

Елена Айзенштейн

---

# Стенограф жизни

Марина Цветаева в жизни,  
творчестве, образах,  
мифах и символах

Елена Айзенштейн

**Стенограф жизни. Марина  
Цветаева в жизни, творчестве,  
образах, мифах и символах**

«Издательские решения»

## **Айзенштейн Е.**

Стенограф жизни. Марина Цветаева в жизни, творчестве, образах, мифах и символах / Е. Айзенштейн — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-740103-0

Новая книга Елены Айзенштейн «Стенограф жизни» (М. ЦВЕТАЕВА В ЖИЗНИ, ТВОРЧЕСТВЕ, ОБРАЗАХ, МИФАХ И СИМВОЛАХ) создает представление о Цветаевой-поэте в диапазоне от 1927 до 1941 года. В настоящем исследовании впервые в отечественном цветаеведении много внимания уделено процессу создания и совершенствования текста, работе поэта над рукописью, использованы не введенные в научный оборот архивные материалы (РГАЛИ). В книге рассматривается история «Поэмы Воздуха», поэмы «Автобус».

ISBN 978-5-44-740103-0

© Айзенштейн Е.  
© Издательские решения

## Содержание

Благодарность	6
«Чувство головы с крыльями»: к творческой истории «Поэмы воздуха»	7
«Пришлец в жилище»	7
«В полную божественность нбчи»	12
«Первый воздух густ»	15
«Сплошное аэро»	17
«Третий воздух пуст»	19
«Воздух редок»	21
«Пятый воздух – звук»	23
«Храм нагонит шпиль»	26
«Сезам»	30
«Чьей-то победы великодушье всех созвало за зеленый стол»:	33
возвращаясь к истории поэмы «Автобус»	
Публикация и текст	33
«Походка автобуса»	40
«Ты мне не рифма!»	44
«Океана за окоем»	47
Конец ознакомительного фрагмента.	48

# **Стенограф жизни Марина Цветаева в жизни, творчестве, образах, мифах и символах**

**Елена Айзенштейн**

*Редактор* Елена Айзенштейн

*Прочие участники* Рецензент, профессор Осипова Нина Осиповна

© Елена Айзенштейн, 2024

ISBN 978-5-4474-0103-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero



Марина Цветаева

## Благодарность

Моя сердечная благодарность тем, кто своими трудами и участием помогал мне в процессе работы над книгой:

Е. Б. Коркиной, Е. И. Лубянниковой, Л. А. Мнухину,  
Н. О. Осиповой, Е. В. Толкачевой, Т. А. Цой,  
сотрудникам РГАЛИ Т. М. Горяевой, Г. Р. Злобиной,  
Д. В. Неустроеву, Е. Е. Чугуновой.

Благодарю за финансовую помощь художественного руководителя оркестра «Виртуозы Москвы» – В. Т. Спивакова.

## «Чувство головы с крыльями»: к творческой истории «Поэмы воздуха»

Памяти Дмитрия Алексеевича Мачинского

На сущность новую

Новые слова...

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 95)

### «Пришлец в жилище»

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 76 об)

Над «Поэмой Воздуха» Цветаева начала работу в конце февраля 1927 года Черновики поэмы – в ЧТ-15 (конец февраля – май 1927) и в ЧТ-17 (23 мая – июнь 1927). Был записан план новой вещи и отдельные строки. Затем вернулась к поэме 15 мая 1927 года и работала над ней вплоть до июня 1927 года. В день окончания «Новогоднего», 7 февраля, она записала: «Мечта о Прогулке в горах – сначала Савойи (купить путеводитель), потом – оказывается – того света. Он *водит*. Мечта о другой прогулке – здесь (выбрать место!) – я вожу. Оставить до лета, до годовщины его первого письма ко мне, ставя на воскрешающей силе сроков (NB! Додумать)» (ЧТ-15. Опубликовано: Поэмы, с. 338).

