



Елена Айзенштейн

*Марина
Цветева*

Статъи и материали

Елена Айзенштейн

**Марина Цветаева.
Статьи и материалы**

«Издательские решения»

Айзенштейн Е.

Марина Цветаева. Статьи и материалы / Е. Айзенштейн —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-740360-7

Здесь представлены статьи, опубликованные автором в печати, но не издававшиеся в рамках книги. Они объединены интересом к психологии творчества, к рукописям Цветаевой, к истории ее произведений, стремлением объяснить важные стороны мироощущения поэта. Некоторые статьи носят полемический характер (полемика с Ю. Карабчиевским, с Б. Пармоновым). Книга будет полезна как специалистам, так и всем, кто любит стихи Цветаевой.

ISBN 978-5-44-740360-7

© Айзенштейн Е.
© Издательские решения

Содержание

«Добраться до сути»1	6
После «Вершин великого треугольника» Иосифа Бродского3	10
«Возвращение блудного сына»8	19
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Марина Цветаева

Статьи и материалы

Елена Айзенштейн

Фотограф Елена Айзенштейн

© Елена Айзенштейн, 2024

© Елена Айзенштейн, фотографии, 2024

ISBN 978-5-4474-0360-7

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

«Добраться до сути»¹ **Цветаева в книге Ю. Карабчиевского** **«Воскресение Маяковского»**

В числе книг, сравнительно недавно пришедших к читателю, книга Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского»². Автор книги воспринимает Маяковского глашатаем тоталитарного режима и пытается расплатиться с поэтом за воспетое им «коммунистическое далеко». А заодно кидает камень в тех, кто, по его мнению, близок Маяковскому. Среди них – Марина Цветаева. По словам Ю. Карабчиевского, Цветаева – поэт, испытавший «внедрение, неотвязное присутствие Маяковского в своей душе». Критик утверждает, что после стихотворения, обращенного к Маяковскому («Превыше крестов и труб...»), в творчестве Цветаевой наступает перебой: в него начинает подспудно «внедряться» поэтика Маяковского. А «способ выражения – через конструкцию, через лозунг и декларацию – становится для Цветаевой „способом восприятия времени, способом понимания мира (нового)». Конструктивизм в отношении к слову, по Карабчиевскому, повлиял и на мировосприятие Цветаевой. Она шаг за шагом приближается к признанию СССР и его режима, прославляет его, едет из Парижа в Москву и, попав в этот ад, кончает жизнь самоубийством.

После чтения главы о Цветаевой возникает чувство, что Ю. Карабчиевский не слишком вдумывался в строки Цветаевой, а лишь выписывал удобные для его версии. Так случилось и со стихотворением, которое критик назвал «водоразделом» между «ранней» и «поздней» Цветаевой. Стихотворение «Маяковскому» не имеет того веса в цветаевском творчестве, какой дает ему критик. Оно написано Цветаевой 13 сентября 1921 г. В Москве ходили слухи о смерти Ахматовой, и именно Маяковский сообщил Цветаевой, что Ахматова жива. Просматривая в 1923 году черновую тетрадь 1921 года, под стихотворением «Маяковскому» Цветаева сделала помету: «В благодарность за Ахматову». Об этом же – запись Цветаевой в тетради 1939 года: «Владимиру Маяковскому, единственному из московских поэтов, обеспокоившемуся проверить мнимую смерть Ахматовой». Для Цветаевой это стихотворение представляло ценность именно в связи с Ахматовой, оно не было серьезным обращением к Маяковскому, «спасибо» в стихах, не более. Это нетрудно понять, если сопоставить его с циклом «Маяковскому», который Цветаева пишет в 1930 году, потрясенная смертью поэта.

Не обошелся Ю. Карабчиевский и без явных подтасовок. Так, для подтверждения родства поэтики «поздней» Цветаевой и Маяковского критик приводит строки поэмы «На красном коне», относящиеся к 13—17 января 1921 г., то есть написанные, по его же классификации, «ранней» Цветаевой, до стихов «Маяковскому». А цитируя фрагмент статьи «Эпос и лирика современной России», об отношении к России Маяковского и Пастернака, критик намеренно (?) дает мысль Цветаевой в усеченном виде, что полностью искажает авторскую мысль: «Мы подошли к единственной мере вещей и людей в данный час века (1932 год – Ю. К.); отношению к России. Здесь Пастернак и Маяковский – единомышленники. Оба за новый мир...» Далее следует комментарий критика: «От такого текста уже недалеко до челюскинцев, и да здравствует, и все это – путь из Парижа в Москву и дальше – в Чистополь и Елабугу...». Говоря, что Маяковский и Пастернак «за новый мир», Цветаева далее делает оговорку: «Оба за новый мир – и оба, – но вижу, что первое оба останется последним, ибо если Пастернак явно за новый мир, то вовсе не с такой силой явности против старого, который для него, как бы он ни осуждал политический и экономический строй прошлого, прежде всего и после

¹ Статья впервые опубликована: // Русская мысль, 1992.—16 окт. Спец. прилож. К 100-летию М. Цветаевой. Париж, с. 7—8.

² Ю. Карабчиевский. «Воскресение Маяковского». М.: Советский писатель, 1990. Ранее: // «Театр», 1989, №7—10.

всего – его огромная духовная родина. «Кто не с нами, тот против нас». Мы для Пастернака не ограничивается «атакующим классом». Его мы – все те уединенные всех времен, порознь и ничего друг о друге не зная делающие одно. Творчество – общее дело, творимое уединенными». И далее она добавляет: «Единомыслие – не мера сравнения двух поэтов. У Маяковского единомышленники – если не вся Россия, то вся русская молодежь. Каждый комсомолец больший и, во всяком случае, более явный единомышленник Маяковскому, чем Пастернак». Цветаева отчетливо понимала разницу между восторженным приятием СССР Маяковским и менее восторженным «единением» со страной Пастернака, его попытками «жить думами времени, и ему в тон». В 1932 году Цветаева заметила то, что Пастернак сформулирует о себе много позднее. По словам Бориса Леонидовича, его «единение с временем перешло в сопротивление ему лишь в 1936 году, у Цветаевой – было ли оно когда-нибудь?

Удивляет трактовка и выбор остальных цитат из цветаевских текстов, например, «Челюскинцев». Критик считает, что сначала Цветаева в этих стихах славит СССР, а потом в дорогу начинает собираться, из Парижа в Москву... Победа людей над стихией – тема, волнующая Цветаеву в этом стихотворении. Она человек огромной щедрости. Отдавая дань восхищения русским людям, сумевшим совладать со стихией, она славит и страну, гражданами которой они являются. Заметим, что главные строчки у нее – всегда последние:

Сегодня – смеюсь!
Сегодня – да здравствует
Советский Союз!
За вас каждым мускулом
Держусь – и горжусь:
Челюскинцы – русские!

Стоит добавить, что «Челюскинцев» Цветаева написала после письма поэта Эйснера, упрекнувшего её, что она не откликнулась на подвиг челюскинцев. Письмо Эйснера Цветаева восприняла «запросом» (времени? века?), и родились стихи. Такого рода предыстория не характерна для Цветаевой, интересно и показательна, что из всего ее творчества Карабчевский обратился именно к этому стихотворению.

Совершенно иначе тема «челюскинцев» звучит в письме 1935 года к поэту Тихонову, в котором Цветаева с горечью вспоминает свой диалог с Пастернаком во время пребывания Бориса Леонидовича на антифашистском конгрессе в Париже:

«... От Б. – у меня смутное чувство. Он для меня труден тем, что все, что для меня – право, для него – его, Борисин, порок, болезнь.

