сравни образ заснеженной "белой яблони" у Пастернака, "целый год" "казавшееся" ему цветаевским "надгробьем") Германи узнает покойную графиню.

Цель моей работы в части 2 — показать (в дополнение ко всем вышеуказанным наблюдениям), что пастернаковский подтекст в поэме "Автобус" гораздо обширнее и охватывает практически весь текст поэмы, а не только ее заключительную часть.

Оставляя пока в стороне вопрос о хронологии поэмы (до и после встречи с Пастернаком) и комментарии по этому поводу, скажем коротко о композиции и тематике поэмы (вся она — от первого лица, лирического "я"):

1) введение-экспозиция, от начала поэмы — и кончая строкой "Крутой, не вкопался вдруг". Здесь дано движение как бы взбесившегося автобуса (мчался "как бес оголтелый", "как бык ошалелый") за границы пространства, времени, реальности⁴⁸ (не только "за город", но и "за календарь — в юность: в души восторг!", за пределы действительности — в "нездешний" мир мечты и вдохновенного воображения), а также введены главные лирические герои: "я" и "он", ее "спутник", пока обозначенный лишь косвенно ("Я в спутнический ремень / Товарищески сцепилась");

⁴⁸ Этот взбесившийся автобус-"дударь" переключается с дудочником, "флейтистом" из цветаевской поэмы 1925 года "Крысолов" (мотивы Вожатого-Черта, уводящего из "жизни" в "иной" мир, и т.п.; см. Ельницкая 1990, глава 2, раздел "Черт и Бог").

Интересно также сопоставить цветаевский "Автобус" с его, в определенном смысле, "предшественниками", ср. "Пьяный корабль" Рембо, "Плавание" Бодлера (которое Цветаева в 1940 году перевела на русский язык, и там — о "безмерности мечты", о беспредельности высоких вымыслов: "На облако взгляни: вот облик их желаний!", о том, что "Душа наша — корабль, ведущий в Эльдorado", — сравни в "Автобусе" цветаевско-лермонтовский образ "паруса", который мы "надуваем" собственным воображением, и другие сходные мотивы), "Заблудившийся трамвай" Гумилева (ср. благодарность Цветаевой "дорогому Гумилеву", "богавдохновенному" "мастеру" за его стих "Мужик", в ее эссе 1931г. "История одного посвящения", где она упоминает и гумилевский "Трамвай", СМТ 4: 142).

В статье "Пьяные корабли" Манук Жажоян рассматривает эту тему на примере Бодлера, Рембо, Гумилева и Бродского (его "Рождественский романс"). Расширив тему (и, в частности, набор способов и "средств передвижения") в список авторов можно включить и Лермонтова, и Цветаеву (уход, переход в "иной" мир — важнейшая часть "архисюжета" в поэтической вселенной Цветаевой), и Ахмадулину (ср. ее полночный "автобус белоночный", несущийся "в обратность дней, вспять времени и смысла", ст. "Сирень, сирень — не кончилась бы худом", Ахмадулина: 273-276), и даже Окуджаву (его "полночный", "последний троллейбус"), и других. Но это уже тема моего отдельного исследования.

2) основная часть, начиная с *"И лежит, как ей повелено"* — и кончая *"Сверх рта и мимо рук / Идут!"*. Здесь представлено взаимодействие двух линий лирического сюжета поэмы: мир природы и история взаимоотношений героев, — что в свою очередь, подразделяется на:

а) идиллию (кончается строками *"Конечно! — был ответ / (Двойной)..."*): описание "закалендарного" — уже в прошлом находящегося, ретроспективного — "рая", некоего эдемского цветущего сада, весны, пробуждения и экстатического ликования природы, поры надежд и мечтаний обоих героев о счастье. Здесь же и первое предвестие конфликта героини и ее "спутника".

б) лирическое отступление героини о "счастье" (кончается строкой *"А не воротами предстоит!"*), при этом, в другом временном плане — как бы комментарий из реального, драматического "сейчас", контрастирующего со счастливым "тогда";

в) продолжение основного сюжета, но фактически — это лирическое отступление героини о "сильных потоках", о разминовении "сна" и "жизни" и т.п.;

3) заключение — своего рода "потерянный рай" (падение, уличение в грехе, наказание, изгнание из рая).

При этом — падение именно героя, не выдержавшего проверки высотой, оскорбившего божественное, райское дерево, цветущую яблоню-вишню, своими низкими, человеческими, гастрономическими мерками.

Об этом — первая строфа финала, начинающаяся с: *"И какое-то дерево облаком целым"*. Следующие пять строф — монолог-реакция героини на кощунственную реплику героя, из них четыре — страстное обличение не только данного "гастронома", но всей этой породы в целом, а также предостережение-наставление себе — помнить полученный урок и не вступать в близкий контакт с "гастрономами".

Заключительная строфа — наказание, оно же месть, осуществляемые героиней. Герой лишается величия, подвергается презрению, унижению-снижению: с божественных высот изгойается вниз, на землю, из райского сада (природа в ее самоценности) — в огород (очеловеченная, одомашненная, утилитарно-сниженная, огастрономизированная природа), а вместо того, чтобы царственно процветать в садах бессмертной Лирики, обречен пребывать — неким огородным овощем — позорной притчей во языцех.

Рассмотрим теперь, следуя описанной выше композиции поэмы (сохраняя напу нумерацию ее частей), где и как конкретно выявляется в ней "пастернаковский" подтекст.

1) "Спутник" героини. Именно таким спутником, в душевной и поэтической лирике Цветаевой был на протяжении всех этих лет (начиная с

чтения его книги "Сестра моя — жизнь"), Борис Пастернак, факт этот известен, хорошо документирован и описан в различных работах о Цветаевой и Пастернаке. Добавим лишь еще один пример, где сама Цветаева называет Пастернака "спутником" (1924г.):

<...> вне Вас мне ничего не найти и ничего не потерять. <...> читаю Ваши книги и содрогаюсь от соответствия. Поэтому — ни одна строка, написанная с тех пор, Вас не миновала, я пишу и дышу — в Вас <...> Когда мне плохо, я думаю: Б.П., когда мне хорошо, я думаю: Б.П. <...>, когда музыка: — Б.П., когда лист слетает на дорогу — это просто Вы, Вы мой спутник, моя цель, мой оборот на. (Св.Т.: 279).

"Я в спутнический ремень / Товарищески вцепилась" — ослабленный, но все же вариант сестринско-братского мотива, культивируемого Цветаевой и Пастернаком в отношении друг друга.

2а) Помимо персонажа "спутника", с Пастернаком соотносится изображенная здесь картина мира во всем его великолепии: апофеоз природы, этого земного рая, сверхинтенсивность всех ее "животворных" "соков" и "токов", звуков, запахов, цвета, родство всего со всем. Это природа в ее самоценности — такая же, какой она увидена и дана у Пастернака, писавшего не о природе, а "ее: самоё: в упор. <...> И задумчивость встает: еще кто кого пишет". Цитата — из эссе "Световой ливень" (СМТ 5: 241), восторженного отклика Цветаевой на впервые, по ее словам, читаемые ею стихи Пастернака (лето 1922г. в Берлине), а была эта его книга — "Сестра моя — жизнь".

Пастернак, как его всегда определяла Цветаева, — это явление природы. Именно так — как явление самой природы, как равносущий ей: природа, являющая Пастернака, т.е. природа как эквивалент самого Пастернака, Пастернак, приравненный к природе и уравненный с ней (природа как представительница-заместительница Пастернака) — индизонимично, но абсолютно точно отразив природную сущность Пастернака, изобразила его Цветаева в этой части своей поэмы. Природа как "автограф" Пастернака обнаруживает, таким образом, его присутствие в данном тексте Цветаевой.

Обращает на себя внимание также сходство этой картины природы- "портрета" Пастернака — с описанием лирического "я" Пастернака в уже упоминавшейся нами статье Цветаевой о нем 1933 года (СМТ 5: 414, 415):

<...> самоценность природы в творчестве Пастернака <...> О чем бы ни говорил Пастернак <...> — это всегда природа, возвращение вещей в ее лоно. <...>

Лирическое "я" Пастернака есть тот, идущий из земли, стебель живого тростника, по которому струится сок и, струясь, рождает звук. Звук Пастернака — это звук животоорных соков всех растений. Его лирическое "я" — питающая артерия, которая разносит повсюду зеленую кровь природы...