М. Л. Гаспаров сравнил поэтическую технику Цветаевой в поэме с техникой раннего аналитического кубизма в живописи. Н. О. Осипова рассмотрела поэму в художественно-эстетическом контексте со взглядами К. Малевича и В. Н. Кандинского (Осипова Н. О. «Поэма Воздуха» М. И. Цветаевой как супрематическая композиция». Сб03, с. 49—60). Е. В. Титова отметила, что в поэме «процесс поиска необходимого слова фиксируется в тексте, а не остается за его пределами». Она назвала такой способ построения речи «черновиковым» (Титова Е. В. «Преображенный быт» (Опыт историко-литературного комментария десяти поэм М. Цветаевой). Вологда, 2000, с. 63). Надо сказать, это характерная черта и прозы и эпистолярного наследия Цветаевой, подмеченная еще Р. М. Рильке. Любопытна мысль О. А. Клинга о том, что «язык – это и есть та стихия «воздуха», в которую окунается Цветаева» (Клинг О. А. Попытка символистского прочтения «Поэмы Воздуха» Марины Цветаевой. Сб94, с. 45). Слово «Прогулка» приведенной выше записи в *музыкальном* словаре Цветаевой, по-видимому, должно быть связано с «Картинками с выставки» Мусоргского. Под звуки музыки Цветаева росла: ее мать виртуозно владела роялем. С музыкой соотносятся звуки посмертия в *финале* «Поэмы Воздуха» («Музыка надсадная»). Принципы развития материала в «Поэме Воздуха», построенной на *варьированном повторе* похожих по звучанию и строению слов, родственны *музыке*. Вместо *темы Прогулки* у автора в поэме – соединяющие части переходные связи-мотивы: «Землеизлучение – — Землеотпущение – Землеотлучение – Землеотсечение», этапы подъема души от Земли.

Первые записи к будущей поэме: «Мечта Дверь Лестница Улица» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 76 об) – говорят о том, что Цветаева собиралась написать нечто вроде совместного путешествия с умершим в конце декабря 1926 года в швейцарской клинике Валь-Мон поэтом Райнером Марией Рильке, переписка с которым в 1926 году, подаренная Пастернаком, явилась для Марины Цветаевой важнейшим событием духовной жизни.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Книга «Рильке и Россия»: Письма, Дневники, Воспоминания, Стихи». СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003, подготовленная

Обращенность к метафизическому адресату, к умершему Рильке, показывают предваряющие черновые, рабочие записи: «Скоро начну читать твои письма», «Наши дни с тобой...», «Близится день / Назначенного свидания» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 77). Письмо к Рильке на тот свет, поэма «Новогоднее» завершалась отправкой письма непосредственно «в руки» адресату. Важность образа руки как воплощения единения в *новой* поэме подчеркивается в строках: «Уст нет, но руки» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 76 об), «За руку взял – легко и просто» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 77). Последний образ в развит в выразительной метафоре: «на волоске моего внимания» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 82). Позже, уже в *майских* рабочих материалах появятся стихи о безруком свидании:

Ухом чистым духом  
Быть. В раю безруком  
Горы / Своды чистым слухом  
Или чистым звуком  
Двигутся?

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 83)

После отрешения от звука («Мне ли вознестись / отзвучать» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 92), «на один вершок» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 92) оторвавшись от земли, лирическая героиня готова обойтись «даже без рук» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 92).

Двоемирие будущей вещи дано в рабочих записях 15—го мая 1927 г. двумя освещенными: электрическим и лунным: «Решить: весна или лето? Лучше ранняя весна, как сквозное, пустое. Этапы: Лестница (винтовая, вниз) хорошо бы: два света: сверху лунное, снизу, из откр <ытой> двери в столовую электр <ическое>. Ход через сад. Решить: маршрут: лучше на ту, мал <ую> террасу (сдается, <провалю>) весь Париж. Фабулы никакой: постояли пошл <и>. Все в обр <азах> перемены, в его овеществ <лении> и в моем развеществлен <ии>. Он почти Ding..., я почт <и> и что-н <и> б <удь> нарушающее, *резкий звук!*» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 84 об. Опубликовано: Поэмы, с. 338). Эта запись сделана в день, когда после двухмесячного перерыва была возобновлена работа над поэмой, после редактирования стихов книги «После России»: Цветаева правила цикл «Сон», вернулась к стихотворениям «Променявши на стремя...» и «Русской ржи от меня поклон...». Она собиралась писать *короткую* поэму, чтобы дописать «Федру». В записи 15 мая отразились мотивы февральского сна о Рильке 1927 года (подробнее о сне – в кн. : СМЦ, с. 281—294). В первоначальном плане поэмы ясно намечены звуковое, осязательное, зрительное ощущения и два измерения, «две местности»: нынешняя, земная, и даль будущего, сопряженная с местопребыванием *нового* Рильке.

«NB! Не отвлекаться в сторону 1) себя 2) описаний блюсти только взаимную линию преобразования. Резко и определенно дать сначала его отсутствие, потом, по мере *моего*, его присутствие: руку, дуновение (вздых) или же неопределимый срок полного равенства, а потом разминовение, он во мне притянут землей, а я в нем простр <анством>. Из ощущений: ходьба по воздуху упругость, но не твердость почвы, воздух хорошо отдает, коленом раздвигая рожь» (ЧТ-17) (Поэмы, с. 338), – пишет Цветаева в рабочей тетради.