Как мне – тогда <...> на слезы: – Почему ты плачешь? – Я не плачу, это глаза плачут. – Если я сейчас не плачу, то п <отому> ч <то> решил всячески удерживаться от истерии и неврастения. (Я так удивилась – что тут же перестала плакать.) – Ты – полюбишь Колхозы!

...В ответ на слезы мне – «колхозы»,
В ответ на чувства мне – «Челюскин!»

Словом, Борис в мужественной роли Базарова, а я – тех старичков – кладбищенских. Здесь слова «колхозы», «Челюскин» являются антиподами человеческих чувств, символами той новой России, которую Цветаева принять не может.

«Челюскинцев», стоящих несколько особняком в творчестве Цветаевой, окружает лирика иной направленности, воплощающая цветаевское отталкивание от того мира, от того века, в котором она живет. «Век мой – яд мой, век мой – вред мой, век моя – враг мой, век мой – ад», – лейтмотив отношения Цветаевой к своему времени. Это было неприятие и эми-

грации, и СССР. «Двух станов не боец, а – если гость случайный...», – таким видится ей поэт. Своё эмигрантство Цветаева ощущала не в рамках земных границ и стран, а в космическом масштабе! «Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. <...> Эмигрант из Бессмертья в время, невозвращенец в свое небо». Тоска по тому небу, до той свободе, по тому уединению пронизывает лирику Цветаевой 20-х – 30-х годов:

– На смарку твоя стих!
На стройку твой лес
Столетний!
– Не верь, сын!
И вместо земных —
Насильных небес —
Небесных земель

Синь.

Карабчиевский пытается убедить читателя в сходстве творческого метода Цветаевой и Маяковского. Он занимается поисками схожей лексики, размеров, расположения слов в стихе. При этом критик говорит о «формальном сходстве», совершенно не заботясь о том, какой смысл каждый из поэтов вкладывал в свои стихи, то есть сам подходит к стихам, как к конструкциям, лишая их сути. Для него самого слово – оболочка, содержимое его не волнует. Хотя от Цветаевой он требует бережного обращения со словом!

По Карабчиевскому, Цветаеву сближает с Маяковским «роковая заданность, изначальная конструктивность мышления и особенно – отношение к слову». На самом деле процесс цветаевского творчества не «умозрительен», а стихийен, связан не с конструированием (ее страх перед техникой и машинами!), а с музыкой. Стихи Цветаевой рождаются из «напева», «мелодической или ритмической картины», в которую она вслушивается. Мгновенья творчества воспринимаются ею как запись уже существующего где-то в иной реальности стиха. (Она любила соотносить себя о Жанной Д'Арк, сравнивала «звуковой призраок» будущей вещи с теми ангельскими голосами, которые повелевали Орлеанской девой). Лишь затем начинается поиск слов, происходивший тоже на уровне интуитивного, бессознательного.

Для Цветаевой слово – орудие в борьбе за суть, за высвобождение через слово собственной души. «Я пишу, чтобы добраться до сути, выявить суть», – объясняла она. И не понимала разговоров о «работе над словом», о «самостоятельной жизни слова». Карабчиевский прав, когда говорит о том, что слово было для Цветаевой средством и не вполне выражало ее мысли и чувства. Она и сама это знала. И писала Пастернаку, вероятно, думая не только о нем: «Ваша страсть к словам – только доказательство, насколько они для Вас средство. Страсть эта – отчаяние сказа. Звук Вы любите больше слова, и шум (пустой) больше звука, – потому что в нем все. А Вы обречены на слова, и, как каторжник изнемогая... Вы хотите невозможного, из области слов выходящего. То, что Вы поэт – промах (Божий – и божественный!)» Стихами она, действительно, изъяснялась, а не жила, «и была огромная область души подлинной, дословесной, еще не вошедшей в выражение и не искаженной словом» (Д. А. Мачинский).

Кроме слова, существовала для Цветаевой и еще одна величина в стихе, не менее значимая и обнажающая часть не высвобожденного словом смысла, иной уровень этого смысла: интонация, вырастающая из «напева». Слово произнесенное обладает для Цветаевой большей силой, чем написанное. Устная речь полнее передает чувства говорящего, потому что, кроме слов, огромная роль принадлежит интонации, окраске голоса, динамике речи. Цветаева стремилась к преодолению несовершенства письменного высказывания, к точному закреплению авторской интонации на письме. «Ты требуешь от стихов того, что может дать только

музыка!» – объяснял Цветаевой Бальмонт. Фактически она добивалась невозможного, писала партитуру своей вещи, неслучайно А. Белый, очарованный цветаевской «Разлукой», назвал ее «композиторшей и певицей», отметив в ее поэтике свойственную только музыке особенность точно фиксировать интонацию: «И забываешь все прочее: образы, пластику, ритм и лингвистику, чтобы пропеть как бы голосом поэтессы то именно, что почти в нотных знаках дала она нам», – писал он. Поэтому тексты Цветаевой изобилуют знаками препинания. Помимо синтаксической роли, они несут и другую функцию: закрепляют высоту, силу каждого произносимого слова, уточняют смысловые отношения слов в стихе, то есть доносят до нас авторский голос (стихи Цветаевой вообще ориентированы на произнесение, если не вслух, то внутренним слухом). Поиск поэтом слов подобен работе композитора, которому необходимо гармонизовать мелодию. Поэтическая интонация – мелодия. Слово – аккорд. Родство слов в строке Цветаевой не только «грамматическое», но и гармоническое:

Минута: ми́нущая: минешь!
Так мимо же, и страсть и друг!

Искусство интонируемого смысла – этой формулой Б. Асафьева о музыке хотелось бы определить цветаевскую поэтику. В огромной мере интонационный принцип отразился и в ее прозе. То, что Ю. Карабчиевский назвал «внедрением» Маяковского, на самом деле явилось влиянием эпохи. Цветаевское понимание эпохи выразилось в сопротивлении ей, в невозможности принять ее законы. Сама же эпоха воплотилась в интонационном и ритмическом строе ее стихов, в той «точной пульсации века», которую бессознательно, медиумично фиксирует Цветаева в своем творчестве. Родство Цветаевой и Маяковского заключается не в их единомыслии, не в копировании каких-то «конструкций», оборотов речи, не в формальном сходстве слов, а в «поэтической (dichterische) отзывчивости на новое звучание воздуха». В этом их новизна и современность.

Ю. Карабчиевский хотел предъявить счет эпохе, но занялся этим в духе времени: искажив факты, критик попытался изобрести школу Маяковского, собрать разных поэтов воедино по формальному признаку, непременно организовать массу. Ему отвечает все та же Цветаева: «Поэтические школы (знак века!) – вульгаризация поэзии, а формальную критику я бы сравнила с «Советами молодым хозяйкам». <...>

Единственный справочник: собственный слух. <...>
Единственный учитель: собственный труд.
А единственный судья: будущее.

Книга Ю. Карабчиевского не может не отталкивать, потому что в ней он сам явился «продолжателем» Маяковского. Строка Владимира Владимировича «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо» служит удачным эпиграфом к его работе. 1992 г.

