МАРИНА ЦВЕТАЕВА
Статьи и тексты

Wien 1992

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBAND 32
LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON
AAGE A. HANSEN-LÖVE

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)

REDAKTION DIESES BANDES

Lev Mnuchin (Moskau)

TECHNISCHE REDAKTION

Galina Derevjanko (Moskau)
Susanne Macht

DRUCK

Pannonhalmi főapátság
H-9090 Pannonhalma, Vár 1
Ungarn

ISSN 0258-6853

СОДЕРЖАНИЕ

o

WSA – Sonderband 32 (1992) 5 - 15

М. Гаспаров

ОТ ПОЭТИКИ БЫТА К ПОЭТИКЕ СЛОВА*

Касаясь предлагаемой темы, к сожалению, придется говорить не о конкретных произведениях, а о самых общих особенностях развития поэтики Цветаевой - о таких вещах, где трудно быть доказательным и можно лишь стараться быть убедительным. Я думаю, что ничего нового я не скажу, а лишь постараюсь четче сформулировать те впечатления, которые, вероятно, возникают у каждого, когда читаешь сочинения Цветаевой подряд, от самых ранних к самым поздним.

Начинается Цветаева стихами первых двух книг, которые ощущаются как ученические, перечитываются редко и в избранные сочинения отбираются скудно. И по изображенному в них домашнему миру, и по цветаевским скудным автокомментариям создается впечатление,что писались они в домашнем уединении, вдали от литературного быта, наедине с собой и с вечностью - Гете, Наполеоном и т.д. Мы знаем, что это впечатление - иллюзия, что на самом деле это не так. Творчество молодой Цветаевой текло в русле московской литературной жизни 1910-1912 гг. и вполне вписывалось в картину молодой поэзии. Центром этой литературной жизни был Московский литературно-художественный кружок, а дирижером Брюсов; Цветаева там получила конкурсную премию. Кроме того, существовала редакция "Мусагета", которая тоже притягивала не всех, но некоторых молодых поэтов; Цветаеву туда ввел Эллис.

Общая литературная ситуация в передовой поэзии этого времени тоже известна. К 1910 г. завершил свой цикл развития символизм, вожди его перестали быть группой и пошли каждый своим путем; выработанная ими поэтика - очень богатый и пестрый набор образов, эмоций, стиля, стиха - осталась достоянием учеников. Именно "набор", а не "система": системой поэтика символизма была только в творчестве каждого отдельного из ведущих поэтов, а для наследников она распалась на кучу приемов, некое стилистическое эсперанто, преимущественно из брюсовских элементов, в котором каждый должен был разбираться по-своему. Это - то, о чем Пастернак, сам принадлежавший к этому поколению и к этой среде, писал потом в юбилейной инвективе Брюсову: "И мы на перья разодрали крылья". Задача, стоявшая перед каждым из молодых поэтов, от В. Шершеневича и Над.Львовой

(которых Брюсов, как кажется, считал "первыми учениками" своей школы) до Пастернака и Цветаевой, состояла в том, чтобы связать из этих общих перьев собственные крылья (Икаровы, так сказать), выработать индивидуальную манеру, - или же остаться неразличимым в массовой эпигонской поэзии. Брюсов со своей новой кафедры в "Русской мысли" именно с этой точки зрения судил и оценивал поток новых стихов, по каждому случаю напоминая, что у них, старших, все это уже было, и что для новизны и индивидуальности требуется что-то большее, а в ожидании этого неопределенного "чего-то" одинаково высокомерно-снисходительно похваливал и Анну Ахматову и какого-нибудь Александра Булдеева. Вся эта обстановка очень интересна для исследо-вания, хотя, к нашему стыду, молодая московская поэзия этих лет изучается гораздо меньше, чем молодая петербургская, группировавшаяся вокруг Цеха поэтов.

Чтобы найти и утвердить собственный образ, чтобы стать непохожей на других, - для этого молодая Цветаева выбрала свой собственный путь и держалась его очень последовательно. Это было превращение стихов в дневник. Разумеется, это не было открытие неизведанного: символисты в один голос учили чувствовать ценность мгновения, Брюсов называл "Мгновения" зарисовочные разделы в своих сборниках, а хроно-логическая, до мелочей, последовательность расположения стихов была нормой для всех изданий классиков. Образцовое произведение дневникового жанра, на максимуме откровенности, было у всех перед глазами: "Дневник" Марии Башкирцевой; известно, как Цветаева поклонялась Башкирцевой и анонсировала в 1913 г. книгу о ней. Но под влиянием Башкирцевой были многие, а превратила дневник в поэзию только Цветаева: для того, чтобы осуществить такое скрещение жанров так последовательно, нужна была творческая воля и человеческая смелость.

Смелость - потому что обычно в поэтический дневник шли, разумеется, не все, а лишь избранные чувства и впечатления жизни: поэтические, приподнятые над бытом. Цветаева же понесла в поэзию самый быт: детская, уроки, мещанский уют, чтение таких авторов, как Гауф или малоуважаемый Ростан, - все это по критериям 1910 г. было не предметом для поэзии, и говорить об этом стихами было вызовом. Сейчас редко вспоминают вольфовский детский журнал "Задушевное слово" для младшего и старшего возраста, образец невысокопробной массовой литеретуры (это в нем читала Цветаева повесть Л.Чарской "Княжна Джаваха", которой посвятила поэтические стихи), - но можно прямо сказать, что стихи молодой Цветаевой по темам и эмоциям ближайшим образом напоминают стихи из этого богом забытого

журнала, только отделанные безукоризненно усвоенной брюсовской и послебрюсовской техникой. Чтобы слить такие два источника, объявить детскую комнату поэтической ценностью, для этого и нужен был самоутверждающий пафос цветаевской личности: "если я есмь я, то все, связанное со мною, значимо и важно".

Такая установка на дневник имела важные последствия. Во-первых, она обязывала к многописанию: дневник не дневник, если он не ведется день за днем. Отсюда привычка к той редкой производительности, которая осталась у Цветаевой навсегда. Для читателя это могло стать скучным, а то и вызвать впечатление графоманства; но для автора это был драгоценный опыт работы над словом, после него для Цветаевой уже не было задач, которые нужно было решать в *слове*, а только такие, которые нужно было решать *с помощью* слова и *по ту сторону* слова.

Во-вторых, она затрудняла подачу материала: в стихах, которые пишутся день за днем, одни впечатления перебивают другие, отступают на несколько дней и потом возвращаются опять,- как же их подавать, подряд, по перекличке дней, или циклами, по перекличке тем? Здесь Цветаева так и не нашла единого выхода, некоторые темы так и остались у нее вывалившимися из дневникового ряда, как "Стихи к Блоку" и "Лебединый стан"; а при некоторых стихотворениях печатались извиняющиеся перед самой собой приписки: "Перенесено сюда по внутреннему сродству" (наиболее дальний перенос - последнее стихотворение в цикле "Бессонница"). При издании "Вечернего альбома", как известно, Цветаева все-таки пошла навстречу удобству читателей и разнесла стихи по темам, по трем разделам, в зависимости от источников вдохновения: быт, душевная жизнь, читанные книги. Принят был "Вечерний альбом", как мы знаем, сдержанно-хорошо, - отмечалась, конечно, вызывающая интимность, "словно заглянул нескромно через полузакрытое окно в чужую квартиру" (Брюсов); но вызывающая позиция в это время входила в правила хорошего поэтического тона и сама по себе никого не отпугивала. Наоборот, когда через два года появился "Волшебный фонарь", то отношение к нему оказалось гораздо прохладнее - именно потому, что в нем уже не было вызывающей новизны, и он воспринимался читателями как самоповторение.

На переходе от двух первых книг к "Юношеским стихам" 1913-1915 гг. установка на дневник и на поэтизацию быта не изменилась. Наоборот, она была прямо продекларирована в известном предисловии к сборнику "Из двух книг": "Мои стихи - дневник, моя поэзия - поэзия собственных имен... Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох... Нет ничего неважного! Говорите о своей комнате: высока она или низка, и сколько в ней окон, и какие на ней занавески, и

есть ли ковер, и какие на нем цветы?.. Все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души". Эту программу Цветаева реализует, как всегда, не боясь даже показаться смешной; вспомним в цикле "Подруга":

Могу ли не вспоминать я
Тот запах White-Rose и чая
И севрские фигурки
Над пышущим камельком...
Мы были: я - в пышном платье
Из чуть золотого фая,
Вы - в вязаной черной куртке
С крылатым воротником...

Не меняется установка на поэтизацию быта, но меняется сам поэтизируемый быт: прежний, детский быт был готово-поэтичен и заданно-уютен (хотя бы на долитературном уровне "Задушевного слова"), из него шло в поэзию все; новый, взрослый быт хрупок, окружен враждебной жизнью и грозящей смертью ("улица мстит", по словам из письма 1917 г.), из него в поэзию идет только избранное: красивое, утонченное, воздушное. Так - в стихах 1913-1915 гг., с золотым фаем, генералами 1812 года, браслетами с бирюзой и т.д. Перед Цветаевой открывалась реальная опасность стать салонной поэтессой.

Перелом от 1915 к 1916 г., от "Юношеских стихов" к "Верстам", выразился в том, что в поэзию было впущено и тяжелое, темное, враждебное:

...Ночи душные, скушные...
...Просит нищий грошик
Да ребята гоняют кошку...
...Где-то в ночи
Человек тонет...

(Внешне это выразилось в том, что аморфнее, расплывчатее, непредсказуемее сделался стих Цветаевой, до сих пор очень четкий и классичный). Задачей поэзии стало: соприкоснувшись с этим миром, поглотить его и претворить в высокое и трагичное; стихотворный дневник - хроника этого перебарывания-переваривания; соответственно меняется идеал: вместо Марии Башкирцевой - Анна Ахматова, которая сумела сделать из банальных бытовых мелочей большую поэзию. Культ Ахматовой уже сложился у Цветаевой к петербургскому выезду на исходе 1915 г. и дал знаменитый цикл в 1916 г.

Но затем, от 1916 к 1917 г., последовал новый перелом: враждебная действительность, впущенная в поэзию, надвинулась еще ближе, и под ее давлением монолит цветаевской лирики, державшийся единством авторского самоутверждения, раскалывается на несколько частей. Воинствующие отклики на современность ложатся отдельно и складываются, в конце концов, в "Лебединый стан". С противоположной стороны ложатся воинствующие выходы из современности в то, что Цветаева называла "Романтика". Здесь новым оказывается то, что это не откровенничающая лирика, с которой Цветаева начинала ("словно заглянул через окно"), а игровая, ролевая: "я буду Жанной д'Арк, а ты Карлом Седьмым", как выразился зоркий на игру П. Антокольский. Такая лирика присутствовала у нее и раньше: по существу, это просто из трех разделов "Вечернего альбома" отпал детский, перестроился полудетский и остался книжный. Ранняя игровая лирика жила лишь на правах слабого оттенения, а теперь она выступает на первый план, перерастает малые формы и выливается в пьесы для вахтанговцев и в "Царь-девицу".

Игра - это означает вещи принципиально разнотемные и разностильные, это как бы реализация того, что ей будто бы говорил Волошин: "В тебе материал десяти поэтов и всех замечетельных", - и что она потом сама напишет Иваску: "Из меня... можно бы выделить ... семь поэтов, не говоря о прозаиках". Игра поэтическая и игра театральная - это вещи противоположные, поэтому Цветаева так категорически отрекалась от театра в предисловии к "Концу Казановы", и поэтому так сразу определилась взаимная неприязнь ее и Вахтангова, для которого игра была делом жизни. Противоположность была в том, что для театральной игры главное - действие, а для игры поэтической - состояние. Пьесы Цветаевой статичны, это вереница моментов, каждый из которых порознь раскрывается в монологе, диалоге или песне. "Царь-девица" и "Молодец" - это тоже серия неподвижных сцен, серия внешних и внутренних ситуаций, каждая из которых развернута, а переходы между которыми мгновенны. Вот это - раскрытие момента - и оказалось в эти годы наиболее важным опытом для дальнейшей судьбы цветаевской поэтики.

В самом деле: зажатая между стихами "Лебединого стана" и стихами игровой романтики, как стала развиваться у Цветаевой лирика в первоначальном, простейшем смысле слова: стихи о себе и от себя, то, что было дневником? В том же направлении. День лирического дневника сжимается до момента, впечатление - до образа, мысль - до символа, и этот центральный образ начинает развертываться не динамически, а статически, не развиваться, а уточняться. Вот первые попав-

шиеся примеры из самых известных ее стихотворений начала 1920-х гг.. "Глаза":

Два зарева! - нет, зеркала!
Нет, два недуга!
Два серафических жезла,
Два черных круга...

и т.д.; все помнят эти стихи наизусть, а кто скажет, не задумываясь, какое там следует сказуемое за этой вереницей подлежащих?

...Дымят - полярных",

самое незаметное слово в стихотворении. А дальше:

Ужасные! Пламень и мрак!
Две черные ямы... -

где будет сказуемое? В самом конце стихотворения:

Встают - два солнца, два жерла,
-Нет, два алмаза! -
Подземной бездны зеркала,
Два смертных глаза.

Обратим внимание на эти "Нет, зеркала! нет, два недуга!.. нет, два алмаза!.." - уточнение, уточнение, уточнение, на глазах читателя как бы подыскивается наиболее адекватный образ. Стихотворение превращается в нанизывание ассоциаций по сходству, в бесконечный поиск выражения для невыразимого. Роман Якобсон писал, что метафора, ассоциация по сходству, является основой поэтического мышления, а метонимия, ассоциация по смежности, - основой прозаического мышления; стихи зрелой Цветаевой становятся как бы концентратом такого поэтического мышления: цепь метафор, цепь ассоциаций по сходству, и все.

Другой пример - тоже про глаза, тоже 1921 год: первое стихотворение цикла "Отрок":

Пустоты отроческих глаз! Провалы
В лазурь! Как ни черны - лазурь!... -

и дальше: "игралища для битвы", "дарохранительницы бурь", "зеркальные, ни зыби в них, ни лона", "лазурь, лазурь", "книгохранилища пустот", "провалы отроческих глаз, пролеты, душ раскаленных водопой, оазисы, чтоб всяк хлебнул и отпил" - все то же самое, все только поиск

наиболее точного сравнения, и лишь под конец, после "водопоя" и "оазисов", наступает закругление:

Пью - не напьюсь...
...Так по ночам, тревожа сон Давидов,
Захлебывался царь Саул.

Третий пример - тоже наудачу - из 1923 г., "Наклон":

Материнское - сквозь сон - ухо.
У меня к тебе наклон слуха,
Духа - к страждущему: жжет? да?
У меня к тебе наклон лба, -

и т.д.: "у меня к тебе наклон крови... неба... рек... век...беспамятства наклон светлый к лютне, лестницы к садам, ветви... всех звезд к земле... стяга к лаврам... крыл, жил...

Тяга темени к изголовью
Гроба, - годы ведь уснуть тщусь!
У меня к тебе наклон уст
К роднику...

и многоточие, обрыв на полустрочке.

Обратим внимание на эту оборванность - так обрываются многие стихотворения такого строя: этим как бы демонстрируется, что нанизывание аналогов в принципе бесконечно, настоящего выражения для невыразимого все равно не найти. Ранние стихи Цветаевой, закругленные концовками, писались с конца, начало подгонялось под конец, вспомним ее разговор с Кузминым: "Все ради /последней/ строки написано. - Как всякие стихи - ради последней строки. - Которая приходит первой. - О, вы и это знаете!" Зрелые стихи Цветаевой не имеют ни концовок, ни даже концов, они начинаются с начала: заглавие дает центральный, мучащий поэта образ (например, "Наклон"), первая строка вводит в него, а затем начинается нанизывание уточнений и обрывается в бесконечность. А если исходный образ и после этого продолжает мучить поэта, то начинается новое стихотворение с новым, в другом направлении, набором нанизываемых ассоциативных образов, и так собираются цветаевские циклы стихов: "Деревья", "Облака", "Ручьи" и т.д. Самые запоминающиеся строки - начальные (как в народной песне: каждый помнит начало "Не белы снеги...", а многие ли помнят конец?).

Мы сказали, что для выработки этой поздней манеры Цветаевой большое значение имел опыт пьес и ролевой лирики. Теперь можно пояснить, чем именно: искусством рефрена. В том промежуточном периоде 1917-1920 гг. Цветаевой написано больше, чем когда-либо, песен в собственном смысле слова, и для пьес, и вне пьес (вплоть до самых знаменитых "...мой милый, что тебе я сделала..." и "...во чреве Не материнском, а морском"), и лирических стихотворений, ориентированных если не на песню, то на романс (они тоже выросли из "Юношеских стихов": "Мне нравится, что вы больны не мной..." написано в 1915 г.). Песня у Цветаевой всегда с рефреном; а это значит: центральным образом или мыслью стихотворения является повторяющаяся формула рефрена, а предшествующие рефренам строфы подводят к нему каждый раз с новой стороны и тем самым осмысляют и углубляют его все больше и больше. Получается топтание на одном месте, благодаря которому мысль идет не вперед, а в глубь: то же, что и в поздних стихах с нанизыванием слов, уточняющих образ.

Перечитаем стихотворение 1921 г. "Муза" - только по вторым половинам строф:

...Идет - отрывается,
Такая далекая.
...Рукою обветренной
Взяла - и забыла.
...Не злая, не добрая,
А так себе - дальняя.
...Рукою обветренной
Дала - и забыла.
...Храни ее, Господи,
Такую далекую!

Перед нами - готовая схема стихотворения; а к этим концовкам строф уже привычным образом, ориентируясь на конец, подбираются начала строф. Техника такого рефренного строя достигает у Цветаевой исключительной изощренности. Вспомним погребальный хор по Ипполиту в "Федре": в каждой строфе - три четверостишия, сперва - восклицание в две строки, потом длинная фраза, в середине ее - в середине строфы! - рефрен "Кто на колеснице Отбыл, на носилках Едет", и в конце ее, в конце строфы - полурефрен, параллелизм "Только что (такой-то) - Вот уже (такой-то)":

Скажем или скроем?
В дреме или въяве?
Лежа, а не стоя,
Лежа, а не правя,

Молния! Двуколка!
Путь, лишь робким узок!
Бич, которым щелкал,
Спицы, оси, кузов -

Всею поясницей
Вскачь и каждой жилкой -
Кто на колеснице
Отбыл, на носилках
Едет, старец аще...
Пьяный или сонный?
Только что - летящий,
Вот уже - несомый.

Где? Проспал, возница,
Воз! В щепы, в опилки!
Кто на колеснице
Отбыл, на носилках
Едет, царства стержень
Свеж - в обитель нижню.
Только что несдержный,
Вот уже недвижный, -

и т.д., 5 строф. Пристрастие к рефренным построениям, начавшись в песнях и пьесах, остается у Цветаевой излюбленной основой организации стихотворения на всю жизнь - в ее собрании стихов в любом месте можно перелистнуть несколько страниц, и всегда найдется рефренный параллелизм. А теперь вообразим себе рефренное стихотворение, пере-вернутое наоборот, не от нащупывающих строф к центральному образу, а от центрального образа к нащупывающим уточнениям, - и мы получим стихотворение позднего цветаевского типа. Вот в этом смысле и можно сказать, что рефренный стиль был для Цветаевой школой ее поздней манеры.

В предельном своем выражении поздняя манера Цветаевой становится уже углублением не в формулу, как в рефрене, не в образ, как в "Наклоне" и подобных стихотворениях, а в слово, в звуковой и морфологический состав слова, в которых поэт силится уловить тот глубинный смысл, который, наконец, даст ему возможность высказать не поддающееся высказыванию. Вот стихотворение 1923 г.:

Минута: минущая: минешь!
Так мимо же, и страсть и друг!..

И далее:

Минута: мерящая! Малость
Обмеривающая...

Минута: мающая! Мнимость
Вскачь - медлящая! В прах и в хлам
Нас мелящая! Ты, что минешь:
Минута: милостыня псам!..

Перед нами природная этимология, поэтическая этимология, на самом деле латинское слово "минута" и русское "минуть" не имеют между собою общего и восходят к разным корням, но набор созвучных слов, наросший вокруг них, дает такую рябь смежных значений, которая делает стихотворение богаче и многозначнее.

Вот стихотворение 1925 г.:

Рас-стояние: версты, мили...
Нас рас-ставили, рас-садили...

И потом:

Нас рас-клеили, рас-паяли,
В две руки раз-вели, рас-пяв...
...Нас рас-сбрили, рас-сорили,
Рас-слоили... Стена да ров.
Рас-селили нас, как орлов...

Здесь героем стихотворения становится уже не слово, не корень, а приставка, и набор пересекающихся на ней слов образует широкое смысловое поле стихотворения; первый опыт такого рода был сделан еще годом раньше в "Поэме конца":

Что мы делаем? Расстаемся.
Ничего мне не говорит
Сверхбессмысленнейшее слово:
Рас-ставаться. Одна из ста?..

Почти автопародическим обнажением этого приема - проникновения сквозь созвучья неточных слов к точному - становится (совпадая с обнажением смысловой аллегории) вереница коротких строчек в конце тирады о крысах в "Крысолове":

- Слово такое!
- Слово такое!
(Силясь выговорить:)
Не терял.
Начинал.
Интеграл.
Интервал.

Наломал.
Напинал.
Интерна-
цио-...

От таких подходов рождается все более частый у поздней Цветаевой прием, когда слова сближаются не только по смыслу, но и по звуку, и этот звук подсказывает некоторый общий мерцающий, не поддающийся точному определению смысл: то, что Ф.Степун назвал цветаевской "фонологической каменоломней". Стихотворение 1934 г., 12 строк, 12 слов, каждое связано с каждым то более, то менее сильной звуковой - а

стало быть, и смысловой - связью, и все эти связи ощутимы как единая плотная сеть:

Рябину
Рубили
Зорькою.
Рябина -
Судьбина
Горькая.

Рябина -
Седыми
Спусками
Рябина!
Судьбина
Русская.

А предыдущее по хронологии стихотворение кончается словами:

...Век мой - яд мой, век мой - вред мой,
Век мой - враг мой, век мой - ад.

И такие примеры - опять-таки почти на каждой цветаевской странице, и чем позже, тем чаще.

Я не хочу преувеличивать и утверждать, что *вся* зрелая и поздняя Цветаева именно такова. Конечно, нет; конечно, у нее есть и стихи, продолжающие более ранние ее манеры. Но новым и все более важным в ее зрелом и позднем творчестве, на разный лад проникающим всю словесную ткань ее поэзии и даже прозы является, как кажется, именно то, что мы здесь попытались определить: сближение слов по звуку и вслушивание в получившийся новый смысл; выдвижение слова как образа и нанизывание ассоциаций, уточняющих и обогащающих его старый смысл; рефренное словосочетание как композиционная опора, к которой сходятся все темы всех частей стихотворения. Словом поверяется тема: созвучность слов становится ручательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман богом и искажен человеком. Вот это мы и позволили себе назвать "поэтикой слова" у Марины Цветаевой. Но здесь приходится остановиться: анализ этой поэтики слова был бы очень долог и труден, моя же задача здесь была лишь подвести к ней: "от поэтики быта к поэтике слова" в творчестве Цветаевой.

00064769

WSA – Sonderband 32 (1992) 17 - 28

В. Адмони

МАРИНА ЦВЕТАЕВА И ПОЭЗИЯ XX ВЕКА*

По Марине Цветаевой, по ее стихам, можно понять, что же это такое - поэзия XX века. Поэзия не только русская, но и мировая. Можно увидеть эту поэзию в тех ее решающих чертах, которые делают ее поистине новой и необыкновенной. Новой и необыкновенной - при всей неразрывности связей между ней и великой поэзией прошлых столетий.

В поэзии Цветаевой соединились оба основные рукава, на которые разделилась в своем течении мировая поэзия XX века, соприкоснулись оба ее главные состояния, прочертились оба структурных принципа, порожденных тем безмерным напряжением, которое изведала в XX веке душа каждого большого поэта, каждого большого художника. Хотя воплотились эти принципы в поэзии Цветаевой с разной степенью и широтой.

Поэзия Цветаевой - это, прежде всего, поэзия напряженного потока, безостановочного движения вперед. В своем стремительном размахе и разгоне, в равнении на мощно развернутую форму, зрелая поэзия Цветаевой сродни поэзии Хлебникова, Маяковского и Пастернака, Элиота, Аполлинера и Неруды. Но ей не чужда и тенденция к предельной сконцентрированности. Та страсть, которой живет поэзия Цветаевой, заключена и в сжатых цветаевских стихах. Но заключена она здесь в кратком сгустке строк и сказано в этих стихах бесконечно больше того, что в них сказано прямо. Таких стихов в послевоенные годы сравнительно мало. Но они все же есть. Из коротких стихов молодой Цветаевой напомню лишь об одном, необычайно напряженном:

Красною кистью
Рябина зажглась.
Падали листья.
Я родилась.
Спорили сотни колоколов.
День был субботний:
Иоанн Богослов.

---

* Выступление на вечере памяти Марины Цветаевой в Доме писателей в Ленинграде 15 октября 1982 г.

Мне и доныне
Хочется грызть
Жаркой рябины
Горькую кисть.
16 августа 1916

А среди стихов тридцатых годов встречается и такое, предельно краткое стихотворение, которое, правда, опирается на другие стихотворения, соседствующие в цикле "Надгробие":

Твое лицо,
Твое тепло,
Твое плечо -
Куда ушло?
3 января 1935

И хотя строй стиха и его тембр здесь неизгладимо цветаевские, такие стихи Цветаевой ведут в сторону той предельно сконцентрированной поэзии, которую мы знаем по Ахматовой и Мандельштаму, по Рильке и Унгаретти. Великая интенсивность душевной жизни выражена здесь по-разному, с разной степенью открытости. Но присутствует она - в кратком, сконцентрированном виде - у всех этих поэтов.

Не только по общему строю своей поэзии была причастна Марина Цветаева к главным путям поэзии XX века. Она была причастна к этим путям и самой фактурой своего стиха. Тот отказ от прежде господствовавшей установки на полную гармоничность и упорядоченность стиха, то устремление к стиху дисгармоническому и лишенному внешней упорядоченности, или, вернее, к такому, в котором диссонансность и гармония взаимодействуют, а упорядо-ченность выступает в весьма сложном обличье, - все эти важнейшие тенденции в построении стиха XX века, выражающие несовместимость законченной гармонии с катастрофической действительностью столетия, присутствуют и в стихе Цветаевой, насыщенном небывалой энергией, ударной мощью, подчеркнутой напряженностью.

Конечно, Цветаева богата и гармонией. Первоначально гармонией привычно-поэтической, сладкогласной. Затем гармония становится у Цветаевой, скорее, напряженно-полнозвучной, насыщается мощной оркестровкой, влечется напором многократно повторяющихся звуков и их сочетаний, из которого вырастает и мощный смысловой напор.

У юной и молодой Цветаевой звуки стиха порой также тесно сплетены. Но с несравненно более сдержанным, традиционным, певучим звучанием. Например:

Вы идущие мимо меня
К не моим и сомнительным чарам, -
17 мая 1913

Но уже в те годы подобное сплетение, благодаря общему ритмико-интонационному строю стихотворения, при всей своей певучести приобретает особую настойчивость и энергию. Например:

...Марионеток и звон тамбурина,
Золото и серебро,
Неповторимое имя: Марина,
Байрона и болеро....
1 октября 1913

И уже совсем иной складывается цветаевская гармония во многих стихах начала 20-х годов. Звуковая ткань движется здесь словно бросками, от рывка к рывку - и все же сохраняет своеобразную, динамическую, не певучую, а ударную гармоничность. Например:

Руки - и в круг
Перепродаж и переуступок!
Только бы губ,
Только бы рук мне не перепутать.
9 июля 1922

И достигает своего апогея подобная "гармония рывками", например, в таком стихотворении как "Читатели газет". Приведу вторую строфу:

Кто чтец? Старик? Атлет?
Солдат? - Ни черт, ни лиц,
Ни лет. Скелет - раз нет
Лица - газетный лист!
1-15 ноября 1935

Этой же гармонией насыщены "Поэма горы", "Поэма конца". Впрочем, вот начальная строфа из 6 стихотворения "Поэмы горы":

Гора горевала (а горы глиной
Горькой горюют в часы разлук),
Гора горевала о голубиной
Нежности наших безвестных утр.
1 января - 1 февраля 1924

Но, несмотря на сверхнасыщенность аллитерацией и повторами, строй возникающей здесь гармоничности разительно несхож с привычной гармоничностью поэзии и своей ударностью даже вступает с ней в противоречие. А что особенно важно, динамическая гармоничность цветаевского стиха органически сопряжена с его дисгармоничностью - в соответствии с общей тенденцией поэзии XX века.

Частично уход от привычной поэтической гармонии и упорядоченности достигается уже в конце 10-х годов у Цветаевой - в соответствии с широко распространенной практикой поэзии XX века - столкновением слов, принадлежащих к разным смысловым рядам, отождествлением понятий, словно бы не подлежащих отождест-влению. Например: Я - страница твоему перу, или Я - деревня, черная земля. (10 июля 1918). Но в значительной мере движение Цветаевой к стиху XX века совершается в формах, показательных именно для русской поэзии в отличие от поэзии Запада, а именно в широком использовании "новой рифмы", как ее некогда назвал Брюсов. "Новая рифма" - это, прежде всего, рифма неточная, диссонансная, с различными сдвигами в расположении и в характере рифмующихся звуков. И вот, в поэзии Цветаевой второй половины десятых годов такие рифмы появляются в изобилии.

Приведу лишь небольшое их число: этом - ветром (23 июня 1915), полуночи - юношей (5 августа 1915), голову - веселого (18 февраля 1916), полощущей - площади (18 февраля 1916), ветра - пресветлый (4 марта 1916), ранние - Ваганькове (31 марта 1916), губ - букв (15 апреля 1916), призрак - призван (1 мая 1916), не забудь же - распутье (21 мая 1917), гущи - грусти (7 августа 1917), садов - вздох (19 августа 1917), камни - даме (19 августа 1917) и т.д. Новизна таких диссонансных рифм, вырастая из все большей привязанности Цветаевой к поэтике XX века, вместе с тем любопытным образом связывается и с теми фольклорными реминисценциями, с теми отзвуками народного стиха, которые так важны для поэзии Цветаевой.

Но постепенно, в добавление к этой композиционно фонетической форме перестройки стиха у Цветаевой возникает и приобретает все большее значение композиционно-синтаксическая форма перестройки. Все чаще в стихах Цветаевой создается разрыв - при движении от строки к строке - грамматических единств, притом разрыв не только

предложения, но и словосочетания. Это отнюдь не издавна употребительный перенос (enjambement), отделяющий друг от друга более или менее цельные отрезки предложения, синтагмы, а именно резкий разрыв, разъединение компонентов, теснейшим образом связанных друг с другом. Еще сравнительно привычными выглядят такие строки с переносами, перебросами в стихотворении "Сказавший всем страстям: прости -", например: И по тому, как в руки вдруг/ Кирку берешь - чтоб рук / Не взять... (17 мая 1920). Но уже более резко звучит отрыв генитивного определения от определяемого существительного при переходе от строфы к строфе (в стихотворении "Та, что без виденья спала,-": Целые народы // Выходцев... (13 октября 1922). И уже совсем резок отрыв предлога от существительного в стихотворении "Заводские. 1": И было так и будет - до / Скончания". Или отрыв частицы "хоть" от связанного с ней последующего слова в стихотворении "Спаси господи, дым!": - Хоть бы деревце, хоть / Для детей!... (30 сентября 1922). Или отрыв частицы "ли" от предшествующего местоимения в стихотворении "Не краской, не кистью!": "Не в этом, не в этом / ли - и обрывается связь " (9 октября 1922).

Именно резкие ударные переносы оказываются одним из самых сильных средств для придания мощной энергии таким знаменитым стихотворениям Цветаевой как "Попытка ревности" (1924) и "Читатели газет" (1935). В "Читателях газет", на фоне возникающего ритмического ощущения покачивания поезда метро и в соединении с общей отрывочностью, рванностью и фразы, и стиха, возникает структура, в которой даже слово делится на слоги, размещенные в соседствующих строках и разделенные фразами, которые выхвачены из газет. Приведу всю строфу:

Кача - "живет с сестрой" -
Ются - "убил отца!"
Качаются - тщетой
Накачиваются.

Рванность синтаксиса у Цветаевой, порой словно прямо воплощающая трагическую порванность цветаевской судьбы - это и резкость переходов от слова к слову, от предложения к предложению. Это и крайняя выделенность отдельного слова, его прямое название. Стремительность движения стиха и напряженность эмоции воссоздают здесь прямо не обозначенные смысловые проекции и связи. Есть у Цветаевой стихотворения, почти вовсе лишенные глаголов. Рядом, глыбами, поставлены существительные с принадлежащим им определительным

добром. Приведу (из-за его краткости) стихотворение, озаглавленное "Отрывок", в котором на две строфы есть всего один глагол - заключающий стихотворение:

...Глазами казненных,
Глазами сирот и вдов
Засады казенных
Немыслящихся домов.

Натянутый провод
Веревки, рубашки взлет,
И тайная робость:
А вдруг кто-нибудь здесь ... живет?
30 августа 1923

Но и при участии глаголов, фразы стиха могут быть рванными, раздельно-словными. Вот строфа из стихотворения "Поезд":

Площадка. - И шпалы. - И крайний куст
В руке. - Отпускаю. - Поздно
Держаться. - Шпалы. - От стольких уст
Устала. - Гляжу на звезды.
6 октября 1923

При всей нераздельности этих черт цветаевской поэзии с мощью цветаевской страсти, с властностью поэтического порыва Цветаевой, я далек от мысли назвать эти черты присущими лишь Цветаевой или впервые Цветаевой созданными. Напртив, мне показалось важным напомнить об этих общеизвестных чертах цветаевской поэтики именно потому, что они органически вплетаются в ту новую фактуру стиха, которая создается XX веком. Создается у многих и многими, часто совсем независимо друг от друга. Начинает создаваться еще на рубеже столетия. И иногда идет много дальше поэзии Цветаевой в нарушении привычных стиховых и языковых форм, выражая этим - в своих наиболее значительных проявлениях - то великое напряжение человеческой души, в которое ввергают эту душу небывалые сдвиги и катастрофы XX века. Первые, знакомые всем этапы этого пути - футуризм, экспрессионизм, дадаизм. Но любопытно, что многие из цветаевских структурных резкостей выступают в мировой поэзии у разных поэтов и независимо от принадлежности к какому-нибудь специфическому литературному направлению. Так, широко распространен разрыв - при переносе - теснейших лексических и синтаксических

связей. Например, у Райнера Марии Рильке перенос может оторвать такое само по себе несамостоятельное, чисто служебное слово как артикль от того существительного, к которому он принадлежит:

An der sonngewohnten Straße, in dem
Hohlen langen Baumstamm, der seit lange
Trog ward, ... 1924

...Wahr erst
wird das unkenntliche, das
keinem begreifliche Schicksal,
wenn ihr es maßlos beklagt...
Fünf Gesänge, IV, 1914

Или в разных строках оказываются даже части одного сложного слова. Их первые компоненты завершают предшествующий стих, а основной компонент стоит в начале стиха последующего:

Denn ein Herz der Zeit, einer immer noch unauf-
gelebten Vorzeit älteres Herz
hat das nahe verdrängt...
Fünf Gesänge, IV, 1914

И от существительного отрывается предлог (в восьмой Дуинезской элегии), а приставка от прилагательного (в стихотворении "Du im Voraus"...)

Но важно еще вот что. Столь же тесно, как стремление Цветаевой к диссонансности и к рванности стиха и прозы, связана с вершинными явлениями мировой поэзии XX века и уже отмеченная здесь тяга цветаевской поэзии к полноте звучания и насыщенности гармонии. Если стихия чистой гармоничности становится в поэзии XX века на фоне трагических коллизий этого столетия неуместной, то полный отказ от гармонии также оказывается невозможным едва ли не для всех больших поэтов этого времени. В частности, для таких как Элюар, Аполлинер, Элиот, а особенно Рильке.

Не случайно я вновь возвращаюсь к Рильке. Потому что творчество Цветаевой было связано с поэзией Рильке несравненно больше, чем с творчеством других великих поэтов Запада - современников Цветаевой. Это нашло свое выражение и в дружбе - заочной дружбе, тесно связавшей Цветаеву и Рильке в последний год жизни поэта, в дружбе, которая почти сразу же перешла в любовь.

Сила чувств Марины Цветаевой была такова, что и расстояние не являлось преградой для возникновения любви. Любви живой и прямой. Письма заменяли Цветаевой взгляды, становились прикосновениями.

И ни в одной из подобных встреч с дальним возлюбленным не достигала страсть Цветаевой такой высоты и такой силы, какой она достигла во встрече с Райнером Марией Рильке.

Но экстатическая любовь, переполняющая письма Цветаевой к Рильке, - это возведенная в высокую, в высочайшую степень любовь Цветаевой к поэзии Рильке. Любовь давняя и глубинная.

Конечно, Цветаева любила и чтила и других больших поэтов, своих старших современников. Есть циклы стихов, направленные Цветаевой к Блоку и к Ахматовой. И все же трудно заглушить ощущение, что поэзия Рильке была чем-то особенно важна и близка Цветаевой. Особенно важна и близка, хотя на первый взгляд поэзия самой Цветаевой, особенно ее зрелая поэзия, и поэзия Рильке разительно различны.

Я решаюсь свести это бросающееся в глаза и веское отличие Цветаевой от Рильке к противопоставлению двух слов. Решаюсь на это, хотя знаю, что такое сведение заранее предполагает: приблизительность, неточность, упрощение. А те два слова, которыми я хочу отграничить поэзию зрелой Цветаевой от поэзии Рильке, это слова : громко и тихо. Я хочу этим сказать: поэзия Цветаевой в 20-е и 30-е годы - громкая, поэзия Рильке - тихая.

Да, конечно, и Рильке был поэтом победительного звучания. Его поэзия живет магическим сплетением звуков, множественностью неожиданных семантико-фонетических сцеплений слов, набегающих друг на друга рифм и ритмических переходов. Но подчинено все это было в Рильке тональности тайны, порой претворяясь в доверительный, словно молитвенный шопот. Даже те стихотворения, которые начинаются бравурно или по-бронзовому, затем почти всегда уходят в мир приглушенности, как будто Рильке подносит палец к своим губам, прося самого себя: тише!

Поэтому мне кажется несомненным: хотя без своего магического совершенства поэзия Рильке не могла бы приковать, приколдовать к себе Цветаеву, все же одного такого совершенства было бы для этого мало. Ведь магическим сплетением звуков был не обделен и русский символизм. А негромкость стиховой магии Рильке, в которой даже экстаз представал в молитвенной потаенности, слишком уже отличалась от звучания поэзии Цветаевой.

Нет, в поэзии Рильке содержалось еще что-то другое, что оказалось особенно нужным Цветаевой. По моему разумению, этим другим в

немалой степени было пронизывающее всю лирику Рильке великое уважение к вещи в ее конкретном бытии - к вещи в самом широком смысле этого слова: к человеку и к предмету, ко всем явлениям жизни, к произведениям искусства, к героям мифа. Поэзия Рильке живет устремлением к тому, чтобы постигнуть вещь, проникнуть во внутренний закон ее возникновения и пребывания, как бы в ее "самость", в ее душу. Такое постижение способно увидеть вещь и вовлеченной в широкий поток мироздания, но оно никогда не пожертвует вещью, не упустит ее в ее особости. Рильке хочет разгадать суть вещей, причем именно их собственную, живущую в них самих суть, а не какую-то иную суть, стоящую за ними. В этом и заключено различие поэзии Рильке от поэзии символизма - в том, чтобы вещь служила не мостом к чему-то иному, а воспринималась в своей самоценности и во всей глубине своей связанности с поэтом, с его душой. Приближение души поэта к сути вещей - это и есть суть поэзии Рильке.

Но суть вещей, сами вещи и их суть, были непомерно важны и для Цветаевой. Из-за особости ее поэтического склада. Но не только поэтому. А еще потому, что ее и едва ли не всех больших русских поэтов, выступивших в 10-е годы, заставила пристально вглядеться в реальные предметы бытия новая реальность истории - вступивший в свои права XX век, особенно в своем русском обличьи.

Ведь в годы юности того поколения, к которому принадлежала Цветаева, историческая действительность в России пришла в движение наглядно и ощутимо. Пришла в движение из-за прямых исторических потрясений и из-за стремительных сдвигов в формах существования людей, в самом облике жизни. И те вещи, которые повседневно окружают людей, как бы тоже сдвинулись с места. Недвижными, даже несдвигаемыми запечатлелись они в юношеском восприятии поэтов последующего поколения - поэтов-символистов. Неподвижными и мертвыми, способными служить лишь внешним поводом, чтобы перейти через них, от них в мир истинных сущностей. Но теперь все стало текуче. Не осталось ничего само собой разумеющегося, закрепленного навек. И появилось множество новых вещей, сперва необычных, а затем вошедших в повседневность. В жизнь человека внедрялась техника. Внедрялась, чтобы непрерывно изменяться, как изменялся внешний облик только появившихся автомобилей - моторов, как их называл Блок. И все шире становился круг людей, в чей свет вторгались все новые чужеземные вещи. И этих вещей становилось все больше. Они словно теснили старые, привычные вещи. И оказывалось, что сегодняшняя, казавшаяся незыблемой вещь завтра могла сгинуть, - могла сдвинуться и уйти. Существование предметов стало не бесспор-

ным - и именно поэтому они неизмеримо возросли в своем значении. Все явственнее определялась связанность вещей в их привычной данности с данностью реальной человеческой жизни - в конечном счете, с жизнью души человека.

Юный Блок, Блок-мальчик, мог только смутно предчувствовать Цусиму и 9-е января. А юная Цветаева, Цветаева-девочка была современницей этих событий. Конечно, в дни юности Цветаевой еще далеко впереди была та великая реабилитация простейших, насущнейших вещей - реабилитация, которая произошла в годы великих и трагических битв XX века, в годы выпавших на долю миллионов людей тяжелейших лишений. Еще далеко было до реабилитации "предметов первой необходимости", как их назвал в 1920 г., сочиняя шуточные стихи, Блок - в годы гражданской войны. Но поэты, родившиеся вокруг 1890 года, те, что были особо отзывчивы на изменения в фактуре бытия - эти поэты ощутили что-то из происходящего и грядущего еще в своей юности. И это сказалось на их поэзии. Сказалось по-разному. По-разному видели они вышедшие из состояния неподвижности, менявшие свой статус вещи. Порой видели даже разные вещи. По-разному, в свете своих разных социальных и философских приятий и неприятий, осмысляли и обосновывали эти поэты то, что видели. И часто спорили друг с другом и друг другу противостояли. Но новое отношение к предмету, к вещи, ее восстановление в своих правах - этим живет поэзия и Цветаевой, и Пастернака, и Ахматовой, и Мандельштама, и Маяковского. А по-своему, в сниженном, хотя и крайне претенциозном виде, и поэзия Игоря Северянина. Сам воздух времени призывал к этому поэтов.

Вот отрывки из написанного в январе 1913 г. предисловия Цветаевой к ее сборнику "Из двух книг":

"Не презирайте "внешнего"! Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение; обивка дивана - не менее слов, на нем сказанных.

Записывайте точнее ! Нет ничего не важного! Говорите о своей комнате: высока она или низка, и сколько в ней окон, и какие в них занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы?..

Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце - все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души".

Эти слова во многом, на первый взгляд, остались лишь декларативными. В лирике Цветаевой и в ранние годы, а особенно в годы зрелости почти не нашлось места для предметов домашнего обихода. Преобладало воплощение разных состояний души, создание человеческих образов и образов пейзажных. А порой даже резко очерчивалась

историческая действительность. Ведь сама эпоха вывела Цветаеву из мира комнатных вещей и включила в жизнь большого мира и огромных событий. И все же, в конечном счете, Цветаева всегда оставалась верной своему призыву: Не презирайте "внешнего". Это сказывалось в том, что ей была свойственна заостренная конкретность, подчеркнутая вещность, к чему бы она ни обращалась в своих стихах. Цветаева всегда сохраняла неразрывную связь между внешними чертами и сутью того, о чем было сказано в стихотворении и поэме. Порой конкретность "внешнего" принимала у Цветаевой даже исключительно резкие, гиперболические очертания - например, в тех же "Читателях газет". А иногда в стихах Цветаевой все же возникали и прежние, комнатные вещи, прошедшие через грозные испытания - особенно в цикле "Стол" (1933-1935). Но главное, что общим принципом поэзии Цветаевой всегда остается соотнесенность конкретных вещей, самых разных вещей, с реальностью душевного переживания, соотнесенность души и тела.

Именно такое ощущуние органической соединенности конкретной вещи и человеческой души находила Цветаева в поэзии Рильке.

Но, может быть, особенно существенно, что наряду с этим Цветаева находила в поэзии Рильке ту интенсивность душевной жизни, которая была основным законом и для Цветаевой. Находила у Рильке такую интенсивность, потому что тишина поэзии Рильке - это тишина не слабости, а силы. За колеблющимися и словно колеблемыми словами Рильке, за их приглушенностью кроется безоговорочная твердость, ощущается внутренний динамизм, явственно слышится обращенное к каждому человеку требование, чтобы душа жила полной жизнью. Рильке беспощаден ко всему, что лишено сокровенной сути - души. Пусть у Рильке об этом говорилось лишь как бы вполголоса, а у Цветаевой силы души и сила отрицания всего бездушного представали во всей стремительности цветаевских ритмов, в доведенной до крайности энергии рванного стихового потока, в мощи языковых бросков, в дерзости и резкости слов, во вздыбленности мира. При всем величайшем несходстве, сам поворот души был здесь тем же.

Я назвал здесь такие черты стихов Рильке, которые, как мне кажется, Цветаева в них почувствовала и которые и сделали для Цветаевой поэзию Рильке пределом самих возможностей, отпущенных поэзии. Для Рильке эти черты были действительно решающими. Они стали определять его поэзию с тех пор, как Рильке полностью нашел сам себя - с конца 90-х годов.

Позднего Рильке, уже несколько изменившегося, сдвинувшегося по направлению к бóльшей мифологически-метафизической всеобщности,

Рильке "Дуинезских элегий" и "Сонетов к Орфею", Цветаева узнала лишь в 1926 году.

Эти поздние сборники поразили и осчастливили Цветаеву. "Высшая ступень" - так определяет ранг "Дуинезских элегий" Цветаева в письме к Рильке. И добавляет: "Постель моя стала облаком". Но это - все. Подробнее говорит Цветаева о "Сонетах". Про одну из их строк она пишет, что это чистая "интонация, интенция, ставшая звуком", "чистая ангельская речь". За этим стоит, вероятно, восхищение предельной и многообразной гармоничностью "Сонетов", где тема Орфея, тема музыки, разлившейся по миру, музыки нежной и властной, страдающей и побеждающей, сама влекла к величайшей музыкальности. А облик Орфея был дорог для Цветаевой и раньше. И при всем том большая обращенность Цветаевой к "Сонетам" обусловлена, возможно, еще тем, что "Сонеты" ближе к прежним стихам Рильке, тем, что они предметнее и что связи между вещью и душой поэта здесь прямее.

Конечно, для Цветаевой стремление постигнуть душу вещи душой поэта и требование интенсивнейшей жизни души всегда было лишь частью того духовного дара, который ее соединил с Рильке. Целостный облик Рильке был для нее шире, глубже и как бы священнее. Из далеких - далеким, из высоких - высоким, из одиноких - одиноким: таким показывает Цветаева Рильке в своей статье 1932 г. "Поэт и время", сопоставляя, противопоставляя там Рильке и Маяковского как поэтов по-разному, по-противоположному, но неотделимых от нашего времени.

И это одновременное обращение Цветаевой к двум таким несхожим поэтам, как Маяковский и Рильке, полная открытость Цветаевой двум столь полярным поэтическим системам снова возвращает нас к тому, о чем я уже говорил. Теперь уже на основе слов самой Цветаевой, можно повторить: в своем творчестве, сохраняя все свою неповторимость и особость, Цветаева глубоко причастна к тем двум основным рукавам, на которые разделилась в своем течении мировая поэзия XX века - и к поэзии мощного потока, и к поэзии сконцентрированной и интенсивнейшей внутренней душевной силы.

WSA – Sonderband 32 (1992) 29 - 41

Veronique Lossky

MARINA CVETAEVA ET LA PRESSE PARISIENNE

Si nous avons choisi de limiter notre analise à la periode parisienne de sa vie en exil, c'est parce que Marina Cvetaeva a eu auparavant des relations tout à fait harmonieuses avec une importante revue qui paraissait à Prague, *Liberté de la Russie (Volja Rossii)*, et avec son principal animateur, Marc L'vovič Slonim.

Marina Cvetaeva part de Tchécoslovaquie en automne 1925, elle va passer quatorze ans en France et elle quittera Paris en juin 1939. La période durant laquille vont se développer ses relations avec la presse parisienne est plus brève encore puisque ses dernières oeuvres paraissent dans ces périodiques, en 1936 pour les poèmes, et en 1938 pour la prose.

Elle était arrivée à Berlin en poète connu. Elle y resta peu de temps, mais assez pour y publier quatre livres qui s´ajoutent aux six dont elle était dejà l'auteur. Dans une colonie russe mouvante qui va et vient encore assez librement entre Moscou et les capitales occidentales, Cvetaeva choisit et fréquente ses amis, tout en sauvegardant son indépendance. Elle trouvera à Paris une société littéraire d'un type différent - divisée dans ses opinions esthétiques, mais unie dans un antisoviétisme qualifiée de nos jours de "primaire". Cvetaeva n'etait pas prête à la partager: à Berlin et à Prague déjà elle s'intéressait aux écrivains venus "du pays", Pasternak et Belyj lui étaient proches. A Paris elle continuera à affirmer des sympathies littéraires que l'on aura trop vite tendance à transformer en allégeances politiques.

Marina Cvetaeva commence sa "carrière" en France en composant une oeuvre qui, dans le contexte où elle s'inscrit, cause un véritable scandale et fait d'elle le point de mire de la vie littéraire parisienne, tout au long de l'année 1926.

Le contexte est le suivant: à Noël 1925, la revue *Le Chaînon (Zveno)* organise un concours pour les vingt meilleurs poèmes russes. Le jury était composé de Georges Adamoviç, poète acméiste raffiné et critique littéraire très écouté, et des écrivains Zénaïde Gippius et Constantin Močul'skij. Parmi les deux cents poèmes reçus, il y en avait un de Cvetaeva, envoyé anonymement selon le règlement du concours, et il ne fut pas retenu, en partie peut-être parce que le poème en question ("Starinnoe blagogovenie") contenait une irrégularité syntaxique aux 3e et 4e vers. Cvétaeva fut ulcérée de la décision du jury. Elle prit sa revanche néanmoins, grâce à une soirée poétique qu'elle donna en février - un triomphe qui la consacre du jour au lendemain premier poète russe de Paris et qui fut présenté alors dans la presse comme l'événement littere de l'annee. Cvetaeva publie peu après un article, sous le titre *Le Poète et la Critique*, dans lequel elle développe ses

conceptions du critique idéal, tout en attaquant violemment les pseudo-critiques dans lequels la plupart des gens de lettres parisiens se reconnaissaient aisément. Elle accompagne la publication d'une annexe, intitilée *Parterre de Fleurs* un assemblage réussi de citations contradictoires sur la littérature russe tirées d'articles de G. Adamovič qu'elle n'oublie pas de nommer. Ce dernier ne le lui a jamais pardonné. Malgré tous les efforts qu'il a faits depuis pour nuancer ses sentiments á l'égard de Cvetaeva, quant je suis allée le voir, plus de quarante ans plus tard, pour l'interroger sur elle, il ne pouvait toujours pas maîtriser son agacement.

Cvetaeva va ensuite se lancer dans une entreprise qui ne pouvait apparaître que comme un affront à la presse et aux lettres parisiennes: elle apporte publiquement son soutien à une revue nouvellevent fondée par son mari, *Verstes*, dont le premier numéro paraît en même temps que ses articles *Le Poète et la Critique* et *Parterre de Fleurs*. Le mari de Cvetaeva Serge Efron avait pour co-rédacteurs le musicoloque Pierre Suvčinskij et le critique Dimitri Svjatopolk-Mirskij, auteur d'une histoire de la littérature russe, la meilleure jusqà ce jour; la revue annon±ait en couverture l'étroite collaboration des écrivains Alexis Remizov, Marina Cvetaeva et Leon Šestov. Or les sympathies soviétiques de l'un des co-rédacteurs, D. Svjatopolk-Mirskij n'étaient un secret pour personne et l'intérêt que la nouvelle revue manifestait pour les écrivains d'USSR écartait toute équivoque. De plus, elle apparaissait comme l'organe d'expression du mouvement "Eurasie", fondé à Sofia par P.Suvčinskij au début des années vingt et qui défendait l'idée qu' une harmonieuse co-existence entre les peuples européens et asiatiques de Russie était réalisable sous le nouveau régime - soviétique. De nombreux intellectuels philosophes, penseurs, écrivains ont cru à cette idée et adhéré au mouvement, jusqu'à ce qu'il se fasse infiltrer par des agents soviétiques; en attendant, la revue *Verstes* qui reprenait le titre de recueils littéraires et philosophiques de l'émigration russe. La revue a duré trois ans - trois numéros seulement ont paru dans lesquels on a pu lire aussi bien des écrits de Pasternak, Esenin, Babel', Tynjanov, que la vie de l'Archiprêtre Avvakum, à cólé d'artiicles de critique littéraire pleins d'éloges pour la littérature soviétique; malgré l'indignation que souleva à Paris le premier nuvéro de *Verstes*, il faut bien constster maintenant que c'était là une contribution de qualité à l'édifice de la littérature périodique émigrée.

On peut en dire autant de l'article de Cvetaeva, *Le Poète et la Critique*. Et même si à l'époque, accompagné de son annexe, *Parterre de Fleurs*, l'article fit l'effet d'une bombe, ce ne sont plus, de nos jours, quelques jugements catégoriques de Cvetaeva, ni non plus les personnes directement visées, telles que Ju. Ajxenval'd, A. Jablonovskij, G. Adamovič, Z. Gippius, etc, qui retiennent l'attention, mais bien la finesse de l'analyse que Cvetaeva y fait des rapports entre l'art et sa réception par le public, ainsi que ses révélations sur le processus même

de la création. Cet article est aussi un brillant exemle de la prose de Cvetaeva, qui allait devenir plus tard son principal mode d'expression.

Ainsi, au cours de cette seule année 1926, Cvetaeva inaugure un type de rapports avec la presse, qui allait marquer l'ensemble de sa carriére littéraire, tout au long de la période parisienne de sa vie.

Le problème politique soulevé la premier numéro de *Verstes* était en réalité au centre de la vie intellectuelle russe de l'époque; il y avait un débat qui déchirait et divisait cette société, ceiui de l'attitude á adopter à l'égard de l'USSR. Chacun se sentant absolument russe, le destin de la mère patrie ne pouvait laisser personne indifférent. Parmi les écrivains, les organes de presse et les dirigeants de la littérature, nombreux étaient ceux qui se posaient une seule question: puisque la Russie c'était l'USSR, fallait-il y retourner et dans quelles conditions, quelle voie la Russie nouvelle allait-elle emprunter et comment allait-on l'y suivre?

Les orientations politiques des uns et des autres étaient reflétées bien sûr dans les différents périodiques du temps, mais on pouvait publier ses oeuvres dans l'un d'eux sans nécessairement adhérer aux positions de l'organe choisi (1).

Les opinions politiques de Cvetaeva apparaissaient à bon nombre de ses contemporains comme une suite de contradictions. Déjà à Prague, lorsque le responsable de la section littéraire de *Liberté de la Russie*, M. Slonim lui avait proposé d'y collaborer en la prévenant de l'orientation socialiste-révolutionnaire de la revue, elle lui avait répondu: "Je ne m'intéresse pas à la politique et je n'y comprends rien". Et Slonim considère, ainsi qu'il l'a répété souvent et qu'il le rapporte dans ses souvenirs publiés qu'en politique Cvetaeva manquait de discernement (2). En réalité Cvetaeva avait sans doute plus de discernement politique que certains de ses contemporains ne voulaient l'àdmettre. Et y avait-il une véritable contradiction entre ses convictions personnelles, politiques ou morales, et les réactions aux circonstances dans lesquelles la vie l'avait placée en exil?

Depuis l'enfance Marina Cvetaeva était portée à défendre des causes perdues et à prendre le parti des faibles. A Moscou durant la Guerre Civile, elle avait écrit un cycle de poèmes à la gloire de l'Armée Blanche, elle était l'épouse de l'un de ses officiers; plus tard à Paris elle composera un long poème sur Perecop, dernier bastion de résistance au nouveau pouvoir. Elle avait publié à Prague et à Paris des extraits de ses journaux intimes sur la vie quotidienne à Moscou pendant la revolution, dans lesquels son antisoviétisme apparaissait clairement. Mais ne collaborait-elle pas à *Vertes*, cette revue prosoviétique selon certains, et son mari n'était il pas un activiste du mouvement "Eurasie" qui penchait dangereusement à gauche?

Ces différentes oeuvres et ces attitudes contradictoires ont été répercutées dans les rapports de Cvetaeva avec les périodiques du temps qui, le plus souvent, ne cherchaient pas du tout, eux, à être "apolitiques" on nuancés. Pourtant, il faut rendre cette justice à la plupart des responsables de journaux aux quels Cvetaeva

avait affaire, qu'il n'y a eu, à notre connaissance, qu'un seul cas de véritable censure politique de ses oeuvres, à cause de l'admiration franche et publique que Cvetaeva manifestait pour Majakovskij.

L'histoire est la suivante: en novembre 1928, Majakovskij donne une soirée poétique à Paris; Cvetaeva y assiste, puis dans le numéro 1 du journal de son mari, *Eurasie* (24 novembre 1928) elle raconte un échange de propos qu'elle a eu, en sortant du café Voltaire où avait lieu la soirée:

" - Que direz-vous de la Russie après la lecture de Majakovskij?

Sans hésiter j'ai répondu:

" Que la force est là-bas." (3).

La publication de cette note entraîna, à la rédaction du journal *Les Dernières Nouvelles* , la décision de suspendre la publication commencée des poèmes de Cvetaeva du *Camp des Cygnes* : des poèmes célébrant l'Armée Blanche sous la plume d'un auteur ouvertement favorable à Majakovskij, c'était une contradiction inacceptable pour le journal. Par la suite, Marina Cvetaeva "aggrava" encore son cas, puisqu'à la mort du poète soviétique, elle lui dédie un cycle de sept poèmes, tout aussi admiratifs que sa déclaration.

Si l'on ne prend en compte que la correspondance de Cvetaeva, les rédacteurs des différents organes de presse parisiens la maltraitaient, voire la persécutaient. Dans ses lettres, Cvetaeva évoque fréquemment les trois raisons qu'elle avait de se plaindre: d'abord l'impression de ses oeuvres se faisait avec des coupures et de nombreuses fautes; ensuite elle éprouvait des difficultés à percevoir les honoraires dûs; enfin les délais de publication étaient souvent longs et ses oeuvres n'etaient pas toujours acceptées. Et il faut reconnaître que ces plaintes étaient justifiées. Nous avons maintenaut des textes qui nous sont parvenus "mutilés", comme elle aimait à le dire. Des poème sont resté inédit de son vivant, par exemple son *Ode à la Marche à Pied* fut refusée par les *Annales Contemporaines* après avoir été composée par l'imprimeur: "à la dernière minute ils ont eu doutes: ils craignaient que pour le lecteur moyen le poème ne soit pas compréhensible" (4); l'article *L'Art à la Lumière de la Conscience*, n'existe que sous la forme incomplète sous laquelle la revue l'a publié (5); le résit *Le Conte de ma Mère* a paru avec de grandes coupures dans *Les Denrières Nouvelles* (6); *Le Diable* fut amputé de sa fin, jugée blasphématoire par les mêmes *Annales Contemporaines* (7); et on pourrait prolonger la liste (8). Les fautes d'impression n'étaient pas rares, les honoraires étaient versés avec des retards, il est même arrivé à cause de l'un d'eux que Cvetaeva reçoive chez elle la visite d'un huissier pour un arriéré de loyer (9) et on sait que la situation matérielle de Cvetaeva n'a cessé de se dégrader, apès que *Liberté de la Russie* ait cessé d'exister en 1932.

Un exemple dramatique, tiré d'une lettre de 1934, illustre la souffrance de Cvetaeva à ce sujet: elle explique à sa correspondente que *Les Dernières Nouvelles* ont réduit une avance promise de 300 à 200 francs et poursuit: "Qu'est -ce

que cela signifie, sinon que l'on veut me chasser de l'émigration pour me jeter en Russie soviétique. Avec *quel* argent vais-je vivre? A présent *Les Annales Contemporaines* paient 216 frs pour 20 pages, et en plus, mon texte ne sera pas publié dans le prochain numéro, parce que, cet été, Rudnev a perdu mon adresse. Je n'ai *absolument rien*. Le seul endroit qui paie ce sont *Les Dernières Nouvelles* et je n'arrive pas à obtenir qu'il me publient au moins une fois tous les trois mois, à temps pour le terme. Alors qu'ils publient tout le monde. Je suis tellement compressée, Véra, qu'il ne me reste plus qu'à sauter comme un bouchon hors d'une bouteille remplie de liquide croupissant (car ce n'est vraiment pas du champagne, et le bouchon c'est eux! Moi, je suis le champagne!). QUE ME RESTE-T-IL A FAIRE ?

Je n'écris pas plus mal que d'autres, et je ne sais pas pourquoi c'est justement moi qui l'on oblige à venir, à faire des courbettes pour recevoir ce que j'ai gagné avec mon travail! A vot' bon coeur M'sieudames! Une fois seulement, pour le *terme*... et eux ne me donnent rien, comme cette fois-ci.

Pour le terme précédent il y a eu une histoire; c'est à dire que brusquement au beau milieu de la salle de rédaction mes larmes ont jailli et ma voix a protesté, sans que je puisse les en empêcher (moi, j'écoutais) - Et si demain, messiers, vous entendez dire que j'ai fait une demande pour partir en Russie Soviéque, sachez bien que c'est à cause de *vous*, de *votre* mauvaise volonté, de *votre* mépris et de votre dèdaigneuse insensibilité!" (10).

Une telle indignation, sans aucun doute juste, se devait de trouver son expression poétique. C'est vers cette époque que Cvetaeva écrit un poème intitulé *Les Lecteurs de la Presse*, dans lequel tout en invectivant les usagers, elle ne manque pas de décocher au passage quelques flèches "au *non-visage*" des rédacteurs de journaux dont elle eut tant à souffrir (11). Le même sentiment est reflété dans un souvenir d'enfance de Cvetaeva. Dans son récit *Ma Mère et la Musique*, elle explique que le piano était un objet sacré: "on ne devait jamais rien poser dessus, ni pieds, ni même livres. Quant aux journaux, sans dire un mot à mon père qui les posait sur le piano avec une innocente régularité, ma mère les en retirait, les balayant avec une sorte de hauteur obstinée de martyre. Qui sait? Peut-être de cette opposition entre l'extrême pureté-noirceur miroitante du piano et l'èntassement désordonné et sans couleur des journaux, de ce geste répressif, à la fois ample et pédant de ma mère sont nés et ont grandi ma haine violente pour les journaux, ainsi que ma conviction absolue, axiomatique, qu'ils sont impurs, ce qui a entraîné contre moi une vengeance sans merci de la part du monde journalistique tout entier." (12).

On voit donc qu'il existait entre l'écrivain de grande envergure qu'était Cvetaeva et la presse parisienne dont la place dans l'histoire de la culture russe est incontestable un grave conflit. Il faut se tourner maintenant vers les organes de

presse eux-mêmes pour essayer, sinon de prendre parti, du moins de savoir si les torts étaient partagés.

Un calcul rapide reposant sur la bibliographie des oeuvres de Cvetaeva donne les chiffres suivants: Cvetaeva a publié douze volumes de poèmes à Moscou, Berlin et Prague et un seul à Paris (13), un tiers à peu près de ses oeuvre resté inédit de son vivant. Le reste de ses publications se répartit entre les périodiques parisiens et les autres (Berlin, Prague, Riga, Varsovie, Bruxelles, Belgrade, avec un avantage écrasant pour la presse parisienne (14). Ces chiffres montrent que malgré les difficultés matérielles, malgré les incompatibilités de tempérament entre l'auteur et les différents responsables des organes de presse, Cvetaeva a été abondamment publiée dans sa terre d'èxil.

Les difficultés matérielles n'ont pas besoin d'être explicitées. Chacun sait en quoi elles consistent pour des émigrés, quelles que soient l'époque et les circonstances.

On peut aussi éviter de détailler les incompatibilités de tempérament: les témoignages de contemporains sur Cvetaeva soulignent presque à l'unanimité son caractère difficile. Cvetaeva elle-même avoue dans sa correspondance le sentiment qu'elle a d'être inacceptable pour le milieu de l'émigration russe.