Первые стихи поэмы мучительно даются поэту. Кажется, начальное двуступишие отказывается ему подчиняться. По-видимому, Цветаева сопоставляет начало работы над поэтической вещью с трудностью перехода на тот свет. В рабочей тетради строки:

---

К. М. Азадовским, показывает истоки интереса Рильке к Цветаевой, позволяет ощутить, сколь сильным было тяготение Рильке к России и русскому языку, к русской живописи и культуре в целом. Эпистолярный роман с Цветаевой действительно стал для него последней русской радостью.

Ни разу двестишье  
Так не упиралось/ <нрзбр.>  
Какое двестишье  
Так сопротивлялось? Злость!

—  
Темнее двестишья  
Начального.

(РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 125)

Начальное двестишие, записываемое поэтом, не всегда передает суть его замысла. Так же и начало перехода на тот свет мучительно, полно тайны. Появляется образ первого гвоздя, напоминание о страданиях Христа, о распятии, о смерти (гроб, заколачиваемый гвоздями). Первый гвоздь – первые строки поэмы и начало расставания со своей земной сущностью<sup>2</sup>.

Дверь в незнакомую реальность дается *затихшей*. Она сравнивается с дверью, за которой должен стоять *гость*. Очевидно, что слово гость в поэме (немецкое Gast) Цветаева соотносит с *Gespénst* призрак (нем.) и *Geist* дух (нем.). Сравнение реализуется в следующих стихах: гость «полон покоя». Он уподоблен «хвое у входа», веткам ели, напоминающим, с одной стороны, о Рождестве, о встрече 1927 года, когда Цветаева узнала о смерти Рильке, с другой – о прощании с близким умершим («спросите вдов») и Вечной жизни: разлука – и новая встреча в посмертии. Гость спокоен оттого, что его уже позвал Хозяин дома. «Молния поверх слуг» – соединяющая души электрическая кривая мысли. Неожиданно вместо «Хозяина» появляется «Хозяйка»: так отмечено в поэме женственное начало Души:

Как гость, за которым стук  
Сплошной, не по средствам  
Ничьим – оттого и мрем —  
Хозяйкина сердца:  
Березы под топором.  
(Расколотый ящик  
Пандорин, ларец забот!)  
Без счету – *входящих*,  
Но кто же без стука – ждет?

Сердце Хозяйки уподоблено березе под топором – это, вероятно, отзвук стихотворения А. К. Толстого «Острою секирой ранена береза...» (1856?), где звучат мотивы неуываеомсти красоты природы и неизлечимости любви: «Лишь больное сердце не залечит раны...». Сердце поэта в смерти – сломанный ларец Пандоры. Пандора – «всем одаренная», первая женщина, созданная Афиной и Гефестом, явилась мезтью Зевса людям за то, что Прометей украл для них у богов огонь. Слепленная из земли с водой, одетая в золото и серебро, по замыслу Зевса, Пандора открыла ларец, врученный богами, и расползлись по земле болезни, соблазны и бедствия. Возможно, Цветаева вспоминала «Мариенбадскую элегию» Гёте: «Богов любимцем был я с детских лет, / Мне был ларец Пандоры предназначен, / Где много благ, стократно

<sup>2</sup> В этом эпизоде М. Л. Гаспаров увидел переключку с Блоком. М. Л. Гаспаров. «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: Опыт интерпретации // Труды по знаковым системам. – Т. ХУ: Типология культур. Взаимное воздействие культур. Тарту, 1982, с. 122—140. Позже опубликовано: Гаспаров М. Л. Избранные труды (сокр. – ИТ). В 3—х т. т. 2, с. 168—186. Далее цитаты – по ИТ. Литература о поэме: «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: Вторая международная научно-тематическая конференция (Сб94); Г. Ч. Павловская «Поэма Воздуха» М. Цветаевой: от текста – к психологии творческой личности»: автор оценивает «Поэму Воздуха» как концепцию творчества и делает сопоставление структуры неба Цветаевой и осмысления Ф. Ницше образа из Апокалипсиса. (Сб02, с. 271); Н. О. Осипова. «Поэма Воздуха» Цветаевой и культура русского авангарда. СКСВ, с. 237—249.

