

Светлана Ельницкая

„СТО ИХ, ИГР И МОД!”

Стихи Цветаевой Н. Гронскому, 1928.

Часть 2.

Лес: сплошная маслобойня
Света: быстрое, рябое,
Бьющееся, как Ваграм.
Погляди, как в час прибоя
Лес играет сам с собою!

Так и ты со мной играл.

июль 1928, Понтайак

Стихотворения „Юноши в уста”¹ и „Лес: сплошная маслобойня” представляют собой своеобразный диптих. Объединяет их, прежде всего, общий внутренний сюжет: „игра” (в данном случае, в аспекте любовном) „я” и „ты”, только тема первого стихотворения — „я играю с тобой”, а второго — зеркально-обратная: „ты играешь со мной”. Метафорически же это изображено как картина взволнованной стихии — в первом случае „моря” („я”), во втором — „леса” („ты”). Кроме того, в обоих текстах зашифрованы имена собственные: в первом — Марина (в том числе, в виде фонетической анаграммы МАР — ИН), во втором — Гронский (представлено в сокращенном виде, звуковым комплексом ГР). Вообще, вся структура этих стихотворений находится как бы в некоем соответствии с ролью „я” и „ты” и отражает особенности ведущего „игрока” и характер его „игры”: первое — длинное (длящееся и вьющееся), изощренное, иносказательное, разноплановое, второе — очень короткое и не столь сложное и многоплановое, хотя тоже с „двоющимся” значением. Объединяет эти два стихотворения еще и словесная игра (звуками, смыслами, и т.д.), в которую вовлечены также сами слова — „игра” и ее разновидность „бой”.

В первых пяти строках этого стихотворения передано взволнованное состояние леса. Все в движении: порывы ветра, взмахи, колыхания ветвей, трепетание листвы, мельканье танцующих солнечных бликов, — при этом, не названное прямо, а показанное как процесс игры света — тени (все струится быстрым потоком, рябит и сквозит чрез дрожащую

лиственную сеть) и уподобленное картине боя, передающей динамику сражающегося воинства.

Напомним, что Ваграм — это название селения в Австрии, где Наполеон в 1809 году одержал победу над австрийской армией (про кумира своей юности Цветаева, по ее собственному признанию, знала все). В одном из залов Версальского дворца висит огромная картина художника Адольфа Роэна, изображающая Наполеона, в ночь с 5 на 6 июля, на бивуаке, на поле битвы при Ваграме. В 1928 году Цветаева жила в Медоне, что недалеко от Версаля. В письме к Тесковой, от 10 апреля 1928 г., Цветаева описывает длинную прогулку с Гронским, из Медона в Версаль — „<...> пешком <...> 15 километров, блаженство. Мой спутник — породистый щенок, учит меня всему, чему научился в гимназии <...> — я его — всему, чему в тетради” (Семитомник МШ, т. 6, стр. 367). Неизвестно, смотрели ли Цветаева и Гронский на эту картину вместе, и именно в Версале, куда, возможно, ходили не раз, в том числе и после десятого апреля, но так или иначе, Версаль, Ваграм, бой (военная „игра”), Гронский, в сложном комплексе личного-лирического-поэтического, „вошли в состав” стихотворения „Лес: сплошная маслобойня” (помеченнего, может, неслучайно — „июль 1928”).

Последняя строка стихотворения (композиционно отделенная от первых пяти пробелом) переводит весь текст в план лирическо-личный: взаимоотношений „я” и „ты”, устанавливая, в качестве заключения, параллель между игрой леса „в час прибоя” и тем, как „ты со мной играл” (первое как иллюстрация второго). Это тождество игры природы, военного боя и любовной игры-боя подтверждается (еще более усиливая это подобие) единой для всех шести строк стихотворения семантической рифмой (с точки зрения смысла, „бой” и „игра” — синонимы), объединяющей две части текста в одно целое.

Что касается акустической стороны этой рифмы, то строки 1, 2, 4 и 5 имеют общий звуковой компонент БОЙ: „маслоБОЙня” (строка 1-ая); „рябое” = БОЙ + э (2-ая); „прибоя” = БОЙ + а (4-ая); „собою” = БОЙ + у (5-ая). В строках 3 и 6 („Ваграм” и „играл”) ударная часть ГРА совпадает, а предшествующие ей безударные гласные „а” и „и”, соответственно, могут быть сведены к одному редуцированному звуку (среднему между „а” и „и”), что также демонстрирует целостность текста.

Помимо вышеуказанной концевой рифмы, смысловой и звуковой комплекс БОЙ (представленный в причастии „бывающееся”, начинающем строку 3, одной из форм его парадигмы), а также ИГРА (в слове „играет”, строка 5) дополнительно участвуют в акцентировании этой тематической доминанты данного стихотворения.

В результате, игра-бой не только словесно живописана как таковая, не только названа—определенена именно такими словами, но и буквально

вписана, графически и акустически, в словесную ткань стихотворного текста, включая все его наиболее „сильные”, выделенные места (рифменные позиции, начало строки, ударный слог).

Заметим, что „я” лирической пары „я” — „ты” (общей для всего разбираемого нами цветаевского цикла из трех стихотворений), помимо выраженного явно (в форме „мной”, строка 6), присутствует в данном тексте и опосредованно, по ассоциации с фразой „в час прибоя”. Указывая на время, к которому относится „взволнованное” состояние леса (эквивалент эмоционального состояния персонажа „ты”), „час прибоя” характеризует, и это прежде всего, „взволнованное” состояние моря (одно из определений „прибоя”, например, в словаре Ожегова, — „быющие в берег морские волны”). Здесь для нас актуальны два момента, имплицитно присутствующие в стихотворении: взволнованность (и леса и моря) и волна (одна из самоидентификаций лирического „я” Цветаевой, см., например, 2, 286), как бы вынесенные за скобки и извлекаемые нами из данного контекста. Здесь опять уместно напомнить одно из разъяснений—наставлений Цветаевой читателям: „А что есть чтение — как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределами слов...” (Т1, 237). То, что реально-географическое место, где Цветаева пишет свое стихотворение Гронскому (который должен был приехать к ней туда и не приехал),² расположено на берегу не моря, а океана, в этом случае несущественно: определяющим остается волна и связанные с ней в поэтическом мире Цветаевой ассоциации.

Надо отметить, что у Цветаевой уже имелось ранее (осень 1922 — весна 1923) описание подобной картины леса в динамике, с олицетворением деревьев, уподобленных, в числе других образов, конному войску (взмахи ветвей и трепет—веянье листвы — те же взмахивающие руки и развевающиеся волосы, бороды и одежды всадников, взметающиеся конские гривы, и т. д.), со схожей „боевой” лексикой. Только там (в соответствии с темой перехода из „этого” мира в „тот”) движению леса и битве придан характер жертвенных плясок смерти, „последних судорог” в „этом” мире, символизируя некое трагедийное, апокалиптическое действие „последнего боя” и „переселения” в мир иной, так что свет, струящийся сквозь завесу листвы и ветвей, приобретает оттенок уже „того”, потустороннего света. Приведем некоторые фрагменты из этого цикла „Деревья” (3, 29—35):

К вам! В живоплещущую ртуть
Листвы — пусть рушащейся!
<...> Зеленых отсветов рои...
Как в руки — плещущие...

Простоволосые мои,
Мои трепещущие! (номер 2 цикла)

Гривы взметая
В закинутости лбов и рук,
<...> В пляске....
<...> Вытянув вью...
Березовое серебро,
Ручьи живые! (номер 3 цикла)

Лес! Ты нынче — наездник!
<...> Вижу: опрометь колий,
Слыши: рокот кровей! (номер 5 цикла)

Струенье... Сквозенье...
Сквозь трепетов мелкую вязь —
Свет, смерти блаженнее.... (номер 6 цикла)

Руки! — Руки! — Руки!
Словно воинство под градом стрел,
<...> Свитки рассыпающихся в прах
Риз, сквозных как сети.
<...> Конницею на трубу суда!
<...> Взлет седобородый:
<...> Переселенье! — Легион! (номер 7 цикла)

Прокомментируем еще одну деталь, относящуюся к подспудно присутствующему в стихотворении „Лес: сплошная маслобойня” эротическому плану. Связано это с отождествлением „игры” леса и любовной игры, сформулированным, вроде бы неожиданно (а на самом деле, подготовленным целым комплексом смысловых и звуковых параллелей: бой — игра — Гронский, пронизывающих весь текст), в заключительной строке: „Так и ты со мной играл”, что, соответственно, бросает определенный от свет на предыдущий текст, обнаруживая в нем скрытую любовно-эротическую символику.

При этом, синтаксическо-логическая связь предложений „Погляди, как... лес...” (строки 4 и 5) и „Так и ты...” (строка 6), якобы определяющая смысл этого сравнительного оборота (относительно того, как именно „ты со мной играл”), создает лишь обманчивое впечатление ясности, отнюдь не раскрывая предметной сути этого сопоставления. Значение этого сравнения проясняется — как это и предполагается правилами цветаевской поэтической игры — при обращении к „остав-

шимся за строками” (но подсказанными, конечно же, ими) образам переплетающихся ветвей, а также тел, сплетающихся в схватке руко-пашного боя, и т.п., что в контексте любовной игры „ты” и „я” соответствует любовным объятиям.

