

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

МОТИВ «МЛАДЕНЦА» В ЛИРИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ КНИГИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ «ПОСЛЕ РОССИИ»

(Александр Бахрах – второй заочный корреспондент стихов 1923 года)

ТАТЬЯНА ГЕВОРКЯН (Москва)

Осенью 1921 года 29-летняя Марина Цветаева написала цикл «Хвала Афродите» – своеобразную декларацию разрыва с могущественной богиней. Еще через месяц попрощалась в стихах с молодостью. И дальше время от времени возвращалась к теме отрешения от «любвонной любви». Разрыв, прощание и отрешение носили в свете приближающегося тридцатилетия явно канунный характер («Скоро уж из ласточек – в колдуньи! / Молодость! Простимся накануне...») и, следовательно, имели в перспективе вполне конкретную дату. Ее Цветаева встретила уже в эмиграции, где с июня 1922 года начала писать новую книгу, которая охватила лирику 1922 – 1925 годов и получила к моменту своего издания (1928 г.) «точное и скромное» название «После России».

Лирический сюжет, завязавшийся в последний московский год, перетек в новую книгу и длился в ней – с той или иной степенью явленности, в гибком взаимодействии с непредсказуемым ходом жизненных событий – вплоть до середины августа 1923-го. К этому времени было написано порядка двух третьих стихотворений, вошедших в книгу, а в структурном ее делении они заняли больше трех из шести ее частей.

Как структурирована книга? Весь ее корпус разделен на два больших раздела: «Тетрадка первая» и «Тетрадь вторая». Внутри каждого из них сделана дополнительная рубрикация:

Тетрадка первая: 1922: Берлин, Прага; 1923.

Тетрадь вторая: 1924; 1925.

Однако не все стихи 1923 года оказываются в «Тетрадке первой», а только часть их – до середины мая. Оставшиеся образуют первый подраздел «Тетради второй», куда они включены без дополнительного указания даты. И именно в эту неозаглавленную часть входят поэтические обращения к Александру Бахраху. Но прежде чем приступить к ним, скажем в предельной краткости о том, какое развитие имел лирический сюжет за первый «после России» год Марины Цветаевой.

В Берлине она познакомилась с Абрамом Вишняком, владельцем русского издательства «Геликон». Роман с ним наполнил первый подраздел книги любовной лирикой, вступившей как будто в противоречие с прошлогодними

отречениями. Но воспетый как *последняя* любовь, роман этот естественным ответвлением вписался в общую сюжетную линию, устремленную к рубежу тридцатилетия. Первые же стихи, написанные в Праге, свидетельствуют об этом: Цветаева видит себя постаревшей Сивиллой, которая будет отныне предана только творчеству. Свой день рождения она отметила одним из стихотворений цикла «Деревья», где конец молодости приравнен к уходу из жизни. После трехдневного «перелетного рейса» она вернется на землю – воскреснет для всего, кроме любви¹.

После этого рубежа лирический дневник надолго замолчал. И только в феврале следующего года был разбужен письмом Бориса Пастернака и его книгой «Темы и вариации», которые пришли к Цветаевой по почте и были восприняты ею как «оклик гортанный певца». Она ответила целым потоком стихов, откликнулась голосом Сивиллы, в окаменевшей груди которой зажглась искра живого чувства. Лирический дневник вырвался из уединенной тупиковой заводи, забурлил роковыми страстями и... не нарушил при этом зарок прошлой осени. *Заочность* романа оказалась на этом этапе развития давнего сюжета спасительной. Была ли это игра? Если да, то, по определению самой Цветаевой – «*кровная игра*».

Хронологически третий подраздел книги («1923»), почти целиком обращенный к Пастернаку², завершается стихотворением «Сивилла – младенцу». Зародившись в нем, мотив «младенца» развитие свое получил, однако, уже в другой адресации.

В первых числах сентября 1923 года, уже по написании трех частей «Тетрадки первой» и в процессе работы над первой частью «Тетради второй», в несомненной (пусть и непреднамеренной) связи с опытом растущей книги, все отчетливее складывающей единую поэтику и символику, Цветаева писала Александру Бахраху: «Любовь – тоска: из кожи, из жил, из последней души – к другому. Это протянутые руки, *всегда* руки: дающие, ждущие, бросающие, закручивающиеся вокруг Вашей шеи, безумные, щедрые, бедные, заломленные, – ах, друг! – если бы я сейчас могла взять Вас за' руку, я бы сразу *все* поняла, что для меня еще сейчас и до нашей встречи – неразрешимый вопрос» (VI, 600).

А. Бахрах – третий адресат стихов «После России». И второй – заочный. Более того, никогда прежде не виденный. Впервые они встретятся с Цветаевой в конце 1925 года в Париже, спустя два с половиной года после начала переписки и ее поэтических к нему обращений. Встретятся, впрочем, беспосредственно: эмоциональный накал их общения (письма, стихи, разминовения) так и останется под знаком заочности.

¹ Подробнее о подразделах «Берлин» и «Прага» см. нашу статью «Над пестротой жниц». На пути к одному стихотворению, или О языке лирического дневника Марины Цветаевой // Вопросы литературы, 2010, № 5.

² О переплетении разных мотивов в нем см. наши статьи: «Случай “Эвридики”, или Сивилла – Орфею» и «Встречи Сивиллы» // Вопросы литературы, №2, 2015, №1, 2016.

А поводом к эпистолярной дружбе, которая пришлась на лето-осень 1923 года, послужила рецензия Бахраха, тогда еще только начинающего литературного критика, на книгу Цветаевой «Ремесло». Рецензия показалась ей умной и чуткой, и Цветаева написала ему письмо, которое до времени осталось, однако, в тетрадке, не было отправлено адресату. Только в начале июня, узнав стороной, что молодой критик продолжает интересоваться ее поэзией, читает вышедший в Берлине сборник «Психея», она обратилась к нему с просьбой раздобыть ей авторские экземпляры сборника, а также с рядом других деловых просьб. И приложила к своему посланию то давнее уже письмо.

Что же в нем, «сгоряча написанном, с холоду непосланном», было? Была благодарность «критику – поэту». Благодарность за отзыв «во всем первичном смысле слова»: «Вы не буквами на букву, Вы сущностью на сущность отозвались» (VI, 557). Было признание в нелюбви к критикам и критике. Но: «Ваша критика *умна*. Простите за откровенность. У Вас редчайший подход между фотографией (всегда лживой!) и отвлеченностью. Вы берете то среднее, что и составляет сущность поэта: некую преображенную правду дней» (VI, 558). Была признательность за «хороший нюх»: «Та'к, задумавшись на секунду: кунштюк или настоящее? (Ибо сбиться легко и подделки бывают гениальные!) – Нет, настоящее» (VI, 558). За пронизательность, помогающую заметить и выделить из ряда «Посмертный марш» – «мой любимый стих во всей книге». За то, «что не сделали из меня “style russe”, не обманулись видимостью, что, *единственный* из всех за последнее время обо мне писавших, удостоили, наконец, внимания СУЩНОСТЬ, то', что вне наций, то', что *над* нацией, то', что (*ибо все пройдет!*) – пребудет» (VI, 558).

И еще было сказано отдельное «спасибо» за заботливость, ибо Бахрах, статья которого называлась «Поэзия ритмов», задался вопросом, куда дальше поведет Цветаеву ее дар: «В “Ремесле” предел былых устремлений. Так дальше нет пути. Дальнейшее шествование этим путем – шествование к пропасти, в бездну; в сторону от поэзии к чистой музыке» (VI, 628).