больше бед!» (перевод В. Левика), его поэму «Пандора». В «Поэме Воздуха» сосуд, подаренный богами, назван *ящиком*, так как у Цветаевой сердце ассоциировалось с определенными музыкальными инструментами, имевшими форму ящика: с лирой, с гусями, с цитрой. Отсюда «Расколотый ящик Пандорин» – расколовшийся поэтический инструмент. Ранее образ Пандоры, вместилища души, встретился в записи к поэме «Новогоднее»: «ГРУДЬ Пандора / Пандорина коробка – / Грудь, в которую сначала робко» (РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 50); «Пандорина коробка (шкатулк <a>)» (РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 56). В жизни лирической героини сердце стучало от любви; биенье сердца было знаком Гостя. Теперь лирическая героиня утратила свой резонансный ящик, ее сердце не стучит, и ожидание Гостя – молчаливая уверенность «в ухе ответном». Как и в окончательном тексте поэмы, в черновике важен мотив слуха: «Уверенность в ухе / ответном / Сторожком/ Привставше <м>. – Твоя во мне» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 80 об). Названное в черновике «сторожким», ухо адресата поэмы *двоится*: именно этот эпитет Цветаева не раз использовала, говоря о Пастернаке: «Твое сторожкое ухо – как я его люблю, Борис!» Эти же строки: П26, с. 109. В ЦП (письмо 54 а и 54 б) этого фрагмента нет. Концовка письма, по словам комментаторов, не поддается расшифровке. (VI, 251) В окончательном тексте поэмы «пастернаковский» эпитет исчезает. Тот же эпитет ранее встречался в черновиках «Попытки комнаты» (в этой же тетради черновика писем к Пастернаку): Цветаева писала о метафорическом коридоре души: «от сторожк <ой> / Уха – до узловой / Сердца» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 13, л. 150. Это вариант строк поэмы: «от «посадки / Нету» до узловой / Сердца» (Поэмы, с. 300)).

Душа не боится новой жизни *за дверью*, а лишь оттягивает момент выхода *за порог*. Ключ в руках противопоставлен ключу на *нотеносце*, поскольку следом – отказ от звучания и уподобление Хозяйки – *Оптиной пустыни*, мужскому монастырю в Калужской губернии. Там, в Калужской губернии, в Тарусе, находилась дача семьи Цветаевых, родина детства Марины, ощущение высшей прелести земли, красоты *природы* и *музыки*. В стихах 1916 года, думая о расставании с жизнью, она живописала себя идущей с крестом на груди «по старой по дороге по калужской». В майском черновике «Поэмы Воздуха в мгновение «землеотпущения» появляются строчки, напоминающие о расставании не только с землей, с жизнью, но и с верой: путь вверх – «без креста нашего» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 50). После смерти душа делается свободной от чувств, обнаженной, как чернокожий земледelec: «Душа без прослойки / Чувств. Голая, как феллах». Образ голой души связан для Цветаевой со страной Поэзии, с африканским происхождением Пушкина. Прослойка чувств – ненужная на том свете, в воздушном мире одежда, как звон поэтического голоса.

Уши Хозяйки вставляли «как фавновы рожки». Фавн (в переводе с латинского, «помогать», «быть одержимым», «пророчествовать») – в римской мифологии, бог полей и лесов, пастбищ и животных, дававший предсказания при шуме леса или во сне, сложенные сатурнийским стихом, отсюда его родство с Поэтом. Фавн, воровавший детей, насылавший болезни и кошмары, считался лукавым духом, у Цветаевой он мог соотноситься с Чертом-Догом-Богом ее досемилетия. Встреча Хозяйки и Гостя не свободна от воспоминания о любовном свидании, поскольку Фавн – соблазнитель женщин. Он, как и святой Марины Цветаевой, Святой Георгий, или Егорий, – покровитель скотоводства. Культ Фавна отправлялся в гроте на склоне Палатина, называвшегося Луперкалий («волк»). Последнее роднит Фавна с Егорием, *покровителем волков*. В 1928 году Цветаева вернется к тексту поэмы «Егорушка», но так и не завершит ее. Пан, которому родствен Фавн играл на свирели, поэтому стихи «как фавновы рожки / Вставляли» (уши) напоминают о творческом мотиве «Поэмы Воздуха», о моменте вслушивания в голос Гения. Кстати, в черновике поэмы *гений* упомянут на начальной стадии отрешения от земли в качестве *проводника* на тот свет, он указывает дорогу одиночке душе: после 61 стиха «Уступал мне шаг» в черновике следовало:

Мастерство без вывески:  
Гения печать.  
Не войти, а вывести!

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 87 об)

Один из следующих образов рисует напряженное ожидания смерти («как ро-та пли»), мгновение, отделяющее казнимого от гибели, солдат от убийства. Образ подчеркивает силу ожидания и страх перед гибелью. Тишина перед первым звуком Нового мира – еще не отказ от звучания, это Пауза Тишины, после которой должна разразиться трагедия расставания Хозяйки с Телом и «ходячими истинами».