Сходные примеры сочетания „лесной” образности и тематики любовного союза (с несколько более явно выраженным эротическими коннотациями, сопровождающими также мотивы любовной „смуты”, „родства” „я” и „ты”, — типичное в поэтическом мире Цветаевой совмещение родства и эротики)³ имеются в цветаевском цикле 1936 г. „Стихи сироте”, посвященном другому юноше — А. Штейгеру (3, 193; выделено мною — С.Е.):

Могла бы — взяла бы
 <...> Природы — на лоно, природы — на ложе.
 Могла бы — свою же пантерину кожу
 Сняла бы...
 — Сдала бы трущобе — в учебу!
 В кустову, в хвощеву, в ручьеву, в плющеву, —

 Туда, где в дремоте, и в смути, и в мраке,
 Сплетаются ветви на вечные браки...

Туда, где <...>
 Сплетаются руки на вечные веки —
 Как ветви — и реки...
 <...>
 В листве бы, в плюще бы, в плюще — как в
 плаще бы... <...>
 В росе бы, в листве бы, в листве — как в
 родстве бы...

Вернемся опять к стихотворению „Лес: сплошная маслобойня”. Цепь уподоблений: играющий лес = „как” бьющийся Ваграм = „так и ты”, играющий со мной⁴, — является, как мы уже видели, частью поэтической игры с этими словами (наряду с другими, также упоминавшимися нами), в частности, игры с тайным именем. Выделенность в тексте созвучия ГР дает ключ к расшифровке этой тайны, отсылая к имени Гронский (адресат и „ты” данного стихотворного цикла). Теперь понятно, зачем понадобилось Цветаевой и именно в стихотворении, связанном с Гронским, это слово „Ваграм”. Оно как нельзя лучше выполняет сразу несколько функций: и содержит нужные коннотации (бой), и подходит в рифму к слову „играл”, акцентируя при этом

важнейший тематический элемент (игра), и повышает эвфонию стиха (трехкратно звучащее „гра“), и одновременно, повтором сочетания „гр“ вызывая по ассоциации другое имя собственное (Гронский)⁵.

В связи с этим можно высказать одно предположение, относящееся к интертекстуальным пересечениям данного стихотворения Цветаевой с поэтическим произведением другого автора, где также имеются схожие параллели: военный бой — любовная игра, и где в контексте боя, которому уподоблена светская игра героини, встречается то же слово „Ваграм“, что вряд ли случайно для такого редкоупотребительного, в художественном тексте, слова. Речь идет о поэме Каролины Павловой „Кадриль“, в той ее части, где графиня вспоминает свое поведение на балу, приведшее вскоре к роковым последствиям.

Возбужденное состояние героини, явившейся на бал с желанием своим кокетством свести с ума гвардейца и побесить Вадима Чецкого, ее „упоение гордо“ приравнено к боевому азарту,

В каком на роковую драму

Шел к пирамидам иль Ваграму

Наполеон. А далее подробно описывается это упоеение героини в „бою“ за гвардейца, их „обоюдное кокетство“, „фехтование словесное“, „состязанье хитрых фраз“ и прочие уловки и приемы светской игры, и то, как все более и более увлекалась она этой „своей опасною игрой“ (конечно, у Каролины Павловой подобное „упоение“, как потом и у Цветаевой, восходит к пушкинскому „упоению в бою“ и упоению про-чими опасными играми, только Цветаева еще освоит и доведет до со-вершенства другую разновидность игры — словесную, поэтическую игру).

К поэтической игре, связанной со стихотворением „Лес: сплошная маслобойня“, имеет отношение, как нам кажется, и другой текст Каролины Павловой — стихотворение „Поэт“. Как было показано мною, Цветаева в 1934 и 1935 годах, в своей мифотворческой прозе о поэте Гронском использовала, в своей редакции, идейно-тематический аспект первой строфы стихотворения „Поэт“ (см. WSA-38, стр. 107–109). „Лес: сплошная маслобойня“ (1928) обнаруживает некоторое сходство с третьей строфой этого же стихотворения Каролины Павловой:

Заревет ли лес при борьбе с грозой,

Как сердитый тигр, —

Ему бури вой лишь предмет живой

Сладкозвучных игр.

В обоих случаях имеется звуковой повтор ГР. У Каролины Павловой — это, главным образом⁶, звукоподражание: громовые раскаты (гром гремит и грохочет в грозу), грозное рычание тигра (р-р-р-гр-гр), рев леса, „бури-вой“⁷. Передаваемая с помощью подобной неблагозвучности

картина хаоса в природе, будучи воплощенной в стих, — претворяется в „сладкозвучие”. Иначе говоря, поэтическое творчество, игра (что восходит еще к поэту-певцу, играющему на лире) преображает хаос в гармонию, каковую мысль и иллюстрирует данное четверостишие.⁸ У Цветаевой звуковое сочетание ГР в ст. „Лес: сплошная маслобойня” буквально преосуществляет само явление ИГРЫ, во всей многоплановости этой темы в данном стихотворении: ср. игра леса, прибоя, военная игра, любовная игра, а также поэтическая игра — с текстом, с читателем, с географическим названием и с именем лирического „ты”.

Перейдем теперь к анализу последнего стихотворения из рассматриваемого нами цикла:

Оползающая глыба,
Из последних сил спасибо
— Рвущееся — умолчу —
Дуба юному плечу.

Издыхающая рыба,
Из последних сил спасибо
Близящемуся — прости! —
Силящемуся спасти
Валу первому прилива...

Иссыхающая нива —
Божескому, нелюдску
Бури — чудному персту.

Как добры в час без спасенья
Силы первые — к последним!
Пока рот не пересох —
Спаси — боги! Спаси — Бог!

1928

Действующие лица данного стихотворения — те же, что и в первых двух („Юноше в уста” и „Лес: сплошная маслобойня”), однако, выражено это более неявно и иносказательно. Лирическое „я” восстанивается лишь по форме глагола „умолчу”; женский род этого „я” определяем по представляющим это „я” метафорам „глыба”, „рыба”, „нива”. Партнер (мужского рода) лирического „я” обозначен еще более косвенным образом: метонимически — „юное плечо дуба” (поддержавшее готовую рухнуть героиню — „оползающую глыбу”), „вал прилива” и „чудный перст” (с их эротической символикой), и в трех из четырех

строф это (семантически и синтаксически) адресат, к которому обращено „спасибо” и „прости” лирической героини. Возрастное соотношение лирических партнеров — те же „старость” и „юность”: ср. древняя „глыба”; „последние силы” (строфа четвертая) — и „юный дуб”; „первые силы”, „первый вал прилива” (здесь еще коннотации девственности).

Главная тема стихотворения — любовная страсть (центральный образ — любовная жажда, притом в наинтенсивнейшей степени — жажда на грани смерти) и ее утоление (изображен предкульминационный момент любовного акта), и связанный с этим сложный комплекс мотивов благодарности, вины, спасения.

Каков же лирический сюжет? Героиня, обессиленная любовным томлением, буквально умирает от любовной жажды. „Он” приходит на помощь, старается „спасти” ее. Она испытывает, с одной стороны, чувство благодарности к нему, с другой — вины (за то, что вообще ввела его во искушение, и за грех, вот-вот готовый случиться). Обуреваемая противоречивыми чувствами, героиня вызывает одновременно и к языческим богам любви — с мольбой спасти от непереносимых мук, послав ей живительную любовную „влагу”, и к Богу — с молитвой о спасении от сего греха.

Говоря об образности, отметим, что метафорика первой строфы — „дуб”, поддерживающий ослабевшую от любовных чувств героиню, подсказывает и другой женский образ: Маринки-рябины (по мотивам народной песни „Что стоишь, качаясь, тонкая рябина...”¹⁰, только в данном случае не в „горьком” варианте непреодолимой разлученности, а со счастливым концом — встречи, объятий). Образы последующих строф, при всей завуалированности этого, окрашены сильной эротической символикой:

а) „издыхающая рыба” (морская Марина, умирающая без любви, как рыба без воды) — и „близящийся” „вал прилива”, „силящийся спасти” ее (здесь и прилив чувств-эмоций: „вал” чувств юноши, „первый вал” как первая большая любовь, и эротика „прилива” — чувственного возбуждения);

б) „иссыхающая нива” — и „буря”, готовая разразиться — пролиться дождем и оросить спасительной влагой сухое, раскаленное лоно земли¹⁰. „Буря” — это и вал-шквал-ураган чувств (в смысле силы и взвихренности эмоций), и взрыв чувственности („вздыхание” — как одно из ее физических проявлений; вздыбленный „бурей” „чудный перст” имеет, таким образом, эротические коннотации). Вместе с тем, любовная буря (и сам акт любви, и орган любви) приравнена к Божьему чуду, ср. определения во фразе „Божескому, нелюдску Бури — чудному персту”. Это совмещение эротического и сакрального присущее многим тек-

стам Цветаевой. Сравни, например, обожествление возлюбленного (в первом стихотворении рассматриваемого нами цикла): приравнивание юноши — к Богу (в данном случае — языческому богу юности—красоты—любви), его уст — к алтарю, а то, что лирическая героиня „влагает” „юноше в уста”, — есть подношение даров на этот алтарь любви;

в) пересохший рот (лирической героини), также нуждающийся в утолительной любовной влаге. Вспомним „жалобу” и „стенание нежных уст” Федры в сходной ситуации любовной жажды, ее мольбу к „мальчику”, „девственнику”: „Ипполит! Ипполит! Пить!...Ипполит, утоли...”; „утоли мою душу: итак, утоли уста” (3, 54–55). Однако, в отличие от жестокосердого Ипполита из цикла „Федра”, в стихотворении „Оползающая глыба...” мы видим „доброго” юношу (определение принадлежит самой героине, благодарной за спасительный отклик на ее любовные муки):

Как добры в час без спасенья
Силы первые — к последним!