Подхватывая его мысль, Цветаева в отправленном варианте письма отвечала: «”Куда дальше? В Музыку, т.е. в конец?” – А если и так, не лучший ли это из концов и не конца ли мы все, в конце концов, хотим. *Бытие в небытии* – вот музыка! Блаженная смерть! Будьте верным пророком!» (VI, 558). А в тетрадке сохранился иной ответ: «Верю, что Вы искренне в тот час задумались, потому отвечаю: нет! Из Лирики (почти музыки) – в Эпос. Флейта, дав максимум, должна замолчать... Это разрежение голоса – в голосах, единого – в множествах. Чем на тысячу голосов выражать одну душу, я буду одним голосом выражать тысячу чужих, из которых каждая – тоже одна! То, чего не может один, могут – в одном – многие. Единство множества. Оркестр – тоже единство» (VI, 628).

Парадоксально, но оба ответа, кажущиеся взаимоисключающими, одинаково обеспечены будущим, одинаково для будущего Цветаевой органичны.

Музыка, во всем богатстве ритмических рисунков и переборов, на пределе возможностей поэтического языка, неотразимой флейтой прозвучала в «Кры-соллове», утверждая райское бытие в небытии, а Эпос вскоре все больше и больше стал приходить на смену Лирике, точнее – вбирать ее в себя в лирических поэмах и драмах, на пороге которых стояла Цветаева как раз в тот момент, когда записывала в тетрадку свое письмо критике.

Оно датировано 20 апреля, а 14-го и 21-го были написаны две части «Ариадны», завершающей череду женских «жалоб» (цыганки, Офелии, Федры, Эвридики), к которым, кстати, вполне применимы слова о выражении одной души на «тысячу голосов». И где-то в процессе работы над «Ариадной» возникла у Цветаевой идея драматической трилогии «Тезей». Во всяком случае, среди черновых строк первого в цикле стихотворения

(Быть оставленной – В предутренний час истом
Предоставленной другом – богу:
Небожителю – божеством)

сделана такая помета: «Около “Оставленной быть” (этими словами начинается первое стихотворение «Ариадны». –Т.Г.) – и уже формула всего Тезея» (138). А уже в июле Цветаева начнет разрабатывать план трилогии. Так сквозной сюжет лирического дневника перетекал в большую жанровую форму, сохраняя и связь с предыдущими этапами развития, и свою узнаваемость.

Но есть в письме еще один весьма важный аспект: Цветаева, поощряя адресата в его наблюдениях, дает новую формулировку давней практике своего поэтического творчества. Ведь когда она говорит о «некой *преобразенной правде дней*», которая и есть сущность поэта, то это всего лишь иначе названный, но, по сути, давно уже знакомый лирический дневник. Его ли имел в виду Бахрах – другой вопрос. Он написал следующее: «В “Ремесле” пафос неосознанного сочетается с известной шероховатостью и недоделанностью всякого не-механического творения, творения подлинно и глубоко органического – пролившегося на страницы себя; «я» доходящего до иступленных вешаний Сивиллы, до выкриков, до боли, до истерики»³. Понятно, что Цветаева доформила (и существенно!) его мысль, повернула ее и протянула от «Ремесла» к новой, уже в эмиграции пишущейся книге. Понятно и то, почему придала ей такое большое значение, с отклика на нее и начав свой «сгоряча написанный» ответ критику. Ибо не первый уже год писала *биографию души*, равно не совпадающую ни с «фотографией» (лицом, которого, как считала, у поэта и вовсе нет – есть голос), ни с «отвлеченностью» – неким безразличным вместилищем образов времени и места.

Как противоположную по духу рецензии Бахраха она упоминает «добрососедскую статью некоего Мочульского», который сопоставляет ее и Ахматову и, несмотря на благожелательность, в разных пропорциях распределенную между ними, бьет до смешного мимо. С еще большим основанием могла бы

³ «Марина Цветаева в критике современников. Родство и чуждость». М., 2003, с. 138.

показать чуждость критического отклика на примере статьи В. Ходасевича, который писал: «...Не умеет она “поверить воображение рассудком” <...> Еще менее склонна она заботиться о том, верит ли сама в то, что говорит <...> Ничего ей не стоит, не замечая, пройти мимо существующего и вопиющего – чтобы повергнуться ниц перед несуществующим <...> Со всех страниц «Ремесла» и «Психеи» на читателя смотрит лицо капризницы, очень даровитой, но всего лишь капризницы, может быть – истерички: явления случайного, частного, переходящего. Таких лиц всегда много в литературе, но история литературы их никогда не помнит»⁴. В этой цитате хотелось бы выделить *все* – как вопиюще не соответствующее предмету. Но делать этого не стоит хотя бы уже потому, что Ходасевич позднее искренне пересмотрел свое отношение к Цветаевой. Однако в 1923 году, который нас сейчас интересует, она прочла о себе именно эти слова собрата по поэтическому цеху.

Неудивительно, что на фоне таких поспешных приговоров рецензия Бахраха была воспринята ею как отклик союзника, «со-ратника», и дело не в ее комплиментарности (которой, по сути, и нет): В. Лурье примерно тогда же назвал ее «огромным поэтом», победившем в «Ремесле» «себя и других», но не ему ответила Цветаева благодарностью, а Бахраху, который «искренне задумался», попытался понять ее «поэзию ритмов», а не вынести тот или иной вердикт.

Бытует мнение, что перепиской с Бахрахом Цветаева заполняла образовавшуюся после отъезда Пастернака пустоту: дескать – он молчал, и она нашла ему «заместителя». Дж. Таубман «заместителем» Пастернака считает даже не только Бахраха, но и Родзевича – адресата великих «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца», человека, без преувеличения, перевернувшего жизнь Цветаевой. И целую главу своей книги, посвященную стихам второй половины 1923 года и двум поэмам, так и называет – «В поисках заместителя».

С этим – по разным причинам – согласиться невозможно. Но оставим рассмотрение большей части причин биографам и психологам и остановимся на одной, связанной с самодвижением лирического дневника и, следовательно, к нашей теме непосредственно относящейся. В апреле – июне, то есть в месяцы, последовавшие за отъездом Пастернака, никакой тупиковости он не испытывал: стихи, оттенявшие и дополнявшие прошлогодние циклы, а также варьирующие и развивающие тему «брата» по песенному ремеслу, текли достаточно плотным потоком, прерываемым разве что работой над прозаической книгой «Земные приметы». Поток этот, однако, обходил стороной наметившуюся было тему «младенца», в нерешительности остановившуюся в мае («Сивилла – младенцу») на пороге материнства. Между тем «преображенной правдой дней» ее продолжение на страницах «После России» было почти предрешено: после смерти младшей дочери Цветаева мечтала о сыне, более того, в надежде на встречу с мужем «обещала» его С. Эфрону.

⁴ Там же, с. 145 – 146.

Отправляя свой ответ критику, она вряд ли могла думать, что именно Бахрах вдохновит ее на лирику материнской любви. Но достаточно было получить первое его письмо, «пронзившее» ее «беззащитностью» «молодого голоса» («за всю мою недолгую жизнь», – цитирует она его слова, мгновенно тронувшие, «растравившие» ее), как в ответном письме прозвучало рушащее все преграды между незнакомыми людьми обращение «дитя». И, что совсем неудивительно, там же произошел возврат к Сивилле: «Вот эпитафия к одной из моих будущих книг: <...> “Мои жилы иссякнут, мои кости высохнут, но ГОЛОС, ГОЛОС – оставит мне Судьба!” (Сивилла, согласно мифу, испросила у Феба вечной жизни, *забыла* испросить себе вечной молодости! Нестрашная забывчивость!)». И непосредственно следом возникает в ее памяти ретроспективно обретшее нового адресата стихотворение «Сивилла – младенцу»: «Ваш голос молод, это меня умиляет и сразу делает меня тысячелетней, – какое-то каменное материнство, материнство скалы» (VI, 561).