On peut se demander toutefois pourquoi Cvetaeva, qui s'était toujours posée en apôtre des causes perdues, qui célébrait l'Armée Blanche dans ses poèmes, était - elle inacceptable pour le milieu des Russes "Blancs", à Paris, dans l'entre-deux-guerres? Ses sympathies avouées pour Majakovskij ne pouvaient suffire à expliquer l'hostilité dont elle se sentait l'objet.

Cvetaeva a maintes fois souligné son attachement au passé, à des valeurs qui n'avaient plus cours à son époque, au romantisme allemand par example, ou à la littérature russe du 18e siècle; elle ne manque pas une occasion de dire qu'elle n'est pas de son siècle et admire les manières surannées d'un ami, la noblesse morale un peu démodée d'un autre... Et pourtant dans l'émigration russe souvent passéiste, elle ne trouvait pas sa place. Les Russes parisiens ne reconnaissaient pas leur Russie dans ses mémoires moscovites, ni dans ses contes populaires maléfiques, ils ne devinaient pas leur souffrance dans ses poèmes d'amour, ni leur nostalgie dans sa révolte dé'corchée vive. Inacceptable pour les émigrés, elle n'appartenait pas non plus à la Russie nouvelle. Comme elle l'écrit dans une lettre de 1933: "Dans l'émigration, au débit, on me publie, "à chaud", puis on me retire de la circulation, pressentant quelque chose qui vient "de là-bas! Le contenu est bien le nôtre mais la voix *leur* appartient <...> Peut-être, direz-vous, ma haine des bolchéviques est-elle trop faible? Je répondrai à cela que c'est une haine différente, elle est d'une autre nature. La haine des émigrés repose sur le fait qu'on leur a pris leurs propriétés, la mienne vient de ce que l'on peut (et c'est arrivé) interdire à Boris Pasternak de se rendre dans son Marburg bien-aimé et à moi d'aller dans mon Moscou natal." (15) Cvetaeva dit dans la même lettre:

"Non, mon ami, je ne suis ni avec ceux-ci, ni avec ceux-là - ni avec les troisièmes, ni avec les centièmes, et pas seulement avec les politiciens. Avec les écrivans non plus je ne suis pas, avec personne, seule, toute ma vie, sans livres, sans lecteurs, sans amis, sans cercle, sans milieu, sans défense, sans appartenance, pire qu'un chien, en revanche -

En revanche - j'ai tout." (16)

Un peu plus tard, dans un poème consacré à la voix humaine, Cvetaeva envie le sort de ceux qui n'en ont pas et qui peuvent, à la place, laisser leur peine se répandre en véritables larmes: si Orphée s'était contenté de chanter au lieu de descendre en personne dans l'Hadès, il n'aurait pas perdu Eurydice à jamais, car, dit-elle

"Si la voix, ô poète, t'est donnée
Tout le reste t'est ôté." (17)

Cvetaeva se sentait une étrangère dans tous les milieux parce que, comme elle le dit dans son article *Le Poete et Le Temps* : "Tout poète est par essence un émigré, même en Russie. Un émigreé du Royaume des Cieux et du paradis terrestre de la nature <...> un émigré venu de l'immortalité dans le temps et qui ne peut retourner dans *son* ciel<...> Le sol, le peuple, la nationalité, la race, la classe et même l'époque contemporaine que l'on crée soi-même - tout cela n'est que la surface extérieure ou la septième peau dont le poète ne fait que se dégager sans cesse." (18). Solitude ontologique du poète qui n'est chez lui nulle part - telle est la solitude que vit Cvetaeva dans l'émigration parisienne. Sans doute n'était-elle pas plus dépréciée qu'une autre, mais elle se sentait telle à cause de sa nature poétique fondamentalement romantique.

Il faut aussi soulinger un fait nouveau dans l'itinéraire poétique de Cvetaeva, qui apparaît vers le milieu de la période d'exil et dont elle-même n'analyse pas très clairment l'origine: vers la fin des années vingt elle écrit de moins en moins de poèmes, en même temps que la composition en prose devient de plus en plus abondante.

Dans une lettre à son amie Anna Teskova, Cvetaeva constate: "L'émigration fait de moi un prosateur. Bien sûr la prose est aussi *mienne*, c'est ce qu'il y a de mieux au monde après les vers, c'est de la prose lyrique, mais tout de même *après* les vers." (19).

Dans une autre lettre, écrite à un moment de découragement, Cvetaeva dit: "Ces dernières années j'ai composé très peu de poèmes. Du fait qu'on les publiait pas, on m'a forcée à écrire en prose. Tant que *Liberté de la Russie* a existé je pouvais tranquillement écrire un long poème en sachant bien qu'elle le prendrait. Mais lorsque *Liberté de la Russie* s'est terminée il n'est plus resté que Rudnev, et il m'a dit aussitôt: nous ne publions pas de longs poèmes. Il nous faut 15 poètes pour 12 pages;

Où donc pouvais-je aller avec mes grands poèmes? <...> *Les poèmes - personne n'en a besoin.* Et moi, j'avais de gagner ma vie <...> C'est ainsi que la prose a commencé. Je l'aime beaucoup, je ne me plains pas. Mais elle est tout de même un peu forcée: c'est comme si j'étais condamnée au verbe prosaïque <...> Les vers continuaient à venir, bien sûr, mais comme dans un rêve. Parfois - le plus souvent - ils repartaient. Les vers ne s'écrivent pas tous seuls. Et mon temps, libre, si limité <...> était entièrement consacré à la prose, car la prose prend plus de place sur le papier - elle a une autre nature physique." (20).

Ces réflexions appellent trois observations:

Tout d'abord, il est certain que la prose représentait un avantage matériel pour Cvetaeva; à cette epoque elle écrivait plus facilement un récit de dix pages qu'un poème de même longueur. Mais on ne peut ignorer le fait que sa veine poétique décline et que ce ralentissement a commencé dès 1924. En effet, dans les périodes les plus fécondes de sa vie, Cvetaeva a écrit entre cent dix et cent trente poémes par an, parfois jusqu'à cinquante vers par jour (au moment de l'élaboration du poème-conte *Egoručka* par exemple, en 1921); puis les grands poèmes remplacent les petites pièces lyriques; ensuite la poésie est supplantée par la prose, comme elle l'explique dans ses lettres; la composition de poèmes lyriques ou de cycles lyrico- epiques ne se renouvelle qu'épisodiquement en 1936 (*Poèmes à l'Orphelin, Pierre Tombale*) et en 1939 (*Poèmes à la Tchécoslovaquie*). Ce n'est donc pas l'émigration qui fait de Cvetaeva un prosateur - c'est le genre littéraire de Cvetaeva qui a changé. C'est au cours des années trente surtout et à Paris, Cvetaeva a écrit la plus grande partie le son oeuvre en prose - essais d'analyse, critique littéraire, souvenirs d'enfance, etc; et ces textes ont été publiés dans des périodiques.

Ensuite il faut rappeler que Cvetaeva a été attirée par la prose depuis sa jeunesse. Elle tenait un journal intime dès l'enfance à paraître dans des revues à son arrivée à Paris (dans *Les Annales Contemporaienes, Les Dernières Nouvelles, Les Jours*); elle avait consacré un article très lyrique à Pasternak aussitôt après avoir lu son recueil *Ma Soeur la Vie.* Elle avait essayé, sans succès, de publier ses souvenirs de 1919 en volume. La première tentative faite en 1923 à Prague fut un échec parce que ces récits étaient, d'après elle, trop nuancés pour le public émigré qui avait besoin d'un antisoviétisme plus tranché (21). La seconde fois, elle n'a fait que demander à un correspondant de lui trouver un éditeur pour son livre *Indices terrestres*, d'une longuerer de 450 pages environ, ce qui fut fait, et c'est elle qui n'a pas donné suite; et le correspondant de conclure que "c'était sans doute un des mythes de Cvetaeva et qu'en réalité le livre n'existait pas" (22).

Mais lorsque l'inspiration poétique de Cvetaeva a commencé à décliner et qu'elle s'est mise à écrire en prose de façon plus suivie, alors ses oeuvres ont été publiées dans la presse périodique du temps. Les réactions de la critique étaient souvent contradictoires: qui appréciait son humour et sa langue pleine de saveur et

de vivacité, qui la trouvait embrouillée ou artificielle, qui admirait sa maîtrise verbale et son adresse à faire revivre le passé, mais ses publications ne passaient pas inaperçues (23). On peut supposer que ce ne sont pas seulement les nécessités qui ont poussé Cvetaeva à poursuivre dans cette direction, mais aussi une nécessité intérieure d'une part et l'intérêt évident de la critique d'autre part. Et malgré toutes les difficultés, coupures, fautes, retards dont elle avait de bonnes raisons de se plaindre, la plupart des oeuvres de Cvetaeva ont été publiées de son vivant. Pour les récits alors inédits, on ne peut guère citer que la deuxième partie de l'*Histoire de Sonečka* et peut être un ou deux article sans doute irrémédiablement perdus. On peut donc conclure que malgré toutes les récriminations de Cvetaeva contre les rédacteurs de revues, il s'est produit à un moment de sa vie en exil une rencontre bénéfique entre un changement de genre dans sa création et un lieu d'accueil dans le public.

Enfin il faut attirer l'attention sur ce que Cvetaeva dit elle même de sa prose dans une des lettres citées plus haut. C'ect de la "prose lyrique" dit-elle. Et il est vrai que la prose de Cvetaeva est d'une texture tout à fait particulière; difficile à caractériser elle ne se laise pas classer non plus, si ce n'est par les sujets traités. Elle est lyrique en effet parce que tout en conservant les noms des gens dont elle parle et en décrivant des événement historiques ou personnels, Cvetaeva "mythologise" la réalité, romance les fait ou arrondit les chiffre. Et c'est bien grâce à la presse parisienne que s'est revele en Cvetaeva-poète un prosateur de grande envergure.

"Tous mes vers ne sont qu'appel et gémissent" disait-elle en 1940 de sa poésie (24). Sa prose traduit le même appel d'une âme assoiffée d'absolu, les mêmes gémissements de souffrance, la même interpellation à chacun de ses lecteurs, promu au rang de co-créateur, et avec qui la communion est totale.

Cvetaeva avait dit un jour dans un débat public que le critique se devait d'être ému et non indifférent. G.Adamovič qui était présant à ce débat avait rétorqué: "On ne peut pas vivre avec 39 de température!" (25).

39 de température - tel était le tempérament poétique de Cvetaeva, telle est aussi la température de sa prose. Certes la presse parisienne a tourmenté Cvetaeva, Adamovič l'a même persécutée, faisant monter encore cette température déjà élevée. Mais le paradoxe de cette situation est que Cvetaeva était un grand poète russe et que c'est la presse parisienne qui a contribué á révéler en elle un prosateur éblouissant.

Ainsi les rapports difficiles avec *Les Annales Contemporaines*, les *Dernières Nouvelles*, *Les Jours* - et quelques autres journaux ont-il permis de conserver ce qui sous d'autres cieux serait perdu irrémédiablement, ou enfermé dans des Archives à jamais inaccessibles au public.

Notes

1 Marina Cvetaeva elle-même a publie ses oeuvres dans organes de presse d'orientations politiques très variées. Si l'on examine la liste de ses publications parisiennes, on obtient les chiffres suivants, variables selon les circonstances personnelles du poète et non selon les opinions de l'organe cité:

dans - *Sovremennye Zapiski* : 191 textes
- *Poslednie Novosti* : 51
- *Dni* : 36
- *Russkaja Mysl'* : 8
- *Vozroždenie* : 7
- *Novyj Grad* : 7
- *Versty* : 4
- *Čisla* : 3
- *Russkie Zapiski* : 2
- *Vstreči* : 1
- *Zveno* : 1.

2 Dans Cvetaeva, M. 1983.*Stichotvorenija i Poemy*, Tom Tretij, New York: Russica Publishers, p. 342.

3 Cité dans Cvetaeva, M. 1979. *Izbrannaja Proza v dvuh tomah*, Tom Vtoroj, New York: Russica Publishers, p.349.

4 Lettre à Ju.Ivask du 12 mai 1934, dans *Russian Literary Archives*, New York, 1956, p. 217.

5 Dans *Sovremennye Zapiski*, N 51-52, Paris 1932 et lettre à Ju.Ivask, dans *Russian Literary Archives*, op.cit., p.214.

6 Dans *Poslednie Novosti* du 17 février 1935; publication du texte complet dans Cvetaeva, M. 1980. *Sočinenija*, Tom vtoroj, Proza, Moscou, pp.120-126.

7 Dans *Sovremennye Zapiski*, 1935, N 59, Publication du texte complet dans Cvetaeva, M. *Sočinenija*, *op.cit.* 2, pp.127-156.

8 Voir par exemple les 19 lettres de Marina Cvetaeva à V.V.Rudnev (entre le 3 mars 1933 et le 31 décembre 1934), l'un des rédacteurs de *Sovremennye Zapiski*, dans *Novyj Žurnal*, N 133, 1978, pp. 189-211, ainsi que l'article de R.Kemball, "O redaktorah" dans *Russkij Al'manah*, Paris 1981, pp.22-38.

9 Lettre à Fedorov du 4 mars 1933, dans *Novyj Žurnal* 1961, N 63, New York, p. 170.

10 Lettre à V.Bounina du 20 octobre 1934, dans Cvetaeva, M. 1972. *Neizdannye Pis'ma*, Paris, pp. 470-471.

[11] Voir la traduction française de "Čitateli gazet" de Eve Malleret dans Tsvétaïeva, M. 1986. *Tentative de Jalousie*, Paris, pp.96-97.

[12] Dans Tsvétaeva, M. 1979. *Le Diable et autres Récits*, traduction de Véronique Lossky, Lausanne, p. 39.

[13] Elle n'est distancée que par K.Bal'mont, le plus productif des poètes de l'émigration russe qui a publié quatorze recueils poétiques. Voir sur ce sujet Poltorackij, N. 1972. *Russkaja Literatura v émigracii*, sbornik statej, Pittsburgh, en particulier Ljudmila Foster, "Statističeskij obzor russkoj zarubežnoj literatury", pp. 39-41.

[14] Marina Cvetaeva a publié 225 oeuvres à Paris, contre 93 dans les autres centres où elle a séjourné, dont 60 à Prague. Pour la bibliographie de ses oeuvres voir *Bibliographie des Oeuvres de Marina Tsvetaeva*, 1982, établie par Tatiana Gladkova et Lev Mnukhin, Paris.

[15] Lettre à Ju. Ivask du 4 avril 1933, dans *Russian Literary Archives, op.cit.*, p.212.

[16] *id.*p.213.

[17] "Est' sčastlivcy i sčaslivicy", dans *Stichotvorenija i Poemy*, T.III, *op.cit.*, p.184.

[18] Dans *Izbrannaja Proza*, op.cit. T.I, p.372.

[19] Lettre du 24 novembre 1933 à A.Teskova, dans Cvetaeva, M. 1969. *Pis'ma k Anne Teskovoj*, Prague, p.106.

[20] Lettre du 28 août 1935, dans *Neizdannye Pis'ma*, op.cit., pp.502-503.

[21] Pour le détail des projets de publication voir dans *Izbrannaja Proza*, I, op.cit. pp.445-446 et la lettre à R.Gul' du 5 mars 1923, dans *Novyj Žurnal*, 1959, N 58, New York, pp.176-177.

[22] Ainsi que l'a raconté A.Bahrah, dans sa communication au Symposium de 1982 à Lausanne (Actes sous presse).

[23] Voir les articles sur sa prose de G.Adamovič, Hodasévič, Struve, Osorgin, etc., dans *Vozroždenie*, *Poslednie Novosti*, numéros suivant les dates de publication des oeuvres de Cvetaeva.

[24] Voir dans Cvetaeva, M. *Sočinenija, op.cit.* T.I, p.502.

[25] Publié dans *Dni*, 18/6/1928, cité par I.Kudrova, "Polgoda v Pariže", dans Cvetaeva, M. 1981. *Studien und Materialen*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 3, Wien 1981, p.152.

В. Лосская
Марина Цветаева и парижская периодика
Тезисы статьи

При жизни Марина Цветаева печаталась в парижской периодике с 1926 до 1938 г. Первое ее появление в печати, после неудачного участия в поэтическом конкурсе *Звена* - статья *Поэт о критике* , с приложением *Цветник* , напечатанные, правда, в Брюсселе, имели все же свой значительный резонанс в Париже, что сразу восстановило против нее тогдашнего видного критика и писателя Г.В.Адамовича.

Ввиду участия Цветаевой в журнале *Версты* (редактируемого С. Эфроном, П.Сувчинским и Д.Святополк-Мирским), парижская "белая" эмиграция стала считать ее поэтом скорее "левых" взглядов. Будущие трудные отношения Цветаевой с парижской прессой как бы определились этими первыми отрицательными реакциями. Вопрос, более всего тогда волновавший русскую эмиграцию во Франции, касался того, как относиться к СССР, и это отражалось в политических направлениях разных органов печати.

Но политические взгляды печатаемого писателя не обязательно были связаны с направлением того органа, в котором он печатался (См. прим. 1).

Если люди не слишком глубоко вникали в политические позиции писателей того времени, то отношение Цветаевой могло многим казаться противоречивым (участие в "левых" *Верстах* , нападки на Адамовича, но печатание поэмы *Перекоп* и стихов из *Лебединого Стана* , и т.д.). Надо отдать должное редакторам разных журналов, что они не производили настоящей политической цензуры над произведениями Цветаевой, за исключением известного случая приветствия Цветаевой Маяковского.

Тем не менее в своей переписке Цветаева постоянно жалуется на редакторов журналов и газет и считает, что они ее преследуют, в буквальном смысле слова (купюры, пропуски, опечатки, стилистические "поправки", запаздывание в уплате гонораров, долгие сроки печатания, и т.д.).

Между редакторами парижской периодики и Цветаевой ситуация была несомненно конфликтной: она не может сравниваться с отношениями, которые установились у нее с М.Л.Слонимом и пражской *Волей России* и которые продолжались до закрытия журнала и до самого отъезда Цветаевой из Парижа. Тем не менее Цветаева печаталась в парижской периодике очень много, о чем свидетельствуют цифры (см. прим. 14).

На материальных трудностях жизни Цветаевой останавливаться не нужно, они всем известны и были долей почти всех эмигрантских писателей того времени; не имеет смысла также упоминать о трудностях характера самой Цветаевой, не в этом дело.

Стоит однако задуматься о том, почему Цветаева, всегда стоявшая на стороне побежденных, была в рассматриваемый период для "белоэмигрантов" столь "неудобоприемлемой". Помимо ее выраженной сим-

патии к Маяковскому и другим "советским" писателям, должны были быть другие причины, объясняющие часто выраженную враждебность редакторов и критиков к творчеству Цветаевой.

Несмотря на исконную тягу к русскому прошлому, русская эмиграция не узнавала себя в чувствах, выражаемых Цветаевой: в ее привязанности к 18 веку, например, в России ее московских мемуаров, в воспоминаниях о гражданской войне, в защищаемых ею ценностях, в боли ее об-наженной души, и т.д. Как она сама писала Ю.Иваску, она была "ни с теми, ни с этими", это было онтологическое одиночество поэта и творца.

Переход к прозе в конце 20-х гг. является органическим развитием творчества Цветаевой. Вследствие этого печатание ее произведений становится, быть может, более регулярным. Критика расценивала ее прозу по-разному, но каждое напечатанное произведение вызывало интерес. Однако, не только, как она сама говорила, эмиграция делала из нее прозаика: у нее появилась внутренняя потребность вернуться к прозе ранних лет, развить и обогатить ее. Цветаева пишет то, что она сама называет лирической прозой.

Таким образом, самый поверхностный подсчет обнаруживает, что, учитывая в наше время известное из всего творческого наследия Цветаевой, большинство ее произведений было напечатано в при-жизненных периодических изданиях (если не включать 13 изданных книг). Несмотря на трудные отношения с разными редакторами, о чем свидетельствуют и письма и воспоминания современников, благодаря *Современным Запискам*, *Последним Новостям*, *Дням* и другим периодическим изданиям, удалось сохранить произведения Цветаевой, которые без этих газет и журналов пропали бы в неотработанных черновиках или недоступных современному читателю архивах.

(Доклад, прочитанный во время Коллоквиума Национального Центра Научного Исследования, по теме: "Периодическая печать и литературный процесс в России", Париж, Славянский Институт, 4 декабря 1986 г.)

00064769

WSA – Sonderband 32 (1992) 43 - 61

А. Саакянц

ОДИННАДЦАТЬ НЕДЕЛЬ В БЕРЛИНЕ
(Глава из книги "Птица-Феникс")

В понедельник, ярким днем 15 мая 1922 года, Марина Ивановна с Алей сошли на вокзале Берлин-Шарлоттенбург. Носильщик в зеленой форме взял их скудный багаж и повел по подземному переходу. Выйдя на улицу, мать и дочь сели на извозчика и поехали к Прагерплатц, в пансион "Прагердиле", где их ожидали Эренбурги. Аля самозабвенно созерцала Берлин, его скверы, кафе, цветы, модные магазины, людей, казавшихся после Москвы такими нарядными...

Эренбург с женой явились буквально спасением для Марины Ивановны и Али в первые дни, покуда Сергей Яковлевич еще задерживался в Праге из-за экзаменов. Увы, высшее образование не пригодится ему в его нескладной, незадачливой судьбе...

Послевоенный Берлин - столицу существовавшей уже более трех лет социал-демократической республики, в то время называли "русским Берлином": русских там жило тогда около ста тысяч. Русские магазины, лавки, рестораны, парикмахерские, театр. Несколько газет и множество издательств: "Русское творчество","Мысль", "Детинец", "Икар", "Грани", "Геликон" - и прочие, и прочие. Все это было по преимуществу сосредоточено на сравнительно небольшой территории мжду Прагерплатц и Ноллендорфплатц (в теперешнем - Западном Берлине). В помещении фешенебельного кафе на Курфюрстенштрассе, 75 нашел свой приют организованный, по аналогии с петроградским, "Дом Искусств"; там выступали поэты и писатели. Их много приезжало из Советской России: поглядеть, издаться; одни возвращались домой, другие колебались, третьи оставались... Андрей Белый, Алексей Ремизов, Илья Эренбург, Виктор Шкловский, Алексей Толстой с Натальей Крандиевской, Владислав Ходасевич с Ниной Берберовой. Однажды в кафе "Прагердиле", когда там была Цветаева с дочерью, вызывающе мелькнул Сергей Есенин, наделавший в Германии, по его словам, "много скандала и переполоха" и увидевший там лишь "медленный, грустный закат и людей, которые сдали душу "за ненадобностью в аренду под смердяковщину"[1]. Эта мимолетная невстреча Цветаевой с ним была последней. Встреч же у нее в Берлине было на удивление много; можно сказать, что одиннадцать ее берлинских недель сплошь состояли из встреч и общений. Этим Марина Ивановна была обязана Эренбургу. Благодаря

его же стараниям в Берлине только что вышли две ее книжки: "Стихи к Блоку" (издательство "Огоньки") и "Разлука" (книгоиздательство "Геликон"). "Стихи к Блоку" она подарила дочери с надписью:

"Дорогой Але от Марины. Берлин, май 1922г."[3]

"Разлука" еще ждала своего часа, когда будет вручена Сергею Яковлевичу. А пока (очевидно, 16 мая) она попала в руки Андрею Белому. Его встреча с Цветаевой произошла в том же кафе "Прагердиле", о чем и записала маленькая Аля в своем дневнике: "А в этот вечер за нашим столом присутствует один гость - Борис Николаевич Белый. Это был небольшого роста человек, с лысиной, быстрый, с сумасшедшими как у кошки глазами. Он мне очень понравился..."[4]

Белый был поражен "Разлукой". "Позвольте мне высказать глубокое восхищение перед совершенно крылатой мелодией Вашей книги... Давно я не имел такого эстетического наслаждения... весь вечер под властью чар ее" - писал он Цветаевой 16 мая[2]. - Ее стихи показались ему родственными его собственным поэтическим поискам. Он моментально написал о "Разлуке" статью, которую назвал "Поэтесса-певица". То был захлебывающийся восторженный стиховедческий анализ; поэт доказывал, что в стихах главное - "порывистый жест, порыв" и что стихи Цветаевой, как вся русская поэзия, "от ритма и образа явно восходит к мелодии, утраченной со времен трубадуров".[5]

Статья Белого появилась в русской берлинской газете "Голос России" от 21 мая; в конце были такие слова:

"...если Блок есть ритмист, если пластик по-существу Гумилев, если звучник есть Хлебников, то Марина Цветаева - композиторша и певица... мелодии... Марины Цветаевой неотвязны, настойчивы... Мелодию предпочитаю я живописи и инструменту; и потому-то хотелось бы слушать пение Марины Цветаевой лично... и тем более, что мы можем приветствовать ее здесь в Берлине".[6]

А газета "Накануне", тоже от 21 мая, извещала:

"Марина Цветаева приехала в Берлин".

Надо отдать справедливость: русские литераторы встретили Цветаеву за границей великолепно. Мы еще не упомянули, что за неделю до ее приезда, 7 мая, газета "Накануне" поместила серьезный хвалебный отзыв о книге "Разлука" (за подписью "Ант"). Там были слова, не устаревшие и сегодня:

"Марина Цветаева кровью и духом связана с нашими днями. Она жила на студеном чердаке с маленькой дочерью, топила печь книгами, воистину, как в песне, "сухою корочкой питалась" и с высоты чердака следила страшный и тяжкий путь Революции. Она осталась мужественна и сурова до конца, не обольстилась и не разочаровалась, она лишь

прошла за эти годы - сто мудрых лет... Марина Цветаева - поэт нашей эпохи... Она - честна, беспощадна к себе, сурова к словам..."

А еще раньше, когда Цветаева в Москве только готовилась к отъезду, Эренбург напечатал, в виде письма к ней, дружественный отзыв на "Стихи к Блоку" и "Разлуку", где рассуждал об ее пути: "Вы были своевольной - Вы стали мудрой... Вы героически ощущаете мир, без позы, в буднях, растапливая печку на чердаке в Борисоглебском". (Естественно, всем этот "борисоглебский" быт Цветаевой виделся из Берлина особенно страшным! - А.С.).

Отзыв Эренбурга был напечатан во втором номере библиографического журнала "Новая русская книга", который возглавлял профессор международного права Александр Семенович Ященко - фигура популярная и колоритная. Журнал Ященко осуществлял важную задачу: "служить объединению, сближению и восстановлению русской литературы".[7] Вскоре после приезда Цветаевой Ященко предложит ей написать для журнала автобиографию; Марина Ивановна задержится с ответом, затем пообещает прислать, впрочем, с оговоркой: "Только особенно не расчитывайте: сама тема далека: я собственная жизнь"[8] и так и не пришлет. Все это будет месяц спустя, а сейчас, в мае, она уже занята, вовлечена в литературную деятельность.

19 мая она выступила на вечере в "Доме Искусств", где читала стихи Маяковского, - должно быть, еще стояла в памяти встреча с ним на Кузнецком перед отъездом из Москвы... И затем, по просьбе Эренбурга, перевела на французский для журнала "Вещь" стихотворение Маяковского "Сволочи", - анафему "сытым", под которой могла подписаться и сама...

Андрей Белый познакомил Марину Ивановну с М.Л. Слонимом, литератором, сотрудником пражского журнала "Воля России"; этот человек долгие годы будет одним из самых верных и постоянных друзей Цветаевой. Через Эренбурга познакомилась она с Романом Гулем, в свое время проделавшим, как и Сергей Эфрон, "ледяной поход". А еще в самые первые дни ее приезда Эренбург представил ей издателя "Геликона" Абрама Григорьевича Вишняка, которого так и прозвали: Геликон. Впоследствии Эренбург вспоминал о нем - молодом человеке поэтического облика, влюбленном в искусство, издававшем русских поэтов. Геликон печатал Пастернака, Эренбурга, Цветаеву, Андрея Белого... Сухопарый, черноволосый, он смутно напоминал Цветаевой Никодима Плюшер-Сарна и сразу, и весьма сильно, затронул ее воображение - так давно не было этого в ее жизни! - настолько сильно, что впоследствии Сергей Яковлевич с величайшей горечью

напишет, что, когда он приехал в Берлин, костер в душе Марины Ивановны был уже разожжен другим...

Те первые недели в Берлине были для Цветаевой заполнены энергичной деятельностью. 3 июня она написала гневное "Открытое письмо А.Н.Толстому". Ее потрясло, что Толстой, редактор берлинской газеты "Накануне", продававшейся чуть ли не "на всех углах Москвы и Петербурга", опубликовал льстивое письмо к нему К.Чуковского. В письме были злые выпады против литераторов (не эмигрировавших), которые якобы дармоедствуют и "поругивают Советскую власть". Возмущенная Цветаева обращалась к Толстому со словами, звучащими как девиз и призыв к благородству:

"Алексей Николаевич, есть над личными дружбами, частными письмами, литературными тщеславиями - круговая порука ремесла, круговая порука человечности".

Письмо к Толстому появилось 7 июня в "Голосе России".

Седьмое июня двадцать второго года...

Надпись на книге "Разлука":

" - Сереже. -
Берлин, 7-го нов. июня 1922 г.
- день встречи. -
Марина.[9]

Да, в этот день Цветаева увидела наконец мужа впервые после долгой разлуки. Их встречу спустя много лет описала единственная свидетельница: Аля, Ариадна Эфрон: пустынная площадь, солнечный свет, одинокая высокая фигура бежавшего к ней мужчины... "Долго, долго стояли они, намертво обнявшись, и только потом стали медленно вытирать друг другу ладонями щеки, мокрые от слез".

Из пансиона "Прагердиле" они переехали в другой, по соседству, в маленькую гостиницу на Траутенауштрассе, 9. Две комнаты, балкон. Палящее солнце, каменная мостовая, стук первых шагов торопящихся на работу - в такую гамму слилось восприятие Берлина лета двадцать второго года. И самое главное: с отъездом за границу возникло ощущение *сиротства* - именно это слово маячит в берлинской тетради Цветаевой. И еще: с того времени из сознания поэта навсегда ушло понятие *дом*...

Эренбурга уже не было в Берлине, он отдыхал у моря и время от времени справлялся у Марины Ивановны о ее делах, обижаясь на молчание. А ей было не до ответов.

Встреча с Сергеем Яковлевичем резко изменила ее жизнь. Утихала, отступала на задний план суета; душа поэта возвращалась к самой себе. Цветаева раскрепощалась от напряжения, навязанного обстоятельствами, и вновь обретала свободу чувств, свой "тайный жар". Ибо муж - главная и нерушимая привязанность ее жизни, "фон", без которого эта жизнь разваливалась, - был с нею, и значит, все было в порядке.

"Наша встреча - чудо... Только при нем я могу жить, как живу, - совершенно свободная". (1914 год, письмо к В.В. Розанову).

... В тетради, меж тем, появляются стихи, - исполненные, как сказал некогда Брюсов (и не по адресу!) о первой цветаевской книге, - "жуткой интимности". После аскетического огня "Георгия", отчаянного расставанья с "каменногрудой" растерзанной Москвой и бескрайней синей высоты "Переулочков" - сладостная, мучительная, обреченная "юдоль" любви: бренной, преходящей, жестокой, земной и грешной. Высокое, идеальное, мечтанное бытие любви сменяется ее бытом: редко - сладостным, чаще соленым, слезным, пригибающем душу...

Есть час на те слова.
Из слуховых глушизн
Высокие права
Выстукивает жизнь...

Жарких самоуправств
Час - и тишайших просьб.
Час безземельных братств.
Час мировых сиротств.

Лютая юдоль.
Дольная любовь.
Руки, свет и соль.
Губы: смоль и кровь...

Ночные шепота; шелка
Разглаживающая рука.
Ночные шепота: шелка
Разглаживающие уста...

Ничто.
Тщета.
Конец.
Как нет.
И в эту суету сует

Сей меч: рассвет.

Под последними строками - дата: 17 июня. И она же под письмом. Личным, интимным, лирическим, поэтическим письмом к..."Геликону". Марина Ивановна частенько бывала у него по своим делам: она готовила книгу стихов, написанных в последний год перед отъездом; книга называлась "Ремесло". Деловые отношения; однако с ее стороны, они начали окрашиваться в краски Романтики... Так началось новое мифо-творчество, новое обольщение, новое (в который раз!) "обаяние слабости", против которого Марина Ивановна была бессильна... Ее удивительная Аля, не достигшая и десяти лет, создала образ "адресата" с прямо-таки пугающей проницательностью:

"Геликон" всегда разрываем на две части - бытом и душой. Быт - это та гирька, которая держит его на земле и без которой, ему кажется, он бы сразу оторвался ввысь, как Андрей Белый. На самом деле он может и не разрываться - души у него мало, так как ему нужен покой, отдых, сон, уют, и этого как раз душа и не дает.

Когда Марина заходит в его контору, она как та Душа, которая тревожит и поднимает человека до себя, не спускаясь к нему. В Марининой дружбе нет баюканья и вталкиванья в люльку... Марина с Геликоном говорит, как Титан, и она ему непонятна, как жителю Востока - Северный полюс, и так же заманчива... Я видала, что он к Марине тянется, как к солнцу, всем своим помятым стебельком. А между тем солнце далеко, потому что все Маринино существо - это сдержанность и сжатые зубы, а сам он - гибкий и мягкий, как росток горошка".[10]

Письма - всего их было десять в течение того берлинского лета, - чередовались со стихами. Вот лучшее, ставшее хрестоматийным:

Ищи себе доверчивых подруг,
Не выправивших чуда на число.
Я знаю, что Венера - дело рук,
Ремесленник - и знаю ремесло.

От высокоторжественных немот
До полного попрания души:
Всю лестницу божественную - от:
Дыхание мое - до: не дыши!

Спустя много лет в шестидесятые годы, Ариадна Эфрон спросила автора этих строк, как толковать это восьмистишие? И, не дожидаясь ответа, неспешно и тихо прочла его, *голосом* выделив всю многосмысленность, всю гениальную цветаевскую двоякость: "великую низость любви" и ее безмерную высоту... И то, что, в конечном счете, созидатель

любви - земных ли ее примет, небесных ли ее вершин, - человек, творец, поэт, "ремесленник"...

Письма - дополняли, договаривали то, что не сказалось в стихах. В письмах "анатомировались" адресат и чувства. им вызываемые. В них звучало, кричало извечное цветаевское *высокомерие*, именно цветаевское: ее девиз: *мерить высокой мерой*.

Мерила по высшему спросу, творила человека по образу и подобию своей Мечты; потом неизбежно оказывалось, что он - меньше, мельче, ниже, ничтожнее, - и тогда она, по слову Ариадны Эфрон, - "перестрадав, развенчивала". Вспыхивала, зажигалась, принимала за любовь, анализировала свои чувства, требовала внятного на них отзыва, страдала от нерешительности "другого", от неопределенности, - просто от молчания! - и, - "перестрадав, развенчивала"... Главная беда Марины Ивановны была в ее безоглядности, в слепой откровенности, в том, чего мужчины как раз и не терпят! - в желании "выяснять отношения", ставить точки над "i" сразу, в начале знакомства, в начале "узнавания", торопить это "узнавание", торопить события... (Как печально было слышать от двух современников Марины Ивановны, приезжавших из Франции в шестидесятые годы, слова: "Она не нравилась мужчинам..." Один из них, в молодости - поэт, впоследствии - священник, Александр Александрович Туринцев, с обаятельной наивностью и прямотой говорил примерно так: "Мы, мужчины - ведь мы - гусары... Мы завоевываем женщин... Мы приходим - и уходим, а они должны нас ждать. А Марина Ивановна не хотела ждать... Она всегда хотела сама... А этого мы не любим. Нет, она не была привлекательна как женщина...").

Цветаева с бесстрашной и беззащитной откровенностью распахивала свою душу, приглашая другого на такую же откровенность. Она словно бы забывала, что он - тоже реальный, живой человек, маленькая вселенная, неповторимая и уникальная. Она же была поглощена потоком собственных чувств, мгновенно переходящих в мысль, а в следующее мгновенье мысль становилась словом. Слово было ее жизнью и ее горечью. Меткое, пронзительное, оно - отпугивало. Редкий адресат, в самом деле, не смутится, получив письмо, написанное с такою шекспировской силой проникновения в его душу. (Цветаевское мифотворчество, придумыванье людей ни от чего не спасало). Да всякий "простой смертный", растерявшись, поспешит отойти на почтительную дистанцию, на письма (а их всегда - лавина!) ответит нерешительно, запоздало, а то и вовсе не ответит. Ему и невдомек, что перед ним - великий поэт, а письма-исповеди - не что иное, как эмоциональные, психологические, *художественные творения*, произведения литературы.

Воистину "лицом к лицу лица не увидать"... И упрек, брошенный когда-то юной Цветаевой своему непроницательному партнеру:

Какого демона во мне
Ты в вечность упустил

навсегда останется в силе...

Сюжет такого рода писем Цветаевой всегда один и тот же; исход - предначертан, финал - неминуем. Вишняк (Геликон), Александр Бахрах, даже Райнер Мариа Рильке, Николай Гронский, Александр Штейгер... "герои" их, собеседники поэта, и в первую очередь, разумеется, великий Рильке, перед которым Марина Ивановна преклонялась, - будут разные; с иными она так и не увидится, а если увидится - то лишь после того, как ее письма ("заочность"!) отгорят... Мы говорим лишь о *сюжете* и *исходе*.

Вернемся, однако, к "геликоновскому" сюжету. Из цветаевских писем встает образ изнеженного, избалованного любовью женщин, человека,- вечного ребенка, которого учат ходить, держа перед ним игрушку (в данном случае - стихи, которые он обожает), пятясь с нею назад и не давая в руки; образ неотразимо ласкового "зверя", не знающего, что такое Любовь, то есть боль души, а поскольку таковой у него нет, то и болеть нечему. Образ существа, неделенного сверхчувствительной кожей, заменяющей ему все, и в том числе - душу. Кто он? "комедьянт"? "спутник"? "сын"? - все вместе, все вместе, роковое для поэта *обаяние слабости*, которая пуще любой силы.

... Из тех писем Цветаева, переведя их на французский, десять лет спустя сделала эпистолярный роман: девять писем героини (с несколькими поздними ремарками), единственный ответ - "его" и убийственный финал, в котором герой оказывается начисто забыт: описано сперва - искренее, затем - ироническое неузнавание его на каком-то балу.

И в жизни это увлечение, как только воплотилось в стихи и письма, остыло. Сама Марина Ивановна отзывалась о недавнем своем "вдохновителе" достаточно презрительно.

Великая забывчивость, царственная неблагодарность поэта отслужившему материалу.

Во имя благодарности потомков - и тому, и другому...

Вот что писала она Роману Гулю 9 февраля 1923 года:

"Летом 1922 г. (прошлого!) я дружила с Эренбургом и с Геликоном. Ценности (человеческие) неравные, но Геликона я любила, как кошку.

Эренбург уехал на море, Геликон остался. И вот, в один прекрасный день, в отчаянии рассказывает мне, что Эренбург отбил у него жену. (Жена тоже была на море). Так, вечер за вечером - исповеди (он к жене ездил и с ней переписывался), исповедь и мольбы все держать в тайне. - Приезжает Эренбург, читает мне стихи "Звериное тепло", ко мне ласков, о своей любви ни слова! *Я молчу.* Попеременные встречи с Эренбургом и с Геликоном. Узнаю от Геликона, что Эренбург *продает ему* книгу стихов "Звериное тепло". - Возмущенная, *запрещаю* издавать. - С Эренбургом чувствую себя смутно: душа горит сказать ему начистоту, но, связанная просьбой Геликона и его, Эренбурга, молчанием - молчу. (Кстати, Эренбург уезжал на море с головой - увлеченный мной. Были сказаны *большие* слова, похожие на большие чувства. Кстати, неравнодушен ко мне был и Геликон).

Так длилось (Эренбург вскоре уехал) - исповеди Геликона, мои ободрения, утешения: книги не издавайте, жены *силой* не отнимайте, пули в лоб не пускайте, - книга сама издастся, жена сама вернется, - а лоб уцелеет. - Он был *влюблен* в свою жену и *в отчаянии.*

Уезжаю. Через месяц - письмо от Эренбурга, с обвинением в предательстве: какая-то записка от меня к Геликону о нем, Эренбурге, найденная женой Геликона в кармане последнего. (Я почувствовала себя в помойке).

Ответила Эренбургу в открытую: я не предатель, низости во мне нет, тайну Геликона я хранила, потому что ему обещала, кроме того: продавать книгу стихов, написанных к чужой жене - ее мужу, который тебя и которого ты ненавидишь - низость. А молчала я, потому что дала слово.

Эренбург не ответил и дружба кончилась: кончилась и с Геликоном, который после моего отъезда вел себя со мной, как хам: на деловые письма не отвечал, рукописей не слал и т.д. - "Тепло", конечно, издал.

Так, не гонясь ни за одним, потеряла обоих...

К любови Эренбурга (жене Геликона) с первой секунды чувствовала физическое (неодолимое) отвращение: живая плоть! Воображаю, как она меня ненавидела за: *"живую душу "* !"[11]

Вероятно, все, сказанное в этом письме, объясняет, почему Марина Ивановна утверждала позже, что "раздружилась" с Эренбургом. Но высшая справедливость, как всегда, победила: уезжая на родину в 1939 году, она переписала в тетрадь, которую назвала "Письма друзей", заботливые "опекунские" письма к ней Эренбурга из Бинг-ам-Рюгена лета двадцать второго.

Интересно, что неуклюжие, "медвежьи" стихи "Звериного тепла" - (книги, нужно заметить, весьма слабой), от которых веет "лютой"

эротикой, при всем несходстве с берлинскими цветаевскими, все же порою невольно перекликаются с ними: "Знаешь этих просыпаний смуту, Эти шорохи и шепота?" - и упоминанием имени Мариула; а строки наподобие: "Изойти берложьей теплотой Насмерть ошарашенного зверя" и т.п. дышат теми же "земными приметами" любви, что и письма Цветаевой к "Геликону"....

Меж тем столик Марины Ивановны в прагердильском кафе не пустовал; налаженные Эренбургом, а также начатые ею самой знакомства не прерывались, дела тоже. Кроме книги "Ремесло" для Геликона, Цветаева готовила другую, под названием "Психея" (романтические стихи 1916-1921 гг.) - для З.И. Гржебина, издателя, известного еще в России. Пока еще продолжался этот недолгий берлинский "слет" литераторов; для большинства будущее было в тумане...

Продолжались и встречи Цветаевой с Андреем Белым. Он жил в городке Цоссене, недалеко от Берлина, и наезжал оттуда почти ежедневно, гонимый одиночеством и личной драмой. "Мне казалось в Берлине, что меня истязают... я бегал в цоссенских полях, переживая муки, которым не было ни образа, ни названия". А затем опять садился в поезд и ехал в Берлин, чтобы вновь бежать обратно, метаться и тосковать. Таким спустя много лет покажет его Цветаева в мемуарах-реквиеме "Пленный дух", в котором создаст не превзойденный пока никем образ этого гениального человека, покажет и их встречи в Берлине, и свой приезд в Цоссен, жарким июньским днем 1922 года...

Мне довелось увидеть Цоссен таким же июньским жарким днем, только шестьдесят четыре года спустя. Те же прозрачные синие дали; и так пугавшее Белого кладбище, с деревьями, постаревшими более чем на полвека; и невысокие дома с черепичными крышами. Прямая, длинная (еще продолженная позже) Штубенраухштрассе, где жил поэт, начиналась (под названием Банхофштрассе) у вокзала, уходила вдаль, обрывалась в поле и переходила в шоссе. Одноэтажный дом номер шестьдесят восемь (теперь N 37), временно приютивший Белого, имел малопривлекательный вид; словно слепой, с закрытыми ставнями и следами ремонта, он напоминал о тоске поэта*. Марина Цветаева была в те дни много счастливее, и тем - сильнее его.Она излучала радость жизни, целительную силу, которую мятущаяся душа Белого принимала благодарно и жадно. В один из приездов в Берлин он оставил письмо,

---

*За уточнения и фотографии приношу благодарность Николаю Бунину и Томасу Решке.

- после чего, вероятно, Цветаева и поехала в Цоссен; оно тоже увековечено в ее тетради "Письма друзей":

"Zossen, 24-го июня 1922 г.
Моя милая, милая, милая
Марина Ивановна,

Вы остались во мне, как звук чего-то тихого, милого: сегодня утром хотел только забежать, посмотреть на Вас; и сказать Вам: "Спасибо"... В эти последние особенно тяжелые, страдные дни Вы *опять* прозвучали мне: ласковой, ласковой, удивительной нотой: доверия, и меня, как маленького, так тянет к Вам. Так хотелось только взглянуть на Вас, что уже когда был на вокзале, то сделал усилие над собой, чтобы не вернуться к Вам на мгновение, чтобы пожать лишь руку за то, что Вы сделали для меня. Бывают ведь чудеса! И чудо, что иные люди на других веют благодатно-радостно: и - ни от чего. А другие - приносят тяжесть. И прежде еще, в Москве, я поразился, почему от Вас веет - теплым, ласточкиным весенним ветерком. А как Вы приехали в Берлин и я Вас увидел, так совсем повеяло весной. А вчера?.. Знаете, что за день был вчера для меня? Я окончательно поставил крест над Асей: всею душой моей оттолкнулся навсегда от нее. И мне показалось, что вырвал с Асей свое сердце; и с сердцем всего себя; и от головы до груди была пустота; и так я с утра до вечера ходил по Берлину, не зная где приткнуться с чувством, что 12 лет жизни оторваны; и конечно с этим куском жизни оторван я сам от себя. И заходил в скверы, тупо сидел на лавочке, и заходил в кафе и пивные; и тупо сидел там без представления пространства и времени. Так до вечера. И когда я появился вечером, - опять повеяло вдруг, неожиданно от Вас: щебетом ласточек, и милой, милой, милой вестью, что какая-то родина - есть; и что ничто не погибло. Голубушка, милая, - за что Вы такая ко мне? Мне даже жутко: помните, что теперь как-то со мной то, что в словах Дельвига:

Когда, душа, просилась ты:
Погибнуть иль любить...

Я ведь только тогда могу жить, когда есть для кого жить и для чего жить.

И вот сегодня проснулся, а в сердце - весна: что-то окончательно оторвалось от сердца (и катится глухими провалами), и сердце, сердце обращено к свету; и легко: и милый ветерок весны; и - ласточки!

И это от Вас: не покидайте меня Духом.

Б.Бугаев.

P.S. Напишите, как можно Вас увидеть: мне ведь надо еще с Вами переговорить о деле (о "Эпохе", Вашей поэме и т.д.). Можно увидеть Вас?

Я бы приехал во вторник, в среду... Или приезжайте ко мне: хотите, если Вы не приедете ко мне в понедельник, я приеду к Вам во вторник; и буду у Вас часов в 5-6 (мой поезд идет в 9 ч 28 вечера). Мне так было бы легко: а то, когда приедешь в Берлин, и сутками шатаешься по улицам, то - охватывает тоска...

Итак, жду Вас в понедельник, если не будете, буду у Вас во вторник: в 5 1/2 ч?"[12]

А следующим утром, 25 июня, Цветаева датировала стихотворение, словно востребованное письмом Андрея Белого (хотя "адресат", разумеется, был не он).

Здравствуй! Не стрела, не камень:
Я! - Живейшая из жен:
Жизнь. Обеими руками
В твой невыспавшийся сон...

- Мой! - и о каких наградах
Рай - когда в руках, у рта:
Жизнь: распахнутая радость
Поздороваться с утра!

Много лет спустя, в одном из трагичнейших писем, написанных на исходе жизни, Марина Цветаева скажет: "От счастливого - идет счастье. От меня - шло. Здорово шло".[13] Не вспомнит ли она те дни, когда смогла вдохнуть частичку своей жизненной силы в того, кому этого так недоставало?..

К тому времени в Москве вышла вторым изданием книжка Цветаевой "Версты" со стихами 1917-1920 гг. Надежда Павлович, молодая "петербургская" поэтесса, судила о цветаевских стихах с колокольни "северной столицы": "...Москва многим грешна, только не "умеренностью и аккуратностью". Оттого могла она дать и порывистый, шалый, степной ритм Марины Цветаевой".[14]

Неизмеримо суровее отнесся к "Верстам" Валерий Брюсов, которого, как помним, Цветаева раздражала давно. "Ее стихи... как бы запоздали родиться на свет лет на 10... - писал он в шестом номере журнала "Печать и революция". - С тех пор многое из делаемого теперь Мариной Цветаевой уже сделано другими, главное же, время выдвинуло новые задачи, новые запросы, ей, по-видимому, совсем чуждые. А той художест-

венной ценности, так сказать, "абсолютной", которая стоит выше условий не данного десятилетия, но и столетия, иногда даже тысячелетия, - стихи Марины Цветаевой все же не достигают". Впрочем, более благосклонное внимание Брюсова привлекли в книге "песни, немного в манере народных заклятий или ворожбы". Увы, сам он, натужно пытавшийся выжать из своей музы современные ритмы и звучание, не справился с непосильной задачей, и его послереволюционные стихи стали еще более "головными", чем прежние, так и не снискав симпатии читателей. Цветаева же, никогда не ставившая перед собой никаких умозрительных целей, неостановимо шла вперед своим естественным путем, и хотя теперь, в двадцать втором, она писала совершенно иначе, нежели четыре и даже два года назад, стихи "Верст" ничуть не запоздали.

В один из тех июньских дней ее книга попала в руки Борису Пастернаку.

Потрясенный Борис Леонидович писал самозабвенно, невнятно, восторженно; его рыцарское поклонение внезапно открытому чуду ("дорогой, золотой, несравненный мой поэт") словно уравновешивалось страстным покаянием, что еще так недавно, в Москве, он это чудо пропустил, проглядел, разминулся с ним. Он корил себя в том, что не приобрел книгу Цветаевой раньше, в "приверженности самым скверным порокам обывательства": книги не покупаешь потому, что ее можно купить!!!"

В тот же день он отправил в Берлин свою книгу "Сестра моя - жизнь" с надписью, в противоположность письму - сдержанной":

"Марине Цветаевой. Б. Пастернак. 14/VI-22. Москва".[15]

Так началась горячая эпистолярная дружба-любовь между Борисом Пастернаком и Мариной Цветаевой. Встреча замечательных поэтов, а в истории русской поэзии - не имеющая цены глава, которая еще не написана...

На письмо, которое получила 27 июня, Цветаева, опомнившись от удивления и радости, ответила через два дня. Припомнила обстоятельства мимолетных московских встреч с Пастернаком. С проницательностью большого художника писала о тех нескольких пастернаковских стихотворениях, которые знала:

"Бег *по кругу*, но круг - с мир (вселенную!). И Вы - в самом начале, и никогда не кончите, ибо смертны.

Все только намечено - остриями! - и, не дав опомниться - дальше. Поэзия *умыслов*, - согласны?"[16]

(Это же название: "Умыслы" она задумает впоследствии дать своей новой книге стихов).

И сообщала:

"Я в Берлине надолго, хотела ехать в Прагу, но там очень трудная внешняя жизнь.

Здесь ни с кем не дружу, кроме Эренбургов, Белого и моего издателя Геликона...

Здесь очень хорошо жить: *не* город (тот или иной). - *Безымянность* - просторы! Можно совсем без людей. Немножко как на том свете."[17]

Поскольку Пастернак собирался в Берлин, Цветаева нарисовала ему несколько смещенную, более идиллическую картину, без суеты будничных дел. Она писала, что скоро выйдет ее "Ремесло", и сообщала, что посылает свои книжки: "Разлука" и "Стихи к Блоку". И что ждет его книгу.

"Сестра моя - жизнь" пришла к ней, по-видимому, 30 июня или 1 июля. Радостный шок от встречи с пастернаковскими стихами был, вероятно, равнозначен ошеломлению Пастернака от "Верст". Третьим - седьмым июля она датировала свой восторженный отклик, который назвала "Световой ливень". После полудетской заметки 1910 года "Волшебство в стихах Брюсова" это была, в сущности, ее первая настоящая литературная рецензия. Захлебывающееся, неостановимое цитирование (Цветаева спешила поделиться с читателем открытым ею чудом поэзии) предварялось рассуждениями не просто пронзительными и меткими, но и провидческими: "Думаю, дар огромен, ибо сущность, огромная, доходит целиком. - Дар, очевидно, в уровень сущности, редчайший случай, чудо".

(Позже она отчеканит свою знаменитую формулу истинного поэта: "Равенство души и глагола").

Дальше, о "Сестре моей - жизни": "Пастернак - большой поэт. Он сейчас больше всех: большинство из сущих *были*, некоторые *есть*, он один *будет*. Ибо, по-настоящему, его еще нет, - весь в Завтра! - захлебывание младенца, - и этот младенец - Мир... Пастернак поэт наибольшей пронзаемости, следовательно - пронзительности... Пастернак - это сплошное настежь: глаза, ноздри, уши, губы, руки. До него ничего не было. Все двери с петли: в Жизнь!.. У Пастернака нет вопросов: только ответы... Вся книга - утверждение, за всех и за все: Есмь! И - как мало о себе в упор! Себя не помнящий... Эта книга для душ то, что Маяковский для тел: разряжение в действии".

И, словно предвидя на долгие годы вперед судьбу стихов Пастернака и Маяковского:

"Пастернак и Маяковский. Нет, Пастернак страшней. Одним его "Послесловием" с головой покрыты все 150 миллионов Маяковского.

Вспомнив немногие короткие встречи с поэтом в Москве, Цветаева сумела нарисовать и его портрет, вернее - живой образ:

"Внешнее осуществление Пастернака прекрасно: что-то в лице зараз и от араба и от его коня: настороженность, вслушивание, - и вот-вот... Полнейшая готовность к бегу. - Громадная, тоже конская, дикая и робкая рóскось глаз. (Не глаз, а око). Впечатление, что всегда что-то слушает, непрерывность внимания и - вдруг - прорыв в слово - чаще всего в довре́менное какое-то: точно утес заговорил, или дуб".

Лучше написать о Борисе Пастернаке до сих пор не дано никому. Так же, как почти никому в наши дни не дан столь чистый, бескорыстный восторг перед "равномощным" собратом по "святому ремеслу поэта". Чистый дар радости за другого, без тени намека на соперничество, - дар, которым наделены были эти два исполина...

6 июля, кончая перебелку "Светового ливня", Цветаева направила письмо в "Новую русскую книгу":

"Многоуважаемый г-н Ященко!

(простите, забыла отчество)

Не нужна ли Вам для Вашей Книги статья о Пастернаке (о его книге стихов "Сестра моя - жизнь") - Только что кончила, приблизительно 1/2 печатн<ых> листа. *Сократить*, говорю наперед, *никак не могу*.

Если она Вам окажется нужна, ответьте пожалуйста на три следующих вопроса:

1) Когда пойдет? (Мне важно, чтобы поскорее, чтобы моя рецензия была первой).

2) Могу ли я расчитывать на полную неприкосновенность текста?

3) Смогу ли я, хотя бы у Вас, в редакции, продержать корректуру? (Абсолютно важно!)

4) Платите ли, и если платите, сколько? (И сразу ли?)

Будьте милы, ответьте мне поскорей, это моя первая статья в жизни - и боевая. Не хочу, чтобы она лежала.

Было бы мило, если бы ко мне прислали с ответом Гуля. Я его очень люблю.

- И напишите мне свое имя и отчество.

Привет.

М. Цветаева.

- Я свою автобиографию пишу через других, т.е. как другие себя, могу любить исключительно другого"[18].

(Последняя фраза - извинение за то, что не написала автобиографию - которую просил Ященко и которую, к слову, Цветаева так никогда и не написала, - не считая ответа на анкету, присланную Пастернаком четыре года спустя, об этом - в своем месте).

Но оказалось, что Эренбург опередил ее, предложив написать для журнала рецензию о пастернаковской книге. "Световой ливень" появился позже, в третьем номере берлинского журнала "Эпопея", при несомненном содействии Андрея Белого.

Окончив статью, Цветаева послала "Разлуку" в Москву с надписью: "Борису Пастернаку - навстречу!"; а в конце книги написала:

"Слова на сон

Неподражаемо лжет жизнь:
Сверх ожидания, сверх лжи...
Но по дрожанию всех жил
Можешь узнать: жизнь!

Словно во ржи лежишь: звон, синь...
(Что же, что во лжи лежишь!) - жар, вал...
Бормот - сквозь жимолость - ста дал...
Радуйся же! - Звал!.

И не кори меня, друг, столь
Заворожимы у нас, тел,
Души - что вот уже: лбом в сон,
Ибо - зачем пел?

В белую книгу твоих тишизн,
В дикую глину твоих "да" -
Тихо склоняю облом лба:
Ибо ладонь - жизнь.

Берлин, 8-го нов. июля 1922 г. - после Сестры моей жизни. Марина Цветаева".[19]

Еще длилось, не остывая, "геликоновское" наваждение, горькое и обреченное; продолжались стихи и письма; не прекращали колебаться чаши весов: радости жизни и любовной погибели. Книга Пастернака (как и беды Андрея Белого) звали в жизнь, к действию; сердечные смуты тянули к небытию:

Ах, с откровенного отвеса
Вниз - чтобы в прах и в смоль!
Земной любви недовесок
Слезой солить - доколь?
либо к иному бытию, - в небо поэта...
Балкон. Сквозь соляные ливни
Смоль поцелуев злых.
И ненависти неизбывной
Вздох: выдышаться в стих!..

"Выдышаться" в творчество означало спасение не только от "юдоли" земных страстей, но и - шире - от безжалостной жизни, какою живут "все". В одном из писем к Геликону Цветаева, вернее, ее лирическая героиня, жалуется на то, что когда она пытается жить, как все, то чувствует себя беспомощной маленькой швейкой, у которой все валится из рук, и тогда она, бросив работу, принимается петь, невзирая на то, что поранила себе руки, что за окном - дождь, что все безысходно...

Отрешение - отречение - отсутствие в этой жизни. Присутствие в другой, незримой. Там она сильна и права. А он, не увидевший, не разглядевший, не узнавший... да просто спит, как тот царевич-гусляр в "Царь-девице":

Ибо не ведающим лет
- Спи! - головокруженье нравится.
Не вычитав моих примет,
Спи, нежное мое неравенство!

Спи. - Вымыслом останусь, лба
Разглаживающем неровности.
Так Муза к смертным иногда
Напрашивается в любовницы.

Но если... Если когда-нибудь *он*, устав от "скудного труженичества дней", от жизни,"как у всех", рванется ей вслед, это будет означать, что он придет к ней за своей бессмертной душой...

Почти не осталось, к сожалению, воспоминаний, рисующих Марину Ивановну берлинского периода. Загорелое лицо, подстриженная челка, быстрый и умный взгляд, дешевое платье, полумужские ботинки, руки как у цыганки, в серебряных браслетах и кольцах; шаг - широкий; мало "женственности"... Такою запомнил ее Роман Гуль[20]. У них сразу установились простые, дружеские отношения; Марина Ивановна, вспоминает он, любила прогулки, беседы; собеседницей, - на самые различные

темы, была интереснейшей. И первое время после ее отъезда они переписывались; Цветаева была с ним абсолютно откровенна и доверительна...

Когда семья приняла бесповоротное решение - уезжать в Чехию? Еще в конце июня Марина Ивановна утверждала, что она "в Берлине надолго" и что жизнь там ей нравится. Это противоречит словам ее дочери: "Маринин несостоявшийся Берлин. Не состоявшийся потому, что не полюбленный... не принятый ни глазами, ни душой: неприемлимый". Как бы там ни было, очевидно одно: настал день, когда, после, вероятно, долгих размышлений и обсуждений, стало ясно, что перспективы - туманны, денег нужно немало (хотя бы на поездки Сергея Яковлевича из Праги, где он продолжал учиться!), и, главное: чешское буржуазное правительство Масарика будет выплачивать пособие. И жить, стало быть, нужно там. Ариадна Эфрон вспоминает, как мать, после очередного рассказа отца окончательно соблазненная перспективой, в которой уже виделась и романтика, бодро сказала: "Едем в Чехию!".

Волновалась ли она? Ведь опять менялась жизнь, хотя и не так круто, как перед отъездом из Москвы: вся семья была в сборе, и многое казалось легче... Но впереди зияла неизвестность незнакомой страны и трудность "внешней жизни" (слова Марины Ивановны): позади оставались: город (пусть бы и квартал!), к которому привыкла, цивилизованный пансионский быт и, что главное - человеческие отношения (дружеские, лирические, деловые), которые - теряла. Предстоял словно обрыв в пропасть, прыжок в никуда. Впрочем, на примитивный вопрос: как себя чувствовала Марина Ивановна, уезжая? - ответила она сама. Ответила "колдовским" стихотворением, являющим собою некоторую невнятицу летейской, потусторонней ворожбы, сквозь которую слышались прощание, прощение, одиночество, отрешение, усталость:

Леты слепотекущий всхлип.
Долг твой тебе отпущен: слит
С Летою, - еле-еле жив
В лепете сребротекущих ив...

На плечи - сребро-седым плащом
Старческим, сребро-сухим плющом
На плечи - перетомилась! - ляг,
Ладанный слеполетейский мрак

Маковый...
- ибо красный цвет
Старится, ибо - пурпур - сед

В памяти, ибо выпив всю -
Сухостямитеку.

Тусклостями: ущербленных жил
Скупостями, молодых сивилл
Слепостями, головных истом
Седостями: свинцом.

И, хотя последние строки, написанные в Берлине, были другие, это стихотворение Марина Ивановна пометила 31 июля, то есть последним берлинским днем.

Первого августа она уже была в Праге.

Примечания

1 Есенин, С. 1962. *Собрание сочинений, т.5,* М.:ГИХЛ, 159, 259.

2 ЦГАЛИ.

3 Белый, А. 1988. *Проблемы творчества.* М.: Советский писатель, 373.

4 Цветаева, М. 1984. *Сочинения в 2 т. т.2* , М., 200.

5 Белый, А. *Проблемы творчества* ,375.

6 Там же, 377.

7 Гуль, Р. 1984. *Я унес Россию, т.1,* Нью-Йорк, 72.

8 *Русский Берлин.* 1983. Париж: IMCA -PRESS, 157.

9 ЦГАЛИ.

10 *Звезда* , 6/1975, 155-156.

11 *Новый журнал* , Нью-Йорк, 165/1986, .275-276.

12 Белый, А. *Проблемы творчества* , 380-381.

13 Цветаева, М. 1988. *Сочинения в 2 т. , т.2* , М., 544.

14 *Литературные записки* , Пг., 2/1922, 23 июня, 8.

15 *Альманах библиофила.* . 1982. М.: Книга, вып. 13, 92.

16 Цветаева, М. 1988. *Сочинения в 2 т. Т.2* , 475.

[17] Там же.

[18] *Русский Берлин* , 158.

[19] *Альманах библиофила* , 93.

[20] Гуль, Р. *Я унес Россию* , 60, 61.

WSA – Sonderband 32 (1992) 63 - 84

Ю. Клюкин

ПУШКИН ПО-ФРАНЦУЗСКИ В ПЕРЕВОДЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ (К истории создания)

Тема "Пушкин и Цветаева" вот уже более двух десятилетий привлекает внимание изучающих наследие Марины Цветаевой[1]. И все же можно сказать, что исследователи находятся, в сущности, еще на подступах к раскрытию всего многообразия и глубины этой темы.

Данный очерк представляет собой попытку осветить одно из ее ответвлений, а именно: историю создания Мариной Цветаевой переводов ряда стихотворений А.С. Пушкина на французский язык. Анализ самих переводов, начатый Вяч. Вс. Ивановым, - предмет для отдельного исследования.

Лето 1936 года. Пятнадцатое лето Марины Цветаевой в эмиграции и одиннадцатое - во Франции.

В преддверии столетия со дня гибели А.С. Пушкина от руки Дантеса, в Париже начинается подготовка к юбилейным поминовениям великого поэта. Разворачивает свою деятельность созданный в конце февраля 1935 года русский Пушкинский комитет под председательством бывшего посла Временного правительства во Франции, а теперь признанного лидера "Зарубежной России" В.А. Маклакова. Товарищами председателя стали нобелевский лауреат И.А. Бунин, редактор крупнейшей и весьма влиятельной даже в зарубежье ежедневной газеты "Последние Новости" П.Н. Милюков (в прошлом лидер партии кадетов) и руководитель одной из эмигрантских организаций М.М. Федоров. Литературовед Г.Л. Лозинский был избран генеральным секретарем комитета. Помимо этого президиума в комитет вошли многие другие политические деятели и литераторы: А.В. Карташев, бывший министр Временного правительства, в эмиграции писавший на исторические темы; Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, И.С. Шмелев, филолог профессор Н.К. Кульман, известный пушкинист М.Л.Гофман.

Как отмечала "Иллюстрированная Россия", Пушкинский комитет поставил себе прежде всего задачей обеспечить этому знаменательному юбилею по возможности всемирный характер[2]. "Нужно, чтобы Запад понял, - писал С.М. Лифарь, принимавший самое деятельное участие в

организации торжеств, - что вся русская культура и в далеком прошлом и в недавнем и вся русская современность так тесно спаяны с Пушкиным, что без знания его нельзя и нас знать"[3]. Этот призыв был подхвачен практически во всех многочисленных уголках русской диаспоры. По данным Пушкинского комитета, всего в русской эмиграции было создано около 170 комитетов по чествованию поэта.