А теперь посмотрим, как взаимодействуют между собой мотивы „благодарности”, „вины” и „спасения”.

Смысъ „благодарение” появляется уже в первой строфе, хотя слово „спасибо”, на самом деле, остается невысказанным: героиня „из последних сил” умалчивает (пока непонятно, почему) „рвущийся” из нее взглас благодарности. Во второй строфе ситуация с мысленно выражаемой, но не высказываемой благодарностью, — та же и еще усиlena тем, что слово „умолчу” (глагол неосуществленного говорения) — опущено. В третьей строфе, помимо „умолчу”, с поверхностного уровня выражения исчезает (подавляется и заглубляется) и само слово „спасибо”. Возможно, что заглубление невысказанной благодарности связано для лирической героини с ощущением своей вины за греховность происходящего (себлазнение отрока—девственника). Во всех этих случаях героиня испытывает благодарность за спасение, которое в строфах второй и третьей, как было уже сказано, имеет наиболее сильные эротические коннотации. В четвертой строфе благодарность проявляется, во—первых, в признании „доброты” спасающего, а во—вторых, в более замаскированном способе выражения смысла „спасибо” (см. далее в статье анализ последней строки стихотворения). Однако, при отсутствии какого бы то ни было глагола говорения, вероятно, и эта благодарность тоже (как и „спасибо” и „прости” предыдущих строф) остается невысказанной вслух.

Мотив „спасение” отличается еще более сложной семантикой. В контексте любовной жажды (героини) и ее утоления (героем) „спасение”

самым прямым образом связано и с „благодарностью” и с „греховностью-виновностью”. Так, во второй строфе в рифменных позициях оказываются именно все те слова, которые передают важнейшие акции и реакции участников любовной пары (перефразически обозначенных как „рыба” и „прилив”): „спаси”, „спасибо”, „прости!”, — и все это в пределах единого предложения. К тому же, виноватое „прости!” герони (в рифму к „спаси”, что еще предельно усиливает и, вместе с тем, обнажает взаимосвязь этих смыслов), синтаксически, буквально вклинивается в иносказательное описание нарастающего эротического возбуждения героя (т.е. „прости” — за этот „близящийся” „вал” „первого прилива”).

„Час без спасенья” — это и есть греховный час любовной страсти лирической герони и юноши. Некая роковая неотвратимость совершающегося в сей час (ощущение судьбы, от которой не уйти; „Божеский перст” — как символ сужденности: „ты” как бы послан „мне” Богом, судьбой) — определенно, от свет пушкинского „И всюду страсти роковые, И от судеб защиты нет”, с той поправкой, которую Цветаева вносила в строки Пушкина, максимально заостряя эту тему: „И от судеб спасенья нет”¹¹. Конечно, данная цветаевская история трагизма лишена, но напряженный драматизм лирических и этических переживаний герони присутствует здесь в полной мере.

Перекликается эта любовная ситуация (но тоже с приглушенным смыслом „роковых страстей”) и с историей „Федриной роковой любви — Бедной женщины к бедну дитяtkу!” (5, 315)¹². В цветаевской „Федре” трагедия случившегося, как это понимает и объясняет Тезей, есть дело рук Афродиты (ненависть, месть за измену в любви). К таким божествам любви, к их милости и взвывает сейчас цветаевская герония, моля о помощи в утолении любовной жажды.¹³

Но тут же, вслед за этим языческим заклинанием „Спаси — боги!” идет христианская молитва о не введении во искушение: „Спаси — Бог!”, мольба о спасении (и „её” и „его”) от греха. То есть, в одной и той же строке (и этим кончается стихотворение) совмещены обращения к абсолютно разным богам и прямо противоположные просьбы¹⁴. В контексте сложной переплетенности различных смыслов и возникающей игры со значениями не исключен и вариант наложения смыслов „прости” и „спаси”, совмещенных во фразе „спаси — Бог!”. „Прости” и „спаси” — вообще довольно типичное сочетание в молитвенном обращении к Богу. Во второй строфе слова „прости!” и „спаси” (однако, оба относящиеся к юноше, т.е. к любовному партнеру) сведены в рифму, и вполне возможно услышать отзвук этого звукового и смыслового единства в конце последней строки (где это — обращение к Богу) последней строфи стихотворения, завершающей описание этого лю-

бовного „часа”, — иначе остающегося „без спасенья” — без прощенья¹⁵.

Сделаем отступление и приведем некоторые факты из области лирических отношений Цветаевой и Гронского, которые нашли свое поэтическое отражение в их стихах, посвященных друг другу.

Примерно через месяц после гибели Гронского Цветаева в письме к Анне Тесковой от 27 декабря 1934 г. делится своими воспоминаниями о нем и, в частности, о том, что „Он любил меня первую, а я его — последним” (ср. „вал первого прилива”, „силы первые” — и „силы последние”, относящиеся к „ты” и „я” стихотворения „Оползающая глыба”). Упоминается и такое: „Он подарил мне свой детский крестильный крестик, на котором „Спаси и сохрани”. — „Я все думал, что Вам подарить. И вдруг — понял: ведь больше этого — нет. А пока Вы со мной — я уже спасен и сохранен”. Я надела ему — свой, в нем он и похоронен...” (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 417–418). Этот обмен настельными крестильными крестиками особо символичен из-за надписи „Спаси и сохрани”. То есть, Гронский как бы вручает свою жизнь и судьбу — Цветаевой, спасительная, защитная функция крестика и надписи — молитвы теперь передается ей как божеству, и одно ее присутствие уже является залогом сохранности для верящего в это Гронского.

В письме к Тесковой от 23 февраля 1935 г. (к тому времени уже создан, 3—8 января, цикл „Памяти Н.П. Гронского”, из трех стихотворений) Цветаева приводит стихотворение Гронского „Из глубины морей поднявшееся имя” (написанное в 1928 г. и обращенное к Цветаевой), которое он ей, по ее словам, „никогда не показал”, и которое она, как и многие стихи Гронского (включая поэму „Белла — Донна”), узнала лишь после его смерти, когда отец Гронского дал ей читать рукописную книжку со стихами сына, а она отцу — письма Гронского к ней. Как пишет Цветаева: „Хочу (как в воду прыгают!) дать ему и свои письма — к нему. Пусть знает ту, которую любил его сын — и то, как эта та его любила. Матери бы я не дала (ревность)” (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 421–422).

Ранее я уже цитировала две начальные строфы этого стихотворения Гронского, в частности, как иллюстрацию отождествления Марины с морской стихией не только в поэзии самой Цветаевой, но и в стихах, посвященных ей¹⁶. В указанном стихотворении Гронского для нас сейчас важно отметить еще и следующие мотивы:

а) желание героя вверить себя обожествляемому им „Ты” (в тексте стихотворения, везде, с большой буквы), чье святое, „возделенное” имя вознеслось „из глубины морей”; б) спасение героя, обретенное в слиянии с „Ты”. В стихотворении дважды повторяется „осанна” и Цветаева сообщает Тесковой: „Осанна = спасение (Его пометка)”.

В связи со всем этим интересны также некоторые моменты из письма Цветаевой Гронскому от 5 сентября 1928 года. Гронский прислал подарок дочери Цветаевой — книгу, с надписью „Але с днем ангела, хотя у нее ангела и нет”, что вызвало бурное негодование матери. В своем письме Цветаева, доказывая Алину „более, чем ангелоимущество”, делает и такое, важное для нас в свете ее интерпретации собственного имени, разъяснение: „если бы везде, вместо Ариадна стояло: Марина, я бы истолковала совершенно иначе. Ты — родоначальница своего имени, — никаких Марин до тебя и — сотни, в твою честь, после. Так бы я прочла” (Семитомник МЦ, т. 7, стр. 202–203).

Интересно было бы прояснить хронологию — не после этого ли письма Цветаевой написано стихотворение Гронского „Из глубины морей поднявшееся имя”, однако в настоящее время полная переписка с Гронским, включая „письма того лета”, „самые невинные и, м.б. самые огненные из всех *Lettres d’amour*”, как их охарактеризовала Цветаева (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 422), хранится в — „закрытом” до 2000 года — цветаевском архиве в Москве.

Предшествующие же этому письму Цветаевой (от 5 сент. 1928) обстоятельства таковы. Гронский должен был приехать к Цветаевой на океан, в Понтайак, 1 сентября 1928 г., однако, по семейным обстоятельствам (разрыв между родителями, который он надеялся предотвратить) приехать не смог. Этой же датой (1 сент. 1928) помечен подарок Цветаевой Гронскому — гравюра с изображением ее любимого рыцаря Брунсвика, незадолго до того полученная Цветаевой, по ее давнишней просьбе, от Анны Тесковой (в письме к ней от 28 ноября 1927 г., Цветаева писала: „Нет ли его изображений покрупнее и пояснее, вроде гравюры? Повесила бы над столом. Если есть у меня ангел-хранитель, то с его лицом, его львом и его мечом”) (Семитомник МЦ, т. 7, стр. 225; т. 6, стр. 361).