Письмо датировано 30 июня. И в нем уже содержится готовое ядро первого стихотворения, адресованного Бахраху. Оно будет написано 14 июля. Но прежде чем отправить его в следующем своем письме (от 14 – 15 июля), Цветаева сочтет необходимым сопроводить его ласковым разъяснением. Ей не было нужды в этом плане разъяснять что-либо Пастернаку, ибо он никогда не стал бы воспринимать стихи как *личное* обращение к себе: так, в ответ на полученную им большую подборку адресованных ему стихов (а там были и «Провода», и «Ариадна», и «Эвридика – Орфею:») Пастернак писал: «Какие удивительные стихи Вы пишете! Как больно, что сейчас Вы больше меня! Но и вообще – Вы – возмутительно-большой поэт! <...> Все присланное замечательно. Совершенно волшебен “Занавес”. Спасибо»⁵.

С Бахрахом все было иначе, в том числе, иным было ее отношение – матерински заботливое, с чувством ответственности за обоих. Поэтому она, предваряя стихотворение, писала: «Дружочек, у меня так много слов (так много чувств) к Вам. Это - *волшебная* игра <...> Это свобода сна <...> Безнаказанность, безответственность – и беззаветность сна. Вы – чужой, но я взяла Вас в свою жизнь, я хожу с Вами по пыльному шоссе деревни и по дымным улицам Праги, я Вам рассказываю (наскрываю!) <...> я хочу, чтобы Вы росли большой и чудный, и, забыв *меня*, никогда не расставались с тем – иным – *моим* миром! <...> Друг, это величайший соблазн, мало кто его выдерживает. Суметь не отнести на свой *личный* счет то, что направлено на Ваш счет – вечный. Не заподозрить – ни в чем. Не внести *быта*. Иметь мужество взять то, что так дается» (VI, 566). И только потом – на обороте того же листка – записала стихотворение «В глубокий час души и ночи...», ставшее первым в трехчастном цикле «Час души»:

В глубокий час души и ночи,
Не числящийся на часах,

⁵ Цветаева М., Пастернак Б. Души начинают видеть. М. 2004, с. 95, 96.

Я отроку взглянула в очи,
Не числящиеся в ночах

Ничьих еще, двойной запрудой
– Без памяти и по края! –
Покоящиеся...
– Отсюда
Жизнь начинается твоя.

Седеющей волчицы римской
Взгляд, в выкормыше зрящей – Рим!
Сновидящее материнство
Скалы... Нет имени моим

Потерянностям... – Все покровы
Сняв – выросшая из потерь! –
Так некогда над тростниковой
Корзиною клонилась дщерь

Египетская...

В двух заключительных строфах даны три метафоры материнства, усыновительного, если можно так выразиться, материнства. И Цветаевой было важно знать, уловил ли Бахрах все три, ибо в следующем письме, отдельной скобкой, она поинтересуется: «Вы, надеюсь, “раскрыли” тростниковую корзину?». То есть, поняли ли, что речь шла об усыновившей Моисея дочери египетского фараона? И еще извинится за «преувеличенную молодость (читай: младенчество. – Т.Г.) героя в двух последних строках» (VI, 570). Но именно такой «герой» нужен был лирическому дневнику, именно такого сюжетного поворота он как будто и ждал.

А в том, что, пиша это стихотворение и вкладывая его в конверт с письмом Бахраху, Цветаева думала обо всех предыдущих поворотах, совершенных лирикой начиная с первого в эмиграции стихотворения, не оставляет сомнений сама подача новой темы. Заговорив о «часе души», часе *материнской* любви, она вспомнила и процитировала в письме начальную строфу первого своего, совсем по-иному любовного, посвящения А. Вишняку, которое и открывает книгу «После России»:

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

А в самом стихотворении оглянулась и на прошлогоднюю, так много для нее значащую, отрешившуюся от «любовной любви» «Сивиллу» («Сновидя-

щее материнство / Скалы... Нет имени моим / Потерянностям...», и – через нее – на первое свое посвящение Пастернаку («Гора») и, разумеется, на «Сивиллу – младенцу». А поскольку цикл «Сивилла» открывал чешский период («Прага»), составивший вторую главу книги, а «Гора» открывала третью, пастернаковскую главу, то нельзя не заметить, что на одном листке бумаги, в момент вступления новой темы, актуализированной новым адресатом, вольно или помимовольно встретились и перекликнулись начала трех уже написанных частей растущей книги.

Книга как будто только теперь – вопреки структурному своему делению – сюжетно вступала в четвертую свою часть. Она проходила очень важные этапы: после расставания с молодостью и любовностью в нее пришла сначала «кровная игра» сновиденных страстей, а следом «волшебная игра» сновидящего материнства. И ни одна из «игр» не вступала в противоречие с сюжетом «последней любви» – это были разные несоприкасающиеся миры. На каждого адресата стихов – независимо от человеческого его масштаба и от значительности, а также длительности его присутствия в реальной жизни Цветаевой – свой отдельный мир. *В «сюжетном» развитии лирического дневника роль каждого уникальна.* И потому ни о каком «заместительстве» речи быть не может.

Да и с оценкой значительности тоже торопиться не стоит. Что брать ее критерием? Объективные факты или вложенный в них Цветаевой смысл? Если брать второе (на наш взгляд, куда более важное, победительно преобразующее «правду дней»), то окажется, что недолгое эпистолярное общение с Бахрахом было ей чрезвычайно дорого. И не только в процессе, но и спустя почти десять лет. Иначе не стала бы она, собирая в 1932 году материалы для Сводных тетрадей, переписывать для них черновики своих писем к двадцатилетнему критику, как, впрочем, и написанные годом раньше девять писем к Вишняку, который тоже числится среди не слишком «значительных». А она это сделала. Более того, была рада, найдя среди старых бумаг так называемый «Бюллетень болезни». Он писался в течение августа, когда после пропажи двух взаимных писем общение на месяц оборвалось, и Цветаева, не отправляя и не дробя на отдельные письма, заносила в тетрадку свои сомнения, переживания, признания, текущие впечатления и мысли. Позже, по выяснении недопонимания с почтой, она послала Бахраху «Бюллетень». А в Сводных тетрадях (при издании которых бахраховский сюжет, перебиваемый местами другими записями и с ними сплетенный, занял пятьдесят страниц!)⁶ сделала к нему такое примечание: «С трудом обнаруженный в тощей синей тетрадошке в несколько листков – так легко могшей пропасть!» (216), – из которого следует, что пропажа была бы для нее заметной потерей. Он, впрочем, сохранился не весь, и об этом тоже сообщает при переписывании сделанное примечание:

⁶ «Моя тетрадь для стихов, – писала Цветаева Бахраху в конце июля, – превратилась в тетрадь записей к Вам, а моя обширная переписка – в диалог» (198).

«Дальше вырван листок, так что Бюллетень болезни действительно обрывается» (224).

Желая до определенной степени компенсировать потерю, Цветаева «в пояснение самой себе, а отчасти и себя – тогда и впредь» делает большую выписку из романа Шарлотты Бронте «Виллэт» (в современном русском переводе – «Городок»), монтируя и тем самым поразительно точно приспособляя ее текст к своему случаю, вставляя в него собственные реплики, в частности, строки своего стихотворения, обращенного к Бахраху в период затянувшегося его молчания: «Так писем не ждут: / Так ждут – письма».

И еще одна очень знаменательная реплика-скобка в самом начале выписки: «Того, кто обречен жить в тиши, кому выпала жизнь в стенах школы или другого отгороженного от мира прибежища, порой надолго забывают друзья, обитатели шумного света (отгороженного не только стенами, я, 1932). Вдруг, ни с того ни с сего <...> наступает пауза, полное молчание, долгая пустота забвенья. Ничто не нарушает этой пустоты, столь же полной, сколь и необъяснимой <...> Почта не приносит ни книг, ни бумаги, никаких вестей» (580).