Франция также пожелала почтить память русского гения, может, подспудно движимая желанием хоть частью искупить вину своего отпрыска-убийцы, не ведавшего, "на что он руку поднимал".

Во "Французский комитет по случаю столетия со дня смерти Пушкина" были делегированы крупнейшие государственные и политические деятели, писатели, ученые Франции: министр народного просвещения Жан Зей, министр иностранных дел Ивон Дельбос, председатель палаты депутатов Эдуард Эррио, сенатор де-Монзи, принимавший близкое участие в делах русской эмиграции, С. Шарлетти - ректор Сорбонны, где преподавали многие русские ученые-эмигранты, писатели Поль Клодель, Жорж Дюамель, Андре Моруа, Поль Валери, слависты Поль Буайе, Жюль Легра, Андре Мазон, профессор Андре Лирондель (автор сборника переводов из Пушкина), Анри Монго - видный переводчик русских классиков, исследователь взаимоотношений между Пушкиным и Мериме, и другие[4].

Перечень намечавшихся юбилейных торжеств был весьма внушительным. Тут значились панихиды, собрания, заседания, чтение лекций и докладов, устроительство вечеров, концертов, спектаклей, выставок, публикация произведений поэта, в т.ч. в переводе на другие языки, а также статей и материалов о нем.

Готовясь к грядущему чествованию Пушкина, Цветаева почувствовала неотступную потребность сказать, наконец, о нем свое слово. Она, надо думать, исполнилась того особого душевного и творческого трепета, который охватывал ее всякий раз, когда требовалось почтить, увековечить или защитить память ушедших близких ей людей. А тут - Пушкин, который был для нее "Дух Свят", в ком она видела олицетворение всего того, что ей было наиболее дорого.

Не случайно Цветаева нигде не говорит о литературном влиянии на нее автора "Евгения Онегина", поскольку было не влияние, а нечто неизмеримо большее: Пушкину она была обязана не только своими основополагающими жизненными и творческими ценностями, но и... самой жизнью. Собственноустно утверждая это, Цветаева не иносказует или шутит. Оказывается, пушкинская Татьяна предопределила жизнь матери Цветаевой: Мария Александровна, лишенная волею отца

возможности соединить свою судьбу с любимым человеком, обрекла себя на тяжелейшую женскую долю - вышла замуж за вдовца с двумя детьми, продолжавшего любить свою покойную жену. "Так Татьяна, - рассказывает Цветаева в "Моем Пушкине", - не только на всю мою жизнь повлияла, но и на самый факт моей жизни: не было бы пушкинской Татьяны - не было бы и меня. Ибо женщины *так* читают поэтов, не иначе"[5].

В эти предъюбилейные дни Цветаева не могла не ощутить себя, острее, чем когда бы то ни было, кровной частицей России, свою принадлежность к могучей русской литературе, "солнцем" которой был А.С.Пушкин.

Потребность возгласить миру о том, чем был для нее и в ее глазах Пушкин, вызревала в ней давно - с тех пор, когда Цветаева была еще на родине. В письме к поэту Михаилу Кузмину от конца июня 1921 года, рассказывая о своем впечатлении от его сборника стихотворений "Нездешние вечера", Цветаева вспоминала: "Раскрываю: копьем в сердце - Георгий! Белый Георгий! *Мой* Георгий, которого пишу уже два месяца - житие... Ревность и радость. Читаю: радость усиливается, кончаю - змей ревности пронзен, пригвожден... Открываю дальше: Пушкин - *мой* Пушкин, то, что всегда говорю о нем - я"[6].

Но до той поры Цветаева ничего еще не успела сказать о Пушкине печатно. У нее хотя и было три неопубликованных стихотворения, связанных с Пушкиным, в них Цветаева говорила не столько о нем, сколько о себе. В стихотворении 1913-го года "Встреча с Пушкиным" юная Цветаева призывает поэта, как сверстника, в собеседники, чтобы с детским прямодушием поведать ему о своей любви почти ко всему на свете, включая и

Вечное сердце свое и служенье
Только ему, Королю.
Сердце свое и свое отраженье
В зеркале...

А в стихотворениях "Наташа" ("Счастие или грусть...") (1916) и "Психея" (1920) она выплескивает презрительную неприязнь к Наталье Гончаровой за то, что та "сердце Пушкина теребила в руках", "не слыша стиха литого". (Эти три стихотворения были опубликованы автором в 1924 году в газете "Дни")[7].

Что же такого сказал о Пушкине Кузмин, что уже тогда Цветаева носила в себе и, по-видимому, не раз высказывала в литературных спорах? Кузмин писал:

Он жив! у всех душа нетленна,
Но он особенно живет!
Благоговейно и блаженно
Вкушаем вечной жизни мед.
Пленительны и полнозвучны,
Текут родимые слова...
Как наши выдумки докучны
И новизна как не нова!
Но в совершенства хладный камень
Его черты нельзя замкнуть:
Бежит, горя, летучий пламень,
Взволнованно вздымая грудь...
Романтик, классик, старый, новый?
Он - Пушкин и бессмертен он!
К чему же школьные оковы
Тому, кто сам себе закон?..
Так полон голос милой жизни,
Такою прелестью живим,
Что слышим мы в печальной тризне
Дыханье светлых именин[8].

Как видно, Цветаева вправе была воскликнуть: "Мой Пушкин!". В этом стихотворении без труда можно услышать те мотивы, которые прозвучали впоследствии в цветаевском слове о Пушкине, разумеется более весомом и неповторимо ином, сказанном ею годы спустя, уже в эмиграции: в цикле "Стихи к Пушкину" (1931, частично опубликован в 1937 году), очерках "Наталья Гончарова" (1929), "Мой Пушкин" и "Пушкин и Пугачев" (оба 1937), в трактатах и высказываниях о поэтическом искусстве. Частью этого слова о Пушкине является и его избранная лирика, переложенная Цветаевой на французский язык.

В своеобразной классификации поэтов Цветаевой, различавшей поэтов "божьей милостью", "великих, высоких, больших" и просто поэтов, "парнасцев и везувцев" (от Везувия), "поэтов с историей" и "поэтов без истории", Пушкин безоговорочно отнесен ко всемирным гениям. Но Цветаева из первых рук знала, что несмотря на то, что Пушкина сравнительно много переводили на язык Парни и Шенье как при жизни поэта, так и после, его поэтический гений не был по достоинству оценен французской читающей публикой.

Сами французские переводчики и какие! - Мериме, Вогюэ, Л. Виардо, Жид - объясняли этот парадокс тем, что даже в наиболее удачных переводах Пушкин утрачивал многое из того, что составляло волшебство его поэзии. Этому в свою очередь находили разные причины.

Прежде всего, указывали на совершенную гармонию пушкинских творений, их подчас мистическую силу при кажущейся простоте стиля.

Проспер Мериме, один из энтузиастов перевода Пушкина, писал в 1868 году: "Я не знаю более *отточенного* слога... Невозможно изъять ни одной строки, ни одного слова; у каждого свое место, у каждого - свое назначенье, а с виду все просто, естественно, и искусство заметно лишь в отсутствии какого бы то ни было украшательства"[9].

Говорили и о непереводимости поэзии вообще и даже о том, что французский поэтический язык уступает русскому в богатстве выразительных возможностей. Этой точки зрения придерживался Вогюэ. "Лирическое стихотворение, - писал он в книге "Русский роман", вышедшей в 1886 году, - это мечта, которая живет неуловимой жизнью, рождающейся из данного сочетания слов; перенести эту жизнь в инородное тело нельзя... Задача становится еще более неразрешимой при переложении с самого прекрасного европейского языка на менее поэтичный. Нет более прекрасных строк, чем некоторые стихи Пушкина и Лермонтова, но от них остается одна банальная мысль в бледном прозаическом одеянии, прикрывающем лишь их осколки. Попытки перевода были и будут, однако результат не стóит затраченных усилий"[10].

О трудности задачи поэтического перевода с русского на французский говорил и сам А.С. Пушкин. "По-моему, - писал он переводившему его стихи князю Николаю Голицыну в ноябре 1836 года, - нет ничего труднее, как переводить русские стихи французскими, ибо при сжатости нашего языка, никогда нельзя быть столь же кратким" (перевод с франц. Н.В. Измайлова - Ю.К.)[11].

Вогюэ принадлежит и самый фаталистический вывод относительно возможности перевода русской классической поэзии: "Перевести этих русских поэтов еще не удалось и никогда не удастся", - писал он.

Если Цветаева разделяла восторг Мериме и Вогюэ перед совершенством поэзии Пушкина, то на вопрос, переводимы ли его стихи, она давала однозначно утвердительный ответ. В недооценке французами Пушкина-поэта она склонна была видеть главным образом "ужасные переводы". Надо сказать, что до той поры стихи переводились - не без влияния "теории непереводимости" и основанной на ней традиции - в прозе, иногда ритмизованной. Цветаева же была убеждена, что пушкинские стихи надо переводить, по ее выражению, "правильным", то есть рифмованным, стихом.

По аналогичному поводу еще в 1930 году у нее вышел спор с убежденным французским "верлибристом" Шарлем Вильдраком, которому она пыталась внушить свое понимание стиха: "Стихи без рифмы, - писала она, - являются (или мне кажутся, за редчайшими исключениями) незавершенными: замыслом - не более.

Чтобы вещь *жила* , ей надо быть песней, ибо песня заключает в себе свой музыкальный аккомпанемент, самодостаточна, никому ничем не обязана"[12].

В этом отношении Цветаева могла бы подписаться под словами Поля Валери, который считал, что "стихи, сведеные к прозе, иначе говоря, к их смысловой субстанции, перестают существовать в буквальном значении слова"[13].

К тому же, Пушкина переводили иногда случайные лица, да и количественно, лирических стихов его, которые Цветаева ставила очень высоко в творчестве поэта, было переведено куда меньше, чем прозы и крупных стихотворных вещей.

И вот, движимая желанием подарить в юбилейный год французскому читателю "подлинную поэзию Пушкина, не искаженную и не ослабленную переложением на другой язык"[14], Цветаева берется в начале июня 1936 года за эту архисложную задачу. Правда, у нее за плечами уже был огромный опыт перевода на французский, истоки которого восходили к 1922 году.

Как отмечается в комментариях к сборнику "Мой Пушкин", "то была работа не по чьему-то заказу, а по чистому вдохновению"[15]. Однако Цветаева взялась за нее не совсем уже без проблеска надежды напечатать свои переводы. Ведь ей было известно о планах юбилейных публикаций лирики Пушкина по-французски и во французских, и в русских эмигрантских изданиях, и она вполне могла расчитывать на то, что ее "французский" Пушкин увидит свет.

Кроме того, предстояли выступления на литературных собраниях, в том числе и перед франкоязычными аудиториями. Приглашение на них могло зависеть от "интересности" выступления для собравшихся. Можно было и свой сольный вечер посвятить Пушкину (что, кстати, Цветаева и сделала). Следовательно, надо было иметь какую-то "пушкинскую программу". Нельзя поэтому исключать, что и это обстоятельство учитывалось Цветаевой, когда она собиралась переводить Пушкина.

Небезынтересно, наконец, в связи с данной темой, привести версию Цветаевой о том, почему Р.М. Рильке завершил свой творческий путь сборником написанных по-французски стихотворений "Сады". "Последняя его книга, - писала Цветаева Б. Пастернаку в январе 1927 года, - была французская "Vergers"* . Он устал от языка своего рождения... Он устал от всемощности, захотел ученичества, схватился за неблагодарнейший из языков - французский ("poésie"**) - опять смог, еще раз

---

* "Сады" (фр.)

** поэзия (фр.)

смог, сразу устал. Жажда французского оказалась жаждой ангельского, тусветного. Книжкой "Vergers" он проговорился на ангельском языке..."[16]. Для каких-либо далеко идущих выводов это высказывание оснований не дает, но все же можно думать, что и этот мотив мог присутствовать в решении заняться французскими переводами. Это ее суждение показывает еще, что она разделяла взгляды на ограниченность поэтических средств французского языка, и, стало быть, сознавала всю трудность поставленной цели.

Переведя сначала два самых любимых стихотворения - песнь Председателя из "Пира во время чумы"и "Пророка", - Цветаева стала искать возможность их публикации. Она отсылает их профессору Полю Буайе, признанному главе французских русистов, который был, по-видимому, причастен к подготовке какого-то пушкинского издания на французском языке.

Сообщила она о работе над этими переводами и своей брюссельской знакомой кн. З. Шаховской. Шаховская тут же попросила дать их бесплатно в пушкинский сборник, который должен был выйти под ее редакцией к юбилею. 22 июня 1936 г. Цветаева писала ей в Брюссель: "Оба перевода давно готовы, сейчас они на рассмотрении у Поля Буайе - моя мечта, чтобы он дал мне *весь* Пир во время Чумы, - что значит "дал"? А то, чтобы потом - *взял* - ибо переводить себе в тетрадку - окончательный люкс... и глупость. Переводы хороши, - продолжала Цветаева, - и таковыми останутся, если даже Поль Буайе *не* одобрит. Нет ли еще чего-нибудь - для того же сборника, или для "Журналь дэ Поэт" (бельгийское издательство и периодический журнал, в котором сотрудничала З. Шаховская - Ю.К.), м.б. они захотят (по прочтении Песни и Пророка) чего-нибудь пушкинского - в моей транскрипции? Отзывайтесь скорее - тогда сразу вышлю - мне всегда в фактическом осуществлении нужен стимул... Как только напишите, перепишу и вышлю обоих Пушкиных[17]".

Пока не известно, по каким причинам сотрудничество П. Буайе и Цветаевой не состоялось. Скорее всего, он переводы не "одобрил", так как присылка их осталась без последствий. Это, однако, не обескуражило Цветаеву. В начале июня она уединяется с сыном в старинный городок Морэ-сюр-Луэн, под Фонтенбло, с намерением напереводить за лето "себе в тетрадку", сколько удастся, а там - видно будет.

"Я сюда приехала, - пишет она З. Шаховской 9 июля, - чтобы беспрепятственно работать, т.е. переводить Пушкина - лучшие стихи, невзирая - переведены ли уже, или нет, ибо я *ни одного* перевода не знаю, да и знала бы - не слушала бы". По-видимому, на совет З. Шаховской прислать в Брюссель для рассмотрения другие переводы

Пушкина Цветаева в том же письме отвечает: "Хотите, чтобы я *с этим* осенью приехала в Бельгию, т.е. с вечером моих переводов - предисловие. Я серьезно *запрашиваю* . Давать заочно мои стихи мне бы не хотелось - и вот почему: у меня много вариантов, и Ваши поэты из "Журналь дэ Поэт" мне м.б. помогли бы утвердить *лучший* (беда, что один другого лучше: один - содержательно ближе, другой французски - или образно - лучше, вообще хорошо бы посоветоваться - *устно* , по горячему следу первого впечатления).

Пока сделаны: Когда могучая зима - Пророк - Для берегов отчизны дальней - К няне - и сейчас идет, именно волнами идет! Свободная стихия (К морю). Но я хочу - целый сборник: *все* , что есть лучшего. Посмотрим, что успею за лето.

Как Вы думаете, есть ли надежда приехать с этим в Брюссель, т.е. с рядом стихов и *с словом о Пушкине*. Т.е. наработаю ли я на поездку (паспорт у меня есть).

Что будет с самой книжкой - не знаю: я могу дать бесплатно несколько стихов, я вообще бы с радостью работала бесплатно - если бы государство - или к.-н. меценат мне бы оплачивал мое *скромное* существование, но пока - это мой единственный источник существования, а напечатай я пушкинский сборник в Из-ве "Журналь дэ Поэт", не только ничего не дадут, а еще приплачивать нужно, - за много месяцев непрерывного труда... Но обещанное в Ваш сборник - дам.

Дальше: всего Пира переводить *не* буду, там *лучшее* - обе песни, а остальное - для перевода мало увлекательно, ибо беспрепятственно. Я не люблю стиха без рифмы - и этого размера не люблю: скучаю"[18].

В письме на следующий день, то есть 10 июля, но к другому адресату, А.Тесковой, Цветаева сообщала: "Перевожу Пушкина - к годовщине 1937 г. (На французский, стихами). Перевела: Песню из Пира во время чумы (Хвалу чуме), Пророка, Для берегов отчизны дальней, К няне и сейчас - К морю (мои любимые). Хочу за лето наперевесть целый сборник моих любимых. Часть (бесплатно) будет напечатана в бельгийском пушкинском сборнике. *Знаю*, что *та́к* не переведет *никто*... Как я понимаю перевод - увидите из *моих*"[19].

О том, как понимала Цветаева перевод, можно судить не только по ее собственным переложениям. Она охотно высказывалась на эту тему, ее перу принадлежит, например, проникновенная статья о переводе В.Жуковским баллады Гете "Лесной царь" - "Два "Лесных царя"[20].

Предваряя свои переводы нескольких писем Р.М.Рильке на русский язык, Цветаева писала в 1929 году: "А сегодня мне хочется, чтобы Рильке говорил - через меня. Это, в просторечии, называется перевод. (Насколько у немцев лучше - nachdichten! Идя по следу поэта, заново

прокладывать всю дорогу, которую прокладывал он. Ибо, пусть - nach (вслед), но - dichten!* - то, что всегда заново. Nadichten - заново прокладывать дорогу по мгновенно зарастающим следам). Но есть у перевода еще другое значение. Перевести не только *на* (русский язык, например), но и *через* (реку). Я Рильке перевожу на русскую речь, как он когда-нибудь переведет меня на тот свет. За руку - через реку..."[21].

"Писать стихи, - говорила она, - значит записывать, писать стихи - уже переводить: с родного языка на другой - неважно на какой: французский или немецкий" (письмо к Р.М. Рильке от 6 июля 1926 года)[22]. Эта мысль перекликается и с цитированным выше высказыванием Цветаевой о поисках Рильке "ангельского, тусветного" языка.

Такие взгляды на соотношение "поэтическое наитие - язык" исповедовали многие предшественники и современники Цветаевой. Немецкие романтики считали, что душу может выразить только музыка. Вспомним также тютчевское: "Мысль изреченная есть ложь". И если волей природы мысль все же приходится "изрекать" на земном языке, то не все ли равно на каком? И Цветаева писала: "Мне твердят, что Пушкин непереводим. Как *может* быть непереводим *уже* переведший, переложивший на свой (общечеловеческий) язык не сказанное и несказáнное? Но переводить такого переводчика должен - поэт"[23].

Еще во время перевода своей поэмы "Мóлодец" на французский язык в 1930 году Цветаева приходит к выводу, что вещь надо не столько переводить, сколько создавать вновь на другом языке: "Могла бы сейчас, - говорит она в письме к С.Н. Андрониковой-Гальперн, - написать теорию стихотворного перевода, сводящегося к транспозиции, перемене тональности при сохранении основы. Не только другими словами, но другими образами. Словом, вещь на другом языке нужно писать заново. Что и делаю. Что взять на себя может только автор"[24].

Не приходится удивляться, что выполненные на основе этой теории переводы, в том числе из Пушкина, отличаются необычным своеобразием. Но из цветаевской концепции отнюдь не вытекает, что она была сторонницей вольного перевода. Напротив, ее переводческое кредо зиждилось на глубочайшем, можно сказать, философском осмыслении природы поэтического творчества. А по отношению к стихам Пушкина она чувствовала особую ответственность: "Работала над пушкинскими переводами в течение шести месяцев, - сообщала она в конце 1936 года знакомому французскому литератору, - две тетради черновиков по

---

* - Петь? сказывать? сочинять? творить? - по-русски - нет (примечание М.Цветаевой).

двести страниц каждая - до четырнадцати вариантов некоторых стихотворений...

Главное, что хотелось, - возможно ближе следовать Пушкину, но следовать не рабски, что неминуемо заставило бы меня остаться *позади*, отстать от - текста и поэта. Каждый раз, что я продавалась в рабство, теряли на этом *стихи*.

...Мог ли Александр Пушкин, умерший почти сто лет тому назад, писать, как ваш Валери или как наш Пастернак? Перечитайте *своих* поэтов 1830 года, что *они* вам на это ответят?

Если бы, переводя, я создала Пушкина 1930 года, вы бы приняли его - но я бы совершила предательство"[25].

Завесу над чисто технической стороной цветаевского процесса перевода приподымает еще одно письмо - Ю.Иваску, от 23 ноября 1936 года, в котором Цветаева дает оценку переводу в польском журнеле ее собственного стихотворения "Идешь, на меня похожий...": "По моему - у меня - проще. Я бы нашла *двусловный* возглас (лейтмотив всей вещи) - Прохожий! Остановись. - Говорю, что нашла бы, п.ч. только и делаю, что ищу и нахожу, переводя на французский Пушкина (стихами, конечно, и *правильными* стихами). М.б. некоторые мои переводы появятся, тогда пришлю Вам, - это сейчас моя главная работа"[26].

Но вернемся к переписке Цветаевой с З. Шаховской. На письме от 9 июля их переговоры о переводах неожиданно обрываются. В последнем довольно суховатом письмеце, - уже от 21 сентября, то есть почти два месяца спустя, - отвечая на открытку З. Шаховской, по-видимому, спрашивающей о причинах прекращения переписки, Цветаева объясняет свое молчание тем, что она спешно уехала в Савойю, забыв захватить с собой адрес Шаховской. Цветаева уверяет Шаховскую, что не в обиде на нее, и желает ей успеха со сборником. И больше ни о чем уже не просит[27].

Что произошло в точности - не совсем ясно. Не пишет о причинах случившегося и сама З. Шаховская. Из ее воспоминаний выходит, что Цветаева послала в Брюссель машинопись обещанных пушкинских переводов (сколько и какие именно, мемуаристка не уточняет), но эта рукопись в срок до адресата не дошла, и переводы, естественно, в сборник не попали. Упомянутая машинопись была передана З. Шаховской лишь тридцать лет спустя, в 1966 году, О.Н. Вольтерс (еще одна брюссельская знакомая Цветаевой, в доме которой она иногда останавливалась в свои приезды в Брюссель). Была ли виновна О.Н. Вольтерс или кто-то другой в задержке рукописи - не известно. Во всяком случае, это не исключено и могло быть причиной всего инцидента.

Можно также предположить, что это произошло и из-за реакции на предложения Цветаевой о публикации ее французских вещей, которая чем-то не оправдала ее ожиданий.

На взаимоотношения с Брюсселем могло повлиять и такое обстоятельство. Как раз в эту пору, буквально через несколько дней после ее приезда в Морэ-сюр-Луэн, Цветаева получает сильно взволновавшее ее письмо от молодого эмигрантского поэта Анатолия Штейгера. А. Штейгер лечился в швейцарской Савойе от застарелого туберкулеза легких, упал духом и подал Цветаевой своего рода сигнал "СОС". Этого было довольно, чтобы она вся рванулась к позвавшему ее человеку. Так пришло очередное, вдохновенное увлечение:

Наконец-то встретила
Надобного - мне.
У кого-то смертная
Надоба - во мне.

В самом конце июля Цветаева вернулась в Париж, а через неделю устремилась во французскую Савойю, чтобы быть ближе к А.Штейгеру.

В письмах к нему Цветаевой содержатся интересные сведения, касающиеся пушкинских переводов. 9 августа она пишет: "До Вашего письма я все время переводила Пушкина - целыми потоками - лучшие его стихи (когда-нибудь пришлю или прочту), с тех пор - ни строчки"[28]. 10 августа: "Нынче я начала пушкинских Бесов, и Вы меня немножко отпустили..."[29]. 14 августа: "Когда Вы в печати когда-нибудь увидите моих французских Бесов Пушкина, Вы будете знать, Вы один будете знать, как они переводились - за какие тридевять земель от пишущей руки - и души. Но, может - и сам Пушкин их так писал: ...Все же промчится скорей - песней обманутый день (Овидий)"[30]. И, наконец, 31 августа: "Я все делаю (пишу, перевожу, читаю, хожу, говорю) и у меня ни одной мысли в голове нет, кроме тебя и твоего здоровья..."[31].

Как и следовало ожидать, созданный романтическим воображением лик распался при столкновении с непреложной реальностью. Финал взаимоотношений со Штейгером известен по черновику письма, опубликованному в "Новом мире"[32]. В середине сентября Цветаева возвращается в Париж. "Теперь, - пишет она 16 сентября А. Тесковой, - усиленно принимаюсь за Пушкина, сделано уже порядочно, но моя мечта - перевести все мои любимые (отдельные) стихи..."[33].

Цветаева корпела над переводами до середины декабря 1936 года, когда она начала очерк "Мой Пушкин". Точное количество сделанных ею переводов можно было бы назвать, повидав пока недоступный архив поэта. Ведь, по словам А.С. Эфрон, уцелели все черновики

пушкинских переводов, а также беловая тетрадь, правда, с пропусками некоторых строк, которыми Цветаева осталась недовольна[34]. Кроме того, в архиве, судя по описанию его Е.Б. Коркиной[35], есть машинопись переводов из Пушкина на французский с правкой. А.С. Эфрон тоже упоминала о существовании в частном архиве в Ленинграде машинописной копии всех пушкинских переводов в окончательном варианте[36].

Из доступных источников пока складывается список в двадцать два переведенных стихотворения. Сама Цветаева в переписке поименно называет девять: песня Председателя из "Пира во время Чумы" ("Когда могущая зима..."), "Пророк"("Духовной жаждою томим..."), "Для берегов отчизны дальной...", "Няне", "К морю", "Бесы", "Брожу ли я вдоль улиц шумных...", "Заклинание" ("О если правда, что в ночи..."), "Приметы" ("Я ехал к вам: живые сны...") и упоминает о "еще целом ряде".Сообщала она также о намерении перевести и песнь Мери из "Пира во время чумы".

Перевод "Я вас любил: любовь еще быть может" фигурирует в программе юбилейного пушкинского концерта с участием Цветаевой, состоявшегося в Париже 8 июня 1937 года[37].

В цветаевской части коллекции А.Крученых имеются переводы еще четырех стихотворений: "Свободы сеятель пустынный...", "Поэт" ("Пока не требует поэта..."), "Приятелям" ("Враги мои, покамест я ни слова...") и отрывок из "Клеветникам России"[38].

В сборнике "Мой Пушкин" (3-е издание, М., 1981) среди переведенных значатся четыре стихотворения: "Воспоминание" ("Когда для смертного умолкнет шумный день..."), "Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы", "Стансы" (какие из двух, неясно), "Поэту" ("Поэт! не дорожи любовию народной...")[39].

А.С. Эфрон вспоминала, что были переведены еще "Герой" ("Да, слава в прихотях вольна..."), "Что в имени тебе моем..." и, предположительно, "Анчар"[40].

Этот перечень дает дополнительный материал для выявления того внутреннего родства, которое единило Цветаеву с Пушкиным. Воплощенные в этих стихотворениях чувства и воззрения Пушкина на предназначение поэта и смысл творчества, на стихию природы и страсти человеческого бытия, на Романтику, рок, чару, любовь, смерть, бессмертие были во многом и ее собственными воззрениями. Неудивительно, что это духовное и творческое родство с Пушкиным позволяло Цветаевой, как никому другому, проникать в сущность пушкинских творений и выносить о них суждения, поражающие необычностью и тонкостью наблюдения, оригинальностью мысли. На это качество, в

частности, ее работы "Пушкин и Пугачев" указывал известный пушкинист И.Л. Фейнберг, рекомендуя ее к печати в 1961 году в журнале "Вопросы литературы"[41].

Несмотря на все старания Цветаевой, ничего из ее "французского" Пушкина опубликовать в 1936 году не удалось. 18 декабря она признавалась Ю. Иваску: "Пишу Мой Пушкин (прозу) и жду у моря погоды с моими пушкинскими переводами, за устройство которых (с любовью) взялись Слоним и Вейдле, но о которых еще ни слуху, ни духу"[42].

Наступил памятный 1937 год. Юбилейное чествование открыли французы официальным торжественным собранием в Сорбонне 26 января. На нем присутствовала и Цветаева. Во вступительном слове председательствующий министр народного просвещения Ж. Зей отметил, среди прочего, что хотя в Пушкине есть многое, что доступно пониманию лишь русского человека, он отразил в своих произведениях душу народа так всеобъемлюще, что приобрел значение мирового писателя. Это обстоятельство, по словам министра, объединило всю образованную Францию в желании достойно отметить столетие со дня смерти русского поэта. Восторженную похвалу Пушкину и русской литературе воздали также академик Поль Валери и профессор Французского коллежа Андре Мазон. Их речи перемежались чтением стихов поэта по-французски, музыкальными номерами на его слова. Парижская опера специально включила в свой репертуар на январь и февраль "Золотого петушка" Римского-Корсакова и "Бориса Годунова" Мусоргского[43].

Однако для стихов Пушкина в переложении Цветаевой во французских изданиях места не находилось. Особенно ее удручало то, что вокруг звучали и печателась худосочные переводы, а свои, которые, по ее убеждению, были на несколько голов выше, она "никак и никуда не могла пристроить". "Всюду - стена, - сетовала она в письме к А.Тесковой в январе. - "У нас уже есть переводы". (Прозой - и *ужасные*). Вчера на французском чествовании в Сорбонне, по отрывкам, читали *бог знает что*. Переводили - "очень милая барышня" или "такой-то господин с женой" - частные лица никакого отношения к поэзии не имеющие. Слоним мои переводы предложил проф. Мазону - Вы наверное знаете - бывает в Праге - так он: -Mais nous avons déjà de très bonnes traductions des poèmes de Pouchkine, un de mes amis les a traduites avec sa femme...* И это

---

* - Но у нас уже есть хорошие переводы стихов Пушкина, их перевел один мой приятель с женой. - франц.

профессор, и даже, кажется - светило..."[44]. В другом письме - к В. Муромцевой-Буниной - Цветаева возмущалась: "Купите Nouvelles Littéraires от 6-го февр. и *увидьте*, что́ сделали с Пушкиным"[45].

Приведенная Цветаевой, нужно полагать, вполне искренняя реплика А. Мазона весьма показательна для тогдашнего положения дел во Франции с переводом русских авторов. Уж если А. Мазон, ветеран французских славистов, довольствовался имевшимися переводами Пушкина, то о рядовом французском читателе и говорить нечего. Такой "переводческий климат" сформировался в силу разных обстоятельств и раньше всего вследствие глубокого различия между русской и французской традициями стихосложения, а, следовательно, и переводческими школами. С неменьшей убежденностью, с которой Цветаева отстаивала рифмованный, песенный стих в цитированном письме к Ш. Вильдраку, французы защищали прозаический перевод. Это различие подробно рассмотрено применительно к переводу Пушкина во Франции, например в книге П. Антокольского "Путевой журнал писателя"[46]. Понятно, что в этом "климате" своеобразным переводам Цветаевой, шедшим наперекор вековой традиции прозаического переложения русского стиха, пробиться в свет было сложно.

Насколько сильна эта традиция и в наши дни, свидетельствует такой пример. В 1981 году на французском языке вышло самое полное за все времена собрание стихотворений Пушкина в двух томах[47]. Двухтомник явился плодом трехлетней работы большого коллектива наиболее авторитетных переводчиков, поставивших себе задачу "воссоздать на французском языке поэта Пушкина". Одним из принципов перевода было сохранение формы и музыки пушкинского стиха. В собрание вошли и лучшие из предшествующих переводов поэта, в том числе и Марины Цветаевой. Но вот что писал в рецензии на это издание ведущий французский славист М. Окутюрье: "Мы совсем не знаем Пушкина, коего русские единодушно почитают величайшим писателем... Имеется трудность более фундаментального порядка, которую переводчики не могут разрешить: французский стих намного древнее, следовательно, архаичнее, искусственнее и "автоматичнее", чем русский стих: в нем почти неизбежно присутствует некий оттенок старомодности, отчего утрачивается та свежесть, которая до сих времен сохраняется в стихах Пушкина по-русски. Именно по этой причине попытки воссоздать "французского" Пушкина, который мог бы занять в нашей литературе такое же место, какое в русской поэзии занимают Гете или Гейне, безусловно утопичны... Французскому читателю остается по-прежнему верить на слово переводчикам или русистам, утверждающим, что Пушкин - величайший русский писатель и, несомненно, одна из

вершин мировой поэзии. Если же он хочет убедиться в этом самолично, ему следует выучить русский язык"[48].

В свете сказанного вполне возможно, что цветаевские переводы, очень нравящиеся многим русским знатокам Пушкина, не приходились по вкусу французам, воспитанным на свободном стихе и считавшим рифму уместной разве что в популярной песне, а не в "серьезной" поэзии.

Полноты ради надо сказать, что не все и русские собратья Цветаевой по перу находили ее переводы совершенными. Так, З. Шаховская писала: "Переводы ею Пушкина лучше многих, появившихся во Франции, но, конечно, и в них отсутствует то неповторимое, цветаевское, что присуще ее русским произведениям"[49]. Марк Слоним, давний поклонник поэзии Цветаевой и много сделавший для публикации ее произведений, вспоминал по этому поводу: "Мне эти переводы не нравились. М.И. скоро убедилась, что о них, как источнике заработка, нельзя было и думать"[50]. (Заметим в этой последней цитате упоминание еще одного обстоятельства, возможно, побуждавшего Цветаеву на французские переводы).

В начале февраля Цветаевой удается, наконец, опубликовать перевод "Бесов" в однодневной газете "Пушкин 1837-1937", изданной в честь юбилея парижским комитетом по устройству "Дня русской культуры".

Организованные Пушкинским комитетом многодневные торжества во французской столице начались парадным концертом 8 февраля в самом вместительном по тем временам парижском зале "Плейель". Из всей программы, большей частью составленной из вокально-музыкальных номеров, выделялись два выступления: А.М. Ремизова, который мастерски прочитал в музыкальном сопровождении "Сказку о рыбаке и рыбке", и С.М. Лифаря, блистательно исполнившего танец витязя из "Руслана и Людмилы".

Завершалась подготовка в фойе зала "Плейель" выставки "Пушкин и его время", для которой Ж. Кокто нарисовал афишу. Среди многих реликвий, собранных для экспозиции стараниями С.М. Лифаря и М.Н. Гофмана, была пара пистолетов, заимствованных Дантесом для дуэли с Пушкиным. (На выставке, открывшейся 16 марта, побывала и Марина Цветаева, которая сделала запись в "Золотой книге" выставки)[51].

В день кончины Пушкина 11 февраля (29 января по старому стилю) в главном русском соборе Парижа на улице Дарю была отслужена панихида. Просторный храм не смог вместить всех, пришедших почтить память поэта. Русская эмигрантская пресса воодушевленно писала на следующий день, что Пушкин собрал и объединил всех.

Вечером того же дня в более скромном, чем "Плейель", зале на улице Йена состоялось торжественное заседание Пушкинского комитета. На эстаду взошли В.А. Маклаков, Д.С.Мережковский, И.С.Шмелев, А.В. Карташев, М.М. Федоров, З.Н. Гиппиус, Н.К. Кульман, Г.Л. Лозинский, французские профессора Эмиль Оман и Жюль Легра. В оглашенных в тот вечер речах Маклаков, Шмелев, Мережковский и Карташев называли Пушкина певцом великолепной России, соединителем и примирителем тех, кто "остался в плену" и тех, кто свершал святой подвиг изгнания. "С ним освободятся наши братья в плену, - пророчески заключил свою речь Мережковский, - с ним вернемся и мы в Россию..."[52]

Вместе с тем в те юбилейные дни было немало людей, пытавшихся прикрыть ничтожество своей персоны, спекулируя именем великого поэта. Это им, "карлам", Цветаева бросила в лицо на собственном вечере, посвященном Пушкину, 2 марта:

То-то к пушкинским избушкам
Лепитесь, что сами - хлам!

С чтением переводов пушкинской лирики на протяжении 1937 года Цветаева выступала трижды. В двадцатых числах февраля на вечере, устроенном негритянским населением Парижа[53]; на упомянутом вечере 2 марта и на концерте для французской публики, данном в день рождения поэта, 8 июня. По отзыву русской газеты "Сегодня", переводы Цветаевой были "бесподобны"[54]. Однако известный критик эмиграции Георгий Адамович, не любивший Цветаеву, отозвался о них скептически: "Никакими торжествами и чествованиями, к сожалению, не устранить того факта, что Пушкин непереводим... Мы видели переводы, сделанные французами, читали переложения пушкинских стихов, подписанные именами Сирина, Цветаевой и других. Не буду эти переводы сравнивать... Дело в том, что гениальнейшие пушкинские создания в переводе нередко оказываются безликими и даже пустыми"[55]. Но Цветаева, как мы убедились, держалась противоположного мнения.

В замысел данной статьи не входило давать анализ цветаевских переводов с точки зрения их художественных и прочих качеств, так как это более чем достаточный предмет для отдельного исследования. Первые шаги в этой области, кстати сказать, уже сделаны, например, в цитированных статьях П. Антокольского, Вяч. Вс. Иванова, А. С. Эфрон, А. А. Саакянц, М. Ваксмахера[56]. Общий смысл оценок в этих статьях труда Цветаевой можно выразить цитатой из статьи Вяч. Вс. Иванова "О цветаевских переводах песни из "Пира во время чумы" и

"Бесов" Пушкина": "Степень участия личности Цветаевой в этих стихах настолько велика, что переводами их можно назвать с некоторыми оговорками. И в то же время едва ли с такими стихами, как ее перевод "Бесов", смогут соперничать другие переводы Пушкина на французский"[57]. Цветаева такой оценкой была бы удовлетворена, так как в свое время она сама сделала сходное заключение в отношении перевода В. Жуковским "Лесного царя" Гете: "Вещи равновелики. Лучше перевести "Лесного царя", чем это сделал Жуковский, - нельзя. И не должно пытаться. За столетие давности это уже не перевод, а подлинник. Это просто другой "Лесной царь". Русский "Лесной царь" - из хрестоматии и страшных детских снов. Вещи равновелики. И совершенно разны. Два "Лесных царя"[58].

Высокая оценка "французскому" Пушкину Цветаевой дается и в зарубежных работах. Так, в называвшемся двухтомнике стихотворных произведений Пушкина, изданном в Лозанне, подчеркивается, что переводы Цветаевой "принадлежат одновременно двум литературам". С другой стороны примечательно, что из десяти опубликованных в этом издании цветаевских переводов только четыре даны в основном корпусе ("К морю", "Приятелям", "Бесы" и "Няне"). Остальные шесть вынесены в приложение - им предпочтены переводы, выполненные специально для этого издания[59].

Цветаевой удалось опубликовать целиком всего три перевода. Кроме "Бесов", были напечатаны при посредстве В. Вейдле "Песня Председателя" и "Няне" (в журнале доминиканцев "La vie intellectuelle", tome XLVIII, N 2, Ed. du Cerf, Paris, 1937). Шесть строк перевода "Клеветникам России" были включены в статью А. Толстого "Что мы защищаем", напечатанную по-французски в журнале "Интернациональная литература" (1941, N 6-7).

К настоящему времени свет увидели лишь одиннадцать цветаевских переводов Пушкина (не считая строфы из "Клеветникам России" и факсимильного воспроизведения трех последних строф из "Брожу ли я вдоль улиц шумных..." в книге Г. Ванечковой "Марина Цветаева в Праге", Прага, 1984):

1. Песня Председателя из "Пира во время чумы" (Chanson du Festin en temps de Peste); 2. "Пророк" (Le Prophète); 3. "Для берегов отчизны дальной..." (Pour ton pays aux belles fables...); 4. "Няне" (A ma vielle bonne); 5. "К морю" (Adieux à la Mer); 6. "Бесы" (Les Démons); 7. "Заклинание" (Incantation); 8. "Приметы" (Indices); 9. "Свободы сеятель пустынный..." (Semer la liberté chérie...); 10. "Поэт" (Le Poète); и 11. "Приятелям" (A mes bons amies).

Восемь пьес напечатано в советских изданиях: "Oeuvres et opinions", М., 1964, N2 (перевод N 6); сб. "Мастерство перевода 1966", М., 1968 (переводы 1,6); "Oeuvres et opinions" М., 1972, N1 (переводы 2,3, 4, 5, 8); "La femme Soviétique", М., 1979, N6 (переводы 3, 4, 7); "Etudes Soviétiques", Париж, 1979, juin, N 375 (переводы 5, 6).

Четырежды публиковались переводы и за границей: Марина Цветаева. Письма к А.Тесковой, Прага, 1969 (перевод 6); Marina Cvetaeva. Studien und Materialen, Wiener Slawistischer Almanach, Wien, 1981, S.3 (переводы 2, 3, 7, 8, 10); Alexandre Pouchrine, Oeuvres poétiques, Lausanne, 1981, v.I-II (переводы 1,2,4,5,6,7,8,9,10,11); Marina Tsvetaeva. Tentanive de jalousie, Paris, 1986 (переводы 1-11) .

Переводы лирики Пушкина были очень дороги Цветаевой. Настолько, что, как вспоминал М.Слоним, она пустилась их читать французским полицейским, вызвавшим ее для допроса в связи с причастностью ее мужа, С.Я.Эфрона, к убийству советского агента Игнатия Рейсса в 1937 год[60].

По свидетельству Д.Сеземана, Цветаева часто и с удовольствием читала переводы из Пушкина в кругу знакомых в Болшеве по своем возвращении на родину[61].

Примечания

1 См.: Вл. Орлов. "Сильная вещь - поэзия" - предисловие и комментарии А. Эфрон и А. Саакянц в кн.: Цветаева, М. 1981. *Мой Пушкин*, 3-е изд., доп., М. (первое изд. - в 1967 г.); Данин, Д. 1967. "Два слова о прозе М.Цветаевой", *Наука и жизнь*, 2/1967; В. Блюменфельд, 1968. "Художнические элементы в "Истории Пугачева" Пушкина", *Вопросы литературы*, 1/1968; В. Швейцер, 1968."Памятник Пушкину", *Новый мир*, 2/1968 ; В. Голицына, 1973. "Всякая современность в настоящем - сосуществование времен", *Ученые записки Ленинград. Гос. пед. ин-та им. А.И.Герцена*, Псков; Д. Благой, 1973. *От Кантемира до наших дней*, т.2, М.; И. Кудрова, 1977."Если душа родилась крылатой...", *Север*, Л., 6/1977; Р. Будагов, 1977. "Как рассказала Марина Цветаева о жене А.С.Пушкина", *Русская речь*, 2/1977; А. Саакянц, 1980. "Проза Марины Цветаевой", в кн.: М. Цветаева, 1980. *Сочинения* , М, т.2, (2-е изд. в 1984 г.); E. Etkind, 1981." Traduire Pouchkine" dans *"Aléxandre Pouchkine. Oeuvres complètes"*. Tome deuxième, Oeuveres poétiques, premier volume, publié sous la direction d'Efim Etkind, Age d'Homme, Lausanne; И. Маркадэ, 1982. "Поэтическое творчесмтво А.С.Пушкина по-французски", *Русская мысль*, Париж, 3409/1982, 22 апреля; Винокурова, И. 1982. "Есмь я и буду...", *Новый мир*, 9/1982; Солдатова, Л. 1984. *"Пушкин в творческом сознании*

Марины Цветаевой" : докл. на Вторых цветаевских чтениях, М., октябрь 1984.; Непомнящий, В. 1987.*Поэзия и судьба*, М.; И. Маркадэ, 1987."О русской поэзии в переводах", *Русская мысль*, Париж, 3700/1987, 20 ноября; Ответ Н.Горбаневской на анкету об А.С. Пушкине, Вестник РХД, 149/1987; А.А. "1937 год в жизни Цветаевой", Париж-Нью-Йорк, *Вестник РХД*, 155/1989; С. Карлинский, 1989. "Пастернак, Пушкин и океан в поэме Марины Цветаевой "С Моря": в кн.: *Boris Pasternak and his Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak*, Modern Russian Literature and Culture Studies and Texts, vol.25, Berkeley, 1989.

2 А.С. Пушкин и его эпоха (A.S. Pouchkine et son époque), Les éditions "La Russie Illustrée", Paris, 1937, 136.

3 idem, 110.

4 Revue des études slaves, tome 59, fasc. 1-2, Paris, 1987, 20.

5 М. Цветаева, 1981. *Мой Пушкин*, М., 3-е изд., 53.

6 М. Цветаева, 1988. *Сочинения*, М., Т.2, 117.

7 *Дни*, 481/1924, 8 июня.

8 М. Кузмин, 1921. *Нездешние вечера: Стихи 1914 - 1920*, Петербург, стих. "Пушкин".

9 P. Mérimée, 1868. Aléxandre Pouchkine, *le Moniteur*, 1868, 20 janvier, 19.

10 E.M. de Vogüé. 1886. *LeRoman russe*. Paris, Plon, pp. XI-XII.

11 А. Пушкин, 1949. *Полн. собр. соч. в 16-ти томах*, т.16, Л.: Наука, 194.

12 Из черновика письма Ш. Вильдраку 1930 г., *Новый мир*, 4/1964, 203 (перевод в данной статье сделан по копии, находящейся в частном архиве).

13 Valéry, P. 1968. *Oeuvres*. V. I, Pléiade, 211.

14 А. Эфрон, , А. Саакянц, 1981. Комментарии.- в сб.: М. Цветаева, 1981. *Мой Пушкин*. М., 3-е изд., 221.

15 Idem, 221.

16 М. Цветаева, 1972. *Неизданные письма*. Paris: YMCA-PRESS, 318.

17 З. Шаховская, 1975. *Отражения*, Paris: YMCA-PRESS, 172.

[18] Idem,173-174.

[19] М. Цветаева, 1969. *Письма к А.Тесковой*, Прага: Academia, изд. Чехословацкой Академии наук, 142.

[20] О переводческой концепции М. Цветаевой см. также статью А.Эфрон и А. Саакянц "Марина Цветаева - переводчик", *Дон*, 2/1966 и вступительную статью Вяч. Вс. Иванова в сборнике "Просто сердце: Стихи зарубежных поэтов в пер. Марины Цветаевой, М., 1967.

[21] М. Цветаева, 1979. *Избранная проза в двух томах*. Том первый, New York: Russica Publishers, 272-273.

[22] R.M. Rilke, M. Zwetajewa, B. Pasternak, 1983. Briefwechsel., Frankfurt am Main: Insel Verlag, S.206.

[23] Из письма, по-видимому, к П. Валери. 1936 г. в сб.: М. Цветаева, *Мой Пушкин*, М., 200.

[24] Письмо от 19 марта 1930 г. Париж-Нью-Йорк-Москва, Вестник РХД, 1983/138, 174.

[25] Письмо к французскому адресату 1936 г.- В сб.: М. Цветаева, 1981. *Мой Пушкин*, М., 200.

[26] Русский литературный архив. 1956. Нью-Йорк, 229.

[27] З. Шаховская ,op.cit., 175.

[28] *Опыты*, Нью-Йорк, V/1955, 60.

[29] Idem, 61.

[30] Idem, 63.

[31] *Опыты*, Нью-Йорк, VII/1956, 18.

[32] Письмо от сентября 1936 г., *Новый мир*, 4/1969, 209-210.

[33] op. cit. 145.

[34] *Литературное обозрение*, 12/1981, 96-97.

[35] *Встречи с прошлым*, выпуск 4, М., 1982, 427.

[36] *Литературное обозрение*, 12/1981, 96.

[37] М. Цветаева, 1983. *Стихотворения и поэмы*. Том третий, New York: Russica Publishers, 502.

[38] А. Крученых, "Встречи с Цветаевой". См. также статью Н.Г. Королевой "Сто альбомов" (О коллекции А.Е.Крученых) в сб.: *Встречи с прошлым*, выпуск 3., М., 1978, 298.

[39] с. 222.

[40] *Литературное обозрение*, 12/1981, 96.

[41] Сообщено М.И. Фейнберг.

[42] *Русский литераутрный архив*, Нью-Йорк, 1956, 230.

[43] См. отчет в юбилейном альманахе "А.С.Пушкин и его эпоха", Les éditions "La Russie Illustrée", Paris, 1937, 136-137.

[44] Письмо от 27 января 1937 года, op. cit., с.150-151. (Указанная в книге датировка - 26 января - не согласуется с содержанием письма).

[45] Письмо от 12 февраля 1937 года.- в кн.: М. Цветаева, 1972. *Неизданные письма*, Paris: YMCA-PRESS, 510.

[46] П.А. Антокольский, 1976. *Путевой журнал писателя*. М., 122-138.

[47] A. Pouchkine, 1981. *Oeuvres complètes*, Oeuvres poétiques en deux volumes, publiés sous la direction d'Efim Etkind, editions, L'Age d'Homme, Lausanne.

[48] M. Aucouturier, "Tout l'oeuvre en vers de Pouchkine", *Le Monde*, le 30 mars 1982.

[49] Шаховская ,З. op.cit., 169.

[50] *Новый журнал*, Нью-Йорк, 104/1971, 169.

[51] С. Лифарь, 1966. *Моя зарубежная пушкиниана*, Париж, 55.

[52] А.С. Пушкин и его эпоха, Les Editions "La Russie Illustrée", Paris, 1937, 137.

[53] *Сегодня*, Рига, 55/1937, 24 февраля.

[54] *Сегодня*, Рига, 65/1937, 6 марта.

[55] *Последние новости*, Париж, 6283/1938, 9 июня.

[56] M. Vaksmakher, 1964. Pouchkine en français. Łuvres et Opinions, 2/1964, 174.

[57] Вяч. Вс. Иванов, 1968. "О цветаевских переводах песни из "Пира во время чумы" и "Бесов" Пушкина", *Мастерство перевода,* М., 412.

[58] М. Цветаева, 1984. *Сочинения.* Том 2, М., 429.

[59] op. cit., deuxième volume, 420.

[60] М. Слоним, "О Марине Цветаевой". *Новый журнал,* Нью-Йорк, 104/1971, 171.

[61] Вступительная заметка Д.Сеземана к публикации "Неизданные письма 1940-го года", *Вестник РХД,* 128/1979, 178.

WSA – Sonderband 32 (1992) 85 - 96

С. Полякова

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПОЭТИКОЙ ЦВЕТАЕВОЙ

Поэтика Цветаевой обладает чертами глубокого своеобразия и ее изучение - первоочередная необходимость. Настоящие заметки делают несколько шагов в этом направлении и обращают внимание на некоторые черты поэтического искусства Цветаевой, оставшиеся в тени.

1. Топография рифмы

Поэзия Цветаевой разрушает обычное представление читателей классической русской и европейской литературы о рифме как о звуковом подобии концов стихотворных строк. Рифма у нее встречается в любом месте стиха, составляя прихотливые звуковые узоры, так отличающие цветаевскую манеру письма: в ее поэтических угодьях рифмы перекликаются, как птицы на ветках, в разных частях строки и между отдельными строками. Обычно, но не непременно, присутствует классическая конечная рифма, а в сочетании с нею - дополнительные рифмы в иных местах стиха. Здесь мастерство Цветаевой необычайно разнообразно, так что речь пойдет только о типичных способах, укладывающихся в целые группы; единичные рифмовки остаются за пределами рассмотрения.

Положение рифм в стихе укладывается в следующие рубрики: рифма в начале стихотворной строки, тотальная рифма, т.е. рифма, занимающая всю строку, рассеянная рифма, срединная рифма.

(а) Рифма в начале стихотворной строки

Как правило, начальная рифма сопровождает конечную, так что рифмы образуют шпалеры - в начале и в конце строк:

> Грудь женская! Души застывший вздох -
> Суть женская! Волна всегда врасплох
> Застигнутая...
> Р, с.86*

---

* В ссылках на издания приняты следующие сокращения: Р - Цветаева, М. 1923. *Ремесло*, М.-Берлин: Геликон; ПР - Цветаева, М. 1928. *После России*, Париж; ИП - Цветаева, М. 1965. *Избранные произведения*

Все сладколичие сними с куста,
Косноязычием скрепи уста.
Р, с.79

Число подобных двойных рифм в начале и в конце стихотворной строки бывает подчас значительным, как видно из следующего примера:

О, не клянись,
Гость! колеблемая ветром
Трость. Лозы моей заветной
Гроздь. Всех жил моих живых...-
Гвоздь. Души моей жених -
Брось!
391, с.667

Такова же картина и в отрывке:

Все древности, кроме дай и мой,
Все ревности, кроме той, земной,
Все верности, но и в смертный бой
Неверующим Фомой.
218

Встречаются также примеры начальной рифмы, подкрепленной повторением одного и того же слова или вовсе стоящей особняком:

Спорый Бог,
Скорый Бог,
Шпоры в бок - Бог.
Р, с.66

Матерь - верста
Паперть - верста,
Скатерть - верста.
Р, с.68-69

(Большая серия "Библиотеки поэта"), М.-Л.: Советский писатель цитируется без литеры по номерам пьес; Н - Цветаева, М. 1971. *Несобранные произведения* , Мюнхен: Fink-Verlag ; С - Цветаева, М. 1976. *Неизданное. Стихи. Театр. Проза.* Париж: YMCA Press.

Чрезвычайное разнообразие места рифмы у Цветаевой побудило отступить от традиционной терминологии, принятой в стиховедении, и дать отдельным типам ее положения в строке свои определения.

Юбочник - скот -
Лавочник - частность!
319
(Читателем, газетных тонн
Глотателем, доильцем сплетен)
244

(б) Тотальная рифма

Рифма этого типа заполняет собой всю стихотворную строку:

В кустову, в хвощову, в ручьеву, в плющову.
360

Ипполит! Ипполит! Болит!
ИП с.252

Бузина зелена, зелена...
Бузина казнена, казнена...
353

Насторожусь - прельщусь - смущусь - рванусь.
77

Бухты, яхты, гешефты, кофты.
С, с.404.

(с) Рассеяная рифма

Рассеянная рифма прихотливо рассыпана по строкам, так что нет возможности уловить закономерности ее появления; она ложится туда, куда случайно упала:

Тайну жен от мужей , и вдов
От друзей - тебе, подноготную
Тайну Евы от древа - вот:
Я не более чем животное,
Кем-то раненное в живот.
Жжет...
385, с.464 сл.

Еще, может быть, более красноречивый пример, следующие тринадцать рифм (считая 2 случая лексических повторений):

У меня в Москве - купола горят,
У меня в Москве - колокола звонят,

И гробницы, в ряд, у меня стоят, -
В них царицы спят и цари.
55

(д) Срединная рифма

Очень типична срединная рифма, встречающаяся в нескольких разновидностях.

1) Срединная рифма в сочетании с конечной.

Рифмы располагаются шпалерами по вертикали, срединная рифмуется со срединной, конечная с конечной:

Другие - с очами и с личиком светлым,
А я-то ночами беседую с ветром...
174

Сравнительно с предыдущим следующий пример важнее: в нем по вертикали рифмуются или повторяются все слова, входящие в три приведенных стиха.

В мире горы есть и долины есть,
В мире хоры есть и низины есть,
В мире моры есть и лавины есть.
С, с.482.

2) Рифмовка конечного слова стиха со срединным:

Было дружбой, стало службой...
Голос стоек и коек,..
239
Все соки вобрав, все токи...
388, с.555

По холмам - круглым и смуглым,
Под лучом - сильным и пыльным,
Сапожком - робким и кротким -
За плащом - рдяным и рваным.
186

В этом примере рифмовка последнего слова стиха со срединным сопровождается начальной рифмой, так что отрывок буквально звенит от рифм.

Аналогичная рифмовка возможна и в пределах смежных строк:

Гора горевала, что не отпустит
Нас, не допустит тебя с другой!
381

3) Рифмовка начального слова стиха со срединным:

Узкий, нерусский стан...
С, с.81

Стол гол - ни вещицы...
550

Этот же принцип рифмовки встречается и в границах смежных строк:

Ибо без лишних слов
Пышных - любовь есть шов.
385, с.469

4) Рифмовка срединных слов стиха:

Меч, терзай нас и, меч, пронзай нас...
С, с.260

2. Фонетическая словесная игра

Типичное для поэтики Цветаевой явление - фонетическая игра словами. Цветаева как бы забавляется своим неиссякаемым умением находить звуковой паредр того или иного слова, отличающийся от исходного согласным, гласным, ударением, или предстающим его омонимическим двойником. Сколько нам известно, подобный поэтический прием, очень широко применяемый Цветаевой и создающий особую звуковую атмосферу ее стихов, составляет исключительную особенность ее творчества, встречаясь у других поэтов лишь спорадически. Для удобства описания придется уложить великолепно-пестрый и своеобразный языковой материал в педантичные разгородки категорий. Встречаются следующие способы, путем которых эта фонетическаяиграосуществляется:

1) Замена гласного гласным:

Он ухо и он же - эхо.
385

Без дна и без дня.
ПР, с.99

Из сырости и серости...

243

Браки розные есть, разные есть! 316
Душности бонн, бань...
297

Темнейшее из ночных
Мест: мост.
ПР, с.122

Зверь воя, лес вея
С, с.428

Реки державные, как руки
С, с.376
Сердцем дал - гранат,
Грудью дал - гранит.
С, с.352

В поте - пишущий, в поте - пашущий.
106

Некоторые случаи аблаута оказываются для Цветаевой особо соблазнительными, и она пользуется ими неоднократно; таков, например, аблаут в словах "мех" и "мох".

В наставленный нюх -
Мха, меха
Дух...
С, с.424

Мох - что зеленый мех.
С, с.350

И пригибался, и зверем прядал...
.....
В мхах, в звуковом меху...
.....
310

2) Замена согласного согласным:

Без рва и без шва...
ПР, с.120

Спущены веки,
Спутаны вехи...

Р, с.144
Мой - в гробе и в громе!
382, с.423
В рвенье :: в рденье.
С, с.427

..перешедший - чащ звук
В чащ звук!
С, с.463

Словно во ржи лежишь: звон, синь...
(Что ж, что во лжи лежишь!) - жар, вал...
ПР, с.17

3) Одновременные замены гласного и согласного:

...ибо зовет
Завод.
ПР, с.40

Был топот Побега,
А будет - Победы.
Р, с.56

Не для льстивых этих риз, лживых ряс...
211

Ты был мне престол, простор...
336

4) Перебой гласного и согласного:

Любовь: зноб до кости!
Любовь: зной до бела!
ПР, с.123

Перины - без перил
ПР, с.123

5)Ложномнемоническая близость слов:

Так между нёбом и небом...
Р, с.125

Утоли мою душу: итак, утоли уста,
Ипполит, я устала...
253

Ни луча. Лучная вонь.
387

Чтоб нé жил - кто стар...
Чтоб нежил - кто юн!
249

Дух от плоти косной берет развод,
Птица клетке костной дает развод...
215

Не рассóрили - рассорили...
317

Смерть, хватай меня за косы,
Подкоси румянец русый!
Р, с.120

Полосни лазоревою шалью,
Шалая моя! Пошалевали
Досыта с тобой!
208

Совсем ушел. Со всем ушел.
С, с.323

3. Вкрапления народного языка в текст лирического стихотворения

Общеизвестны стилизаторские опыты Цветаевой (я разумею поэмы русского репертуара - "Царь-Девица", "Переулочки", "Молодец", "Егорушка" и некоторые лирические пьесы), где она стремилась - и неизменно с безошибочной уверенностью - создать стилистические подобия фольклорной дикции. Здесь будет обращено внимание на случаи иного рода, когда народный язык вводится в виде отдельных вкраплений в текст лирического стихотворения, то есть в авторскую речь поэта, по отношению к ней столь же, может быть, чужеродных, как слова иностранного языка. Такие "иноязычные" островки текста не призваны стилизовать народную дикцию и, попадая в авторскую речь, растворяются в ней, несмотря на подчас резко выраженные формы своей, если можно так сказать, чуждости, и только сообщают текстовому морю вокруг особый оттенок. Они усиливают лиризм, теснее придвигают пьесу к читающему. Происходит это оттого, что народная

речь значительно интимнее, эмоционально действеннее, чем более резервированная и холодная литературно-нормативная. Ведь в ряде случаев отступление от языковой нормы (народный язык, язык детей) вызывает положительный эмоциональный эффект, пробуждая чувство, которое ближе всего определяется понятием "умиление". Так, например, народное "андел" эмоционально действеннее нормативного "ангел", где от пуховости, сказочной надземности и нежности формы "андел" не осталось уже почти ничего. Правда, языковое чувство здесь очень капризно и делает разницу между характером отклонения от нормы - одно оно принимает, против другого решительно восстает.

Нескольких примеров подобных вкраплений будет, думается, достаточно, чтобы составить себе представление об их характере.

В пьесе, обращенной к актрисе Голлидей, народная лексика рождает особую умиленно-восторженную поэтическую ауру, которая, замечу попутно, полностью отсутствует в "Повести о Сонечке", к той же Голлидей обращенной.

Ликом - чистая иконка,
Пеньем - пеночка...-
И качал ее тихонько
На коленочках.
144

Эта атмосфера возникает благодаря употреблению прилагательного "чистый" в значении "подлинный, настоящий".

В другом случае употребление сравнительного "что" вместо "как" - тоже признак народного языка - в значительной степени приводит к тому же эффекту:

И яблони - что ангелы - белы,
И голуби на них - что ладан - сизы.[1]
28

В колыбельной брошенному отцом сыну (С, с.97) известная холодность библейских ассоциаций (Моисей, Измаил) снимается народным деноминативным сочетанием "царек сердечный"[2]. Если мы правильно расцениваем сочетание как простонародное, то прилагательное "сердечный" - простонародный синоним слова "милый", т.е. слова матери означают "милый мой царский сынок".

Особую мягкость и просветленность настроения читатель разделяет с поэтом вследствие повышенной эмоциональности народной формы слова "болесть":

На каторжные клейма,

На всякую болесть -
Младенец Пантелеймон
У нас, целитель, есть. 36

Такого же типа пример дает пьеса из цикла "Стихи к сироте":

Любимый! желанный! жаленный! болезный!
362

Здесь все обращение, кроме первого, бесспорно принадлежат народной лексике. Слово "желанный", думается, тоже употреблено в своем народном значении - как синоним или паредр прилагательного "родной" (вспомним сочетание "ронный-желанный" северных говоров). Ряд этих просторечных обращений властно втягивает читающего в сопереживание, оказывает сильнейшее воздействие на его чувства, увлекая в зону нежность, умиленность[3].

Насколько лексика вкраплений эмоционально валентнее нормативной, видно из другого стиха этой же пьесы: -Любимый! больной! родной! - где появление литературного "больной" вместо просторечного "болезный" ощутимо снижает воздействие строки.

Единственное просторечное слово в пьесе "Бузина", помещенное автором в первый стих:

Бузина цельный сад залила!
353

- сразу же прокладывает дорогу особому эмоционально открытому восприятию пьесы.

4. Суперлативы

Обращает на себя внимание пристрастие Цветаевой к использованию превосходной степени, формы в русской поэзии достаточно редкой. Чтобы это наблюдение не выглядело голословным, обратимся к цифрам и посмотрим с этой точки зрения на книги Цветаевой и ее современ-ников.

В "Огненном столпе" Гумилева, "Тяжелой лире" Ходасевича, "Втором рождении" Пастернака, сборниках, которые не назовешь тонкими, суперлативы полностью отсутствуют. В "Темах и вариациях" Пастернака, книге, содержащей 63 пьесы, превосходная степень встречается только один раз - как бы для того, чтобы исключением подтвердить правило.

Зато в "После России" Цветаевой можно отметить 21 случай ее употребления.

Выборочный просмотр "Избранных произведений" Большой серии "Библиотеки поэта" убеждает в том, что отмеченное явление типично не только для пьес из "После России". Так, в 141 встречаются три суперлатива:

...А я пою нежнейшим голосом
Любезной девушки судьбу...

О том, как редкостным растением
Цвела в светлейшей из теплиц:
В высокосветском заведении
Для благороднейших девиц.

А в 215, насчитывающем всего восемь стихов, Цветаева пять раз использует превосходную степень:

На заре - наимедленнейшая кровь,
На заре - наиявственнейшая тишь,
Дух от плоти косной берет развод,
Птица клетке костной дает развод,

Око зрит - невидимейшую даль,
Сердце зрит - невидимейшую связь...
Ухо пьет - неслыханнейшую молвь...
Над разбитым Игорем плачет Див.

О высокой употребительности этой формы у Цветаевой свидетельствует также ее наличие в соседних номерах пьес - 151 и 162; 215 и 221; 233 - 243 - 256 - 264; 282 и 286.

В отличие от других формальных особенностей искусства Цветаевой эта, отражая основную сторону поэтической личности автора, является мировоззренческим элементом. В самом деле, едва ли не более всего бросающаяся в глаза особенность творчества Цветаевой - восприятие своей и чужой жизни как бы через увеличительное стекло. Это, присущее ей свойство, Цветаева сама определила как "безмерность":

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший - сер!..
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!

И в другом месте Цветаева говорит: "Мне при моей *безмерности* (подчеркнуто Цветаевой) нужны тиски" (Н, с.479).

Эту особенность мировосприятия Цветаевой, ее стремление обо всем писать курсивом, подчас смущающее напряжение чувств отражает и тяготение к форме превосходной степени, свидетельствуя о повышенной эмоциональной температуре текста.