После «Вершин великого треугольника» Иосифа Бродского³ О трех Магдалинах: Рильке, Цветаевой и Пастернака

В статье «Поэт о критике» Цветаева, объясняя, к чьей оценке своих стихов она прислушивается, пишет: «Слушаю я, из не-профессионалов (это не значит, что я профессионалов – слушаю), каждого большого поэта и каждого большого человека, еще лучше – обоих в одном. Критика большого поэта, в большей части, критика страсти: родства и чуждости. Посему – отношение, а не оценка, посему не критика, посему, может быть, и слушаю. Если из его слов не встаю я, то, во всяком случае, виден – он». Эти слова вспоминаются в связи с эссе Иосифа Бродского «Вершины великого треугольника»⁴, посвященного преемственности «Магдалины» Цветаевой и Пастернака, «зависимости» гения Бориса Пастернака от «христианского чувства Цветаевой» и «от ее дикции».

Бродский поразительно почувствовал родство «У людей пред праздником уборка...» Пастернака и «О путях твоих пытаться не буду...» Цветаевой, попытался понять, как Пастернак создавал свою Магдалину, почему сбивался на Цветаеву и ее речь, проследить истоки поэтического слова Пастернака. И хотя, по признанию Бродского, за его умозаключениями не стоят какие-либо объективные данные, они не могут нам быть неинтересны, потому что о стихах рассуждает большой поэт. Говоря словами Цветаевой, в своем эссе Бродский выступает как «следователь», «любящий» и «мастер» («Поэт о критике»). Слова Бродского дышат любовью к поэтам, о которых он пишет (хочется употреблять настоящее время, ведь жизнь слова, к счастью, гораздо длиннее человеческой). Особенно заметно это на фоне критики просто «следователей»: Ю. Карабчиевского с его «Воскресением Маяковского» или В. Сосноры с «Апологией самоубийства».

Назвав эссе «Вершины великого треугольника» (Рильке, Цветаева, Пастернак), Бродский фактически сосредоточил свое внимание на Цветаевой и Пастернаке. «Пиета» Рильке с его Магдалиной осталась почти не востребованной и была помещена автором статьи в качестве приложения. Между тем выключенность Рильке из диалога Цветаевой и Пастернака, допущенная Бродским, существенно изменила расстановку акцентов в двух «Магдалинах» – Цветаевой и Пастернака. Моя задача – показать это, посмотрев на тему трех Магдалин из окна цветаевского поэтического мира.

Три стихотворения цикла «Магдалина» были написаны Цветаевой в августе 1923 года. Первое – 26-го, два других – 31-го. «Цикл из трех стихотворений начинается с обращения к конкретному, видимо, лицу, и только в третьей строфе⁵ перерастает в подобие обращения Магдалины к Христу», – читаем у Бродского. Этот конкретный адресат первого стихотворения цикла – молодой критик Александр Бахрах. 8 апреля в берлинской газете «Дни» появилась рецензия Бахраха на книгу Цветаевой «Ремесло». Цветаевой понравился «редчайший» в критике подход к стихам, «между фотографией (всегда лживой!) и отвлеченностью», умение Бахраха видеть то, что «составляет сущность поэта: некую преображенную правду дней». Завязывается переписка, в которую Цветаева вовлекается оттого, что окружена глухой стеной одиночества, ей так необходим собеседник, настроенная на ее голос душа. А от Пастернака ждать писем долго... Неожиданно Бахрах перестает ей писать, и первоначальное чувство старшей к младшему («Наклон», «Раковина»), наклон материнского уха (слуха) к душе моло-

³ Статья впервые опубликована: // Звезда, 1997. №5, с. 219—225.

⁴ // «Звезда», 1996, №1. С.225—233.

⁵ Возможно, Бродский имел в виду третье стихотворение цикла Цветаевой, а не третью строфу.

дого друга, наклон «духа – к страждущему» сменяет «братская страсть» («Клинок»). Цветаева, едва нашедшая себе эпистолярного собеседника, построившая внутри себя образ «дитя», а затем «брата», равного ей по духовному дару, сжившаяся с ним, ощущает душевную катастрофу, боль, болезнь любви. Она начинает вести «Бюллетень болезни» – записи о своей больной Бахрахом душе. Первое стихотворение «Магдалины» датировано 26 августа, тем же днем, каким обозначена последняя запись «Бюллетеня болезни»:

Меж нами – десять заповедей:
Жар десяти костров.
Родная кровь отшатывает,
Ты мне – чужая кровь.

Во времена евангельские
Была б одной из тех...
(Чужая кровь – желаннейшая
И чуждейшая из всех!)

Отождествление Бахраха с Христом, намеченное еще в «Науке Фомы» (24 августа 1923 г.), развивается в первом стихотворении цикла. Цветаевская Магдалина любит Христа со всей женской страстью, «пеною уст и накипями очес и потом всех нег». И если Цветаева точно знает о себе, что «но времена евангельские была б одной из тех», что она та самая Магдалина, то в концовке стихотворения сквозит сомнение по поводу Бахраха:

Некою тканью под ноги
Стелюсь... Не тот ли (та!)
Твари с кудрями огненными
Молвивший: встань, сестра!

Христос ли, высший возлюбленный ли Бахрах, к которому обращены ее стихи, кем страстно больна она?

26 августа, в день первой «Магдалины», Цветаева была «на самом краю... другого человека: просто – губ», ей хотелось близостью с другим убить боль по Бахраху. 29-го, уехав в Прагу, Цветаева разрешила себе эту измену. Но случайное любовное приключение неожиданно обернулось серьезным чувством. «Звезды страсть свела на землю», жизнь стала воплощенной мечтой о любви, брезжившейся Цветаевой лишь «в лазури». Как Фома Неверующий, она сомневается в истинности этой любви, не «минет» ли и она с наступлением утра? («Как бы дым твоих ни горек...», 30 августа). Но любовь не уходит, а Прага кажется ей «крышей мира», так космически огромно ее чувство («С этой горы, как с крыши...», 30 августа).

Возвращение к образу Магдалины 31 августа происходит в момент, когда Христом, высшим возлюбленным, «руслом» ее души ощущается не Бахрах, а Константин Родзевич, будущий герой поэм Горы и Конца:

Масти, плоченные втрое
Стоимости, страсти пот,
Слезы, волосы – сплошное
Иструение, а тот,

В красную сухую глину
Благостный вперяя зрак:

– Магдалина! Магдалина!
Не издаривайся так!

Стихотворение живописует «сплошное исструенис» Магдалининой страсти, которую Христос не способен принять («Масти, плоченные втрое стоимости»), Магдалина дает безмерно больше, чем нужно ему, и он просит ее не издариваться так, смущаясь ее любви.

Бродский точно почувствовал контраст первых двух и последнего стихотворения цветаевского цикла. «Это лирика не любовная, а духовная», – уточняет он о третьем стихотворении («О путях твоих пытать не буду...»).» «Милая! – ведь все сбылось...» могло быть сказано только снятым уже с креста, если не просто воскресшим, – пишет Бродский, но, к сожалению, уходит от этой мысли: «Милая! – ведь все сбылось...» и вообще все стихотворение звучит как последние слова, сказанные в этом мире, ибо, в конце концов, Магдалина – последний собеседник Христа в этом мире.

Я был прям, а ты меня наклону
Нежности наставила, припав.