Человек, «от шумного света», от круга друзей и вообще людей «отгороженный не только стенами»... Примененное к себе, это уточнение 1932 года относится, разумеется, не в последнюю, если не в первую очередь к лету 1923-го, ко времени сбоя в переписке с Бахрахом и поэтических посвящений ему. Но что именно уточняет здесь Цветаева? И зачем ей – спустя почти десятилетие – понадобилось это уточнение? Что оно, вкупе с текстами 1923 года, может для нас прояснить? Другими словами, чем, кроме стен, отгорожена была она и что воспринималось в то бахраховское лето как стена?

Но сначала хотя бы в предельной краткости о самом «прибежище». В отличие от пансиона, где преподавала и одиноко жила героиня романа Бронте, Цветаева с семьей уже почти год снимала жилье в сельском доме⁷, буквально за порогом которого возвышалась поросшая лесом гора. При ее любви к природе вообще, в особенности же к миру деревьев и гор, такое уединение не имело для нее ничего общего с заточением. Напротив – то была жизнь на воле, с частыми дальними прогулками, для которых так или иначе находились приятные попутчики. Если и угнетала ее жизнь в предместьях Праги, то гораздо позже, накануне и сразу после рождения сына. «Гробовое, глухое мое зимовье», – скажет она в январе 1925 года, но весна-лето 1923-го совершенно свободны от таких настроений, чему лишним свидетельством письмо к Пастернаку: «Вы думаете, что я по причинам “горьким и стеснительным” живу вне Берлина? <...> Молю Бога всегда так жить, как живу: колодец часовенкой, грохот ручьев, моя собственная скала, козы, все породы деревьев, тетради, не говоря уж о С. и Але (то есть о муже и дочери. – Т.Г.)»⁸. Очевидно, что

⁷ Кстати, на стене именно этого дома, который был самым долгим ее загородным прибежищем в Чехии, к 120-летию Цветаевой установлена памятная доска.

⁸ Цветаева М., Пастернак Б. Души начинают видеть, с.38.

свою сельскую обитель она не ощущала в ту пору огорчительно «отгороженным от мира прибежищем», и может быть именно поэтому, исходя из реальности тех дней, сопровождала цитацию романа Бронте существенным уточнением об отгороженности «не только стенами». Точнее было бы, пожалуй, даже сказать – не *столько* ими, сколько своей потребностью в уединении.

Ибо от людей, во всяком случае, от многолюдства, она самоохранительно бежала. О чем в том же письме говорила Пастернаку: «Да Берлин меня *сплошь* обокрал, я уехала нищая, с распиленными хрящами и растянутыми жилами. Люди пера – проказа!». Это февраль.

А 30 июля она писала Бахраху: «Мне все скучно. Заранее и заведомо. Когда я с людьми, я несчастна: пуста, т.е. полна ими. Я – выпита. Я не хочу новостей, я не хочу гостей, я не хочу вестей. У меня голова болит от получасовой «беседы» <...> Я становлюсь жалкой и лицемерной, говорю как заведенная и слушаю как мертвец. Я *зеленею*. Чувство, что люди крадут мое время, высасывают мой мозг (который я в такие минуты ощущаю как шкаф с драгоценностями!) наводняют мою блаженную небесную пустоту (ибо небо – *тоже* сосуд, т.е. безмерное место *для*) – всеми отбросами дней, дел, дрызг. Я переполняюсь *людьми!*» (220). Писала в утопической, надо полагать, надежде услышать в ответ, что и он «пуст», как небо, «как Музыка», что и он, подобно ей самой, – «без событий», «без стен».

Но для нас сейчас важна писавшая эти строки Цветаева, а не Бахрах, в силу молодости и рода занятий (он сотрудничал в газете «Дни») погруженный, естественно, в мир дел, вестей и «гостей». Ею же, в условиях такого чувствования, стены дома должны были восприниматься не как стеснительные, но как спасительные – ставящие заслон нежелательным внешним вторжениям. Это не означает, однако, что она жила анахоретом: была обширная переписка, избирательный и небольшой, но был, разумеется, и круг общения. И поверх всего была настоящая потребность в родственной, любимой душе.

Но и тут не так все просто. Ибо несколькими днями раньше Цветаева писала тому же адресату о неприемлемом для нее делении на душу и тело (в женском воплощении – Психею и Елену): либо человек любим весь (то есть тело его и душа гармоничны в своем единении), либо – если в нем «ничто не спевается», если в нем явлена «сплошная разноголосица чувств, дел, помыслов» – попытки ее любви напрасны, если не жестоки. К тому же «в близкой любви», «вплотную-любви» даже «самые лучшие, самые тонкие, самые нежные так теряют <...>, так упрощаются, так грубеют, так уподобляются один другому и другой третьему», что чтимая, достойная любования душа вдруг исчезает «в птичьем щебете младенца, в кошачьей зевоте тигра». «Я не хочу такого самозабвения, вместе с *собой* забывающего и меня <...> Я убедилась в том, что именно в любви другому никогда нет до меня дела <...> Роль отсутствующей в присутствии? О, с меня в конце концов этого хватило, я предпо-

чала быть в отсутствии присутствующей <...> я совсем отбросила эту стену – тело, уступила ее другим, всем» (VI, 577-578).

Прозвучавшему два года назад в «Ремесле» отречению от плотской любви, от Афродитиных даров найдена теперь другая мотивация, совсем неслучайно реализованная в символике стены. И – другая альтернатива. Если тогда на смену отрясаемой вместе с молодостью любви пришла дружба, понятая как «последняя страсть», то теперь заявляет свои права любовь *заочная* и по своему не менее страстная. В поэтическую, эпистолярную и жизненную практику она пришла, правда, заметно раньше, с лирикой, обращенной к Пастернаку. Но только теперь она открыто декларируется сначала в письме, а следом и в стихотворении, так и названном – «Заочность».

В письме к Бахраху от 25 июля, выборочно цитировавшемся выше, читаем: «Все эти деления на тело и дух – жестокая анатомия на живом, выборничество, эстетство, бездушие <...> Посему: изымаю себя из употребления во все, иду в мои миры, вернее вершу *свой* мир, заочный, где я хозяин!» (VI, 578). И где, добавим для полной ясности, безраздельное господство духа естественно и не бездушно, а стены! тела нет, ибо она «срыта» разделяющим любящих расстоянием.

А четвертым августа датировано стихотворение «Заочность»:

Кастальскому току,
Взаимность, заторов не ставь!
Заочность: за оком
Лежащая, вящая явь.

Заустно, заглазно.
Как некое долгое Ia',
Меж ртом и соблазном
Версту расстояния для...

Блаженны длинноты,
Широты забвений и зон!
Пространством как нотой
В тебя удаляясь, как стон

В тебе удлиняясь,
Как эхо в гранитную грудь
В тебя ударяясь:
Не видь и не слышь и не будь –

Не надо мне белым
По черному – мелом доски!

Почти за пределом
Души, за пределом тоски –

... Словесного чванства
Последняя карта сдана.
Пространство, пространство,
Ты нынче – глухая стена!

Весь корпус стихотворения, за исключением последней строфы, это дифирамб заочности, снявшей цветаевский самозапрет с любви и сделавшей возможной любовную лирику февраля – августа 1923 года. Любопытно, что именно о лирике говорят первые строки: взаимность (читай: близость), взятая здесь как антоним заочности, стала бы «затором» «кастальскому току». Теперь, после берлинского романа, воспетого в стихах как *последняя* любовь, – стала бы, внутри единого лирического сюжета, неминуемо. Спустя ровно год после приезда в Чехию Цветаева это снова и на новый лад в открытую проговаривает. Между тем не пройдет и месяца, как ее поэзия вступит в неравный бой с «затором» взаимности. Но об этом – в своем месте.

А пока обратим внимание на то, в какой переключке, в какой зеркальной симметрии состоят начальное и финальное двустишия стихотворения. Оно, как это нередко бывает, писалось ради финальных строк. Ибо они пришли первыми, за три дня до самого стихотворения. Хотя и весь остальной *содержательный план* стихотворения «копился» в письмах последних дней июля, но непосредственным толчком к его созданию стала, по-видимому, запись от первого августа, занесенная в «Бюллетень болезни»: «Как странно, что пространство – стена, в которую ломишься!» (VI, 592).