1982 г.

Примечания

1 Этот же пример употребления просторечного "что" вместо литературного "как" приводит и Карлинский (S. Karlinsky, *Marina Cvetaeva. Her Life and Art*, 1966, p.128), однако без объяснения функции просторечья в лирическом стихотворении.

2 Возможно, хотя едва ли вероятно, что сочетание "сердечный царек" не народного происхождения; тогда оно обозначает "маленький хозяин моего сердца": прилагательное "сердечный" выступает в значении "до сердца относящийся". Ср. сочетания "сердечный порыв", "сердечная тоска".

3 Ср. анализ этого примера у Карлинского. Цит. соч. с.131.

WSA – Sonderband 32 (1992) 97 - 120

Л. Зубова

АКТИВ-ПАССИВ И СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ

В языке поэзии грамматическое выражение отношений между субъектом и объектом, между активным и пассивным действием (состоянием) формирует и отражает важнейший аспект картины мира поэта: понятие о свободе и зависимости личности, о динамике и статике как формах бытия.

Эти понятия являются центральными в творчестве М. Цветаевой. В течение всей своей жизни она думает о том, является ли искусство безусловным актом творческой воли поэта, или оно вместе с поэтом находится во власти стихий. Наиболее отчетливо эти мысли выражены в эссе "Искусство при свете совести": "Гений: высшая степень подверженности наитию - раз, управа с этим наитием - два. Высшая степень душевной разъятости и высшая - собранности. Высшая - страдательности и высшая - действенности. Дать себя уничтожить вплоть до какого-то последнего атома, из уцеления (сопротивления) которого и вырастет - мир. Ибо в этом, этом, этом атоме сопротивления (-вляемости) весь шанс человечества на гения. Без него гения нет - есть раздавленный человек [...] Гения без воли нет, но еще больше нет, еще меньше есть - без наития [...] Воля же без наития - в творчестве - просто кол. Дубовый. Такой поэт лучше бы шел в солдаты" (Соч.-2, 377-378). Бытие человека, природы и материального мира вещей, сущность духовности и страсти как максимально интенсивной жизни, стремящейся за предел жизни физической, также осмысливаются Цветаевой в ракурсе отношений между субъектом и объектом действия (см. напр., "Поэму лестницы", поэмы "На красном коне", "Ариадна", "Федра").

Важнейшее свойство поэзии М. Цветаевой - познание мира в его движении, изменчивости, становлении - определяет динамику поэтического мира Цветаевой, динамику ее лирического субъекта, динамику языкового творчества.

Оппозиция статики и динамики тесно связана с оппозицией актива и пассива, субъекта и объекта. Лирическое "я" М. Цветаевой в его индивидуальности и активности изменчиво по отношению к статическому миру обыденного сознания, но постоянно в своей подчиненности стихии, оно движется вместе со стихией, осознавая искусство посредников между физическим и духовным миром, и в этом смысле отно-

сительны движение и покой, активное и пассивное состояние, субъект и объект.

Диалектическое единство противоположных состояний находит свое воплощение в антитезе, синкретизме и инверсии поэтических образов и языковых средств. Поэтому грамматика поэтического языка М. Цветаевой в высшей степени философична и выходит далеко за пределы обычной грамматической стилистики.

В задачу этой статьи не входит исчерпывающее описание всех собственно языковых способов выражения отношений между активом и пассивом, субъектом и объектом, а также полный охват материала, такая задача в рамках статьи невыполнима. Попытаемся поставить проблему и на примере лингвопоэтического анализа нескольких текстов показать разнообразие приемов и смысловую глубину семантизации формальных (в данном случае преимущественно грамматических) элементов языка.

В лингвистической литературе о поэзии Цветаевой уже давно отмечено, что грамматические формы, в частности, безличные формы глаголов и страдательные причастия могут становиться смысловым лейтмотивом стихотворения или фрагмента поэмы (Черкасова, 149; Ревзина, 66; Еремина, 47). Стилистические оценочные функции грамматического пассива в тех примерах, которые приводились исследователями, настолько выразительны, что следует еще раз остановиться на этих контекстах и проанализировать их в свете цветаевской концепции пассива:

Как *живется* вам с другою
[...]
Как живется вам - *хлопочется* -
Ежится ? *Встается* - как?
[...]
Как живется вам - *здоровится* -
Можется ? *Поется* - как?
("Попытка ревности" - И., 262-263)

Тумана белокурого
Волна - воланом газовым.
Надышано, накурено,
А главное - *насказано* !
[...]
Нащучено, насмеяно,
А главное - *насчитано* !
[...]
Наласкано, налюблено,
А главное - *натискано* !
Нащипано...
("Поэма Конца" - И., 454-455)

В обоих контекстах выражена резко негативная оценка действий и состояний, обозначенных формами пассива (в первом - ироническая, во втором - сатирическая), что, на первый взгляд, противоречит концепции пассивного состояния как условия, необходимого для реализации творческой личности. В "Попытке ревности" речь обращена к адресату,

подчиненному обстоятельствам обыденной жизни, что и обозначено цепочкой косвенно-субъектных глагольных форм в безличных предложениях. Адресат сам выбрал эти обстоятельства, предпочел их актом собственной воли: активное действие субъекта находится в пресуппозиции текста. Однако эта воля, которая предпочла покой, обернулась своей противоположностью: безволием и душевным дискомфортом, то есть ложным выбором определилось подчинение ложным ценностям, приведшее к ложному результату. В данном случае безличными формами обозначено пассивное состояние подчиненности без творческой воли - то состояние раздавленности, о котором Цветаева сказала в "Искусстве при свете совести". В стилистике этого фрагмента имеется семантическое противопоставление формы "поется" всем остальным безличным формам по признаку иронического отрицания действия: если все остальные состояния, подчиненные ограничивающим обстоятельствам, мыслятся как реальные, то "поется" в смысле осуществления творческих возможностей в этих обстоятельствах реальным не признается. Контекстуальный смысл слова "поется" может пониматься только как обозначение бытового действия, когда человек машинально напевает, выполняя привычную механическую работу без мысли и чувства. Далее будет показано, как тот же глагол "поется" включен в ряд безличных конструкций "Стихов к Пушкину", где он стилистически однороден с другими безличными формами и употреблен как традиционный поэтизм, обозначающий вдохновенное поэтическое творчество.

В отрывке из "Поэмы конца" изображена статичная картина чуждого Цветаевой мира (сцена последнего свидания расстающихся влюбленных в пражском кафе). Этот статичный мир банального опыта ("наласкано", "налюблено") - угроза людям, отвергающим любовь, и в то же время угроза людям, могущим превратить любовь в быт (поэтому единственно возможный исход - "умрем"). Последовательность употребления пассивных причастий обозначает одновременно нагнетание двух признаков: активного действия и загрязнения воздуха, жизни. Если первое слово "надышано" для обоих признаков сравнительно нейтрально (действие не вполне активное и не очень загрязняющее), то "накурено" явно усиливает эти признаки, а дальше в ряд загрязняющих активных действий вводятся глаголы социальной, эмоциональной, рациональной, сексуальной деятельности, причем стилистическая огрубленность этих глаголов усиливается вплоть до почти неприличных "натискано", "нащипано". Глагол "нащипано" своей семантической двусмыслен-ностью ("щипать", грубо лаская и "щипать", выдергивая пух, перья) снова возвращает к идее замусоренности, загрязненности жизни - в варианте как осуществленной, так и неосуществленной

любви. Как и в первом контексте, пресуппозицией пассива является активное действие. О.Г. Ревзина обратила внимание на то, что конструкции с пассивными причастиями в приведенном примере "Поэмы Конца" противо-поставлены неопределенно-личным при описании "братства таборного", в котором "мрут, а не плачут", как плотское начало психическому. Однако думается, что плотское начало выражается не столько безличностью предложений, сколько перфектностью форм активного действия: именно перфектностью (результативностью) определена статика, именно активностью определена телесность. Заметим, что грамматический пассив приходит в ощутимое противоречие с логическим активом всех причастий фрагмента. Собственно, и О.Г. Ревзина, противореча выделению пассивности в качестве дифференциального признака чуждого Цветаевой мира, говорит о нем далее: "В нем царит активность, деятельность, плотское начало" (Ревзина, 66).

Если в обоих проанализированных текстах речь идет об опасной для поэта зависимости от обстоятельств обыденной жизни, то при дальнейшем анализе сосредоточим внимание на другой зависимости человека - зависимости от стихии.

Идея подчиненности человека в момент высшего духовного напряжения стихийным силам, идея рока (идеи, восходящие к древнейшей мифологической традиции, отразившиеся в религиях, философии, литературе различных стран и эпох) нашли яркое и новаторское воплощение в поэзии М. Цветаевой и на сюжетном, и на образном уровнях (напр., поэма "На красном коне", стихотворение "Я - страница твоему перу...") и на собственно языковом уровне. Языковое воплощение идеи стихийной творческой интуиции состоит в том, что категория логического и грамматического пассива преимущественно оказывается выразителем большей сущностной ценности, чем категория актива. Диалектика позиции Цветаевой заключена в том, что человек обретает состояние пассивности как готовности к восприятию откровения за пределом максимума творческой и психологической активности. Прорыв за пределы обыденного сознания, за пределы земной реальности - главная идея всего творчества этого поэта.

Из многих произведений, в которых отчетливо выражена мысль о состоянии пассива как пограничном перед переходом за предел земной жизни, возьмем для анализа стихотворение из цикла "Ариадна":

Оставленной быть - это *втравленной быть*
В грудь - синяя татуировка матросов!
Оставленной быть - это *явленной быть*
Семи океанам... Не валом ли *быть*
Девятым, что с палубы сносит?

Уступленной быть - это *купленной быть*
Задорого: ночи, и ночи, и ночи
Умоисступленья! О, в трубы трубить -
Уступленной быть! - Это - длиться и сльть,
Как губы и трубы пророчеств.
(С., 235-236)

Стихотворный цикл "Ариадна" написан за год до одноименной трагедии, в которой подробно разрабатывается тема Ариадны, уступленной любящим ее Тезеем Вакху и получившей бессмертие благодаря разлуке с любимым, благодаря тому, что она, против своей воли, оказалась причастной к миру богов. Стихотворение, приведенное здесь, является как бы наброском основной идеи трагедии, сосредоточившим в себе смысл философских категорий пассива и бытия в интерпретации М.Цветаевой.

М. Цветаева повторяет в этом стихотворении слово "быть" 8 раз: 4 раза - как внутреннюю тавтологическую рифму и 4 раза - как тавтологическую рифму на концах строк, в позиции переноса. В таких условиях глагол-связка приобретает экзистенциальную функцию. Внутреннюю рифму создают и формы страдательных причастий, семантически объединенных в тексте на основе общего значения подлежащего "быть отвергнутой, лишенной причастности к миру любимого" и общего значения сказуемого "оказаться причастной к миру вечного". Постулируемое тождество общих значений подлежащего и сказуемого (темы и ремы) указывает на единство противоположностей на основе грамматического значения пассива: причастность к вечности зависит не от воли человека, а от воли божества; приобщение к вечности-бессмертию определяется подчиненностью стихийным силам. В этом контексте слово "сльть", рифмующееся с восьмикратно повторенным "быть", восстанавливает свою внутреннюю форму, связывающую понятия "сльть", "слава" (принадлежность вечности) и "слово" (принадлежность искусству). Регенерация внутренней формы глагола "сльть" осуществляется не только на основе глубинного смысла образа Ариадны, но и в контексте стихотворных строк "[...] сльть Как губы и трубы пророчеств". Таким образом, "сльть" понимается не на уровне обыденного сознания в смысле подмены подлинности видимостью, а на уровне абсолютного бытия: "длиться и сльть Как губы и трубы пророчеств" - значит "воплотить свое бессмертие в слове, то есть в легенде об Ариадне". Разумеется, такая трактовка образа покинутой героини - трактовка, принадлежащая самой Цветаевой - проецирует образ покинутой женщины на образ поэта, личности которого пред-

стоит воплотиться в слове, и тем самым, "быть" в абсолютном смысле этого слова.

В ряду пассивных причастий "оставленной" - "втравленной" - "явленной" - "уступленной" - "купленной" обращает на себя внимание их общеязыковая полисемия, воплощенная в контекстуальном синкретизме значений. Глагол "оставить" энантиосемичен: он имеет противоположные значения "покинуть" и "сохранить". Внутренняя антонимия слова определяет тему контекста (и в литературоведческом, и в синтаксическом смысле). Слово "втравить", семантически усиливающее признак страдательности, актуализирует свою полисемию в позиции стихотворного переноса (enjambement): в ритмическом единстве строки оно имеет значение "вовлечь, втянуть в какое-л. нежелательное, неприятное дело", а в синтаксическом единстве синтагмы "втравленной быть в грудь" "втравить" значит "сделать татуировку", что далее эксплицировано образом "синяя татуировка матросов". Заметим, что здесь происходит и семантизация лингвистического термина "страдательность": "втравить" - "причинить страдание"; понятно, что физическое страдание здесь - метафора страдания нравственного. Кроме того, выражение "втравленной быть В грудь" может пониматься и как "быть запечатленной в сердце". Слово "уступить" - "отказаться от чего-л. в пользу кого-л.", в терминах купли-продажи означает "быть проданной дешево", а в стихотворении получает смысл прямо противоположный: "купленной быть Задорого". Интересно, что семантическое переосмысление слова "уступленной" тоже осуществляется в позиции переноса: в ритмическом единстве строки еще действует языковое значение слова "уступленной": то, что продается дешево, покупают. Слово "купить" из торговой терминологии перешло в просторечие с метаформическим значением "привлечь на свою сторону (подкупом, лестью и т.п.)". В данном случае в роли соблазна выступает именно нравственное страдание - "ночи, и ночи, и ночи умоисступленья". Двойственная и противоречивая семантика страдательных причастий, таким образом, проецируется на двойственный смысл категории грамматического пассива, приобретаемый в поэзии М. Цветаевой.

Для дальнейшего анализа осложненных отношений между членами оппозиции "актив" - "пассив" (антитеза, синкретизм, логическая инверсия постоянно пересекаются, взаимодействуют) необходимо отметить, что языковое выражение оппозиции "актив" - "пассив" не ограничивается рамками грамматических залоговых характеристик - безличности ("живется"), страдательности ("налюблено", "уступленной"), пассивной формы действительного залога ("дом строится"). Логический пассив глаголов нередко приходит в противоречие с их грамматическим

активом: глаголы типа "терпеть", "гореть", "таять" грамматически активны, но логически пассивны. Кроме того, логическая оппозиция "актив" - "пассив" свойственна не только глаголу, но и другим частям речи, например, существительным: "врач" - "пациент", прилагательным: "смелый" - "робкий", местоимениям: "я" - "мой", падежной системе: именительный и винительный падежи, фразеологии и метафорам - "волки и овцы", "лед и пламень" (см. также: Есперсен, 192-193; Бондарко, 237-238).

Обращаясь к произведениям М. Цветаевой, мы находим самые разнообразные грамматические и лексические корреляты оппозиции "актив" - "пассив". Так, лексико-синтаксическая оппозиция логического актива и пассива представлена примером из поэмы "Молодец" в сцене поисков Марусей своего возлюбленного:

Дружок, не спохватывайся!
Клубочек, разматывайся!

Через дичь-лебеду
Я ль на поводе *веду*?

Через дичь-лебеду
Я ль на поводе *иду*?
(Соч., 351)

Глаголы активного залога "идти" и "вести" противопоставлены в русском языке по принципу каузативности, однако в сочетании с обстоятельством "на поводе" грамматический актив "иду" предстает логическим пассивом. Внутренняя противоречивость глагола "иду" - словарно активного, но контекстуально пассивного - становится важной характеристикой действия, одновременно зависимого и независимого от воли героини, субъект действия "я" трансформируется в объект, а параллелизм в риторических вопросах "Я ль[...] веду?" - "Я ль [...] иду?" способствует синкретичному совмещению субъекта с объектом.

Подобная нейтрализация агенса и пасиенса в их синкретизме ярко представлена прилагательными - узуальными и окказиональными - в "Поэме Лестницы", что сопровождается совмещением этими прилагательными признаков качественности и относительности. Эпитеты "шаткой", "падкой", "сыпкой", "шлепкой"; "хлопкой", "каткой", "швыркой", "дрожкой" соотносятся с глаголами "шатать" и "шататься", "падать", "сыпать" и "сыпаться", "шлепать и шлепаться", "хлопать" и "хлопаться", "катить", "катать" и "катиться", "кататься", "швырять" и "швыряться", "дрожать", характеризующими как свойства самой лестни-

цы, так и неустойчивое положение человека на ней. Синкретичные по кризнаку каузативности и по признаку грамматического разряда (относительно-качественные) прилагательные обнаруживают еще и синкретизм лексического значения. Так, слово "падкой" заключает в себе внутреннюю омонимию: как окказиональное относительное прилагательное оно употребляется в значении, соотносимом с каузированным глаголом "падать" - "заставлять устремляться сверху вниз под действием тяжести, перестав удерживаться где-л." (Словарь), а как узуальное качественное прилагательное выступает в пейоративном значении "имеющий пристастие к кому-, чему-л.". Производящие глаголы "шлепать" и "хлопать" (на лестнице - дверьми) обозначают совершенно другое действие, чем "хлопаться" и "шлепаться" ("падать" - о человеке), но в одном ряду с синономичными между собой глаголами "швырять" и "швыряться" приобретает синкретизм разных значений.

Собственно грамматическая оппозиция действительного и страдательного причастия представлена в поэме "Федра", где она также нейтрализована контекстуальным совмещением значений коррелятов:

Вепревержец, пей и славь
С нами *мчащуюся - мчимую*
Юность невозвратимую!
(С., 430)

Аналогичное совмещение имеется и в стихотворении "Огнепоклонник! Красная месть...": "Завороженный и ворожащий" - С., 174.

Актив и пассив существительных можно видеть в строках "Завоеватель? Нет, завоеванье!", а также в многократно повторяемой Кормилицей из поэмы "Федра" фразе со словообразовательными коррелятами "Все кормилица Я, все выкормыш - Ты" и в семантически соответствующих этой паре собственно лексических коррелятах "мать" - "дочь", "материнство" - "дочерство" (С., 445).

Морфонологические корреляты логического актива и пассива четко представлены в антитезе "Одно дело слушать, а другое слышать" - И., 414. Историческое чередование [ы] - [у] обусловливает семантическое различие глаголов именно по признаку "актив" - "пассив", и здесь контекстуальной нейтрализации не происходит. Антитеза также встречается и в случае собственно грамматических однокорневых глагольных коррелятов: "Деве - забытой быть, Гостю - забыть" ("Ариадна" - И., 660), и в случае однокорневых словообразовательных коррелятов-прилагательных: "Вы столь забывчивы, столь незабвенны" (И., 137), "Презренных и презрительных утех" (С., 182).

В последних двух примерах субъекты оценки (носители признака) разные, и поэтому их синтаксически однородное объединение представляет явление, характеризуемое с двух точек зрения.

Корреляция однокоренных элементов оппозиции имеет принципиально важное значение в диалектике сходства и различия, максимально актуализируя дифференциальный признак логического актива/пассива.

Именно однокоренные слова нередко становятся у М. Цветаевой полем эксперимента по перестраиванию логических связей путем сдвига в мотивационных отношениях между такими словами. Смещение логического объекта и субъекта имеется, например, в строках "Огнепоклонник! Не поклонюсь" - С., 174, "Молодой виновник вдохновенья [...] я не выйду из повиновенья" - С., 113, "стосковался по тоске" - С., 148, "За охотником охотятся" - С., 426.

Рассмотрим эти примеры подробнее:

Огнепоклонник! Не поклонюсь!
В черных пустотах твоих красных

Стройную мощь выкрутив в жгут -
Мой это бьет - красный лоскут!
(С., 174)

Ты - крылом стучавший в эту грудь,
Молодой *виновник* вдохновенья -
Я тебе повелеваю - будь!
Я - не выйду из *повиновенья*.
(С., 113)

Однокоренные слова "огнепоклонник" и "не поклонюсь", "виновник" и "повиновенья", находятся безусловно, в родственных для современного языкового сознания отношениях, но не находятся в отношениях деривационных, т.е. отношениях непосредственной мотивации. Слово "огнепоклонник" образовано от словосочетания "поклоняться огню", а "не поклонюсь" - от "поклониться". Разница между словами "поклоняться" и "поклониться" не исчерпывается глагольным видом. Войдя в разные деривационные ряды, эти слова приобрели и разные значения: "поклоняться" -1)"чтить кого-, что-л. как божество, как высшую силу..."; 2)"относиться с преданным восхищением, благо-говением к кому-, чему-л.; "поклониться" - сов. к "кланяться" (в 1 и 2 знач.); "кланяться" - 1)"делать поклон (поклоны) кому-л. в знак приветствия, почтения, благодарности"; 2)"словесно или письменно через кого-л. свидетельствовать свое уважение, внимание" (Словарь). Слово "виновник" произведено от прилагательного "виновный" - "совершивший

поступок, преступление"*, а "повиновение" - от "повиноваться" - "беспрекословно слушаться кого-л., подчиняться кому-, чему-л.".

Несмотря на то, что семантические различия между однокоренными словами, употребленными М. Цветаевой во всех цитированных строках, не допускают мотивационных отношений между этими словами, потенциально такие отношения между ними, видимо, существуют - прежде всего, благодаря живой родственности корней. Сополагая слова так, как будто они являются мотиватами, Цветаева перестраивает логические связи между соответствующими понятиями. Результат этого семантико-деривационного сдвига похож на результат поэтической этимологии: сближение слов основано на авторском переосмыслении логико-понятийных и языковых связей.

Если в приведенных примерах соединяются слова, соотносимые с разными деривационными рядами, то в следующей группе контекстов наблюдается переосмысление мотивационных отношений между членами одного и того же деривационного ряда:

1) Перегладила по шерстке, -
Стосковался по *тоске* !
(С., 148)

2) Вода льется, беда копится,
За *охотником охотятся*
Ночь, дорога, камень, сон -
Всё, и скрытые во всем
Боги.
(С., 426)

Слова "стосковаться" и "тоска" в современном русском языке входят в один деривационный ряд "тоска" - "тосковать" - "стосковаться", что определяется не только наличием у них общего корня, но и сохранением семантической производности: "тоска" - 1)"тяжелое тягостное чувство, душевная тревога"; "стосковаться" - "впасть в тоску, почувствовать тоску от разлуки с кем-, чем-л.; соскучиться" (Словарь). Общую семантическую производность от слова "охота" имеют также слова "охотник", "охотиться". Здесь Цветаева разрушает типичные логические связи (охотник - субъект действия в охоте) и устанавливает противоположные (охотник - объект действия). При мифологическом мышлении "воз-можность взаимной инверсии участников действия в ритуальных обрядах (например, бог и животное, служившее его воплощением,

* Фразеологическая модель "виновник торжества" с переносным значением слова "виновник" также предполагает виновника субъектом.

охотник и добыча могли меняться местами) поначалу осознавалось как проявление их тождества" (Гусев, 69). Для современного мышления перестроенные логические связи в анализируемых примерах имеют своим результатом принципиальную антитипичность: типичное (данное в общенародном языке) представлено в таких конструкциях не как истинное, а как мнимое. Так, например, в строке "стосковался по тоске" страдание (тоска) представлено как идеал поэта, противопоставленный отсутствию страдания как идеалу обыденного сознания.

Обманчивость волеизъявления человека, показанная во фрагменте об охотнике, прямо формулируется М.Цветаевой в "Поэме Лестницы", где субъектом действия представлены вещи, а объектом - люди:

Слава разносилась реками
Славу утверждал утес.
В мир - одушевленней некуда! -
Что же человек привнес?

Нужно же, чтоб он, сей видимый
Дух, болящий бог - предмет
Неодушевленный выдумал!
Лживейшую из клевет!
[...]
Ровно в срок подгниют перильца.
Нет - "нечаянно застрелился".
Огнестрельная воля бдит.
Есть - намеренно был убит

Вещью, в негодованье стойкой.
(И., 546-547)

Синтаксически независимое потребление сочетания "нечаянно застрелился" в авторских кавычках не просто указывает на мнимость явления, обозначенного этими словами, но противопоставляет авторское представление о мнимости общепринятому: фраза "Нет - "нечаянно застрелился" по обычному представлению должна была бы пониматься "застрелился не нечаянно, а по своей воле". Этому пониманию Цветаева противопоставляет другое: "застрелился не нечаянно, но и не по своей воле", т.е. "застрелился" не в смысле "застрелил себя" а в смысле "оказался застреленным кем-то". В приведенном тексте возвратная форма актива с незалоговым постфиксом "-ся" еще не переходит в форму пассива с омонимичным залоговым постфиксом (см. Буланин, 130-131). Рассуждение Цветаевой о смысле выражения "нечаянно застрелился" недостаточно для грамматического переосмысления формы, но вполне достаточно для ее логического переосмысления, которое и вопло-

щается страдательным причастием "был убит". Почему же логический пассив не вызывает здесь грамматического сдвига в сторону пассива, если постфикс "-ся" способен такой сдвиг осуществить? В литературном языке есть конструкции пассива типа "дом строится рабочими", в которых грамматическое подлежащее обозначает не субъект, а объект действия, но нельзя сказать "медведь застрелился охотником", стремясь выразить аналогичное отношение между субъектом и объектом. Возможно, ограничение связано с лексическим значение глагола, по своему этимологическому значению характеризующего более процесс, чем рузультат действия. Не исключено, что для конструкций пассива предпочтительна принадлежность объекта к разряду неодушевленных денотатов (ср. неправильно построенное предложение "девушка причесывается парикмахером", но также и допустимое "Иванов призывается в армию Московским военкоматом"). Может быть, причина ограничения связана с глагольным видом (можно сказать "дом строился рабочими", но нельзя "дом построился рабочими"). Но каковы бы ни были причины ограничений, приведенное рассуждение из "Поэмы Лестницы" показывает, что Цветаева ищет способы привести логический пассив в соответствие с грамматическим пассивом. Если в этом тексте задача решается заменой личной формы глагола на страдательное причастие, то в более позднем цикле "Стихи к Пушкину" найден более экспрессивный, грамматически убедительный и семантически емкий способ актуализации отношений между логическим и грамматическим в слове: создание окказиональных безличных форм.

Идея боговдохновленности творчества проходит через многие произведения М. Цветаевой, но в "Стихах к Пушкину" Цветаева полемизирует с упрощенным и превратным пониманием боговдохновленности как независящей от человека привилегии, обеспечивающей легкую и приятную жизнь:

Пелось как - *поется*
И поныне - так.
Знаем, как "*дается*"
Над тобой, "пустяк",

Знаем - как *потелось*!
От тебя, мазок,
Знаю - как *хотелось*
В лес - на бал - в возок.

И как - спать *хотелось*!
Над цветком любви -
Знаю, как *скрипелось*
А зато - меж талых
Свеч, картежных сеч -
Знаю - как *стрясалось*!
От зеркал, от плеч

Голых, от бокалов
Битых на полу -
Знаю, как *бежалось*
К голому столу!

В битву без злодейства
Самого - с самим!
- Пушкиным не бейте!

Негрскими зубьми! Ибо бью вас - им!
[...] (И., 286-287)

Серия узуальных ("пелось", "поется", "дается", "хотелось") и окказиональных ("потелось", "скрипелось", "стрясалось", "бежалось") безличных форм и форм грамматического пассива ("поется", "дается") настойчиво выражает значение действий, которые происходят сами по себе, без действующего лица. Однако окказионально безличные глаголы выполняют здесь роль аргумента в пользу противоположной точки зрения, поскольку их семантика указывает на высокую степень активности субъекта. В цитированном контексте заметна градация активности. Все эти глаголы не являются собственно безличными (как, например, "светает", "знобит"), безличность их обусловлена употреблением в окказиональных безличных конструкциях. При этом глаголы "хотеть", "потеть," "скрипеть (зубами)" и в обычной для них форме актива обозначают действие, не зависимое от воли субъекта. Окказиональная безличность форм "потелось", скрипелось" выявляет их семантику: грамматические формы приводятся в полное соответствие с содержанием, т.е. устраняется противоречие между грамматическим активом и пассивом. Слово "стрясалось" окказионально не только грамматически, но и возможно, собственно логически. Понимать это слово можно по-разному: 1)"стрясаться" - несов. к "стрястись", т.е. "происходить, случаться"; 2)"стрясать" - "стряхивать; освобождаться от чего-л. лишнего; 3)"стрясаться" - "сотрясаться; приходить в колебание, трястись, дрожать"; перен. "оказываться потрясенным" или "дрожать от нетерпения". При первой интерпретации, которая представляется предпочтительной, глагол "стрясалось" является собственно безличным. Как и глаголы "потелось", скрипелось" он обозначает логический пассив, но, в отличие от этих глаголов, обозначает не статический, а кризисный, переходный момент сотрясения. Если человек потеет и скрипит зубами сам, хоть и помимо собственной воли, то "стрясается" - действие не его, а некоей силы, которой он подчинен. В отличие от прежних слов, грамматический и логический пассив слова "стрясалось" гармоничны узуально, но появляется новое противоречие: противоречие между статикой и динамикой, состоянием и изменением состояния. Следующая форма - "бежалось" усугубляет это противорчечие. Если глаголы "потеть", "хотеть", "скрипеть" обозначали состояние (правда, состояние, которым сопровождается действие; активное действие было в подтексте), то глагол "бежать" обозначает собственно действие причем высокой степени активности. Если раньше проитворечие между грамматическим активом и логическим пассивом снималось в пользу пассива, то теперь обнажается противоречие обратного свойства: между

логическим активом и грамматическим пассивом. Логический смысл слова "бежалось" - заключительный аргумент в споре Цветаевой со своими оппонентами - аргумент, приводящий к афористическому обозначению отношений между поэтом и богом: "В битву без злодейства / Самого - с самим!"

Не менее интересны и принципиально значимы в поэтике М. Цветаевой окказиональные формы пассивного причастия. Рассмотрим формы "молчано" и "глядено" в монологе Федры из поэмы "Федра":

Федра

Но под брачным покрывалом
Сна с тобой мне было б мало
Кратка ночка, вставай-ежься!
Что за сон, когда проснешься
Завтра ж, и опять день-буден.
О другом, о непробудном
Сне - уж постлано, где лечь нам -
Грежу, не ночном, а вечном,
Нескончаемом, - пусть плачут! -
Где не пасынков, ни мачех,
Ни грехов, живущих в детях,
Ни мужей седых, ни третьих
Жен...
Лишь раз один! Ждав - обуглилась!
Пока руки есть! Пока губы есть!
Будет - *молчано* ! будет - *глядено* !
Слово! Сло́во одно лишь!

Ипполит

Гадина.

Ненормативность сочетаний "будет - молчано. Будет - глядено" определяется тем, что пассив причастий образован от непереходных глаголов, да еще к тому же по своей семантике не связанных с активностью действия. Подобные сочетания с переходными глаголами вполне нормальны в русском языке: "будет сделано". В таком случае и слова "молчать", "глядеть", способные в поэтической строке вести себя как переходные глаголы, получают свойство переходности. Объектом же подразумеваемых исходных сочетаний ("молчать что"), ("глядеть что") становится субстанция абсолюта, в котором слово и облик любимого человека приобретают характер вечных и невыразимых сущностей. Тот факт, что формы грамматического пассива ненормативно образованы М. Цветаевой от семантически пассивных глаголов, гиперболизирует

саму идею пассивности как отражения действия стихийных сил, не зависящих от воли человека. Перфектность причастий "молчано" и "глядено" не противопоставлена будущему времени связки, а означает полную реализацию страсти-стихии; эта реализация отнесена в контексте произведения к будущему-смерти, будущему-абсолюту. Поэтому и формы прошедшего времени, указывающие на смерть, и формы будущего времени, указывающие на смерть, семантически сближаются. Их общее значение - значение небытия как бытия на уровне абсолюта.

Характерно, что подобные грамматические отношения между связкой будущего времени и знаменательной причастной формой глагола прошедшего времени, указывающие на результативность действия в будущем и не обусловленные переходностью знаменательного глагола существовали в истории русского языка: именно так образовывалось П будущее сложное время (предбудущее) - "буду ходил".

Безличные формы глаголов выполняют очень важную смыслообразующую функцию при выражении авторской позиции в цикле "Стихи к Чехии", где они резко противопоставлены наопределенно-личным формам. Смысловая противопоставленность этих грамматических форм в общенародном языке заключается в том, что с помощью неопределенно-личных предложений выражаются только проявления человеческой дейтельности, а безличные предложения выражают действия стихийных сил. (Пешковский, 318).

В этом цикле, имеющем два адресата и, в соответствии с ними, две темы (тему Чехословакии и тему Германии), безличные предложения регулярно и последовательно связаны с темой Чехословакии, а неопределенно-личные - с темой Германии. Свойственная безличным формам семантика природной естественности, обусловленной, по концепции цикла, божьей волей, резко противопоставлена семантике произвольного действия. В первом стихотворении цикла "Полон и просторен...", занимающем в книге две страницы, нет ни одного подлежащего-существительного со значением лица. Обилие номинативных и неполных предложений является в стихотворении фоном для односоставных предложений с безличными и неопределенно-личными формами глаголов и для пассивных конструкций:

На поле и в школе -
Глянь - какие всходы!
Триста лет неволи,
Двадцать лет свободы.

Подтвердите ж, гости
Чешские, все вместе:
Двадесятилетья
(Да и то не целых!)
Как нигде на свете
Думалось и *пелось*.
[...]
В селах - счастье *ткалось*
Красным, синим, пестрым.

Сеялось - все горстью,
Строилось - всей честью.
Что с тобою *сталось* ,
Чешский лев двухвостый?
(И., 325)

Неопределенно-личные формы появляются в этом стихотворении при первом же упоминании о Германии:

На орлиных скалах
Как орел рассевшись-
Что с тобою сталось,
Край мой, рай мой чешский?
Горы - *откололи* ,
Оттянули - воды...
...Триста лет неволи,
Двадцать лет свободы.
(И., 325)

Подобные формы становятся далее стилистической доминантой, организующей стихотворение "Взяли...":

Брали - скоро и *брали* - щедро:
Взяли горы и *взяли* недра,
Взяли уголь и *взяли* сталь,
И свинец у нас, и хрусталь.
(И., 335)

В четырех строфах этого стихотворения слово "взяли" употреблено 20 раз, при этом субъект действия в контексте стихотворения вообще не назван. Такой мощный автор актуализирует не только лексическое значение слова, но и его принципиально значащую грамматическую форму.

В русском языке выразительность неопределенно-личной формы глагола, несущей значение обезличенности, нивелировки субъекта действия, усилена тем, что эта форма выступает всегда во множественном числе. Для Цветаевой этот синкретизм неопределенности лица и отчуждаемой множественности оказывается очень важным.

Небольшой сдвиг в согласовании форм глаголов множественного числа с подлежащим-местоимением единственного числа в конструкциях, личных по форме, но очень близких к безличным по смыслу, показывает, что Цветаева придает форме множественного числа особое значение:

Прокляты - *кто заняли*
Тот смиренный рай
С зайцами и ланями,
С перьями фазаньими...
Трекляты - *кто продали* , -
Ввек не прощены! -
Вековую родину
Всех, - кто без страны!
(И., 327)

Формально глаголы "заняли" и "продали", находящиеся в двусоставных предложениях, не могут считаться неопределенно-личными. Но

подлежащее "кто", при отсутствии его согласования со сказуемым, подвержено сдвигу в направлении от союзного слова к союзу - и без того ослабленная семантика местоимения становится еще слабее. Эта десемантизация, а также положение причастий множественного числа в начале предложений, до указания на субъект, по грамматическому значению сближают глаголы и причастия с формами неопределенно личных глаголов. Согласование семантически ослабленного подлежащего с глаголами не по грамматической форме, а по смыслу собирательной нерасчлененной множественности создает очень незначительное отклонение от нормы современного литературного языка - отклонение, ощутимое лишь в той степени, в которой оно вызывает актуализацию формы. Такое согласование было нормой в древнерусском языке, и сейчас оно в ряде случаев возможно.

Идеологическое противопоставление грамматических форм числа также начинается в цикле с первого стихотворения: "Лисы побороли Леса воеводу". Наиболее резко семантика обезличенности, выраженная множественным числом, проявляется в этом цикле при употреблении имени собственного "Германы: Германии сыны" - И., 334. Исключительность образа Германа как символа страсти (а для Цветаевой страсть значима как высокая духовная ценность) снимается, скомпрометированая формой множественного числа - до такой степени, что в стихотворении "Март" Германы превращаются в обезличенные карточные картинки. В цикле "Стихи к Чехии" есть стихотворение, прямо указывающее на традиционную символику множественного числа, идущую от евангельской притчи о бесах, имя которым "Легион":

Не бесы - за иноком,
Не горе - за гением,
Не горной лавины ком,
Не вал наводнения, -

Не красный пожар лесной,
Не заяц - по зарослям,
Не ветлы под бурею, -
За фюрером - фурии!
(И., 337)

Работая над этим стихотворением, М. Цветаева писала: "NB! Тучи за тучами - вереница и вереница; лучше: не туча за месяцем (будто преследуя). Вообще: нужно, чтобы множество преследовало единство (NB! Трудновато! Никогда: чтобы один преследовал многих: наоборот!")

Семантике нерасчлененной отчуждаемой множественности противопоставлена в цикле семантика единичности, наиболее четко обнаруживающаяся в стихотворении "Один офицер", непосредственно связанном с темой Чехословакии, а также семантика определенно-личных конструк-ций в стихотворении "О слезы на глазах", четко выражающих

позицию автора как личности: "...*Отказываюсь* - быть. В бедламе нелюдей *отказываюсь* жить..." - И., 336. Если безличные конструкции с их семантикой предполагают природный или мифологический субъект действия, то подобные определенно-личные конструкции и формы обнаруживают синкретизм значения единичности и личности, способной актом личной воли противостоять злу.

Отношения между логическим активом и пассивом в русском языке связаны также с лексико-грамматической категорией переходности глагола.

В просторечии существует синонимия глагольных форм с аффиксом "-ся" и без него: "губы обветрились, потрескались" и "губы обветрили, потрескали", в литературном языке это явление тоже возможно: "мы кружимся на одном месте" и "мы кружим на одном месте", "автомобиль мчится на последней скорости" и "автомобиль мчит на последней скорости". В таких случаях происходит нейтрализация переходности глаголов, образуется омонимия переходного глагола с непереходным: "мчать" - "очень быстро везти или нести что-л." и "то же что "мчаться" (ср. аналогичную омонимию, основанную на нейтрализации переходности в разговорной речи и просторечии: "я хочу лопнуть шарик", "его ушли с работы", "буду поступать дочку в институт")*. Такая омонимия, размывающая представление о грамматическом, а вслед за ним и логическом субъекте и объекте, - благодатная почва для художественного объединения (синкретизации) субъекта с объектом. В современном русском языке есть слово "стремиться", но уже не употребляется слово "стремить": "увлекать кого-л., что-л. за собой" (см. Даль). В поэзии М.Цветаевой слово "стремить" употребляется и как переходный, и как непереходный глагол. В стихотворении из цикла "Скифские" архаическая переходность глагола четко обозначена прямым дополнением:

Чтоб нежил - кто юн!
Богиня Иштар,
Стреми мой табун
В тридевять лун!
(И., 221-222)

---

* Утратив морфологический способ образования каузатива, существовавший в индо-европейском языке, русский язык не выработал нового однотипного и регулярного способа дл передачи каузативных значений. Существуют глаголы типа "баловать", "повернуть", двойственные в отношении каузативности. Окказиональное каузативное употребление глаголов типа "уйти", "заснуть", "растаять" в современном языке возрастает (Чудинов, 1984, 20-24).

В стихотворении из цикла "Разлука" прямое дополнение при этом глаголе отсутствует, слово "стремит" можно толковать двояко:

Все круче, все круче
Заламывать руки!
Меж нами не версты
Земные, - разлуки
Небесные реки, лазурные земли,
Где друг мой навеки уже -
Неотъемлим.

Стремит столбовая
В серебряных струях.
Я рук не ломаю!
Я только тяну их -
Без звука! -
Как дерево-машет-рябина -
В разлуку,
Вослед журавлиному клину.

Стремит журавлиный
Стремит безоглядно.
Я спеси не сбавлю!
Я в смерти - нарядной
Пребуду! Твоей быстроте
златоперой
Последней опорой
В потерях простора!
(С., 159-160)

Журавлиный клин движется, устремляется сам, и глагол воспринимается как непереходный, как синоним к слову "стремиться". Однако в современном языке глагол "стремиться" обязательно требует обстоятельство цели, которого непосредственно в предложении нет. В сочетании "стремит столбовая" глагол употреблен в переносном значении (ср. "дорога уходит") тоже как непереходный. Но в то же время образ рук, тянущихся вслед уходящему по дороге, и образ рябины, машущей ветвями вслед улетающим журавлям, актуализируют возможное переходное значение глагола (ср "дорога ведет"), которое остается на втором плане.

В поэме "На красном коне" форма "стремлю" употребляется тоже как непереходный глагол, но его способность быть переходным еще отчетливее выделяется контекстом:

Стремлю - а за мною - сворой
Вся рать ветров.
Еще не остыл - по хорам -
Раскат подков.
(И., 439)

Изображаемая ситуация вызывает представление не только о воздействии на "рать ветров", но и на коня, что оживляет этимологичевкую связь слов "стремить: и "стремя". Прямое значение физического воздействия на объект, лежащее в основе художественных образов, взаимодействует со свойственным современному русскому языку переносным значением слова "стремиться" - "обращаться, устремлять мысля-

ми, чувствами к кому-, чему-л., куда-л.". Синонимия слов "стремить" и "стремиться" побуждает видеть залоговое значение постфикса "-ся" в слове "стремиться" и понимать это слово как глагол страдательного залога (пассива) вопреки грамматическому статусу этого глагола в современном русском языке ("-ся" - возвратный постфикс актива). Таким образом, не употребляя слово "стремиться" в рассмотренных текстах, заменяя его окказионализмом, Цветаева побуждает переосмыслить грамматическое значение этого литературного глагола. Переосмыслению способствует реставрация утраченного залогового значения постфикса "-ся" окказиональным обратным словообразованием, наблюдаемая как в приведенных выше, так и во многих других случаях:

Дабы ты во мне не слишком
Цвел - по зарослям: по книжкам
Запросто *запропащу*.
(С., 195)

Родная кровь *отшатывает*,
Ты мне - чужая кровь.
(С., 261)

Д'ну сапожки лизать, *лоснить* , сосать!
(И., 362)

Река - радужну
Широту *струит*
(С., 359)

Пример промежуточной стадии между окказиональным и узуальным обратным словообразованием переходного глагола от возвратного находим в поэме "Царь-Девица":

День встает - врага *сражаешь*,
Полдень бьет - по чащам рыщешь,
Вечер пал - по хлябям пляшешь,
Полночь в дом - с полком пируешь.
(И., 352)

В контексте с глаголами процессуальной семантики "рыщешь", "пляшешь", "пируешь" и сочетание "врага сражаешь" приобретает архаически процессуальное значение, а не результативное (завершительное), свойственное современному русскому языку, то есть возрождается синонимия сочетаний "врага сражаешь" и "с врагом сражаешься". Такая синонимия, помимо актуализации постфикса "-ся" в его первичном значении, снимает или, по крайней мере, ослабляет противопоставление логических актива и пассива.

Категория лица традиционно считается собственно грамматической категорией глагола, однако лексические ограничения в образовании личных форм придают ей лексико-грамматический характер. Цветаева довольно свободно преодолевает лексические ограничения на формы

первого и второго лица ("гнезжусь" - И., 463, "мошусь" - И., 463, "льюсь" - С., 249, "пложусь" - Соч., 493, "ширишься" - С., 260, "длишься" - С., 260 и др.). В плане обозначения пассива и актива особый интерес вызывают формы глагола "снить", "снюсь" и "сню". В "Поэме Воздуха" есть весьма выразительный текст, указывающий на слияние актива с пассивом:

Сню тебя или *снюсь* тебе, -
Сушь, вопрос седин
Лекторских. Дай вчувствуюсь:
Мы, а вздох один
(Соч., 441)

В узуальном глаголе "сниться", употребляемом в литературном языке либо в инфинитиве, либо, как правило, в форме третьего лица, логический и грамматический пассив соединены. Первое лицо глагола, вполне возможное, хотя и редкое в литературном языке, обнаруживает некоторый сдвиг к грамматическому активу при сохранении логического пассива. Но окказиональная форма "сню" без постфикса "-сь" и с прямым дополнением обнаруживает радикальный сдвиг, как логический, так и грамматический: пассив полностью вытесняется активом*, а объект действия "я" меняется на объект действия "ты" (этимологически "снюсь" означает "сню себя", а в строке Цветаевой "сню тебя"). Вступая в спор с общепризнанным представлением, Цветаева отрицает далее и пассивную, и активную природу сновидения, утверждая их единство.

Рассмотренные выше примеры окказиональной переходности глаголов ("стремит", "стремлю", "запропащу", "отшатывает", "лоснить", "струит", "сражаешь", "сню") утварждают приоритет актива над пассивом благодаря перемене субъекта, то есть представлению субъекта при нормативной грамматике объектом при окказиональной: человек не сам запропастился, отшатывается, снится и видит сон, а подвергается этим действиям. Окказиональные формы актива в этих случаях актуализируют пассивное значение устраненного постфикса "-ся" и снимают его возвратное значение. Таким образом, не только грамматический сдвиг от актива к пассиву, но и противоположно направленный сдвиг от пассива к активу свидетельствует об идеологическом предпочтении логического пассива.

---

* Устранение постфикса "-ся" - попытка восстановить в русском языке морфологический способ выражения каузальности. потенциальность образования каузального глагола "снить" от "сниться" подтверждается примерами из детской речи. "Такой сон только Оле-Лукойе может приснить" (Цейтлин, 1980).

В заключение проанализируем фрагмент из сатирической сказки "Крысолов" с серией окказиональных преобразований архаического существительного "окоём" ("горизонт"). Преобразования "окоём" -> "окохват", "окодёр", "окорыв", "околом", гиперболически метафоризирующие второй корень "-ём" исходного слова, направлены от логического пассива ("-ём" - корень слова "принимать") к логическому активу, производному от глаголов с семантикой повышенной активности "хватать", "драть", "рвать", "ломать":

Око-ём!
Грань из граней, кайма из каём!
[...]
Окохват!
Ведь не зря ж у сибирских княжат
Ходит сказ
О высасывателе глаз.

Окоим!
Окодёр, окорыв, околом!
Ох синим-
синё око твоё, окоём!
(И., 501)

Если по исходной этимологии слово "окоём" - пространство, которое вбирается глазами (око - субъект), то по переосмысленной, поэтической этимологии "окоём" - пространство, отбирающее, отнимающее глаза (око - объект). Идея стихийного и таинственного деятеля персонифицируется в мифологическом персонаже - "высасывателе глаз". Такая логическая инверсия субъектно-объектных отношений между двумя корнями одного слова осуществляется благодаря омонимии именительного и винительного падежей слова "око", входящего в композит "окоём". Русский язык вполне допускает интерпретацию Цветаевой, тем более что архаическое слово в современном языке в некоторой степени деэтимологизировано.

Как и в случаях типа "запропащу", активизация объекта, но уже не грамматическими, а сугубо образными средствами приводит к пассивизации субъекта и тем самым утверждает приоритет логического пассива в картине мира М. Цветаевой. И нейтрализация оппозиций "актив" - "пассив", "субъект" - "объект" в их синкретизме, и смысловая инверсия членов этих оппозиций отражают диалектическое единство противоположностей в философии и поэтическом мире М.Цветаевой.

Литература

Бондарко : Бондарко, А.О. 1976. *Теория морфологических категорий*, М.: Наука.

Буланин : Буланин, Л.Л. 1986. *Категория залога в современном русском языке*, Л.: Изд-во Ленинград. ун-та.

Гусев : Гусев, С.С. 1984. *Наука и метафора*, Л.: Изд-во Ленинград. ун-та.

Даль: Даль, В.И. 1978-1980. *Толковый словарь живого великорусского языка. Т.1-4*, М.: Русский язык.

Еремина : Еремина, Л.И. 1982. "Слово и контекст: (Стилистическое использование грамматической категории безличности в системе художественного текста), *Стилистика художественной литературы*, М.: Наука.

Есперсен : Есперсен, О. 1958. *Философия грамматики*, М.: Изд-во иностр. лит-ры.

И: Цветаева, М. 1965. *Избранные произведения*, М.-Л.: Сов.писатель.

Пешковский : Пешковский, А.М. 1938. *Русский синтаксис в научном освещении*, М.: Учпедгиз.

Ревзина : Ревзина, О.Г. 1977. "Из наблюдений над семантической структурой "Поэмы конца" М.Цветаевой", *Труды по знаковым системам. Вып.IX*,,Тарту.

С: Цветаева, М. 1980. *Сочинения. В 2-х томах. Т.1*, М.: Худож. лит-ра.

Словарь: 1981-1984. *Словарь русского языка. Т. 1-4*, /Под ред. А.П.Евгеньевой. М.: Русск. язык.

Соч.: Цветаева, М. 1988. *Сочинения. В 2-х томах. Т.1*, М.: Худож. лит-ра.

Соч.-2: Цветаева, М. 1988. *Сочинения. В 2-х томах. Т.2*, М.: Худож. лит-ра.

Цейтлин : Цейтлин, С.Н. 1980. "Каузативные оппозиции в детской речи", *Функциональный анализ грамматических единиц* , Л.: Изд-во Ленинград. пед. ин-та.

Черкасова : Черкасова, Л.П. 1975. "Наблюдения над экспрессивной функцией морфемы в поэтическом языке: (На материале поэзии М.Цветаевой)", *Развитие современного русского языка. 1972*, М.: Наука.

Чудинов : Чудинов, А.П. 1984. "О деривации глаголов с каузативным значением", *Исследования по семантике*, Уфа: Изд-во Башкир. ун.та.

WSA – Sonderband 32 (1992) 121 - 134

Е. Айзенштейн

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ "СОН В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ"*

Мой любимый вид общения -
потусторонний: сон - видеть
во сне..

М.Цветаева

В жизни Марины Цветаевой *сон, сновидение* является одним из способов познания мира и самой себя, средством увидеть невидимое, ощутить несбыточное - это ее "настоящая жизнь, без случайностей, вся роковая, где все сбывается". Сон - среда, в которой свободно живется и дышится ее душе: "Сон - это я на полной свободе (неизбежности), тот воздух, который мне необходим, чтобы дышать. *Моя* погода, *мое* освещение, *мой* час суток, *мое* время года, *моя* широта и долгота. Только в нем - я. Остальное - случайность". (10, с.523). Сон - "сущность", а не "случайность", если речь идет и о чужом сне: "Я никогда не бываю благодарна людям за поступки - *только* за сущности! Хлеб, данный мне, может оказаться случайностью, сон, виденный обо мне, всегда сущность" (10, с.321). Ее отношение к сновидению складывается из растворения в стихийности сна (его "безответственности") и управления стихией ("сон, где подсказываешь"). Возможно, отсюда исходит разграничение понятий "сновидéние" и "сновидение", означающих разные стороны сна, с которым встречаемся в статье "Эпос и лирика современной России" (1932). Цветаева говорит здесь о том, что проза Бориса Пастернака ввергает нас в "сновидéние и сновидение" (8, т.2, с.412). Исходя их слов поэта, сновидéние - это то, что возникает стихийно, помимо нашей воли, а сновидение - видение, понимание, толкование сновидéния. Сновидение - сотворчество.

Интересны наблюдения Цветаевой над своими снами. Ее сновидения лишены ярких красок, зато в них наблюдаются не только зрительные образы, составляющие основную часть ощущений во сне, но и слуховые, считаемые учеными гораздо более редкими у спящего человека. Вообще Цветаева писала о себе, что сны видит "всеми пятью чувствами". Она любила анализировать свои сны и глубоко знала их законы. Цветаева интуитивно чувствовала связь между формирующи-

мися в снах образами и теми внутренними и внешними раздражителями, которые воздействуют на спящего во время сна, но содержание своих снов она связывала не с теми внешними случайностями, которые ее окружали, и не с какими-то внутренними недомоганиями, могущими влиять на образы снов, а со своими душевными переживаниями и устремлениями. Приведем пример: в письме к Б. Пастернаку Цветаева передает свой сон о Р.М.Рильке и упоминает при этом, что "долго не спала, читала книгу, потом почему-то решила спать со светом" (9 февраля 1927 г.). Свет становится существенным элементом сна: "На полу - светильники, подсвечники со свечами, весь пол утыкан. Платье длинное. Надо пробежать не задевши. Танец свеч... Еще о зале: полный свет, никакой мрачности..." (2, с.211). Связь между условиями сна и образами сновидения ясно ощутима как самой Цветаевой (недаром она запомнила освещенность комнаты перед сном), так и нами. Но присутствие *света* для нее в сне связано с тем, что сон этот - встреча с Р.М.Рильке, и место действия - *тот свет*, о котором она писала: "Тот свет, ...: свет, освещение, вещи, *инако* освещенные, светом твоим, моим" (2, с.203). Сознавая роль такого внешнего толчка, как освещенность,она считала его не причиной сновидения, а только поводом к нему.

Все лишь на миг, что людьми создается,
Блекнет восторг новизны,
Но неизменной, как грусть, остается
Связь через сны...

М. Цветаева называла сон "любимым видом общения". Сон - возможность встречи с близкими ей умершими, с теми, кто находится далеко от нее. Стремление к встрече с кем-то, невозможным в реальной жизни, было свойственно ей с детства. Об этом говорят страницы автобиографической прозы М. Цветаевой, первые стихотворные сборники, письма. Вспомним рассказанные ею в очерке "Черт" сны своего "досемилетия", благодаря которым мы узнали о жизни поэта в детстве; сны о Наде Иловайской[1], "цветке.., что сгубила весною теплица", после смерти которой "два года напролет пролюбила, про-видела" ее во сне. "Все тот же сон: прихожу, она только что была, иду за ней - она уходит, зову - оборачивается с улыбкой, но идет дальше, хочу догнать - не могу", - вспоминала Марина Цветаева о том, чем жила в дни утраты. Любовь была так сильна, что Марине хотелось "умереть, чтобы увидеть Надю" (8, т.2, с.68). Встречи в "долинах сна" с Марией Башкирцевой, Ростаном, Сарой Бернар, герцогом Рейхштадским...

В одном из писем юной Марины Цветаевой к Эллису[2] сохранился ее

сон о матери, Марии Александровне Мейн, умершей, как и Надя Иловайская, от чахотки 5 июля 1906 года. Письмо не имеет даты, но по ряду деталей можно предположить, что написано после лета 1909 года[3]. Сон пронизывает стремление, не покидавшее М.Цветаеву ни во сне, ни наяву, "поверх явной и сплошной разлуки" увидеться с матерью: "Мама, сделай так, чтобы мы встретились с тобой на улице, хоть на минутку, ну мама же!" - "Этого нельзя", - грустно ответила она, - но если иногда увидишь что-нибудь хорошее, странное на улице или дома, помни, что это я или это от меня" (10). Мотивы ревности, постоянно звучащие в автобиографической прозе Марины Цветаевой, не были художественной вольностью поэта. Приведем еще один фрагмент сна: "О мама! - говорила я, - когда я смотрю на Елисейские поля, мне так грустно, так грустно". И рукой как будто загораживалась от солнца, а на самом деле не хотела, чтобы Ася увидела мои слезы". (В сне Марина "шла с Асей"). Очевидно, Марина хотела скрыть слезы от Аси для того, чтобы та не поняла причины слез, ведь мать говорит во сне не с обеими дочерьми, а только с Мариной. В то же время не упоминает Асю в разговоре с матерью, перечисляя самых любимых в этот момент жизни людей: "Больше всех на свете, мама, я люблю тебя, Лидию Александровну и Эллиса". (А Асю? - мелькнуло у меня в голове. - Нет, Асю не нужно!"). Мотивы такого отталкивания сестры достаточно ясны, если вспомнить, что в юности Марина и Ася были очень близки. "Асю" ей не хотелось вводить в разговор не потому, что не любила ее, а потому, что боялась каких бы то ни было помех в установившемся контакте с матерью, не желала делиться.

Видимо, действительно Марина Цветаева в детстве чувствовала большую нежность матери к младшей сестре, хотя знать достоверно о каком-то предпочтении не могла, так как мать *вслух* никогда не призналась бы в этом. Была или нет неравная материнская любовь, сказать некому, но нам важно другое: М. Цветаева ощущала недостаточность этой любви, говорила в автобиографической прозе о *настоящих* своих чувствах. Она не стремилась искусственно показать в очерках о детстве свое одиночество поэта, не раздавала для этого "служебные роли" (А.Цветаева) матери и сестре, одиночество ощущала одна в самом деле. Это чувство усилилось позднее, когда она потеряла мать, которую очень любила; дружба с младшей сестрой в отрочестве не устраняла одиночества. Обратим внимание на фразу из письма к Эллису: Марина идет с Асей по одной из улиц Парижа, "где особенно грустно быть всегда одной". Внешне она не одна, но внутренне одинока. В нашей критике много писалось о правде и вымысле с творчестве М. Цветаевой. В ряде случаев в ее адрес слышались упреки в искажении реальных

характеров и отношений[4]. Мы разделяем позицию И. Кудровой[5], которая рассматривает автобиографическую прозу М. Цветаевой как *воскрешение* былого, а не фантазии на основе реальных событий и героев. В творчестве Цветаевой "не привнесение вольной фантазии в угоду "художественности", а рассмотрение фактов перед лицом правды - высшей, чем эмпирическая".

"Связь через сны" ощущала Цветаева и будучи уже совсем взрослой, всю жизнь. Об этом говорят сохранившиеся записи снов о Б.Л. Пастернаке, Р.М.Рильке, С.Н.Андрониковой-Гальперн, М.Л. Слониме и др.

Сновиденная тема часто затрагивается в переписке М. Цветаевой с Б.Пастернаком, и для обоих исключительно важна, потому что сон для них - способ, средство общения, "единственная достоверность.., не забвение, а общение *над, вне*". И Пастернак, и Цветаева дарили свои сны друг другу. Тема сна - встречи, переплетаясь с мотивами детства, творческих истоков часто звучит в переписке 1926 года. Как раз в этот период Цветаева создает две своих поэмы: "С моря" (май 1926), "Попытку комнаты" (июнь 1926). Хотя сны и называла М.Цветаева "любимым видом общения", она знала, что "взаимных снов не бывает", диалог во сне - это "две партитуры одной тоски", то есть разговор только со *своей* душой. Возможно, именно эта условность сновидения и вызывала желание поэта представить *взаимный* сон. В "С моря" сама героиня совершает прыжок в чужой сон: "Из своего сна Прыгнула в твой. Снюсь Тебе..." А в "Попытке комнаты" ее сон оказывается местом встречи душ: "Оповестит ли ставнею? Комната наспех составлена, Белесоватым пó серу - В черновике набросана. Не штукатур, не кровельщик - Сон. На путях беспроволочных Страж. В пропастях под веками Некий нашедший некую".

Рождению цветаевских поэм предшествовало письмо Пастернака от 20 апреля 1926 года, в котором Борил Леонидович посылал Цветаевой запись одного из своих снов о ней - "счастливого, сквозного, бесконечного":

"Мне снилось начало лета в городе, светлая, безгрешная гостиница без клопов и быта, а, может быть, и подобье особняка, где я служил. Там внизу были как раз такие коридоры. Мне сказали, что меня спрашивают. С чувством, что это ты, я легко пробежал по взволнованным светом пролетам и скатился по лестнице... Ты была и во сне, и в стенной, половой и потолочной аналогии существованья, т.е. в антропоморфной однородности воздуха и часа - Цветаевой, т.е. языком, открывающимся у всего того, к чему всю жизнь обращаешься без надежды услышать ответ..." (2, с.73). Присланный сон явился эскизом к "Попытке комнаты". После получения поэмы Б.Пастернак

писал М.Цветаевой, что "узнал в этой вещи конкретные детали их весенней переписки" (2, с.213). В "Попытке комнаты" нашли воплощение мотивы гостиницы,коридора, света, присутствующие в сне. По-видимому, поэма была задумана как *ответ* на письмо. Включение пастернаковской сновиденной символики в образную ткань поэмы мы объясняем тем, что Цветаевой было важно использовать шифр, известный адресату. Это создавало атмосферу взаимного сна, то есть того высшего "в Боге, друг в друге", о котором она мечтала.

Первоначально и "С моря", и "Попытка комнаты" были обращены к Пастернаку. После смерти Рильке (29 декабря 1926 года) Цветаева воспринимает "Попытку комнаты" "предвосхищением" невстречи с ним в жизни. Об этом в письме 9-го февраля 1927 года: "Очень важная вещь, Борис... Стих о тебе и мне... оказался стихом о нем (Р.М.Рильке - Е.А.) и мне, *каждая строка*. Произошла любопытная подмена: стих писался в дни моего крайнего сосредоточения на нем, а направлен был - сознанием и волей - к тебе. Оказался же - мало о нем! - сейчас, (*после* 29 декабря), т.е. предвосхищением, т.е. прозрением. Я просто рассказывала ему, живому, к которому же *собиралась*! - как не встретились, как *иначе* встретились. Отсюда и странная меня самое тогда огорчившая... нелюбовность, отрешенность, *отказность* каждой строки..." (3, с.210) Таким образом, можно сказать, что "Попытка комнаты" имеет двойную обращенность.

И Пастернак, и Цветаева мечтали о встрече с Рильке. Но мечтать вдвоем Цветаева не могла, "не умела делиться" ни мечтой, ни любовью. "Я - многие, понимаешь? - объясняла она в письме к Рильке. - Быть может, неисчислимо многие! (Ненасытное множество!). И один ничего не должен знать о другом, это мешает. Когда я с сыном, тот (та?), нет, - то, что пишет тебе и любит тебя, не должно быть рядом. Когда я с тобой - т.д... Я даже в себе... не желаю иметь сообщника" (3, с.139). Любя и Пастернака, и Рильке, Цветаева в чувстве к Рильке не хочет сообщника, "даже если бы это был сам бог". Этим объясняется ее молчание о Рильке в письмах к Пастернаку, очень огорчавшее его. Он писал Цветаевой: "У меня смутное чувство, точно ты меня слегка от него отстраняешь" (2, с.110). Так и было. Ей нужно было быть "единственным *владельцем*". М. Цветаева, зная себя, уверена в несбыточности встречи втроем. Об этом в письме к Пастернаку: "Видишь, Борис, втроем, в живых, все равно бы ничего не вышло. Я знаю себя: я бы не могла не целовать его рук, не могла бы не целовать их - даже при тебе, почти что при себе даже. Я бы рвалась и разрывалась, распиналась". Смерть Рильке перенесла любовь к нему в другое измерение. Она как бы разрешила Цветаевой встречу с Пастернаком. Его смерть, как ощущает

Цветаева, - "право на существование" свое с Пастернаком, "мало того, - собственноручный его (Рильке - Е.А.) приказ такового". В письме от 1 января 1927 года М. Цветаева посылает Пастернаку свой сон: "И нынче ночью (под Новый год) - мне снились океанский пароход (и я на нем) и поезд. Это значит, что ты приедешь ко мне и мы вместе поедем в Лондон.., у меня на него давняя вера". Приснившееся не сбылось. Они увиделись только в 1935 году, летом, когда Пастернак приезжал в Париж на Международный антифашистский конгресс в защиту культуры. Так долго ожидаемая встреча оказалась "невстречей". Пастернак находился в сложном душевном состоянии, был поглощен собственными переживаниями. Цветаевой хотелось совершенно иного. "Его отчужденность, его околдованность *не ею* потрясли и глубоко ранили ее, тем более, что ее *заочность* с Пастернаком была единственным оплотом и убежищем от реальных неудач и обид последних лет эмиграции", - вспоминала об этой встрече двух поэтов Ариадна Сергеевна Эфрон (9, с.163).

Смерть Рильке оставила почти единственную возможность общения с ним через сны. "...Любимый, сделай так, чтобы я часто видела Тебя во сне - нет, неверно: живи в моем сне. Теперь ты вправе желать и делать", - писала М. Цветаева в посмертном обращении к Рильке. И вот 8 февраля, в ночь после завершения поэмы "Новогоднее" на смерть поэта, ей приснился - сон, принятый как "подарок от Рильке". Сон подтверждал представления Цветаевой о посмертной судьбе Рильке и "том свете", высказанные на страницах поэмы: "...если есть возможность такого спокойного, бесстрашного, естественного, вне-телесного чувства к "мертвому" - значит оно есть, значит оно-то и будет там. Ведь в чем страх? Испугаться. Я *не* испугалась, а в первый раз за всю жизнь чисто обрадовалась мертвому", - писала она Б. Пастернаку.