Сравним:

Каждою жилою — как по желобу — / Влажный, валежный, зеленый дым. / Зелень земли ударяла в голову, / Переполюняла ее — полным! / Переполюняла теплом и щебетом — <...> Каждый росток — что зеленый розан, / Весь окоём — изумрудный сплав. / Зелень земли ударяла в ноздри / Нюхом <...> Каждый росток — животоорный шприц / В око <...> В ухо <...> / Позеленевшим, прозревшим глазом / Вижу, что счастье, а не напасть, / И не безумье, а высший разум: / С трона сшед — на четвереньки пасть... / Пасть и пасть, зарываясь носом / В траву <...> / Все соки вобрав, все токи, <...> / — Зелень земли ударяла в щеки / И оборачивалась — зарей! / Боже, в тот час, под вишней — С разумом — что — моим, / Вишневый цвет помнившей / Цветом лица — своим! / <...> Вишневый цвет прилявши / За своего лица — / Цвет..! / "Седины"? но яблоня — тоже / Седая, и сед под ней — / Младенец... / Всей твари божьей <...> — От лютика до кобылы — / Роднее сестры была! / Я в руки, как в рог, трубила! / Я, кажется, прыгала?

То, что в данном случае слиянность с природой относится и к героине, не отменяя, конечно, "наличия" Пастернака в этой картине природы, — самим фактом включения в эту аналогию (Пастернак-природа) и героиню, демонстрирует еще и такие важные для нас мотивы, как единственность героини и природы (она — не только тесно связанная с природой, но и как неотъемлемая часть природы) и равносущность-родство героини и Пастернака.

При этом, самоожесточение героини с цветущими вишней, яблоней (слово *цвет*, как мы видели выше, неоднократно повторен) — пример самоидентификации, столь характерный для Цветаевой (вспомним, например, Марусю, она же цветущее деревце, алый цвет — из поэмы Цветаевой "Молодец", кстати, посвященной Пастернаку и написанной, как она сообщала ему, "о нас"). Параллель: "седая" яблоня (т.е. в белом цвете) и седая голова героини — тоже автобиографична. Известна ранняя седина еще двадцатилетней Цветаевой, но в поэтическом мире Цветаевой седые волосы — это мета не возраста, а духовности, как знак причастности к высшему миру. Таким образом, за всем этим ино-

сказанием безошибочно угадывается Цветаева, "прочитывается" ее "флоро-колористический автограф" (Жолковский 1999а: 43).

Мотив родства со всем в мире — столь же легко узнаваемый "автограф" Пастернака. Характерны для Пастернака и Цветаевой, как уже отмечалось, и братско-сестринские мотивы по отношению друг к другу. Во фразе героини *"роднее сестры была"*, помимо всех уже выявленных нами смыслов, присутствует также и скрытый намек на пастернаковское *"сестра моя жизнь"* — и как заглавие его книги (которой Пастернак вошел в жизнь Цветаевой, с которой для нее и начался Пастернак-поэт), и как символическая формула, отразившая поэтическую сущность Пастернака, и как его лично-интимное обращение к Цветаевой (из их переписки тех, лирических, лет, в пору их душевной, духовной и поэтической совместности) — определяющее всю атмосферу этой "идиллической" части поэмы "Автобус".

Упомянутая Цветаевой *"кобыла"*, которой (как и *"всей твари божьей"*) она *"роднее сестры была"*, и это детское веселье, восторженное *"Я в руки, как в рог, трубила! Я, кажется, прыгала?"*, в контексте пьянящего *"зеленого шума"* ее опозитизированной природы, контрастно перекликаются — и возможно, намеренно, в пику Пастернаку — с *"телячьими восторгами"*, *"телячьими нежностями"*, телячьим *"вскачь"*, его и новой *"подруги"*⁴⁹ в его стихотворении *"Все снег да снег"*⁵⁰ (из сборника *"Второе рождение"*, Пастернак 1985: 318-319), которое тоже о весне (фактически, это мечта о весне — в желательном-сослагательном "бы"), но где всё предельно огастрономизировано.

При этом гастрономические образы у Пастернака появляются не только в сравнениях и метафорах (*"Зубровкой сумрак бы закапал"*, *"откупирили б, как бутылку, Заплесневелое окно"*, *"И солнце маслом Асфальта б залило салат"*), но и сами по себе, как детали жизни поэта и его *"подруги"*: *"скромный стол"*, *"суп"*, да пока лишь мечтанные *"укроп"* и *"салат"* (что для Цветаевой — все тот же презренный *"обеденный стол"*, жизнь-быт, а мечты поэта о весенней добавке к меню — профанация и мечты и весны).

⁴⁹ Ср. За этим неприятием общего стоит, конечно, и неприятие личного. *"Телячьи восторги"* Пастернака и *"телячьи нежности"* его подруги были для Цветаевой еще неприятней, чем зубровка и укроп. (Гаспаров 1990: 25)

⁵⁰ Может быть, еще и это стихотворение Пастернака спровоцировало взрыв анти-гастрономических эмоций Цветаевой против *"обеденного стола"* в ст. *"Квиты: вамп я объедена"*, где под прикрытием негодования, направленного против обобщенного "вы", Цветаева излила свой гнев и свое презрение и на Державина, любителя застолий, и на Пастернака, с его *"подругой"*, и с их *"суюмом"* да *"укропом"*.

Присутствие Пастернака в поэме "Автобус", опять завуалированно-опосредованно, дано также и через соотнесенность его с Лермонтовым (кому Пастернак посвятил свою книгу "Сестра моя — жизнь")⁵¹. Главная отсылка к Лермонтову — это образ белого паруса, которому уподоблена белая парусиновая (холщовая) рубаха "спутника" героини, раздуваемая ветром и надувающаяся, как парус. Соответствие усиливается и общим фоном: вокруг безбрежное море-океан зелени (а земля та, ведь, "прежде была — океана дном!"; "Как топорищился и как покоился / В юной зелени — твой белый холст!") и лазурь неба. Героиня — в полноте и экстазе всех сил и чувств, и вот уже "белая парусина" ее "спутника" чудится ей парусом. Перед нами чисто-поэтическое видение мира: преобразование действительности (возвышение простой "рубахи" — в романтический "парус"). А далее — еще дальше:

*На парусах тех душа сбиралась
Плыть — океана за окоём!*

"Окоём" — высоко-торжественное наименование горизонта. Движение за горизонт, за пределы земли, этого мира (времени-пространства-действительности) — в далекую манящую даль-высь, есть движение души (которая по определению безмерна) в безграничные просторы; творимые ее воображением (мечта, вдохновенные вымыслы, "блажь", "бред" — что с точки зрения здравого смысла "простолюдинов" — конечно же, "дурь"), где и осуществляется всё, невозможное в тесной и скудной жизни "как она есть". То есть, парусиновая рубаха "спутника" преобразается в чудесный парус — воображением героини, ее мечтой-желанием-порывом к беспредельности⁵², куда и устремляется она со своим "спутником":

⁵¹ В своем эссе -отклике на эту книгу, Цветаева сопоставила-противопоставила этих двух поэтов:

Книга посвящена Лермонтову. (Брату?). Осиянность — омраченности. Тяготение естественное: общая тяга к пропасти: пропáсть. Пастернак и Лермонтов. Родные и врозь идущие, как два крыла. (СМТ 5: 234)

⁵² Поэма "Автобус" завершена в июне 1936 года, а в августе Цветаева прямо упоминает лермонтовский парус как образное воплощение силы поэтической мечты, воображения, которыми душа (дыша) сотворяет свой, возвышенный, мир (в поэтическом мире Цветаевой дух творит через дыхание, дышать и творить высшее — синонимы). Все это разъясняется-внушается, в письме, молодому поэту А. Штейгеру, с которым завязалось, с конца июля, интенсивнейшее эпистолярное, душевно-духовное общение:

*Не разведенная чувством меры —
Вера! Аврора! Души — лазурь!
Дура — душа, но какое Пёру
Не уступалось — души за дурь?*

Вспомним теперь лермонтовское "Белеет парус одинокой / В тумане моря голубом!.. <...> Что ищет он в стране далекой? / Что кинул он в краю родном?",

— которое и отозвалось в цветаевской поэме, будучи сопряженным с зашифрованной в нем пастернаковской темой.

Пастернак и Лермонтов сведены вместе и в цветаевской статье о Пастернаке 1933 года (и там также упоминается лермонтовский "Парус"), где они оба, в ее делении на поэтов с историей и без, попадают в ту же категорию — поэтов без истории, "чистых лириков", то есть, тем самым, признается родство их лирической сущности⁵³ (СМТ 5: 397—410). Итак, неназванный в цветаевской поэме Лермонтов оказывается представителем еще более тайно-присутствующего здесь Пастернака.