«Странно», потому что расстояние, разделяющее их с Бахрахом (как, впрочем, и с Пастернаком), воспринималось до неполадок с почтой не как помеха и преграда, а как союзник. Этому «странно» в стихотворении соответствует «нынче»: пространство – это новая, только «нынче» возникшая стена. Она становится смысловым и композиционным аналогом «затору» первого двустишия. Затор перегораживает ток вод, создает плотину. То есть он та же стена. Стена «взаимности»... С точки зрения формальной логики куда более «странная», но ходом лирического дневника Цветаевой давно уже удочеренная. Между двумя этими «стенами» – привычной и внезапно возникшей – и размещается нежнейший и, как оказывается в финале, прощальный дифирамб заочной любви.

Переключка обрамляющих его строф этим, однако, не исчерпывается. Ибо резонируют не только «стены», но и перекрываемый ими поток лирики. Причем, если вначале она названа «кастальским током», то в заключительной строфе для нее находится нарочито и досадливо сниженное определение –

«словесное чванство»⁹. Чванство, которое есть не что иное, как чрезмерная горделивость, спесь, претензия на исключительность, небрежение общепринятыми нормами. То есть «словесным чванством» обозначена поэзия, столь радикально *преображающая* «правду дней», что это граничит с попиранием правды естества, с навязыванием ему собственных законов. «Оглохшее», переставшее хотя бы эхом откликаться пространство пресекает эту попытку (отсюда – «последняя карта сдана»), ибо губит заочную связь, обнажает всю ее зыбкость и иллюзорность.

Стихотворение «Заочность» обычно относят к бахраховскому циклу. И для этого есть, разумеется, все основания. Ибо оно отвечает на конкретную жизненную ситуацию: горячая переписка между Цветаевой и Бахрахом внезапно оборвалась, что и послужило прямым поводом к стихотворению. Но, из конкретики момента возникшее, оно обобщило почти годичный опыт уединения, опыт любовной лирики, питающейся исключительно виртуальными, как сказали бы в наше время, страстями. Обобщило и обнажило ее исчерпанность. В этом отношении оно несомненная веха в разворачивании единого лирического сюжета книги и по характеру относится, скорее, к категории «стихов о стихах», стихов, обращенных внутрь поэзии, а не к внележащему ей адресату. К такому его восприятию склоняет и чисто формальный признак: в стихотворении два обращения – к взаимности (первая строфа) и к пространству (последнее двустишие), а личным местоимением второго лица, которое подразумевает обычно собеседника, обозначена заочность, из объекта речи превращающаяся, таким образом, в ее адресата.

За «Заочностью» последовали в том же августе написанные еще два стихотворения Бахрахом, точнее обстоятельствами его в жизни Цветаевой времени, вдохновленные – «Письмо» и «Минута». В отличие от двух завершающих частей цикла «Час души», написанных соответственно 8 и 14 августа, оба эти стихотворения и формально, и по сути «безадресные», фиксирующие остроту и боль момента, опрокинутые внутрь переживания, ищущие смерти как исхода.

Так писем не ждут,
Так ждут – письма.
Тряпичный лоскут,

⁹ И. Кудрова в статье «Поговорим о странностях любви» уделяет немалое внимание «программно звучащему» стихотворению «Заочность». Справедливо видя в нем «чуть ли не гимн разобщенности», она полагает, однако, что «иррациональный страх» взаимности был присущ Цветаевой всегда, то есть никак не связывает смысл стихотворения с движением сквозного сюжета книги. Симптоматично, что при этом, процитировав первую строфу и большую часть основного корпуса стихотворения, она обрывает цитацию перед последней строфой, то есть переключку начала и конца стихотворения вовсе игнорирует. В результате складывается впечатление, что лирика названа здесь «кастальским током», и только; «словесного чванства» и связанного с ним смыслового поворота как не бывало. И общий вывод такой: страху взаимности дано «рациональное обоснование»: просторы между любящими необходимы еще и потому, что взаимная любовь слишком мешает творчеству – «кастальскому току!» (См.: «Звезда». №10, 1999).

Вокруг тесьма
Из клея. Внутри – словцо.
И счастье. И это – все.

Так счастья не ждут,
Так ждут – конца:
Солдатский салют
И в грудь – свинца
Три дольки. В глазах красно'.
И только. И это – все.

Это начальные строфы «Письма». Оно – хотя бы в силу самого названия – подразумевает, конечно, корреспондента, но к нему уже не обращено. Еще определенной это проявлено в следующем стихотворении, далеко ушедшем от непосредственного повода и темы, ставшем почти хрестоматийным, показательным, для понимания цветаевского отношения к категории времени незаменимым:

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

О как я рвусь сей мир оставить,
Где маятники душу рвут,
Где вечностью моею правит
Разминовение минут.

Так, еще не зная, на пороге какого жизненного поворота стоит она сама и как отзовется он в ее поэзии, опережая «вскачь медлящую» стрелку часов, Цветаева замыкала круг заочностью овечьего, ею напитанного периода любовной лирики, составившей всю третью и половину четвертой части книги «После России».

Но вернемся к тому времени, когда «разминовение» с Бахрахом еще не произошло. В каком пространственном соотношении виделась Цветаевой их «встреча»? Оставим в стороне вновь, как и в случае с Пастернаком, возникший в ее письмах разговор о поездке в Берлин для встречи реальной. Оставим по двум причинам. Во-первых, потому что в него вкладывалось хоть и искреннее, но, по всему судя, далекое от действительности желание. А во-вторых и в главных, потому что речь сейчас не о географическом пространстве, преодоление которого связано с визами, билетами, поездами и верстами, а о пространстве тех миров, которые *вершила* в то лето сама Цветаева, где *она* была хозяином, миров, где – вопреки правде дней и географических мет – происходили ее встречи с любимыми.

Известно, что Цветаева плохо ориентировалась на местности, особенно в городах. Не могла запомнить расположение улиц и самостоятельно найти нужный дом ни со второго, ни с пятого раза. По Праге ее водили, о том же она просила Бахраха в случае своего приезда в Берлин. В жизни топография давалась ей, мягко говоря, с трудом. Была ли тому причиной только близорукость, которой она страдала с молодых ногтей, или не срабатывал еще какой-то психологический механизм, гадать не стоит. Но стоит заметить, что как бы в компенсацию за неспособность соотнести и мысленно расположить в пространстве предметы внешнего, вещного мира Цветаевой была дана удивительно четкая внутренняя топография – некий аналог «внутреннего слуха», которым вынуждены довольствоваться и утешаться люди, как принято считать, немзыкальные, на самом же деле просто не способные воспроизвести мелодию. Подобно им воспроизвести даже многократно виденную пространственную картину Цветаева не умела, но в пределах «ремесла», творя и верша «под веками» свои миры, Цветаева не только чувствовала взаиморасположение предметов и фигур, не только мыслила ландшафтами и доминирующими над местностью высотами, но еще и умела *производить*, вполне зримо создавать объемное и системное, открытое или перегородженное, отнюдь не хаотически «населенное» или бессмысленно зияющее пространство. На этом, собственно, и зиждется драматургичность, пластическая составляющая самых разных ее текстов. Достаточно вспомнить «Новогоднее» и «Поэму Воздуха», «Попытку комнаты» и мемуарную прозу, не говоря уже о цветаевском театре.

Всего один, но весьма красноречивый пример предварительной разработки пространства, сохранившийся в черновиках «Поэмы Воздуха», поможет понять, сколь значимо было оно для смысловой архитектоники произведений Цветаевой. Приведем и сопоставим две к разным частям поэмы относящиеся записи и еще одну (первую), дающую в наброске план развития всей поэмы:

1. NB! *Последовательность*

1) Гуща (земля) 2) вода 3) горы

III – ГОРЫ (Альпы) – потом безвоздушность. <...>

ГОРЫ О как воздух резок – льдистость, отдельными иглами – всем неурожаем неба – полет ввысь – тяготение выси – перест/перемещение <...> центра притяжений – Гермес и водопад – »¹⁰.