Образ *террасы*, перекочевавший из «Новогоднего» (1927) письма Рильке на тот свет, где с террасами соотносится устройство Рая («Не один ведь рай, над ним – другой ведь / Рай? Террасами? Сужу по Татрам...»), в беловой текст поэмы не войдет, но рабочие материалы показывают, что Цветаева собиралась «дать лестницу – Террасу – Прощание с дверью» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 82 об), изобразить в поэме мучительность расставания с Домом, который словно не отпускает от себя Душу. Она возвращается к мечте о прогулке с Рильке, причем именно в момент общей прогулки, согласно черновым наброскам, происходит отделение от земли и развоплощение лирической героини: «Прощание с дверью <.> Спешка.

Дом меня обратно *втянул*:

Тем, вытяну <тая> — втянутая домом (дверью)

*Можно*: Ту террасу, с двумя местн <остями>, плющовым окном, улочкой в никуда, даль будущего

*Можно*: Беллевю́ский парк ночью: аллея: обсерватория: спуск – то, где я никогда не бывала ночью“ (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 82 об). Судя по записи в тетради, Душа отделяется от земли: Дух Гостя не может стать человеком, поэтому Душа должна развоплотиться, чтобы не пугать земным в себе: „*Внутренняя линия*: уступил <и> : я из вежливост <и>, из сердечн <ого> такта, чуть отделись от пола (вершок от полу, от полу) из почт <и> овеществл <ения>, я почти развоплощаюсь, в секунду прощания я его вижу и одновре <менно> – исчезаю. – Страх духа – страх тел <а>» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 82 об), – записывает Цветаева в тетради. В окончательном тексте поэмы пол «плывет», дверь распаивается, меняя освещение, открывая *Новый Свет*, в который, как Колумб, тихо вступает Душа:

Сту́ка

*Не* следовало. Пол – плыл.

Дверь кинулась в руку.

Мрак – чуточку отступил.

## «В полную божественность нóчи»

Следующий эпизод – на лестнице. Присутствие потустороннего Гостя дается в поэме как «распластанность чья-то» и аромат нового воздуха – дыхания Гостя, от которого веет «садом» :

Вдоль стены – распастанность  
Чья-то. Одышав  
Садом, кто-то явственно  
Уступал мне шаг.

Сад – образ гармонии, красоты, совершенства древесного мира. Вероятно, Цветаева могла вспоминать заглавие последней книги Рильке – «*Vergers*» («Фруктовые сады» – фр.). В «Новогоднем» «Новогоднее, поэма Цветаева писала об уходе Рильке в *новый свет*, в *новый край*. «Край» содержит «рай» – *парадиз*, в переводе с греческого – «сад» или «парк». Для поэта «стихи растут, как <...> розы», а поэтическое ремесло сходно с работой садовника («Утро. Надо чистить чаши...»). Цветаевой близок образ райской Страны Поэзии Бальмонта: «Я обещаю вам сады, / Где поселитесь вы навеки, / Где свежесть утренней звезды, / Где спят нешепчущие реки...» Бальмонт К. Д. Стихотворения. М. : Художественная литература, 1990, с. 75. («Оттуда»). Садовый мотив в «Поэме Воздуха озвучивает цветаевское представление о том свете как об Эдеме, является одним из важнейших образов поэтического мира.

Цветаева отказывается в поэме от конкретного описания точки на карте, хотя в первоначальном плане у нее значится прощание с городом, «после <днее> видение Парижа». В черновых материалах – строка: «Над Парижем радужно:...» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 90). Следом в тетради отречение от земной красоты и зрения:

Расцедив сетчаткою  
Мир на сей и твой,  
Больше не запачкаю  
Ока красотой!

В письме к Пастернаку от 11 мая 1927 года Цветаева писала, что у нее на всю стену план Парижа и «замеч <ательная> карта звезд» (ЦП, с. 335). В письме она признается, что в Париже не бывает, не любит его и даже боится «до смерти». В окончательном тексте поэмы вместо неба над Парижем – отказ от зрения, уход в «полную невидимость». В этой связи упоминаются *киноварь* – ископаемое красного цвета, употребляемое в краску, состоящее из ртути с серой, и *кармин* – ярко-алая краска – приметы *этого света*, *мира жизни* и *крови* (см. «Деревья»), из которого уходит Душа: глаз становится ситом, отсеивающим земные красоты:

Оболочки радужной  
Киноварь, кармин...  
Расцедив сетчаткою  
Мир на сей и твой —  
Больше не запачкаю  
Ока – красотой!

Отступление: в «Новогоднем» Белевьюский и Парижский пейзажи упомянуты в ироническом ключе. С точки зрения *нового* потустороннего Рильке, красоты Земли, земные райские кущи выглядят микроскопическими, незаметными, смешными, временными:

В Беллевию живу. Из гнезд и веток  
Городок. Переглянувшись с гидом:  
Беллевию: острог с прекрасным видом  
На Париж – чертог химеры галльской —  
На Париж – и на немножко дальше.  
Приоблокотясь на алый обод,  
Как тебе смешны (кому) «должно быть»,  
(Мне ж) *должны* быть, с высоты без меры,  
Наши Беллевию и Бельведеры.