Возвращаясь к сюжету поэмы "Автобус", — "куда же *сбиралась плыть*" героиня со своим "спутником", в какие мечтанные просторы-дали? Здесь возникает образ неких чудесно-таинственных "ворот":

*<..> Львиной пастью
Пускающие — свет.
— Куда ворота? — В счастье,
Конечно! — был ответ
(Двойной)...*

Здесь важно именно это слово "двойной", т.е. обоюдность устремления в какой-то свет-простор-даль (в биографической проекции, здесь, возможно, отразилась им обоим, Цветаевой и Пастернаку, померещившаяся было возможность счастья совместности — когда-то, где-то, в каком-то идеальном пространстве: Веймар? Кавказ? или уж совсем ирреальная "комната", изобразить которую Цветаева попыталась в своей

Непроставленный эпитафия к Вашему письму: — На время не стоит труда... т.е. все оно сводится к вопросу — и даже запросу: не уйдет ли объемлющее вас облако — дальше, обронив пассажира... Друг, у облаков свои законы — простой природы, и облака — пар, а если не пар, то только потому, что мы их надуваем — как 16-летний Лермонтов свой парус — своим дыханием. (СМТ 7: 580)

⁵³ О сопоставительном анализе поэтической личности Пастернака и Лермонтова см. Эткинд: 470-483.

"Попытке комнаты"?), где осуществилась бы наконец их мечтанная встреча, ожиданием которой Цветаева жила годы и годы.

Но, как мы уже говорили, в этой части поэмы уже имеется предвестие того, что цветаевский "спутник" не оправдает ее надежд и доверия, о чем в тексте поэмы сказано непрямо, хотя образность эта вполне прозрачна:

*Спутник в белом был — и тонок в поясе,
Тонок в поясе, а сердцем — толст!*

2б) В этой части поэмы сюжетное повествование прерывается горько-ироническим пассажем о "счастье". Здесь и воспоминание о былом счастье и его отсутствии теперь ("Но это же там, — на Севере — / Где-то — когда-то — простыл и след!"), и сетование на то, как редко случается оно (все равно что в детстве, когда еще наивно веришь в эту счастливую приметку, найти редкостный четырехлистный клевер), и обида-оскорбленность за поруганность, униженность — "растоптанность" счастья и даже всяких надежд на него ("Счастье? Да это ж — ногами топчется, / А не воротами предстоит!").

Ключевым словом к "пастернаковскому" подтексту здесь является "Север", притом "там — на Севере" вызывает в памяти пушкинское:

*А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует.*

Так говорит в "Каменном госте" Лаура, для которой Париж по сравнению с ее Мадридом — конечно, где-то "далеко, на севере". Поэму "Автобус" Цветаева пишет в Париже, так что для нее "там — на Севере" означает: Москва, Россия (утаённо-неназванная в тексте), где находится внутренний адресат и монолога о счастье и всей поэмы в целом — Пастернак.

Схожее обыгрывание расстояния, разделявшего их, имеется в поэме Цветаевой "С моря" (обращено к Пастернаку, написано на юге Франции, в Вандее, в 1926г.; СМТ 3: 108-113), где героиня (лирическое "я") преодолевает это расстояние ("с Океана — Долго — в Москву-то!") не обычным путем — посылания письма, и даже не привычно-фантастическим перелетом "с ветром" ("С Северо-Южным, Знаю: невозможным! Возможным — коль нужным!"), а сверхординарным и предельно своеобразным способом (внушая любимому сон о себе, свою сновиденную мечту о встрече с ним осуществив в его сне, который она сама и сотворила: "Из своего сна Прыгнула в твой. Снюсь тебе."

И еще одно соображение. В 1936 году, работая над поэмой "Автобус", а именно продолжая начатую два года назад ту ее часть, которую мы называем "идиллической" (в нашем обозначении это 2а, а далее непосредственно следует пассаж о счастье)⁵⁴, Цветаева делает такую запись в черновой тетради:

Трудно писать восторг — и любовь — и доверье, когда нет ни одного, ни другого, ни третьего, и вдобавок холод и дождь (июнь 1936). Но м.б., так и создаются — восторг, любовь, доверье — и вдобавок — хорошая погода? (МЦ-65: 778).

Обратим внимание на дату — июнь 1936 (именно так помечено Цветаевой завершение поэмы: под текстом всей поэмы "Автобус" стоит двойная дата: "Апрель 1934 — июнь 1936"). То есть, "восторг, любовь, доверье" — это лирический, "весенний" "пейзаж" как состояние души героини поэмы-Цветаевой в тот "счастливый" период совместности с ее "слутником"-Пастернаком ("восторг-любовь-доверье" — именно так сформулирован самой Цветаевой главный тематический комплекс "идиллической" части поэмы), и это всё уже в прошлом.

Сейчас, в июне 1936 года (т.е. после встречи-"невстречи" с Пастернаком, окончательной разочарованности в нем), в состоянии отчуждения и одиночества — писать об этом "трудно", ибо внутренний "пейзаж" теперь прямо противоположен былому когда-то, и нынешнему душевному состоянию вполне соответствуют "холод и дождь" реальности (таким образом, метеорологическая сводка в черновой тетради оказывается как бы показателем "осеннего" эмоционально-психологического состояния Цветаевой "в июне 1936").

В таком биографическом контексте, фраза пушкинской Лауры членится скорее следующим образом, приобретая смысл в соответствии с перипетиями в отношениях Цветаевой и Пастернака: "далеко, на севере" — Москва, Пастернак и связанное с ним былое счастье (ср. "Счастье? Но это же там, — на Севере — Где-то — когда-то — простыл и след!"), а там, где она, Цветаева, — "в Париже — <...> небо тучами покрыто, Холодный дождь идет и ветер дует". И подчеркнем еще

⁵⁴ Точнее говоря: "с 12 по 26 апреля 1934г. в Клараре близ Парижа был написан черновой вариант 1-й части поэмы (до слов "И оборачивалась — зарей!"), — это первые 11 строф нашего сегмента 2а ("идиллическая" часть поэмы), а другие 13 строф этого сегмента и до конца поэмы были созданы в 1936г. — "с последних чисел мая по 16 июня 1936г., в предместье Парижа Ванв был написан последний вариант "Автобуса", 1-я часть которого вновь подверглась значительной авторской правке и доработке" (МЦ-65: 776).

раз, что монолог о счастье героини поэмы и дневниковая запись Цветаевой — это один и тот же временной план ("сейчас") и та же модель отношений с "тогда" (контраст).

Собирая воедино различные доказательства обширного "пастернаковского" подтекста в поэме "Автобус", можно прибавить к ним и еще несколько деталей. В дневниковых тетрадах Цветаевой 1924 года (которым датирована уже упоминавшаяся нами запись, где она называет Пастернака "спутником") мы встречаем формулу "где-то, когда-то", которая явным образом относится к Пастернаку, к их будущей встрече. Но в этом случае, Цветаева отбрасывает всякие реальные конкретности-частности (которые всегда, для нее, — помеха) относительно "где" и "когда", оставляя чистую энергию желания-мечты и само "то", к чему ее мечта устремлена:

*Когда я думаю во времени — всё невозможно, всё сразу —
безнадежно. А так — где-то (без где), когда-то (без когда) — о, всё
будет, сбудется! (Борису)*

И на той же странице тетради (Св. Т.: 293) и тоже обращенное к Пастернаку — еще и такое о нем: "Высшая ирреальность", "В уровень моего восторга", — что вполне соответствует общей атмосфере "идиллической" части поэмы "Автобус", гармонируя с душевным состоянием ее героини.

2в) В этой части поэмы главное — не сюжетное действие (оно минимально: после таинственных "ворот", которые, послужив предлогом для героини поразмышлять на тему "счастья", дальше никак в сюжете не участвовали, эту роль исполняет "колодец"), а тематика "притчи" на примере "колодезного потока", не попадающего в рот, и предельно наглядные "урок"- "мораль" "той басни". А именно — большее не вмещается в рамки меньшего и идет "мимо". И аналогия — как вода мимо рта, проходит мимо "жизни" — "сон", ибо "сон" (и шире — вся совершенная, "высшая ирреальность", т.е. область души и духа) больше "жизни", ее узких, тесных, малых рамок⁵⁵:

*Поток воды холодной
Колодезной — у рта —*

*И мимо. Было мало
Ей рта, как моря — мне,*

⁵⁵ Ср. "жизнь — обратное сну <...>, где все когда надо и как надо" (Св.Т.: 393).

*И всё не попадала
Вода — как в странном сне,*

*Как бы из влажной жилы
Хлеца на влажный зём.
И мимо проходила
Вода, как жизни — сон...*

Но еще важнее этих истин — личная параллель, реплика героини колодцу:

*<...> — Знаю, друг,
Что сильные потоки —
Сверх рта и мимо рук*

Идут!..

Мотивы и образность этой части поэмы находят свое развитие и завершение, как мы увидим, в финале поэмы, но сейчас я хочу показать, как перекликаются они с другими текстами Цветаевой того же периода и как это связано с Пастернаком.

В цветаевских записных книжках за 1931 год, где-то между датами 10 и 19 июля имеются такие строки (Св. Т.: 449-450):

*...Неудержимый
Ни в чьих руках
(Поток. Поэт.)*

и целый ряд формул на тему "О поэте", а именно, кому поэт "не может служить" (власти, силе, и т.д.) и почему (потому что он сам — и власть, и сила — притом, "высшего порядка"). Для нас существенно отождествление потока и поэта, а также оценка: поэт значит "высшее".