Как известно, переписка с Рильке шла по-немецки. "Не хочу утруждать Вас чтением по-русски, буду лучше утруждать себя писанием по-немецки", - говорила Цветаева в первом обращении к Рильке от 9 мая 1926 года. Стихи, посланные ею в сборниках "Стихи к Блоку" (Берлин, 1922); "Психея, Романтика", (Берлин, 1923) были трудны для Рильке, что очень огорчало Цветаеву. Последнее посмертное письмо Цветаевой к Рильке также написано по-немецки, в нем есть фраза: "Ты, ведь, теперь знаешь, по-русски и знаешь, что Nest - гнездо и многое другое". Здесь звучит мысль, впоследствии получившая развитие и в "Новогоднем", и в сне о Рильке, хотя корни ее более глубоки, о чем пишет Цветаева в поэме, объясняя русские буквы вместо немецких. Еще в тринадцать лет она уверовала во "всеязычие" того света, и приснившийся сон убеждает

ее в том же, ведь в нем Рильке *впервые говорит с ней по-русски.* Вот фрагмент диалога во сне: "Как вы могли не понимать моих стихов, раз Вы так чудесно говорите по-русски?" - "Теперь". Комментируя его, Цветаева писала Б.Пастернаку: "Точность этого ответа и наивность этого вопроса ты оценишь, когда прочтешь Письмо" (т.е. реквием - Е.А.). Об этом в "Новогоднем": "Не позабыть бы, друг мой, Следующего: что если буквы Русские пошли взамен немецких - то не потому, что нынче, дескать, Все сойдет, что мертвый (нищий) все съест - Не сморгнет! - а потому что *тот* свет, Наш, - тринадцати, в Новодевичьем Поняла: не без - а все-язычен. Вот и спрашиваю не без грусти: Уж не спрашиваешь, как по-русски Nest? Единственная, и все гнезда Покрывающая рифма: звезды". В последнем процитированном четверостишии Цветаева воспроизводит вопрос Рильке в письме от 19 августа 1926 года, забывшего, как будет "гнездо" по-русски. В письме Рильке речь шла о встрече с Цветаевой. Он писал: "... Если я менее уверен в том, что нам дано соединиться друг с другом, стать словно два слоя, два нежно прилегающих пласта, две половинки одного гнезда (хотел бы я вспомнить, как будет гнездо по-русски (забыл!) гнездо для сна, где обитает большая птица, хищная птица Духа... если я менее (чем ты) уверен... то все-таки я не меньше (напротив: еще сильнее) нуждаюсь в том, чтобы однажды высвободить себя именно *так*, из глубины глубин и бездоннейшего колодца". (3, с.196). И свой ответ ему (письмо от 22. VIII. 1926 г.): Nest по-русски - ГНЕЗДО (в единственном числе - рифм не имеет). Множественное число: ГНЕЗДА.., рифма: ЗВЕЗДЫ". Благодаря введению этого фрагмента в текст поэмы строки приобретают новый смысл. Получилось, что Рильке узнал это не от Цветаевой, а сам, оказавшись на том свете, который всеязычен.

Отношение М. Цветаевой к снам существенно отразилось в творчестве поэта. Сон - мир, через который М. Цветаева говорит о высших для нее состояниях души: творчества, жизни, смерти, любви. В разные периоды жизни М. Цветаева неоднократно возвращалась к мыслям о Поэте, о природе творчества. С осмыслением того, что есть Поэт, как он создает свои произведения, связана концепция поэта-сновидца, наиболее полно разработанная в ее литературно-критических статьях: "Поэт о критике" (1926), "Эпос и лирика современной России" (1932), "Искусство при свете совести" (1932), "Поэты с историей и поэты без истории" (1933). В статье "Поэт о критике" М.Цветаева так дает свое определение словотворчества: "Народ, в сказке, истолковал сон стихии, поэт, в поэме, истолковал сон народа, критик, (*в новой поэме*) истолковал сон поэта. Критик: последняя инстанция в толковании снов.

Предпоследняя"(3). Другими словами, Поэзия - это умение на земле приблизиться через сны стихии, народа, поэта к основам бытия (Богу?) ("Поэзия есть Бог в святых мечтах земли"), воплотив собственные видéния в творчестве: сказке - поэме - песне. Истинность сновидéния и сновидения определима последней инстанцией, которой, очевидно, может быть иной, глубинный поток бытия, который М. Цветаева иногда обозначала как "тот свет" (См. "Поэт и время").

В комментариях ко второму тому "Избранного" Цветаевой (9) А.Саакянц утверждает, что после написания статьи "Поэты с историей и без истории" М.Цветаева сновидцами считает уже не всех поэтов, а лишь "чистых лириков", видящих "только собственные сны". Заметим, что в начале "Поэтов с историей и поэтов без истории" Цветаева говорит о сновидческой сущности *любого* поэта: "То, что в тебе скрыто и закопано, а в стихах открыто и выражено, - и есть твое поэтическое "я", сновидческое "я"... "Я" поэта есть "я" сновидца плюс "я" речетворца... все поэты столь схожи и столь несхожи. Схожи, ибо все без исключения видят сны. Несхожи - тем, какие сны видят. Схожи - способностью к сновидениям; несхожи - самими сновидениями" (8, т.2, с.425). И затем предлагает читателю деление поэтов на два рода: с историей и без истории. Поэт с историей, по Цветаевой, действительно пишет с большим участием сознания, а поэт без истории лишь записывает свои сны - справедливый выход, к которому приходит А. Саакянц, но это совершенно не значит, что в поэте с историей отсутствует сновидец. По цветаевскому определению, Пушкин, Гете - поэты с историей. Но именно о Гете в "Искусстве при свете совести" Цветаева писала: "Поэт? Спящий", а о Пушкине в "Пушкине и Пугачеве": "Пушкин на нас Пугачева... навел, как наводят сон, горячку, чару..." (8, т.2, с.386), называя "Капитанскую дочку" Пушкина "сонной", сновиденной книгой". Видимо, Цветаева, подчеркивая в поэте с историей большую долю сознательного, вовсе не мыслила в нем отсутствие сновидческого (т.е. подсознательного).

Почти во всех крупных вещах М. Цветаевой сны - важная, а иногда роковая часть жизни героев: сны - невстречи Царевича в "Царь-Девице", сны героини поэмы "На красном коне", в которых она встречается с огненным Ангелом, пророческий сон Ипполита в "Федре", предвосхитивший трагедию, примитивные и бездуховные сны гаммельцев в "Крысолове", подчеркивающие пошлость и безликость этих людей... Сон героев, для поэта, не просто литературный прием, это наиболее досто-верное отражение тайной жизни их души.

Еще в ранних стихах М. Цветаевой звучит тема *сна наяву* ("Дама в

голубом", "Привет из вагона", "Первое путешествие", "В Шенбрунне", "Кроме любви" и др. (6). В такой сон погружалась юная Марина, читая книги, слушая "чародея" Эллиса, таким сном была для нее любовь к Владимиру Оттоновичу Нилендеру. Сном наяву называла Цветаева чуть позже и свою поэзию ("Восхищенной и восхищённой...", "Не для льстивых этих риз, лживых ряс..."). А некоторые встречи героев ее пьес также воплощали состояния сна. Как правило, появление ремарок "как во сне", "как бы сквозь сон", реплик типа "Я кажется заснул и вижу сон?" связано с ирреальностью происходящего, с приходом в земную жизнь небесных гостей (встреча Господина и Дамы в "Метели", Генриетты и Казановы в "Приключении"). Возвращение из этого состояния "как сон" может осуществляться через погружение в настоящий сон, "от памяти" о тех необычных событиях, которые произошли наяву, сон, несущий забвение (См. финал "Метели", "Феникс").

Если в творчестве А. Ахматовой сон "всегда аналог и заместитель смерти" (4, с.134), то в творчестве М. Цветаевой такого постоянства нет, хотя в ее поэтическом мире часто встречаем соотнесение смерти и сна: "... Ни здесь, ни там, - нигде не надо встречи, И не для встреч проснемся мы в раю...", "...И под землею скоро уснем мы все, Кто на земле не давали уснуть друг другу...", "...О другом, о непробудном Сне - уж постлано, где лечь нам - Грежу, не ночном, а вечном, Нескончаемом..." и др.

Теме "вечного сна" противостоит в лирике 1916-1921 гг. тема *бессонницы*: "Заснешь - проснешься ли здесь опять? Успеем, успеем, успеем спать!.. Не спи! крепись! говорю добром! А то - вечный сон! а то - вечный дом!" Бессонницу Цветаева принимает как *стихию, направленную волей*. Отвечая на вопрос корреспондента, какое понятие - *Бдения* или *Бессонницы* вложено поэтом в ее стихотворения, Цветаева писала: "...Вы говорите... бдение, как волевое, и бессонница, как страдательное (стихийное)... Люди знают: спать (на то и ночь!), иногда не спать (голова болит, заботы) - но *бдить*... Бдение как потребность, стихия Бессонницы, пошедшая по руслу бдения... вот мой ответ" (7. с.735).

Ночью "жизнь не в себя, а из себя", то есть Бессонница (бдение) обратна сну, который есть погружение в глубь своей души. Бессонница - спасение от этой встречи с самим собой, от сна, видеть который мучительно ("Пожалуй, что и снов нельзя Мне видеть, как глаза закрою..."), "От всех страстей - Устой, от всех вестей - Покой", когда человек растворяется в стихии Бессонницы (Мир бéз вести пропал"), погружается в звуки ночи.

Проблема "жанра сна" была поставлена в статье "Сны Блока и "петербургский текст" начала XX века" (4, с.129-135) в связи с вводом в художественные тексты описаний снов. Авторы статьи говорят об особом значении этих описаний "для понимания глубинных основ тех моделей мира и их художественных воплощений, которые были созданы русской культурой в последние два столетия", связывая само существование "жанра сна" с "петербургскими текстами". Особую роль сна в "петербургском тексте" авторы объясняют "умышленностью, ирреальностью, фантастичностью Петербурга", требующего "описания особого типа, способного уловить ирреальную (сродни сну) природу этого города (с.130). Полностью разделяя интерес исследователей к снообразному тексту, не можем согласиться с их утверждением: "Сон как *жанр* есть *принадлежность* и *признак* (выделено нами - Е.А.) "петербургского текста". Такое ограничение представляется неоправданным, и творчество М.Цветаевой это подтверждает. Подобно снам строятся крупные ее вещи: поэмы "Царь-Девица" (1920), "На красном коне" (1921), "Поэма воздуха" (1927), ряд стихотворений.

В поэме "Царь-Девица", очень русской по духу, много сравнений. Среди них значительна роль отрицательных сравнений, не только придающих народный колорит поэтической речи, но и участвующих в организации снов Царевича. Сравнения, характеризующие Царь-Девицу, приходящую к спящему Царевичу, становятся образами его снов. Когда Царь-Девица появляется близ Царевича, она сравнивается с солнцем: "То не солнце по золотым ступеням - Сходит Дева-Царь по красным сходням", ее лицо "как шар золотой", поцелуй "огня горячей". Царь-Девица целует спящего юношу, а он, вспоминая свой сон, рассказывает : "И снится мне, - молвит Лоб-гладя-чело, - Что красное солнце на лоб мне сошло". Хотя Царь-Девице и жаль будить Царевича, она решает взбрызнуть его "водицей морской": "То не тучка молодая Лен кропит: То дружочка - дорогая Водой плещет, поливает, А он спит". Царевич же повествует об увиденном во сне: "Ровно дождь меня тонким Серебром поливал. Ровно жаворонок звонкий Вкруг меня ликовал". Аналогично рождаются и второй, и третий его сны. Образное сходство характеристик Царь-Девицы и снов Царевича подчеркивают родство героев, а "зеркальность" отображения Царь-Девицы в снах усиливает ощущение несбыточности их союза на земле.

Поэма "На красном коне" - о стремлении Цветаевой к союзу со своим "абсолютным возлюбленным" (определение Д.А. Мачинского) " в лазури", этот герой видится поэту "Всадником на красном коне", Цветаева называет его и "конный", "Ангел", "Гений". Последнее имя употреблено автором в его древнем значении, как имя духа-покрови-

теля, сопровождающего человека в течение всей жизни и руководящего его действиями и помыслами - своего рода двойника в небе, встреча с которым возможна лишь в снах или через смерть.

Ирреальность центрального образа, его природа обусловили обращение Цветаевой к снообразному тексту. Поэма состоит из пяти частей*, предваряется вступлением и обрамлена прологом и эпилогом. Встречи с красным конным происходят в трех снах героини (II, III, IV частях) и наяву (I, V части). Обрамление снов явью дало возможность автору показать Всадника не только образом сна, но и существом реальным. Чтобы разграничить явь и сны, М.Цветаева предваряет все части, кроме первой, которая является воспоминанием о детской встрече с конным, двустишием; варьируясь, оно фиксирует течение времени в поэме. Лирическая героиня смотрит в окно и видит вечером - "злую луну", ночью - "мутную мглу", перед рассветом - "злую зарю". Между этими взглядами в окно - три сна, в которых ей является Всадник. Затем (V часть) следует пробуждение героини, которая видит в окно не луну, не мглу, не зарю, а огненный плащ Всадника. Это видение слишком невероятно, и героиня, не веря своим глазам, вновь засыпает и видит во сне страшную бабку-колдунью. Разгадывая сон, она решает, что "Ангел" ее не любит. С этой мыслью героиня просыпается и рвется в небо, в битву с "гордецом на коне на красном". Именно здесь, в лазури, пронзенная светом, она соединяется с ним. В композиционном отношении, пятая часть - своего рода сон во сне. Здесь внутрь одного снообразного эпизода (видение Всадника и союз с ним) включен другой (сон о том, что Ангел не любит). Такой принцип позволил М.Цветаевой отчетливо разграничить сон и явь, что служит объективизации Гения.

И крайние, и средние части написаны, как сны. Каждая часть - не запись сна, а монолог с места событий, который мы слышим в момент развития действия. Снообразность текста создается взаимодействием разнообразных художественных средств. Огромна роль метра и ритма, передающих изменения душевного состояния героини: радость, смятение, ужас, удивление. Созданию атмосферы сна способствуют и множество вопросительных конструкций, усиливающих ощущение "неволи сна", "держимости в чьих-то руках" ("Что это - вдруг - рухнуло - вдруг?..") Несвязность отдельных отрезков текста поэмы похожа на алогичное сцепление событий в снах. Так, например, организовано начало 1-й части, где мысль о "тайном жаре" души находит ассоциативную внешнюю параллель - реальный пожар дома, в котором уже отдель-

---

* Деление на части условно.

но от героини развивается действие ("Душа горит! Не наш ли дом горит?!"). В тексте наблюдаем и еще один чисто сновиденный принцип: раздвоение героини на зрителя и участника событий. Так строится ряд эпизодов, в частности финалы I, II, III частей, где вместо ожидаемого первого лица, от которого написана вся поэма, появляется третье, в мгновения отречения героини от куклы, друга, сына: "То две руки - конному - вслед: "Девочка без куклы", "То две руки - конному - вслед: "Девушка - без - друга!" То две руки - конному - вслед: "Женщина - без - чрева!" Всадник требовал: "Убей!" - и героиня согласилась во имя любви к нему это сделать. Страшность ее поступков обусловила раздвоение в этих эпизодах.

Как видно из приведенного материала, сон в поэме "На красном коне" - это не столько физиологическое состояние, сменяющее бодрствование, сколько образ мышления, способ познания мира и своего места в нем.

"Поэма воздуха" - попытка автора представить свою жизнь после ее конца, который Цветаева ощущала началом, новым рождением. Обращение к сновидческому опыту подтверждается как постоянным упоминанием сна в поэме ("Сон? Но в лучшем случае - Слог", "Сню тебя иль снюсь тебе", "Как сквозь просып первый", "Преднота сна"), так и высказыванием М. Цветаевой в пересказе А.И. Цветаевой: "... я попыталась описать, что бывает со мной, когда я после черного кофе - засыпаю... Точно куда-то лечу, - это еще не сон, - трудно объяснить словами" (6, с.690). Очевидно, речь шла не о содержании поэмы, а о том состоянии полета, которое испытывала она, погружаясь в сон. М.Л. Гаспаров, автор работы "Поэма воздуха" Марины Цветаевой: опыт интерпритации" (1), говорит о сходстве устройства поэмы с техникой раннего аналитического кубизма в живописи, "когда объект разымался на элементы, которые перегруппировались и обрастали сложной сетью орнаментальных отголосков" (1, с.140). Считаем, что ближе другая аналогия - сновидение. Об этом заставляют подумать и использованные в поэме приемы, названные Гаспаровым: "Разорванность, отрывистость; восклицательно-вопросительное оформление обрывков; перекомпановка обрывков в параллелльные группы, связанные ближними и дальними перекличками; использование двусмысленностей для создания добавочных планов значения; использование неназванностей" (с.139), а также само погружение из реального в ирреальный мир (см. начало "Поэмы воздуха").

Сны Марина Цветаева переживала столь же серьезно, радостно или мучительно, как и творчество. Она ощущала сновидения чудесным

состоянием души, в котором сбываются ее надежды и стремления. В течение всей жизни Цветаева верила в "связь через сны", дорожила снами о близких ей людях, храня записи снов и даря записанные сновидения их героям. Сны были важны для нее и как возможность заглянуть в собственную душу.

Погружаясь в сны и доверяясь их содержанию, Цветаева находила в сновидениях подтверждение своей концепции бытия, мирового устройства.

Отношение к снам оказало значительное влияние на творчество поэта. Высшие состояния души: творчество, жизнь, смерть, любовь - для М.Цветаевой близки состоянию сновидения. М.Цветаева о себе написала: "Я на земле стою лишь одной ногой..." Можно сказать, что ее голова всегда поднята навстречу небу. Проблемы Жизни, Сна, Смерти, Бессмертия, Бога, Судьбы являются ключевыми в ее поэтическом мире. Область волнующих поэта тем потребовала для их воплощения текста особого типа, где стредствами поэзии Цветаева могла воссоздать трудноуловимую атмосферу и "логику" сновиденного" мира.

Примечания

[1] Надя и Сережа Иловайские - дети Д.И.Иловайского (1832 - 1921), отца первой жены И.В.Цветаева, Варвары Дмитриевны. Надя умерла в феврале 1905 года.

[2] Эллис - Лев Львович Кобылинский (1879-1947), поэт, переводчик и критик. Познакомился с сестрами Цветаевыми у Л.А.Тамбурер зимой 1908-1909 гг.(8, т.2, с.518).

[3] В письме М.Цветаева сообщает: "Мы встретились с ней (матерью - Е.А.) на одной из шумных улиц Парижа.., где особенно грустно быть всегда одной". Летом 1909 года М.Цветаева совершила поездку в Париж. А.Саакянц датирует письмо 22 июня 1909 года (10).

[4] Цветаева, А. 1979. "Корни и плоды", *Звезда* , 4/1979
Саакянц, А. 1983. "О правде летописи и правде поэта", *Вопросы литературы*, 11/1983.

[5] Кудрова, И. 1982. "Воскрешение и постижение", *Нева* , 1982/12.

Литература

Гаспаров, М.Л. 1982. "Поэма воздуха" Марины Цветаевой: опыт интерпретации". *Учен. записки Тарт. Гос. ун-та, вып. 576. Труды по знаковым системам*. В.15, 122-140.

Рильке, Р.М.; Пастернак, Б.; Цветаева, М. 1990. *Письма 1926 года*, М.: Книга. Далее письма 1926 г. приводятся по этому изданию.

"Поэт о критике" , *Октябрь* , 7/1987.

Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. 1975. "Сны Блока и "петербургский текст" начала XX века", *Творчество А.Блока и русская культура XX века: Тезисы 1 Всесоюзной конференции*, 1975, Тарту.

Цветаева, А.И. 1983. *Воспоминания* , М.: Советский писатель.

Цветаева, М.И. 1910. *Вечерний альбом* , М.

Цветаева, М.И. 1965. *Избранное* , М.: Советский писатель (Большая серия Б-ки поэта).

Цветаева, М.И. 1980. *Сочинения в 2-х томах* , М.: Худож. лит-ра.

Цветаева, М. 1988. *Сочинения в 2-х томах* , М.: Худож. лит-ра.

Эфрон, А.С. "Страницы былого", *Звезда* , 6/1975.

WSA – Sonderband 32 (1992) 135 - 146

Н.Катаева-Лыткина

ПОЭТ МАРИНА ЦВЕТАЕВА И СЕМЬЯ КОМПОЗИТОРА СКРЯБИНА

Драгомилово, Рогожская,
Другие...
Широко ж твоя творилась
Литургия.
М.Цветаева

В трагические дни гражданской войны, в голодной Москве 20-22 гг., написав в "чердачном дворце" свои лучшие книги и сотни блистательных стихов, "устав от дня", "плясуньей длинноногой" кружила и кружила "до самой тьмы" и во тьме ночной, 27-летняя Марина Цветаева, "гонимая тоской, всей страстью - позабыть", "меж всех штыков, мешков и граждан" и - не одна! Она нашла себе идеального спутника - отчаянную, хрупкую и отважную, с убывающей жизнью в глазах - миниатюрную вдову композитора Скрябина - Татьяну Федоровну Шлецер-Скрябину. Как и Цветаева, Татьяна Федоровна тоже была гонима тоской, а еще - бессонницей и той же жаждой - позабыть. Интеллектуально-художественная атмосфера и идеи великого композитора были живы в ее доме, и это объединяло их в дружбе, в потребности тепла и света не только физических. Их бродяжничество - "попытать молодецка счастьица, в переулочках тех Игнатьевских!" было не метафорой - болью, живой страстью "уйти в ночь", "В страну мечты и одиночества, где мы Величества, Высочества". Марина Ивановна с Татьяной Федоровной бродяжили по Москве в надежде на манящий огонек, на "окно, где не спят", на совместные бдения стихами и музыкой, беседами у камелька. Марина Ивановна и Татьяна Федоровна совпадали во времени, в интенсивности чувств, в отваге поступков, загнанной внутрь тоске, в публичном одиночестве.

И, как бы Марина Ивановна ни была "счастлива жить образцово и просто" - просто не получалось.

Стремительная, рискованная дружба вдовы и поэта, неумолимо ведшая к трагической развязке, определялась еще и редкостью натур и характеров и несла в себе некую художественную завершенность.

Взаимная заинтересованность и свобода отношений, во всем разность и единство в главном, редкая для Марины Цветаевой слитность - дают основание отвести этой дружбе особое место в биографии поэта.

Истории этих отношений по времени всего два года - со 2-го июня 1920 года по май 1922-го.

Чтобы многое понять в этой дружбе, необходимо углубиться в круг лиц, "сопровождающих" перекрестные отношения, которые во многом взаимно формируют их. Главными действующими лицами совместности их дружбы были актер-музыкант А.А. Подгаецкий, князь С.М. Волконский, поэты Бальмонт и Балтрушайтис, соратник Мейерхольда режиссер В.М. Бебутов. Когда будет открыт московский архив Цветаевой, откроются многие подробности.

Сейчас - что там было еще - можно только гадать.

Отечественные религиозные философы, к которым обращен сейчас XX век - Н.Бердяев, Вяч.Иванов, С.Булгаков, Л. Шестов* - были не только современниками Цветаевой. Они были друзья, сокорреспонденты и собеседники, в живом общении со взаимопосвящениями. Они тоже были близкими друзьями композитора Скрябина.

Марине Ивановне было 27 лет, Татьяне Федоровне - 37. Их встреча произошла на том витке жизни, когда жизненное напряжение у обеих достигло предела. Они нужны были друг другу. Их *совместность - была им спасением.*

Татьяна Федоровна Шлецер-Скрябина девять лет была женой самого знаменитого и модного тогда композитора с мировой славой. Она вошла к нему в аристократический дом в круг блестящего общества просвещенных аристократов, музыкантов, философов, поэтов, художников, писателей. В доме были свои сложности. Фамилию Скрябина формально она не носила. Государь Император отказал ей в просьбе. У Скрябина не было развода. У Татьяны Федоровны и Скрябина было две дочери и два сына (один из них умер рано). В семье был культ Скрябина. Росла его слава. Жизнь двигалась по восходящей...

Катастрофа была внезапной.

Вдруг у Скрябина поднялась температура из-за фурункула на губе. Были приглашены лучшие врачи. Через несколько дней его не стало. Хоронили его тысячи людей. Татьяна Федоровна закаменела и от этого удара уже никогда не оправилась.

---

* Похоже, что Лев Шестов менее был связан со Скрябиным.

Удар за ударом: 22 июня 1919 г. при таинственных обстоятельствах трагически погиб в Киеве их 11-летний сын Юлиан; одаренный музыкант, надежда семьи. За двадцать дней до годовщины смерти Юлиана 2 июня 1920 г. - когда встретились Скрябина с Цветаевой - было ровно четыре месяца со дня не менее трагической голодной смерти младшей дочери Цветаевой - Ирины. Марина Ивановна к тому же не знала, жив ли ее муж. Он пропал на дорогах гражданской войны, в "белом стане". Она пребывала в скорби и страхе, в противостоянии - "высоковольтном" напряжении - "Я с вызовом ношу его кольцо". Мысленно она неслась: "Как по тем донским боям - в серединку самую" и готова была ко всему:

Пусть весь свет идет к концу -
Достою у всенощной!
Чем с другим каким к венцу -
Так с тобою к стеночке!

Со Скрябиной им вместе "шкурно - душевно хорошо". Это было их общей нотой.

В 1912 г. А.Н. Скрябин переехал в Большой Николо-Песковский переулок в дом N 11 проф. Грушки. Он заключил контракт на 3 года. "Срок был по 14 апреля 1915 г., т.е. в точности по день смерти Александра Николаевича. Это была та самая квартира, в которой он скончался в тот самый день, который предназначил себе контрактом". Мистический факт этот произвел сильное впечатление на религиозно-философский кружок Булгакова-Бердяева.

После смерти композитора в доме навсегда задержалась его тень и его идея всемирной "Мистерии" и "Предварительного действа", - всеобщей гибели людей в огне и "растворения" человечества в Космосе, в едином порыве к Солнцу. Теософия, антропософия, мистицизм, англославянизм Брянчанинова, Рудольф Штейнер, Блаватская, Кришна-Мурти, Мессия - все это в доме Скрябиных продолжало жить и не сходило с уст.

"Вдова Скрябина (...) манерная "стилизованная", посвятившая себя ему и после смерти - угасала в Бессонницах (...). Вот тут-то, как помнит подруга ее дочери Жданко, и оказалась Марина Ивановна с нею рядом. Весь цикл "Бессонница" посвящен Татьяне Федоровне. Вместе они искали по ночам "Окно, где опять не спят", и у них в дому "завелось такое".

Около Татьяны Федоровны был верный оруженосец ее Алексей Александрович Подгаецкий. Он был много лет завсегдатаем Скрябиных и частым гостем Марины в Борисоглебском. Большой Николо-Песков-

ский переулок прямо продолжался в Борисоглебский. Дома их были рядом. "Татьяна Федоровна Шлецер бледная маленькая брюнетка с узкими злыми губами и редкими взорами в лицо собеседнику. Она держится с преувеличенной строгостью "как принцесса крови", - пишет Леонид Сабанеев. При этом он признает, что она "обладала чрезвычайно живым умом и умением ядовито отпарировать слова, а часто и даром метких характеристик". Она писала стихи, а до замужества - и музыку. Друг Скрябина пианист М.Н. Мечик говорит, что она была ослепительна.

Татьяна Федоровна бегала девочкой в семействе Шлецеров (дядя - профессор консерватории - Н.К.-Л.), хорошо знала Верочку (Веру Ивановну Искакович, пианистку, первую жену Скрябина). Когда Скрябин играл - стояла перед ним на коленях с распущенными волосами и говорила - "Мой Бог".

А.Н. Скрябин происходил из семьи военной аристократии. Был воспитан и жил в традициях своего круга. Тесно был связан с Трубецкими, Лермонтовыми, Гагариными, - дружил с Волконским. Это были люди передовых идей, связанные с университетами, философией, искусством. Они собирались вечерами, музицировали, читали, дискутировали. Бывали друг у друга. Бывали здесь и близкие Скрябину: актер Подгаецкий, композитор А. Крейн с женой, Гнесины, Борис Зайцев с женой, Андрей Белый, Бальмонт, Леонид Осипович Пастернак был дружен с семьей композитора. (Он оставил прекрасные портреты Скрябина и Татьяны Федоровны). Приходили сюда и Гершензоны, Вяч.Иванов, философы Бердяев, Булгаков.

Часто предвечерние общие разговоры кончались "парадными" гостями в вечерних туалетах.

В "замечательном особнячке-музее на Новинском бульваре - у Гагариных - собиралось изысканное общество". Сабанееву казалось, "что если не Скрябин (...), то Татьяна Федоровна была несколько под гипнозом их родовитости и блеска".

Дети Скрябина подолгу гостили в семье Гагариных.

После смерти Скрябина и Юлиана никто из высоких друзей не оставил тогда в беде Татьяну Федоровну. Гонимые Революцией, оставались они рыцарями чести.

"Татьяна Федоровна и Скрябин" очень отличали Волконского как утонченного и аристократически изысканного "интересного" человека.

... Волконский сильно спорил со Скрябиным... Но с Волконским Скрябин оставался в самых дружеских отношениях, и они довольно часто порой виделись.

... Скрябин любил Волконского за его тонкий и культурный ум, за истинную любовь к искусству, за его независимый характер..." В 1920-21гг. Волконский посещал Скрябиных и Цветаеву.

В Борисоглебском у Цветаевой он, кроме занятий литературой, музицировал - играл с Мариной Ивановной в четыре руки.

"Когда однажды в 1921 году в Москве был потоп и затопило три посольства (все бумаги поплыли), - пишет Иваску Цветаева, - и вся Москва пошла босиком, С.М. Волконский предстал в обычный час. Я, обомлев: "С.М.! Вы? В такой потоп? И... мы ведь договорились. Я знала себя, свое: свой рост, свою меру человека - и все же была залита благодарностью. Но, так как такое (не такие потопы, а такие приходы) - раз в жизни, а обратное каждый день, все дни, я так до конца и не решила, кто из нас урод. Я? Они?" Несомненный "Час ученичества" - "Душа обязана трудиться".

Сиятельный князь Волконский, внук декабриста, посланец почти "осьмнадцатого века", носитель старой культуры - сразу был понят Цветаевой, как событие.

Волконский, Стахович и позже молодой князь Шаховской были для Цветаевой постижением сути "старинного благоговения", и ученичества у "обращенных к звезде".

Шаг за шагом Цветаева упорно завоевывала расположение князя. Не отличаясь покорностью - была покорна, не отличаясь кротостью - была кроткой, стала вдруг образцом прилежания и последовательности, часы, дни, а затем годы ученичества "из чистого восторга" - феномен Цветаевой.

Учась особливо русскому языку у князя, углубляясь в совместность, она от руки переписала ему три тома его воспоминаний. "Я раб, свои взлюбивший цепи, благословляющий Сибирь". Ночные переулочки и иноческий труд - какие всполохи зарниц над поэтом!

В 20-е завихренные годы закономерно возникает интерес Цветаевой к гигантам ренессанского масштаба - великим авантюристам. Тогда-то она пишет своего "Казанову".

Все это происходит одновременно с упоением фольклором, со страстью к цыганам, удали, риску, к "малиновым ритмам". И пишутся, пишутся стихи и книги.

Голод, разбой, "солдатики", бродяги, мошенники, спекулянты, языковое "разноцветье" "о ту пору, как над рекой-Москвой" бродят Марина и Татьяна Федоровна и "слипаются у них фонари", ибо чаще бродят ночами.

Ко времени их встречи дом Цветаевой в Борисоглебском, хотя и оставался по-диккеновски волшебным, но был уже "чердачным двор-

цом" и завершил свое пещерное превращение - сплошной чердак - в трущобу.

6 декабря 1920 года она пишет Евгению Ланну: "Поняв трущобность, удовлетворилась ею и ушла ночевать в приличный дом - к знакомым Скрябиной. Там были одни женщины, говорили про спиритизм и сомнамбулизм, я лежала на огромном медведе, слушала, спорила, соглашалась и спала. Ночью тридцать раз просыпалась, курила, бродила, будила и ушла до свету, оставив всех в недоумении - зачем приходила". Душа трудилась неустанно. "Все это было". "Мои стихи дневник". "Поэзия собственных имен". Постижения, наблюдения, накопления.

Скрябины, похоже, стали потребностью, ежедневностью жизни Марины Цветаевой. "Сплю. Просыпаюсь, темнеет. Али нет. Иду к Скрябиным". (Из того же письма).

"...Пошли к Антокольским (Он поэт и неплохой). Съели очень много черного хлеба и ушли оттуда на Арбатскую площадь - уже 12 часов, оттуда к Скрябиным, оттуда в 2 часа ночи по домам". Или: "А я уже 3 дня как не дома. Знаете, где я вчера была? - Судьба! В Спасо-Болвановском!!! Дружок, он есть!.. Какая там советская Москва! - времен Иоанна Грозного!

Мы шли со Скрябиной - она в своей котиковой шубе, на узких, как иголки, каблуках, я медведем в валенках, и она все время падала.

И как - мне - было - жаль! (NB - не ее конечно!)" А кого?

Татьяна Федоровна на Оке в Алексине вместе со Скрябиным когда-то тоже рискнула погулять и отправилась по российским дорогам на французских каблуках. Здравый смысл? Но и она и Скрябин были не в ладах с природой и, попросту не зная, что это такое, попадали впросак. На "российский сквозняк" ее занесли в Болвановский переулок - "болвановское" время и совместность с Цветаевой - шкурно-душевное.

Томный скрябинский дом и дом Бальмонта, как и другие дома, тоже пережили свои превращения.

Маленькая Ариадна Эфрон-Цветаева запомнила: "Когда Бальмонты собрались заграницу, думалось, что ненадолго, оказалось - навсегда, мы провожали их дважды: один раз у Скрябиных, где всех нас угощали картошкой с перцем и настоящим чаем в безукоризненном фарфоре, все говорили трогательные слова, прощались и целовались; на следующий день возникли какие-то неполадки с эстонской визой (это будет учтено Цветаевой - Балтрушайтис сделает ей литовскую - Н.К.-Л.) и отъезд был ненадолго отложен. Окончательные проводы происходили в невыразимом ералаше, табачном дыму и самоварном угаре

оставляемого Бальмонтами жилья, в сутолоке снимающегося с места цыганского табора".

"... в первые годы Революции Бальмонт и Марина выступали на одних и тех же литературных вечерах, встречались в одних и тех же домах. Очень часто бывали у большой приятельницы Марины Татьяны Федоровны Скрябиной, красивой, печальной, грациозной женщины, у которой собирался небольшой кружок людей, прикосновенных к искусству".

"Жили Бальмонты в 2-х шагах от Скрябиных неподалеку от нас. Зайдешь к ним, Елена вся в саже, копошится у сопротивляющейся печурки, Бальмонт пишет стихи, зайдут Бальмонты к нам - Марина пишет стихи. Марина же и печку топит. Зайдешь к Скрябиным - там чисто, чинно, тепло - может быть потому, что стихов не пишет никто, а печи топит прислуга..."

Здесь многое сказано для "красного словца". Стихи в доме Скрябиных писали все и всерьез. Сам Скрябин писал стихи для "Предварительного действа". Писала их Татьяна Федоровна, младшая дочь - Марина. Старшая дочь Ариадна в Париже, в 1924 году издаст свой сборник стихов и пошлет его Цветаевой.

15 русского января 1921 года Цветаева сообщает Ланну: "Татьяна Федоровна Скрябина получила паек - пока на бумаге. Продолжает рубить и топить - руки ужасные, глаза прекрасные, почти все вечера забрасываемся куда - нибудь - все равно - куда, я - устав ото дня, она - от жизни, нам вместе хорошо. Большое шкурно-душевное сочувствие: любовь к метели, ослепительно-горячему питью - курение, уплывание в никуда.

Как-то катались с Бебутовым на извозчике - сани вроде дровней - извозчик вроде ямщика, казалось, что едем не в "1 театр РСФСР" (это к Мейерхольду! - Н.К.-Л.) - а в Рязань, - всю дорогу бредили: он - о своем, я - о своем - и ямщик о своем - доходили только интонации, прэлэстно прокатились..." Полифония, написанная Цветаевой, спасительна своей самоиронией, в ней угадывается и контрапункт.

Бебутов был вторым режиссером у Мейерхольда. Режиссером и актером был и Алексей Александрович Подгаецкий, по сцене - Чабров.

Он с 1906 года был другом композитора Скрябина, с 1910-го или раньше был дружен и с С.М. Волконским. Волконский посвятил ему главу в своей книге "Разговоры", другую главу этой книги он посвятил Татьяне Федоровне Скрябиной. Возможно с 1914 года Чабров был уже знаком и с Эфронами. Ариадна Эфрон писала: "Среди завязавшихся в те годы отношений длительнее всех оказались приятельские связи Марины и Сережи с талантливым актером и музыкантом А.Подгаецким-

Чабровым, незабываемым Арлекином из "Покрывала Пьеретты", человеком мятущимся, неуравновешенным. Ему Марина посвятила в 20-е годы свою поэму "Переулочки" за негасимость его смятенности и за то, что в такое бесподарочное время он - однажды - подарил ей розу".

Дочь Марины Ивановны Аля (Ариадна Эфрон) дружила с младшей дочерью Скрябина Мариной, 1911 года рождения - на год старше ее.

Ариадне Скрябиной в 20-м году было 14 лет. Она училась в школе рядом с "Марининым домом", но вскоре оставила ее. Бесспорно, Марина Ивановна тогда уже проявляла интерес к незаурядной экзальтированной Ариадне, и потом - в Чехии и Париже поддерживала с ней отношения.

Ариадна - "капризная, похожая на мать... в которой скрябинского было только дырочка на подбородке", честолюбивая, властная. Ее соученица по школе Ильина рассказывает, что она уже тогда собиралась организовывать театр для "Великой Мистерии", говорила о совершенствовании через творчество и страдание, и о светомузыке. "Все красивое будет на сцене, вспыхнет огонь, сожжет всю Россию, а затем весь мир". Соученица боялась, что ее посадят в ВЧК или в сумасшедший дом. В МГУ на Моховой находился ФОН - факультет общественных наук, а при нем ГИС - государственный институт слова. Ариадну туда зачислили по категории А-2. Она слушала лекции философа Ильина. У нее в доме Скрябина в то время поселилась ее подруга Екатерина Жданко. Тогда же к Скрябиным переселился и Подгаецкий. Екатерина Жданко пишет: "Обе наши комнаты висели над аркой ворот. Постепенно я познакомилась со всем окружением вдовы композитора. (...) "Среди посещавших уже больную Татьяну Федоровну" Жданко помнит Елену Усиевич - вдову революционера, Марину Цветаеву с дочерью, Зайцева с женой, супругов Крейн, молодого черкеса поэта-имажиниста Кусикова, сиделку в галифе и сапогах с крагами - известную Киру Пинес, которая исчезла, когда наняли сиделок-монашек из Зачатьевского монастыря. Жданко описывает, как они зимой 22-го года ходили с Ариадной Скрябиной за пайком. "Миллионы, или как их называли "лимоны" росли и росли и в 1922-м году доросли до миллиардов... Мясо, сахар, сливочное масло - миллионный паек по ценам того времени академики и семья Скрябиных получали бесплатно. Мы с Ариадной увозили продукты на длинных детских салазках". Дальше она описывает изрешеченный пулями Арбат, асфальтовые котлы - жилище беспризорных и говорит, что в характере Ариадны "гнездилось самомнение, нетерпимость и спесь".

Товарищами детства Ариадны были сын писателя Даниил Андреев, дочь профессора МГУ Шура Любавская, Вера Кропоткина - родствен-

ница революционера, Франя - Франческа Бем - балерина труппы Касьяна Голейзовского. В университете ей нравился Константин Поливанов, сын профессора и брат Ольги Поливановой, ставшей женой Рубена Симонова, который сменил Вахтангова. "Семья Поливановых жила дружно и красиво, у них приятно было бывать". Зимой в Большом зале московской консерватории Ариадна и Катя слушали выступление Владимира Маяковского.

Полуразрушенная, измученная невзгодами и голодом Москва переживала всплеск художественной жизни.

В 18 лет уже в эмиграции Ариадна вышла замуж. Имела троих дочерей. Один из мужей - поэт Довид Кнут, после войны написал о ней книгу. Ариадна Скрябина приняла во Франции иудаизм, поменяла свое имя на Сарру. Участвовала в Сопротивлении. 22 июля 1944 года погибла. Награждена посмертно. Ее младшая дочь Бэтти (Елизавета) - вся в мать. Кажется, стала членом террористической организации в Израиле.

1925 год. 27.IV. Вшеноры. Цветаева писала Ольге Черновой: "Не встречалась ли с Ариадной Скрябиной? (...) Недавно получила от нее (...) о рождении дочери (3-го февраля, двумя днями моложе Георгия) и розовую кофточку - (...). Вот мы и сравнялись - она, в 1922 г. девочка (16 лет), и я, такая же, как сейчас. У меня сын, у нее дочь. Возрасты стерты". И 10-го мая 1925 года тоже Черновой:"...И еще "Молодца" для Ремизова. И для Ариадны Скрябиной... (Адрес узнаете у Веры Зайцевой)".

Узнав, что С. Эфрон жив, Цветаева собралась уезжать. Решили ехать вместе со Скрябиными. В марте 1922 г. Цветаева написала Эренбургу: "Чабров - мой приятель: умный, острый, впивающийся в комический бок вещей... прекрасно понимающий стихи, очень причудливый, любящий всегда самое неожиданное и всегда до страсти! Друг покойного Скрябина.

Захожу к нему... Он как раз топит печку, пьем кофе, взаимоиздеваемся над нашими отъездами (-Ну-с, как ваш? - А ваш как?). Никогда не говорим всерьез. Но он дворянин, умеющий при необходимости жить изнеженной жизнью, а я? Кто я? - даже не богема. У него памятное лицо: глаза как дыры, голодные и горящие, но не тем (мужским) - бесовским жаром, отливающий лоб и оскал островитянина".

Сабанеев его видел иначе: "Алексей Александрович Подгаецкий бритый мужчина актерского типа с кривым ртом и лысой головой, но еще молодой. Он говорил, мотая головой (у него был какой-то тик), говорил необычайно изысканно, постоянно впутывая в разговор

французские слова с фатовским произношением (...). Недавно вернулся из-за границы... Первое впечатление от этого типа было, что это шарлатан (...). Мне он был весьма противен". Н.Берберова была от него в восторге: "Чабров был гениальным актером и мимом, - пишет она - (...) магия его и яркий талант были исключительны (...). Я и сейчас помню каждую подробность этого поразительного спектакля - ничто, никогда не врезалось в мою память, как это "Покрывало" - ни Михаил Чехов в Эрике IV-ом, ни Барро в Мольере, ни Цакони в Шекспире, ни Павлова в "Умирающем лебеде", ни Люба Величь в Саломее (...) я впервые поняла, что такое настоящий театр и у меня еще и сейчас проходит по спине холод..."

Ехать вместе со Скрябиными Цветаевой не пришлось. Татьяна Федоровна скончалась. Скрябины задерживались. Перед отъездом, помнит Аля Эфрон: "Мама отправила меня к Скрябиным за жившим там Чабровым, велела привести его немедленно и я мчалась наизусть знакомыми переулками - Борисоглебским и Николо-Песковским, через Собачью площадку (...). У Скрябиных наскоро расцеловалась с Марой, еще вчера подругой... Чабров, ждавший Марининого зова был наготове. Мы с ним тотчас отправились к нам. Марина (...) просияла навстречу Чаброву, его достоверной готовности помочь (...). Чабров отправился за извозчиком (...)"

Перед отъездом Скрябиных за границу Чабров-Подгаецкий взял опекунство над их детьми. Это было необходимо, ибо остались только дети и бабушка-бельгийка, не говорившая по-русски. Нужны были хлопоты и оформление документов.

Были слухи, что там не все было "чисто". В одном из писем Цветаевой Саломее Гальперн в Париже она пишет: "Я уговорилась с Чабровым (монахом) прийти к вам (...) телеграммой назначьте, пригласите нас к обеду, чтобы ему не сразу уехать (...) чтобы успел поиграть". (был пианистом - Н.К.-Л.).

В другом письме к ней же, говоря о художнике Н. Синезубове: "Кстати, это выкормыш того странного монаха, который у Вас что-то унес. Монах сейчас священник в Марселе и обучает маленьких детей (как уносить подальше)..."

С Волконского и Стаховича, пожалуй, не написать "Казанову" без Подгаецкого.

Два года необычайной дружбы М.И. Цветаевой и Т.Ф. Шлецер-Скрябиной, "душевно-шкурное" сочувствие, новый поворот общения с замечательными людьми, общность в утратах, интерес к культуре, перекличка характеров, взаимопритяжение натур, друзья-дети, житейские

"подмоги"... Совпадение во времени сделали эту дружбу исключительной, единственной во всем ее своеобразии.

"Дружба, последняя страсть
Недосожженного тела!"

Обе они "в воронку втянутые" решали вопросы бытия и быта через совместный личный опыт. Если Волконский, как говорила Цветаева, "вторая ступень восхождения", то здесь тоже своя - ступень.

Через месяц после отъезда 22-го июня 1922 г. Цветаева пишет Пастернаку: "11-го апреля 1922 г. похороны Скрябиной. Я была с ней в дружбе два года подряд - ее единственным женским другом за жизнь. Дружба суровая: вся в деле и беседе, мужская, вне нежностей земных примет. И вот провожаю ее большие глаза в землю".

"Задумываюсь о Т.Ф-не. Ее последний земной воздух... Занята Т.Ф-ной / допроводить ее... Ровно через месяц день в день - я уехала".

Это должно быть отклик на письмо Пастернака ей от 4.VI.22, где он пишет: "Простите! Простите! Простите!

Как могло случиться, что плетясь вместе с Вами следом за гробом Т.Ф-ны, я не знал с кем иду? (...) Как странно и глупо кроится жизнь. Месяц назад (...) существовали уже "Версты". Да - и не только "Версты" - существовало уже так много!

За 1920-1922 - столько написано! Как? Когда? и параллельно: Волконский, Бердяев, Бальмонт, Звягинцева, Скрябина, Подгаецкий, Ланн, Бебутов, Кузнецова-Гринева, Вышеславцев, Милиоти, Шенгели, Антокольский - таких имен более 30-ти. Студии, театры, концерты, быт, смерть, тревоги, тоска-дневники, письма - те же 1920-1922 гг. "Все это было", скажет она, и это в то самое время, когда "страшно слушать черную полночь в пустом дому".

Через 29 лет Ариадна Эфрон из ссылки тому же Пастернаку 9 ноября 1951 года:

"Скрябин! Ты помнишь где он жил? Борисоглебский или Николо-Песковский, кажется. Я играла с его дочками с Ариадной и Мариной, а жена его и мать все не могли пережить этой смерти, жена его красивая, черноглазая, вся бархатная, плакала над его нотами и никому не давала прикоснуться к его инструменту. Ее звали Татьяна Федоровна. У нее всегда болела голова. Она умерла от этого - от воспаления мозга. Только после ее смерти квартира Скрябина была превращена в музей".

Был ли, говоря словами Пастернака, их диалог "на высоте Джомолунгмы"? Обе они не были "держателями обыкновенных чувств и мыслей" и поэтому-то у них в эти два года всегда -

"Был легендой день вчерашний
И был безумьем - каждый день!"

Ничто для поэта не проходит даром.

"В горле - легкий громок,
Голос встречных дорог,
От судьбы ветерок:
Говорок, говорок".

WSA – Sonderband 32 (1992) 147 - 159

Г. Горчаков

К ИСТОЧНИКАМ ТРАГИЧЕСКОГО У МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ *

Голос Марины Цветаевой, оказавшийся родным нашему катастрофическому времени, - это голос трагического негодования.

Жизненная судьба ее, пришедшаяся на переломные вехи эпохи, все время подпитывала этот голос, вывела ее на простор, где она уже не могла остановиться, даже в прозе, даже в письмах. И даже в своей судьбе она не хотела и не пыталась ничего переламывать, чтобы не терять права на свое великое негодование, для которого и был создан ее голос.

Жизненная судьба Марины Цветаевой - это цепь бесконечных катастроф. И однако не они, эти катастрофы, явились первопричиной ее трагического мироощущения. Трагический голос был дан Цветаевой, по ее выражению, *отродясь* .

К такому же выводу на другом конце света, в Америке, пришел и Иосиф Бродский: "Трагизм этот пришел не из биографии: он был *до*..." (Предисловие к "Избранной прозе").

В очерке о художнице Наталье Гончаровой Марина Цветаева говорит: "Детство - пора слепой правды, юношество - зрячей ошибки, иллюзии. По юношеству никогда не суди", - и продолжает: "История моих правд - вот детство. История моих ошибок - вот юношество. Обе ценны, первая как Бог и я, вторая как я и мир. Но ища нынешней Гончаровой, идите в ее детство, если можете - в младенчество. Там - корни".

Цветаева неоднократно утверждала, что все, что ей нужно познать, она познала "до семи лет", а дальше только училась это понимать. В статье "Поэты с историей и без истории" она пишет: "О поэтах без истории можно сказать, что их душа и личность сложились еще в утробе матери... Они уже все знают отродясь... Они пришли в мир не узнавать, а сказать... Чистая лирика живет чувствами... Они даны нам сразу все... Чувству не нужен повод, оно само повод для всего. В кого вложена любовь, тот любит, в кого гнев - тот негодует, а в кого обида - тот отродясь обижен. Обидчивость порождает обиду".

---

* Лекция, прочитанная 3-го ноября 1989 года в Департаменте славянских языков и литератур Йельского университета США.

Где начинается наш характер, наша личность - наукой еще точно не установлено.

С одной стороны, Марина Цветаева утверждает - "отродясь", с другой - она не столь категорична и устанавливает верхний предел: "всего до семи лет". "Отродясь" будем понимать как очень рано. И в этом промежутке попробуем поискать особые болевые точки.

Основные источники, из которых мы можем почерпнуть сведения о детстве Марины Цветаевой, - это ее автобиографическая проза и ее письма, воспоминания Анастасии Цветаевой, неопубликованные воспоминания их сводной сестры Валерии Цветаевой и некоторые другие.

Картины детства в автобиографической прозе Марины Цветаевой во многом пронизаны горечью. Самое болезненное переживание Цветаевой в детстве, как утверждает Карлинский, - это то, что "мать оказывала открытое предпочтение пасынку и младшей дочери в ущерб первенцу". Очень рано Марина почувствовала себя нежеланным ребенком.

Надо сразу сказать, что автобиографическая проза Цветаевой не может быть источником достоверности отдельных деталей и фактов. В этом отношении воспоминаниям Анастасии Цветаевой надо доверять больше. Анастасия Цветаева оспаривает, что их мать Мария Александровна неодинаково относилась к своим детям. И я думаю, что мы с ней должны согласиться. Это, между прочим, подтверждает и сама Марина Цветаева.

В 1934 году Цветаева сочиняет, как она говорит, "веселый пустячок" - "Сказку матери". В этом рассказе Цветаева вроде бы воссоздает ту сказку, которую лет тридцать назад Марине и Асе рассказывала мать.

Это сказка про разбойника, заставляющего некую мать выбрать, какую из двух дочерей она отдаст разбойнику на заклание. (Самой Марине Цветаевой пришлось очутиться в подобном положении "выбора", когда она осталась с больной Асей, спасала ее от смерти, и не могла поспеть к младшей дочери, умиравшей в приюте).

Зажгли для каждой девочки по свечке - чья свеча скорее сгорит, ту девочку и убьют...

Кончилось все, разумеется, рождественской сказкой: обе свечи горели вровень, и разбойник, видя равную любовь матери к своим дочерям, отступил.

Конечно, главный смысл рассказа - вовсе не содержание этой сказки, а тот спор мужду соперничающими девочками, которые все время мешают матери рассказывать.

"Веселый пустячок" начинается с провоцирующего вопроса младшей дочери, Аси:

"- Мама, кого ты больше любишь: Мусю, или меня: (Хоть чу-уточку) я не обижусь (с победоносным взглядом на меня), если - Мусю.

Все, кроме взгляда, было чистейшее лицемерие, ибо и она, и мать, и главное, я отлично знали - кого, и она только ждала убийственного для меня слова, которого я, покраснев, с неменьшим напряжением ждала, хотя и знала, что не дождусь".

Конечно, не две ровно горящие свечки, а вот эти слова: "...хотя и знала, что не дождусь", - подтверждают правоту Анастасии Цветаевой, что их мать Мария Александровна никогда не отдавала одним детям предпочтение перед другими. Думаю, что и характер Марии Александровны, и то строгое воспитание, которое она получила, и тот нравственный долг, взятый ею добровольно, в котором она "себя похоронила", исключает возможность открытого предпочтения ею кого-нибудь из детей.

Исследователи цветаевского творчества придают большое значение детским обидам Марины Цветаевой, которая ощущала себя нелюбимым ребенком. Отсюда - корни ее трагизма, бунтарства и так далее.

Основной спор - "спор о детстве" - между исследователями происходит на уровне признания достоверности тех или иных фактов.

Карлинский склонен считать воспоминания Анастасии Цветаевой, как и детские сборники самой Марины, преувеличивающими идиллию цветаевского дома, а "показания" автобиографической прозы Цветаевой более достоверными, во всяком случае психологически более точными.

Виктория Швейцер объясняет, что Цветаева создавала вовсе не мемуары о своем детстве. Швейцер пишет: "Ее (то есть Марину Цветаеву) не интересует вообще "детство", ни даже "становление личности". Она исследует феномен ребенка, "обреченного стать поэтом". ("Быт и бытие Марины Цветаевой").

Следует сказать, что, вовлекаясь все более и более в этот "спор о детстве", исследователи допускают полную непоследовательность: они по сути идут по кругу - вначале опровергают друг друга, а затем повторяют сами то, что опровергали.

У конце концов Швейцер утверждает, что поэту и незачем "выискивать в своем детстве события и впечатления", "пережитые им" как "обиды". Согласно Виктории Швейцер, трагическое мироощущение поэта определяется не обидами, а дано каждому поэту генетически.

Но обида - реальное ощущение самого детства Марины Цветаевой. В письме к Раисе Ломоносовой от десятого февраля 31-го года она писала: "Меня мало любили... С детства и по сей день. Мать мною восхищалась, *любила* она мою младшую сестру".

Буквально в тех же выражениях в своей автобиографии, датированной: "зима 1939-40 гг." Эта автобиография известна только на чешском языке в сборнике "Hodina duše" Прага, 1971: "Я у своей матери старшая дочь, но любимая не я. Мною она гордится, вторую - любит. Ранняя обида на недостаточность любви".

Спор идет об истоках чувства этой обиды, которую Цветаева так явственно выражала в своей автобиографической прозе. Но мне кажется, что в поисках истины мы не должны сталкивать воспоминания двух сестер - это бесплодный путь. Я все-таки считаю, что одного генетического предрасположения недостаточно, чтобы обрести трагический кругозор. Способность ощутить боль еще не дает представления о боли - надо еще обо что-то сильно удариться.

Доверимся же словам Марины Цветаевой ("всего до семи лет...") и обратимся к ее до-семилетию. Не найдем ли там фактов, говорящих о том, что обиды ее были не "придуманными", а реальными? Обиды, которые породили ее чувство ненужности в этом мире, определили пребывание в этом мире как катастрофу и предопределили ее полную непримиримость с этим миром.

Обратимся снова к "Сказке матери":

"- Мама, что такое молочная сестра? - спросила присмиревшая, подавленная моим превосходством Ася.

- Дочь кормилицы.

- А у меня есть молочная сестра?

Мать на меня:

- Вот.

- Фу! - сказала Ася.

- А Ася, мама, не моя, правда, мама?

- Не твоя, - подтвердила мать. - Потому что Асю кормила я, а тебя кормилица".

Вопрос о кормилице всплывает случайно, он никакого отношения к сюжету сказки не имеет. Спор девочек вертится возле того, кто из них лучше и кого больше любит мать. Случайно мелькнуло выражение "молочная сестра" и разговор зашел о кормилице. И опять совершенно неожиданно звучит вопрос Аси:

"- А у тех девочек, которых потом убили, сколько было кормилиц?

- Ни одной, - ответила мать, - *их мать кормила сама, потому, может быть, так и любила* и ни одной ни могла выбрать... (Курсив мой - Г.Г.)

Что Мария Александровна по какой-то причине Марину сама не кормила, это факт установленный. Не знаю, насколько удовлетворитель-

ной признавала эту причину Марина, но сам этот факт, судя по всему, для нее оказался очень болезненным.

Марина Цветаева вырабатывала свою особую ска́лу ценностей, и если даже среди этих ценностей были условные, на грани предрассудков и примет, все равно для нее они были незыблемы.

И хотя в высших кругах кормилица - явление обыденное, для Цветаевой кормление своим молоком было непреложной ценностью. Для нее характерно такое выражение:

Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
("Тоска по родине", 1934).

В поэме "Царь-Девица" нянюшка урезонивает Царь-Девицу, что ее прельщают только одни сражения:

Как не я тебя, а львица
Львиным молоком вскормила.

О молодом поэте Гронском, который был в какой-то степени ею выпестован:

"Не буду скрывать - Гронского я выкормила".
("Поэт-альпинист")

В трагедии "Федра" завязаны многие важные для Марины Цветаевой узлы.

На первый взгляд может показаться, что в этой трагедии главное - треугольник Тезей, Ипполит и Федра - жена Тезея и мачеха Ипполита. Но античный сюжет для Цветаевой - не просто сюжет для вариаций. Она, как всегда, любой материал использует, чтобы высказать свое сокровенное. В "Федре" главное лицо - кормилица. Мне кажется, это не сумели заметить. Но это подтверждается даже структурно.

Кормилица участвует в трех картинах, и ей принадлежит 35 % всех строк трагедии. Федре - 13%, Ипполиту - 9%, Тезею - 7%.

Кормилица утверждает свои права на Федру:

Всё кормилица
Я, все выкормыш -
Ты...

И это "связь" "как могила сильна":

Я тебя вскормила грудью.
Между нами речи лишни.
Знаю, чую, вижу, слышу
Все - всех бед твоих всю залежь! -
То есть впятеро, чем знаешь,
Чуешь, видишь, слышишь, хочешь
Знать.
(Выделено мной - Г.Г.)

Цветаева создает собственную мифологию, собственные свои заповеди, свой моральный кодекс и чуть ли не собственные законы природы:

Ведь мать тебе, ведь дочь мне!
Кроме кровного - молочный
Голос - млеку покоримся! -
Есть: второе материнство.
Два над жизнью человека
Рока: крови голос, млека
Голос. Бьющее из сердца
Материнство, уст дочерство
Пьющих. *Яд течет по жилам -*
Я - в ответе, я - вскормила...
(Выделено мной - Г.Г.)

И не ясно, что кормилаца готова всего лишь ограничиться равенством прав, а не утверждает свое главенство.

Несколько отвлечемся в сторону.

Когда говорят о жизненных катастрофах Марины Цветаевой, прежде всего имеют в виду те, которые начались после революции. Но по обычному житейскому разумению, еще до революции, к своим двадцати годам, Марина Цветаева понесла самые главные потери: когда ей было 14 лет - умерла мать, в двадцать лет она потеряла отца, и к этому времени она лишилась вообще всяких жизненных опор в лице старших поколений. Правда, она уже вышла замуж - но за мальчика, который был ее моложе - совсем не опора.

Но мы не обнаружим у Марины Цветаевой трагического надлома, вызванного этими обстоятельствами. Наоборот, эти годы, как все отмечают, были самыми светлыми, праздничными годами ее жизни. Крик отчаяния вырвется у нее позже, когда социальные катаклизмы сметут весь старый уклад и поставят под угрозу само существование.

"Я одинокий человек - одна под небом (ибо Аля и я - одно)... Никто мне не помогает жить, у меня нет ни отца, ни матери, ни бабушек, ни

дедушек, ни друзей. Я - вопиюще одна, потому - на все вправе. И на преступление".

(Начало февраля 1920 г., письмо В.Звягинцевой и А.Ерофееву).

То, что Марина Цветаева слабо прореагировала на смерть старшего поколения, думаю, объясняется не ее черствостью, а ее устремленностью. Ее призвание - не быть сиротой, а быть матерью. Всю жизнь она искала "надобного мне", она ощущала сиротство других, для которых стремилась быть матерью ("бабушкин внучек" - ее Сережа Эфрон, мальчики Вахтанговской студии, красноармеец Бессарабов, Бахрах, Гронский, Штейгер и т.д. Даже со старшими себе - она становилась старшей).

"А другой нужно не быть любимым ребенком - ей нужен ребенок, чтобы самой любить его". (Письмо к амазонке")

Но, кроме духовного материнства, она ощущала свое предназначение и в обыкновенном земном материнстве. Еще в детских стихих "Вечернего альбома" она утверждала:

Но знаю, что только в плену колыбели
Обычное - женское - счастье мое!
("В Люксембургском саду")

Особенно страстное желание Марины Цветаевой - иметь сына. "Мать мальчика" - это для нее высший титул, чуть ли не выше титула поэта. Об этом разбросано у нее повсюду в прозе, в стихах, поэмах, письмах. В 1920 году она пишет настоящий панегирик сыну (вскоре после смерти дочери Ирины и при полной неизвестности, жив ли Сергей Эфрон). Нарисовав ослепительный образ сына (пророчество - сын ее, Георгий, действительно был статным красавцем), она пишет:

Остолбеневши от такого света,
Я знаю: мой последний час!
И как не умереть поэту,
Когда поэма удалась!

О смерти - тоже пророчество. Единственное, что она еще могла в той ловушке сделать для сына, - это умереть.

Еще при рождении первой дочери она записывала в дневник: я уже ее ревную. Так же она испытывала муки ревности, что кто-то встанет между нею и сыном. "Вечный третий в любви" - гневно восклицает она в стихотворении "Наяда" (1928):

Горделивая мать
Над цветущим отростком,
Торопись умирать!

Завтра - третий вотрется!

Не хотела даже няньку:

"А вдруг он эту няньку будет любить больше чем меня".

(О.Е.Черновой, 2.08.25. Сын еще не родился, но она абсолютно уверена - что сын!).

И через три месяца после рождения сына, ей же (10.05.25): "Вообще, у меня чувство с Муром - как на острове и сегодня я поймала себя на том, что я уже мечтаю об острове с ним, настоящем, чтобы ему *некого* (оцените малодушие!) было, кроме меня, любить".

Она не соблюдает всех требований режима кормящей матери: много курит, нервничает, но не хочет ничем прикармливать ребенка и страшно гордится тем, что мальчик "хорошо ведет себя. Впечатление, что старается сделать мне честь... Мальчик очень благороден, что с такого молока прибавляет. Чистейшая добрая воля".

(О.Е.Черновой, 29.02.25)

В своих воспоминаниях Анастасия Цветаева часто следует за старшей, утверждает свою "близнецовость". И вот мы читаем у нее:

"Моя покорность совету доктора о моей нервной системе внесла грусть и тайную обиду в единственно твердую точку моей жизни - материнство: фактом приглашения в дом кормилицы у меня был отнят ребенок, и не ко мне он теперь тянулся, не на моих руках засыпал! Другая заняла мое место..."

И если Виктория Швейцер, говоря, "что больше жалела, чуть больше опекала" "более слабую... тяжело болевшую" Асю, утверждает, что "Марине этого достаточно, чтобы насторожиться: мать - не мать, ты - не ты, дом - чужбина. Ведь она поэт", - то, безусловно, что отказ матери от кормления воспринимался Мариной Цветаевой как одна из самых ранних реальных глубоких обид, которую она никогда не забывала, которая подспудно жила в ней всю жизнь и служила питательной почвой для ее мифа о нелюбимой и нежеланной дочери.

"Когда вместо желанного, предрешенного, почти приказанного сына Александра родилась только всего я..." ("Мать и музыка", 1934)

В письме Вере Буниной (5.10.33) Цветаева писала о своей сестре:

"Мы очень похожи, но я скорее брат, чем сестра: моя мать всегда хотела мальчика и с первой минуты моей (меня) осознания назвала меня Александр, я *была* Александр, - так вот всю жизнь и расплачиваюсь. Ася - я - минус Александр".

Анастасия Цветаева тоже говорит об этом: "Ожидая первенца, мама мечтала о сыне, которого уже мысленно назвала в честь своего отца, Александром". ("Воспоминания").

Откуда это им стало известно, они не сообщают (хотя во многих других случаях не скупятся), и у нас, увы, нет уверенности, что это всего-навсего не миф, выдуманный Мариной, повторенной вслед за ней сестрой и вслед за ними биографами. Перенос своей мечты о сыне на мать. Миф, который усиливает другой ее миф - о ее нежеланности.

Но, думается, что один факт некормления сам по себе недостаточен для такой глубокой обиды.

Вспомним другое, наиболее тяжкое, страдание ее детства - это ощущение дисгармонии своей природы. Подобная дисгармония менее мучила Пушкина, а Лермонтову приносила избыточные страдания.

Вот два портрета одной и той же кисти (неопубликованные воспоминания Валерии Цветаевой):

Портрет Марины: "Внешне тяжеловесная, неловкая в детстве, со светлой косичкой, круглым розовым лицом, с близорукими светлыми глазами, на которых носила долгое время очки..."