Этого рыцаря Цветаева упоминает еще раньше — в письме к Бахраху от 27 сентября 1923 года: „У меня есть друг в Праге, каменный рыцарь, очень похожий на меня лицом. Он стоит на мосту и стережет реку: клятвы, кольца, волны, тела. <...> Когда Вы будете думать обо мне, видьте меня с ним” (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 614). Отметим, что тем же 27 сентября 1923 года датировано ст. Цветаевой „Пражский рыцарь” (3, 100).

Можно предположить, что история этого рыцаря, особенно в „личной” связи с Цветаевой (в частности, их портретное сходство), была известна Гронскому, так что этот цветаевский подарок фактически равносителен дарению собственной фотографии, где изображенный, символически, играет роль „ангела-хранителя”.

В конце письма к Гронскому от 5 сентября 1928 г., где „задетая заживо” Цветаева сурово отчитывает Гронского за его „двусмысленную” надпись на книге для Али, она пишет, что ей „очень больно” „делать больно” ей — „Как бы я хотела — писать вам, как вчера! Но никакая любовь не может погасить во мне костра справедливости, <...>”.

Это „как вчера” может, я думаю, относиться именно к тому письму (лока неизвестному нам и датированному 3 или 4 сентября 1928, а по тону и содержанию, вероятно, любовно-нежному), в котором Цветаева послала Гронскому свое стихотворение „Оползающая глыба”. Исследователи Цветаевой, имеющие дело с ее рукописями, приводят следующие данные относительно ст. „Оползающая глыба”.

Анна Саакянц: „Под стихотворением дата: 3 сентября”¹⁷. Елена Коркина: „В БТ-5 <...> помета под текстом: „(Стихи — морского лета, случайно не вписанные никуда, — нашла в своих письмах к нему)”. В автографе 1940 г. под загл. „Стихи одному юноше” и пометой под текстом стихотворения: „(Жиронда, Океан, лето 1928 г. — Голицыно, Снег, январь 1940 г.)”.¹⁸

Заметим, что во всех изданиях Цветаевой под текстом этого стихотворения стоит или просто „1928”, или „лето 1928”, так что точная дата „3 сентября” помогает еще и уяснить некоторые моменты взаимоотношений творческой и душевной жизни Цветаевой.¹⁹

И последнее наблюдение, имеющее отношение к Цветаевой и Гронскому, к их лирическому лету, к ее „часу души” и „часу” женщины — с ним. 7 сентября, то есть буквально через три-четыре дня после написания и отправки Гронскому, в письме, стихотворения „Оползающая глыба”, Цветаева пишет ему письмо, которое надо читать с учетом этого стихотворения — всех тех чувств, эмоций, переживаний самой Цветаевой, которые прямым или непрямым образом отразились в нем, а вернее, следует читать оба текста — параллельно, на фоне друг друга.

Письмо Цветаевой — о матери Гронского, о ее жизненной драме, но такое изнутри-глубоко-личное, о ней — как о себе (себе—сейчас и не только сейчас, да и, возможно, о матери не только его...), и с таким полным пониманием: драмы любви вообще, драмы поздней любви женщины, драмы „незаконной” любви, драмы „любовной” любви. В силу важности этого письма Цветаевой (еще и в защиту моего утверждения, что ст. „Оползающая глыба” в первую очередь — любовное) я позволю себе привести этот текст почти полностью.

”Колюшька родной! Простите мне вчерашнее письмо [то, с обидой за надпись для Али — С.Е.], но <...> — не могу несправедливости. У меня не по милу хороши, а по-хорошему — мил, особенно с тобой.

Только что твое письмо о перемещении матери. А ты где теперь будешь? Чуяло мое сердце, что на *том* верху я буду только раз! (бывший).

— Ты сберег мать от большого ужаса, но — может быть — и от большого счастья. Думал ли ты о последнем часе — в ней — женщины? *Любить*, это иногда и — целовать. Не только „совпадать душою”. Из-за сродства душ не уходят из дома, к душам не ревнуют, душа — дружба.

Но — ты дал ей чистую рану (того она, конечно, вознесет превыше облаков, и ТАМ — с ним будет!) — сейчас в ней огромная пустота несбывшегося, — заполнит работой.

Я рада за нее — и мне больно за нее. <...>

— Когда ты когда-нибудь захочешь уйти из дома, тебя твой сын так же удержит, как ты — сейчас — мать. *La justice des choses*.

О, Колюшка, такой уход гораздо сложнее, чем даже *ты* можешь понять. Может быть ей с первого разу было плохо с твоим отцом (*не самозабвенно — плохо*) и она осталась, как 90 или 100 остаются — оставались — как будет оставаться 1 на 100 — из стыда, из презрения к телу, *из высоты души*.

И вот — молодость кончается. Ей за-сорок, — еще 5 лет... И другой. И мечта души — воплотиться, наконец! Жаждя *той* себя, не мира идей, хаоса рук, губ. Жаждя себя, тайной. Себя, последней. Себя, небывалой. Себя — сущей ли? — „Другой”? Средство к самому себе, наш *слепой* двигатель. Посылаю тебе две книжки, ничего не скажу, скажи — ты. Дошел ли рыцарь? (Заказным, пропасть не может). Сейчас ухожу в Ройан, обрываю письмо, вечером буду писать еще, люблю и обнимаю тебя, спасибо за все. <...>

До чего мне ее жаль!

Как себя. — Дай ей когда-нибудь мою Поэму конца. *Все* поймет! (Напишет — изнутри — заново.)” (Семитомник МЦ, т. 7, стр. 203–204).

Возвращаясь опять к анализу стихотворения „Оползающая глыба”, подчеркнем, что „двоится” в этом тексте не только смысл „спасения” („содействовать греху” и „уберечь от греха”). В „Спаси — Бог!” начинает мерцать „спасибо”, и близость этих слов не только акустическая и графическая, ибо слово „спасибо” этимологически и означает „спаси бог”.

Этот смысл „спасибо” во фразе „Спаси — Бог!” активизируется благодаря сильному присутствию в тексте мотива „благодарение” (обращенного к любовному партнеру героини), при этом дважды упоминается (а в строфе третьей подразумевается) именно слово „спасибо”, и во всех случаях „спасибо” и „Спаси — Бог!” занимают одинаковую (сильную) позицию в конце строк.

Таким образом, фраза „Спаси — Бог!”, учитывая возможность прочтения ее как „спасибо”, обрастаet (помимо благодарного обращения к Богу) еще и дополнительным смыслом, противоположным молитве о спасении от греха. В таком случае, это финальное „спасибо!” естественно завершает мольбу о спасении от любовной жажды и может в равной степени относиться и к спасителям-богам, оказавшим содействие в любви, — и (продолжая серию „спасибо”, начавшуюся в первой строфе) быть обращено к спасителю-юноше, в кульминационный момент уголения страсти.

Потенциальным смыслом „спасибо” заряжена и фраза „Спаси — боги!”, составляющая первую половину заключительной строки стихотворения. Выявлению этого значения способствует также и глагольная форма единственного числа — „спаси” (вместо „спасите” — что требуется по согласованию с „боги”), максимально подчеркивающая словесное сходство обеих фраз этой двучастной строки, тем самым еще более усиливая их смысловое различие, вскрывающееся при расшифровке особо усложненных элементов текста. Намеренное нарушение грамматической согласованности, к тому же, позволяет расширить объем фразы „Спаси — боги！”, вместив сюда обращение и к языческим богам, и к неназванному „ты”, который и так уже „силится спасти” героиню. То есть, „спаси” — ты, а далее взывание вроде: „о, боги” — помогите ему спасти меня.

Итак, строка „Спаси — боги! Спаси — Бог!”, завершающая стихотворение, — самая сложная во всем этом тексте, ибо предельно концентрирует скрытый контраст сведенных воедино смыслов (эти „двойящиеся” значения почти идентичных по словарю фраз). Последняя строка является собой высшую точку словесного, семантического, эмоционального и эротического напряжения текста, — одновременно его (этого напряжения) и пик и финал. Это сама формула, выражающая драматическую противоречивость психологического состояния героини, борьбу в ней „сил, идущих в разные стороны”: отдаваться страсти и — устоять от соблазна, иначе говоря, типично-цветаевская разорванность между Чертом и Богом.

Из рассмотренных нами трех стихотворений 1928 года, адресатом которых является Н. Гронский, ст. „Оползающая глыба...” — наиболее эротическое. Здесь Цветаева опять продемонстрировала виртуозное мастерство в обхождении с лирикой чувств и слов такого рода, искусно передавая всю сложность, противоречивость любовных переживаний, и успешно балансируя между выражением и скрыванием эротики.

Как мы видели, действующие лица не названы прямо (отсутствуют даже их местоименные обозначения — „я” и „ты”), а характер их отношений (любовная пара) скрыт за эротически-ассоциативнымиperi-

фразами. Действие, в прямом своем виде, отсутствует (на 16 строк — лишь 4 глагола, притом, так или иначе связанных с говорением, да и то, как было показано, проблематическим; из них 3 — императивы) и, главным образом, запрятано в определениях, передающих еще и состояние (душевное и физическое) действующих лиц (из 17 определений — 6 причастий, по грамматической природе своей выражающих это совмещение действие-состояние), — ибо вся эта любовная сцена есть именно изображение переживания страсти²⁰.