Всё это в цветаевской тетради соседствует с различными записями на пушкинскую тему, а (как я показываю в части 1 моей работы) с 1931 года особенно, Пушкин и Цветаева — с одной стороны, Пушкин и Пастернак — с другой, сближаются у Цветаевой целым рядом тематических параллелей и общим контекстом. Сказанное о потоке-поэте, в принципе, приложимо к ним всем. Но тут надо иметь в виду изменившееся отношение Цветаевой к Пастернаку в связи с его так называемым "вторым рождением", когда Пастернак, в глазах Цветаевой, "снизился", изменив ей, вышшему себе, Лирике и т.д. Таким образом, из них двоих, когда-то единосущих и равных (вспомним цветаевское

"сильный с сильным", "равный с равным" — о себе с Пастернаком, в 1920-е годы), на высоте, "сильным" (потоком-поэтом), с коннотациями большего-высшего, осталась лишь Цветаева.

Думается, что еще и этот подтекст (наряду с другими пастернаковскими аллюзиями) имеет стихотворение Цветаевой "Вскрыла жилы" (6 января 1934; СМТ 2: 315). Приведем его полностью:

*Вскрыла жилы: неостановимо
Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляйте миски и тарелки!
Всякая тарелка будет — мелкой,
Миска — плоской,
 Через край — и мимо —
В землю черную, питать тростник.
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих.*

"Снижение", "измельчание" Пастернака показано здесь как его "одомашнивание" — через обеденные "миски" и "тарелки" (принадлежащие низшему, гастрономическому уровню жизни), которые оказываются не в размер сильному потоку (лирического — бытия, стиха), с которым здесь Цветаева ассоциирует себя. Этот мощнейший поток минует все "мелкое" и "плоское" человеческое, и возвращается в лоно природы, дабы своим "соком" вскормить "тростник" (а у Цветаевой есть где-то образ поэта как "поющего тростника").

"Подставляйте миски и тарелки!" — звучит как ироническая перифраза пастернаковской строки "Тетрадь подставлена — струись!", из его стихотворения "Поэзия", 1922 года, которую Цветаева приводит ("А вот в одной строке — образ всей поэзии") в статье о Пастернаке 1933 года. Думается, что здесь не простое совпадение, а намеренный, хотя и образно-завуалированный контраст между Пастернаком теперешним (огастрономизированным: "миски и тарелки" — метонимический образ этого нового Пастернака) и Пастернаком тогдашним (высоко-лирическим). И если теперь мы перечтем строки Цветаевой о "самоценности природы в творчестве Пастернака", о его лирическом "я", уподобленном "живому тростнику", о тождестве "животворных соков" — "зеленой крови природы" и лирических "звуков" Пастернака (из статьи 1933г. о Пастернаке; я уже приводила этот "портрет" Пастернака-поэта при анализе "идиллической" части поэмы "Автобус", для демонстрации тождества этих двух описаний), можно предположить, что говорила Цветаева не о Пастернаке вообще, а о нем лучшем-высшем, предоставляя

читателям, читающим эту ее статью и Пастернака "Второго рождения", сделать свои, без ее подсказки, соответствующие выводы.

Еще одно небезинтересное для нашей темы наблюдение. По времени написания, ст. "Вскрыла жилы" (6 января 1934г.) — следующее после цикла "Стол", а в нем наиболее поздней датой — "конец июля 1933" — помечено ст. "Квиты: вами я объедена" (на тот момент, пожалуй, самое личное из "антигастрономической" лирики Цветаевой). Сходство тона, тематики, образности, авторской позиции в этих двух стихотворениях особенно поразительно, когда видишь эти тексты рядом — как они и напечатаны в цветаевском сборнике (см. СМТ 2: 314-315), где стихотворения расположены в хронологическом порядке. Соответственно, "миски и тарелки", а также стоящий за ними "гастроном" попадают в один ряд с "обеденным столом" (со всем его содержимым) и презренными гурманами, которым противопоставлены — лирический поток-стих-поэт-душа и "стол письменный" (со всем, что онный олицетворяет).

3) А теперь рассмотрим, в плане "пастернаковского" подтекста, финал поэмы "Автобус". В изображенном здесь конфликте линию оскорбления представляет Пастернак-"спутник", а места за оскорбление — Цветаева-лирическое "я" поэмы. Выбор образности, воплощающей эту ситуацию конфликта, соответствует специфике самих участников, а также характеру "преступления" и "наказания".

"Цветущее дерево" (с которым Цветаева отождествляет себя и в "идиллической" части поэмы), еще и уподобленное "сновиденному" "облаку", — это очень ёмкий образ, соединяющий все нужные Цветаевой "высшие" ценности, оскорбленные Пастернаком⁵⁶. А именно, — природа (как совершенный, высший мир); сновиденность: сон, высокие вымыслы, мечта и т.п. — как высшая ирреальность, отрешенная от несовершенной действительности и возмещающая ее ущербность; возвышенность: это и "небесность" облака, и цветущая глава, то есть крона, дерева, — та же цветаевская голова поэта, полная высоких и возвышающих вымыслов, рождающая дивные, божественные, возвышенные звуки (ср. "создательное чудо", "настроенная" "на самый высший лад: лирический", СМТ 2: 333-334).

"Знали бы вы, / Ближний и дальний, / Как головы / Собственной жаль мне — / Бога в орде!" — писала когда-то Цветаева (1926г.; СМТ 2: 263).

⁵⁶ И образ "сновиденного" "облака", с которым сравнивается цветущее дерево на фоне лазурных небесных просторов, и схожее самоотожествление лирического "я" Цветаевой с "плывучим островом" ("по небу, не по волнам", ст. "Попытка ревности") — не отзвук ли лермонтовского "Тучки небесные, вечные странники! / Степью лазурною, цепью жемчужною / Мчитесь вы, будто, как я же, изгнанники...?"

Можно предположить, что оскорбление "головы" в поэме "Автобус" восходит к оскорбительным для Цветаевой (и воспринятым очень лично) пастернаковским строкам (из "Второго рождения", Пастернак 1985: 321) — *"И вымыслов пить головизну Тоинит, как от рыбы гнилой"*. Обиды за свою "голову" и за свою "лиру" Цветаева — не простила, даже Пастернаку⁵⁷.

"Цветная капуста под соусом белым" — это взгляд на цветущее дерево не поэта, а "гастронома" (в поэтическом мире Цветаевой относящихся к абсолютно разным мирам: высшему и низшему), восприятие

57 В июле 1936 года начались интенсивнейшие лирические отношения Цветаевой с молодым поэтом А. Штейгером, уже в сентябре закончившиеся полным крахом. В связи с нашей темой отметим два момента.

Объясняя свою реакцию на его поведение (мы не будем сейчас вдаваться в анализ этих отношений), Цветаева подчеркивает надличный характер нанесенного ей оскорбления и свою принципиальную позицию — защиты высшего:

<...> оскорбления, в моем лице, всех поэтов ... <...> было оскорблено большее меня, то — за что жизнь отдам — и, в моем лице (я — последняя моя забота!) — все так оскорбленные до меня: от Франца Шуберта, чья любовь не понадобилась — до le petit Marcel <...> было оскорблено всё мною на земле любимое <...>. И такое прощенье было бы предательством (СМТ 7: 622).

Эта измена, в ее лице, высшему — мотив, уже знакомый нам на примере Пастернака. Но тогда "случай с Пастернаком" явно противоречит цветаевскому утверждению (и даже опровергает его), что "удар", полученный от Штейгера, это — первое оскорбление ей от поэта:

<...> так оскорблена как Вами я никем в жизни не была, а жизнь у меня длинная, и вся она — непрерывное оскорбление. (Не оскорбляли меня только поэты, ни один поэт — никогда — ни словом ни делом ни помышлением, (Вы — первый), но с поэтами я мало жила, больше — с людьми). (СМТ 7: 623).

Итак, если принять это утверждение Цветаевой за истину — то Пастернак полностью реабилитирован (но что в таком случае делать со всей массой прямых и косвенных доказательств "измены" Пастернака и цветаевской оскорбленности, которые она сама же и поставила нам — и в письмах, и в высказываниях, и в лирике, и в прозе?). Либо заявление Цветаевой истине не соответствует, но вряд ли это намеренная ложь (чтобы, например, больше уязвить Штейгера), скорее уж это "возвышающий обман" (который "тмы низких истин нам дороже") — сознательно творимый ею миф о поэте вообще и поэте Пастернаке в частности (о подобном мифотворчестве см. Ельницкая 1992). Но тогда это, конечно, не исключает и психологической мотивации непризнания факта (она, Цветаева, была оскорблена Пастернаком, поэтом), и объяснение тому лежит в области психологии личности Цветаевой, как проявление защитной реакции ее психики, "блокирующей" особо-травматическую для этой личности информацию.