Это все уже говорится как бы оттуда, ибо это – воспоминание». На самом же деле «Милая! – ведь все сбылось...» не последнее слово здесь, а первое там. Бродский не заметил, что третье стихотворение Цветаевой – ответ ее Христа на вопрос Магдалины Рильке. Бродского так интересовал диалог Пастернака и Цветаевой, что он не услышал предшествующего диалога Цветаевой и Рильке:

Пиета

Твои ль это стопы, Иус, твои ли?
И все же, о Иус, как я их знаю:
не я ль их обмывала, вся в слезах.
Как в терн забившаяся дичь лесная,
они в моих белели волосах.
Их до сих пор ни разу не любили.
Я в ночь любви их вижу в первый раз.
С тобой мы ложа так и не делили.
И вот сижу и не смыкаю глаз.
О, эти раны на руках Иуса!
Возлюбленный, то не мои укусы.
И сердце настезь всем отворено,
но мне в него войти не суждено.
Ты так устал, и твой усталый рот
не тянется к моим устам скорбящим.
Когда мы наш с тобою час обрящем?
Уже – ты слышишь? – смертный час нам бьет⁶.

Магдалина оплакивает смерть Христа как смерть любимого мужчины, с которым у нее не было брачного, любовного ложа, она не может пережить, что «усталый рот» любимого не тянется к ее устам. Она не может примириться с тем, что ее любовь к нему не состоялась, и потому стихотворение заканчивается вопросом:

⁶ Перевод К. Богатырева.

Когда мы наш с тобою час обрящем?
Уже – ты слышишь? – смертный час нам бьет.

Цветаева, закончив второе стихотворение цикла на ноте расплесканной во имя возлюбленного страсти, неудовлетворенная, видимо, все же своим земным Христом с его «Не издавайся так», уходит от реальности любви (Родзевича), от реальности евангельского мифа – в свою мечту об идеальном возлюбленном (Христе), который бы вместил всю ее суть, принял бы все дары ее души, которому бы эти дары оказались «по росту». От лица этого третьего и единственного Христа она пишет свое стихотворение, продолжение «Пиеты» Рильке:

О путях твоих пытаться не буду,
Милая! – ведь все сбылось.
Я был бос, а ты меня обула
Ливнями волос – И – слез.
Не спрошу тебя, какой ценою
Эти куплены масла.
Я был наг, а ты меня волною
Тела – как стеною
Обнесла.

Наготу твою перстами трону
Тише вод и ниже трав.
Я был прям, а ты меня наклону
Нежности наставила, припав.

В волосах твоих мне яму вырой,
Спеленай меня без льна.
– Мироносица! К чему мне миро?
Ты меня омыла, как волна.

Все дело в том, что Христос Цветаевой обращается не к живой Магдалине, а к умершей. «Уже – ты слышишь? – смертный час нам бьет», – говорит Магдалина (Рильке), имея в виду не только смерть Христа, но и собственную. «Когда мы наш с тобою час обрящем?» – вопрос о том, где сбудется их любовь. Не в том ли мире, о котором говорил Христос? Не на том ли свете?

Для Цветаевой это был глубоко личный, ее вопрос, который не мог не восприниматься ею как ее голос, спрашивавший Пастернака в «Проводах»: «О, по каким морям и городам Тебя искать? (Незримого – незрячей!)» (18 марта 1923 г.). Чуть иными словами и уже в письме 1926 года: «Борис, где встретимся? У меня сейчас чувство, что я уже нигде не живу». В черновой тетради 1925 года, выписки из которой Цветаева послала Пастернаку в письме: «Борис, сделаем чудо. Когда я думаю о своем смертном часе, я всегда думаю: кого? Чью руку? И – только твою! Я не хочу ни священников, ни поэтов, я хочу того, кто только для меня одной знает слова, из-за, через меня их узнал, нашел. Я хочу такой силы в телесном ощущении руки. Я хочу твоего слова, Борис, на ту жизнь».

Христос третьего стихотворения цветаевского цикла – это Христос, с которым в жизни любви не было, «небывший» Христос, несбывшийся в жизни и грезящийся на том свете. Слова «все сбылось» следует понимать не только в контексте Евангелия (писание сбылось), сколько

в контексте концовки «Пиеты» Рильке и цветаевской поэтики в целом. Сбыться – быть... Быть – значит духовно состояться, сбыться, полностью самореализоваться:

Золото моих волос
Тихо переходит в седость.
– Не жалеете! Все сбылось,
Все в груди слилось и спелось.

Спелось – как вся даль слилась
В стонущей трубе окраины.
Господи! Душа сбылась:
Умысел твой самый тайный. (1922)

Переход золота волос в седость («приду седая») – знак победы бессмертных сил, знак, что в груди все слилось, спелось и сбылось, то есть знак высшей гармонии, недостижимой в жизни и приходящей только с наступлением увядания жизненных сил (победа духа над бренным телом).

В одном из последних писем дочери 41 года Цветаева рассказывает, что ей предложили сделать переводы к гетевским «Песням Миньоны» Шуберта, а она отказалась, потому что эти вещи Гёте «непереводимы», совершенны, и в качестве примера приводит дословный перевод своей любимой песни: «О, дай мне казаться, пока я буду (сбудусь), но это уже – толкование, а размер онегинский, не вмещающий. Такие вещи можно переводить только абсолюпию-вольно, т. е. в духе и в слухе, но – неизбежно заменяя образы, а я этого – на этот раз – не хочу и не могу, ибо это – совершенно».

Быть, сбыться лично, духовно для Цветаевой можно только на том свете, казаться – на этом. Отсюда и ее: «Умирая, не скажу: была...».

Встречая Магдалину на том свете, Христос не судит ее за земные грехи, а благодарит за любовь («О путях твоих пытаться не буду...», «Не спрошу тебя, какой ценою / Эти куплены масла...»). «Пути» и «масла» здесь напрямую связаны с Христами первого и второго стихотворений цикла. Христос истинный прощает Магдалине ее любовь к тем, в ком она пыталась найти его на земле:

Я был прям, а ты меня наклону
Нежности наставила, припав.

Если в обращенном к Бахраху «Наклоне» Цветаева говорила о своей склоненности перед его душой, как перед душой младшей, к которой ее влекла «родовая тяга звезд к звезде», если просила она подняться и стать ей по росту Родзевича («С этой горы – как с крыши...»), то в «О путях твоих пытаться не буду...» Христос, который до встречи с ней «был прям», склоняется к Цветаевой с высоты своего духа и своего неба. Цветаевское небо («небо поэта») ближе к земле, чем небо Христа. «Глубина наклона – мерило высоты», – как позже уже о Рильке Цветаева напишет Пастернаку, имея в виду духовную высоту его личности: «Рильке не пишу <...> Ему – не нужно. Мне – больно. Я не меньше его (в будущем), но – я моложе его. На много жизней. Глубина наклона – мерило высоты. Он – глубоко наклонился ко мне – может быть глубже, чем... (неважно!) – что я почувствовала? ЕГО РОСТ. Я его и раньше знала, теперь знаю его на себе. Я ему писала: я не буду себя уменьшать, это Вас не сделает выше (меня не сделает ниже!), это Вас сделает только еще одиноче, ибо на острове, где мы родились – все – как мы».

Та же тема встречи душ, находящихся в разных небесных слоях, на разных высотах духа – в цветаевской «Поэме Воздуха». Восхождению цветаевского Я в Бога помогает «кто-

то», духовный покровитель Цветаевой, встречающий ее на том свете (в тот момент жизни Цветаева соотносила его с Рильке). Чтобы слиться с Цветаевой, ему необходимо снизиться на ее высоту, либо поднять ее до себя:

Что-то нужно выравнять:
Либо ты на пядь
Снизься, на мыслителей
Всех – державу всю!
Либо – и услышана:
Больше не звучу.