“Особость” этой лирической ситуации и необходимость приглушения эротического аспекта (в силу как объективных, так и традиционных для русской поэзии языковых и стилистических ограничений при описании эротики) определяют вообще всю структуру данного текста. Помимо, уже упомянутых: общего покрова иносказательности, „непрямого”, т.е. метафорического и метонимического описания, игры на совмещении значений, обнажающей и одновременно оберегающей их тайный смысл, обыгрывании этимологии, значимых умалчиваний, намеренной двусмыслиности и опущения слов (например, „умолчу”, или „говорю”, а также „спасибо” во второй и третьей строфах, восстановляемых, тем не менее, благодаря общей глубинной семантико-синтаксической модели, наиболее полно представленной в первой строфе²¹), повышающих „гадательность” высказанного и невысказанного, — отметим кратко и другие особенности стихотворения.

Так, существенную роль в создании сложного психологического рисунка и в наведении „тумана”, сознательно затрудняющего восприятие и воссоздание простой и ясной картины происходящего, играет цветаевский синтаксис — с его предельной инвертированностью (и значит, повышенной выделенностью слов), разорванностью привычных связей, еще усугубленной хроническими опущениями слов и одновременно с введением обособленных, параллельных сообщений (преодолевающих однолинейность языкового выражения и, таким образом, придающих повествованию психологическую и художественную многомерность), и т.д. Сравни, например, эмоциональное „прости!” герини — на фоне описания, в основном физического, состояния героя. Слово „близящемуся” (относящееся к приливу любовного желания героя) дано в обрамлении слов „спасибо” и „прости”, выражающих смешанные чувства герини, что выразительно передает ее душевное смятение.

Другой пример. Чтобы восстановить логическую связь частей высказывания, в строфе первой необходимо переставить все слова и дополнить недостающие звенья: „Я, оползающая глыба, из последних сил умолчу — рвущееся из меня — ‘спасибо’ юному плечу дуба” (вариант: „Я, оползающая глыба, умолчу — из последних сил рвущееся из меня — ‘спасибо’ юному плечу дуба”). Упорядоченная подобным образом,

вторая строфа выглядит примерно так: „Я, иззыхающая рыба, из последних сил умолчу (однако, в силу отсутствия этого глагола, возможна подстановка прямо обратного — „говорю”) ‘спасибо’ близящемуся (за что прости меня!) первому валу прилива, силящемуся спасти меня”.

Еще большее усилие требуется для перестановки имеющихся и для реконструкции всех опущенных элементов в третьей строфе: „Я, иссыхающая нива, из последних сил умолчу (или “говорю”) ‘спасибо’ Божескому, нелюдску, чудному персту Бури”. Заметим, что пятая, как бы лишняя строка в строфе второй, семантически и синтаксически относясь к своей строфе, по всей ритмической и рифменной структуре примыкает к последующей, рифмуясь с начальной строкой в укороченной (до трех строк) строфе третьей: „прилива”–“нива”. Скрепленные подобным образом, эти неравнострочные строфы (5 и 3 строки, в отличие от первого и последнего четверостиший), будучи также связанными и сюжетно (как стадии все возрастающего процесса чувственного и эмоционального возбуждения), образуют вместе формальный и тематический центр стихотворения. Смежная рифма „прилива”–“нива”, к тому же, вписывает нестандартные строфы (вторая и третья) в общую систему рифмовки этого стихотворения, так что данный текст сохраняет целостный смысловой и „формальный” рисунок.

У Цветаевой есть еще одно, обращенное к Гронскому, стихотворение того же „лирического” лета. В цветаевской рукописи стоит дата — „июнь 1928”, а над текстом помета: „Несостоявшееся (Н. П. Г.)”, что дало основание Е. Коркиной, при составлении цветаевского сборника, поместить этот текст в раздел „Незавершенные произведения, фрагменты 1916–1941” (см. БП–90, стр. 650).

Приведем это стихотворение как дополнительный источник поэтической информации на тему лирического сюжета „я” и „ты”, общего с рассмотренными нами стихотворениями Цветаевой 1928 года.

Чем — не боги же — поэты!
Отблагодарю за это
— Длящееся с Рождства—
Лето слуха и ответа,
Сплошь из звука и из света,
Без единственного шва
Ткань, наброшенную свыше:
С высоты — не верь, что вышла
Вся — на надобы реклам!
Всей души твоей мальчишней —
Нá плечи — моим грехам
И годам...

Пронизывает все стихотворение уже знакомый нам мотив благодарности. В данном тексте это имеет более расширенный смысл — благодарения за щедрый „рождественский” подарок (примерно к этому времени относится знакомство Цветаевой с Гронским), а именно, за все это время: с Рождества — и посейчас (июнь 1928), проходящее под знаком этой благодатной встречи. Весь этот период полной душевной сосредоточенности на избраннике своей души, все 6 месяцев, обозначен как одно, непрерывно-дляющееся благословенное „Лето” (со всеми возможными коннотациями — жара, страсти, душевного подъема, пика жизненных сил, и т.д.).

Описано это состояние интенсивного лирического переживания единенности „я” и „ты” — иносказательно и в высшей степени возвыщенно. Это, прежде всего, словесное общение, притом высшего свойства (как, например, при чтении стихов, разговоров о высоком) — „Лето слуха и ответа, Сплошь из звука и из света” (сравни из письма Цветаевой Гронскому от 19 апреля 1928: „Захватите тетрадь и готовность говорить и слушать”, Семитомник МЦ, т. 7, стр. 199).

Это „дляющееся” блаженство высокого общения, легкая, воздушная, идеальная аура „звучка” и „света” уподоблена безмерной благодати божественного покрова, ср. „Чем <...> Отблагодарю за <...> Без единственного шва Ткань, наброшенную свыше”.

„Свыше”, прочитываемое вначале как „с высоты небес”, означает также и синонимичное ему (что выражается двоеточием) — „с высоты” „всей души твоей”. Иначе говоря, твоя высокая, „мальчишья” душа распростерла надо мной свою спасительную, защитную „ткань”, охранительный покров, укрыла-скрыла мои „грехи” и „годы” (т.е. та же молодость героя и „старость” героини, ее греховность и чувство вины, совмещение высокого плана и сниженного — как и в стихотворениях рассмотренного нами цикла 1928 г.).

На этот щедрый „рождественский” дар Цветаева ответила своим рождественским подарком, правда, посмертным — 6 лет спустя, когда после гибели Гронского (21 ноября 1934) она пишет статью о нем, озаглавив ее „Посмертный подарок” и проставив в конце „Рождество 1934”.

Цветаева, как известно, придавала большое значение символике. Дружба, начавшаяся „Рождеством”, символизирует, для Гронского-человека, его рождение как поэта. Оформляя, в статье 1934 года, жизнь Гронского в миф о Гронском-поэте, Цветаева дарит ему, тем самым, второе, высшее рождение и поэтическое бессмертие.

Это „оживление” и „обессмертивание” Гронского Цветаева осуществляет не только в своей прозе, но и в своей поэзии — в цикле „Памяти Н.П. Гронского” (позднее получившем название „Надгробие”), написан-

ном 3–8 января 1935 г., то есть через несколько дней после статьи „Посмертный подарок”. Там же продолжается и тема благодарности, которую мы отмечали в стихах Цветаевой Гронскому 1928 года.

Стихотворение номер три цикла „Памяти Н.П. Гронского” — представляет собой развернутую, на 3 четверостишия, формулу благодарения. Трижды повторяется, в каждой строфе, начальное „За то, что” (ты сделал для меня, дал мне; „некогда” — очевидно, отсылает к периоду интенсивного лирического общения Цветаевой и Гронского, приходящегося, в основном, на 1928 год; а „то” — представлено метафорическими „жизнь”, „воля”, „весна”) и трижды звучит, в последней строке каждой строфи, заклинательное, клятвенное обещание „Не дам тебе” (уйти в небытие и забвение: „умереть совсем”, „порасти быльем”), иначе говоря: я дам тебе вечную жизнь, вечную молодость, вечную память, ты навечно пребудешь — „юн и смел”, „свеж и чист” — в моем бессмертном слове о тебе.

Другие детали этого стихотворения также поддекрывают известную нам (из цикла 1928 г.) структуру отношений „я” и „ты” (старость — молодость, мать — сын, еще и в смысле поэтического родства). Сравни: „мои седины” — ты „юн” (помимо возраста, „седина” имеет и символическое значение: „седые волосы” у Цветаевой есть примета избранных, знак причастности к сану высших, куда относятся поэты, отсюда — мой „чин”, который ты встретил „сыновьей гордостью”). На иной (любовный) аспект отношений „сына” и „матери” глухо намекает слово „страх” (героини, встреченный „ребячей радостью” героя, что, возможно предположить, несколько приглушило укоры „ее” совести; за эту „ребячью радость” и подарит „ему” благодарная героиня вечную юность: „Не дам тебе — поседеть в сердцах!”) — все это также перекликается с мотивами греха и вины героини, доброты героя и „ее” благодарности „ему” и в рассмотренных нами стихах Гронскому 1928 года.²²

П р и м е ч а н и я

¹ См. часть 1 данной статьи „Сто их, игр и мод!”, WSA, Band 38 (1996), стр. 97 – 126.

² Об этой невстрече см. в письмах Цветаевой к Тесковой, от 9 сентября 1928 и 27 декабря 1934 (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 369 – 370; 417–418).

³ См. об этом: Ел. 1990, стр. 104–109.