на уровне его собственной "низшей" сущности⁵⁸. В применении к Пастернаку это свидетельствует об изменении его точки зрения (взгляда) на мир: по мнению Цветасовой — сниженной, и по сравнению с его прежним "природным" зрением — "огастрономившейся".

В 1932 году, в статье "Эпос и лирика современной России" Цветаева, комментируя на ее взгляд нежелательные перемены в мировоззрении Пастернака (*"Глаз тайновидца, тщащийся стать глазом очевидца"*), увещевает его (*"И так хочется от лица мира, вечности, будущего, от лица каждого листка, на который он так глядел, уговорить Пастернака <...>"*) доверять и хранить верность своему природному "глазу", а не стараться приспособиться к точке зрения современности (СМТ 5: 394).

В 1936 году в поэме "Автобус" — Цветаева клеймит Пастернака за измену не только самому себе, но вообще всему высшему. И не только клеймит, но и мстит, притом тем же (извечным, ветхозаветным) способом "око за око": низводя того, кто *"так царственно мог бы — любимым Быть, бессмертно-зеленым (подобным плющу!)"*, — до некоего *"цветно-капустного анонима"* как наказание ему, унизившему *"цветущее дерево"* сравнением с *"цветной капустой под соусом белым"*.

Впрочем, месть мстью, но цветаевский "спутник"-оскорбитель "высшего" сам наказал себя: унизив высшее, унизился сам, — ведь это

⁵⁸ В письме к О.Е.Черновой-Колбасиной (25 ноября 1924г.) Цветаева упоминает одного подобного "гастронома" (Лапшин И.И., философ, историк литературы и музыки, СМТ 6: 693, 767; жирным шрифтом выделено самой Цветаевой): *"<...> сравнивал блины с какой-то симфонией Скрябина (какова пошлость!)"*.

Эта реакция Цветаевой на "пошлость" (оскорбление музыки гастрономическим сравнением) — имеет скорее "надличный" характер. Выбор же "цветущего дерева", униженного "порченным глазом" в поэме "Автобус", определяется тем, что Цветаевой в данном случае нужно было дать **лич**ный образ и связать оскорбление со спецификой нового пастернаковского "глаза".

Говоря же о **поэтическом** взгляде на мир, приведем пример тоже с цветущим деревом. В своих "Записках об Ахматовой" Лидия Чуковская описывает такой эпизод (Чуковская: 87-88). Корней Чуковский предложил увезти Ахматову из жаркой Москвы (8 июня 1955г.) в Переделкино. Там, в какой-то момент Ахматова решила повидаться с Пастернаком. По пути к нему, зашли на дачу к Федину:

посмотреть на японские чудеса у него в саду. <...> мы сели на скамью. Перед нами было розово-белое цветущее дерево, а за ним еще и еще его белые японские сестры. Анна Андреевна смотрела на них в молчаливом благоговении. Когда Варенька, Корней Иванович и Константин Александрович заговорили о чем-то своем, она сказала мне, показывая на белое дерево: — Словно в нем живет белая ночь.

Потом дошли до пастернаковской дачи:

вошли во двор. Пусто. Ни цветов, ни деревьев, один огород.

его слова про цветную капусту, ему принадлежит "гастрономический портрет" цветущего дерева, а как писала в "Живое о живом" Цветаева (СМТ 4: 193): *"басня о нас — есть басня именно о нас, а не о соседке. (Низкая же ложь — автопортрет самого лжеца)"*. Ответ на вопрос, кто же "автор" унижительного "портрета", этот "некий" "цветно-капустный" "аноним" (выделено мною — С.Е.), напрашивается сам собой: конечно, гастроном, конечно, какой-то огородный овощ. А что этот огородный овощ — пастернак (как разгадка имени "художника", оскорбителя "цветущего дерева"), подсказывается всем "пастернаковским" подтекстом поэмы "Автобус" (обыгрывание имен — Цветаева и Пастернак — еще один пример изопренной "поэтической мести" Пастернаку, которой Цветаева "отыгралась" за свою обиду и за оскорбления, нанесенные ей, и в ее лице всему высшему).

Далее. Четыре (из шести) финальные строфы поэмы — это яростная обвинительная тирада Цветаевой, направленная против "гастрономов". Образ гастронома, превратившего цветущее дерево в овощное блюдо (*"цветная капуста под соусом белым"*), вырастает здесь в какого-то жуткого людоеда, поедающего живьем свою жертву ("мозг", "лицо", "сердце", "душу" — названы самые личные, т.е. определяющие личность человека, самые "задетые" убийственным оскорблением области истязаемой жертвы). Притом, это — людоед-эстет: съедает не все сразу, а растягивая удовольствие (*"ковырнет — отщипнет — и оценит — И оставит, на дальше храня аппетит"*), а после еды пользуется "зубочисткой" (теперь понятно, как "кончаются наши романы с гастрономами", и почему кончаются именно "зубочисткой": нас "съедают"!).

Это людоедство перекликается с описанным Цветаевой ранее, где эстетствующие людоеды едят *"мозг наш — в поэмах, в сонатах"* и *"споласкивают рот"* — *"как водой туалетной"* — *"бессмертной песней"*. Стихотворение, откуда взяты эти примеры, называется "Никуда не уехали — ты да я" (из душного города — к морю, мать с сыном, ибо им "не по карману", в отличие от их "людоедов").

В аспекте нашей темы интересно еще отметить следующее. В цветаевской тетради под текстом стихотворения сделана помета: *"Начато в 1932г. — кончено летом 1935г. в Фавьере — у моря."* (МЦ-90: 745). Значит, были у Цветаевой основания допустить такое расхождение между фактами и — заглавием, а также связанной с ним тематикой стихотворения. Дело в том, что, в отличие от 1932 года, когда они "никуда не уехали", летом 1935 Цветаева с Муром уехали к морю (в Фавьер) — на четвертый день после встречи с Пастернаком в Париже ("невстречи", как ее горько определила Цветаева; о значении этого

события для Цветаевой мы уже говорили). Так что "не уехали", или уехали — в данном случае не существенно, главное, что из этого следует, что "летом 1935г." антигастрономический запал Цветаевой (да такой интенсивный!) все еще в силе, и что это имеет какое-то отношение к Пастернаку. К примеру, в Фавьере, 6 июля того же лета, написано уже упоминавшееся нами (в Части 1) письмо к Н.Тихонову (СМТ 7: 552): *"Борис, лучший лирический поэт нашего времени, на моих глазах предавал Лирику"*.

Такие "гастрономические" строки Пастернака — периода его "второго рождения", — описывающие горно-озёрный пейзаж (Пастернак 1985: 317), вероятно, были уже известны Цветаевой, даже к 1932 году:

*И над блюдом баварских озёр
С мозгом гор, точно кости мосластых,
Убедишься, что я не фразер.*

В пользу "зубочистки" как знака, отсылающего к Пастернаку и именно его "гастрономического" периода (а в личном плане для героини поэмы это конец ее "романа" со спутником, оказавшимся "гастрономом"), говорит тот факт, что это единственный случай употребления этого слова в цветаевской поэзии⁵⁹. До поэмы "Автобус" слово "зубочистка" встречается в ее прозе (и тоже, видимо, единственный случай) — и именно в ее эссе о Пастернаке "Световой ливень" (1922), где, восхищаясь сборником "Сестра моя жизнь", Цветаева — доказательно! — показывает, что Пастернак в этих стихах *"так же свободен от общепозитических" лун-струн, как от "крайне-индивидуальных" зубочисток эстетства. За сто верст на круг обойден этой двойной пошлостью"* (СМТ 5: 238).

Теперь о мотиве "не даваться в руки". В поэме "Автобус" героиня приказывает себе усвоить урок, чем *"кончатся наши романы с гастрономами"*, и не иметь с ними дела, ср. эту формулу самозаклятья: *"Помни! И в руки — нейди!"*.

В поэме "Молодец" (1922) тоже имеется автобиографическая героиня — "Маруся", а другой ее лик — цветущее *"деревце"*, алый *"цветик"*, *"цвет румянист"* (то есть, здесь обыгрывается и имя, и фамилия Марины Цветаевой). По ночам алое деревце оборачивается *"красной девицей"* и пляшет-кружит по пустынным залам баринова дома. Схватившая барином, всячески пытается вырваться: как некое чудище

⁵⁹ См. Словарь поэтического языка Марины Цветаевой, том 2: 246.

"вьется", "бьется", "рвется", "лётся" — "из рук", "прыгом", "шибом", "кидом", "дыбом", "рывом", "рыбой" — "из рук" (СМТ 3: 310).