В «О путях твоих пытаться не буду...» Христос в наклоне нежности встречает восходящую в его небо Магдалину. Слово «мироносица» в третьем стихотворении Цветаевой амбивалентно: это не столько несущая мир, сколько несущая мир, мир своего Я. Ту самую неведомую землю своей бессмертной души, о которой в 1927 году Цветаева будет писать Рильке в «Новогоднем», мечтая о потусторонней встрече с ним:

– До свиданья! До знакомства!
Свидимся – не знаю, но – споемся!
С мне самой неведомой землею —
С целым морем, Райнер, с целой мною!

В «Новогоднем» Цветаева обещает Рильке спеться с неведомым морем ее бессмертной души, которую обретет она после жизни, а в третьем стихотворении «Магдалины» об этом слиянии с Магдалиной, с волной души, говорит Христос («омыла как волна»). Интересно отметить, что тот же мотив водной стихии как тела души, отличного от физического тела, звучит в письме С. Андрониковой-Гальперн от 12 августа 1932 года, в котором Цветаева, рассказывая свой сон о Саломее, пишет: «(У меня чувство, что я видела во сне Вашу душу. Вы были в белом, просторном, ниспадавшем, струящемся, в платье, непрерывно создаваемом Вашим телом: телом Вашей души.) Воспоминание о Вас в этом сне, как о водоросли в воде: ее движения. Вы были тихо качаемы каким-то морем, которое меня с Вами рознило. – Событий никаких, знаю одно, что я Вас любила до такого иступления (безмолвного), хотела к Вам до такого самозабвения, что сейчас совсем опустошена (переполнена)». «К чему мне миро?» – воспоминание о прошлом, о встрече на земле. Там Магдалина омыла ноги Христа миром. Здесь, в Вечной жизни, – любовью души своей.

Говоря о поэтическом бессмертии, о неподвластности высокой поэзии времени, Бродский пишет: «...два эти стихотворения („У людей пред праздником уборка...“ и „О путях твоих пытаться не буду...“ – Е. А.) представляют собой единое целое <...> под ними должны стоять оба имени, две даты как доказательство, что двадцать шесть лет, их разделяющие, прошли только чтобы их соединить. Может быть, это объяснит миру, чего стоит время в поэзии – во всяком случае, в русской поэзии. По крайней мере – это, может быть, даст нам забыть, что цветаевское стихотворение датировано 31 августа (1923 года)». Последнее забывать не следует, ибо 31 августа – дата третьего стихотворения цикла «Магдалина» Цветаевой – не случайность, а закономерность, символ. Существует несколько версий самоубийства Цветаевой. По мнению А. И. Цветаевой, ее сестра ушла из жизни ради сына. М. Белкина объяснила самоубийство Цветаевой душевным надломом и тем, что она была не самоуправяема. И. Кудрова в книге «Гибель Марины Цветаевой» изложила и прокомментировала версию Кирилла Хенкина о связи гибели Цветаевой с попыткой завербовать ее органами НКВД. Но есть еще одна, менее известная и, на мой взгляд, самая изнутри цветаевская, выдвинутая и обоснованная Д.

А. Мачинским во время одной из публичных лекций. По мнению Д. А. Мачинского, Цветаева ушла из жизни не в обычный, а заранее избранный день, день, который она мысленно отмечала в календаре задолго до самоубийства. 31 августа воспринималось Цветаевой праздником возвращения в свое небо, «домой», с чужбины земли на родину того света. Если принять это за достоверность, становится тем более понятной тональность третьего стихотворения Цветаевой «Магдалина». 31 августа – смерть Магдалины и ее соединение с Христом, цветаевским «я за сто верст».

«„Магдалина“ для Цветаевой по существу лишь еще одна маска, метафорический материал, мало чем отличающийся от Федры или Ариадны, или от Лилит», – справедливо напоминает нам Бродский. Но он не увидел, в силу, может быть, своего христианского чувства, что и Христос для Цветаевой – мужской архетип, как Магдалина – архетип женский. Христос – духовный двойник Цветаевой в мире ином, высший возлюбленный, которого она пыталась найти в веренице встреченных в жизни мужчин, свидание с которым возможно лишь «по ту сторону дней». В тот Час Души единственным человеком, который отождествлялся с тем нечеловеческим, небесным Христом, «святыней», с «тем небом за краем земли», с тем, «чего еще не было», но что будет (сбудется!), пребывал Борис Пастернак: «Брат без других сестер: / Напрочь присвоенный! / По гробовой костер – Брат...» (13 июля 1923 г.). «О путях твоих пытаться не буду...» подсознательно было ориентировано на Пастернака. Он не присвоил себе «Магдалину» Цветаевой, она изначально принадлежала ему, и Пастернак это знал, по крайней мере, он знал это если не в 1923 году, то уже тогда, когда Цветаева из поэта, сотрудничавшего с высшими силами, сама стала этой силой, символом будущего воскресения. Именно это, а не крещение Цветаевой при рождении в православную веру (Бродский) было определяющим в стремлении Пастернака сказать устами Магдалины (Цветаевой) о распятии и воскресении Христа, о его, пастернаковском кресте, который в 1949-м, да и раньше, в 1946-м, маячил перед глазами его души. Бродский неудачно назвал цветаевские реминисценции у Пастернака «зависимостью». Это была встреча Цветаевой и Пастернака «в Боге, друг в друге» через «стихию стихий – слово». Небытие в любимом, как определила когда-то Цветаева. Пастернак настолько сроднился с ее душой, что заговорил ее голосом. Он в Цветаевой (Магдалине), она в нем (Христе). Взаимопроникновение. Слияние. Пастернак фактически произнес Слово «на весь тот свет», «на ту жизнь», которого от него в 1923—1925-м (и сколько еще?) ждала Цветаева. Протянул ей руку «поверх явной и сплошной разлуки». И дело не столько в том, что Пастернаку надо было сказать в стихах как автору романа «Доктор Живаго» о Ларе, сколько во внутренней необходимости обратиться к Цветаевой, потому что, помимо чувства вины, которое Пастернак испытывал после ее гибели, им владело чувство любви к ней.

«Пастернак <...> пишет не одно, но два стихотворения с общим названием „Магдалина“: первое с отчетливым эхом Рильке, второе – Цветаевой», – указывает Бродский. Прошел он мимо того, что Цветаева совершенно явно присутствует и в первом стихотворении Пастернака. «Раба мужских причуд» – Магдалина первых двух цветаевских стихотворений цикла:

О, где бы я теперь была,
Учитель мой и мой спаситель,
Когда б ночами у стола
Меня бы вечность не ждала,
Как новый, в сети ремесла
Мной завлеченный посетитель.

Цветаева никогда не писала ночью, но стол, ждущий, как вечность, стол как символ творчества, всего того мира (того света), который на этом столе оживает, – это цветаевский образ.

Вспомним цикл «Стол». Состояние «у стола» было для Цветаевой единственным спасением от «лютой юдоли» – жизни. Ночь же всегда воспринималась Цветаевой как время, когда живут «души и духи», «остальное спит», пограничье между тем и этим светом.

В этом же стихотворении еще одна реминисценция из Цветаевой:

Но объясни, что значит грех,
И смерть, и ад, и пламень серный,
Когда я на глазах у всех
С тобой, как с деревом побег,
Срослась в своей тоске безмерной.

Почти те же строки в обращенном к Пастернаку стихотворении «Брат»:

Раскалена, как смоль:
Дважды не вынести!
Брат, но с какой-то столь
Странною примесью
Смуты... (Откуда звук
Ветки откромсанной?)
Брат, заходящий вдруг
Столькими солнцами!