Портрет Аси: "...подвижная, находчивая, ловкая, в детстве с мальчишескими ухватками, была небольшого роста, худенькая, с легкими светлыми волосами, нежным цветом лица..."

Известно, что Марина Цветаева болезненно воспринимала свою внешность.

"Я большая и толстая" ("Мой Пушкин", 1936)

"Милый Сережа, - обращается она к давно умершему Сереже Иловайскому, - примите мою благодарность за ту большеголовую стриженную, некрасивую, никому не нравящуюся девочку". ("Дом у Старого Пимена").

"Мне перед Сережей (семь лет и семнадцать) всегда было стыдно за себя - такую. Какую? Да здоровую (он тогда еще не болел), резкую, дерзкую, с черными ногтями. Я, как негр, стыдилась своей непоправимой черноты. Помню, какого труда мне стоило войти в залу... Какого сведения челюстей - пройти через всю эту паркетную пустыню и подать ему руку" ("Дом у Старого Пимена")

Она пыталась "поправить" свою внешность: пила уксус, чтобы побледнеть, старалась похудеть, выкрасила свои волосы в золотой цвет, отпустила челку, чтобы закрыть "высокий ненавистный лоб", перестала носить очки, хотя без них ничего не видела.

Ее близорукость и нежелание носить очки определили своеобразное видение Марины Цветаевой и отразились на ее поэтике. Вся поэтика

Цветаевой идет от звука и от незрячести - от нечеткости расплывшегося, не в фокусе, изобразительного кадра.

Алексей Ремизов, который сам был очень близоруким, называл это - смотреть на мир "подстриженными глазами". О такой же подмене зрения писал и Набоков ("Король, дама, валет").

Уход в мир поэзии, равнозначный уходу в иной, высший, мир, был для Марины Цветаевой, "беспощадной в своей внешней самооценке", возможностью сбыться "по образу своей душу".

Та "драма", которую Цветаева описала в очерке о Волошине "Живое о живом", - драма несоответствия чарующих стихов загадочной незнакомки Черубины де Габриак и внешности скромной учительницы Елизаветы Васильевны Дмитриевой, которая была хромой, - это, конечно, выплеск горьких переживаний самой Марины Цветаевой.

Со временем это прошло, когда Марина Цветаева из гадкого, как ей представлялось, утенка выросла в лебедя, привлекающего восхищенные взоры. А против разрушающего действия времени и тяжелых условий она нашла надежную защиту в виде излюбленного своего девиза "*Не снисхожу* ".

В 1918 году она записывает в дневнике: "Моя душа чудовищно ревнива: она бы не вынесла меня красавицей".

То есть красота, которая забирала бы все силы на саму себя, ей и не нужна была. Досаждало ей только несоответствие между грубой, здоровой ее оболочкой и лирической стихией ее души.

Но пока надо было прожить детство и отрочество с этой отравой. Поэтому, видимо, Марина дерзила, поэтому любила черта, похожего на чугунную печь, и любила черных - цыган, негров... Недаром в 37-ом году негры в Париже устроили вечер, на который пригласили выступать Цветаеву.

Я полагаю, что в сознании Марины Цветаевой вполне могла откладываться связь между ее оболочкой и тем, что она была выкормлена, вспоена молоком страшной и злой цыганки - ее кормилицы.

...Яд течет по жилам -
Я - в ответе, я вскормила.
Как могила сильна
Связь.
("Федра")

То есть влияние совсем другой *природы*.

Внешне цветаевский дом - это островок высокой культуры, где господствует гармония разума и чувств. Отец и мать - это союз достойных

людей, чья миссия - утверждать высшие ценности мировой культуры. Фундаментом дома служили труд, долг, порядочность, бескорыстие, самоотдача. Из него изгонялись лень, эгоизм, своеволие, слабоволие. К нему вполне применима оценка, данная Мариной Цветаевой дому Иловайских: он "был исполнен благородства. Ничего мелкого в нем не было".

Все это могло вызвать у Марины Цветаевой только восхищение и глубокое уважение. Благодарность, но никак не бунт. Трудно в таком доме найти место для реального конфликта.

И однако же дом скрывал глубокий надлом. "Горькие женщины в вашем роду", - обращается кормилица к Федре. Это опять-таки формула Марины Цветаевой о себе.

В 1934 году она пишет Тесковой:

"Гений рода? (у греков демон и гений одно). Гений нашего рода: женского: моей матери род - был гений ранней смерти и несчастной любви... нет не то: брака с не-тем. Моя мать с 13 л. любит одного... Мой дед, узнав, что он разведенный, запрещает ей выходить за него замуж... Моя мать не *выходит*, выходит год спустя за моего отца: вдовца, только что потерявшего обожаемую жену, с двумя детьми... Выходит, любя *того* , выходит, чтобы *помочь* . Мой отец (44 года - 22 года) женится, чтобы дать детям мать. Любит - ту."

И далее перечисляет судьбы многих других женщин, кровно связанных с цветаевским домом: бабушка Мария Лукинична Бернацкая, прабабушка графиня Мария Ледуховская, первая жена Ивана Владимировича Варвара Дмитриевна Иловайская - каждая из них любит одного, а замуж выходит за другого, все они умирают молодыми, оставляя детей.

Казалось бы, трагедия смерти превыше всего, но Марина Цветаева, постоянно варьируя эти мотивы, на первое место выводит акцент на браке не с тем.

В очерке "Мой Пушкин":

"(Мать - Г.Г.) вышла замуж, любя и продолжая любить - того, с которым потом никогда не искала встреч и которому, впервые и нечаянно встретившись с ним на лекции мужа, на вопрос о жизни, счастье и т.д. ответила: - Моей дочери год, она очень крупная и умная, я совершенно счастлива. (Боже, как в эту минуту она должна была меня, умную и крупную, ненавидеть за то, что я - не *его* дочь!)".

Как эти чувства глубоко входят в *кровь* поэта!.. В "Царь-Девице" у нее есть такое выражение: "Двух печалей первенцы". Разве это не про нее с сестрой?..

"Мама и папа были люди совершенно непохожие. У каждого своя рана в сердце... Жизни шли рядом, не сливаясь!". (Письмо Розанову 8.04.14).

По литературе прошлого мы много знаем о трагедии детей так называемой "тайной любви". Но Марина Цветаева, по-моему, одна из первых, кто решительно заговорил о трагедии детей долга - детей тайной *нелюбви*.

"А можно ли, - пишет она в очерке "Дом у Старого Пимена", - я только ставлю вопрос, а так уж непреложно - любить ребенка от нелюбимого, может быть - невыносимого? Анна Каренина смогла, но то был сын, сын - в нее, сын - ее, само-сын, сын ее души".

В одной из ее "высоких" романтических драм - "Фортуна" - между княгиней Чарторийской и неожиданно объявившемся из дальних странствий ее любовником Лозэном происходит такой диалог:

Лозэн:

Сын! - твой и мой!
Наш сын с тобой..
.....
Хороший? На меня похож?

Княгиня Чарторийская (блаженно):

Как солнце...

Лозэн:

А старшие? А мой любимец?

Княгиня Чарторийская:

Те?
Тем я не мать - ты не
отец им!
Пусть дева-мать в бесстрастной чистоте
Стоит над их несчастным детством!
(Лихорадочно)
Да я бы высушила их в песок,
Я б в снег зарыла их по шею...
(Курсив мой - Г.Г.)

Возможность своего осуждения княгиня Чарторийская запросто отводит легкой репликой:

"Чудище, - не мать?"

(Кстати, княгине Чарторийской приданы некоторые черты Марии Александровны: тридцатилетняя, полячка, она умирает от чахотки, ей на земле дороги только "сын и солнце").

И сама Марина чувствовала вот таким дитя не любви, а долга:

"Долг, Вера, у меня от матери, всю жизнь прожившей *как решила* : как не-хотела..." (письмо Вере Буниной от 24.10.33).

И какой простор открывается для воображения, для фантазии - строить цепочки-формулы...

Можно так: дочь нелюбимого - нежданная (жданным был Александр) - потому мать не любила - потому не кормила...

Кормила - случайная, страшная цыганка - потому выросла не той породы, некрасивая...

А можно так: родилась некрасивая - потому нелюбимая - потому мать не кормила...

А можно и так: мать не кормила - потому и не полюбила...

А главное: этот прекрасный дом, прекрасный по соотношению "Я и мир", против которого невозможно, кощунственно бунтовать, - невозможно было и принять по другому соотношению: "Бог и я".

Марина Цветаева преклонялась перед нравственным подвигом и отца, и матери, но сама присягала совсем иной правде - высшей правде - самой "древней", которая "раньше жизни начинается", без нее и "род людской... никогда бы и не начался" ("Федра").

Правда эта, по цветаевскому кодексу, - любовь. Любовь всегда права. Бог грехи простит, но не измену душе. За измену душе рано или поздно наступает расплата, неумолимая, как сам рок.

Как вынашивала свою правду - свою душу - Марина Цветаева - это большая и отдельная тема. Я же коснулся только небольшой ее части: той глубинной завязки, того зародыша, где все это только начинается, только намечается.

Против гнета насилия легко бунтовать, легко становиться революционером. Но гнета насилия не было - был гнет, но добровольный, гнет, который висел над домом, который висел над родом.

Две правды - ни от одной из них невозможно было отказаться - создавали полюса такой напряженности, которые и предопределяли постоянную амбивалентность всех чувств Марины Цветаевой, ее крайнее бунтарство: "Одна противу всех".

00064769

WSA – Sonderband 32 (1992) 161- 169

В. Купченко

ОБРАЗ М.ВОЛОШИНА В ПРОЗЕ М.ЦВЕТАЕВОЙ

Когда человек умирает, у близких ему по духу людей появляется желание закрепить память о нем. "Кончилась жизнь - началось житие": становится возможным окинуть взглядом весь путь покойного, попытаться понять его судьбу...

На смерть М.А. Волошина в России откликнулся критик А. Селивановский, из напостовцев. Его некролог в Литературной газете (17 августа 1932 г.) - это, по сути, осиновый кол поэту. (И то А. Фадеев характеризовал данную статью как "либеральную"!). Разумеется, в стране хватало людей, которые могли и хотели бы помянуть Волошина добрым словом, - но тогдашняя печать была для них закрыта...

Удивительно другое: и на Западе на смерть Волошина оперативно откликнулись люди, знавшие его не близко и не слишком к нему расположенные. В статьях М. Струве ("Последние новости", 17.08), Голенищева-Кутузова ("Возрождение", 18.08), А.Бенуа ("Последние новости", 28.08) звучат нотки отчуждения; А. Амфитеатров изобразил Волошина смехотворным "чудодеем" ("Сегодня", 11.09), И. Бунин фыркает и обличает ("Последние новости", 08.09)...

Статья М. Цветаевой "Живое о живом", появившаяся только в 1933 году ("Современные записки", NN 52 и 53), была, по существу, первым очерком по-настоящему близкого и долго знавшего Волошина человека. Для многих и многих читателей знакомство с Волошиным начиналось именно с этого очерка - как за рубежом, где он не раз перепечатывался, так и в Советском Союзе, где он сначала ходил в копиях, а затем - тоже не раз - публиковался (в 1968, в 1976, в 1980 гг.).

Однако если многие годы воспоминания М. Цветаевой должны были приниматься "на веру", то теперь у исследователей появляется возможность сопоставления их с документами, - прежде всего, с письмами и статьями самого Волошина, а также - с многочисленными вос-поминаниями других лиц. И можно попытаться поставить вопрос: насколько объективны воспоминания М. Цветаевой, - при всем умышленном "смещении отдельных фактов" (А. Саакянц), ей свойственном?

Посмотрим, каким рисует Цветаева своего друга и учителя.

С первых строк она определяет его сущность, главное в нем. И сущность эта - "полдневная": солнечная и земная, вещественная (с.190-

191)* . Но одновременно - магическая, мифическая и мистическая. Дух земли, - говорит она далее, - подчеркивая: "ДУХ, но ЗЕМЛИ" (228). "Макс был именно земнородным, и все притяжение его к небу было именно притяжение к небу - небесного ТЕЛА" (228).

С этим прекрасно согласуются многочисленные признания Волошина: "Я духом - бог, я телом - конь" ("Письмо", 1904 г.), "Я люблю тебя, тело мое..." (1912 г.). И в "Автобиографии": "Я язычник по плоти" и - о своей склонности "к духовно-религиозному восприятию мира и любви к цветению плоти и вещества во всех его формах и ликах" (ЦГАЛИ, ф.102, оп. 1, ед. хр. 13).

Таким же - полдневным и земным - называет Цветаева творчество Волошина: "плотное, весомое, почти что творчество самой материи" (191). Однако, далее упомянув, что истоком волошинского творчества была его сожженная, сухая земля, - Цветаева, никак не подтвердив эту мысль, переходит к теме "Волошин-ходок". Очень вероятно, что это неспроста - и дальше я этого еще коснусь...

Вторым по значению качеством Волошина - уже не прирожденным, а приобретенным, - Цветаева называет его веру в человека. Для нее Волошин - создатель "мифа о великом, мудром и добром человеке" (226). "Макс просто не верил в зло... Зло - бельмо, под ним - добро" (225). Действительно, эта мысль была глубоким убеждением Волошина. Он любил повторять изречение Леона Блуа: "Если бы мы смогли увидеть душу любого человека, - мы бы ослепли от ее блеска!" (Приводя ее в письме к А.М. Петровой от 4 октября 1917 г., поэт добавлял: "Мысль издавна близкая...").

Из этого убеждения проистекали другие качества Волошина-человека: "Человек и его враг для Макса составляли целое: мой враг для него был часть меня. Вражду он ощущал союзом. Макс на вражду своего согласия не давал и этим человека разоружал" (225). Отсюда и "неуязвимая мягкость" Волошина, и его убеждение, что каждый "прав по своему" - "первооснова его жизни с людьми", по словам Цветаевой. Сама Марина Ивановна восприняла это доверие к людям от Волошина - через "крепость и открытость рукопожатия" (231), которым он ее научил.

Одновременно Цветаева подчеркивает непреклонность Волошина в его убеждениях: "мягкость" - но "неуязвимая"! "Разбейся о шар"! (226). Да, разбиться о шар нельзя, но и проникнуть в него трудно. Цветаева признает "планетарность" Волошина ("Макс принадлежал другому

---

* Ссылки на страницы даются по изданию: Цветаева, М. 1980. *Сочинения в двух томах. Т.2. Проза*, М.: Худож. лит-ра.

закону, чем человеческому" (227), отмечает некий "священный трепет, никогда не дававший сходиться с ним окончательно, вплотную" (195). (Это подтверждает, например, и С.В. Шервинский).

Здесь приоткрывается разгадка волошинской "отъединенности", пресловутого "близкий всем, всему - чужой". Но если многие и многие повторяли эту самоаттестацию молодого Волошина, принимая на свой счет именно вторую часть этой формулы, то Цветаева подчеркивает его искреннюю и горячую открытость каждому. "Это было не двоедушие, а вседушие, и не равнодушие, а некое равноденствие всего существа, то солнце полдня, которому все иначе и верно видно" (225). И чуть дальше: "Это был огромный очаг тепла.., доверия..." (229).

В какой-то степени производным от веры Волошина в мудрость и доброту каждого человека было и его дружелюбие: редкостная множественность его дружб, их прочность, их духовная высота. "Полная отдача другому" в беседе, - "вникание, проникновение" (194); "человек событийный" (в смысле - с бытием друга), вся его душа - "сосущество-вание" (207); "ничего от мэтра, все от спутника" (209). Особенно бережным был Волошин к поэтам: "всякая хорошая строка была ему личным даром" (209) - и к женщинам. "Безупречный друг стольких женских душ" (200), провидец "в жизни женщин и поэтов" (206). "Ни одного человека Макс - знанием, опытом, дарованием - не задавил" (245).

Цветаева подробно останавливается на истории Черубины де Габриак, - считая, что она "в жизни Макса была не случаем, а событием" (206). Как впоследствии не трактовали эту мистификацию, какие мотивы ее ни выдумывали! Даже сам Волошин в своих воспоминаниях о Черубине несколько увлекся "фактической и анекдотической" стороной этой истории, забыв о главном. Цветаева же сразу определила суть всего предприятия: "Максимилиан Волошин дал "дару землю", безымянной - имя, обездоленной - судьбу (202). (Чего стоит рядом с этим пассаж Надежды Мандельштам о "мнимых мудрецах и пророках для истери-ческих женщин с неустроенной любовной жизнью"!).

Но творческим было общение Волошина не только с поэтами и поэтессами. "Все, что было своего, то-есть творческого, в человеке, разгоралось и разросталось в посильный костер и сад"... "Ненасытностью на настоящее" (в смысле - подлинное) он "заставлял человека быть самим собой" (245). Своим доверием, интересом к главному в человеке поэт умел извлечь "из человека основу", "вывести ее на свет" (243) - и не раз был "строителем судеб" (200). (И совершенно недостойной А. Ахматовой выглядит ее трактовка с чужих слов, сама она в Коктебеле не была! - этого качества Волошина: "Приезжала в Коктебель какая-

нибудь девица, он ходил с ней по вечерам гулять по берегу. "Вы слышите шум волн? Это они вам поют". И девица потом всем рассказывает, что Макс объяснил ей ее самое. Она поклонялась ему всю жизнь, потому что ни до, ни после с ней никто так не говорил, по той весьма уважительной причине, что она глупа, бездарна, некрасива и пр."). Такого вот снобизма и жесткости в Волошине не было ни грана: даже к обделенным судьбой людям, - как безымянный гвардеец-стихоплет или смехотворная Мария Папер, - он относился по-человечески, пытаясь помочь им найти какое-то приложение их сил... (245).

Особо подчеркивает Цветаева "одно из жизненных призваний Макса": "сводить людей, творить встречи и судьбы" (212). "Коробейник друзей"! - это его свойство ("щедрость на самое дорогое" для нее) она считала прирожденным (213). И здесь следует переход к еще одному существенному качеству Волошина: "он также давал, как другие берут. С жадностью. Давал, как отдавал" (213). На память сразу приходит волошинское: "Вы отдали - и этим вы богаты, но вы рабы всего, что жаль отдать!" ("Бунтовщик", 1923").

Единственная жадность ("святая" для Цветаевой), единственная собственность, которой он делился с трудом, - была книга. На памяти Марины Ивановны, в 1911-17 годах, Волошин снова и снова преодолевал эту свою слабость: "сколько выпущеных из рук книг - столько побед" (214). Позднее, в советские годы, поэт окончательно осилил эту "страсть собственничества", - позволив своим гостям самим брать книги для чтения и лишь прося записывать взятое в особую тетрадь...

В противовес прижизненным и последующим домыслам (тот же Бунин, И. Эренбург), Цветаева утверждает полную естественность, органичность, подлинность Волошина. (Последнее определение она не приводит, приняв на веру фантастическую волошинскую этимологию этого слова). "Этого человека чудесно хватило на все, все самое обратное, все взаимо-исключающееся, как: отшельничество - общение, радость жизни - подвижничество" (77). Вспомним, что и сам Волошин ценил людей "не за их цельность, а за размах совмещающихся в них антиномий" (К.Чуковский. *Некрасов.* - Л., 1926, с.393). "Парусина, полынь, сандалии - что чище и вечнее?" - спрашивает Цветаева, защищая коктебельское одеяние Волошина, бывшее притчей во языцех обывателей.

Мифологизируя Волошина (по его собственному примеру), Цветаева превращает его в доброго медведя гриммовской сказки (трижды приведен этот образ! 210, 241, 248). Доведя этот метод до крайности, Цветаева слагает собственный миф о Волошине: "на полном серьезе" рассказывает, как он "словом" остановил пожар... (Письма

Волошина от января 1914 года разным лицам сообщают нам, как это было в реальности, без всякой мистики). (241). В быту Волошин у Цветаевой - "весь уют", "сказка с хорошим концом" (242-243), "световой и тепловой очаг духа, у которого все грелись, от которого все горели" (243). И, в конечном итоге, - солнце без единого пятнышка (200)...

Может быть, Цветаева идеализирует Волошина?.. видит его лишь с одной стороны?.. Так, она утверждает, что этот семипудовый толстяк "никогда не возбуждал смеха" (195). Между тем, насмешек, издевательств, шаржей и карикатур на долю Волошина выпало предостаточно... Но Цветаева видела Волошина в просветлении своей любви (и своего врожденного благородства) - и видела глубже, чем иные, ослепленные раздражением. Подобно своему учителю, она усиливает основное в Волошине, - отметая "все остальное: мелкое, пришлое, случайное" (243).

Об объективности ее видения свидетельствуют и ее отзывы о творчестве Волошина, - которое, в целом, повидимому, не было ей слишком близко. Приглядимся: в своем очерке она называет хорошими стихи "К Вам душа так радостно влекома..." (но и то, может быть, - лишь по контрасту с прежде ей посвящаемыми); приводит "до тоски понравившееся" двустишие "Вместе в один водоем..."; вспоминает "из сразу полюбленных стихов Макса" "Теперь я мертв...". Высоко ставит Цветаева творческий поиск Волошина: он - неутомимый "ходок по дорогам мысли и слова" (192).

Однако о творчестве Волошина в целом Цветаева говорит: "В поэзии своей... - голова и пять чувств, из которых больше всего - зрение. Поэт живописец и ваятель, поэт - миросозерцатель" (207). И в другом месте: стихи "скорее являлись принадлежностью его сознания" (232). Хотя объективно Цветаева отдает Волошину должное: "поэт он - настоящий поэт, и человек - настоящий человек" (77). Не слишком близкой была ей творческая (не бытовая!) привязанность Волошина к Франции ("Ссылка его была всегда на Францию. Оборот головы на Францию..." (249). Именно поэтому Цветаева коснулась этих моментов с крайней деликатностью, - и, наверное, поэтому не раскрыла их до конца...

Исключительно точно говорит Цветаева о доме поэта: "такой ЕГО по духовному праву, кровный, внутренне свой, как бы с ним сорожденный, похожий на него больше, чем его гипсовый слепок" (213). И об его отношении к Коктебелю: "море, степь, горы... он ощущал своими", "полынь..." произносил как "МОЯ"... (213). Но все это - вскользь (в связи с его бескорыстием), так же как о том, что Коктебель - "вечный" и из него "потом разрослось - все" (250). Между тем, суть

Коктебеля - античность. И, тоже вскользь, Цветаева упоминает, что одним из обликов Волошин принадлежит греческому мифу. Но тут же переходит к обоснованию второго его облика - германской сказки, - заканчивая утверждением духовного его германства. И вот здесь с Цветаевой согласиться трудно...

Начну с недооценки ею эллинства Волошина. Она запомнила о первом сборнике его стихотворений: "где ни раскроешь, везде Париж" (249). Между тем, значительно большее место в этом сборнике занимают стихотворения, посвященные античности и ею пронизанные. Это цикл "Киммерийские сумерки" (14 стихотворений и еще пять, примыкающих к нему), цикл "Алтари в пустыне" (9 стихотворений), венок сонетов "Corona Astralis", стихи "Акрополь", "Грот нимф", "Во след", "Мы заблудились в этом свете...", перевод из Эредиа "Бегство кентавров" и другие. Всего 51 стихотворение из 119-ти, составляющих сборник.

В дальнейшем возник еще цикл "Киммерийская весна", - некоторые из стихов которого даже написаны античными размерами. В одном из них ("Коктебель") поэт прямо сказал:

Так вся душа моя в твоих заливах,
О, Киммерии темная страна,
Заключена и преображена...

Обычные образы этих стихотворений - Орфей, Актеон, Антигона, Икар, Одиссей; Аполлону посвящено не только несколько стихотворений ("Кантикой", "Станет солнце в огненном притоне...", "Дэлос", "Дельфы"), но и статьи: "Аполлон и мышь", "Horomedon". А еще были "Осенние пляски", венок сонетов "Lunaria", поэма "Космос" (из цикла "Путями Каина"). Здесь Волошин так рисует "мир античности":

Все было осязаемо и близко:
Дух мыслил плоть и чувствовал объем,
Мял глину перст и разум мерил землю. [...]
Мир отвечал размерам человека
И человек был мерой всех вещей...

Вслед за Анатолем Франсом Волошин "любил в античном мире сатиров, нимф, кентавров"; не раз повторял в своих статьях мысль Реми де Гурмона о том, что языческие боги лесов, полей и ручьев стали католическими святыми; с жаром переводил и неоднократно цитировал стихи Анри де Ренье об античных богах... "Мир прекрасный светлых эллинских богов" ("Тангейзер") он искал в своих странствиях по

Средиземноморью - и нашел у себя в Коктебеле. В скалах Карадага он видит вихрь складок Ники Самофракийской, волны Черного моря звучат ему гегзаметром Гомера, в плаче осенних ветров слышится голос Деметры, в лесах по дороге к Старому Крыму таится "кладбище амазонок", одна из полян за хребтом Сюрю-Кая была им названа "Долиной нимф". Сама Цветаева рассказывает, как Волошин показывал ей в прибрежных обрывах "вход в Аид". Современники вспоминают, что на прогулках, отпив воды из родника, Волошин обязательно выплескивал немного "в честь местной нимфы"...

Да и себя он чувствовал эллином. "Мы, свободные кентавры", - звучит обмолвкой в стихотворении "Письмо" (1904); в стихотворении "Как некий юноша в скитаньях без возврата..." (1913) поэт отождествляет себя с героем притчи Платона; в 1910 году прямо рисует себя древ-ним греком:

Я, полуднем объятый,
Точно крепким вином,
Пахну солнцем и мятой,
И звериным руном.
Плоть моя осмуглела,
Стан мой крепок и туг,
Потом горького тела
Влажны мускулы рук...

А в 1913 году признает и свое сходство с Зевсом (о котором говорили многие): "Я узнаю себя в чертах Отриколийского кумира..." Даже в 1924 году Э.Голлербах считал, что "основным в образе Волошина было нечно жреческое, нечто античное..."

"Маяк Эллады", поистине, светил поэту всю жизнь!

Не заметить этого Цветаева просто не могла. Но, бесконечно влюбленная в Германию ("моя страсть, моя родина"), она увидела в эллинстве Волошина гетеанство, а затем и германизм. Тем более, что германская кровь Волошина, действительно, налицо. (И ею, кстати, вполне объяснимы его аккуратность, страсть к утренней работе, культура книги, страсть к природе и к солнцу, прочность дружб... хотя все эти качества могут быть и у человека любой другой национальности).

Но как тогда объяснить то, что поэт так и не смог овладеть как следует немецким языком, - при нередком его общении с немцами и при огромном пиетете к Р.Штейнеру?.. Все дело в том, что ему "германский дух был всегда враждебен" - и не раз и не два он это подчеркивал. Впервые попав в Берлин, он пишет (9 января 1900 г.): "О, эти немцы!.. как они скучны!.. я даже в русском провинциальном обществе не встречал такой отчаянной косности, узости, таких

невылазных болот предрассудков..." 9 сентября 1905 г. Волошин отвечает на призыв М.Б. Сабашниковой поступить в немецкий университет: "Итти к кому-то на выучку - и еще к немцам, которых я глубоко ненавижу и презираю, - этого я не сделаю!" Весной 1915 года Максимилиан Александрович признавался: "Я в последний раз в жизни сделал напрасную попытку полюбить Германию... Но... окончательно убедился в том, что не люблю немцев за их достоинства, а вовсе <не> за недостатки". И пояснял: "Для меня, прежде всего, враждебно то, чем они гордятся больше всего... - дух организации - но организации внешней, машинной" (29 апр. 1915 г.).

И недаром, в конечном счете, сама Цветаева признавала: "знаю, что германства его я не доказала..." (253).

Вызывает сомнение и утверждение некоей загадки Волошина, на которую нет ответа. "Крутился он, бесспорно, вокруг какого-то солнца, от которого и брал свой свет" (226); "Макс был знающий. У него была тайна, о которой он не говорил..." (227). Можно согласиться с тем, что Волошин "был посвященный" (253). Но то, что он был "скрытый", даже "закрытый" мистик, - также неверно. Волошин охотно говорил о теософии и антропософии, - но с теми, кто спрашивал об этом - и, при том, не из простого любопытства. (Недаром все оккультные школы указывают, что "ученик" должен быть сначала подготовлен к восприятию учения, должен созреть для этого...). Главное же, что почти все моменты оккультного мировоззрения Волошина нашли отражение в его творчестве (стихи "Солнце", "Луна", "Сатурн", "Подмастерье", оба венка сонетов; такие статьи как "Апофеоз мечты", "Тайная доктрина средневекового искусства", "Пророки и мстители"...). Признавая, что "религиозный и оккультный элемент" в его поэзии "казался читателям смутным и непонятным", Волошин настаивал, что "и здесь" он "стремился к ясности, краткой выразительности" (Автобиография).

Когда Цветаева говорит, что "Макс был всегда под ударом какого-нибудь писателя", "которого внушал - всем", есть опасность понять это так, что он периодически менял эти увлечения, "был под ударом" то одного, то другого, то третьего. Между тем, и здесь, как в своих дружбах, он обычно оставался верным своим литературным пристрастиям "бессрочно". Анри де Ренье (о котором идет речь), Волошин любил и проповедовал всем всю свою жизнь, с 1908 года, когда впервые с ним познакомился, и до 1932-го, когда поставил французского писателя в ряд своих неизменных привязанностей. То же относится к Вилье де Лиль-Адану, Клоделю, Анатолю Франсу, Барбе д'Оревильи. (Но не к Франсису Жамму, - который не был в числе "самых-самых").

Наконец, необходимо сказать о некоторых фактических неточностях в очерке Цветаевой, - именно потому, что ее высокий авторитет может надолго закрепить их. Уйдя от мужа, Елена Оттобальдовна переехала с сыном не в Кишинев, а в Севастополь. Девичья фамилия ее была не Тиц, а Глезер. "Стройный высокий иностранец", "не то немец, не то чех", не был таким мимолетным эпизодом в жизни Елены Оттобальдовны (и Волошина), как поведали Цветаевой некие феодосийские старожилы (223). Павел Павлович фон Теш (1842 - 1908), московский врач, отец трех дочерей, ряд лет был близким другом Елены Оттобальдовны, хотя жили они врозь. Именно Теш способствовал переезду матери и сына Волошиных в 1893 году в Коктебель, помогал им там с первым устройством, давал гимназисту Волошину уроки английского языка. Однако, был человеком со странностями и Елена Оттобальдовна, по всему, не захотела не только дать сыну отчима, но и стеснять собственную свободу.

Однако эти мелкие неточности (кстати, не касающиеся ОБРАЗА Волошина), - ничто перед глубочайшим проникновением всего очерка Цветаевой, - которым она, поистине, выводила поэта за руку "из тени... на белый свет" (208). Написанные "с живой любовью" ("не боящейся улыбки") (210), эти воспоминания - действительно, "живое о живом". И закономерно, среди целого ряда четких формул в определении Волошина-человека и поэта, звучит прямое, итоговое, провидение: "Этот французский, нерусский поэт начала - стал и останется русским поэтом"... (254).

WSA – Sonderband 32 (1992) 171 - 200

Е. Коркина

ПОЭМА О ЦАРСКОЙ СЕМЬЕ*

1.

Судя по сохранившимся материалам, Марина Цветаева начала работать над поэмой летом 1929 г., закончив "Перекоп". 15 июля в письме к С.Н.Андрониковой -Гальперн Цветаева писала: "... не могли бы Вы <...> встретить меня с Вырубовым? Я сейчас собираю материал для одной большой вещи - мне нужно всё знать о Государыне А[лександре] Ф[е-доровне] - м[ожет] б[ыть] он может указать мне иностранные источники, которых я не знаю, м[ожет] б[ыть] живо что-нибудь из устных рассказов Вырубовой. М[ожет] б[ыть] я ошибаюсь и он *совсем* (здесь и далее в текстах писем курсив М.Ц. - Е.К.) далек? Но тогда - общественные настроения тех дней (коронация, Ходынка, японская война) - он ведь уже был взрослым?

(Я росла за-границей и японскую войну помню из немецкой школы: не то.) <...>

Кто еще может знать? (О *молодой* Государыне)"[1].

Просимые материалы, по-видимому, были указаны и через месяц, 20 августа 1929 г., Цветаева сообщает той же корреспондентке:

"... Прочла весь имеющийся материал о царице[2], заполучила и одну неизданную, очень интересную запись - офицера, лежавшего у нее в лазарете[3]. Прочла - довольно скучную - книгу Белецкого о Распутине с очень любопытным приложением записи о нем Илиодора, еще в 1912 г. ("Гриша", - м[ожет] б[ыть] знаете? Распутин, так сказать mis à nu..)"[4].

По-видимому до конца 1929 г. Цветаева искала и изучала документальные источники. 25 декабря она пишет А.А. Тесковой: "... Я всегда взваливаю на себя гору. Очередную. Федра - Гончарова - Перекоп. - Ныне - но не называю, чтобы не сглазить. Чтó бы мне писать восьмистишия! Беспоследственные и безответственные. А то - источники, проверка материалов, исписанные тетради, вся громадная работа *до* "[5].

В 1930 г. началась работа собственно над текстом поэмы. 1февраля Цветаева сообщает Р.Н.Ломоносовой:

---

* Настоящие заметки обобщают то немногое, что удалось собрать в попытках реконструкции замысла утраченной поэмы Цветаевой, истории ее создания, расшифровки сохранившихся фрагментов ее.

"Сейчас пишу большую поэму о Царской Семье (конец). Написаны: Последнее Царское - Речная дорога до Тобольска - Тобольск воевод (Ермака, татар, Тобольск *до* Тобольска, когда еще звался Искер или: Сибирь, отсюда - страна Сибирь). Предстоит: Семья в Тобольске, дорога в Екатеринбург, Екатеринбург - дорога на Рудник Четырех братьев (та́м жгли)[6]. Громадная работа: гора. Радуюсь.

Не нужна никому. Здесь не дойдет из-за "левизны" ("формы" - кавычки из-за́ гнусности слов), там - туда просто не дойдет, физически, как все, и больше - меньше - чем все мои книги. "Для потомства?" Нет. Для очистки совести. И еще от сознания силы: любви и, если хотите, - дара. Из любящих только я смогу. Потому и должна"[7].

Работа над поэмой шла урывками - и из-за необходимости зарабатывать на жизнь писаньем "проходимых" вещей, и, отчасти, из-за безнадежности встретить в ком-нибудь сочувствие к избранной теме. В письмах Цветаевой 1930-1931 гг. постоянно встречаются как прямые, так и косвенные упоминания о поэме. 17 октября 1930 г. она пишет Тесковой: "Сейчас продолжаю большую вещь, начатую еще прошлой зимой. Писать некогда, но все-таки пишу. Жизнь, из-за безденежья, еще не налажена"[8]. На следующий день, начиная деловую записку Н.П. Гронскому обращением: "Милый Н.П.", Цветаева в скобках приписывает: "(Так Царица писала Саблину)"[9].

22 января 1931 г. Цветаева описывает Тесковой положение своих литературных дел: "... С французским Молодцем пока ничего не вышло. Издательский кризис. Поэтов не издают совсем. 8 месяцев работы. ... Перекоп (6 месяцев работы) - лежит. В[оля] Р[оссии] взять не может (Добровольчество!), а С[овременные] З[аписки] даже не ответили. Такова же судьба вещи, которую сейчас (уже около года) пишу. Всё это - на потом, когда меня не будет, когда меня "откроют" (не отроют!)"[10].

В 1931 г. "Воля России" опубликовала главу незавершенной "Поэмы о Царской Семье" в виде отдельной поэмы под заглавием "Сибирь"[11]. А 7 марта 1931 г. в "Возрождении" появилось интервью Н.Городецкой, в котором приведены следующие слова Цветаевой, в ответ на вопрос: "А что вы еще пишете или хотите писать по-русски?":

" - О царской семье. Беру именно семью, а фон - стихия. Громадная работа. Всё нужно знать, что написано. А написать нужно - раз навсегда, либо вовсе не браться. В России есть люди, которые справились бы с этой темой, - но тема не их, они ее любить не могут: если бы любили, там бы не жили. Так что я чувствую это на себе, как долг"[12].

Это чувство долга не давало Цветаевой возможности оставить работу над поэмой.

3 июня 1931 г. Цветаева сообщает Тесковой: " ... С работой у меня весь этот <...> год тоже не блестяще: Аля много в Париже из-за своей школы, я с Муром, который *труден* , - кроме того пишу вещь, которая при невероятной трудности осуществления (сколько раз - бросала!) никому не нужна..."[13].

Работа над "Поэмой о Царской Семье" продолжалась, с перерывами, по 1936 г. включительно. 29 марта в письме к Тесковой, посвященном своему домашнему "расколу" из-за необходимости принимать решение о возвращении на родину, Цветаева, по-видимому в последний раз упоминает свою поэму:

"... То, встав утром радостная: заспав! - сразу кидаюсь к рукописи, то - сразу вспомнив - à quoi bon? всё равно не допишу, а - допишу - всё равно брошу: в лучшем случае похороню заживо в каком-нибудь архиве: никогда не смогу перечесть! (не то, что: *прочесть* или - напечатать)..."[14].

Однако поэма была Цветаевой закончена, по крайней мере в таком виде, чтобы ее можно было прочесть узкому кругу друзей. М.Л. Слоним оставил воспоминания об этом чтении:

"В 1936 году, когда Аля готовилась к отъезду, а Сергей Яковлевич уже служил в Союзе возвращения на родину и полностью сотрудничал с большевиками, Марина Ивановна закончила поэму об убийстве царской семьи и решила прочитать ее у Лебедевых[15], но попросила, чтобы среди немногих приглашенных на этот вечер обязательно был я. Марина Ивановна объяснила, что мысль о поэме зародилась у нее давно, как ответ на стихотворение Маяковского "Император"[16]. Ей в нем послышалось оправдание страшной расправы, как некоего приговора истории. Она настаивала на том, что уже неоднократно высказывала: поэт должен быть на стороне жертв, а не палачей, и если история жестока и несправедлива, он обязан пойти против нее.

Поэма была длинная, с описаниями Екатеринбурга и Тобольска, напоминавшими отдельные места цветаевской "Сибири", написанной в 1930 г. и напечатанной в "Воле России" (кн. 3-4, 1931). Почти все они показались мне очень яркими и смелыми. Чтение длилось больше часу, и после него все тотчас заговорили разом. Лебедев считал, что - вольно или невольно - вышло прославление царя. Марина Ивановна упрекала его в смешении разных плоскостей - политики и человечности. Я сказал, что некоторые главы взволновали меня, они прозвучали трагически и удались словесно. Марина Ивановна быстро повернулась ко мне и спросила: "А вы бы решились напечатать поэму, если бы у вас был сейчас свой журнал?" Я ответил, что решился бы, но с редакционными оговорками - потому что поэма, независимо от воли и желаний автора,

была бы воспринята как политическое выступление. Марина Ивановна пожала плечами: "Но ведь всем отлично известно, что я не монархистка, меня и Сергея Яковлевича теперь обвиняют в большевизме". Тут все наперебой начали ее убеждать: дело не в том, что вы думаете, а какое впечатление производят ваши слова. Как всегда спокойная, Маргарита Николаевна Лебедева умерила наш пыл: спор ведь оставался чисто теоретическим, поэму все равно негде было печатать. Марина Ивановна задумалась, потом с усмешкой заметила, что, пожалуй, когда-нибудь напишут на первой странице: "Из посмертного наследия Марины Цветаевой". Но этому предсказанию не суждено было сбыться. Перед отъездом Марины Ивановны в Россию, в 1939 г., поэма об убийстве царской семьи и значительное количество стихов и прозы, которые Марина Ивановна справедливо называла "неподходящими для ввоза в СССР", были - при содействии наших иностранных друзей - отосланы для сохранения в Международный социалистический архив в Амстердаме: его разбомбили гитлеровские летчики во время оккупации Голландии и все материалы погибли в огне"[17].

Приведенными сведениями исчерпывается, за мелкими исключениями, история вопроса. Закончим нашу сводку самохарактеристикой Цветаевой, сделанной ею в связи с поэмой 28 августа 1933 г. в письме к В.Н.Буниной:

"Во мне вечно и страстно борются поэт и историк. Знаю это по своей огромной (неоконченной) вещи о Царской Семье, где историк поэта - загнал"[18].

2.

Все нижеследующие материалы - перечень эпизодов поэмы и черновые варианты некоторых фрагментов ее - суть случайные обломки, и сохранились они тоже благодаря случаю.

В 1981 г., при подготовке к публикации неоконченной поэмы Цветаевой "Певица"[19], в рабочей тетради Цветаевой 1935 г. были обнаружены страницы записей, не имеющих отношения к этой поэме. Оказалось, что в 1936 г. Цветаева воспользовалась чистыми листами в середине тетради, оставленными для продолжения "Певицы" (которого никогда не последовало), для правки имеющегося к тому времени текста "Поэмы о Царской Семье".

Текст Цветаевой - перечень глав поэмы (пронумерованных римскими цифрами) и эпизодов (арабскими), подлежащих правке, и вслед за ним варианты правки, воспроизводятся по первоисточнику[20] с сохранением всех особенностей орфографии, графики и пунктуации, редакторские конъектуры, как принято, заключены в квадратные скобки.

I. СБОРЫ[21]

1) Сдался по приказанью
Не повторять версальской
Лестницы...

2) Решить с К[еренским][22]
(Буду рыцарем, добрым гением)

3) Жить - лишь бы не в Дании[23]
Найти переход к "Только въехали в Байдары"
(Убрать Бэби и Ники - слишком *интимно*,
немножко противно)

4) Море застит горы застит | замен[ить]
Громозвучней гимна |
Семнадцатилетье счастья
С милым: Ольга в длинном[24]

5) Сколько песен шепотком
Спето! Петель спущено[25]

6) В доме воры - так слуги в щелку

7) ... Ропщут слуги, ноют дети...
- К часу в сборе. Скоро - третий...[26]

8) И опять стопудовым жерновом
до часа - царствованья, сплошь красного
NB! Хорошо бы что-нб. о Ходынке[27]

9) И опять с потолка несветлого
Поля - к тщетного...

10) Царь - дежурному офицеру
На веку Козырнув помед[лил]

11) В призн[аки] не верю

12) Чтобы вечно -

13) С Цари[цей], с царств[енным] спящ[им] страд
[альцем]

II. СТАНЦИЯ ОСТАНЕТСЯ

III. ПАРОХОД РУСЬ[28]

IV. СИБИРЬ

Очень важное!
1) Есть у меня для твоих Княжен
2) булоч[ки], чернослив

V. ВАЛ

Сократить
1) Ада первого двор[а]
(NB! Вал не может быть двором)
2) супесь?
3) Как по заказу,
Вдруг фея тундры

VI. ТОБОЛЬСК (видение)

2ое 4стишие
Золотой, неупован
(всё 4ст[ишие] заново)
Город - и набат

VII. ПРИСТАНЬ[29]
(хорошо)

VIII. СИБИРЬ
(*хороша*)
Печ[аталась] в В[оле] России
Казацкая-татарская
Кровь - с молоком кобыл
1) ... отнятой (шпаги, Меньш[иков])
2) лающие на треск
шум
стон
визг
всхлип

IX. ПРОДОВ[ОЛЬСТВЕННЫЕ] КАРТОЧКИ

1)
Улица - "Свободы"
2) Внез[апно] чечетка (решетка)

X. ДЕНЬ[30]
(хорош)

XI. АНЯ (?)
М[ожет] б[ыть] свести с Письмом к Ане

Оставить:
Аня с круглыми плечами,
Аня с пухлыми щеками
Сдобных булочек молочных
Потолочных
Ангелочков.
Брови дугою,
Румянец до пуговок.
Между одной - и другою
И другом их*)

XII. КАРАУЛКА[31]

Самый конец:
А уж шашечного поля -
Либо: Стоим-ж... с марта

XIII. В[АСИЛИЙ] СЕМЕНЫЧ[32]
(*Всё* хорошо)

XIV. КНЯЖНЫ

Оля-Таня-Маша-Настя
И Лёшенька, ...

XIV. [так! - Е.К.]. ПОЧТА ЦЕНЗУРА ПЕРЛЮСТРАЦИЯ[33]

1) Не золотарь на бочке -
в ночи.

2) Ничего не скажет
Про обожанье толп
Но всё ж - куда как тяжек
Революционный долг

3) В печь...
Детей не пожалеть...
. . . . . .
- Сыпь! *Грамотные* ведь.

XV. ШТОПАЛЬЩИЦА

XVI. ПИСЬМО

---

*)Фрагменты, отмеченные звездочкой, впервые опубликованы в кн.: Цветаева, М. 1990. *Стихотворения и поэмы.* (Б-ка поэта, Большая серия). Л.: Сов. писатель.

(М[ожет] б[ыть] сюда Аню)
(Хорошо)

XVII. ПОРТЬЕРЫ[34]

рядовые
вестовые

Грабеж - как у белых?

XVIII. ПОГУЛЯТЬ[35]
Кокон
1) Расплетается хитон

XIX. ЦЕРКОВЬ[36]

Сад! Сад! Настоящий, с кустами
С деревьями! ...

1) ... Хоть городской, но без тыну...

2) Всё это от дома до храма
От ..... до .....
Для ссыльных время - иное...

3) Врешь дед! Царь и под стражею -
Царит.

XX. ЕЛКА[37]
1) А главное - под дождем фольги
И хвои - на столике
рифма - Царевичу

XXI. ГАДАНЬЕ[38]

1) Воск, вытопись!
. . .
. . .
Бог, смилуйся!

2) - - - - по льду
. . . . . - Про Дантэсов свинец

XXII. ПЛАЧ КНЯЖЕН[39]

1) Пикеи шевьоты
Годов девяностых (девятьсотых)

2) Старшая пара,
Младшая пара

XXIII. КРАСНУХА[40]

XXIV. ВЕЧЕР (собирательный)[41]
хорошо

NB! Работы много вначале. Дочистить всё написанное, а потом - может быть - собирательный Екатеринбург. *Поэму*. (Ничего не доносится кроме пения).

Итак, с Богом! I глава - СБОРЫ.
(Правка начата 28го янв[аря] 1936 г., вторник)

И опять - стопудовым жерновом
Половина - какого черного?
- В голубые пруды атласные -
Часа - царствованья - сплошь красного!
Настоящего Моря Красного! -
От Ходынского Поля красного
До веселого и красивого
Алексея Кровоточивого
На последнюю каплю - щедрого!
Половина - давно ли первого
Осиянного и весеннего
Часа - царствованья - последнего
На Руси...
Не страшитесь: жив...
Обессилев - устав - изныв
Ждать, отчаявшись - на часы!
Спит Наследник всея Руси.*)

Лишь царскосельских лип
Кровь - на солдатских пальцах...

2) Детская, залы, спальни
Пусто. Куда - безвестно.

Сколько песен шепотком
Спето, петель спущено!
Над загубленным цветком
Тем...

Над мальчишеским цветком ∫ личком

Тем...

—

Над простреленным виском ∫ плечом ∫ ребром
Тем

—

Над пылающим лицом
Тем - зарею сущею! -

Над сереющим лицом
Тем - золою сущею
Обескровленным

сгорающим
1) Над истаявшим лицом
Тем - с глазами пьющими
2) Над пылающим лицом
Тем: с глазами пьющими
3) Над пылающим лицом
Тем - зарею сущею!
4) Над истаявшим лицом
Тем - свечею сущею!
5) Над сереющим лицом
Тем - золою сущею!

—

Подтверждением с камина:
- Дзинь! - Второго половина.

. . . .

К часу в сборе. Скоро третий...

—

Бродят слуги, ноют дети...
Ропщут слуги, ноют дети...

Опять возобновляю:

- Савойя - довязыванье одеяла -
суета - печи - всё прочее
- 16го февраля 1936 г.
дай Бог!

Потрудитесь, примите меры!
Царь - дежурному офицеру.

—

Офицер, постояв, пошел.

—

Потому и гирей
Лоб (в измор не верю) -
Чтобы дать ей в мире

Закрестить - все двери...

Потому и гирей
\+ Лоб (волшбам - не верил!)
(Спасибо)

Чтобы вечно - вечнее можного! -
Чтобы вечно - стезей положенной
Чтобы вечно - в матроске слёжаной

У П[астерна]ка только одна забота: зрительная (т[о] е[сть] смысловая) точность эпитета. У меня вся эта забота множится на бессмысленную слуховую точность звука, - *смысла* знать не знающую предначертанность звучания) звучать должно так-то, а значить то-то и никаких!

NB! Пока оставляю, потом еще поищу. Теперь - *очень* важное! (когда-то отметил М[арк] Л[ьвович] С[лоним])

Есть у меня для твоих Княжен...
Не виноват человек: рожден,
Белые булочки, чернослив -
Не виноват виноград: красив!

Есть у меня для твоих Княжен
- Не виноват виноград: нежён!..
Бурые лисы, седы-бобры -
Ну и девицы твои добры!

Есть у меня для твоих невест
- Есть простота - и медведь не ест!
Есть светлота - и злодей не лих! -
Всё, кроме суженых четверых.

Есть у меня для твоих Княжен
Теплые шубы и тонкий лён.
И обогрею и разряжу -
Всем, кроме суженого, ссужу!
А на *великость* -то их - Байкал,
А на *высокость* - Алтай-алтарь:
Не обездолю, не застужу -
Всем кроме суженого - ссужу!

Если бы мне на выбор - *никогда* не увидать России - или *никогда* не увидать своих черновых тетрадей (хотя бы этой, с вариантами Ц[арской] Семьи) - не задумываясь, сразу. И *ясно* -что́.

Россия без меня обойдется, тетради - нет.

Я без России обойдусь, без тетрадей - нет.

П[отому] ч[то] вовсе не: жить и писать, а жить=писать и: писать - жить. Т[о] е[сть] *всё* осуществляется и даже живется (понимается /пропуск одного слова - Е.К./) только в тетради. А в жизни - чтó? В жизни - хозяйство: уборка, стирка, торопка, забота. В жизни - функция и отсутствие. К[отор]ое другие наивно принимают за максимальное присутствие, до к[оторо]го *моему* так же далёко, как моей разговорной (говорят - блестящей) речи - до моей писаной. Если бы я в жизни присутствовала... - Нет такой жизни, к[отор]ая бы вынесла мое присутствие. Скромный пример: моя *попытка* присутствия всегда разбивала - не жизни (слава Богу! 2) это может и каждая мидинетка), а самоё жизнь. - Это не жизнь, а сон какой-то... С Вами не живешь, а паришь! (Или - "горишь") - и эти слова мне говорились *иначе* , чем мидинетке или актрисе, уже п[отому] ч[то] не *радостно* , а испуганно, восхищенно-устрашенно - и *устрашенно* побеждало, т[о] е[сть] человек из орлиных когтей моего *восхищения* : восхищения - вырывался - или я сама выпускала - и - разбивался? *нет* , потерев лоб или затылок - разгибался как резиновый. И жил дальше. А я жила - дальше, т[о] е[сть] дальше писала. *Это* история моей каждой любви.

Есть у меня для твоих Княжен
Не виноват человек: рожден!
Белые булочки, желтый сот -
Не виноват василек: растет!

Есть у меня для твоих Княжен
- Не виноват человек: рожден! -
Знатное едево, сладкий сок
- Не виноват виноград, - высок!

(3го марта 1936 г., вторник.)
Пока - найдено, т[о] е[сть] лучшее:

Есть у меня для твоих Княжен
- Не виноват человек: рожден! -
Праделов камень александрит, -
Ведь у меня и скала - родит!

Если *найду* (теперь только - случайно) что-нибудь трехгранное на *ок* - тогда:

Не виноват виноград: высок

(Спасибо! - Теперь - дальше)
В общем - не такие *трудные* поправки, кое-что можно просто сократить. Теперь - ВАЛ.

—

Александрович - Романов.
Улица - "Свобода". - Тот
Кто в кавычки взял - в туманах
Неиспытанный пилот!

Смысл : обманывать еще не научился

Пожалуй лучше:

Александрович - Романов -
Улица - "Свободы". (Тот
Кто в кавычки взял - баранов
Пас, ∫не ведая "свобод"...)
∫до зарева свобод

—

В печь! - Гришкиным распуткам...
- Детей не пожалеть! -
Распутинским паскудкам...
- Сыпь! *Грамотные* ведь...

—

И эдакой иллюзии
Держались триста лет!
- Ну люди ведь как люди... - Нам=
то люди, дед? Брось, дед!

Врешь, дед! Царь и под стражею -
Царь! ∫Свет - и в щелку свет!
∫Не от нас - венец
- Эй, осадите граждане!
Сегодня входу - нет.

—

Сад! Сад! Настоящий! С кустами!
С деревьями. (Шепотом - сыну:
Рад?) - Хоть городской, но без тыну

NB! Найти *Нагорного* [42] и Черновую Ц[арской] Семьи
Нагорный убит в *Е[катеринбур]ге*
Мне остаются
II ч. - Увоз (Яковлев) - Покровское
III - Екатеринбург

—

Вот - двое. В могучих руках - караваи.
Проходят, кивают. И я им киваю.
Россия! Не ими загублена - эти
Большие, святые, невинные дети
Обманутые болтунами столицы.

Какие открытые славные лица
Отечественные. С приветом и с хлебом
I Давно уже скрылись, а всё еще следом
Киваю
II Какие открытые славные лица
Отечественные. Глаза - нашей Ани!..
Не плачу. Боюсь замочить вышиванье -
Зеленые ветки, Анютины глазки -
Для Матери здешней тружусь Абалакской -
Да смилостивится... С приветом и с хлебом
Давно уже скрылись, а всё еще следом
Киваю...
... (И слёзы на пяльцы, и слёзы на пальцы
И слёзы на кольца!..) О, Господи, сколько!
Доколе - и сколько?.. О Господи сжалься
Над малыми сими! Прости яко - вору...

Сестре Серафиме - сестра Феодора. *)

- Дай свету и веры и силы и знанья... -
Над всеми: над *теми* - над *сими* - над *нами*...

Блаженной и чтимой - от грешной и хворой.
Сестре Серафиме - сестра Феодора.[43]

Обитель на горе.
Молитва на коре.

Не знала та береза,
Дороги на краю,
Что в лютые морозы
Затем красу свою

Крепила - Сибирскую "корицу" -
Белила и спасала
Хранила Чтоб русская Царица
Растила На ней письмо писала

- За всё благодарю -
Небесному Царю.

Не знала та дорога
С березой на краю,
Зачем седобородый
Старик - ножом - кору

Срезал. - Чтоб в келье тесной,
Рукою домовитой,

Германская принцесса -
Славянскую молитву

Чертила на листке
Сибирской бересты.)

О чем она просила,
Канавы на краю...
Молитва за Россию:
За родину - *твою* -

Мою... От мхов сибирских
По ∫кипарисы Крыма:
∫минареты
За каждого злобивца -
И все-таки любимца...

Тому кто на Горе -
Молитва на коре...

Стояла та береза -
России на краю.
- За [скит], за кровь, за слезы -
За все благодарю

. . .
. . .

И если простишь... *сына*

. . .

Дал - мира для всего -
Сам - Сына своего!

—
пера
Коробится кора.

—
О чем она просила
Кончины на краю
Молитва - за *Россию*
За родину - *твою* -

Мою... За край, что полон
Был - не *ея* могил
Родных. За снег, что - солон
Ея слезами был...

От мхов сибирских
По ... сухумских -
За каждого злобивца,

За каждого безумца...

От льдов охотских
По...
Сто пятьдесят мильонов -
Где все ея любимцы

От льдов охотских
По - - - сухумских
За каждого злохотца,
За каждого безумца

Мою... От туранских
До ..... сибирских
За пространство -
Где *все* ея любимцы...

Тому кто на Горе -
Молитва на коре.

Стояла та береза -
России на краю.
- За тын, за плен, за слезы -
За всё благодарю.

А если мало - плену
А если много - тыну...
Сам назови мне цену...
А если скажешь: сына...

Под кончиком пера
Коробится кора...

Стояла та Россия -
Обрыва на краю.
- И если скажешь - *Сына*... -
За *всё* благодарю

Царицына молитва...
Осталась та береста

В веках - верней гранита...
. . . .
Россию - Бог прости!

Горит, горит береста...
Летит, летит молитва...
Осталась та береста

В веках - верней гранита. *)

—

Прощанье стрелков

Руки не отъемлет
Монарх.
- Может - мелят:
А вроде как - землю
Помещичью делят

—

По правде ли делят по кривде -
Далёко ∫ Отсюда не видно!
Бог знает ∫

Не знаю, конешно, уроды...
Бывают, конешно...
А наш-то помешшик - хороший...
смирён был
добёр был

Не плохо б, конешно, под рожь-то...
... А наш-то помешшик - хорош был...

—

Место: Александровка
Время: без восьми минут

Неживой до странности жуть
Вид: "живой картины" - ∫вид

Неживой до странности
Свет∫: живой картины жуть.
∫Вид
(Ванв, 30го марта 1936 г., понедельник)

Неживой до странности
Вид: живой картины жуть.
Место - Александровка,
Время - без восьми минут -
Шесть

Поправки сначала

Ради моей особы -
Не шевельнуть ни пальцем!

Наше царёво слово:
Не повторять версальской
Лестницы...

Всякая смута - немцу
В руку...
Ради моей особы -
Края не сотрясайте!
Было царёво слово:
- *Не повторять версальской*
Лестницы...

Междоусобной бранью
Края не сотрясайте! ∫ Фронта не потрясайте!
Сдался по приказанью
Не повторять версальской

Сдался, покорный слову:
"Не повторять Версальской
Лестницы...

Каждая смута - немцу
В руку. Над краем - сжальтесь!
Сдался -

(3го апреля 1936 г.)

Необходимо - в больших линиях - подвинуть. Когда будет кончено (?? - дай Бог) - можно ряд *неподвижных* (вне действия) сцен (состояний), к[отор]ые мне писать легче. Еще несколько мысленных или письменных молитв Царицы (места выписаны) - Душе моя, душе моя...[44] (оставл[ено] для Е[катеринбур]га).

Сейчас надо наметить ряд *основных* этапов, продвигающих действие. (*Потом* можно будет вставить П[анкрато]ва и *Варнакова* , требующего перевода Ц[арской] С[емьи] в угол[овную] тюрьму - чтобы объяснить отъезд П[анкрато]ва. Вообще, потом, ряд промежуточных сцен. Теперь же - *основное* - без чего *нельзя* обойтись: Чтó же оно? (хронологически)

1. Марков[45]
2.Яковлев (решение Царицы)

3. Покровское[46] (Саша, где твой Гриша?) (найти Авдеева)
Потом -
Книга С[около]ва[47] и Екатеринбург (найти Авдеева)[48]

В Е[катеринбур]ге их веку было = 3 мес[яца] без 5 дней
23го апреля 1918 г. - 17/18го июля 1918 г.

—

Примечания

1 Письма МЦ к С.Н. Андрониковой-Гальперн цит. по копиям, сверенным с оригиналами. Поскольку Цветаева просила об указании иностранных источников, следует предположить ее знакомство с русскими публикациями на эту тему само собой разумеющимся. Важнейшие из них: Переписка Николая и Александры Романовых (1914-1917), в трех томах - М.-Л., ГИЗ, 1923-1927; Дневник Николая Романова (1916-1917) - *Красный архив*, 1926-1927; Переписка Николая II с Марией Федоровной (1905-1906) - *Красный архив*, 1927, т. 3; П. Жильяр. *Император Николай II и его семья.* - Вена: Русь, 1921; А.А. Танеева (Вырубова). *Страницы моей жизни.* - Изд-во О. Дьяковой, б.г.; В.С. Панкратов. С царем в Тобольске. - *Былое*, 1924, кн. 25, 26.

2 К 1929 г. материал был не столь обширен; важнейшие работы вышли на английском языке, недоступном Цветаевой, это прежде всего книги: Benckendorff, *Count Paul, Last Days at Tsarskoe Selo.* London, Heinemann, 1927; Baroness Sofie Buxhoeveden, *Left Behind: Fourteen Months in Siberia During Revolution*, New York and London, Longmans, Green, 1929; Ее же: *The Life and Tragedy of Alexandra Feodorovna, Empress of Russia.* New York and London, Longmans, Green, 1928; Lili Dehn , *The real Tsaritsa. London*, Thornton Butterworth, 1922 и некоторые работы общего характера.

3 Речь идет о рукописи И.В. Степанова "Лазарет Ея Величества", которую Цветаева очень ценила и безуспешно пыталась устроить в печать.

4 В книге С.П. Белецкого "Григорий Распутин (Из записок)" - Пг.: *Былое*, 1923, на с. 94-98 в качестве приложения от редакции помещена запись иеромонаха Илиодора (Сергея Труфанова) "Гриша". Эта запись 1912 г. является первоначальным наброском известного очерка Илиодора "Святой чорт" (*Голос минувшего*, 1917, кн.3).

5 М. Цветаева, 1969. *Письма к А.А.Тесковой* , Прага, с.82.

6 Новейшие публикации на эту тему см. - *Московские новости*, 16/1989, 16 апр.; *Родина*, 4,5/1989; *Вестник РСХД*, 157/1989; *Литературная Россия*, 39-41/1990, 28 сент. - 12 окт.

7 *Минувшее. Исторический альманах.* 8. 1989. Paris: Atheneum, 220.

[8] *Письма к Тесковой* , с.85.

[9] Имеется в виду Николай Павлович Саблин, флигель-адъютант, капитан 1 ранга, старший офицер императорской яхты "Штандарт" в 1912-1915 гг., личный друг царя.

[10] *Письма к Тесковой*, с. 86-87.

[11] *Воля России*, 3-4/1931, с.241-246.

[12] *Возрождение*, 2104/ 1931, 7 марта, с.4.

[13] *Письма к Тесковой*, с.91-92.

[14] *Письма к Тесковой*, с.138.

[15] Лебедевы Владимир Иванович (1884 - 1956) и Маргарита Николаевна (1881 - 1958) были близкими друзьями Цветаевой до последних дней ее жизни за границей.

[16] Стихотворение Маяковского написано в январе 1928 г. во время его пребывания в Свердловске (б. Екатеринбурге). Справедливости ради упомянем, что в записной книжке 1928 г. сохранились "неиспользованные строки", в которых он недвусмысленно "голосует против" казни царской семьи - см. *Собр.соч*, М., 1958, т.9, с.444.

[17] *Новый журнал*, 1971, кн. 104, с.167-168.

[18] М. Цветаева, 1972. *Неизданные письма*. Paris, YMCA-PRESS, с. 434.

[19] *Альманах "Поэзия"*. 1981. М.: Мол.гвардия, N 30, с.134-139.

[20] Тетрадь Цветаевой 1935 г. - ЦГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26. Курсив всюду принадлежит Цветаевой.

[21] Судя по перечню эпизодов, глава посвящена царскосельскому заключению царской семьи, в котором она находилась по решению Временного правительства с марта по июль 1917 г.

[22] О своей роли в трагедии царской семьи Керенский рассказывает в очерке "Отъезд Николая II в Тобольск" (Сб. статей *Издалека*, Парижъ изд. Я. Поволоцкого и К°, б.г.). Еще 7 марта в заседании Московского Совета Керенский объявил об ответственности Временного правительства за личную безопасность царя и сказал, что царь с семьей будет отправлен в Англию и он, Керенский, лично довезет их до Мурманска. В течение весны велись переговоры об этом с лондонским кабинетом министров. "Однако, уже летом, когда оставление Царской семьи в Царском селе сделалось совершенно невоз-

можным, мы, Временное правительство, получили категорическое официальное заявление о том, что въезд бывшего монарха и его семьи в пределы Британской империи до окончания войны невозможен. Утверждаю, что если бы не было этого отказа, то Временное правительство не только посмело, но и вывезло бы благополучно Николая II и его семью за пределы России, так же, как мы вывезли его в самое тогда в России безопасное место - в Тобольск. Несомненно, что если бы корниловский мятеж или октябрьский переворот застали бы царя в Царском, то он бы погиб не менее ужасно, но почти на год раньше". В марте 1936 г. Цветаева была на докладе А.Ф. Керенского о гибели царской семьи и написала Тесковой о своем впечатлении: "О докладе, в двух словах: хотел спасти, в Царском Селе было опасно, понадеялся на тишину Тобольска. О царе - хорошо сказал: - Он совсем не был... простым обыкновенным человеком, как это принято думать. Я бы сказал, что это был человек - либо *сверхъ* естественный, либо *подъ* естественный... (Говорил это по поводу его невозмутимости). Открыла одну вещь: К[ерен]ский Царем был очарован и Царь был К[ерен]ским - очарован, ему - поверил. Царицы К[ерен]ский недопонял: тогда - совсем не понял: сразу оттолкнулся (как *почти* все!), теперь - пытается, но д[о] с[их] п[ор] претыкается о ее гордость - чисто-династическую, которую, как либерал, понимает с трудом. Мой вывод: за 20 лет - вырос, помягчел, стал человеком. Доклад - хороший: сердце - *хорошее*." - *Письма к Тесковой*, с.137.