В 1926 году Цветаева пишет любимому Пастернаку (а это пик их эпистолярного романа):

Ты получишь в руки, Борис, — потому что конечно получишь? — странное, грустное, дремучее, невучее чудовище, бьющееся из рук. То место в "Молодец" с цветком, помнишь? (весь "Молодец" — до чего о себе! (СМТ 6: 264).

Напомним, что поэма "Молодец" посвящена Борису Пастернаку. Здесь необходимо привести одну запись Цветаевой 1932 года (уже цитировавшуюся нами в Части 1; Св.Т.: 495):

Все прощала — пока лично, все прощала — пока мне (но где кончаюсь — я??), но поняв, осознав кого, что во мне обижают и унижают, уже не прощала ничего, вся бралась (изымалась) обратно из рук.

Как нам представляется, за этими словами Цветаевой как наиболее актуальный, на тот момент, пример подобного опыта — стоит ситуация именно с Пастернаком.

Что касается персонажа "спутник", то если и есть какой-то его реальный прототип или прототипы, то, как нам представляется, Пастернак — наиболее вероятный и подходящий кандидат на эту роль. Если же образ этот — собирательный, то и в этом случае "вклад" Пастернака — самый значительный.

Приведем, без комментария (оставляя это на суд читателей) несколько мнений на эту тему.

а) По воспоминаниям Ариадны Эфрон (со слов Анны Саакянц, см. СМТ, 3: 811): *поводом к написанию поэмы явился реальный эпизод, а прототипом "спутника" — знакомый Цветаевой, который в действительности вовсе не был таким пошлым "гастрономом", каким нарисован в поэме. Преображенная творческой фантазией "явь" послужила поэту средством обличения потребительского, вкусового отношения к жизни у так называемых "лизателей сливок", как именвала Цветаева эстетов.*

В своей книге "Марина Цветаева. Жизнь и творчество" (стр. 639-640) Саакянц приводит описание поэмы "Автобус", сделанное дочерью Цветаевой:

Тема этого произведения, на первый взгляд несвойственная поэту — сугубо "частный" и малопримечательный случай (эпизод): загородная прогулка двух, видимому ничем друг с другом не связанных людей: "спутника" и "спутницы". Спутница всем существом своим радуется краскам и запахам весны, вливая их,

сливаясь с ними; ликование пробудившейся земли заставляет ее забыть о бедах, обидах, заботах, о собственных седеющих волосах. Спутник же единственной небрежно брошенной фразой о цветущем дереве показывает свое отношение "потребителя" — гурмана и пошляка — к самой красоте, к земле, породившей ее, а значит и ко всему прекрасному в жизни, — к человеку, к любви — к самой жизни.

б) Далее Саакянц, уже от себя добавляет:

Это не просто поэма о прогулке; переживания героини на природе как бы пронизаны вселенским ходом вещей, сиюминутность — Вечностью...<...> Но быт и бытие — враги; от их соприкосновения происходит "короткое замыкание". Бытийное состояние "спутницы" и бытовое — "спутника" вначале существовали параллельно; она радовалась жизни, он — молчал; <...> Прогулка продолжалась, откуда он не заговорил. И тут произошел взрыв:

*И какое-то дерево облаком целым —
Сновиденный, на нас устремленный обвал...
"Как цветная капуста под соусом белым!" —
Улыбнувшись приятно, мой спутник сказал.*

*Этим словом — куда громовее, чем громом
Пораженная, прямо сраженная в грудь:
— С мародером, с вором, но не дай с гастрономом,
Боже, дело иметь, Боже, в сене уснуть!..*

Таков безжалостный приговор эстету, потребителю, которому ведомы лишь акусовые ощущения, — хотя, по воспоминаниям дочери, знакомый Марины Ивановны, вдохновивший ее на эти строки, не был в действительности таким приземленным "гурманом", а все дело было в художественной задаче:

*Ты, который так царственно мог бы — любимым
Быть, бессмертно-зеленым (подобно плющу!) —
Неким цветно-капустным пройдешь анонимом
По устам: за цветущее дерево — мицу.*

в) Гаспаров в принципе отказывается от биографической идентификации "спутника" (Гаспаров 1990: 21-22):

Я не знаю, кто был спутник Цветаевой, ставший героем "Автобуса", для меня он и впрямь остался анонимом. Может быть, биографы уже вскрыли или еще вскроют его имя и обстоятельства прогулки, творчески преобразованные в поэме. Я хочу высказать предположение не о нем, а о его реплике — о возможном литературном подтексте "гастрономического" пейзажа "Как цветная капуста под соусом белым!".

Этим "литературным подтекстом", как показывает далее Гаспаров, явились стихи Пастернака из "Второго рождения". Приводится и краткий "биографический комментарий" о Пастернаке того периода, и указывается, что именно, в этой связи, было неприемлемо и даже оскорбительно для Цветаевой — как в общем, так и

личном плане. В заключение своей статьи (стр. 26) Гаспаров опять акцентирует чисто литературный аспект соответствия "гастрономического" пейзажа в "Автобусе" и поэтики пастернаковского сборника:

Во избежание недоразумений повторю: я никоим образом не говорю, будто за "спутником" из поэмы "Автобус" стоит реальный или вымышленный Пастернак, — это было бы нелепо. Но что за словами этого спутника, за его "гастрономическим" взглядом на пейзаж стоят, наряду со многим другим, чего мы не знаем или, по крайней мере, я не знаю, стихи Пастернака, и стихи эти — из "Второго рождения", — это мне кажется в высшей степени правдоподобным.

г) Ронен высказывается более определенно о причастности Пастернака к "гастрономическому" пассажиу цветаевской поэмы, прямо связывая "концовку поэмы "Автобус" с разочарованием Цветаевой в Пастернаке (Ронен: 189):

— личным разочарованием в нем (она презирала трусость) и разочарованием поэтическим. <...> Вряд ли предметом такого гнева могли быть пошлые слова "приятного спутника", известно критика и посредственного поэта. Здесь прорывается — сознательно или несознательно — долго сдерживавшаяся обида на автора ничуть не менее "гастрономических строк":

*И над блюдом баварских озер
С мозгом гор, точно кости масляных,
Убедившись, что я не фразёр*

С заготовленной к месту подсласткой.

Ронен также обнаруживает завуалированное присутствие оскорбленности Цветаевой в ее статье о Пастернаке, "Поэты с историей и поэты без истории":

Цветаева никогда не упоминала прямо об этой огастрономизированной природе у Пастернака, но сдержанно отметила в своей статье <...>, что "природа чуть-чуть повернулась к нему лицом женщины. Оскорбленной женщины". "За цветущее дерево — мишу".

Итак, как можно было убедиться, материала, так или иначе связанного с Пастернаком, в поэме "Автобус" — достаточно, и дело именно в цельности всего "сюжета с Пастернаком", а не только в идентификации отдельного эпизода с оскорблением "цветущего дерева". Разумеется, что этим скрытым сюжетом не исчерпывается и к конкретно-личному аспекту не сводится смысл поэмы "Автобус", обладающей огромной обобщающей силой, и частное лишь подтверждает общее: в поэме разыгрывается все тот же цветаевский архисюжет — неизбежный тотальный конфликт лирического "я" и действительности, с неизменной авторской позицией защиты "мира высшего" от "мира низшего". Но, повторим, нельзя отрицать и того, что мысли-чувства-эмоции Цветаевой,

отразившиеся в поэме "Автобус", в большой степени, сконцентрированы вокруг Пастернака.

Говоря же об интертекстуальных связях поэмы "Автобус" (в аспекте "пастернаковского" подтекста), следует упомянуть еще и "Зеленый шум" Некрасова⁶⁰. Вот некоторые параллели:

а) картина весны (Некрасов даже дает примечание к своему стихотворению, объясняя его заглавие: "*Так народ называет пробуждение природы весной*", Некрасов: 345). Именно это выражение "зелёный шум" есть и у Цветаевой (и, как вариация на эту тему, еще и "зеленый дым"), "все зелено", "новая зелень" у Некрасова — и, в многократном, рефренном повторении у Цветаевой — "как было зелено" (здесь еще и в смысле молодости — "молодо, зелено"), "зелень земли";

б) образ цветущего сада. У Некрасова — это общая картина весеннего цветения: "*Как молоком облитые, Стоят сады вишневые*". У Цветаевой же — одно цветущее дерево (вишня/яблоня), отождествленное с лирическим "я", т.е. очень личный образ. Так же индивидуализировано и заострено у нее сравнение: при схожести синтаксической и колористической структуры ("*Как молоком облитые*" — "*Как под соусом белым*"), цветаевский образ — явно специфически-кулинарный (что относится ко всему блюду в целом: все эти подробности — не просто капуста, а цветная, как и соус — именно белый, согласно рецепту приготовления данного блюда, и возможно, из личного ассортимента

⁶⁰ В одноименнике Цветаевой 1990г., в разделе "Незавершенные произведения, фрагменты", на странице 661, приведено такое стихотворение, написанное 22 марта 1938 года:

*Отпустили забрало,
Со всем — в борьбе,
У меня уже — мало
Улыбок — себе...*

*Здравствуй, зелени новой
Зеленый дым!
У меня еще много
Улыбок другим...*

В примечании к этому стихотворению указано: "*Зеленый дым* — возможно, переключка с "*Зеленым шумом*" Некрасова" (МЦ-90: 765).