.....
Вместе и в рай и в ад!
Раной – как розаном
Соупиваться! (Брат,
Адом дарованный!)

Пастернак знал, что он цветаевский страстно любимый брат, «адам дарованный», что он был тем, кому Цветаева назначила свидание «высоко», куда она придет «седая», уже без огненных кудрей, бессмертным духом. Пастернак сознательно останавливает свой взгляд на Магдалине-мироносице в ее земной встрече с Христом, то есть дает тот момент евангельского мифа, который и в «Пиете» Рильке, и в «Магдалине» Цветаевой присутствует воспоминанием. А в конце первого стихотворения своего цикла создает звуко-смысловую арку с «Пиейтой» Рильке («Я, может, обнимать учусь / Креста четырехгранный брус»), в концовке второго – с «Магдалиной» Цветаевой («Я до воскресенья дорасту»).

Если вслед за Бродским выстроить Магдалины Рильке, Цветаевой и Пастернака по разработке в них темы, то первым стихотворением будет «У людей пред праздником уборка...» Пастернака – Великий Четверг, омовение ног Христа и канун распятия⁷. Вторым – «Пиета» Рильке – Страстная Пятница, оплакивание распятого Христа. Третьим – «О путях твоих пытать не буду...» Цветаевой – Великая Суббота, соединение Магдалины с Христом на том свете, новая ее жизнь во Христе. 31 августа 1923 года и в реальности дат приходилось на субботу. Напомню, что в Великую Субботу служат литургию в соединении с вечерней, и во время пения стихов о воскресении Христа черные одежды снимаются и заменяются светлыми, а евангельское чтение благовествует о воскресении Господа и явлении его мироносицам. У Цветаевой Христос является Магдалине, входящей в царство того света.

⁷ Хотя по Евангелию помазание миром совершилось после отъезда Христа об Иоанне Крестителе, в доме у одного из фарисеев.

Иосиф Бродский услышал дуэт Цветаевой и Пастернака, хотя звучало трио Пастернака, Рильке и Цветаевой. Перефразируя слова Цветаевой, хочется сказать: перед нами три вариации на одну тему, три видения одной вещи, три свидетельства одного видения.

Кающаяся и пророчащая Магдалина Пастернака. Скорбящая Магдалина Рильке. Воскресшая во Христе Магдалина Цветаевой.

1996 г.

«Возвращение блудного сына»⁸

Полемика по поводу статьи Б. Парамонова «Солдатка»⁹

В шестом номере «Звезды» за 1997 год была опубликована статья Б. Парамонова «Солдатка», помещенная в рубрике «Философский комментарий». Автор «Солдатки» попытался объяснить причины самоубийства Цветаевой и через «миф» ее судьбы показать «гибель» и «разорение» России, от которой «в ужасе и отвращении разбегаются сыновья», «самоотравление русской жизни». Причиной гибели Цветаевой Б. Парамонов называет конфликт матери и сына Мура, точнее, говорит о том, что Цветаева подвергала своего сына «сексуальной эксплуатации, инцесту». «Я понимаю, что требуются доказательства», – пишет Парамонов и пытается их найти в книге «После России», в других цветаевских текстах. На деле оказывается, что тексты толкуются без всякого понимания биографического контекста, в котором были написаны, поэтический мир Цветаевой искажается до неузнаваемости, сама же она предстает плодовитой самкой, готовой поглотить собственного сына. Б. Парамонов своей «Солдаткой» затронул темы, от которых нельзя просто отмахнуться. Промолчать – значило бы оставить цветаевскую поэзию в кривом зеркале парамоновского прочтения. А мне бы хотелось, чтобы лик Цветаевой предстал перед читателем в отражении чистом и объективном.

«Я не свожу творчество Цветаевой к моментам ее (сексуальной) биографии, а эту биографию стараюсь понять как продиктованную потребностями и масштабом творчества», – объясняет нам Парамонов. Таким образом, по Парамонову, биография Цветаевой была подчинена поэтическому творчеству. Не пишу, как живу и думаю, а живу и думаю так, чтобы было о чем написать (!). Таких поэтов Цветаева презирала и называла жертвами литературы: «Лжепоэт искусство почитает за Бога и этого Бога делает сам (причем ждет от него дождя!)». Не стихи влияли на жизнь, а жизнь рождала стихи. Цветаевское творчество было лирическим *дневником, летописью* мыслей и чувств. Поэтому так оттолкнул Цветаеву Брюсов с его:

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярких певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

Жизнь никогда не была средством для стихов, даже самых ярких. Это стихи были средством избыть чувства, истечь жизнью, выбросить из себя душевный огонь, жгущий изнутри. Цветаевский голос – «сполошный колокол», гремящий о душевных катастрофах.

Вместе с тем творчество воплощало то, что в *жизни нельзя*, а можно только во *сне*, творческом («Состояние творчества есть состояние сновидения»). Поэтому толкование цветаевских стихов – это толкование не биографических сюжетов, а *снов* ее души, толкование символов, ибо нет снов вне символики. Поэзия Цветаевой сплошь символична. Ее искусство не «прямоговоренно» (Парамонов), а *иносказание*. Именно из-за того, что Парамонов читал Цветаеву *буквально*, – все нелепости прочтения им ее стихов.

Единственная несомненная удача Б. Парамонова – заглавие «Солдатка». Лукавая или искренне (?), Парамонов выбор названия объяснил словами Пастернака о Цветаевой, прошедшей «страшную жизнь солдатской жены». Знает или нет Парамонов, что слово «солдатка» – *цветаевское*? Может быть, действительно не знает, ведь оно из поэмы «Царь-Девица», пре-

⁸ Статья впервые опубликована:// Нева, 1998. №3, с. 207—214.

⁹ Парамонов Б. «Солдатка»./ Звезда, 1997. №6.

зрительно названной автором «Солдатки» «русско-сказочным периодом», который Цветаева «быстро изжила»¹⁰. Внимательнее читайте сказки, господа, если их рассказывает поэт!

Сквозь русско-сказочные одежды в поэме проступает суть, Парамонову не открывшаяся и имеющая непосредственное отношение к затронутой им проблеме. В «Царь-Девине» действие происходит не в сказочном царстве, а в цветаевском «Я». Мачеха, Царевич, Дядька, Царь-Девине, Кормилица не персонажи сказки, а *народ*, из которого состоит Цветаева («Я сама народ»). Жизнь всех героев поэмы связана с лирикой. Это в ее погребках пирует без просьбу Царь, это ее «колокольчики-звоночки» звучат в покоях Мачехи, это ее «гусли-самозвонки» звенят в руках Царевича, это ее «серебряные слезки», «слезы крупные, янтарные, непарные», текут из глаз Царь-Девини.

Мачеха питает кровосмесительную страсть к пасынку. Казалось бы, «инцест матери с сыном» (Парамонов)? Мачеха в поэме – образ страстной, плотской любви, Царевич – образ пленного духа. Земная страсть – *мачеха* духу (Царевичу), которой он *пасынок*, то есть *неродной* сын («Не мать, а мачеха любовь»). И Мачехе, и Царь-Девине Царевич нужен, чтобы через него *петь*. Царевич – инструмент в страстных или бесстрастных, земных или небесных руках. Дух-инструмент.

С мачехой-страстью Царевич-дух встречается ночью. Царь-Девине является ему в дневных *снах*. Земная жизнь, для Цветаевой, – сон духа, от которого проснуться можно только в смерти.