2. «NB! Необходимо –

Даны: гущина, льющность, редкость, звук (звук зачеркнут тонкой линией), гудкость... Необходимо после звука: п а у з у , п р о м е ж у т о к, огромные пространства паузы, пульсацию, полустанок.

1) Пропуск, пауза, перерыв, перебой, целые пласты *другого*. – опять воздух –

который? Шестой или сотый? – какое ощущение допустимо? Может

¹⁰ РГАЛИ. Фонд 1190. Оп. 3. Ед. хр. 54, с. 46.

быть – холод? (?) Нет, чистое пространство: бессмертие»¹¹.

3. «NB! Дать вертикальную линию окна, ступеньки

Указать, по возможности, вертикаль и множество – что-нибудь *простое, житейское*, по возможности *сухое*.

Эйфелева	башня, крепость, небоскреб,
Вавилонская	Вавилонская, Т о у э р, казармы,
– Гоморра –	Акрополь, Кремль, Вестминстер. –
– Лабиринт	– а б б а т с т в о – !» ¹² .

Земля, вода и горы увидены здесь как слои воздуха, через них показана степень его разреженности. Ясно, что располагаются они друг над другом – по восходящей вертикали. И чем выше, чем ближе к пикам гор (Альп), тем чище пространство, тем длиннее паузы и промежутки между полустанками чего-либо материального. Уже не только звук, но даже холод слишком материален для этих сфер. Между тем впереди еще один прорыв ввысь. И – совсем неожиданно – в символы этого последнего прорыва просится «что-нибудь простое, житейское», вроде линии окна или ступеньки. Но от них Цветаева отказывается в пользу «башни, крепости, небоскреба», то есть куда более протяженного вертикального отрезка. Однако ими обозначенная вертикаль даже в самых запредельных мирах и высотах нуждается по ее ощущению в опоре (записи сохранили промелькнувшую, но решительно отвергнутую мысль о «фундаменте»), отсюда – «вертикаль и множество». То, на чем вертикаль зиждется, с чем в своей основе срастается, что, по нашим земным меркам, от нее неотделимо. А дальше – перебор всемирно известных «башен». И окончательный выбор: «Вестминстер. – А б б а т с т в о!». Он преобразится в самой поэме в «храм готический», то есть утратит индивидуальность и имя, но сохранит родовую свою принадлежность, узнаваемость островерхой своей вытянутости к небу. И, разорвавшись на две вертикали (восходящую и нисходящую), обеспечит выход к финалу поэмы:

Так, пространством всосанный
Шпиль роняет храм –
Дням.

Так же, как уходящий из жизни человек «роняет» прах тела – земле. Тела, но, по Цветаевой, не головы, которая преодолевает еще один барьер – барьер последнего воздуха. Это, однако, не сам финал, ибо не распадом на «верх» и «низ» заканчивается поэма, осмысляющая смерть и посмертье, а упованием на тот заветный, «когортой числ» вычисляемый час, когда, устремившись одной сплошной восходящей вертикалью, «готический храм нагонит шпиль собственный», а «шпиль нагонит» собственный смысл.

¹¹ Там же, с. 49.

¹² Там же, с. 52-53.

Очевидно, что «топография» Воздуха «держит» и организует всю поэму – одну из самых дерзновенных у Цветаевой. И нет тут никакой случайности, а есть особенность творческого миростроительства. Она прослеживается, разумеется, и в лирике. Чаще в деталях, но порой и в цельной пространственно организованной «сценке». Вспомним еще раз прощание с молодостью в «Ремесле». Но если там было дано само действие (две женские фигуры расходились в разные стороны), то в трех стихотворениях лета 1923 года дается *место* действия, пространственная его организация, во всех трех случаях в основе своей имеющая «отгороженность». Что отражено – с той или иной мерой явности – и в названиях стихотворений: «Занавес», «Наклон», «Раковина».

Первое написано в конце июня и адресовано Пастернаку, по справедливости нашедшему его «совершенно волшебным». Мир в нем сведен к пространству театральной залы и уподоблен ей. Как и должно быть, по одну сторону занавеса зритель, по другую – сцена. Но сцена сама есть мир, – со своим «распорядком действий», своими страстями, трагедиями и героями. Мир, обычно открытый зрителю. Здесь, однако, все не совсем (или даже – совсем не) обычно. Занавес (завеса, покров) колышущейся, непроницаемой стеной до последней возможности загораживает сцену от зала, именно он главная фигура картины, обращенная и к одному, и к другому миру. О нем в первой строфе –

Водопадами занавеса, как пеной –

Хвоей – пламенем – прошумя.

Нет у тайны у занавеса от сцены:

(Сцена – ты, занавес – я.)

То есть закрытый занавес защищает пространство общности этих «ты» и «я» – адресата и автора стихотворения. Это *их* заповедная территория, и остается она таковой даже тогда, когда действие уже давно началось, когда «ход трагедии – как – шторм». Залу – «ложам» и «ярусам» – нет сюда ходу, несмотря на ропот, «слезы» и «набат». Занавес, явный союзник сцены в ее противостоянии многолюдству празднующей публики, свою тайну хранит до самой развязки:

Из последнего сердца тебя, о недра,

Загораживаю. – Взрыв!

Над ужа' – ленною – Федрой

Взвился занавес – как – гриф.

Нате! Рвите! Смотрите! Течет, не так ли?

Заготовливайте – чан!

Я державную рану отдам до капли!

(Зритель бел, занавес рдян.)

Только отыграв и отстрадав пьесу *наедине со сценой*, занавес откроется публике, жаждущей зрелищ. И только тогда настанет черед сказанному в финальном двустишии:

Нету тайны у занавеса – от зала.

(Зала жизнь, занавес – я.)

Здесь самое время вспомнить уточняющую ремарку Цветаевой к тексту Ш. Бронте – о себе, отгороженной от мира «*не только стенами*» того или иного прибежища. Вспомнить и понять, что куда надежнее любой каменной кладки может оказаться отгораживающая стена занавеса – собственного цветаевского желания стать непроницаемой для «шумного света», защитить и загородить *собой* («я тебя загораживаю от зала») пятачок своей привязанности, своей *игры* – кровной или волшебной.

В таком понимании можно было бы усомниться, будь «Занавес» одинок в своем пространственном решении. Но спустя месяц, уже в обращении к Бахраху, напишется стихотворение «Наклон». Прочтем его от начала и до конца:

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

Дозирующего вер – ховья.
У меня к тебе наклон крови
К сердцу, неба – к островам нег.
У меня к тебе наклон рек,

Век... Беспамятства наклон светлый
К людне, лестницы к садам, ветви
Ивовой к убеганью вех...
У меня к тебе наклон *всех*

Звезд к земле (родовая тяга
Звезд к звезде!) – тяготенье стяга
К лаврам выстраданных мо – гил.
У меня к тебе наклон крыл,

Жил... К дуплу тяготенье совье,
Тяга темени к изголовью
Гроба, – годы ведь уснуть тщусь!
У меня к тебе наклон уст

К роднику...

Прочтем его целиком – со всеми вариантами наклона – еще и потому, что к этому призывает «пометка» Цветаевой, сохранившаяся в Сводных тет-

радах. Обращенная, надо полагать, к адресату как некое разъяснение стихотворения, она и нам может помочь приблизиться к его пониманию: «Проверьте и будьте внимательны, это не пустой подбор сравнений, это – из книги подобий, которая есть – я. Напишите, которое из них больше дошло (ожгло). Наклоняться можно и ввысь (раз земля – шар!). На коленях, ведь это довершенный наклон: мать перед спящим сыном, к которому сначала клонилась – до-клонилась – т.е. молится. Не принимайте наклона как высокомерия и коленапоклонения как смирения, это не те меры. Откиньте всякую, увидите движение, и вне человеческого дурного опыта, увидите *смысл* его» (197).