Добавим, что из Некрасова там и "новая зелень", а "зеленый дым", да и сам "зеленый шум" пошли, еще ранее, в цветаевскую поэму "Автобус". О том, какую роль в поэме Цветаевой играют различные переключки с "Зеленым шумом" Некрасова, я показываю далее в моей статье.

любимых блюд "спутника"). Сравнение Некрасова "как молоком облитые" — вполне традиционный образ, где от "молока" — лишь цвет, белый (ср. молочный туман), то есть, никакой специальной гастрономии здесь нет и в помине. Цветаевский "белый соус" — от нейтральности далёк. Для ее "спутника"-гурмана — это вызывает приятные вкусовые ассоциации. Для его спутницы, вернее, стоящей за ней Цветаевой, помимо кощунства самого уподобления цветущего дерева — гастрономическому блюду, "белый соус" имеет еще и резко-негативные коннотации⁶¹.

Как видим, схожие темы весны и природы — получают разное воплощение: у Некрасова и Цветаевой — они опоэтизированы, у Пастернака — огастрономизированы. У Некрасова пейзаж — традиционно-фольклорный, у Цветаевой (ср. "идиллическую" часть поэмы) — возвышенно-лирический, у Пастернака (периода "второго рождения", что и изобразила Цветаева в финале своей поэмы) — сниженно-"гастрономический"⁶².

61 "Белый соус" опять появляется у Цветаевой, на сей раз в ее прозе "Пушкин и Пугачев", написанной через год после завершения поэмы "Автобус", в 1937 году. В этой прозе также отразилась полемика Цветаевой с Пастернаком, в их размышлениях на пушкинские темы (см. Коркина, Шевеленко).

В цветаевском прочтении "Капитанской дочки" ее выбор — на стороне не власти, не царя, а мятежника. Пугачев и Екатерина даны предельно контрастно: "огневой", жгуче-черный, магический, природный, вольный бунтарь — и "пресная", "несоленая" (обратное цветаевскому Пушкину из ее "Стихов к Пушкину"), "посредственная", фальшивая, "белорыбца". И дополняет этот неприглядный образ императрицы гастрономическое сравнение (СМТ 5: 511):

И как только она в книге начиналась, мне становилось сосуще-скучно, меня от ее белизны, полноты и доброты физически мутило, как от холодных котлет или теплого судака под белым соусом, которого знаю, что съем, но — как?

Не будем гадать, тот ли это "белый соус", т.е. пришедший сюда из поэмы "Автобус", или же и в поэме и в прозе откликнулся ненавистный белый соус из реального цветаевского детства, главное — коннотации сильнейшего личного отворачивания, которое Цветаева испытывает в связи с "белым соусом", и что негативная литературная проекция этих эмоций как-то, пусть опосредованно, связана с Пастернаком.

62 Гаспаров, говоря о "сознательном использовании" Пастернаком "гастрономических" образов в сборнике "Второе рождение", отмечает, что "главное сосредоточие" их — "в двух стихотворениях в середине книги, оба о весне. Они общеизвестны, но редко привлекают внимание именно с этой точки зрения" (Гаспаров 1990: 23). Одно из этих стихотворений — "Все снег да снег...", наиболее показательное для нашей темы, мы уже комментировали ранее.

Но есть в "Зеленом шуме" и другая тема — любовной измены, ревности, мести. В поэме "Автобус" любовная линия сознательно завуалирована, дана лишь намеками (ср., например, растоптанное "счастье"; трагический "роман" с "гастрономом"; "не дай с гастрономом <...> в сене уснуть"; "Помни! И в руки — нейди!"; месть за унижение — тому, кто навечно "мог бы — любимым быть"), в том числе через параллели с другим текстом, который тоже присутствует в цветаевской поэме лишь замаскировано, но тем не менее создает необходимый фон, хотя обнаружить все это "невооруженным глазом" весьма непросто. В данном случае, текст Некрасова бросает дополнительный свет на намеренно затемненный "любовный" аспект драмы цветаевской героини.

Опыт прямого, в лоб, изображения в лирике темы ревности, в связи с изменой "милого", и мести ему и своей сопернице у Цветаевой уже был — ее стихотворение 1924 года (и не связанное с Пастернаком) "Попытка ревности" (СМТ 2: 242). Написано от первого лица, и там героиня буквально испепеляет в потоке унижительной брани и неверного героя и ту "простую", "без божеств", "земную женщину", "без шестых чувств", на которую он ее (героиню — божество, избранную, "государыню", и т.д.) променял.

Интересны в этом отношении более поздние рассуждения Цветаевой (в записных тетрадах 1928 года, см. МЦ-90: 494) на темы любви и ревности:

Нельзя ревновать к заведомо-низшему, соревноваться с заведомо-слабейшим тебя, здесь уже ревность замещается презрением. <...> Ревность от высшего к низшему (Бетховена — к Иксу, Гете — к Игреку, Пушкина — к Дантэсу) не есть ревность лица к лицу, а лица — к стихии, т.е. к красоте, молодости, скажем вежливо — шарму, которые есть — стихия (слепая). <...> Только не надо путать стихии — с данным, его "лицо" (нелицо) удаивать своей ревности (страдания). Надо знать, что терпишь от легиона: слепого и безымянного.

После "Попытки ревности" до непосредственного выражения — в поэзии — своих личных чувств "оскорбленной женщины" (хотя и в этом стихотворении всячески подчеркивается неземная, высшая порода героини) Цветаева больше не снисходила, но обиды за измену "себе высшей" — не прощала. Именно измена высшему становится главным обвинением против Пастернака и единственным обоснованием мести героини поэмы "Автобус" своему "спутнику": "за цветущее дерево —

мицу". Но в прозе (при этом предназначенной для публикации) "женская" обида на Пастернака, хотя и косвенно, все же выражена.

В статье "Поэты с историей и поэты без истории" (1933г., СМТ 5: 428) вслед за заявлением, что "*лирическая сущность Пастернака нетронута и неизменна*", Цветаева пишет:

Если и замечается какое-то движение Пастернака за последние два десятилетия, то это движение идет в направлении к человеку. Природа чуть-чуть повернулась к нему лицом женщины. Оскорбленной женщины. Но это движение невооруженным глазом уловить совершенно невозможно.

Благодаря яваному, лексическому повтору, устанавливается смысловая связь между предложениями 1 и 4, так что вроде получается, что "это движение" в предложении 4 относится именно и только к предложению 1 (и речь идет о "движении" Пастернака). Но если вчитаться внимательнее, можно заметить семантическую связь между "повернулась" в предложении 2 и "это движение" в предложении 4 (да и синтаксически эти предложения тесно связаны, практически примыкая друг к другу: *эмфатически выделенное в отдельное предложение 3, "Оскорбленной женщины" фактически относится к тому же предложению 2*). И тогда проступает совершенно новый смысл: речь идет о природе, олицетворяющей *оскорбленную* женщину, или о женщине, воплощающей *оскорбленную* природу, которые именно так (т.е. *оскорбленно*) теперь *повернулись* к Пастернаку, — но "это движение" "невооруженным глазом уловить совершенно невозможно". Иначе говоря, теперь цветаяевские тексты о Пастернаке, особенно лирика, зашифровываются, и нужно специальное зрение, чтобы найти к ним ключ, обнаружив все те тайные знаки-сигналы, которые и помогут выявить скрытый смысл, и значит, более полно и верно прочесть эти тексты.⁶³

⁶³ В связи с актуальностью цветаевского метода тайнописи при анализе поэмы "Автобус", я сочла необходимым еще раз привлечь внимание читателя к выше-приведенному пассажиру из статьи Цветаевой, который уже был упомянут и кратко описан в части 1 моей работы. А вот одно из цветаевских высказываний о тайнописи:

Стихи — как всё что чрезвычайной важности (и опасностей!) — письмо зашифрованное. (Св.Т.:516).

См. также замечание Цветаевой о том, что "лучшие поэты"

<...> часто...>, живописца — не ставят — кого, чтобы помимо <...> говорения вещи самой за себя, дать лучшему читателю эту — по себе знаю! — несравненную радость: в сокрытии — открытии. (СМТ 4:142).