Лирика Мачехи – на крови. Кровосмешение – борьба страсти и духа, спор голосов внутри Цветаевой, заканчивающийся *песней*. Проверка левого грудного грома лбом. Недаром в покоях Мачехи шпарят на гребенках «Комаринскую». «Комаринская» – от «комар». Царь (тело) назван народом (душой) «кровососом. Царь жизни сосет с вином лирики кровь чувств до тех пор, пока «народ» не взрывается бунтом, пока душа не освобождается из-под власти тела.

Лирика Царевича свободна от крови. «...Спящая кровь – моя» – называет его Царь-Девине (сама лишь на время перешедшая «в иную веру», сменившая свои небесные моря на винное лирическое царство). В нем спит *пол*, *кровь* спит, он *Дева-Царь*, антипод Царь-Девини и ее двойник, ее *пара*. В этом имени – единство женского и мужского, замкнутость круга. Царевич – родственник цветаевским девственникам: Георгию, принцу Гамлету, Ипполиту. Родственник самой Цветаевой («Я стала Орлеанской Девой»). Царевич – девственная чистота *духа*.

«Бледный – до последнего атома Гамлет. «Красною девой» бледнеющий Георгий. У Царевича «вся-то кровь до капельки к губам собралась». Оттого и ликом бледны, что в них молчит кровь (пол) и говорит дух. Бледность лика – духовная свобода от ига, «ханского полона» страстей.

Царь-Девине крестит Царевича неземным крещением, «морской водою на подвиги военные», на творческое *служение*. В земной жизни Царевич – дух, *служивый*, находится на *земной службе*, чтобы потом, в смерти, стать солдатом небесного воинства. *Заслужить* Царство Небесное. Тема поэта как солдата проходит сквозь все творчество Цветаевой. Еще в стихотворении «Неравные братья» («Волшебный фонарь») Цветаева живописует игру двух братьев, в которой примеряют будущие жизненные роли. Одному из братьев достается сначала роль «солдата», а потом «акробата», но обе ребенок отвергает как недостойные («Я всегда играл за даму!», «Не хочу такого сраму!»). Цветаевой в жизни и пришлось быть не дамой, а солдатом-поэтом, акробатом, танцующим между небом и землей по долгу службы («Долг плясуна – не дронуть вдоль каната»).

¹⁰ О *блоковском* источнике слова «солдатка» («Заключение огнем и мраком»): Айзенштейн Е. О. Сны Марины Цветаевой. СПб., 2003. С. 155–158. Прим. 2011 г.

Поэтическое служение – навязанная жизнью, Богом *роль*, одна из земных игр. «Здесь, на земле искусств, словесницей слышу». Могла бы написать: *служу*. Стихи – служба жизни, забритость в Армию. «У – ехал парный мой, / У – ехал в Армию!» – Цветаева о Пастернаке в «Плаче цыганки по графу Зубову», о Пастернаке, служащем поэтом, оторванном от родного неба и от нее, «парной», также принужденной строчить стихи («Рабы – рабы – рабы – рабы»).

По Цветаевой, дух человека в жизни находится в неволе, испытывает насилие со стороны страстей: Царевич – со стороны Мачехи. Родина духа – в Царстве Небесном. Только там станет царствовать Царевич:

И будешь ты
Не царский сын:
Морской король.
Аминь.

Царь-Деввица, царица Небесного Царства, видит Царевича своим *духовным сыном*. Для нее Царевич – это «тростинка», дудочка, в которую она дует, навевая Царевичу неземные песни. Песни Мачехи-страсти, скучные песни земли, не могут заменить Царь-Деввицыных песен, звуков небес:

Все в пурпуровые туманы
Уводит синяя верста.

Царь-Деввица – *солдатка с того света*, ни вдова, ни мужняя жена, столь же одинокая, как вдова Луна («Облака»). Вдова-одиночка, у которой *не может* быть мужа, ибо «странник дух и идет один». *Духовная солдатка*, а отнюдь не земная «гуляющая бабенка» (Парамонов). «Солдаткиным ребятам вся деревня отец» (пословица). Цветаева в русской деревне не жила никогда, но в ее поэтике слово «деревня» стало символом духовного дома – того света. Дети солдатки – пришельцы на землю от Отца Небесного. Дети солдатки – сыновья-поэты, вроде Царевича, родные не по крови, а по духу. От Мачехи-страсти и Царя-тела Царевич-дух спасается в Царство Небесное, в родную деревню, к матери («В кумашной палатке плывет без оглядки – с солдаткой») и к Богу-отцу.

Только в сказке – блудный
Сын – возвращается в отчий дом.

Таким же блудным сыном чувствовала себя в жизни Цветаева, «Заблудшего баловня вопль: домой!» – ее крик о Царстве того света, куда неизменно возвращалась она в своих «сказках»: в «Царь-Деввице», в «На красном коне», в «Молодце», в «Поэме Воздуха», «без компаса – ввысь! Дитя – в отца!». Таким же инструментом в руках низших и высших сил была она. Ее творчество – отражение «двуединой сути»: страсти «к законам земным» и «к высотам».

«... Стихи Цветаевой меньше всего были „стихами“: это был животный акт. <...> Стихи идут – снизу, это даже не „трава“ Пастернака, а некая преисподняя» (Парамонов). Главная ошибка Парамонова – в заземлении Цветаевой, во взгляде на нее только «снизу», в смешении двух разных и различавшихся самим поэтом взаимодействий: с землей и небом. Для Цветаевой всегда были дела поважнее «страстных бурь и подвигов любовных». И получала она энергию не только «снизу», из «подполья», от Музы (Мачехи-страсти), но и сверху, от Гения, духовного покровителя, соотносившегося со св. Георгием. Этой силе была Цветаева черноземом и белой бумагой, ждала *ее* луча и дождевой влаги. К нему строки: «Ты больше, чем Царь мой, / И больше, чем сын мой! / Лазурное око мое – в вышину!» Показательно, что Парамонов,

цитируя, опустил последний образ, не понял, что именно он, а не сын самый важный. Лазурное око – окно в небо, духовное отражение Цветаевой к миру ином – в ее Гении. К нему обращена поэма «На красном коне» (1921). Он, а не Муза, пел ей «над бедною люлькой», выпустил всех птиц души на свободу, ему в жертву готова Цветаева принести свой союз с Музой – «золотце мое – прощай – янтарь». Поэт в жизни подобен христианскому мученику, Св. Георгию, сражающемуся с драконом страстей и плоти («Георгий», 1921). Его несет белый конь духа, брезгливо, искоса поглядывающий на дракона. От убийства дракона Георгий (поэт) бледнеет, как от самоубийства. Потому что *янтарная* кровь дракона – кровь поэта, *янтарь* его лирики («рожок плаксивый Руси янтарь»). Избыв ее, поэт, «сиротский и вдовый», едет «домой», на тот свет, где в чистых водах небесной лирики («основа мира – Лирика») отмоет он следы земной службы («От славы, от гною доспехи отмую»), куда его пустят «вдвоем с конем» чистого духа, которого будет поить поэт уже из небесной реки во славу Господа.