⁴ Лес, в связи с Н. Гронским, упоминается Цветаевой неоднократно. В частности, медонский лес, где, особенно в лирическую пору 1928 года, Цветаева и Гронский не раз бывали вместе. Рукописный текст стихотворения „Лес: сплошная маслобойня”, в черновой тетради, составленной Цветаевой примерно в 1933 г., сопровождается ее пометой: (Н.П.Г. — в память наших лесов), — сообщено мне Е. Коркиной.

В письме к Тесковой, от 27 декабря 1934 года, сообщая о смерти Гронского, Цветаева пишет, что похоронили его „на новом медонском кладбище, совсем в лесу: был лес, огородили — и все. Там он и лежит с 26-го ноября <...> под стражей деревьев, входящих в кладбище, как домой. Сколько раз мы мимо него ходили!”, и о том же, только еще лично, в октябре 1936 года: „<...> просторное лесное кладбище, мимо которого мы так часто с ним ходили — в наши дни...” (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 418; 443).

⁵ Текст ст. „Лес: сплошная маслобойня”, разбираемый нами в данной статье, взят из однотомника Цветаевой (БП-90, стр. 404). Из примечаний Е. Коркиной, которой принадлежат составление этого цветаевского сборника, подготовка текста к печати и вступительная статья, следует, что стихотворение это печатается по цветаевскому автографу 1928 г. Отметим, что в письме к Тесковой (от 27 декабря 1934 г.) вскоре после гибели Гронского, Цветаева приводит это стихотворение (с просьбой „не показывать никому”) несколько в другом варианте. Так, вместо „Бьющееся как Ваграм” читаем — „Бьющееся без забрал...”. Трудно сказать, чем объясняется это изменение — цитировала ли по памяти, отсюда неточность (в том же письме Цветаева, говоря о времени написания этого стихотворения, дает: „1928, весна”, вместо указанного, в автографе 1928 года, — „июль”; впрочем, возможно, что „весна” 1928 года, относясь к самому расцвету лирических отношений с Гронским, зафиксировалась в памяти именно как эта реальность — напомним, что ст. „Юноше в уста” датировано 29 мая 1928 г., пешая прогулка в Версаль, упомянутая в письме к Тесковой относится к апрелю 1928 г., а вспоминая в „Памяти Н.П. Гронского” (1935) то лирическое „некогда” их особо тесного общения, Цветаева упомянет „весенний лист”, который юный Гронский „вязанками приносил „ей „в дом””), или это намеренное убиранье, в силу каких-то личных причин, дополнительных ассоциаций, связанных именно с Гронским.

⁶ В связи с рифмой „тигр”–„игр” высажем несколько соображений. С одной стороны, фонетическая и даже семантическая сближенность слов „тигр” и „игра” (напр., в выражениях „играть в охоту”, „охота на тигра”) располагает к их почти автоматическому рифмованию. Отсюда, использование этой рифмы у разных поэтов (напр. „игры” —

„тигры” в ст. „Дикая воля” Цветаевой; или такие рекламные строчки Маяковского:

Без этих игр
Ребенок тигр.
Играя в эти,
Милеют дети.)

может не означать заимствования или какой-либо намеренной соотнесенности их стихотворных текстов. С другой стороны, мы видели, как стихи Каролины Павловой, точнее, некоторые аспекты этих текстов (и в данном случае, „Поэт” и „Кадриль”) не раз творчески использовались Цветаевой. В частности, мы говорили о звуковом комплексе ГР как компоненте таких важных для ст. „Лес: сплошная маслобойня” слов, как „игра” и „Гронский”.

Стихотворение Цветаевой „Дикая воля” (1, 97) датировано 1912 годом. Я не располагаю точными сведениями о том, когда Цветаева впервые познакомилась с творчеством Каролины Павловой. Это могло быть и до 1912 года, тем более если учесть тот факт, что ее имя — особенно начиная с 1903 г. (десятилетняя годовщина со дня смерти) — уже было возвращено, Брюсовым и другими поэтами и критиками, из довольно долгого забвения. Однако настоящий приход Каролины Павловой в русскую поэзию начинается с 1915 года, когда Брюсов издает ее двухтомное полное собрание.

Надо сказать, что 1915 год — это „парноковский” период в жизни Цветаевой, и литературная встреча с Каролиной Павловой, во всем объеме ее „святого ремесла”, оказала заметное влияние на поэтическое творчество и Парнок и Цветаевой (в том числе и в стихах Цветаевой из ее „парноковского” цикла „Подруга”).

Марина Цветаева и Каролина Павлова — тема моего отдельного исследования. Пока же отметим, что ст. „Дикая воля” Цветаевой (см. рифму первой и третьей строк: „Я люблю такие игры”, „Чтоб врагами были тигры”), с его вызывающим упоением стихией, опасностью (там и разъяренные звери, ураган, ночь, война, гибель), этот поединок со всем миром — отзвук пушкинского „упоения” „всем, всем, что гибелью грозит”, из его „гимна Чуме” (в „Пире во время Чумы”), — а это вообще одно из самых сильнейших гипнотических для Цветаевой мест у Пушкина. Как уже было замечено выше, пушкинский мотив „упоения” отразился, по-своему, и в творчестве Каролины Павловой.

⁷ „Бури вой” — пример многочисленных в поэзии Каролины Павловой реминисценций из Пушкина, ср. его „Зимний вечер”:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя

⁸ Во второй строфе стихотворения Каролины Павловой „Поэт”, где „предметом” творческих игр поэта являются „сладкие” звуки, поэт просто отражает эту радость бытия, поет в унисон:

Зажурчит ручей — вот и в хор с ручьем

Его стих журчит.

Таким образом, общая концепция стихотворения: все во вселенной манит, притягивает поэта, на все он откликается, но в отличие от звуков природы (где есть и красоты, и ужасы) — его „игры” всегда „сладкоизвучны”.

„Поэт” Каролины Павловой — мажорная вариация на тему стихотворения Пушкина „Эхо” (эхо „на всякий звук” рождает „свой отклик в воздухе пустом”, всему „шлет ответ”, ему же „нет отзыва”, — „Таков и ты, поэт!”), переведенного Каролиной Павловой на немецкий язык еще до написания ею стихотворения „Поэт”.

Пушкинское „Эхо”, возможно, по-своему откликнулось в стихотворении Цветаевой „Роландов рог” (2, 298), в мотиве зова и отзыва, с его пафосом героического противостояния:

Одна из всех — за всех — противу всех! —

Стою и шлю, закаменев от взлету,
Сей громкий зов в небесные пустоты.

И сей пожар в груди тому залог,
Что некий Карл тебя услышит, Рог!

⁹ Сравни стихотворение Цветаевой „Два дерева хотят друг к другу” (2, 257) 1919 года (позже включенное ею в цикл „Стихи к Сонечке”), где те же вечные „двоев” (хотя и в другом ролевом соотношении, чем лирические персонажи из ст. „Оползающая глыба”), тот же непреложный драматизм извечной тяги „одного к другому” и та же ситуация предельного эмоционального напряжения (ср. даже сходные фразы: „из жил последних”, в ст. „Два дерева...”, и „из сил последних” в ст. „Оползающая глыба”):

То, что поменьше, тянет руки,
Как женщина, из жил последних
Вытянулось, — смотреть жестоко,
Как тянется — к тому, другому,
Что старше, стойче и — кто знает? —
Еще несчастнее, быть может.

О роли и символике рябины в поэтическом мире Цветаевой см. Ел. 1990, стр. 85–86.

¹⁰ Сравни сходное использование этой древнейшей символики женского и мужского начал и сакрального акта их „брачного” союза в ст. Цве-

таевой 1918 года „Я — странница твоему перу” (где эротические коннотации составляют один из пластов образной и смысловой многомерности этого текста):

Я — деревня, черная земля,
Ты мне — луч и дождевая влага.
Ты — Господь и Господин, а я —
Чернозем — и белая бумага!

¹¹ См. из письма Цветаевой (27 сентября 1923г.) Александру Бахраху, двадцатилетнему герою ее „эпистолярного” романа: „Я совершенно зачарована Вашими строками о Мариуле. Откуда? Из „Цыган”? Только одна странная оплошность:

„И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед.
И всюду страсти роковые,
И от судеб спасенья нет”.

Конечно — *спасенья*, а не защиты, как у Вас (у Пушкина?). Если даже у Пушкина, все равно каждый, говоря, бессознательно заменит „спасенье”, и будет прав, п.ч. это — правда *стиха*.” (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 614).

¹² Я уже упоминала определенную перекличку персонажей „я” и „ты” из ст. „Юноше в уста” и Федры и Ипполита из цветаевской драмы „Федра”, отмечая как сходство лирической ситуации, так и некоторые лексические совпадения (см. WSA-38, стр. 103).

Вскоре после знакомства с Гронским, Цветаева в начале февраля 1928 года читала свою „Федру” „у знакомых”. На чтение она пригласила Гронского, которому пишет в Медон: „<...> Приходите в 7 ч., поужинаем вместе и отправимся в Кламар пешком. Дорогой расскажу вам кто и что.” (Семитомник МЦ, т. 7, стр. 198).