Этим мы сейчас и занимаемся, стараясь проникнуть в цветаевскую тайнопись и понять смысл эха некрасовского "Зеленого шума" в поэме Цветаевой. У Некрасова герой (стихотворение от первого лица) узнает об измене жены, мучается ("Убить... так жаль сердечную! Стерпеть — так силы нет!"), но продолжает жить с "обманилицей", "А тут зима косматая Ревет и день и ночь: "Убей, убей изменницу! Злодея изведи!" <...> Под песню-вьюгу зимнюю Окрепла дума лютая — Припас я вострый нож... Да вдруг весна подкралась...". А далее идет описание этого обновления природы, "зеленого шума", когда все леса и луга "шумят" "по-новому", "по-весеннему" (именно в этом положительном контексте дан у Некрасова образ цветущих вишневых садов, так что сравнение "как молоком облитые" вписывается в общую картину весеннего тепла, весенней красоты и радости). Наступает и возрождение героя ("Слабеет дума лютая, Нож валится из рук") — уже слышится ему новая песня, весенняя — не о смерти, а о жизни: "Люби, покуда любится, Терпи, покуда терпится, Прощай, пока прощается, И — бог тебе судья!".

Как видим, у Некрасова мотив мести есть, но месть не осуществляется. В цветаевской же поэме месть — осуществленная (но представлена не как любовная, а как поэтическая месть: поэта — "гастроному"), поэма и кончается этим словом — "мицу".

Но можно представить себе и то, что Цветаева пыталась "терпеть" и "прощать", покуда и насколько могла (ее, в определенном смысле, сверхсдержанная статья 1933 года о Пастернаке — не тому ли свидетельство?). Но все же не стерпела и не простила, и возможно предположить, что встреча с Пастернаком 1935 года оказалась, в этом отношении, решающей.

Лирическая поэма "Автобус", прочитанная в полном объеме, включая заложенный в ней подтекст, предстает еще и как поэма обманутого восторга, обманутой любви, обманутого доверия: восторг сменился уничтожительным презрением, любовь — закончилась местью, доверие — перешло в полнейшее неверие. И память о таком обмане, и месть за

В данном случае, "утайваемое" в поэме "Автобус" связано с крайне болезненными переживаниями Цветаевой, так что мотивировка "скрывания" скорее имеет отношение к ее комплексу гордости и "высокомерия" (именно, как это понимала Цветаева: "мерить высокой меркой"): не снисходить ни до чего, что может "снизить"-унизить ее личность. Вспомним так часто заявляемое ею "Ne daigne!" — "девиз" псей цветаевской жизни, ср. (Св.Т.: 338-339):

Ne daigne — чего? Да что — снижает: что бы оно ни было. Не снисхожу до снижения (страха, выгоды, личной боли, житейских соображений — и сбережений). Такой девиз поможет и в смертный час.

такой обман — несравненно сильнее той "мести памяти", которой подвергся когда-то другой герой цветаевского романа, но чисто-любовного, да и поэтому он не был, поему желать "*Счастья — в даме! Любви без вымыслов!*" ему и простительнее. "*Памяти месь!*" — так заканчивается цветаевская "Поэма горы" (1924), но там память героини, в конечном счете, увековечивает любовь — ее и героя и их ненарушаемое ни расстоянием-разлукой, ни никакими соперницами, "вместе": "*Я не вижу тебя совместно Ни с одной: — памяти месь!*". Героя же поэмы "Автобус" ожидает дурное, унижительное бессмертие: остаться в вечной памяти и автора и всех читателей этой поэмы — "*неким цветно-капустным анонимом*".

Литература

- Ахмадулина, Белла. 1988. *Стихотворения*. М.: Художественная литература.
- Вяземский, П.А. 1986. *Стихотворения*. Л.: Советский писатель.
- Гаспаров, М.Л. 1990. "Гастрономический" пейзаж в поэме Марины Цветаевой "Автобус", *Русская речь* 4: 20-26.
- 1997. "Гастрономический пейзаж. Об одной литературной встрече М.Цветаевой и Б. Пастернака", в его кн. *Избранные труды*. Том II. М.: Языки русской культуры, 162-167.
- Герштейн, Эмма. 1998. *Мемуары*. Санкт-Петербург: Инапресс.
- Державин, Г.Р. 1957. *Стихотворения*. Л.: Советский писатель.
- 1986. *Анакреонтические песни*. М.: Наука
- Ельницкая, Светлана. 1990. *Поэтический мир Цветаевой*. Wiener Slawistischer Almanach (Sonderband 30). Wien.
- 1992. "Возвышающий обман". Миротворчество и мифотворчество Цветаевой", *Марина Цветаева, 1892—1992*. Нортфилд, Вермонт, 45-62. (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Том II, под редакцией С. Ельницкой и Е. Эткинды).
- 1994. "Две "Бессонницы" Марины Цветаевой", *Столетие Цветаевой*, Материалы симпозиума. Berkeley Slavic Specialties, volume 32. Редакторы-составители: Виктория Швейцер, Джейн Таубман, Питер Скотто, Татьяна Бабёньшева, 91-110.
- 1995. "Державинские пиры и русская поэзия", *Гаврила Державин, 1743—1816*. Нортфилд, Вермонт, 29-152. (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Том IV, под редакцией Е. Эткинды и С. Ельницкой).

- 1996. "Сеанс словесной магии", *Марина Цветаева. Песнь жизни*. Под редакцией Е. Эткинда и В. Лосской. Paris: YMCA-PRESS, 268-305. (Actes du Colloque International de l'Université Paris IV, 19-25 Octobre 1992).
- Жажоян, Манук. 1997. "Пьяные корабли. Бодлер, Рембо, Гумилев, Бродский", *Русская мысль*, номер 4167, 27 марта—2 апреля, 13.
- Жолковский, А. К. 1999а. "О заглавном тропе книги "Сестра моя — жизнь", *Stanford Slavic Studies*, volume 21. Edited by L. Fleishman. Stanford, 26-65.
- 1999б. "Баллада самообладанья. Смысл и стих в нейгаузовской "Балладе" Пастернака", *Die Welt der Slaven* XLIV, 1-26.
- Коркина, Елена. 1994. "Пушкин и Пугачев": Лирическое расследование Марины Цветаевой", *Столетие Цветаевой*, Материалы симпозиума. Berkeley Slavic Specialties, volume 32. Редакторы-составители: Виктория Швейцер, Джейн Таубман, Питер Скотто, Татьяна Бабёньшева, 221-239.
- 1996. "Пушкинская тема в судьбе Пастернака и Цветаевой в 1930-е годы", *Марина Цветаева. Песнь жизни*. Под редакцией Е. Эткинда и В. Лосской. Paris: YMCA-Press, 102-126 (Actes du Colloque International de l'Université Paris IV, 19—25 Octobre 1992).
- МЦ—65. Цветаева, Марина. 1965. *Избранные произведения*. М.-Л.: Советский писатель. (Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание).
- МЦ—90. Цветаева, Марина. 1990. *Стихотворения и поэмы*. Л.: Советский писатель. (Библиотека поэта. Большая серия. Издание третье).
- Некрасов, Н.А. *Сочинения в трех томах*. М.: Гос. Изд-во Худож. Лит-ры. Том первый, 345-347.
- Пастернак, Борис. 1965. *Стихотворения и поэмы*. М.-Л.: Советский писатель (Библиотека поэта. Большая серия. Издание второе).
- 1985. *Избранное в двух томах*. Том 1. М.: Художественная литература.
- 1990. *Переписка Бориса Пастернака*. Сост. Е. В. Пастернак, Е. Б. Пастернак. М.: Художественная литература.
- 1993. *Письма Б.Л. Пастернака к жене З.Н. Нейгауз-Пастернак*. М.: Дом.
- Пастернак, Е. 1997. *Борис Пастернак. Биография*. М.: Цитадель.
- Ронен, Омри. 1992. "Часы ученичества Марины Цветаевой", *Новое Литературное Обозрение*, номер 1, 177-190.
- Саакянц, Анна. 1997. *Марина Цветаева. Жизнь и творчество*. М.: Эллис Лак.

- Св. Т.: Цветаева, Марина. 1997. *Неизданное. Сводные тетради*. М.: Эллис Лак (подготовка текста, предисловие и примечания Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко).
- Словарь поэтического языка Марины Цветаевой в четырех томах*. 1998. Том II. сост. Белякова И.Ю., Оловяникова И.П., Ревзина О.Г., М.: Дом-музей Марины Цветаевой.
- СМТ: Цветаева, Марина. 1994-1995. *Собрание сочинений в семи томах*. М.: Эллис Лак.
- Флейшман, Лазарь. 1984. *Борис Пастернак в тридцатые годы*. The Hebrew University Jerusalem: The Magnes Press.
- Чуковская, Лидия. 1980. *Записки об Анне Ахматовой*. Том II. Paris: YMCA-Press.
- Шевеленко, И. Д. 1998. *Марина Цветаева: литературное развитие и литературная репутация*. (Ph.D. dissertation, Stanford University).
- Эткинд, Е. 1996. *Там, внутри. О русской поэзии XX века*. Санкт-Петербург: Максима.