Главный конфликт Цветаевой – между «небом духа» и «адам рода», между духом и плотью. Цветаева с детства была и жизни, как в «чужом лагере», с детства чувствовала связь с небом: с ангелами («Анжелика»), а иногда и с демонами («Черт»). Стихи она начала писать в пятнадцать, после смерти матери, не только давшей ей жизнь, но и напоившей «из вскрытой жилы Лирики», эти первые стихи обращены назад, в детство, в прошлое. Цветаевой не хотелось выходить из «детской» в жизнь *пола*, в «чужой лагерь»; свою первую любовь – к В. О. Нилендеру – она и почувствовала изменой детству, детским снам с ангелами и чертями. Детство – «ножек шаловливых по паркету стук», тихость шага, *приглушенность* пола, жизнь в раю, в мире первого дня творения. Жизнь пола – «не на радость», выход в «мир холодный и горестный». Сестра Ася была ее эхом до того момента, пока единое сердце не расколосось на два, пока каждая из сестер не столкнулась с земной любовью, пока две неразлучных не помчались в разных поездах к разным долям.

Не случайно Цветаева во всех встреченных в жизни людях искала себе мать (С. Парнок), сестру (Ахматова), брата (Блок, Пастернак), сыновей (Мандельштам, Чурилин, Бахрах, Гронский, Штейгер) и даже отца (Волошин, Вяч. Иванов и опять Пастернак). Ее семья – гнездо поэтов. Искала она семью не из людей, а из поэтов, из *птиц*, потому что сама была птица с разноцветными перьями, «на одно крыло – серебряная, на другое золотая», с серебряным крылом того света и золотым крылом этого: стихи – перышки, оставляемые птицей людям, не только перышки страсти, из золотого бочка, но и перышки серебряные, ту-светных, духовных стран, синих вёрст.

«Лебединый стан» – не лучшее у Цветаевой, но гениальный подзаголовок: «белые стихи» (Парамонов). Автору „Солдатки“ невдомек, что „белые“ – стихи, идущие *сверху*, серебряные перышки души. „Лебединый стан“ – белый стан духа, в котором, для Цветаевой, – и поэты, и герои Белой гвардии. Служба поэта так же жертвенна, так же осенена Божьим духом, как и служба юнкеров, убитых в Нижнем. „Лебединый стан“ – летопись белого похода и „славные обломки лирики Цветаевой, ее борьбы с Антихристом страстей, победы над собой, сим вол веры в Царство Небесное. Ее стихи – «воины с котомкой», спасающиеся от «красной погони» страстей в небо, в Русь «за морем за синим».

«Книга «После России» переполнена инцестуозными мотивами – и ожиданием некоего Моисея в тростниках» (Парамонов). Парамонов верно почувствовал важность слова «сын» в поэтике Цветаевой, но понял его буквально, в то время как сын – символ *поэтического деторождения*. Почему сын, а не дочь? Творчество Цветаева воспринимала через мужественное начало: поэт, а не поэтесса. Равно как и материнство: «Любовность и материнство почти исключают друг друга. Настоящее материнство мужественно». Каждый стих – «дитя любви» к крылатым и бескрылым, к ангелам и к земным людям, каждый стих – Моисей, ребенок-стих в тростниках (тростник – пушкинская дудочка лирики!), в лирических зарослях («И поплыл себе – Моисей в корзине...», 1916; «У камина, у камина...», 1917; «Час Души», 1923). Склонённость

над тростниковой корзиною – надежда на новое поэтическое творение: на то, что с помощью «выкормыша» «волчица» построит мечтанный Рим.

Поэтические дети были с разными глазами: с черными глазами земной страсти, с серыми и синими, отражавшими лазурь небесных верст. «Мы вам дарили прекрасных, как ночь, сыновей» (1916) – о первых. «По дорогам, от мороза звонким, с царственным серебряным ребенком / Прохожу» (191С) – о вторых. В своем эссе Парамонов смешал два этапа творчества Цветаевой: захват любимой души «в пещеру утробы» и деторождение, выход наружу жемчуга лирики. Цветаева – Кормилица над младенцем-стихом (отсюда образы Кормилицы в «Царь-Девине», в трагедии «Федра»). Чтобы у Кормилицы появилось молоко для вскармливания младенца, нужна любовь, чужая душа. «Могла бы – взяла бы в утробу пещеры» – слова о захвате души «в сыновья», которых этот захват может породить. О страсти *материнства*: жажде вырастить в недрах души жемчужину стихов («Жемчугом выйдешь из бездны сей»). Каждый стих дорог Цветаевой, как первенец, с каждым не утихает не желание рождать еще и еще («Сколько б вас, Егорок, ни рожала – мало»). За молоком, которым вскормлен сын, у *долго-власой* матери (неизбывность лирических струй-волос) льется слеза лирики:

Ревя, долговласа,
По армейцу!
Млецом отлилася —
Слезой лейся!

«Плач матери по новобранцу» (1928) – плач «солдатки» по солдату-стиху, «младенцу-новобранцу», отправляемому из *деревни* того света («Слеза деревенска, / Океанска») в жизнь, служить людям. Сын-стих – «вечный третий в любви между Цветаевой и ее душой («Наяда»). Не «с сыном нужно быть голой» (Парамонов), а сын-стих – последняя одежда, ближайшая к душе, купальный костюм души. Стихи – одежды, оставляемые матерью на берегу, потому что на том свете ее ждут «ризы, прекрасней снятых» («Так, заживо раздав...»).

Поэт над цветущим в нем ростком стиха – «горделивая мать над цветущим отростком». Пока стих цветет внутри матери, пока он не вырос настолько, чтобы стать плодом, «сливой», нет третьего. Как только плод уходит из матери, сын, мнившийся совершенством, становится сливой, изъеденной червем времени: «В сыне – рост, в сливе – червь: / Вечный третий в любви». Поэтическое ношение плода всегда было для Цветаевой полнее радости от рожденного плода. «Творению предпочитаю творца», – писала она, имея в виду несовершенство высказанного слова. Лирика иногда виделась Цветаевой истерзанными детьми-калеками («Час Души»), изрезанными лекарским ножом искусства. Час Души, «как час ножа», вспарывающего душу, режущего ее на куски. Куски души и есть дети-стихи, дети-калеки, потому что душа предстает не единым полотном, а ключьями, кусками, в прерванности.

«Миф Цветаевой – Федра: кровосмешительство, инцест» (Парамонов). Автору «Солдатки» и в голову не пришло, что кровосмешение – образ, высвечивающий силу чувства, а не физическую его природу, что образы Федры и Ипполита появились в ее лирике из-за эпистолярного романа с Борисом Пастернаком. Пастернак был братом-поэтом, с которым хотелось *земной любви*. Это воспринималось кровосмешением и вызвало в стихах образы Федры и Ипполита, Цезаря Борджиа и его сестры Лукреции. «После России» (1922—1925) – книга о борьбе долга и страсти, разума и чувства, принца Гамлета (духа) и Королевы-страсти, происходившей *внутри* Цветаевой. В «Искусстве при свете совести» (абсолютно не понятном Парамоновым!) Цветаева объясняет, что гением, великим поэтом является тот, в ком – равновесие между небесным и земным, службой небу, идеям (серебряной лирикой) и земле, стихиям (красной лирикой). Цветаева не вполне гений, потому что гармонию разума и сердца, Гения и Музы чувствовала не всегда. Пользуясь ее термином, можно сказать, она была *высоким*

поэтом, жирафом-уродом, существом «единственного измерения: собственной шеи». Вытянутость цветаевской шеи усилилась после 1925 года. «С моря», «Попытка комнаты», «Новогоднее», «Поэма Воздуха» – дети не стихий, а идей, полет мысли. В 30-е годы «кораллы на шее», любовная лирика воспринимается «нагрузкой». Цветаевский голос «тишает», она все больше отрешается от человеческого мира, «волчует», смотрит в сторону «дремучего леса Вечности». Ей «все равны», никто не царит в ее душе, а потому не течет влага лирики:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.