Цветаевского Ипполита — в связи с Гронским — упоминает также А. Саакянц, в главе „Оползающая глыба” своей книги о Цветаевой, комментируя это следующим образом. В конце января 1928 г. Цветаева, после семилетнего перерыва, „сделала попытку вернуться к поэме „Вторушка”; „<...> но как мог поэт, прошедший за эти годы огромный путь, вернуться вслить, к тому, что уже давно миновал? <...> Наконец; что в ее медонском житии могло вдохновить на продолжение поэмы? В ком из живых (непременно живых!) могла она черпать вдохновение, свой „тайный жар” для создания образа русского богатыря? И опять поэма брошена, на этот раз — окончательно.

А на пороге уже стоял другой герой. Так сказать, *post factum*, герой, который уже был написан, хотя Марина Ивановна, когда работала над „Федрой” (ибо это был Ипполит!), о том сама не ведала.

Но ведь поэты — пророки, и встречу с героем уже написанной трагедии Цветаева „наколдовала”… ;

„Не чудо ли, что, написав трагедию о Федре и Ипполите, поэт прочитал ее тому, кто мог бы послужить прототипом героя? Гротский не стал ничьим прототипом, однако встреча с ним в течение по меньшей мере трех лет скрашивала жизнь Цветаевой.” (Саакянц 1997, стр.493, 495, 496).

¹¹ Земная, страстная любовь у Цветаевой есть стихия, а это сфера Черта, так, Афродита у нее — „Дьяволица” (2, 133). О любви в поэтическом мире Цветаевой смотри: Ел. 1990, стр. 69–71, 95–116, 179–201, 253–261.

¹⁴ В этом и двуединая сущность цветаевской души, и двойная природа любви у Цветаевой (см. об этом Ел. 1990, стр. 72–118). В эссе „Искусство при свете совести” 1932 года, говоря о великом „искуссе” искусства вообще и в приложении к своему творчеству, она признавала: „А как часто в одной и той же вещи, на одной и той же странице в одной и той же строке и отрешают и обольщают” (Т1, 396). Вспомним также заклинательную ворожбу Царь–Девицы над царевичем, ее обращение ко всем силам и стихиям (4, 80):

— Бог на небе — и тот в аду,
Ворон в поле, мертвец в гробу,
Шептуны, летуны, ветрогоны,
Вихрь осенний и ветр полуденный,
Все разбойнички по кустам,
<...>
Стан пернатый и стан шершавый,
Ветер — воды — огонь — земля,
Эта спящая кровь — моя!

Впрочем, как мы видим, лирическая героиня („я” стихотворения „Оползающая глыба”) разных богов не путает, а знает, кого о чем просить, к какому богу обращаться по поводу разного „спасения”, то есть точно соблюдает нужную иерархию, как это понимала сама Цветаева. В том же эссе об искусстве она писала:

„Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог *входит* в сонм его богов.

Никогда не атеист, всегда многобожец, с той только разницей, что высшие знают старшего (что было и у язычников). Большинство же и этого не знают и слепо чередуют Христа с Дионисом, не понимая, что одно уже сопоставление этих имен — кощунство и святотатство” (Т1, 396).

¹⁵ Сравни мотивы любви, греха, спасения и прощения в стихах Цветаевой, обращенных к Софье Парнок:

Всех героинь шекспировских трагедий

Я вижу в Вас.

Вас, юная трагическая леди,

Никто не спас!

<...>

Я Вас люблю. — Как грозовая туча

Над вами — грех —

За <...>

За то, что вам, мой демон крутолобый,

Скажу прости,

За то, что Вас — хоть разорвись над

гробом! —

Уж не спасти!

(цикл „Подруга”, 16 октября 1914 г.; 1, 176–177)

Будет день — умру — и день — умрешь,

Будет день — пойму — и день — поймешь...

И вернется нам в день прощеный

Невозвратное время оно.

(26 апреля 1919 г.; 1, 225)

¹⁶ См. WSA-38, стр. 116. У Гронского образ обожествляемой им возлюбленной (Мариной), „поднявшейся” из морских глубин, напоминает образ богини любви — „пениорожденной” Афродиты, у самой Цветаевой. Помимо цветаевских текстов (см. 1, 122; 2, 133, 286, 288, 401), стихотворение Гронского „Из глубины морей поднявшееся имя”, возможно, имеет в качестве литературного источника стихотворение Тютчева „Ты, волна моя морская” (вероятно, в свою очередь, по родственному откликнувшееся в цветаевской поэзии). Сравни, в частности, мотив похороненности–сохранности „на дне моря” — у Гронского, и тютчевское „душу я живую Схоронил на дне твоем” (Ф.И. Тютчев. *Полное собрание стихотворений*. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. Ленинград, Сов. пис., 1957, стр. 194).

Пример, аналогичный Гронскому, — в стихах Софьи Парнок, любовной подруги Цветаевой: „о, Марина, соименница моря!” (5 августа 1915; София Парнок. *Собрание стихотворений*. Ардис. 1979, стр. 114).

Что касается поэтических игр с собственным именем, добавим к уже упомянутым мною в первой части данной статьи примерам (см. WSA-38, стр. 101–102) еще один — стихотворение под номером 7 из цикла „Мариула”, 1918 (2, 36):

Кто бросил розы на снегу?

Ах, это шкурка мандарина...

И крутится в твоем мозгу:

Мазурка — море — смерть — Марина...

Как видим, перед нами цепочка примет („мазурка”, „море”, „смерть”), ассоциативно связанных с именем „Марина”, которое кульминационно заканчивает этот семантический ряд „подобий” (и все стихотворение в целом, переходя в финальное многоточие, уводящее в неизвестное куда-то, не названное, но подсказанное смыслом нарастающих ассоциаций „нездешности”). Отметим, что „Марина” здесь поставлена в рифму с „мандарина”, в отличие от ст. „Маска — музыка...А третье” (см. WSA-38, стр. 101–102), где названные в тексте „мандарины” (и те же „мазурка” и „море”, наряду с другими словами, так или иначе ассоциирующимися с героиней: „маяк”, „магнит”, „Москва” и т.д.) должны подсказать неназванное слово „Марина”, как ответ на загадку, которой лирическая героиня („я”) дразнит своего партнера.

¹⁷ См. ее статью „Оползающая глыба. Марина Цветаева и Николай Гронский (1928–1930)”, *Мир России*, Москва, Олма–Пресс, 1993, стр. 164.

¹⁸ БП–90, 743; выделено мною — С.Е.

¹⁹ О сложности и интенсивности этой жизни говорят и следующие факты. Как мы помним, 1 сентября 1928г. ожидался приезд Гронского. В письме к Тесковой от 9 сентября Цветаева сообщает: „Странно (не странно!) что я целый вечер и глубоко в ночь до его приезда (должен был приехать 1-го, ходила на вокзал встречать, возвращаюсь — письмо) напевала:

Behüt' Dich Gott — es wär zu schön gewesen —
Behüt' Dich Gott — es hat nicht sollen sein”.

Но именно в ночь на 1 сентября Цветаева пишет прощальное письмо Вере Сувчинской, отмеченное некоторой любовной „смутой”. Как комментирует все это И. Шевеленко, публикатор письма Цветаевой к Сувчинской, — „В цитировавшихся строчках [см. выше-приведенные стихи на немецком — С.Е.] Цветаева как бы переадресует свое сердечное переживание, воплощенное в любимых ею стихах из „Зекингенского трубача” Виктора фон Шеффеля, от Сувчинской — Гронскому. Но эта переадресовка, то есть вполне конкретная фактическая недостоверность, отражает не менее важную для биографа Цветаевой психологическую достоверность: новое переживание поглощает, вбирает в себя прежнее, которое еще за несколько часов до того могло казаться главным, и душевная жизнь устремляется по новому руслу. Эпизод с Сувчинской остается лишь вспышкой чувства, не имевшей, кажется, продолжения ни во внешних взаимоотношениях двух женщин, ни в душевном бытии Цветаевой” (журнал „Звезда”, 1992 (10), Санкт-Петербург, стр. 34–35)

К стихотворению „Оползающая глыба” (спустя 11 лет после его создания) оказался причастным, в лирической биографии Цветаевой, и другой человек — Е.Б. Тагер, с которым Цветаева познакомилась где-то в десятых числах декабря 1939 г., сразу после ее переезда из Москвы в Голицыно. Как пишет в своей книге Анна Саакянц: „Уже скоро, в том же декабре, Марина Ивановна переписала специально для него „Поэму Горы”. И как бы перепосвятила ему старое стихотворение, обращенное некогда к Николаю Гронскому: „Оползающая глыба — Из последних сил спасибо... Пока рот не пересох — Спаси — боги! Спаси — Бог!” (Саакянц 1997, стр. 689).

К Тагеру, которым Цветаева была увлечена, обращено несколько ее стихотворений, написанных в январе 1940 года. Первое („Цвук — жарче меха! рук — жарче пуха!”) датировано 7 января. А 9-го Цветаева пишет Л.В. Веприцкой, с которой она подружилась в том же голицынском Доме Писателей и которая только что уехала: „С Вами ушло все живое тепло, уверенность, что кто-то всегда <...> будет тебе рад, ушла смелость входа в комнату (который есть вход в душу). Здесь меня, кроме Вас, никто не любит, а мне без этого холодно и голодно, и без этого (любви) я вообще не живу. <...> Жизнь здесь. Холодно. Нет ни одного надежного человека (для души) <...> есть равнодушные (почти все), есть один — милый, да и даже любимый бы, если бы (сплошное сослагательное!) я была уверена, что это ему нужно, или от этого ему, по крайней мере — нежно... <...>. Я всю жизнь любила таких как Т. и всю жизнь была ими обижена <...>”. Речь идет о Тагере и о холодах душевном, не говоря уже „о достоверном холоде: в столовой, по утрам, 4 градуса, за окном — 40” (Семитомник МЦ, т. 7, стр. 666, 668) и о ледяной жути недавней большевской трагедии (27 августа арестована Аля, 10 октября — Сергей Эфрон).