«Новогоднее»

Цветаева переехала в Бельвию из Вандей в середине сентября 1926 г., прислав Рильке открытку с видом Бельвию, тяготясь его молчанием, не зная о болезни поэта. Примечательное совпадение: незадолго до смерти, в 1926 году, Рильке жил в гостинице «Бельвию» в Сиере, где его секретарем стала русская девушка Евгения Черносвитова! (П26, с. 199). Мысль о Бельвию впервые встречается в записях к «Новогоднему» письму Рильке на тот свет: «Мечта: Bellevue (вид на землю) Савойя <...>» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 45). Обобщенное *Бельведеры* в «Новогоднем» – возможно, воспоминание о дворце в Вене, отличающемся необыкновенной красотой. Великолепный парк Бельведерского дворца украшен удивительными по красоте фигурами сфинксов. Упоминание Бельведера, возможно, связано с тем, что Рильке, уроженец Праги, был подданным Австро-Венгрии и должен был знать, как прекрасен этот дворец (о посещении Вены во время свадебного путешествия см. в письме С. Я. Эфрона: 30 марта 1912 г. НСИ, с. 128).

Рай в мифологической традиции рисуется через образы сада, города, небес. Земной рай Цветаевой в «Новогоднем» – «из гнезд и веток / Городок». Она живописует *лучшую Землю* – обитель для птиц, деревьев, дворцов и соборов. Ту-светный рай Рильке – амфитеатр, театральная ложа, из которой умерший поэт, находящийся на одной из ступеней бессмертия, снисходительно смотрит вниз. Химеры – скульптуры крыш красивейшего собора Парижа, Нотр-Дама, и иллюзорность прелести Земли.

В записи к «Поэме Воздуха» звучит вопрос к Рильке: «Там лучше? – Иначе» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 82 об), – отвечает тот. В окончательном тексте «Поэмы Воздуха» подчеркивается, что потустороннее бытие – это путешествие вне Времени, географической широты и долготы:

В полную неведомость  
Часа и страны.  
В полную невидимость —  
Даже на тени.

Ночь в набросках к поэме метафорически рисуется страной и еще одной *родиной души*: «В черноту как в княжество / Рветс <я>!» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 86); «Тьма! Вторая родина!» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 5).

Присутствие потустороннего Рильке дается в тетради через тепло, обратно покойникам, призракам, как первоначально обдумывала Цветаева (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 77), он *живой*, живое «облако», образ, проникнутый библейскими ассоциациями, знакомыми по книге «После России» («Облака»). В черновых материалах к поэме соединение с Рильке рисуется в строках: «Сразу вступила / В облако теплое» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л.

85). Проводник, по Цветаевой, зная *свои* трепет, страх, робость вхождения на тот свет, должен помочь избавиться от этих чувств спутнице.

Мотив *февраля* в черновиках поэмы, не вошедших в окончательный текст, связан со временем, когда Цветаева прощалась с Рильке: февраль – последний месяц пребывания его души на земле (40 дней со дня кончины Рильке – 7е февраля), февраль – конец работы над «Новогодним «Новогоднее, поэма памяти Рильке и начало замысла «Поэмы Воздуха» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 86). Цветаева обыгрывает в черновике мотивы тепла и холода. *Февральская* погода противопоставлена *теплоте* присутствия Рильке: «И, общее место любви и см <ерти> / Вдвоем не бывает холодно!» (РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 86). В черновике первое различие героини и ее вожатого («Мы, а шаг один!») дается как «Первое неравенство» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 90 об). Свое ощущение движения по Воздуху Цветаева передает через сопоставление со сном. Ей кажется сравнение неубедительным. У нее и у него свой шаг – «одиночный», как у узников. Пословица: «Сколько ни платай, а новое припасай» – напоминает о необходимости сбросить старые, ветхие сандалии души.

## «Первый воздух густ»

Момент незвучания – поднятие на новую ступеньку в Воздушном амфитеатре. В черновике поэмы у Цветаевой вслед за «Больше не звучу» в позиции переноса добавлено слово, указывающее, что в посмертии поэт переходит в иное звуковое измерение: «Больше не звучу – / Здесь» (РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 88 об). В окончательном тексте автор избегает этого уточнения: шаг лирической героини перестает звучать, поскольку она переходит в новый Воздух, где ощущает «полную срифмованность» «с новой землей» – Воздуха, с грунтом облаков – живым, теплым, мягким:

С сильною отдачею  
Грунт, как будто грудь  
Женщины под стоптанным  
Вое-сапогом.  
(Матери – под стопками  
Детскими...)