23 Дания - родина Марии Федоровны, матери Николая II. В этом восклицании отразился, по-видимому, не только известный антагонизм Александры Федоровны со свекровью, сказавшийся и на отношении детей к бабушке (Панкратов отмечает, например, что ни А.Ф., ни дети никогда не писали М.Ф., с ней переписывался только Николай II), но и глубокий патриотизм, свойственный всем членам царской семьи. П.П. Коцебу, бывший в первое время начальником внутреннего караула Александровского дворца, однажды решился спросить Николая II, каковы его личные желания относительно дальнейшей судьбы его и его семьи. "Царь на это тотчас же ответил: "Мое желание - не покидать Россию, но ради здоровья сына я предпочел бы поселиться на южном берегу Крыма... Если же мое присутствие в России может вредить государственному спокойствию, переселение за границу я приму как изгнание..." (Воспоминания Н.П. Карабчевского в сб. *Февральская революция*. Мемуары. 1925 /Сост. С.А. Алексеев, М.-Л.: Госиздат, с.334.) Панкратов передает свой разговор осенью 1917 г. с одной из великих княжен. " - Неужели правда, что Учредительное собрание вышлет нас всех за границу! - Откуда у вас такие сведения? - В газетах пишут. - Мало ли что пишут в газетах. Учредительное собрание еще не созвано, и никто не знает, как оно решит этот вопрос. Княжна смутилась и через несколько минут вдруг заявляет: "Лучше пусть нас вышлют еще дальше куда-нибудь в Сибирь, но не за границу!" (*Былое*, 1924, кн.

25, с. 218). Что же касается особого отношения к России Александры Федоровны, о нем свидетельствуют, как ее письма, так и многие сторонние свидетельства. В.В. Шульгин передает диалог анонимных собеседников - дамы и господина - в Петербурге, в 1916 г.: "-Я знаю это, - сказала она, - от... (тут следует длинная Ариаднина нить из кузин и невесток). И вот что я вам скажу: императрица очень умна... Она гораздо выше всего окружающего. Все, кто пробовал с ней говорить, были поражены... - Чем? - спросил он. - Да вот ее умом, уменьем спорить... она всех разбивает... Ей ничего нельзя доказать... В особенности она с пренебреженьем относится именно к нам... ну, словом, к Петербургу... Как-то с ней заговорили на эти темы... Попробовали высказать взгляды... Я там не знаю, о русском народе, словом... Она иронически спросила: "Вы что же это во время бриджа узнали? Вам сказал ваш кузен, или ваша бельсэр?" Она презирает мнение петербургских дам, считает, что они русского народа совершенно не знают. - А императрица знает? - Да, она считает, что знает. - Через Распутина? - Да, через Распутина, да и кроме того... Она ведь ведет обширнейшую переписку с разными лицами. Получает массу писем от, так сказать, простых людей... И по этим письмам судит о народе" (*Русские новости*, 1237/1969, 9 мая, с. 5).

24 Можно предположить, что в этом эпизоде Цветаева воссоздает крымское лето 1911 г. (так памятное ей самой - 5 мая 1911 г. в Коктебеле она встретилась со своим будущем мужем - Сергеем Эфроном). В апреле 1911 г. была закончена реконструкция ливадийского дворца, все комнаты были освящены и собственноручно украшены Александрой Федоровной картинами и иконами. Известно, что царская семья очень любила жизнь в Ливадии, здесь Николай II, Александра Федоровна и дети чувствовали себя так свободно и просто, как нигде больше. А.Ф. даже заходила в Ялте в магазины, чего никогда не делала ни в Царском Селе, ни в Петербурге. Она основала в Крыму два туберкулезных санатория, посещала больных, беря с собой дочерей, так как, по ее убеждению, девочки должны были знать, какая печаль скрыта подо всей этой красотой. Обычно семья царя приезжала в Крым в апреле, стараясь Пасху встретить там, и возвращалась в Царское Село поздней осенью. 3 ноября 1911 г. в Ливадии А.Ф. устроила бал в честь 16-летия старшей дочери Ольги. "Великая княжна Ольга Николаевна, первый раз в длинном платье из мягкой розовой материи, с белокурыми волосами, красиво причесанная, веселая и свежая, как цветочек, была центром всеобщего внимания. <...> Разрешено было и маленьким великим княжнам присутствовать на балу, и они очень веселились, порхая, как бабочки, среди приглашенных" (А.А. Танеева-Вырубова, 1922. *Страницы из моей жизни. Русская летопись. Кн.4.* Париж: Издание "Русского очага" в Париже, с.36).

25 Строки приведены в письме Цветаевой к А. Штейгеру от 9 августа 1936: "<...> Сколько сказок бы я Вам рассказала, если бы мы были вместе! Сколько Märchen meines Lebens !

Над пылающим лицом:
Тем, с глазами пьющими,
Сколько песен шепотком
Спето, петель спущено!

(Это о царице и ее раненом: "Мой раненый" - помните?)" - *Опыты*, Нью-Йорк, 1955, кн.V, с.58. Речь в этом отрывке идет, по-видимому об Офицерском Лазарете Большого Царскосельского дворца в Царском Селе, в котором А.Ф. и две старшие великие княжны были сестрами милосердия. "В лазарете она [А.Ф. - Е.К.] обходила раненых офицеров, играла с ними в шашки, пила чай, - с материнской нежностью говорила с ними, нисколько не стесняясь, и в эти минуты мне казалось странным, что ее находили холодной и неприветливой" (А.А. Танеева-Вырубова, ук.соч., с. 23). В письме к Вырубовой из Тобольска А.Ф. вспоминает об одном из своих подопечных: "2/15 марта 1918.<...> Вчера у нас была панихида 1-го марта, и я молилась крепко за твоего отца. Был день смерти моего отца 26 лет; и сегодня милого раненого - лежал в Большом Дворце, светлый герой." (Там же, с. 226).

26 Это - ночь с 31го июля на 1ое августа 1917 г. Дневник царя сохранил подробности отъезда семьи из Царского Села. "31-го июля. Понедельник. Последний день нашего пребывания в Ц[арском] С[еле]. Погода стояла чудесная. Днем работали на том же месте, срубили три дерева и распилили вчерашние. После обеда ждали назначения часа отъезда, который все время откладывался. Неожиданно приехал Керенский и объявил, что Миша [великий князь Михаил Александрович, младший брат царя - Е.К.] скоро явится. Действительно, около 10 1/2 милый Миша вошел в сопровождении Керенского и караульного начальника. Очень приятно было встретиться, но разговаривать при посторонних было неудобно. Когда он уехал, стрелки из состава караула начали таскать наш багаж в круглую залу. Там же сидели Бенкендорфы, фрейлины, девушки и люди. Мы ходили взад и вперед, ожидая подачи грузовиков. Секрет о нашем отъезде соблюдался до того, что моторы и поезд были заказаны после назначенного часа отъезда. Извод получился колоссальный! Алексею хотелось спать, - он то ложился, то вставал. Несколько раз происходила фальшивая тревога, надевали пальто, выходили на балкон и снова возвращались в залы. Совсем рассвело. Выпили чаю, и, наконец, в 5 1/4 появился Керенский и сказал, что можно ехать. Сели в наши два мотора и поехали к Александровской станции. Вошли в поезд у переезда. Какая-то кавалерийская часть скакала за нами от самого парка. У поезда встретили И.Татищев и двое

комиссаров от правительства для сопровождения нас до Тобольска. Красив был восход солнца, при котором мы тронулись в путь на Петроград и по соединительной ветке вышли на Северную железнодорожную линию. Покинули Ц[арское[С[ело] в 6. 10 утра" (*Красный архив* , М., 2(21)/1927, с.95).

27 Ходынская трагедия в день коронации 14 мая 1896 г. была, в сущности, роковой случайностью, но малодушное поведение царя в этот день породило первую отчужденность многих слоев народа от своего государя. См., например, воспоминания председателя II Государственной Думы Ф.А. Головина - *Красный архив*, 6(19)/1926, с.113.

28 Дневник царя оставил подробности путешествия до Тобольска. "4 августа. Прибыли в Тюмень в 11 1/2 ч. вечера. Там поезд подошел почти к пристани, так что пришлось только спуститься на пароход. Наш называется "Русь". Началась перегрузка вещей, продолжавшаяся всю ночь. Бедный Алексей опять лег Бог знает когда! Стукотня и грохот длились всю ночь и очень помешали заснуть мне. Отошли от Тюмени около 6 часов. 5 августа. Плавание по реке Туре. У Аликс, Алексея и у меня по одной каюте без удобств, все дочери вместе в пятиместной, свита рядом в коридоре; дальше к носу хорошая столовая и маленькая каюта с пианино. <...> 6 августа. Плавание по Тоболу. <...> Забыл упомянуть, что вчера перед обедом проходили мимо села Покровского - родина Григория. В 6 1/2 пришли в Тобольск, хотя увидели его за 1 ч с 1/4". (*Красный архив* , 3(22)/1927, с.70).

29 До 13 августа царская семья жила на пароходе пока для них подготавливался губернаторский дом. В эти дни были совершены прогулки по Иртышу с высадками на берег, доставившие много радости пленникам.

30 Вероятно, глава представляет собой собирательное описание обыденной жизни царской семьи в Тобольске. Реконструировать реальности ее возможно из воспоминаний Панкратова. "Обыкновенно в ясные дни вся семья, чаще после обеда, выходила на балкон, откуда открывался вид на городской сад, на нагорную часть города и вдоль улицы Свободы. <...> А.Ф. чаще всего выходила на балкон с вязаньем или шитьем. Усевшись в кресле, она принималась за работу. <...> Реже всех появлялся на балконе Николай Александрович. С того дня, как только были привезены кругляки и дана поперечная пила, он бóльшую часть дня проводил за распилкой кругляков на дрова. Это было одно из любимых его времяпровождений. Приходилось поражаться его физической выносливости и даже силе. Обыкновенными его сотрудниками в этой работе были княжны, Алексей, граф Татищев, князь Долгорукий, но все они быстро уставали и сменялись один за другим, тогда как Николай II продолжал действовать. То же самое наблюдалось и во время игры в город-

ки: все быстро уставали, тогда как он оставался неутомимым. <...> Зимой началось образование Марии, Анастасии и Алексея. Русскую историю им преподавал Николай II. Царскосельская учительница, приехавшая по инициативе полковника Кобылинского, Клавдия Михайловна Битнер, читала им русскую литературу. Дети интересовались решительно всем. Были потрясены впервые прочитанными вслух Клавдией Михайловной поэмами Некрасова "Русские женщины" и "Мороз, Красный нос". (*Былое* , 1924, кн. 25, с. 206-207, 210, 214).

31 Глава посвящена, по-видимому, стрелкам отряда особого назначения, охранявшим царскую семью. Отряд состоял из солдат трех гвардейских стрелковых полков: 1-го, 2-го и 4-го, в числе 337 человек во главе с 7 офицерами. Все это были настоящие боевые, а не тыловые гвардейцы, бывшие по два года на позициях, некоторые имели по два золотых георгиевских креста. Отряд подчинялся коменданту царскосельского гарнизона полковнику Евгению Степановичу Кобылинскому, гвардейскому офицеру, тяжко раненному в бою с немцами. Панкратов отмечает дисциплинированность и тактичность стрелков отряда. Отношения царской семьи с отрядом были самые дружеские. В дневнике царя часто встречаются записи о посещении караульного помещения во время прогулок с детьми по двору, о разговорах с солдатами, совместных перекурах. После Октябрьского переворота в отряде начался внутренний разлад, а после Брестского договора и объявленной демобилизации многие, самые лучшие, боевые гвардейцы, которые по два года уже не были дома, стали покидать отряд и он по существу приобрел другое качество.

32 Глава посвящена Василию Семеновичу Панкратову (1864-1925) - комиссару Временного правительства в отряде особого назначения. Народоволец, проведший 14 лет одиночного заключения в Шлиссельбуржской крепости, а потом сосланный в Вилюйск, получил это нежеланное поручение летом 1917 г. Занятый "культурно-просветительной работой" в частях Петроградского гарнизона, он страшно не хотел отрываться от нее, но подчинился приказу и выехал в Тобольск, чтобы "осуществлять контроль над караулом и содержанием царской семьи, устанавливать и изменять порядок охраны, принимать в экстренных случаях меры на свое усмотрение" (как было записано в выданной ему инструкции) - вплоть до созыва Учредительного собрания.

33 Содержание главы восстанавливается из воспоминаний Панкратова. "По инструкции Временного правительства вся корреспонденция бывшего царя, его семьи и свиты должна была проходить через меня. Признаюсь - обязанность весьма неприятная и даже противная. Дело в том, что российские "патриоты" полагали, очевидно, что все их письма, адресованные на имя членов бывшей царской семьи, как бы похабно ни было их содержание, непременно попадут адресатам.

Никогда в жизни не приходилось мне читать такие отвратительные порнографические письма, как в это время. И вся эта мерзость адресовалась или на имя А.Ф. или на имя Николая II. Некоторые письма с порнографическими грязными рисунками, грубыми до безобразия, я сдал полковнику Кобылинскому. <...> Все письма, - а их часто было очень много, - приходилось тщательно просматривать и бросать в печку." (*Былое* , 1924, кн. 25, с. 208).

34 Содержание главы также восстанавливается из воспоминаний Панкратова. "Из Петрограда были высланы разные принадлежности внутренней обстановки дома, занимаемого царской семьей: ковры, драпри, занавеси и т.п. Все эти вещи были высокой ценности и оказались большим соблазном для некоторых. Как-то раз утром захожу и застаю в передней суматоху, суету и споры "верных" царских слуг.
- В чем дело, - спрашиваю спорящих.
- Портьеры пропали. Вчера вечером были, а сегодня утром их не оказалось... Целое утро ищем, не можем найти, - отвечает камердинер Николая II.
- Портьеры должны быть найдены немедленно. Вам было заявлено раз и навсегда, чтобы отсюда ни одна вещь не выносилась без ведома дежурного офицера, - категорически говорю находившимся в передней служащим. - Если пропавшие вещи не будут сегодня же найдены, то завтра совсем удалю некоторых... То у вас посуда бьется, то белье пропадает. Что это такое? Повторяю - портьеры должны быть сегодня же найдены. - И ухожу.
Через каких-нибудь полчаса или минут сорок один из служащих сообщает мне, что портьеры найдены" (*Былое* , 1925, кн. 25, с.214).

35 Просьбы о прогулках начались в первом же разговоре вновь присланного комиссара Панкратова с царем и неизменно кончались отказом. Из дневников царя: "29 сентября. На днях Е.С.Боткин получил от Керенского бумагу, из которой мы узнали, что прогулки за городом нам разрешены. На вопрос Боткина, когда они могут начаться, Панкратов поганец ответил, что теперь о них не может быть и речи из-за какой-то непонятной боязни за нашу безопасность. Все были этим ответом до крайности возмущены" (Красный архив, 1927, N 3(22), с.77). А Панкратов боялся выпадов местных жителей, оскорблений царской семье и отряду, ибо революция вступала в новую фазу, по городу бродили толпы незнакомых солдат, вернувшихся с фронта, распускались слухи о богатствах, привезенных царской семьей, все это раздражало население и возможность инцидентов была велика. Кроме того, участились газетные сплетни - о побеге царя, о его разводе с А.Ф., в связи с чем Тобольский совдеп предлагал заменить состав отряда, укомплектовав его надежными людьми - "сознательными рабочими из Омска", или перевести царскую семью в тюрьму. Всего этого Панкратов не мог, разумеется, привести в оправдание своих действий и, пытаясь сохранить насто-

ящее положение царской семьи и отряда, принужден был огорчать пленников своими неприятными им отказами.

36 Глава посвящена, по-видимому, первому выходу царской семьи в тобольскую Благовещенскую церковь, к ранней обедне. До прибытия в Тобольск Панкратова богослужения совершались в зале губернаторского дома, в первом же разговоре с комиссаром царь обратился к нему с просьбой позволить им посещать церковь. "Я уже упоминал о том, - пишет Панкратов, - какие письма получались на адреса Николая II, Алисы и даже их дочерей. Не обходилось даже и без угрожающих посланий и на мое имя, "если я не переведу бывшую царскую семью в каторжную тюрьму". Все это были анонимки от разных лиц. Многие письма были местного производства. Вот почему, для того, чтобы иметь возможность водить Николая II с семьей в церковь, необходимы были некоторые приготовления в окружающей обстановке. Расстояние от губернаторского дома до Благовещенской церкви не превышало 100-120 сажен, причем надо было перейти улицу, затем пройти городским садом и снова перейти другую улицу. При проходе бывшей царской семьи в Благовещенскую церковь этот путь охранялся двумя цепями солдат нашего отряда, расставленых на значительном расстоянии от дорожки, а переход через улицу Свободы охранялся более густыми цепями стрелков, чтобы из толпы любопытных, которых в первое время собиралось человек до 100, кто-нибудь не выкинул какую-нибудь штуку. Со священником Благовещенской церкви было условлено, чтобы обедня для бывшей царской семьи происходила раньше общей обедни для прихожан, то есть в 8 ч. утра, и чтобы во время этой службы в церковь допускались только священники, дьякон, церковный сторож и певчие. Хор последних был подыскан полковником Кобылинским. <...>

В одну из ближайших суббот Николаю Александровичу было сообщено, что завтра обедня будет совершена в церкви, что необходимо в 8 ч. утра быть готовыми. Пленники настолько были довольны этой новостью, что поднялись очень рано и были готовы даже к 7 ч. Когда я пришел в 7 1/2 ч., они уже ожидали. Минут через 20 дежурный офицер сообщил мне, что все приготовлено. Я передаю через кн. Долгорукова Николаю Александровичу. Оказалось, что А.Ф. еще не готова, вернее: она решила не идти пешком, а ехать в кресле, так как у нее болят ноги. Ее личный камердинер быстро вывез кресло к крыльцу. Вся семья вышла в сопровождении свиты и служащих, и мы двинулись в церковь. А.Ф. уселась в кресло, которое сзади подталкивал ее камердинер. Николай II, дети, идя по саду, озирались во все стороны и разговаривали по-французски о погоде, о саде, как-будто они никогда его не видали. <...> Анастасия даже упала, идя по саду и озираясь по сторонам." (*Былое*, 1924, кн. 25, с.215-216).

[37] В этой главе, посвященной праздникам Рождества и Нового - 1918 - года, встреченном в Тобольске, по-видимому нашли отражения события, о которых упоминается в дневнике царя. "24 декабря. <...> До прогулки готовили подарки для всех и устраивали елки. Во время чая - до 5 час. - пошли с Аликс в караульное помещение и устроили елку для 1-го взвода 4-го полка. Посидели со стрелками, со всеми сменами, до 5 1/2 ч. После обеда была елка свите и всем людям, а мы получили свою до 8 ч. Всенощная была очень поздно, началась в 10 1/2 ч., так как батюшка не успел придти из-за службы в церкви. Свободные стрелки присутствовали. 25 декабря. Понедельник. К обедне пошли в 7 ч. в темноте. После литургии был отслужен молебен пред Абалакской иконой Божией Матери, привезенной накануне из монастыря в 24 верстах отсюда. Во время прогулки зашли еще раз в караульное помещение". (*Красный архив*, 1927, т. 3 (22), с. 85). Известно также, что в день Нового года была разыграна французская пьеса "Les deux timides", к постановке которой начали готовиться еще за месяц; в этом домашнем спектакле участвовали Николай II, великие княжны Татьяна и Анастасия, кн. В.Долгоруков и воспитатель детей П.Жильяр.

[38] Видимо, имеется в виду традиционное гаданье под Крещенье. В другой тетради Цветаевой имеется четверостишие 1931 г. с пометой, позволяющей сделать такое предоложение:

"... По имени звала мать,
По имени будет звать
Жених: -Оля! Милая!
А не по фамилии...
(Невошедшее. Гаданье кончено в канун русского крещенья)".
(ЦГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 20, л. 36).

[39] Не настаивая, выскажем предположение, что этот "плач" может относиться к предстоящей разлуке семьи. В конце апреля 1918 г. из Москвы в Тобольск прибыл комиссар Яковлев с предписанием вывоза царской семьи. Так как у наследника в это время был приступ его болезни и он не мог переносить передвижений, Яковлев решил оставить царскую семью в Тобольске, а увезти только царя. Но Александра Федоровна, не желая расставаться с мужем, решилась на разлуку с детьми. В Тобольске остались дети: Алексей, Ольга, Татьяна, Анастасия. Великая княжна Мария, кн. Долгорукий, доктор Боткин и три человека прислуги сопровождали Николая II и А.Ф. в Екатеринбург.

[40] Краснухой в канун Нового - 1918 года - переболели все дети, в тяжелой форме и с высокой температурой.

[41] По логике плана и хронологии повествования можно было бы предположить, что глава посвящена последнему вечеру в Тобольске,

проведенному у постели больного наследника, перед отъездом родителей и Марии в Екатеринбург. Но помета "собирательный" заставляет предположить, что на фоне этого последнего вечера были даны и обычные вечера, проведенные царской семьей в тобольском губернаторском доме. Дневник царя сохранил описания обычных вечерних занятий. Играли в домино, кости и любимый всеми "безик". Кто-нибудь - обычно сам царь, кн. Долгорукий, Татищев или Боткин - читал остальным вслух, А.Ф. и дочери вышивали или вязали.

42 Нагорный - матрос, приставленный к больному наследнику; прибыл с ним в Екатеринбург, где в июне 1918 г. был расстрелян вместе со слугой великих княжен Иваном Седневым. "Все их преступление заключалось в том, что они не сумели скрыть свое негодование, когда увидели, что большевистские комиссары снимают небольшую золотую цепочку, на которой висели образа над кроватью больного наследника". (П. Жильяр. 1921. *Трагическая судьба русской императорской фамилии.* Ревель, с.11).

43 Письмо составлено из фрагментов подлинных писем А.Ф. к Вырубовой, приведенных в книге последней.

44 "Душе моя, душе моя, возстани, что спиши, конец приближается..." - православная молитва, которая поется в первые дни Великого поста во время чтения Покаянного канона Андрея Критского.

45 Офицер-монархист, приезжавший в Тобольск в начале 1918 г. для организации спасения Царской семьи. Подробнее о нем см.: Н.А. Соколов, *Убийство Царской семьи*, с.124-127; М.К. Дитерикс Убийство Царской семьи и членов Дома Романовых на Урале, М.: *Скифы*, 1991, Ч.1, с.74-77.

46 Увозимые из Тобольска комиссаром Яковлевым, узники проезжали через село Покровское - родину Распутина.

47 Имеется в виду книга следователя по важнейшим делам Н.А. Соколова, назначенного А.В.Колчаком расследовать обстоятельства преступления, - "Убийство Царской семьи", Берлин, 1925.

48 Авдеев - комендант Ипатьевского дома, где была заключена в Екатеринбурге царская семья. "Авдеев был закоренелый пьяница, который всецело отдавался своей грязной натуре и изощрялся вместе со своими подчиненными в ежедневном изобретении все новых унижений для лиц, которых он охранял. <...> Понемногу охранявшие стали менять свое отношение к заключенным. Они были поражены их мягкостью и простотою, подкуплены их кротостью и смирением, подавлены их моральным достоинством. Незаметно они подчинились тем, кого думали держать в своей власти. Пьяница Авдеев

почувствовал себя безоружным перед таким величием души, он сознал свою низость. Чувство глубокого сострадания заменило в этих людях их первоначальную жестокость". (П.Жильяр, ук.соч., с. 15-16). 4 июля Авдеев был замещен комиссаром Юровским, под руководством и при участии которого и было совершено убийство царской семьи и близких ей людей в ночь с 16 на 17 июля 1918 г. и последующие действия по сокрытию этого преступления.

WSA – Sonderband 32 (1992) 201 - 215

И. Кудрова

"ЗАГАДКА ЗЛОДЕЯНИЯ И ЧИСТОГО СЕРДЦА"
(Человек и стихия в творчестве Марины Цветаевой)

Статья Цветаевой "Пушкин и Пугачев" написана пером, как бы еще не остывшим от только что законченной прозы "Мой Пушкин". Она явственно сохраняет, особенно в первых своих абзацах, следы этого разгона. Тема разворачивается, как всегда у Цветаевой, с чисто личных (а здесь еще и детских) впечатлений, - чтобы затем незаметно перейти к темам, весьма далеким и от детства и даже от Пушкина.

С первых же абзацев Цветаева признается, что воображение ее с ранних лет гипнотически притягивала к себе фигура Пугачева. Какого, однако, Пугачева, - реального, исторического? Вовсе нет. Пушкинского, из "Капитанской дочки". Пушкин создал в этой повести, пишет Цветаева, "самого неодолимого из всех романтических героев", сравнимого только с Дон Кихотом, "праотцом всех романтических героев". Этот Пугачев - злодей, но мощь, крупность, необычность его фигуры очевидна с первого взгляда. "Что мы первое видим, когда говорим "Пугачев"? Глаза и зарево..." Пугачев - "стихия, не знающая страха. Что мы первое и последнее чувствуем, когда говорим "Пугачев"? Его величие". Этот Пугачев "Капитанской дочки", говорит Цветаева, "сплошная благодарность и благородство, на фоне собственных зверств постоянная и непременная победа добра. Весь Пугачев "Капитанской дочки" взят и дан в исключительном для Пугачева случае - добра, в исключительном - любви". Этот Пугачев "доброты, широты, пощады, буйств - и своей любви". Пушкин дал нам "своего Пугачева, народного Пугачева, которого мы можем любить, не можем не любить".[1]

"Капитанская дочка", по Цветаевой, есть прежде всего история любви - но не Гринева с Марьей Ивановной, а Гринева и Пугачева. Тщательно, неторопливо вчитывается Цветаева в текст повести, чтобы доказать нам, что все благодеяния Пугачева по отношению к Гриневу невозможно объяснить чувством благодарности за заячий тулупчик. Это не просто благодарность, а настоящая одержимость человека, вдруг воспылавшего "отцовской любовью к невозможному для него сыну"; "влечение сердца", "любовь во всей ее чистоте" - вот что это такое. "Черный, полюбивший беленького. Волк - нет ли такой сказки: - полюбивший ягненка". Только эта любовь и делает возможным, говорит

Цветаева, все бессчетные дары Пугачева Гриневу - от помилования до прощения обмана и дарования свободы вместе с капитанской дочкой.

Но и Гринев любит самозванца, настаивает автор статьи, - любит "всей обратностью своего рождения, воспитания, среды, судьбы, дороги, планиды, сути", любит "сквозь все злодейства и самочинства, сквозь все и несмотря на все".

Никакие разумные соображения, кажется, не могут объяснить нам этой любви. И оставив в стороне разумные соображения, Цветаева обращается за объяснением к другой реальности, внеразумной - но оттого не менее реальной. Эта мощная реальность принадлежит к иррациональным силам бытия, действующим и вне и изнутри человека. "Есть одно слово, - читаем мы в эссе, - которое Пушкин за всю повесть ни разу не назвал и которое *одно* объясняет - все. *Чара* ". "От Пугачева на Пушкина - следовательно и на Гринева - следовательно и на меня шла могучая чара... Полюбить того, кто на твоих глазах убил отца, а затем и мать твоей любимой, оставляя ее круглой сиротой и этим предоставляя первому встречному, такого любить - никакая благодарность не заставит. А чара еще не то заставит... Чара <...> скроет от тебя все злодейства врага, все его вражество, оставляя только одно: твою к нему любовь".

Чара - вещь трудно объяснимая, но из текста цветаевского эссе проясняются ее составляющие, применительно к данному случаю. В Пугачеве "Капитанской дочки", говорит Цветаева, соединились чара стихии, не знающей страха, чара героя на краю бездны, обреченного на гибель, и чара мятежа. Но еще одну сторону чары, идущей от пушкинского Пугачева, Цветаева высвечивает особенно настойчиво: "самое страшное, - говорит она, - очарование: зла, на минуту ставшего добром, всю свою самосилу зла перекинувшего на добро". Эта-то чара и притягивает Гринева к мятежнику, считает Цветаева; ибо в Пугачеве еще жива душа, способная к порывам милосердия...

И здесь, прислушиваясь, мы вдруг улавливаем знакомый мотив.

Черный, полюбивший беленького?.. Нет, беленькую, - и беленькая, обольщенная добротой злодея. Да ведь это сюжет поэмы "Мóлодец"! Чисто цветаевский сюжет, *привнесенный* в народную сказку об упыре...

Поэма эта создана была за пятнадцать лет до "Пушкина и Пугачева", в Чехии. Цветаева ее очень любила и в 1931 году даже перевела на французский, надеясь издать во Франции с иллюстрациями Натальи Гончаровой. Но какая стойкость мотива! Что стоит за ним?

В сюжетную основу поэмы легла русская народная сказка "Упырь". В записи Афанасьева эта сказка совсем не из самых страшных. Подробностей в ней мало. Сюжет рассказан как бы скороговоркой, кончается она благополучно и испугаться просто не успеваешь. Цветаевский же

"Молодец", если прочесть его разом, - а поэма большая! - полон леденящего ужаса. Не знаю, читают ли это произведение с эстрады, а должны бы: поэма просто рассчитана на чтение вслух; чуть ли не главная ее магия - в звучании.

Поразительны ритмы поэмы, завораживающие, все время меняющиеся, будоражащие нашу звуковую память. Ритмы бешеной пляски, доводящей до головокружения, укачивающие такты колыбельной, вкрадчиво-настойчивые ритмы заговора-заклинания перемежаются ритмом стремительного бега запряженной тройки, с врывающимися невнятными шелестами вокруг саней:

- По-метелилось,
- При-мерещилось!..[2]

Кажется порой, что вся поэма стоит на этой неуверенности - и нашей и героини поэмы Маруси: чудится или взаправду? Есть тут кто или нет? Чей это голос - врага или друга, добра или зла?

- По-морозилось,
- При-мерещилось...

Сам воздух поэмы будто пронизан мороком, в который попадаем и мы, читающие, вместе с героиней. Некуда укрыться, не на что опереться, все вокруг шатко и ненадежно. Но не только ритмы вовлекают нас вовнутрь морока, - еще и рефрены, еще и недоговоренности:

Не одну твою жызть
В руках, сердце, держу.
Вчера брата загрыз,
Нынче мать - загры -

Недосказанное звучит в наших ушах громче иерихонских труб, - и как раз потому, что *внутри* нас звучит, мы *сами* его произносим.

Любовь Маруси к молодцу, оказавшемуся оборотнем, любовь самого молодца, готового погибнуть, лишь бы спасти любимую, кроткая любовь к Марусе ее матери, любовь Марусиного мужа, безрассудно обрекшего ее на гибель, - все эти любови окружены в поэме мощным дыханием неких сил, образующих какой-то неодолимый водоворот. И вместе с доверчивой, мягкой, чистой Марусей мы сами попадаем в этот водоворот наваждения. Страшный сон пушкинской Татьяны меркнет перед мороком цветаевского "Молодца" - хотя бы уже потому, что вся

жуть воплощена там все-таки в конкретных образах, - здесь она растворена в самом "воздухе" поэмы.

"Сила слова, - писала Цветаева в "Поэте-альпинисте", - в степени его преосуществляемости в вещество являемого... Море пишется морем и гранит гранитом, каждая вещь своим же веществом, посредством основной его функции".[3] "Языками пламени, валами океана, песками пустыни - всем, чем угодно, только не словами - написано"[4] - так характеризовала Цветаева стилистику Вальсингамова "Гимна Чуме" в пушкинском "Пире во время чумы". В той же мере это относится и к стилистике "Молодца".

Пастернак в одном из писем к Цветаевой характеризовал стилистику отдельных эпизодов ее поэмы "Крысолов". Он особенно выделил "ошеломляющую по своей воплощенности крысиную фугу": "Просто кажется, что ты срисовала одновременно и крысиную стаю и отдельных пасюков и свела этот рисунок на сетчатку ритма, ниткой отбив по ней, к хвосту, к концу, это накатывающее, близящееся, учащающееся укороченье! Ритм похож на то, о чем он говорит, как это редко ему случается. Похоже, что он состоит не из слов, а из крыс, не из повышений, а из серых хребтов" (Письмо от 2 июля 1926 г.)[5]. Так написан и "Молодец" - кажется, самим "веществом стихии", которую трудно разложить на рациональные составные.

И легко представить, что, закончив поэму, Цветаева испытала подлинное опустошение. "Только что закончила поэму, - писала она Пастернаку, - <...> не поэму, а наваждение, и не я ее кончила, а она меня, расстались - как разорвались!"[6]

Ни в одном своем произведении она не воплощала так настойчиво и осознанно силу наваждения, как в этом. Перед нами, кажется, не повествование о страшных силах, подспудно действующих в мире, а само лицо гибельной стихии. Мы слышим ее гул и рокот, и порой представляется, что это ее, стихии, собственный голос записан с документальностью магнитофонной пленки.

Поэма была задумана и начата еще в России; это обстоятельство существенно. Спустя десятилетия, Цветаева скажет: "Каким-то вещам России хотелось сказаться, выбрали меня..."

Трудно пройти мимо переклички некоторых мест "Молодца" с другим поэтическим произведением, возникшим, по выражению Цветаевой, "под чарой революции". Таков эпизод дороги, когда Маруся с мужем едет в Божий храм. Он начинается с вьюги, и кажется, что вместе со свистящей завывающей вьюгой включились другие мотивы, знакомые нам по другой поэме:

Вьюга! Вьюга!
Белая голуба!
Бела - вьюга!
Бела, белогуба!

Уж и вьюга!
Ни друга, на дуба!
Пуши, вьюга,
Бобровую шубу!

А чуть позже начинают звучать и частушечные ритмы, соединяющие разудалость со стихией разрушения, - и память наша непроизвольно включается: "Запирайте этажи! Нынче будут грабежи!" - из поэмы Александра Блока "Двенадцать". Гуляет, правда, тут у Цветаевой другая удаль - барская, другой разгул - барской прихоти и всевластия. Но суть та же: безоглядно бушующая стихия, не просто социальных, а каких-то уже вселенских страстей:

Уж мы баре народ шустрый!
Держись, Марья! Моя Русь-то!
На своем селе мы - царь!
Захотим - с конем в алтарь!
С ко-нем, с саня-ми!
С воз-ком, с конями!
Чья кладка? - Барская!
Доглядка? - Барская!
Вали, троечка, без дум!
Наше золотце - чугун!..

Цветаева внесла существенные изменения в сюжет народной сказки; они лучше всего выявляют акценты авторского замысла.

Первое. В сказке зло безоговорочно воплощено в мóлодце-упыре. В поэме силы наваждения, во власть которых попадает Маруся, рассредоточены, - и это делает их куда неодолимее. То они воплощаются в подружек, силком подталкивающих Марусю к молодцу, когда она еще пытается спрятаться, узнав его тайну; то они вселяются в гостей, подбивших Марусиного мужа нарушить клятву, - недаром же и исчезают они с петушиным криком! А в сказке это просто подвыпившие соседи. Даже нищие на церковной паперти - к концу поэмы - подозрительно напоминают оборотней...

Далее. Каждую из трех смертей (в поэме - брата, матери и самой Маруси) Цветаева разворачивает в целый эпизод. Тогда как в сказке о них говорится почти что скороговоркой: "Вернулась домой Маруся еще печальнее, переночевала ночь, поутру проснулась - мать лежит мертвая".[7] Самый страшный эпизод в поэме - смерть Марусиной матери. Ее мольбы, ее страх, ее призыв: "Доч-ка! Доч-ка!", многократно повторенный, леденит душу. И тем самым ощущение преступления, в котором героиня поэмы уже не только жертва, *но и соучастница* , в нас,

читающих, резко усилено. Высший момент жути, какая не снилась русской народной сказке, - Марусин отклик: "Сплю, не слышу, сплю, не слышу, матушка!.."

Но вот самое существенное изменение, совершенно новый мотив: образ мóлодца. У Цветаевой мóлодец сам, оказывается, зачарован злой силой. А главное - он всем сердцем полюбил Марусю. И любит он самоотреченно, умоляя *назвать* его - и тем разрушить чары; пусть он погибнет, а она спасется. Но в сказке (в записи Афанасьева) нет и намека на такую ситуацию!

До сердцевины,
Сердь моя, болен!
Знай, что невинен,
Знай, что неволен!

Сам тебе в ручки,
Сердце, даюсь!
Крест мне и ключ мне:
Ввек не вернусь!

Мольба эта звучит в поэме еще в канун смерти Марусиной матери: молодец даже не за жизнь любимой испугался, а за ее гибнущую душу! И именно он творит последнее заклятие над умирающей Марусей, чтобы дать ей вторую жизнь и надежду на исцеление от злых чар; в сказке это было делом рук Марусиной бабки. Заклиная, он утешает любимую: "В царстве небесном - овцы все целы! Спи, моя белая! Больно не сделаю!"

Странный нечистый! Он и в самом деле куда больше похож на *доброго молодца*, только заколдованного злыми силами. Нечистый, очарованный чистотой Маруси. "Черный, полюбивший беленькую..." "Зло, на минуту ставшее добром, всю свою силу перекинувшее на добро". Для всех злодей, для Гринева... то бишь, для Маруси - друг, себя не щадящий. Да, но если таков молодец, каково же Марусе сказать слово, от которого он в прах рассыплется, ввек не вернется! Впрочем, Маруся и не стоит, пожалуй, в поэме перед волевым выбором: брат или молодец, мать или молодец. Воля ее парализована злой чарой, она в столбняке ужаса, она сама себе не принадлежит... Какова степень ее вины? Это решение оставлено за читателем.

Изменила Цветаева и концовку сказки: в "Упыре" Маруся в конце концов освобождается от чары, окропив молодца святой водой, - в поэме она взмывает навстречу любимому и летит с ним - "в огнь-синь".

Так в расстановку сил, действующих в поэме, оказывается включенной великая сила любви; в сказке она и не названа. В сущности, на

протяжении всей поэмы мы следим за поединком любви и морока. Не случайно ведь поэма названа "Молодец", а не "Маруся": через молодца действует морок, но именно с молодцем-оборотнем любовь совершает свои преображающие чудеса.

Эти акценты, внесенные в народную сказку, высвечивают проблемы, волновавшие Цветаеву на протяжении многих лет. В эссе "Пушкин и Пугачев" она назвала одну из них: "неразрешимая загадка злодеяния - и чистого сердца". Ведь и в Пугачеве "Капитанской дочки" Цветаева настойчиво подчеркивает "околдованность", "захваченность" силами стихии, - при том, что сердце "Вожатого" еще способно к порывам любви и добра. "Вожатый" пушкинской повести, пишет Цветаева, в отличие от героя пушкинской же "Истории пугачевского бунта", "получается какой-то зверский ребенок, в себе неповинный, во зле неповинный..."

И это еще раз возвращает нас к поэме. "Знай, что неволен, знай, что невинен", - вспоминаем мы слова оборотня; он хочет приоткрыть Марусе собственную роковую тайну, отнюдь не оправдывая своих злодеяний. В поэме мы сталкиваемся в "загадкой злодеяния и чистого сердца" даже в удвоенном варианте, ибо как Маруся чиста сердцем и преступна, так и молодец виновен и невиновен во зле.

В какой-то мере сама маленькая Марина Цветаева, завороженная двуликим Вожатым, оказалась (по ее версии, вместе с Пушкиным) в роли Маруси. Притяжение мощной стихии, обретающей - пусть на миг! - лицо добра, есть сила, противостоять которой трудно. И этой-то силой чары в "Капитанской дочке", пишет Цветаева, "весь Пугачев нам вопреки разуму и совести Пушкиным внушен".

Итак, перечислим эти притягательные для Цветаевой мотивы: подвластность человека иррациональным стихиям бытия, могущество этих стихий, загадка злодеяния и чистого сердца - то есть проблема личной вины человека, попадающего во власть наваждения.

Впервые этот мотив появился в творчестве Цветаевой в годы революции и гражданской войны. "В дни, когда Мамонтов подходил к Москве" (как гласит авторский комментарий), она написала стихотворение, в котором явственно зазвучало заступничество поэта перед лицом возможных победителей - за тех, кто попал в водоворот чары-стихии:

Царь и Бог! Простите малым -
Слабым - глупым- грешным - шалым,
-В страшную воронку втянутым,
Обольщенным и обманутым.

Царь и Бог! Жестокой казнью
Не казните Стеньку Разина!
. . . . . .
В отчий дом дороги разные.
Пощадите Стеньку Разина![8]

Еще раньше, весной 1917 года, был создан цикл стихотворений о Разине. Но есть и еще один персонаж, с которым мы встречаемся в ранней цветаевской прозе (написанной по материалам дневников), - в "Вольном проезде". Это красноармеец из продотряда, встреченный Цветаевой на станции Усмань Тамбовской губернии. Светловолосый молодой парень охотно и доверчиво рассказывает о себе. Васильковая синь глаз, сердечная открытость, способность завораживаться стихами, преданная любовь к отцу. Два Георгия на груди: в бою спас полковое знамя. А в Одессе потом грабил банк. Мы так и не узнаем его подлинного имени, - в очерке он назван снова Стенькой Разиным. В глазах Цветаевой этот Стенька - "стихийная" российская душа, одинаково готовая и к самопожертвованию и к разбою, и к бескорыстию и к насилию, открытая добру и злу. Забыв всяческую рознь, Цветаева любуется человеком, наделенным и восприимчивостью к красоте и щедростью сердца.

Оправдан ли тем самым этот "Стенька", участвующий на стороне большевиков в жестокой и кровавой войне против собственного народа? Вовсе нет. Но ведь он и не понимает, в чем участвует. Его *втянуло в водоворот* стихии революции, он обольщен ее чарой, ее "оборотом добра", - на знамени-то ее написаны прекрасные лозунги о мировой справедливости и всеобщем счастье. Нет, ничего этого Цветаева прямо не формулирует. А все-таки в "Вольном проезде" читатель тоже поставлен перед "загадкой злодеяния и чистого сердца". И здесь сливаются воедино вина и беда человека, поддавшегося мощной стихии. Не перед той же ли, в сущности, загадкой остался и Александр Блок, создав свои "Двенадцать"?..

Поэтическое воплощение самой иррациональной стихии Цветаева впервые осознанно дала в поэме "Переулочки" (весна 1922 года). Поэма оказалась своего рода репетицией к "Молодцу". Может быть, не слишком удачной, но важен сам факт подступа к теме, которая отныне будет с редкостной настойчивостью возникать в цветаевском творчестве. У темы - разные грани, ее присутствие не всегда так обнажено, как в "Молодце". Но мы без натяжек найдем ее особые повороты и в лирике и в прозе, даже в драматургии. Так, классический образ Федры (1926 год) решительно трансформирован Цветаевой с единственной - как представляется - целью: подчеркнуть ее "держимость" в сетях чары -

морока - стихии. Напрочь лишенная низких страстей, цветаевская Федра - это трепетно-робкая юная женщина с нежной душой и самоотреченно любящим сердцем. Обманутая кормилицей, она почти насильственно втянута в водоворот наваждения, и ее самоубийство выглядит скорее самоказнью обманутой жертвы...

А ради чего взялась Цветаева за эссе "Два лесных царя" (1933 год)? Где главный акцент сравнения, которое она здесь так скрупулезно проводит: сравнения баллады Гете "Erlkönig" и перевода ее, сделанного более века назад Жуковским? Акцент очевиден: автор стремится подчеркнуть в оригинале *реальность ирреального*, - то, что исчезло под пером Жуковского. В трактовке Цветаевой лесной демон, обольщающий мальчика, - вовсе не бред больного. Это - живое видение, непостижимое нечто, зачаровывающее и забирающее себе душу ребенка. Так это в гетевской балладе или не так, нам сейчас не важно. Важно, что автор настаивает: "Видение Гете целиком жизнь или целиком сон, все равно, как это называется, раз одно страшнее другого, и дело не в названии, а в захвате дыхания... Что больше-искусство? Спорно. Но есть вещи, важнее чем искусство. Страшнее, чем искусство"[9]. Этими не слишком внятными словами эссе заканчивается.

"Это уже не искусство. Это больше, чем искусство" - такое утверждение мы найдем и в другом цветаевском эссе - в "Искусстве при свете совести" (1932). Здесь приводятся стихи маленьких детей и стихи некоей безвестной монашки, - непрофессиональные стихи, но, как пишет Цветаева, они говорят "одно, об одном, вернее, одно через них говорит". Опять от более внятной формулировки автор уходит. И все же достаточно ясно, что всякий раз, когда Цветаева прибегает к выражению "это больше, чем искусство", она хочет сказать о силах, прорывающихся в творческий процесс *помимо воли художника*. Это могут быть волны добра и света, как в стихах детей или монашки, но это могут быть и совсем другие волны, вроде морока в поэме "Молодец".

В "Искусстве при свете совести" речь идет о поэте и творческом процессе. Тут множество поворотов темы, я выделю лишь некоторые. "Состояние творчества есть состояние наваждения. Пока не начал - obsession, пока не кончил - possession. Что-то, кто-то в тебя вселяется, твоя рука исполнитель, не тебя, а того. Кто он? То, что через тебя хочет быть..." Через истинного художника, сказано здесь, "выговариваются" стихии. Без способности прислушиваться к ним и пропускать их через себя - нет поэта. "По-существу, - сказано в другом месте того же эссе, - вся работа поэта сводится к физическому исполнению не собственного задания"[10]. И вполне закономерно, что поэт (оказывваясь в роли околдованной Маруси) во всей "чистоте сердца" может создать произ-

ведение отнюдь не ангельского толка. Он несет за это ответственность, - но это уже другая сторона вопроса, которая и стоит, собственно, в центре эссе.

В мою задачу не входит разбор этой интересной работы. Упоминая ее среди других произведений, я только еще раз обращаю внимание на одну из важнейших сторон мироощущения Цветаевой. А именно: на ее последовательную убежденность в тесной связи человеческого существования с иррациональными силами бытия. Это ее глубинное кредо, - и оно не могло не оказать сильнейшего влияния на творческие импульсы ходожника; это проявилось и в возникновении некоторых замыслов-"сюжетов", и в оценках, трактовках характеров, жизненных явлений и ситуаций.

Можно назвать два источника напряженного интереса Цветаевой к коллизии "человек и стихии". Я бы назвала их так: *убежденный* и *прирожденный*.

Остановимся на первом.

В очередной раз Цветаева проявляет здесь свою обостренную чувствительность к болевым точкам современности, к сокровенным процессам, которые рождались и созревали в воздухе времени. В этой связи надо напомнить читателю, что в начале двадцатого века о стихиях - природных, социальных и тех, что живут в подсознании человека, - много писали и много говорили в разных собраниях. В этом факте сказались причины разные: вспомним, что именно на это время падает увлечение русского общества Достоевским и идеями Ницше, а чуть позже - Фрейдом; все больший круг приверженцев завоевывает так называемая "философия жизни", противопоставлявшая органическое начало бытия жесткому механическому корсету вплотную придвинувшейся "машинной цивилизации". Но может быть, более всего другого сказалось здесь живое мироощущение современника, на глазах которого шли бурные процессы технизации и рационализации, вторгавшиеся решительно во все сферы - общественного, идеологического и личностного бытия. Сбывалось пророчество, высказанное чуть ли не век назад поэтами - этими поразительно чуткими сейсмологами, - когда они настороженно заговорили о том, что с изобретением машин из мира уйдут "естественные ритмы", опасно изменится отношения с природой. Человеку все труднее будет сохранить связь с универсумом, он перестанет слышать токи мирового космоса. К началу XX века эти предостережения романтиков обрели уже убедительную реальность. Рассудочно-механистическое миросозерцание, обслуживавшее индустриальную цивилизацию, по существу отказало человеку и миру в

духовном измерении. Возвысив плоский утилитаризм, оно не нуждалось в понятии трансцендентного...

Иную картину бытия - многомерную и пульсирующую - отстаивали русские символисты. Земная жизнь представала в ней пронизанной сверхчувственной реальностью. В закономерностях развития мира определяющая роль принадлежала иррациональным процессам, входящим в онтологическую основу бытия, а отнюдь не волевым усилиям сторонников рационалистических концепций.

Не вдаваясь в подробности, назовем имена трех современников Цветаевой - Вячеслава Иванова, Андрея Белого и Александра Блока. То были три безусловных авторитета в ее глазах, и каждому из них - заметим - она так или иначе воздала дань в своем творчестве. Первый увлеченно и неутомимо писал о "плодоносном хаосе" древних, о стихиях, о Дионисе и "дионисийском начале" в искусстве. Андрей Белый упорно размышлял о соотнесении стихийного и сознательного в современном человеке, о страшных силах подсознания, игнорировать которые опасно. На них, считал он, должно смотреть открыто и пристально, - дабы уменьшить опасность гибельного взрыва, выхода "из берегов сознательности". В 1913 году Белый сформулировал мысль (в одном из писем Иванову-Разумнику), которая была для него чрезвычайно важна: "Сознание, органически соединившееся со стихиями и не утратившее себя в стихиях, есть жизнь подлинная"[11].

В поэзии начала века сильнее, чем кто-либо, воплощает "стихийное" Александр Блок. В его лирике мощно звучит дыхание душевного хаоса, а в поэме "Двенадцать" - стихия революции. Известны настойчивые обращения Блока к теме стихий и в статьях.

В самом типе поэтического таланта и в мироощущении Цветаева обнаруживает особенную близость именно к Блоку, - перещеголяв его как раз в последовательности (и, пожалуй, мастерстве), с которыми она вводила "стихии" в образную ткань своих стихов и поэм. Но и пафос Вяч.Иванова, и предостережения Белого были ею, несомненно, услышаны.

При всем том "веяния времени" она пропускает через себя избирательно, сквозь "цедкие сита" собственных наблюдений и оценок, выбирая одни и энергично отталкиваясь от других. И поэтому, находя в ее творчестве множество перекличек с теми или иными "властителями дум" начала века, опасно торопливо зачислять ее в прямые последователи. Мы всегда обнаружим ее гибкое ускользание из чужих концепций. Откликаясь, она сохраняет независимость, верность собственному чутью. Можно сказать, что *она берет там, где находит свое*. И каждая ее

строка удостоверяет: здесь все кровно выстрадано, все проведено, пронесено через живой личный опыт.

И тут вступает в силу еще один существенный фактор. Дело в том, что упрямый интерес Цветаевой к темам, о которых мы говорим, питается не только "духом времени", но и другим источником - глубоко личным.

Ибо люди рождаются на свет с разным зарядом "стихийного начала". И Цветаева с колыбели, кажется, знает о том, что награждена "душой, не знающей меры". С юных лет она пытается обуздывать свои порывы - неистовства, гнева, отчаяния, восторгов, - однако в ранние ее стихи почти не прорывается та раскаленная лава, которую она носит в себе самой. Но вот наступает 1916 год. Уже принято считать, что со стихов этого года (позже составивших сборник "Версты" - 1) начинается настоящая Цветаева; все ранее ею написанное - как бы разбег к этому важному этапу. Резонное суждение. Но что стоит за ним? Да именно то, что в стихах 1916 года впервые полногласно зазвучала "стихийная" Цветаева. Словно бы некая сила вдруг пробилась из глубины и нашла свое собственное русло. В цветаевские стихи ворвались шквальные порывы и ритмы, гимны и заклятия, причитания и стоны, сменяющиеся внезапно успокоенным и просветленным отливом. Поднимая все шлюзы, Цветаева безоглядно и открыто впустила в свою поэзию стихию необузданных страстей. Можно подумать, что она сознательно ставила своей целью создать последовательно выдержанный поэтический "антимир" сдержанной и тишайшей поэзии петербуржанки Ахматовой, в любви к которой она так пылко в этом году расписывалась.

С обретением нового голоса творчество становится для Цветаевой той психологической отдушиной, которая помогает ей справляться с порывами, не находящими выхода в живую повседневность. "Слава Богу, - скажет она позже, - что есть у поэта выход героя..." Она назовет это "экстерриоризацией (вынесением за пределы) собственной стихийности"[12].

У молодой Цветаевой еще нет настоящего противовеса этим внутренним бурям. Лишь со временем она найдет его внутри себя, осознав как голос Бога. Но ее *личное знание* стихийной мощи страстей и наваждений останется в ней навсегда. Отсвет этого личного опыта и падает на все ее творчество.

Цветаевская лирика пронизана грозовыми разрядами страстей, с трудом поддающихся управе. Не случайно, конечно, звучит в ней и защита преступной королевы Гертруды от обличений Гамлета ("Не девственным суд над страстью!" - сказано в стихотворении "Офелия в защиту королевы"), и сочувствие к Федре, которую на край бездны

выносит чара любви к пасынку. Цветаева их не восславляет, - но явно оберегает от торопливого осуждения. "Кому судить? Знающему", - сказано в "Искусстве при свете совести". Знающий будет, во всяком случае, милосерднее в приговоре. И вполне последовательно, что человек, обделенный силой страстей, закрытый от стихий, глухой к живым токам бытия, в глазах Цветаевой, - ущербен. У такого человека - бедное сердце и поверхностный ум, он видит жизнь только извне и не способен проникнуть в сокровенные ее глубины. Именно таким предстает нам "интеллектуальный гастроном" - герой поэмы "Автобус" или - в прозе - герой "Флорентийских ночей". Зато в поэтизируемых ею современниках Цветаева всегда восхищается личностью, как бы омытой живыми токами бытия. Таковы Волошин в очерке "Живое о живом", Андрей Белый в "Пленном духе", князь Волконский в "Кедре"...

Впрочем, притяжение к стихийному присуще всякому крупному художнику, - вопрос в том, что у каждого оно имеет свой оттенок, свой особый поворот. Каков он у Цветаевой? В свете сказанного очевидно: цветаевская особость - в сочувственном милосердном внимании к человеку, который захлестнут стихией и тонет в ее опасном водовороте.

Здесь нужна, однако, важная оговорка. Пробуждая наше сочувствие к тем, кто попадает под чары наваждения, кто тонет в "захлебе" страстей, она говорит всякий раз не о низких страстях, - к ним Цветаева чутка и беспощадна. В нас пробуждают сочувствие прежде всего к страсти самоотреченной, готовой расплатиться собственной жизнью за то (или того), что дороже жизни. Перед лицом именно такой любви Цветаева полна сострадания. Ибо такая любовь - прорыв добра сквозь зло. Это надежда... И за сочувствием к тем, кто попадает под власть этих чар, Цветаева готова идти "в самые дебри добра и зла, в то место дебрей, где они неразрывно скручены, и скрутясь, образуют живую жизнь".[13]

Живая жизнь - это сплетенье добра и зла. Дистиллированных чувств и обеззараженных дорог в живой жизни нет. Задача в том, чтобы не утратить критерии, не утратить чувства иерархии, силу не принять за святость - и помнить об ответственности перед высшим судом совести. Бесстрашно вглядеться и попытаться "по ниточке добра" одолеть зло изнутри - вот опасный, но достойный путь. Так в очерке "Живое о живом" Волошин в сцене пожара пытается укротить стихию огня словесным "заговором", а не водой, - эпизод, конечно, больше символический, чем достоверный. Но именно так реальный Волошин входил и в приемную одесского Чека и в кабинет командующего Добровольческой армии, спасая жизни обреченных. Так свел он к минимуму

резню в Феодосии 1918 года, - отвоевывая, а не отстраняясь, сам на кромке между жизнью и смертью. "По ниточке добра". Но ее надо уметь увидеть...

По Цветаевой, любовь - великая созидающая сила мира. Любовь - ариаднина нить, по которой даже злодей может выйти из наваждения зла. Любовь к Гриневу, утверждает Цветаева в эссе "Пушкин и Пугачев", пробудила - пусть ненадолго - человека в разбойнике. В поэме "Молодец" собственно *цветаевский сюжет* состоит в пробуждении человеческого в оборотне под действием могучей силы любви.

Игнорирование стихийных начал бытия может отомстить за себя, считает Цветаева вслед за Андреем Белым. Они реально действуют в мире, - в том или ином обличии, - и чтобы распознать их, нужно смотреть им в лицо, не опуская взгляда. С темными силами бытия можно справиться только так, как справляются с нечистой силой в народной сказке: увидеть, осознать - и назвать. Только тогда вступают в действие обратные силы - силы света, силы духа, силы сопротивления.

В этом глубокий смысл цветаевского внимания к иррациональным стихиям. Она воплощала их в своем творчестве с упорством, какое трудно еще отыскать в поэзии нашего века. Она приковывает наше внимание к извечному противоборству темных и светлых сил бытия. И если она подчеркивает мощь темных, то не для прославления и не для устрашения, но потому, что назвать - значит помочь одолеть.

Примечания

1 Здесь и делее в тексте работы статья М.И.Цветаевой "Пушкин и Пугачев" цитируется по изданию: Цветаева, М. 1980. *Сочинения. Т.2,* М.,с.340-368.

2 Поэма М.И.Цветаевой "Молодец" здесь и далее цитируется по изданию: Цветаева, М. 1924. *Молодец.* Прага.

3 Цветаева , М. 1988. *Сочинения. Том второй. Проза. письма..* М., с.428.

4 Там же, с.377.

5 *Дружба народов* ,8/ 1987, с.265.

6 Цветаева, М. 1972. *Неизданные письма.* Париж, с.281.

7 *Народные русские сказки А.Н.Афанасьева. В 3 томах. Т.3,* М., 1986, с.70.

[8] Цветаева, М. 1990. *Избранные стихотворения и поэмы.* Л.: Сов. писатель, с.174. - (Б-ка поэта. Большая серия).

[9] Цветаева, М. 1980. *Сочинения. Том 2,* М.: Худож. лит-ра, с.430.

[10] Цветаева, М. 1988. *Сочинения. Том 2,* М.: Худож. лит-ра, с.386,397.

[11] Белый, А. 1981. *Петербург.* Л.: Лит.памятники, с.516.

[12] Цветаева, 1988. *Сочинения, Том 2,* М.: Худож. лит-ра, с. 381.

[13] Цветаева, М. 1980. *Сочинения. Т.2,* М., с.341.

WSA – Sonderband 32 (1992) 217 - 221

НЕИЗДАННОЕ ПИСЬМО М.И. ЦВЕТАЕВОЙ К В.Н. БУНИНОЙ

Публикация и комментарий Е.Лубянниковой

В архиве Буниных, приобретенном в свое время у Л.Ф. Зурова профессором Эдинбургского университета М.Э. Грин, обнаружено еще одно, доселе не известное, письмо Марины Ивановны Цветаевой к Вере Николаевне Муромцевой-Буниной. Это 51-е по счету письмо поэта к данному адресату.

Напомним, что основной корпус (48 писем) этой интересной и во многих отношениях ценной для исследователей переписки, длившейся без малого десятилетие - с 1928 по 1937 год, был опубликован в 1972 году в эпистолярном томе поэта, вышедшем под редакцией Г. и Н. Струве* . Дополнением к книжной публикации явилось напечатанное М. Грин в 1973 году в "Вестнике РСХД" цветаевское послание к Буниной от 3 ноября 1936 г.** А спустя восемь лет "Русский альманах" поместил на своих страницах факсимиле автографа первого листа письма Цветаевой к Буниной от 5 января 1937 г. (из коллекции Р. Герра)***. Полный текст этого письма до сих пор остается неизданным.

Публикуемое ниже письмо хронологически и тематически встает в контекст уже знакомой нам переписки, заполняя один из пробелов в ее заключительной части, где речь идет о подготовке к "пушкинскому" вечеру Марины Цветаевой, который состоялся в Париже в начале марта 1937 года. Текст печатается по ксерокопии, любезно предоставленной в распоряжение публикатора М. Грин.

---

* Цветаева, М. 1972. *Неизданные письма.* Paris: YMCA-PRESS, (Далее - НП), с.393-527 (с купюрами). Пользуемся случаем исправить описку Цветаевой (или книжную опечатку) в дате письма номер 46 - правильно: 11 марта 1937 г., а также указать установленную нами точную датировку письма номер 48 - 19 февраля 1937 г.
Тексты купированных при публикации мест воспроизведены в кн.: Швейцер, В. 1988.*Быт и бытие Марины Цветаевой.* Fontenay-aux-Roses: Синтаксис, с.313-314, 419-420, 435.
Оригиналы этих 48 писем после смерти их владельца, Г.П.Струве, перешли в собственность архива Hoover Institution в Стенфорде (США).

** *Вестник РСХД*, 108-110/1973, с.193-194. Оригинал этого письма в настоящее время хранится в Русском архиве в Лидсе (Великобритания).

*** *Русский альманах*, 1981, Париж. На вклейке между с.80-81.

Есть основания полагать, что сохранившаяся корреспонденция Цветаевой к Буниной упомянутым перечнем не исчерпывается, и в будущем можно ожидать дополнительных сообщений на эту тему.

О сохранности обратных писем - Буниной к Цветаевой - нам по-прежнему ничего не известно.

Vanves (Seine) 65, Rue Y.B.Potin[1]
10-го февраля 1937 г., среда[2]

Дорогая Вера,

Сняла Salle Tokio[3] на 2-ое марта[4], вторник - за 125 фр<анков>, дала 25 фр<анков> задатку. Огромное спасибо за сбавку и все хлопоты, - я на *все* письма тотчас же Вам ответила[5], не понимаю - как Вы могли не получить, а на последнее Вам Аля[6] позвонила[7].

Билеты доставлю на самых днях, скорей всего - завтра, будут от руки[8]. В четверг Струве[9] даст первую заметку о вечере[10].

До свидания, целую Вас и ещё раз горячо благодарю

МЦ

Комментарии

1 В парижском предместье Vanves Цветаева жила в 1934-1938 гг.

2 Письмо написано в день 100-летия смерти А.С. Пушкина. То, что Цветаева обходит молчанием эту тему, объясняется, очевидно, не "забывчивостью дня" (пушкинская годовщина смерти широко отмечалась русским культурным зарубежьем, да и сама Цветаева готовилась к ней творчески целое полугодие), а сугубо деловым характером ее записки к Буниной.

3 Имеется в виду зал Русского музыкального общества за границей (26, avenue de Tokio; ныне - Русская консерватория имени С. Рахманинова, 26, avenue de New York).

Через два дня Цветаева сообщила Буниной о своем отказе от Salle Tokio, мотивируя его тем, что ее "демократическая" публика "туда не пойдет". "Внешний" вопрос - выбор зала - перерастает в сознании Цветаевой в вопрос "судьбы": "... привыкли меня слышать в *бедных* залах - и т.д. - и т.д. - и я сама чувствую, что это отчасти правда, что *я* и *хороший зал* - не вяжемся - (я - и хорошая жизнь...)" (НП, с.510).

4 Выступление состоялось в указанный день в зале Социального музея (5, rue las-Cases). В первом отделении была прочитана проза "Мой Пушкин", во втором - прозвучали стихи к Пушкину и переводы пушкинской лирики на французский язык. "...В общем, вечер прошел отлично, - писала Цветаева тому же адресату 11 марта 1937 г., - чистых, пока, около 700 фр<анков> и еще за несколько билетов набежит. <...> Еще раз - огромное спасибо!" (НП. с.509). Про-

странный отзыв писательницы А.Ф. Даманской "Сын памятника Пушкина". На вечере Марины Цветаевой о великом поэте. (Письмо из Парижа)" был опубликован в рижской газете "Сегодня" (65/1937, 6 марта, с.3).

5 "Письмо, оставшееся без ответа, это рука, не встретившая руки", - наставляла Цветаева одного из своих корреспондентов (письмо к А.В.Бахраху от 17 августа 1923 г. Мосты, Мюнхен, 5/1960, с.318).

6 Ариадна Сергеевна Эфрон (1912-1975) - дочь Цветаевой, художница, начинающая журналистка; в то время готовилась к отъезду в СССР (куда выехала в середине следующего месяца).

7 В малоблагоустроенной ванвской квартире Цветаевой (как и ни в одном из ее предыдущих пригородных парижских жилищ) не было телефона. С отъездом дочери, а затем и мужа, пользование телефонной связью стало для Цветаевой в значительной степени осложнено, о чем, например, красноречиво свидетельствует следующий отрывок из ее письма той поры: "... только не телефон, с которым я *не умею* обращаться, к<отор>ый - если мне даже дадут трубку в руку - для меня *ужасное* событие, не считая того, что наша почта (ванвская) от нас - далёко, и я каждый раз забываю дорогу - и плутаю - а Мур не всегда свободен (учительница). Телефон для меня - катастрофа, а pneu приходит тотчас же" (Цветаева, М. 1990. *Письма к Ариадне Берг (1934-1939).* Paris: YMCA-PRESS, с.102-103.

8 В письме к Р.Н. Ломоносовой от 29 мая 1928 г. Цветаева признавалась в своей беспомощности в деле устройства собственных вечеров: "Нужно ловить людей, устраивать и развозить билеты, всего этого я не умею" (*Минувшее*, 8/1989, с.212). Не случайно цветаевская эпистолярия разных лет пестрит просьбами к знакомым, а подчас и малознакомым людям, оказать ей содействие в распространении билетов. По обыкновению предполагалась помощь со стороны Буниной; однако билеты ей были посланы не "на самых днях", а только 19 февраля, и выполнены они были не "от руки", а отпечатаны на пишущей машинке. В сопроводительном письме Цветаева с грустью отмечала: "...мои билеты ничтожества <...>. Я *две недели* просила Алю купить мне какой-то специальной бумаги - и плотной и тонкой - для собственноручных билетов, она все эти дни и весь день в Париже и *все* писчебумажные места знает - и ничего. Наконец я попросила знакомого, имеющего отношение к типографии. Цена - *35 фр<анков>*! Тогда попросила отпечатать на машинке на *плотной* бумаге, принес - *это*. (11 фр<анков>)" (НП, с.511).