Тагеру (он еще в Голицыно) Цветаева пишет письмо (11 января), другое вручает ему в день его отъезда (22 января), 23-м помечены два стихотворения, обращенные к нему: „Ушел — не ем” и „Пора! для этого огня — Стара!” (см. 3, 211–212).

В январе же Цветаева переписала в беловую тетрадь текст стихотворения „Оползающая глыба”, дав ему заглавие „Стихи одному юноше” и снабдив пометой: „Жиронда, Океан, лето 1928 г. — Голицыно, Снег, январь 1940 г.”. Обратим внимание на заглавное „С”: „Снег”, конечно, не просто тот январский, „достоверный”. В самой структуре пометы отражен контраст — между „жарким,” „тогда” и „там” — и „холодным” „сейчас” и „здесь”, что в лирическом контексте Гронский — Тагер прочитывается как противопоставление жара любви того „одного юноши” холоду безответности этого (Тагер моложе Цветаевой на 14 лет, в то время ей 34 года и он женат).

О Цветаевой и Гронском см. также: работы А. Саакянц — ее книга (1997, стр. 495–497, 499, 500, 507–512, 522, 523, 610 — 613, 615, 616) и

статья „Оползающая глыба” (1993); письма Цветаевой к Гронскому (Семитомник МЦ, т.7); о поэтическом родстве Гронского—Цветаевой—Державина см. Anna Lisa Crone and Alexandra Smith, "Cheating Death. Derzhavin and Tsvetaeva on the Immortality of the Poet", *Slavic Almanach*, volume 3, numbers 3–4, 1995, University of South Africa, pp. 1–30.

О Цветаевой и Тагере см.: Мария Белкина. *Скрещение судеб*. Москва, „Благовест”, „Рудомино”, 1992, стр. 152–159; вышеуказанная книга А. Саакянц, стр. 689–700; примечания Е.И. Лубянниковой к ее публикации письма Цветаевой к Тагеру от 11 января 1940 г. (Париж. сб. 1996); письма Цветаевой к Е.Б.Тагеру, к Л.В. Веприцкой (Семитомник МЦ, т. 7); воспоминания Тагера о Цветаевой, в его книге *Избранные работы о литературе*, Москва, Сов. пис., 1988, стр. 494–507.

²⁰ Все изображенное в данном стихотворении представляет собой, по сути, восприятие лирической героини — самой себя (4 из 6 причастий, передающих соответствующие действия—сстояния, относятся к ней, см. „оползающая”, „издыхающая”, „иссыхающая”, „рвущееся” спасибо) и своего любовного партнера (см. „близящемуся”, „силящемуся”). Причастия, как нельзя лучше, передают это длящееся, напряженное состояние, на грани осуществления—завершения действия („глыба” вот—вот рухнет, „рыба” — издохнет, „нива” — засохнет, „близящийся вал прилива”, „силящийся спасти” геройню, — наконец, достигнет своего апогея). К тому же, сама форма причастий еще более увеличивает длину слов, в данном случае уже исходно многосложных (ср. три 6—сложных, два 5—сложных слова и одно 4—сложное): слова длятся и тянутся почти мучительно долго — некий акустический вариант „вытягивания жил”.

Постоянный перепад ударений в этих удлиненных словах (то на третьем слоге, то на первом) и соответствующие метрические изменения как бы отражают напряженную динамику: замедленности, затрудненности, задержанности — и порыва (в первую очередь, это противоборствующие устремления самой героини — ее страстное желание утолить смертельную любовную жажду и сдерживающее чувство виновности—греховности).

Попутно отметим несколько схожее описание любовной страсти в двух последних строфах стихотворения Пастернака „Здесь прошелся загадки таинственный ноготь” (1918), например, предельную лиричность (в фокусе — „я”, у Пастернака выраженное эксплицитно, „любимая” же лишь упомянута и исключительно как объект любви „я”), замедленность изображаемого, интенсивность страсти, ее нарастание и одновременно сдерживание страсти (но здесь герой сам длит томительное блаженство поцелуя, оттягивая, на последнем пределе сознания, кульминационный момент, уподобленный им „разразившейся грозе”, ср. параллельный образ „бури” у Цветаевой):

Как я трогал тебя! Даже губ моих медью
 Трогал так, как трагедией трогают зал.
 Поцелуй был как лето. Он медлил и медлил,
 Лишь потом разражалась гроза.

Пил, как птицы. Тянул до потери сознанья.
 Звезды долго горлом текут в пищевод,
 Соловьи же заводят глаза с содроганьем,
 Осушая по капле ночной небосвод.

Когда моя статья уже давно была написана, я, перечитывая эссе Цветаевой 1933-го года „Поэты с историей и поэты без истории” (Семитомник МЦ, т. 6, 416), неожиданно наткнулась на такой пассаж: „Вот земная любовь, которую Пастернак дал в ее самом притягательном выражении - поцелуе:

Поцелуй был как лето. Он медлил и медлил.
 Лишь потом разражалась гроза.
 Пил, как птицы. Тянул до потери сознания ...”

А еще интересно отметить схожее описание поцелуя у Цветаевой – 26 июня 1922 г., в письме к А.Г. Вишняку (герою ее будущей прозы „Флорентийские ночи”): „Вы прелестно целуете <...> с каждой сотой секунды глубже, как человек, который хочет пить — и не сразу ... <...> выдержка – до поры.” (Марина Цветаева. *Неизданное. Сводные тетради*. Подготовка текста, предисловие и примечания Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. Москва: Эллис лак, 1997, 98).

Можно предположить, что вышеупомянутое стихотворение Пастернака о поцелуе Цветаева услышала, в числе многих других его стихов, скорее всего от Эренбурга (он же, 21 июня 1922 г., переслал Цветаевой письмо от Пастернака – его восторженный отклик на ее сборник „Версты”; письмо Цветаева получила 27-го июня, а 29-го отправила ответ: так началась их долголетняя переписка ...), – то есть, еще задолго до получения от Пастернака его книги „Темы и вариации” (1923), где это стихотворение было напечатано впервые.

²¹ У Цветаевой вообще довольно часто весь текст стихотворения представляет собой варьирование какого-то глубинного смысла (одного или нескольких), по принципу „нанизывания подобий” и своеобразного „ввинчивания вглубь”. Например, в ст. „Рас—стояние: версты, мили...” в 19 строках на все лады (включая использование графических средств — разъединительное тире, разрывающее слово на части) варьируется тема: „нас (а „ты” и „я” есть единое целое) разъединили”.

Это (в сочетании с повторами всевозможных типов — синтаксическими, лексическими, семантическими, звуковыми, и т. д. и т. п.)

„проведение одного через разное”, инвариант и сеть его вариантов (пользуясь терминами „поэтики выразительности”, по работам 1970–1980-х годов ее авторов — Александра Жолковского и Юрия Щеглова) обеспечивает богатство многообразных и разнообразных форм художественного выражения и интенсификацию смысла, таким образом способствуя, наряду с другими средствами выразительности, воплощению творческой интенции автора, во всей широте и глубине его замысла.

¹² Может быть, именно эта близость мотивов (особенно „благодарность”), а также те обстоятельства, что ст. „Оползающая глыба” сохранилось в виде белового автографа 1940 г., а это время, когда Цветаева, готовя план сборника 1940 года (так и не увидевшего свет), изменила название цикла „Памяти Н.П. Гронского” (1935) на „Надгробие”, — способствовало ошибочному включению ст. „Оползающая глыба” в цикл „Надгробие” (под номером 5; под номером 4 идет ст. „Удар, заглушенный годами забвенья” 1935 г.) во многих последующих изданиях цветаевских сборников. См. например: пятитомник „Руссики” (3, 181–184); двухтомник издательства „Художественная литература”, Москва, 1984 (т. 1, 322–325, там же ст. „Оползающая глыба” датировано: Лето 1929); недавний московский семитомник издательства „Эллис Лак” (т. 2, 324–328). Редким исключением, в этом отношении, является однотомник Большой серии Библиотеки поэта (1990), где ст. „Оползающая глыба”, помещенное в разделе „Стихотворения, не вошедшие в книги”, следует непосредственно за стихотворениями „Юноше в уста” и „Лес: сплошная маслобойня” (см. стр. 402–404). Цикл „Надгробие” представлен там тремя стихотворениями, впервые опубликованными еще в „Современных Записках” 1935 г. (правда, с восполнением недостающих в первой публикации строф: последней в первом стихотворении и пятой во втором); стихотворение же „Удар, заглушенный годами забвенья” вынесен в раздел „Незавершенные произведения, фрагменты” (см. стр. 657).

Список сокращений

1, 2, 3, 4, 5; БП–90; Семитомник МЦ; т1, т2; Ел. 1990; Париж. сб. 1996 – см. часть 1 данной статьи, *Wiener Slawistischer Almanach, Band 38* (1996), стр. 126.

Саакянц 1997 — Анна Саакянц. *Марина Цветаева. Жизнь и Творчество*. Москва, Эллис Лак, 1997.

WSA — *Wiener Slawistischer Almanach*, Wien.