В окончательном тексте поэмы трудность движения Души по Воздуху сравнивается с шагом сквозь русскую рожь, с рисовыми плантациями Китая. Природные зоны Китая: *степи, пустыни, горы* — не раз являлись для Цветаевой образами инобытия, а сам Китай – воплощением духовной родины (СМЦ, с. 158—159). Цветаева делает акцент на часе творчества. Двустипшие из стихотворения «Русской ржи от меня поклон...», обращенного к Пастернаку, к русскому Орфею, с которым Цветаева заочно шагала рядом, расположено между стихами «Поэмы Воздуха» в тетради (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 84). В черновом варианте поэмы творческая тема дана в библейской образности:

Не хлебородными  
Нивами жнецы,  
Не евреи водам <и>  
Воздух <ом> певцы.

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 11)

В письме к Пастернаку <середины августа> 1927 года Цветаева сопоставляет *эпос* с полем ржи, желая подчеркнуть творческую свободу поэта, не связанного властью времени: «Вско-чить истории на плечи (ты о Рильке), т. о. перебороть, превысить ее. Вско-чить эпосу на плечи не скажешь: *ВОЙТИ* в эпос – как в поле ржи. <...> Какое тебе, вечному, дело до века, в к <отом> ты рожден <?>» (ЦП, с. 380). Во время работы над поэмой после стихов о Китае записан сон о Наполеоне и его сыне (см. о нем выше). После текста сна в тетради появляются строки:

Есть чтение  
Вспять. О нем пекусь).  
Землеизлучение.  
Первый воздух густ.

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 21)

Чтением вспять, в черновике поэмы, видимо, названо движение вверх, возвращение к Творцу, образ, близкий бегущим вспять рекам. В контексте сна о Наполеоне и того, что личность Наполеона для Цветаевой открывалась через мемуарную, историческую книгу, можно

истолковать эти стихи так: чтение – возвращение в Прошлое (Наполеон); отделение от Земли – чтение от *конца к началу*. Именно с *последней* строки, которая приходила к ней первой, Цветаева часто начинала писать стихи. В окончательном тексте поэмы акцент сделан на преодолении преград на пути в Бессмертие: отождествление с Гераклом («Гераклом бьюсь») подчеркивает тяжесть борьбы поэта-пешехода, идущего «словно моря противу». Переход в царство мертвых мучителен, возможен лишь после героических усилий.

Первое отделение от земли («Первый воздух густ») названо «Землеизлучением». В тетради упомянуты в данном контексте определения «Окским» и «Волжским» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 17). То ли имелось в виду путешествие *берегами* Оки и Волги, то ли движение по самой *реке*, с которым Цветаева намеревалась соотнести воздушное путешествие.

На новом этапе вознесения вновь вспоминается близкая потусторонней *реальность сна*: «Сню тебя иль снюсь тебе – / – Сушь, вопрос седин / – Лекторских». С одной стороны, сопоставление со сном кажется поэту не совсем точным. Ясно слышна авторская ирония. С другой, упоминание сна в черновике поэмы носит лирический, *ревнивый* характер: «Сню тебя (иль снюсь тебе / Там счета равны!», «Сню тебя (иль снюсь тебе / Там) не снись другим!», «Сню тебя: ты мне сниться: / Мне <...>» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 130). В Воздухе «счета равны», сновидению подобна воздушная встреча с Гостем, с призраком. Лирическая героиня ощущает «вздох один» с тем, кто ведет ее по облакам: «Мы – а вздох один». Не удушающий вздох чувствует она. Трудность дыхания сравнивается с жизнью реки подо льдом: «... еще не взбух / Днепр?» – поскольку далее Цветаева занята *творческой* темой. С рекой неизменно соотносила себя она, когда хотела сказать о лирическом движении.

Через образ Давида, помазанника Божия, в цикле «Деревья» рисуется древесный мир совершенной Жизни. «Еврея с цитрою / Взрыд» в «Поэме Воздуха» – плач Давида-псалмопевца, обращенный к Богу, избранность жиды-поэта на творческое Слово, на жертвенный танец. В тетради А. К. Тарасенкова (ксерокопия в архиве М. И. Белкиной – помета автора: «Подразумевается: Бог, ибо о чем же думает еврей с цитрою?») (НС, с. 20) Танцующий перед ковчегом завета Давид – Поэт, идущий облаками Воздуха, рыдающий: «Почему Бог не слышит моего вздоха?» Преодоление одиночной камеры воздуха знаменует признание: «Больше не дышу».