9 Имеется в виду Михаил Александрович Струве (1890-1948) - поэт, литературный критик, племянник Б.П. Струве.

М. Струве окончил С.-Петербургский университет; входил в акмеистический Цех Поэтов, был близок к Гумилеву; выпустил в России

книгу стихов "Стая" (Петроград: Гиперборей, 1916). После революции эмигрировал. За границей подготовил к печати две новые книги стихов и сборник прозы, но их издания не осуществились. С 1920 г. сотрудничал в "Последних новостях" (см. биографическую справку о нем в юбилейном выпуске: *Последние Новости*. 27 Апреля 1920-1930. Париж, 1930), а также в других эмигрантских периодических изданиях. В ранние годы эмиграции был завсегдатаем литературных встреч, участвовал в литературных и литературно-художественных кружках и объединениях: "Палата поэтов", "Гатарапак", "Через", "Союз молодых поэтов", "Кочевье". В годы Второй мировой войны М.Струве принимал участие в движении сопротивления, давал материал для подпольной газеты "Русский Патриот" (Париж, 1944).

Возможно, знакомство М. Цветаевой и М. Струве произошло еще в России, во время поездки автора "Нездешнего вечера" (1936) в Петроград зимой 1915-1916 гг. И хотя имя М.Струве отсутствует среди упомянутых в очерке поэтов, по признанию Цветаевой, в тот вечер в доме "создателя знаменитого броненосца" (И.С.Канегиссера - Саперный пер., д.10, кв.5) собрались все "петербургские" поэты, кроме Блока, Ахматовой и Гумилева, и многих из них она не назвала по забывчивости.

Несколько раз, по крайней мере, имена Цветаевой и М. Струве соседствовали на страницах дореволюционной печати. См., например, поэтические сборники "Альманах муз" (Петроград: Феллана, 1916) и "Тринадцать поэтов" (П<етроград>, 1917) (кстати, на страницах последнего Цветаева была единственной москвичкой в окружении столичных авторов), а также анонс в "Биржевых ведомостях" (15980/1916, 12 декабря) о представлении в артистическом кабаре "Привал комедиантов" с участием М.Струве и О. Глебовой-Судейкиной, исполнявшей стихи Цветаевой.

Деловые отношения Цветаевой и М. Струве, очевидно, восходят к начальному этапу ее пребывания в Париже. Так, в журнале "Версты" (3/1928), где по свидетельству А.М.Ремизова (недооцененному, на наш взгляд, биографами Цветаевой!) "она заведует стихами" (письмо к Н.В. Зарецкому от 19 апреля 1927 г., *Československá rusistika*, XIV, 4/1969, с.179) опубликовано 4 стихотворения М.Струве. Как явствует из переписки Цветаевой 1930-х годов, время от времени М.Струве оказывает ей дружеские услуги, в частности, именно он ходил торговаться с ней в Salle Tokio. Их отношения, по всей видимости, не были гладкими: в некоторых письмах Цветаева бранит его за необязательность, которая, по словам близко знавших его людей, была ему действительно свойственна.

М. Струве - адресат цветаевских писем (в переписке с Буниной содержатся сведения, по крайней мере, о двух письмах к нему 1935 г.). Но письма эти до сих пор не обнаружены.

Интересное сообщение было сделано автору этой публикации сыном поэта, К.М. Струве, осенью 1989 г. в Париже: в конце 1970-х годов он видел у одного из парижских букинистов рукописный

авторский сборник, составленный из автографов М. Цветаевой, М. Струве, А.Ремизова и других. Местонахождение этого раритета в настоящее время нам неизвесто.

10 Первая заметка о вечере, как и ожидалось, появилась в ближайшем четверговом выпуске газеты (*Последние новости*, 5802/1937, 11 февраля, с.3), в ней анонсировался зал РМОЗ на авеню де Токио. В последующих объявлениях (см.: *Последние новости*, 5809/1937, 18 февраля, с.3; 5819/1937, 28 февраля, с.4; 5821/1937, 2 марта, с.3) местом проведения вечера был указан зал Социального музея на рю Лас-Каз. Досадная дезориентирующая ошибка вкралась в газетный перечень культурных мероприятий дня 2 марта (с.6), где желающих послушать чтение Цветаевой по-прежнему приглашали на авеню де Токио. Однако ни эта редакторская оплошность, ни боязнь самой Цветаевой пустого зала на сказались на результате: как писала Даманская в упомянутом выше отзыве на вечер, Цветаева "читала перед густо наполненным" одним "из самых поместительных публичных зал Парижа".

00064769

WSA – Sonderband 32 (1992) 223 - 227

Ю. Клюкин

ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ*

В 1935 году издательство крупнейшего парижского литературного журнала "Нувель ревю франсэз" (La Nouvelle Revue Française или сокращенно N.R.F.) выпустило по-французски "Антологию советской литературы (1918-1934)" (L'Anthologie de la littérature soviétique (1918-1934). Составителями антологии и переводчиками многих включенных в нее произведений были Марк Слоним и Жорж Риви.

На странице 283 было напечатано стихотворение Марины Цветаевой "La neige" (Снег), под которым стояло: "1923; перевод автора".

Поэт и литературный критик, впоследствии погибший в гитлеровском лагере, Юрий Мандельштам, высказал в газете "Возрождение" (15 августа 1935 г.) удивление тем, что в антологии советской литературы присутствуют такие писатели, как Ремизов и Цветаева, которые, по его словам, не только находятся за рубежом, но и играют в эмигрантской литературе первостепенную роль. Он далее писал, что в книге много переводов и качество их различно. "Исключение составляет прекрасный перевод стихотворения Цветаевой, сделанный самим автором, - и, право, не уступающий подлиннику".

Но подлинник в печати не появлялся, и, как мы увидим позднее, Ю. Мандельштам тоже его не видел, а сделал свое заключение, основываясь, по-видимому, на постулате: подлинник всегда лучше перевода.

Вторично это французское стихотворение Цветаевой появилось в печати сорок шесть лет спустя - в статье Ефима Эткинда о цветаевских текстах, написанных по-французски, которая была помещена в венском альманахе "Марина Цветаева. Исследования и материалы". (*Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 3, Wien, 1981, с.200-201).

В комментариях к стихотворению Эткинд, отметив, что русский подлинник "Снега" не обнаружен, предположил, что Цветаева не пере-вела, а, скорее всего, написала по-французски новое стихотворение в ответ на просьбу Марка Слонима дать что-нибудь для антологии.

С той поры "Снег" печатался по-французски еще три раза: в нью-йоркском издании стихотворений и поэм Марины Цветаевой под редакцией Александра Сумеркина (1983, т.3, с.337); в статье автора настоящего сообщения, помещенной в 4-ом номере журнала "Фило-

---

* Сообщение, сделанное на VII Цветаевских чтениях в Москве в октябре 1989 г.).

логические науки" за 1986 год (с.70-71) и в сборнике цветаевских произведений в переводе на французский и переводов на французский самой Цветаевой "Tentative de jalousie" ("Попытка ревности"), вышедшем в Париже в конце 1986 года под редакцией блестящей переводчицы Цветаевой на французский, умершей в расцвете творческих сил, 38 лет отроду, Эв Мальрэ.

Но пора, видимо, напомнить текст этого стихотворения. Вот как оно звучит по-французски (обратите внимание на его музыку):

La neige

Neige, neige,
Plus blanche que linge,
Femme lige
Du sort: blanche neige.
Sortilège!
Que suis-je et où vais-je?
Sortirai-je
Vif de cette terre

Neuve? Neige,
Plus blanche que page
Neuve. Neige,
Plus blanche que rage
Slave...

Rafale, rafale
Aux mille pétales,
Aux mille coupoles,
Rafale-la-Folle!

Toi une, toi foule,
Toi mille, toi râle,
Rafale-la-Saoule
Rafale-la-Pâle
Débride, dételle,
Désole, détale,
A grands coups de pelle,
A grands coups de balle.

Cavale de flamme,
Fatale Mongole,
Rafale-la-Femme,
Rafale: raffole.

Подстрочный перевод смысла слов:

Снег

Снег, снег,
Белее белья,
Вернаяслужка
Судьбы: белый снег.
Волшебство!
Кто я и куда иду?
Выйду ль
Живым из этой земли

Новой? Снег,
Белее страницы
Новой. Снег,
Белее ярости
Славянской...

Вьюга, вьюга
Тысячами лепестков,
Тысячами куполов,
Вьюга-Безумство!

Ты одна, ты толпа,
Ты тысяча, ты хрип,
Вьюга-Разгул,
Вьюга-Мертвенность.
Разнуздываешь, распрягаешь,
Разоряешь, исчезаешь,
Сокрушаешь ударами заступа,
Сокрушающими ударами пуль.

Огненная кобылица,
Роковая Монголка,
Вьюга-Женщина,
Вьюга: упоение.

И в этих последних трех публикациях отмечалось, что подлинник стихотворения не обнаружен.

Правда, А.Сумеркин указывал, что французский "Снег" перекликается с отрывком из поэмы "Мóлодец" (часть вторая, глава 5 "Херувимская"), начинающемся словами: "Вьюга! Вьюга!..

И действительно, есть большое, особенно мелодическое, родство с вот этими и некоторыми другими подобными строфами:

Вьюга! Вьюга!
Белая голуба!
Бела - вьюга!
Бела, белогуба!

Уж и вьюга!
Ни друга, ни дуба!
Пуши, вьюга,
Бобровую шубу!

(См. Цветаева, М. 1988. *Сочинения* , т.1, Москва, с.398).

Однако замечание Сумеркина сразу воскресило в памяти высказывания Цветаевой о ее работе над переводом "Мóлодца" на французский язык и, в частности, ее разговор с писательницей Надеждой Городецкой (опубликован в газете "Возрождение"от 7 марта 1931 года). Отвечая на вопрос собеседницы, правда ли, что она пишет поэму по-французски, Цветаева сказала: "Да. Знаете "Мóлодца"? Я попробовала перевести, а потом решила - зачем же мне самой себе мешать, - кроме того, многого французы не поймут, что нам ясно. Вышло, что вокруг того же стержня заново написала. У них, например, нет слова "вьюга" - пришлось говорить о снеге, чтобы подготовить, а когда я, наконец, произношу "rafale" (сильный порыв ветра - фр.) - ясно, что это не ветер, а метель..."

И молнией - догадка: так это ж именно о стихотворении "La neige" говорит Цветаева. Первые две строфы - подготовка французского читателя к пониманию слова "вьюга", которое она потом переводит словом "rafale", означающем по-французски сильный порыв ветра, шквал.

Оставалось только заглянуть во французский текст "Мóлодца" - "Le Gars" - чтобы убедиться, что "La neige", так долго считавшийся переводом с русского подлинника, - это отрывок из поэмы, не имеющей аналога в ее русском варианте.

Коль скоро французский "Мóлодец" был написан Цветаевой заново, лишь вокруг русского стержня, его вряд ли можно считать переводом в традиционном понимании. Но у Цветаевой были на все свои мерки, в том числе и в отношении перевода.

Перелагая "Мóлодца" на французский, Цветаева писала в письме С.Н.Андрониковой-Гальперн 19 марта 1930 года: "...Вещь идет хорошо, могла бы сейчас написать теорию стихотворного перевода, сводящегося к транспозиции, перемене тональности при сохранении основы. Не только другими словами, но другими образами. Словом вещь на дру-

гом языке нужно писать заново. Что и делаю. Что взять на себя может только автор" (*Вестник РХД*, 138/1983, с.174).

С другой стороны, у самой Цветаевой не было уверенности, что ее переложение на французский язык поэмы можно с полным правом назвать переводом. Об этом свидетельствует недавно обнаруженная прижизненная публикация первой главы "Мóлодца" во французском журнале "Франция и мир" (France et Monde, 138/1930, с.75-78). Публикации предпослан такой заголовок:

ИГРИЩА

отрывок из поэмы "Оборотень"
в пересказе с русского автора

(FIANÇAILLES. Fragment du poème "Loup-garou" redit du pusse par l'auteur).

В этой связи, наверное, правильнее будет сказать, перефразируя слова Цветаевой о переводе В.А. Жуковским гетевского "Лесного Царя", что "Le Gars" или "Loup-garou" - это уже не перевод русского "Мóлодца", а подлинник.

В заключение хотелось бы высказать сердечную признательность Льву Абрамовичу Мнухину и Анне Александровне Саакянц за любезное предоставление возможности проконсультироваться с цитированными текстами интервью М.И.Цветаевой Н.Городецкой и французского "Мóлодца".

Женева, сентябрь 1989 г.

WSA – Sonderband 32 (1992) 229 - 252

Марина Цветаева

ВЫПИСКИ ИЗ ПРЕЖНЕЙ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ, ВЕРОЙ И ПРАВДОЙ СЛУЖИВШИЕ МНЕ С 1-ГО ИЮНЯ 1918 ПО 14-ОЕ ФЕВРАЛЯ 1919 Г.[1]

1-го июня 1918 г.

Аля[2].

- Ты сожженая какая-то.

- Я никак не могу придумать для тебя подходящего ласкательного слова. Ты на небе была и в другое тело перешла.

Солдатики на Казанском вокзале.

Аля: "У меня тоже есть книга. - Толстого Льва: как лев от любви задохся".

В деревне я - город, в городе - деревня. (В городе, летом, хожу без шляпы, в деревне - не хожу босиком. Распущенность). Вернее всего - оттуда: с окраин, с застав.

- Вы любите детей? - Нет. - Могла бы прибавить: "не всех, так же, как людей, таких, которые" и т.д.

Могла бы - думая об 11-летнем мальчике Османе в Гурзуфе, о "Сердце Анни" Бромлей, и о себе в детстве - сказать "да".

Но зная, как другие говорят это "да" - определенно говорю - "нет".

Не люблю (не моя стихия) детей, пластических искусств, деревенской жизни, семьи.

Милый друг: Вы говорите - и Вы правы - что и желание смерти - желание страсти.

Я только переставляю.

Куда пропадает Алина прекрасная душа, когда она бегает по двору с палкой, крича! Ва-ва-ва-ва!

Почему я люблю веселящихся собак и не люблю (не выношу) веселящихся детей?!

Детское веселье - не звериное. Душа у животного - подарок, от ребенка (человека) я ее требую и , когда не получаю, ненавижу ребенка.

Люблю (выношу) зверя в ребенке, в прыжках, движениях, криках, но когда этот зверь переходит в область слова (что уже нелепо, ибо зверь бессловесен) - получается глупость, идиотизм, отвращение.

Зверь тем лучше человека, что никогда не вульгарен.

Когда Аля с детьми, она глупа, бездарна, бездушна, и я страдаю, чувствую отвращение, чуждость, никак не могу любить.

Мой сон - 9-го июня 1919 г. 1 ч. дня

Город на горе. Безумный ветер. Вот-вот дом сорвется, как уже сорвалось - сердце. Но знаю во сне, что дом не сорвется, потому что нужно, чтобы сон длился дольше.

- Просыпаюсь -

В комнате - очень женственный мальчик лет 17-ти, в военном. Говорит мне "ты", смеется. (Он художник, большевик). "Но я не знаю, кто Вы". - "Неужели не узнаешь? Ну, подумай!" - Я не угадываю. - "Я отец Жана". - "Какого Жана?" - "Такой новый человек, Жан".

- Просыпаюсь" -

В темной передней, у телефона. Я ему: "Но ведь телефон не звонит!"

- Просыпаюсь -

Бешеный автомобиль. Я и еще люди. Мчимся. *Точное* видение: слева - высоких холмов, сплошь покрытых красным осенним листом. Летим на огромное дерево (дуб). Разобьемся. - Мимо. - На холмах работают рабочие. Впереди - лужайка. Тропинки, отдельные огромные деревья. Я во сне думаю: выдумать я этого всего не могу, д.б. я это где-то, в детстве, видела. Д.б. во Фрейбурге (12 л<ет>, сосновый лес).

- Просыпаюсь. -

Мчимся. Кто-то догоняет. Не велосипед, не автомобиль. Опережает. Возвращается. Хочу к нему. Хочу сказать шоферу, чтобы остановил автомобиль. Шофера нет. Останавливаю. На дороге - мой прежний мальчик. Вижу, что он стал меньше ростом, подымаю для поцелуя голову выше, чем следует, делаю вид, что *тянусь* к нему, зная, что от этого он станет выше. И вдруг замечаю на нем женское - белое с цветами - платье. Но все-таки хочу уйти с ним от других.

Просыпаюсь. От груди - огромная, горячая волна.

- Аля принесла цветы Лиле[3]. Узнаю случайно. - С 10 ч. утра до 2-х ч. Аля обратилась ко мне всего один раз: "Мама, можно" и т.д.

- Когда она с детьми, она определенно меня забывает. Только к вечеру, когда закат: "Марина! Какое красивое небо!"

Милый друг! Когда я *не* с вами, я не лицемерка. Защищая при Вас детей, я глубоко равнодушна к ним, когда я одна. Здесь четверо детей, и ни один из них до сих пор не знает, как меня зовут.

Когда в детстве (7 лет) я играла со взрослыми в карты и взятка была моя, я никогда не заявляла.

Так всю жизнь. Тогда от деликатности, сейчас от брезгливости.

"Взрослые не понимают детей". Да, но как дети не понимают взрослых! И зачем они вместе?!

Сытый голодному не товарищ. Ребенок сыт, взрослый голоден.

Детство. 6 или 7 лет. Таруса. Рябина. Рубят котлеты. Хлыстовки. Ягоды приносят.

В детстве я всегда рвалась от детей к взрослым, 4-х лет от игр - к книгам. Не любила - стеснялась и презирала - кукол. Единственная игра, которую я любила -aux barres, 11 л<ет> в Лозанне - за то, что две партии и героизм.

16-го июня 1918 г.

Антокольский[4] о теософских, беатриченских, ясновидящих - непременно девических! - шеях:

"Такое впечатление, что они ее из лейки поливают".

А<нтоколь>ский о Н<икодиме>[5] - "Он - гетеянец. Т.е. - нет - я неверно сказал, я хочу сказать, что к нему по ночам является пудель или Mater Dolorosa.

- В Польше есть почетная должность сторожа могилы Костюшко.

4-го июля 1918 г.

Аля: - "М<арина>! Что такое - бездна?"

Я: - "Без дна".

Аля: - "Значит, небо - единственная бездна, потому что только оно и есть без дна".

- "Марина! Неужели ты все эти стихи написала? Мне даже не верится - так прекрасно!"

6-го июля 1918 г.
" - Марина! Мы с тобою в разряженных именах: Ариадна - Марина".

Н<икодим> (о подвиге)
- Самоуничижение - такой же инстинкт, как самосохранение.

Разница между мной (ребенком) и Алей:
- У Али восторг к своему (своей природе в мире) перевешивает сильное отвращение к чужому.
У меня - наоборот. (Было и есть).

Аля (пропустив по свойственной ей медлительности, шарманщика):
- Марина! Я не особенно жалею, когда пропускаю какую-нибудь радость, а когда горе - жалею. Я только одного горя бы не жалела: видеть черта.

Аля: -"Марина! -
С какой стороны - страна старины?"
(В Кремле)

- "Марина! Как старый лев лучше, чем старая женщина!" -

Глядя в небо:
- "Марина! Как голубизна загребает белизну!"

- "Марина! Голова у меня тяжелая, как у памятника, только не на вес".

17-го июля 1918 г.
Хаос, взятый на учет.

Беззащитность рукописи (я).

30-го июля 1918 г.

Аля: - "Марина! Если бы твое кресло не было мягкое, оно было бы настоящее жесткое кресло".

Александр Македонский, разрубая Гордиев узел, - просто груб.

Лунная ночь в городе всегда готична.

Саламандра не огненна, она - огнеупорна. Какой безумный холод, чтобы жить в огне!

31-го июля 1918 г.

- "Мама! Я не могу спать! Уменя такие острые думы!

- Марина! Мне кажется - нет людей духа. Не духа, когда дышешь, а того, другого. Ты меня понимаешь?"

1-го августа 1918 г.

- "Где дыра, а сквозь дыру - синее небо, там - Италия". (Н<икодим>)

Аля: - "Марина! Когда ты пишешь - ты только водишь рукой, а пишет - душа".

Аля, о *видении ангела*: лицо неяркое, как луна, а глаза нарисованные, а внутри - точно простокваша.

"У меня горе тяжелое, как железо, как бомба".

- Воспоминание: этим летом я как-то после купанья сидела на песке. Подошла огромная белая лохматая собака и села рядом. И вот, Надя[6]:

"Что-й-то, барыня, странно на вас глядеть: на одного-то слишком много надето, а у другого - чего-то не хватает".

(Много шерсти у пса, отстутствие одежды - у меня).

Два источника гениальности женщины: 1) ее любовь к кому-нибудь (взаимная или нет - все равно). 2) чужая нелюбовь.

Бездарна женщина: когда не любит (никого), когда ее любит тот, кого она *не* любит.

Когда нет мужчин, я о них никогда не думаю, как будто их никогда и не было.

21-го августа 1918 г.

Еда иногда пахнет совсем не едой: приключением, грустью (запах кухни большого отеля).

Аля: - Марина! Я хотела бы написать книгу про все.

Только я бы не хотела ее продавать, я бы хотела, чтобы она у нáс осталась, чтобы ее могли читать только родные: душевно-родные и другие"...

- Марина! А у тебя иногда дикие глаза: в них степи, ночь...

На днях разбился верхний свет в столовой. Стекла вдребезги, кирпичи, штукатурка, звон. Мы с Алей еле спаслись.

Аля, в слезах: - "Марина! я жалею книги!"

- "Какие книги?"

- "Ведь дом рушится!"

- "Да! И если ты через 10 минут не будешь готова, я тебя не возьму ни гулять, ни в Кремль, и не дам тебе чаю!"

- "А я тогда буду жить как святые! И буду писать 8 страниц в день!"

(В реплике - ни самолюбия, ни самомнения, ни смирения - сразу сжилась.)

Я - le contre - coup du fout.

Мужчины и женщины мне - не равно близки, равно - чужды. Я так же могу сказать: "вы, женщины", как "вы, мужчины". Говоря: "мы - женщины" всегда немножко преувеличиваю, веселюсь, играю.

Июльское солнце я чувствую черным.

Аля, 27-го августа 1918 г., в кухне, за ужином - ко мне и Наде:

"Вы тут все про дворников говорите, а я думаю про свою серебряную страну".

Из письма:

Нас делят, дружочек, не вещи высокого порядка, а быт. Согласитесь, что не может быть одинаковое видение от жизни у человека, к<отор>ый весь день кружится среди кошелок, кухонных полотенец, просто народных лиц, вскипевшего или не вскипевшего молока - и человека, в полном чистосердечии никогда не видевшего сырой моркови.

Женщине, если она человек, мужчина нужен, как роскошь, - очень, очень иногда. Книги, дом, забота о детях, радости от детей, одинокие прогулки, часы горечи, часы восторга, - что тут делать мужчине?

У женщины, вне мужчины, целых два моря: быт и собственная душа.

Я абсолютно déclassée . По внешнему виду - ктó я? 6 ч. утра. Зеленое, в три пелерины, пальто, стянутое широченным нелакированным поясом (городских училищ). Темно-зеленая, самодельная, вроде клобука, шапочка, короткие волосы.

Из-под плаща - ноги в безобразных серых рыночных чулках и грубых, часто нечищенных (не успела) башмаках. На лице - веселье.

Я не дворянка - (ни гонора, ни горечи) и не хозяйка (слишком веселюсь), я не простонародье (слишком <пропуск>) и не богема (страдаю от нечищенных башмаков, грубости их радуюсь, - будут носиться!)

Я действительно, *абсолютно*, до мозга костей, - вне сословия, профессии, ранга. - За царем - цари, за нищими - нищие, за мной - пустота.

- "Монах ребенка украл!"

(Возглас мальчишки на Казанском вокзале, видящего меня мчащуюся с Ириной на руках).

Тяготение к мучительству. Срываю сердце на Але. Не могу любить сразу Ирину[7] и Алю, для любви мне нужно одиночество. Аля, начинающая кричать, прежде, чем я трону ее рукой, приводит меня в бешенство. Страх другого делает меня жестокой.

Из письма:

...Господи Боже мой, знайте одно: всегда, в любую минуту я о Вас думаю. Когда Вам захочется обо мне подумать, знайте, что Вы думаете в ответ.

...Это *ныло* у меня два года в душе, а теперь *воет*.

...Я же не одержима, моя одержимость тайная, никто в нее никогда не поверит.

...Люблю Вас и без сына, люблю Вас и без себя, люблю Вас и без Вас - спящего без снов! - просто за голову на подушке!

Леонид К<аннегисер>[8]! Изнеженный женственный 19-ти летний юноша, - эстет, поэт, пушкинианец, томные позы, миндалевидные почти.

(Таким Вы были в январе 1916 г. (мой первый приезд в Петербург!)

3-го - 4-го сентября 1918 г.

Некоторые люди относятся к внешнему миру с какой-то придирчивой внимательностью (дети, дальнозоркие - писатели типа Чехова и А.Н.Толстого).

С такими мне утомительно и скучно.

"И подарил он ей персиянский халат, п.ч. стала она тогда уже часто прихварывать".

(Так мог бы кто-нибудь рассказывать о Настасье Филипповне. - Русская "Dame aux Camélices").

Октябрь. Из письма:

Пишу Вам это письмо с наслаждением, не доходящим, однако до сладострастия, ибо сладострастие - умопомрачение, а я - вполне трезва.

Я Вас больше не люблю.

Ничего не случилось, - жизнь случилась. Я не думаю о Вас ни утром, просыпаясь, ни ночью, засыпая, ни на улице, ни под музыку, - никогда.

Если бы Вы полюбили другую женщину, я бы улыбнулась - с высокомерным умилением - и задумалась - с любопытством - о Вас и о ней.

Я - aus dem Spiel.

Все, что я чувствую к Вам - легкое волнение от голоса, и то общее творческое волнение, как всегда в присутствии ума-партнера.

Ваше лицо мне по-прежнему нравится.

- Почему я Вас больше не люблю? Зная меня, Вы не ждете "не знаю".

Два года подряд я - мысленно - в душе своей - таскала Вас с собой по всем дорогам, залам, церквам, вагонам, я не расставалась с вами ни на секунду, считала часы, ждала звонка, лежала, как мертвая, если звонка не было, всё, как все, и все-таки не всё, как все.

Вижу Ваше смуглое лицо над стаканом кофе - в кофейном и табачном дыму - Вы были как бархат, я говорю о голосе - и как сталь - говорю о словах - я любовалась Вами, я Вас очень любила.

Одно сравнение - причудливое, но вернейшее: Вы были для меня тем барабанным боем, подымающим на ноги в полночь всех мальчишек города.

- Вы первый перестали любить меня. Если бы этого не случилось, я бы до сих пор Вас любила, ибо я люблю всегда до самой последней возможности.

Сначала Вы приходили в 4 часа, потом в 5 ч. потом в 6 ч. потом в восьмом, потом совсем перестали.

Вы не разлюбили меня (как отрезать), Вы просто перестали любить меня каждую минуту своей жизни, и я сделала то же, послушалась Вас, как всегда.

Вы первый забыли, кто *я*.

Пишу Вам без горечи - и без наслаждения, Вы без горечи - и без наслаждения, Вы все-таки лучший знаток во мне, чем кто-нибудь, я просто рассказываю Вам, как знатоку и ценителю - и я думаю, что Вы по старой привычке похвалите меня за точность чувствования и передачи.

(2-го октября 1918 г.)

Женщина чуть-чуть улыбаясь, подает *левую* руку. - Любовь. - Примета.

Аля: "Марина! Когда ты умрешь, я поставлю тебе памятник с надписью:

"Многих рыцарей - Дама",

только это будет такими буквами, чтобы никто не мог прочесть. Только те, кто тебя любили".

- Последнее золото мира! -

(О деревьях в Александровском саду.)

Беззащитность рукописи.

"Перед смертью не надышешься" Это сказано обо мне.

14-го ноября, в 11 ч. вечера - в мракобесной, тусклой, кишащей кастрюлями и тряпками столовой, на полу, в тигровой шубе, осыпая слезами собачий воротник - прощаюсь с Ириной.

Ирина, удивленно любуясь на слезы, играет завитком моих волос. Аля рядом, как статуя восторженного горя.

Потом - поездка на санках. Я запряжена, Аля толкает сзади - темно - бубенцы звенят - боюсь автомобиля...

Аля говорит: - "Марина! Мне кажется, что все небо кружится. Я боюсь звезд!"

Из письма : ...Я написала Ваше имя и долго молчала. Лучше всего было бы закрыть глаза, и просто думать о Вас, но - я трезва! - Вы этого не узнаете, а я хочу, чтобы Вы знали. - (Знаю, что Вы все знаете!)

Сегодня днем - легкий, легкий снег - подходя к своему дому я остановилась и подняла голову. И подняв голову, ясно поняла, что подымаю ее навстечу Вашей чуть опущенной голове.

Мы еще будем стоять так, у моего подъезда, - нечаянно - в первый - в тысячу первый раз.

- Думайте обо мне что хотите (мое веселое отчаянье!). Но прошу Вас! - не валите всего этого на "безумное время".

У меня всегда безумное время.

Милый друг! вчера вечером и в первый раз в жизни полюбила лифт. (Всегда панически и простонародно боялась, что застряну *навек*!)

Я подымалась - одна в пустой коробке - на каком-то этаже играла музыка, и все провалы лифта были наводнены ею. И я подумала: Движущийся пол и музыка. Вся я. И, задыхаясь от восторга, подумала:

Музыка коварными когтями разворачивает грудь.

А через час я встретилась с Вами.

- Я знаю, что я вам необходима, иначе не были бы мне необходимы - Вы.

Аля:

Соленые волны моря
Хлынули мне в лицо.
Я царь всему этому брегу.
Уносит меня луна.

Алино письмо С<ереже> (27-ноября 1918 г.)

Милый папа! Я так медленно пишу, что прошу дописать Марину. Мне приятно писать Вам. Часто я Вас ищу глазами по комнате, ища Ваше живое лицо, но мне попадаются только Ваши карточки, но и они иногда оживляются, п.ч. я так внимательно смотрю. Мне все кажется: из темного угла, где шарманка, выйдете Вы с вашим приятным, тонким лицом. Меня слушает всякий шум: кран, автомобиль, человеческий голос. Мне все кажется - все выпрямляется, когда я смотрю. Милый папа, я Вас буду бесконечно долго вспоминать. Целая бездна памяти надо мной. Я очень люблю слово "бездна", мне кажется, есть люди, которые живут над бездной и не погибают в буре.

- Я в маминой комнате хожу в осеннем желтом пальто.

Ваша жизнь, мой прекрасный папа, черная бездна небесная, с огромными звездами. Над Вашей головой - звезда Правды. Я кланяюсь Вам до самой низкой земли.

- Милый папа, раз мы вечером гуляли, я посмотрела на небо, все небо кружилось. Я очень испугалась и сказала это маме. Мама сказала, что небо действительно кружится. Мне стало еще страшнее. На улице никого и ничего не было, кроме нас. Только тусклые фонари. И мама мне сказала, что нужно, чтобы не бояться звезд - сделать их своими друзьями. И мы спокойно пошли дальше. И теперь я уже без страха. И, опираясь на мамину руку я буду жить. Целую вас от всей моей души и груди.

Аля.

Декабрь. В слове "боты" есть какая-то неизъяснимая (вполне изъяснимая) вульгарность.

- "Кому живется, а кому и ежится!" (Баба, рассыпавшая на улице чечевицу, за которой стояла 2 часа на морозе в очереди).

Аля: Марина! Я бы хотела построить дом для поэтов - чтобы камины пылали, кофе кипел, а они бы ничего не делали, - только писали стихи.

"Мне снился праздничный сон - многолюдный. Большая мужская толпа и мои глаза".

1919 г.

Январь : Трагическое во мне в последнюю минуту искуплено легкомыслием.

Есть женщины, у которых, по чести, не было ни друзей, ни любовников: друзья слишком скоро становятся любовниками, любовники - друзьями.

Нет маленьких событий. Есть маленькие люди.

Вся тайна в том, чтобы события сегодняшнего дня рассказать так, как будто бы они были 100 лет назад, а то, что совершилось 100 лет назад, - как сегодня.

Любовь разложима, но не делима.

Любовь - параллельная линия к нашей с Вами прямой, проведенная на миллиметр расстояния.

Аристократизм: враг избытка. Всегда немного меньше, чем нужно.
Вечно Вы любовнику.

Клянусь Богом, что Вы меня ни капельки не любите, клянусь Богом, что я от этого люблю Вас гораздо меньше и любуюсь Вами гораздо больше, а так как это и Вам и мне дороже, чем любовь, продолжайте не любить меня - на здоровье!

Все, что у меня осталось свободы с Вами - это мой смех.

Вы меня не любите, а я вам не доверяю. (Любовь).

Февраль - Никогда не уступаю желанию, всегда - причуде. От сильных своих желаний мне как-то оскорбительно, от причуды - весело.

В желании я - раб, в причуде - царь.

Аля: "Мне кажется, я выйду замуж, шутя".

Рассказываю Бальмонту о потере голоса. "Вы знаете, меня должно быть Бог наказал за то, что я слишком много говорила. Целых две недели я ничего не могла говорить, кроме "и". Ни "а", ни "о" - только "и". И тогда я поняла, что это наверное, какой-нибудь Иван, которого у меня еще никогда не было".

Бальмонт, молниеносно: - "Конечно: Иван-Царевич!"

В двух словах об этом нашем с Алей визите к Бальмонту. <...> В доме, очевидно, до сегодняшнего дня ничего не было, а теперь вдруг все стало: пекут блины, варят картошку, варят кашу, варят суп из телятины. И угощают, угощают, угощают. Бальмонт ест восторженно, Аля - истово, Мирра[9] - причудливо. Я, случайно совершенно сытая, присутствую у стола в шубе, пью только кофе, любуясь классицизмом всей этой сцены.

Бальмонт восклицает: "Ах, я бы с таким удовольствием съел всю эту телятину один! И никому бы не дал".

И смеется, п.ч., как я, понимает классицизм, для Москвы 1919 года, этого возгласа.

- "Нюшенька, вы наслаждаетесь?"

- "Я знала, что вы меня спросите!"

Мирра влюбленно заботится об Але, кормит ее со своей тарелки, все наперерыв уговаривают меня есть. А я, счастливая тем, что так чисто-сердечно ничего не хочу, что все нас тут так любят, что всем нам сейчас *так* хорошо, а завтра будет *так* плохо - курю папиросу за папиросой, не зная, что это - дым ли я выделяю, или вдохновение.

Буржуазии для очистки снега запретили пользоваться лошадиными силами. Тогда буржуазия, недолго думая, наняла себе верблюда.

И верблюд возил. И солдаты сочувственно смеялись: "Молодцы! Ловко обошли декрет!"

(Собств<енными> глазами видела на Арбате).

Аля - Канун весны - о З<авад>ском[10]: "Марина! У меня часто впечатление, что он не ушел, а исчез".

- "Марина! Вы сон - который снится всем".
- "Марина! Я видела сон весь из линеек и славянских букв, - целая наша кухня - огромные листы. Но нигде не было написано: Марина, мама, а везде: Женщина, Женщина".

- "Марина! Есть вещи, которые кажутся очень, очень трудными. А найти такие слова - и совсем просто".

- "В каждом человеке эта нитка тоски"...

9-го марта 1919 г. Я: "Аля! Что делают старухи в богадельне?" - Аля, не задумываясь: "Прядут Судьбу".

Вчера, возвращаясь домой по Арбату, было так черно, что мне казалось: я иду по звездам.

Я - бродячая собака. Я в каждую секунду своей жизни готова идти за каждым.
Мой хозяин - все - и никто.

Аля, 12-го марта 1919 г. - "Марина! Может быть небо все из голубых глаз?"

- "И снится мне, будто весь пол в моей комнате - совсем круглый, выпуклый. Я точно предчувствовала, что придет ко мне кто-то Великий. Я привела свою комнату в довольно хороший вид, и в эту минуту послышался стук в дверь, и дверь сама открылась. Вошел Спаситель. Я молчала. Он сел на стул и грустно смотрел на меня. Я стояла и не хотела садиться и закрыла лицо руками. Моя комната, как только взошел Спаситель, наполнилась коралловыми крестами, перламутровыми мечами и распятиями. - Сон не прерывается, но я вижу, как Христа ведут на распятие в Терновом венце. (В "Терновом венце" с большой буквы). Тогда я пошла в свою комнату и достала коралловый крест и перламутровый меч. Я пошла за ним. Он исчез. Но враги Его еще шли, ища его. И я перед собой в окне увидела реку".

Иду за Алиным обедом. Мороз. Руки без варежек. В левой руке муфта, прижатая к груди. Мне необычайно приятно нести ее так. Узнаю

этот жест, он у меня в руке. - Ах! Так в XVIII веке держали, входя в гостиную, треуголку.

14-го марта 1918 г. Опыт этой зимы: я никому на свете, кроме Али и Сережи (если он жив) не нужна.

В каком году я жила!

Я прекрасно представляю себе, что в один прекрасный день совсем перестану писать стихи. Причин множество:

1) У меня сейчас в них (в писании их) - срочной необходимости (Imperativ'a) <нет>. Могу написать и не написать, следовательно *не* пишу.

2) Стихи, как всякое творчество - самоутверждение. Самоутверждение - счастье. Я сейчас бесконечно далека от самоутверждения.

3) Сейчас все летит, и мои тетрадки так бесконечно легко могут полететь. Зачем записывать?

4) Я потеряла руль. Одна волна смывает другую. Пример: стихи об ангелах: "Ангелы слепы и глухи". Что дальше? - Всё!

Хаос. Один образ вытесняет другой, случайность рифмы заводит меня на 1000 верст от того, что я хотела раньше, - уже другие стихи - с ними та же история, - уже третья - и в итоге - чистый лист и мои закрытые - от всего! - глаза.

5) Что хочу сказать? - Мир. - Мир сам себя скажет.

Могу писать только по команде. Пример: единственные - за последние 3 месяца - настоящие стихи: Стаховичу[11].

(Любовный долг).

Спасти меня может сейчас только новая любовь, со всем пафосом самоуничтожения в другом. Но это должен быть человек, к<оторы>й сможет вместить меня, т.е. бездна.

Я, конечно, кончу самоубийством, ибо все мое желание любви - желание смерти. Это гораздо сложнее, чем "хочу" и не "хочу".

И может быть я умру не оттого, что здесь плохо, а оттого, что "там хорошо".

Есть во мне что-то, что вопреки всем моим уверениям, всему моему *явному* уничтожению в другом и вразрез со всем беспримерным людским тщеславием, заставляет говорить всех, кого я любила:

- "Вы не меня любите. Вы любите *что-то* другое".

16-го марта 1919 г.

Странное чувство: в горе я не погружаюсь, горе во мне работает, роет какие-то подземные ходы.

В конце концов мне *придется* поверить в бессмертие души!

Мне, чтобы жить - надо любить, т.е. быть вместе. Значит: или умереть (быть со С<тахови>чем, или любить другого. Князь В<олкон>ский[12]! Вы совсем не знаете, что я Вас уже люблю.

Только одно - ради Бога! - пусть я Вам буду нужна, мне больше ничего не нужно.

Для памяти: 16-го марта утром, когда таяло, я, любя Стаховича, решила, чтобы не умереть, любить Волконского. Они жили вместе и на нем - каков бы он ни был - должен быть какой-то отблеск Стаховича.

Моя любовь - это страстное материнство, не имеющее никакого отношения к детям.

Жесточайший эгоизм: не желать брать. Его у меня нету. Я чаще всего *не умею* брать, п.ч. люди - чаще всего - не умеют давать.

Бывает так, что беру сама, и этим освобождаю и себя и другого.

Мое требованье - всегда просьба, моя просьба - всегда требованье.

Не могу - хоть убейте! - чтобы человек думал, что мне что-нибудь от него нужно.

Мне каждый нужен, ибо я ненасытна. Но другие, чаще всего, даже не голодны, отсюда это вечно-напряженное внимание: нужна ли я?

С<тахо>вич умер как раз от того, от чего сейчас так мучусь (хочу умереть) - я: от того, что я никому не нужна.

Никто не поймет *бездны*, к<отор>ую разверзает во мне это соответствие.

Чувствую, что не смогу любить В<олкон>ского.

О биогр<афии> Лозэна: биогр<афию> Лозэна должны были бы писать женщины. Мужчинам он и в гробу не дает покоя[13].

Только мужчинам может придти в голову такая бестактность: оправдывать, выгораживать Марию-Антуанетту в истории с Лозэном.

Для королевы - предлагать свою любовь, такой же восхитительный жест, такая же *доблесть*, как для нищенки - отвергать миллионы.

Я думаю, что каждый, кто пишет биографию Лозэна, вместо Марии-Антуанетты подставляет свою невесту - и так пишет.

- Лозэн и Мария-Антуанетта, - какая прекрасная - в веках - пара! Для меня это лучше, чем Данте и Беатриче.

Женщины любят не мужчин, а Любовь, мужчины - не Любовь, а женщин. Женщины никогда не изменяют. Мужчины - всегда.

19-го марта 1919 г. Три определения: Для других собственная душа наверное так же туманна и неопределенна, как для меня, близорукой, моя собственная Поварская, в 2 ч. ночи, когда нет фонарей.

Ответ человека "не знаю", когда дело касается его собственной души, также поражает меня, как других мое вечное "не вижу" - (близорукость).

Если бы я каким-нибудь чудом очутилась на секундочку в чужой грудной клетке, я бы наверное почувствовала такой же ужас от всей этой путаницы, туманности, неразграниченности чувств и понятий, как другой, если бы взглянул на мир моими близорукими глазами.

Москва сейчас смотрит на трамваи с недоверием, как на воскресшего Лазаря.

Мне не дано возбуждать в людях жалость. Элементарный пример: иду в 11 ч. дня по Поварской с переполненной кошелкой в руках. - "Цвету, как роза".

(Со вчерашнего дня во рту - ничего, кроме стакана поддельного чая, не было. В кошелке - старые сапоги, которые несу продавать).

Как одинок человек всю жизнь! В детстве мать, к<отор>ая вечером, когда ее безумнее всего любишь, - уезжает в концерт...

Пока вся Москва 1919 г. несла снежную повинность, я несла - нежную.

Иду по Николопесковскому.

- Зайти к Бальмонтам? - И сразу видение самой себя, - смеющейся, курящей, курящей, курящейся, - над стаканом чая, который не пью, потому что без сахара - скучно, а с сахаром - совести не хватает, ибо кусок сахара сейчас 4 рубля - и все это знают.

И от этого видения - почти физическая тошнота.

Мое веселье скорей удивляет, чем очаровывает. - "С чего это она?"

Дуракам мое веселье подозрительно: смеюсь, как дура, а через секунду - китайская грамота какого-нибудь рассужденья об аристократизме.

В.Гюго. "Общие места". - Да, если солнце - общее место.

К маленьким поэтам: Для того, чтобы воспевать японские вазы, или край ноготка вашей возлюбленной - достаточно казаться. Чтобы говорить о Боге, о солнце, о любви - нужно *быть*.

Стиль есть бытие: не мочь иначе.

21 марта 1919 г.

Почему я так глубоко-беспомощна во всем, что другим так легко? - найти чей-нибудь дом, взять билет на вокзале, выкроить по готовой выкройке - детскую рубашечку.

Определенная атрофия какой-то части мозга. О, как я издалека чую то, чего *не могу*, и какой у меня тогда кроткий - от неизбежености - голос!

Душа у меня - царь, тело - раб.

Бог, давший мне широкие плечи и крепкие руки, знал что он делал. Но Бог, давший мне при этом *такую* душу - определенно не знал.

Аля: Марина! Когда у нас *совсем* нечего будет есть - даже гнилой картошки - я сделаю чудо. Я теперь его не делаю, п.ч. раз мы *едим* гнилую картошку - значит, ее можно есть?

- "Марина, я только представляюсь маленькой девочкой, я только представляюсь, что я труслива, что я ленива, что я не хочу есть.

Я - существо, Марина! Я знаю все вперед - и все назад".

"Марина! Ведь Вы тоже не простой человек!"

- "Ты думаешь?"

- "Неужели Вы этого д<о> с<их> п<ор> не знали? Как же Вы можете быть простым человеком, когда у Вас - такая дочь?!"

Заставить изображение Спасителя портретом Наполеона (глаза, как угли - в золоте киота!). Вот мои 16 лет. (Внучка священника Владимирской губ<ернии>!).

Я во Франции XX века - бессмысленно. Все мои партнеры (указывая на небо или в землю): - *там.*

Революция в Венгрии: Будапешт. Демонстрация кельнеров с цыганским оркестром.

Благовещенье 1919 г.

У телефона: - Я слушаю. Муж<ской> голос: "Попросите, пожалуйста Марину Ивановну. - Это я. - Ах, это Вы, Марина Ивановна? Я не узнал Вашего голоса. Говорит К.В. К<андаур>ов[14]. - Здравствуйте, К<онстантин> В<асильевич>. - М<арина> И<вановна>, я получил известие из Крыма и должен Вам сказать, что Сережа... - Убит - мысленно подсказываю я. - Жив и здоров и просил Вам кланяться.

Минут пять спустя начинаю плакать. - Точное чувство до краев переполненных глаз, - слезы еще не текут. Колени дрожат. Чувство легкой физической тошноты.

Благовещенье! Благая весть! Недаром это мой любимый праздник! Я ровно 6 мес<яцев> ничего не знала о Сереже!

У меня есть судьба. Поэтому - быть может - я так - до тла - лишена честолюбия.

Вижу ее ясно, как на географической карте.

Если бы я была на острове, у меня тоже была бы судьба.

Я в любви: Гибкость до последнего предела, и - в последнюю минуту - отпор. (Гордыня).

З<авад>ский: "М<арина> И<вановна>, я хочу придти к вам. Можно?"

Я: - "Нельзя. У меня дверь, заперлась и не открывается.

А<нтоколь>ский: "А помните, что Вы говорили про красоту? Помните: красота - отмычка".

З<авад>ский, деловито: нужно будет придти.

Два несчастных счастья:

1) Несчастье для души и счастье для тела: - Брать в долг. 2) Счастье для души и несчастье для тела: - Отдавать долг.

Аля, ночью: ...и небо было, как черный пурпур.

Апрель. Трагическая Вербная Суббота. Потеряла (в воду канули!) 500 р<ублей>. Спрятала - вместо них - две ложечки сахара в конверте. - 500 руб<лей>! 50 ф<унтов> картофеля - или почти башмаки - или калоши + 20 ф<унтов> картофеля - или...

Потеряла за три дня 1) старинную овальную флорентийскую брошку (сожгла), 2) башмаки (сожгла), 3) ключ от комнаты, 4) ключ от книжного шкафа, 5) 500 р<ублей>.

О, это настоящее горе, настоящая тоска! Но горе - тупое, как молоток бьющее по голове.

Я одну секунду совершенно серьезно - с надеждой - поглядела на крюк в столовой.

- Как просто! -

Я испытывала самый настоящий соблазн.

У некоторых людей тело более духовно, чем у других душа. (Аля, Сережа).

Аля, слушая "Пара Гнедых": - "Марина! Стыдно генералу засыпать на груди у молодой блудницы. Лучше бы сражаться в бою".

История с Волконским

"К<нязь> Волконский! Я пишу слово К<нязь> и чувствую себя в восторге" - вот начало моего письма к В<олкон>скому. Дальше ласковый и веселый рассказ о том, как я уже однажды стояла у ворот с письмом, но встретила М<чеде>лова[15] и ушла с ним по мартовским московским лужам 1919 года, так и не узнав про старинную Англию. (Повод к моему письму. Что это просто любовь - я написать не решилась)! - Еще такая фраза: "Я Вас никогда не видала и ничего о Вас не знаю, кроме того 1) что Вы были на острове Мадере 2) влюблены в родительный падеж, 3) только что выздоровели от сыпного тифа. - Три

разных источника" - Дальше извинение за то, что я, будучи незнакома, пишу, и надежда, что он не сочтет это за невоспитанность. Еще пожелание выздоровления. И привет. И все. - Письмо на мой, и на моей породы людей - взгляд: простое, доверчивое, ласковое, очаровательное, на средний взгляд: странное. Можно, дурно относясь ко мне, назвать его экстравагантным. "Так незнакомым людям не пишут".

Экзаменуя себя строго: письмо вольное, но не фамильярное. Мне даже унизительно писать это слово.

И вот, на другой день, в воскресенье, - звонок по телефону.

- Мне нужно такую-то.

- Я.

- Говорит Волконский. Вы ко мне писали. Я ничего не понял из Вашего письма. Что Вам от меня нужно?

- Не поняли почерка или содержания?

- Содержания.

- Я просила Вас дать мне некоторые сведения о старинной Англии.

- Я старый человек и считаю такие шутки неуместными. ("Я пишу слово К<нязь> и в восторге"). Это наглость!

- Вы меня не поняли.

- И как старый человек считаю долгом сказать Вам, что незнакомым людям не пишут. Это невоспитанность.

- Я очень жалею, что...

- Я был в Англии 25 лет назад, три дня. Какая наглость!

- Если Вы так сердитесь, то лучше давайте прекратим разговор.

- Я не сержусь, но должен Вам сказать, что это нахальство. И советую Вам в другой раз так не шутить, п.ч. такие шутки могут очень плохо кончиться. - Это неслыханно!

- Мне остается только пожалеть, что Вы меня не поняли.

Опускаю трубку. Все время говорила нежнейшим голосом, очень спокойно. Он лаял.

На глазах слезы и чувство, что посреди лица - плевок.

В течение недели я всем рассказывала эту историю. Защищали меня: Мчеделов, его собственная племянница Сонечка Голлидэй[16]. У него на все была одна реплика: "Она издевалась". Мчеделов после разговора с ним сказал: "Дурак".

А Бальмонт, к<оторо>му я рассказала всю эту историю, спокойно сказал: "Так говорить с женщиной? Это орангутанг".

Но что бы ни говорили все мои друзья, у меня все-таки - когда я вспоминаю этот разговор - чувство, что я незаслуженно и безвозвратно оплевана.

Страстной Четверг: "- Ах, Аля, - грустно! Повеситься? - Нет, Марина. (Пауза). Повеситься - на Жизнь!

(На улице): "Марина! Эта женщина думает только о роскошестве. Она беззаботна. Она бессмысленна".

Бальмонт и солдаты у автомобиля.

Б<альмон>т ночью проходит по какому-то из арбатских переулков. Сломанный автомобиль. Вокруг - трое солдат.

- "Повинуясь какому-то внутреннему голосу, перехожу было на другую сторону, но в последнюю минуту - конечно - остаюсь. И в ту же секунду один из них: "Эй, поп!" Тогда я подхожу к ним вплоть. - "Я действительно священник и скажу вам следующее: - ты (указывая на одного) скоро умрешь от сыпного тифа, тебя (указываю на другого) - повесят, а ты уцелеешь, тебе ничего не будет".

- Почему же вы пощадили третьего?

- Чтобы он помешал двум первым разорвать меня.

(Все это с бальмонтовской четкостью, быстротой, экспрессией).

Разговор с В.Алексеевым[17]: Я: - "Володечка, Вы читали эти надписи: "Митинг Искусств".

Он, спокойно: "Да, это нечто вроде "Кадрили литературы". (Бесы).

Аля: Марина! мне кажется, когда мы говорим, люди нас не понимают, - как зверей.

Страстная суббота: Аля, глядя на освещенную церковь Бориса и Глеба: "Марина! Тайная радость церквей".

- "Марина! Я хочу играть в театре не для того, чтобы на меня смотрел народ, а для того, чтобы увидеть себя в чуждом".

Диалог: Я: "Ах, Аля, как я хотеля бы сейчас фунт масла!" Аля: "Ах, Марина, как я бы хотела сейчас, чтобы была хорошая погода!"

- "Марина! Я не люблю слово "фраза", это вроде "актриса"!

- "Марина! Мне кажется, что я должна это держать шелковыми руками!" (Держа в руках Лермонтова)

"Я не терплю - счастья!"

- "Как мне горько, что я дитя! Мне почему-то жалко и чуть-чуть восторженно. Но я бы ничего не хотела, кроме детства. Я не хочу 11-ти и 12 лет.

Глядя в окно. Чудная погода. Солнце.
- "Хорошо в такую погоду быть нищим".

"Марина! Как Вы думаете, что такое храбрость?"
- "Когда человек боится и все-таки идет.
- "Значит: темная ночь со звездами".

Целуя луч: - "Луч наконец получил то, за чем лился в комнату".

Вчера я видела Стеньку Разина на Лобном месте[18]. Впечатление случайной талантливости (так рука пошла) - как кустарные игрушки и детские рисунки. Лицо хитрое, узкое, ярко блещущие черные глаза. По обеим сторонам - болваны: огромные каторжные головы, вырастающие из дерева: там три, здесь четыре. Ватага. По левую сторону от Разина - в ногах - персияночка: балерина из кардебалета с огромным декольте и юбочкой до колен. Похоже еще на сахарную куклу. Между фигурами Разина и персияночки никакой связи, ни внешней, ни внутренней.

21-го апреля, день Егория Храброго.
- "Марина! Мне кажется, что на дне каждого колодца непременно должно быть что-нибудь синее".

На могиле у Стаховича:
Аля, восторженно: - "Мама! Что я нашла! Оно не целое, - то́лько кусочек, но все равно я положу его на могилу!"
В руках - яичная скорлупа. Сама того не зная, повторяет какой-то древний обряд, когда на могилу приносили яйца.

Публикация, подготовка текста и примечания
Л. Мнухина.

Примечания

1 В 1923 году Цветаева намеревалась выпустить сборник прозы под названием "Земные приметы". Прообразом текстов являлись дневниковые записи, которые Цветаева делала в записных книжках в период 1917 - 1920 г.г. Издание осуществлено не было, и позднее книга

была распечатана отдельными произведениями по журналам и газетам ("Мои службы", "Вольный проезд", "О любви", "О благодарности" и др.). В настоящую подборку вошли выписки из одной из таких записных книжек, сделанные Цветаевой по-видимому при подготовке сборника, но оставшиеся за пределами опубликованного. Текст записей печатается с некоторыми сокращениями по копии списка, выполненного дочерью поэта А.С. Эфрон.

2 Ариадна Сергеевна Эфрон (1912 - 1975).

3 Елизавета Яковлевна Эфрон (1885 - 1976) - старшая сестра С.Я. Эфрона, мужа Цветаевой. Режиссер.

4 Павел Григорьевич Антокольский (1896 - 1978) - поэт.

5 Никодим Акимович Плуцер-Сарна (1881 - 1945) - экономист. Адресат большого числа стихотворений 1915 - 1917 г.г. К нему обращено несколько писем в данной записной книжке.

6 Домашняя работница у Цветаевых.

7 Младшая дочь Цветаевой (1917-1920).

8 Леонид Самуилович Каннегисер (1896 - 1918) - молодой метербургский поэт.

9 Дочь К.Д. Бальмонта.

10 Юрий Александрович Завадский (1894 - 1977) - актер и режиссер.

11 Алексей Александрович Стахович (1856 - 1919) - актер московского Художественного театра. Кроме стихов Цветаева посвятила ему дневниковый очерк "Смерть Стаховича".

12 Сергей Михайлович Волконский (1860 - 1937) - бывший директор Императорских театров в России, в эмиграции театральный и художественный критик.

13 Герцог Лозен (полн. имя Арман-Луи Бирон-Гокто; (1747 - 1793) - политик, дипломат. О Лозене, чья биография была насыщена романтическими историями, Цветаева написала тогда же пьесу "Фортуна" (январь-февраль 1919 г.).

14 Константин Васильевич Кандауров (1865 - 1930) - живописец, театральный художник.

15 Вахтанг Леванович Мчеделов (наст. фамилия Мчедлишвили; 1884 - 1924) - режиссер, педагог.

[16] Софья Евгеньевна Голлидей (1896 - 1919) - актриса.

[17] Владимир Васильевич Алексеев (1892 - 1919) - актер, ученик студии Вахтангова. Цветаева посвятила Алексееву вторую часть "Повести о Сонечке".

[18] Речь идет о скульптурной группе работы С.Т. Коненкова (1874 - 1971) "Стенька Разин с ватагою" (1918). Непродолжительное время стояла на Кремлевской площади в Москве.

Ю. К. Щеглов
Романы И. Ильфа и Е. Петрова
Спутник читателя
Том 1: Введение. Двенадцать стульев
Том 2: Золотой теленок

This unique "reader's companion" is the result of more than ten years' investigations into the poetic structure and historical context of the novels "Dvenadcat' stul'ev" and "Zolotoy telenok". The work combines three aspects: a dictionary of Soviet culture of the Twenties, a catalogue of literary motives and clichés, and elements of theoretical literary analysis.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE
SONDERBAND 26/1, WIEN, 1990, 377 S., DM. 48.-
SONDERBAND 26/2, WIEN, 1991, ca. 330 S., DM. 48.-

Б.М. Гаспаров
Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка

Поэзия Пушкина рассматривается на фоне исторических, литературных, языковых процессов, характеризовавших эпоху 1800-1820-х годов и послушивших для творчества Пушкина писательной средой. Основное внимание сосредоточено на мессианистических и апокалиптических мотивах, получивших большое распространение в русской культуре в связи с победой над Наполеоном и развитием на русской почве романтической символики и эстетики. В этой перспективе, поэтический язык Пушкина выступает как сложный конгломерат, складывающийся из многочисленных и разнообразных источников: различных литературных и стилевых традиций, актуального идеологического, образного, идиоматического материала, конкретных жизненных положений и их символического осмысления. В книге подробно исследуются те языковые и жанровые приемы, в силу которых все эти многообразные компоненты складываются у Пушкина в уникальные конфигурации поэтических смыслов. Автор книги стремился показать единство творческого мира Пушкина и в то же время его гетерогенность и динамику его развития на протяжении двух десятилетий - от лицейских стихов до поэтических произведений конца 1820-х - начала 1830-х годов.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE
SONDERBAND 27, WIEN 1992, ca. 420 S., DM 65.-

И.П. Смирнов
О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории

В книге исследуются три эпохи в развитии древнерусской культуры: раннее и позднее средневековье и XVI век. Автор выдвигает гипотезы о зарождении нескольких русских традиций, тянущихся вплоть до современности.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE
SONDERBAND 28; WIEN 1991, ca. 220 S., DM 42.-

Светлана Ельницкая
Поэтический мир Цветаевой:
Конфликт лирического героя и действительности.

Общая характеристика поэтического мира Цветаевой; Исходные смысловые инварианты; Описание неистинного мира и истинного мира; Конфликт лирического героя и "этого" мира; Общее описание ситуации "Лирический герой и мир"; Губительное воздействие "этого" мира на лирического героя; Страдание лирического героя в "этом" мире; Неприятие и отрицание "этого" мира лирическим героем.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,
SONDERBAND 30; WIEN, 1990, 396 S., DM 65.-

PSYCHOPOETIK

Beiträge zur Tagung «Psycvhologie und Literatur» München 1991

Inhalt: **A. Hansen-Löve**, Psychopoetische Typologie der russischen Moderne; **I.P. Smirnov**, Sadoavangard; **A. Thomas**, A Russian Oedipus: Lacan and Puškin's *The Queen of Spades*; **E. Greber**, Subjektgenese, Kreativität und Geschlecht in Pasternaks *Detstvo Ljuvers*; **R. Fieguth**, Zur immanenten Psychopoetik in Vladimir Nabokovs *Zaščita Lužina*; **W. Koschmal**, Die 'befleckte Empfängnis' Solomonijas; **D.Rancour-Laferrière**, Why the Russian Formalists had no Theory of the Literary Person; **T. Seifrid**, Literature for the Masochist: "Childish" Intonation in Platonov's Later Works; **E. Naiman**, "Ne grešno li eto želanie?" Nakanune, Failure and the Psychopoetics of Literary Evolution; **P.A. Jensen**, Boris Pasternak als Ästhetiker im Sinne Kierkegaards; **J.R. Döring-Smirnov**, Gender shifts in der russischen Postmoderne; **W. Schmid**, Zur Entstehung der Bewußtseinskunst in der russischen Erzählprosa; **A. Flaker**, Psicholožestvo; **R. Lachmann**, Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa; **A. Zholkovsky**, The terrible armor-glad general line: A new profile of Eisenstein's poetics; Texte von **Vladimir Sorokin** und **D. Prigov**.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,
SONDERBAND 31; WIEN, 1992, 475 S., DM 75.-

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
BAND 27 (1991)

Inhalt: **W. Schmid**, Andrej Bitov - Master «ostrovidenija»; **A. Битов**, Речь, непроизнесенная на вручении пушкинской премии; **A. Haardt**, Gustav Špet's *Aesthetic Fragments* And Roman Ingarden's Literary Theory: Two Designs For A Phenomenological Aesthetics; **C. Emerson**, Freud And Bakhtin's Dostoevsky: Is There A Bakhtinian Freud without Voloshinov; **T.M. Николаева**, Семантика убеждения: Речь Марка Антония над гробом Юлия Цезаря; **A. Vishevsky**, Demonic Games, Or The Hidden Plot Of Mixail Lermontov's *Knjažna Meri*; **R. Fieguth**, Spuren von Turgenev's *Rauch* in Dostoevskijs Roman *Idiot*. Zur Verflechtung intertextueller und intratextueller Verweise; **С.П. Ильев**, Символические значения собственных имен иноязычного происхождения в русской прозе начала XX века (на материале романов Андрея Белого); **И.П. Смирнов**, Двойной роман (*о Докторе Живаго*); **E. Glazov**, The Status Of The Concepts of «Event» And «Action» in Pasternak's *Detstvo Ljuvers*; **J.-Ph. Jaccard, A. Устинов**, Заумник Даниил Хармс: Начало Пути. Неопубликованные материалы Д. Хармса; **J.-Ph. Jaccard**, Страшная бесконечность Леонида Липавского - Л. Липавский, Исследование ужаса; **В. Казаков**, Дон Жуан (драма), действие III.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
BAND 28 (1991)

Inhalt: **И.П. Смирнов**, Эдип Фрейда и Эдип Реалистов; **D. Kujundžić**, Tat'jana's Purloined Letter, **S. Spieker**, Writing the Underdog. Gogol's *Zapiski sumasšedšego* and its Pretext; **A. Сыркин**, Заметки о *Преступлении и наказании*; **M. Freise**, Personendarstellung und Personenbewußtsein bei Čechov. Die Erzählung *Černyj monach*; **H. Meyer**, Der Akmeismus Mandel'štams als eine modernistische Neoklassik; **P.M. Waszink**, The Literariness of "Doktor Živago": The Role of Peirce's Interpretant and Wittgenstein's "Shadow"; **E. Фарыно**, Последнее колечко мира ... есть ты на мне (опыт прочтения "Куприянова и Наташи" Введенского); **С.В. Полякова**, Поэзия Олейникова (опыт интерпретации); **А.Б. Блюмбаум, Г.А. Морев**, "Ванна Архимеда": К истории несостоявшегося издания; **M. Okuka**, Theorien zur serbokroatischen Standardsprache; **J. Hlavač**, Zur Genuszuordnung von Lehnwörtern im Deutschen, Kroatischen und Serbischen; **G. Neweklowsky**, Akzentindex des "Pustozerskij Sbornik" 1675 *Indeks Akzentovki "Pustozerskogo sbornika" 1675 g.* (1. Teil); **G. Cheron**, Letters Brjusov and Bal'mont (Texte).

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

Еще в продаже:

14. **I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY**, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., öS 630.-, DM 90.-.
16. **I.A. MEL'ČUK**, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij, 1985, 509 S., öS 350.-, DM 50.-.
19. **G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL**, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, 1986, XLVII+315 S., öS 200.-, DM 28,50.
20. **Mythos in der slawischen Moderne**. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., öS 300.-, DM 42.-
21. **Zabytyj avangard**. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očeretjanskij, 1988, 335 S., öS 300, DM 42.-
22. **J. FARYNO**, Poëtika Pasternaka ("Putevye zapiski", "Ochrannaja gramota"), 1989, 316 S., DM 58.-
23. **Marina Cvetaeva**. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**. Edited by John E.Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. **G. NEWEKLOWSKY**, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
26.1. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, 1990, 377 S., DM 48.-
26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, 1991, ca 330 S., DM 48.-
27. **B.M. GASPAROV**, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, (Anfang 1992), ca. 420 S., DM 65.-
28. **I.P. SMIRNOV**, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifike i logike istorii, 1991, 296 S., DM 42.-
29. **V.N. TOPOROV**, A.S. Puškin i "Goldsmithiana", 1992, ca. 250 S., DM 58.-
30. **S. EL'NICKAJA**, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., DM 65.-
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991. Herausgegeben von A. Hansen-Löve, 1992, 575 S., DM 75.-
32. **Marina Cvetaeva**. Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. **Festschrift für V.Ju. Rozencvejg** zum 80. Geburtstag, 1992, ca. 280 S., DM 65.-

Order from: A. Neimanis Buchvertrieb, Hans Sachs-Str. 10, D-8000 München 5, Germany