В чем Цветаева абсолютно права, так это в том, что ее «наклон» ни высокомерия, ни смирения не предполагает и в себе не несет – это, действительно, «не те меры». Права и в том, что нужно, по прочтении стихотворения, *увидеть* движение. Это вообще поразительная, очень характеризующая поэта, его миростроительство подсказка. Так что увидеть действительно необходимо, но совсем не так просто, как может показаться. Начать с того, что движение, обозначенное словами «тяготенье» («к дуплу тяготенье совье»), «тяги» («тяги темени к изголовью гроба»), зрительно (и умозрительно) от «наклона» отличаются, и весьма существенно. Строго говоря, самого движения они в себе не содержат – только стремление. «Тяготенье стяга к лаврам выстрадавших могил» – несколько иной случай, ибо приспущенные флаги в дни траура могут восприниматься как склонившиеся.

Далее: сама Цветаева видит довольно сложное движение. Свидетельством тому ее слова в «пометке» о возможности наклона «ввысь», а также строки стихотворения: «У меня к тебе наклон лба, / Дозирующего вер – ховья». Они, между прочим, лишний раз удостоверяют развитое до изощренности чувство пространства. В то же время они призывают и нас увидеть движение (наклон) в большом пространстве, а не только лишь по отношению к тому, над кем или к кому склоняется и «слух» ее, и «дух», и «люб». А большое пространство, пространство земли и жизни на ней, населено, в том числе, людьми, и любое движение в нем, пусть даже непреднамеренно, соотносится с ними. Особенно когда наклон к одному человеку – это *в движении* проявленное тяготение, то есть реализованный выбор. Так вот, *зрительно* такое движение неизбежно сопряжено с от-клонением и чаще всего от-воротом от всего прочего и всех прочих. Потому что, наклоняясь к кому-либо, мы как бы отгораживаем его, отгораживаем от остального, за нашей спиной оставленного мира (самым убедительным тому свидетельством финал стихотворения – «У меня к тебе наклон уст / К роднику...»).

Другими словами, *увиденный* наклон – это, по сути, тот же «занавес». Несколько, правда, отклонившийся от оси, «надломивший хребет», в той или иной степени нависший над «сценой». В чем, кстати, тоже есть смысл, изменившейся пространственной картиной обусловленный: сцена защищена тремя стенами, чтобы отгородить ее, достаточно вертикали занавеса. А здесь нужна

обнимающая линия – она и дана. Причем, не только пологом, не только этим наметившимся сводом. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить, что в стихотворении дан «не пустой подбор сравнений», и обратить внимание на одно из «подобий» – «У меня к тебе наклон крыл». Обнимающее движение его вне сомнений. И оно, спустя всего два дня, придет к своему завершению в следующем посвящении Бахраху.

Но не только в нем. Пройдут годы, и Цветаева напишет цикл «Стихи сироте», обращенный к поэту Анатолию Штейгеру. Стихи и тридцать писем. Еще один заочный роман. На сей раз – последний. И во многом напоминающий «роман» с Бахрахом: Штейгер тоже был намного моложе Цветаевой, и его, как когда-то Бахраха, она взяла «в сыновья» – обращение «дитя» прозвучало уже во втором ее письме (первое не сохранилось). В нем же читаем: «И если я сказала *мать* – то потому что это слово *самое* вмещающее и обнимающее, самое обширное и подробное, и – *ничего* не изымающее. Слово перед которым *все, все* другие слова – границы» (VII, 566). Перекликаются, что не удивительно, не только письма к двум разнесенным во времени адресатам, но и стихи. Их настрой и, как сказала бы Цветаева – движение, как уточнили бы мы – пространственный рисунок. Сначала настойчиво просятся в параллель «Наклон» и второе в штейгеровском цикле стихотворение.

Обнимаю тебя кругозором
Гор, гранитной короною скал.

.....
...Кру'гом клумбы и кру'гом колодца,
Куда камень придет – седым!
Круговую порукой сиротства, –
Одиночеством – круглым моим!

.....
Всей Савойей и всем Пьемонтом,
И – немножко хребет надлома –
Обнимаю тебя горизонтом
Голубым – и руками двумя!

«Довершенный наклон», логикой самого движения (физического и душевного), оказался не коленопреклонением, а объятием, причем он сохранил свой планетарный масштаб. Ибо нетрудно заметить вовлеченность всей природы в «движение» как одного, так и другого стихотворения. И так, ход мысли в схожей жизненной ситуации даже спустя 13 лет остался прежним – разве что в более позднем случае явил максимальную проявленность. И оба раза привел к одному, по сути, результату, поскольку «самое обнимающее» слово *мать* развернулось как в одной адресации, так и в другой в целом стихотворение – любовно-материнское. По «рисунку» они попросту идентичны: в штейгеровском цикле третьим по счету идет «*Пещера*», в бахраховском вслед за «Наклоном» идет «*Раковина*». В одном из них Цветаева скажет: «Могла бы –

взяла бы / В пещеру – утробы» (как вариант: «В утробу пещеры»), в другом:

«Из лепрозария лжи и зла
Я тебя вызвала и взяла

В зори! Из мертвого сна надгробий –
В руки, вот в эти ладони, в обе,

Раковинные – расти, будь тих:
Жемчугом станешь в ладонях сих!»

Пространство, как видим, оба раза материнским лоном сомкнулось вокруг заочного избранника (сына!), стенами пещеры или створами раковины отгородило его от всего остального мира. А если вспомнить теперь, что и «Занавес», обращенный к Пастернаку и материнской эмоции не несущий, на весь «ход трагедии» превращал сцену в замкнутое пространство, то не останется, пожалуй, ничего другого, как понять, что отгороженность самой Цветаевой «от шумного света» во все три периода всевластия заочности сопряжена – поверх условий проживания и свойственной ее натуре установки на *само-* и *отдельно-*стояние – со стремлением в вершине ею *своем* мире создать некую защищенную, обнесенную линией ее обнимающего движения территорию безраздельной взаимности: «страсти *души*, совсем иные остальных», хотели, подобно остальным, и получали в стихах необходимое им интимное пространство.

Явным это станет, когда в 1926 году она напишет обращенную по замыслу к Пастернаку, а по реализации замысла к Рильке (оба были вдали от нее) поэму, которую так и назовет – «Попытка комнаты». Но, по сути, попыток было несколько, и две из них пришлось как раз на лето 1923 года, когда в записях Цветаевой так часто и настойчиво поминались «стены». Она, ощущающая себя человеком «без стен», «эту стену – тело» другого человека – отодвинула от себя разделяющим пространством заочности, а для душевного общения и единения с ним в мирах «кровной» и «волшебной игры» собой, как стеной, отгородила «комнату» встречи. Поразительно, как образные накопления этого лета, по стихотворениям, письмам и записям разбросанные, слились воедино в поэме, где дана комната без четвертой стены (аналогия со сценой напрашивается более чем настойчиво!), а для замыкающей четвертой («для невиданной той стены») находятся два «имени»: сначала – «Знаю имя: стена спины», а чуть позже – «Знаю имя: стена хребта!». А сама комната отдельной строфой, без единого знака препинания записанной, как одним словом, во всяком случае, неделимым одним понятием, названа –

Взаимности
Лесная глушь
Гостиница
Свиданье Душ.

В августе 1923-го «свиданью Душ» или, если придерживаться лексики того времени, «часу души» положит предел умолкшее пространство, увиденное Цветаевой как «глухая стена». Но на самом исходе отпущенного ему срока успеет написаться «Раковина» – неподражаемый образец любовной лирики, с чуткостью истинного ценителя названный Анной Саакянц среди пяти самых любимых ее стихотворений Цветаевой.

Стихотворению предшествовало письмо от 20 июля, где, в частности, говорилось: «Есть, конечно, предельная (т.е. – беспредельная!) любовь: “я тебя люблю, каков бы ты ни был”. Но каковым же должно быть это *ты!* И это *я*, говорящее это *ты*. Это, конечно, чудо. В любовной стихии – чудо, в материнской – естественность. Но материнство, это вопрос без ответа, верней – ответ без вопроса, *сплошной* ответ! В материнстве одно лицо: мать, одно отношение: ее, иначе мы опять попадаем в стихию Эроса, хотя и скрытого. (Говорю о любви сыновней. – Вы еще следите?)» (VI, 568). Так вот, *следя* за цветаевской логикой, нельзя не понять, что *так* может быть только *до* сыновней любви. А поскольку она и сама следует этим путем до конца, то спустя десять дней, рождается любовное стихотворение, исполненное в символах *готовящегося* материнства. Без него, органично окруженного стихами всего бахраховского цикла, даже такая книга, как «После России», была бы заметно беднее:

Из лепрозария лжи и зла
Я тебя вызвала и взяла

В зори! Из мертвого сна надгробий –
В руки, вот в эти ладони, в обе,

Раковинные – расти, будь тих:
Жемчугом станешь в ладонях сих!

О, не оплатят ни шейх, ни шах
Тайную радость и тайный страх

Раковины... Никаких красавиц
Спесь, сокровений твоих касаясь,

Так не присвоит тебя, как тот
Раковинный сокровенный свод

Рук неприсваивающих... Спи!
Тайная радость моей тоски,

Спи! Застилая моря и земли,
Раковиную тебя объемлю:

Справа и слева и лбом и дном –
Раковинный колыбельный дом.

Дням не уступит тебя душа!
Каждую муку туша, глуша,

Сглаживая... Как ладонью свежей
Скрытые громы студя и нежа,

Нежа и множа... О, чай! О, зрей!
Жемчугом выйдешь из бездны сей.

– Выйдешь! – По первому слову: будь!
Выстрадавшая раздастся грудь

Раковинная. – О, настезь створы! –
Матери каждая попытка впору,

В меру... Лишь ты бы, расторгнув плен,
Целое море хлебнул взамен!

Комментировать поэтический шедевр – дело неблагодарное, чтоб не сказать бессмысленное. Тем более что в смысловом плане он прозрачен, к тому же приведен здесь целиком, со всею россыпью новых «подобий». Поэтому ограничимся лишь выделением тех точек в нем, которые являются конечными в вычерчиваемых Цветаевой и прослеженных нами линиях. Завершенное движение предыдущего стихотворения, в частности, одного из его «рисунков»-проявлений («У меня к тебе наклон крыл») дало, со всею очевидностью, два ответвления. Хотя бы поэтому на вопрос, «которое из них больше дошло (ожгло)», стоило бы ответить – это. Как собственно движение оно разрешилось в строке «Раковиною тебя *объемлю*», то есть не только в сквозном образе, но и в произнесенном слове Цветаева «раскодировала», дала воочию увидеть *смысл* надломленного хребта вертикали, который прежде передавала вариативной вереницей сравнений, так по-разному лепящих пластику наклона. «Наклон *крыл*», с другой стороны и в другой соотнесенности, стал отправной точкой, с позволения сказать, строительным материалом для «сокровенного свода», для «колыбельного дома». Ибо «раковина» в первоисточке своем это свод *ладоней*, жестом «рук неприсваивающих» рожденный, целый мир заменивший собою.

«Раковину» в числе других стихотворений Цветаева отправила Бахраху приложением к письму от 5 и 6-го сентября. И неслучайно, надо полагать,

именно в этом письме заговорила о руках – «дающих, ждущих, бросающих <...> безумных, щедрых, бедных, заломленных». О руках, как о синониме любви. Заговорила вот в каком контексте: «Только что отправила Вам “Бюллетень болезни”, – берегите эти листки! <...> Берегите их для того часа, когда Вы, разбившись о все стены, вдруг усумнитесь в существовании Души. (Любви.) Берегите их, чтобы знать, что Вас когда-то кто-то – раз в жизни! – по-настоящему любил» (VI, 600). И дальше – с не совсем понятным без учета «Раковины» переходом: «Потому что любовь – тоска <...> Это протянутые руки: *всегда* руки...»

В обращении к Бахраху «по-настоящему» значит – по-матерински безоглядно. Потому что «младенцем» вошел он в любовную лирику Цветаевой, и если и претерпел динамику его образ, то такую, которая называется обычно обратной: ибо вначале была «тростниковая корзина», над которой «*клонилась*» дочь египетская, а в конце – «раковинный колыбельный дом».

В конце, хотя хронологически не «Раковиной» завершается корпус адресованных ему стихов. Их всего восемь – трехчастный цикл «Час души» и еще пять формально одиночных стихотворений. В июле, еще до сбоя почты, то есть до привнесения ими нового сюжетного и эмоционального крена, были написаны три, составившие единую, ничем не перебиваемую цепочку: *первая часть «Часа души»*, перекликнувшаяся с Сивиллой и в финале своем четко выписавшая женскую фигуру, склонившуюся над колыбелью («Так некогда над тростниковой / Корзиною клонилась дочь / Египетская»); «*Наклон*», дающий россыпь «подобий» этому материнскому «движению» и, среди них, впервые протянутость, правда, не рук пока, но «крыл»; наконец – «*Раковина*», соединившая своим сводом (сводом протянутых, берущих, но неприсваивающих рук) сына с матерью.

Этими тремя стихотворениями образован некий, никак формально не обозначенный, целиком на пластике движения построенный цикл. Он стоит того, чтобы быть замеченным и прочитанным как целое.

Целое, и в обращенности ко второму заочному адресату книги – главное.

Ключевые слова: *Сивилла, "материнство скалы", стена, занавес, пространственное решение стихов, неформальная циклизация*

SUSSELU ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ – «Մանկան» մոտիվը Մ. Յվետանայի «После России» գրքի լիրիկական պոմժեում – Հոդվածում մանրակրկիտ ուսումնասիրվում են Ալեքսանդր Բախրախին Մարինա Յվետանայի հասցեագրած մի շարք բանաստեղծություններ, լուսաբանվում է դրանց սերտ կապը բանաստեղծուհու 1923 թ. նամակների և գրառումների հետ, ինչպես նաև վերջիններիս տեղն ու դերը բանաստեղծուհու «После России» գրքի լիրիկական պոմժեում: Հոդվածագիրն անդրադառնում է նաև այլոց (Բ. Պատեռնակ, Ա. Շրեյգեր) ուղղված բանաստեղծությունների և 1926 թ. գրած «Попытка комнаты» պոեմին:

Բանալի բառեր – Միբիլ, «Ժայռի մայրություն», պատ, վարագույր, բանաստեղծության տարածական լուծում, ոչֆորմալ շարք

TATYANA GEVORGYAN – *The “Baby” Motive in the Lyric Theme of M. Tsvetaeva’s Book “After Russia” (Alexander Bakhrakh – the second without-seeing correspondent of 1923’ verses)*. – The article studies a collection of Tsvetaeva’s poems addressed to Alexander Bakhrakh in the context of the poems’ close connection to the development of the lyric theme throughout her book *After Russia* and her letters and notes from the summer and autumn of 1923. The context also encompasses her poems to other addressees (B. Pasternak and A. Shteiger) and her 1926 long poem *An Attempt on a Room*. The following poems are given particularly close treatment in the analysis: *Over Long Distance*, *Curtain*, *An Incline*, *A Shell*, and the first part of *The Hour of the Soul* cycle.

Key words – *Sybil*, “*motherhood of a rock*”, *wall*, *curtain*, *spatial decision of verses*, *non-formal cycle*