## «Сплошное аэро»

Следующий, неназванный второй воздух поэмы («Времячко осадное») – мучительное преодоление «оседлости», сопоставляемое со страданиями, пережитыми в дни революции в Москве. Страдания души на пути в высь даются через метафорический образ *бесплезного* легочного мешка: «Отстрадано / В каменном мешке / Легкого!» Поэт, перемещаясь в незнакомом для себя Мире, *сам* становится аэропланом, лодкой, бегущей по волнам воздуха. Вариант в черновике: «Но сплошное радио / *Сам* зачем прибор...» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 33). В окончательном тексте:

Мать! Не даром чаяла:  
Цел воздухобор!  
Но – сплошное аэро —  
Сам – зачем прибор?  
Твердь, стелись под лодкою  
Легкою – утла!  
Но – сплошное легкое —  
Сам – зачем петля  
Мертвая?

Летчики и поэты – те, кто освоили «курс воздухоплавания». Летчики на аэропланах, поэты в творческое небо себя поднимают сами!

«Мечта об Авионе» – записала Цветаева, возобновляя работу над поэмой 23-го мая 1927 г., «под шум аэропланов» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 5) в Мёдонской тетради, подаренной мужем. На форзаце тетради – надпись черными чернилами: «От шестнадцатилетнего», сделанная С. Я. Эфроном 5 /18 мая 1927 года в Мёдоне, в день шестнадцатилетия первого свидания с Цветаевой. Рядом – нарисованный им портрет Льва (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 2). *Дата встречи, воспринятая обоими как день нового рождения и совместного земного пути*, безусловно, соотносится с темой нового бытия и спутничества в «Поэме Воздуха». *Эпиграфом* поэмы задуман стих: «Никаких земель не открыть вдвоем» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 4), впоследствии отброшенный. Цветаева пометит дату создания «Поэмы Воздуха»: «Мёдон, 15 мая-24 июня 1927 г. – в дни Линдберга» 21—22 мая 1927 года американский летчик Карл Линдберг совершил беспосадочный перелет через Атлантический океан из Америки во Францию. Надо сказать, Цветаева вернулась к поэме *неделей раньше* этого события, руководствуясь *внутренними* причинами. Ее дата под текстом «в дни Линдберга» – скорее вызов миру техники, чем восхищенное к нему внимание, хотя Линдберг, безусловно, вызывает ее интерес хотя бы потому, что так же одинок, как Поэт. Французские летчики Ненжессер и Колли, пытавшиеся совершить трансатлантический перелет из Франции в Америку (БП90. С. 756), с точки зрения Цветаевой, погибли из-за того, что были вдвоем: парность – обреченность на гибель: «причина гибели *тех*: парность. Линдберг: образ славы. Уединение (Линдберг) победило Одиночество (Океан). Океан надо брать наедине» (БП90, с. 756. Из ЧТ-17). В тетради момент «мы» с провожатым дается как «восторг *парности*» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 5). По-видимому Цветаева тогда полагала, что радость шага в *паре* с Рильке, гармония парности может быть только мгновенной.

Цветаева пишет «в дни Линдберга», в дни попыток человека преодолеть земное тяготение, и ее поэтическое видение посмертия *противопоставлено* полету технической мысли. Обращение к матери Линдберга: «Мать! Не даром чаяла: / Цел воздухобор!» – связано с особым *культулом матери* у Цветаевой, видевшей детство колыбелью души, а мать – существом,

похожим на Творца Вселенной. Материнство так же полно смысла, как поэтическое предназначение. Одно замечание о создании поэмы Цветаева сделала в 1940 году, когда поправляла свои тексты в собрании Тарасенкова. о том, что поэма «написана в ответ на вопрос одной ясно-видящей молодой больной (Веры Аренской, сестры Юрия Завадского) :

– Марина, как я буду умирать?

Отсюда:

–... дыра бездонная  
Легкого, пораженного  
Вечностью.

Эта поэма, как многие мои вещи, написана – чтобы узнать“ (Поэмы, с. 339. Об отношении к Аренской см. в письме Цветаевой Н. П. Гронскому. 7-го сентября 1928: „Я женщин люблю так, как их никогда не полюбит ни один мужчина, я для них l’amant rêve (сновиденный возлюбленный – фр. – Е. А.), они *льнут* ко мне (прочти это с задержкой на *ль*, тогда поймешь!) вот и сейчас, последнее письмо А <рен> ской...“ (ЦГ, 101)). Образ легкого, пораженного вечностью (пятый воздух), мог возникнуть из-за умершей от чахотки матери Цветаевой, М. А. Мейн. Мать оказала громадное влияние и на духовное становление Р. М. Рильке, который переписывался со своей матерью до конца жизни (И. Рожанский. „Райнер Мария Рильке (Основные вехи его творческой эволюции) : Р. М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М. : Искусство, 1994, с. 10). Поэтов и летчиков Цветаева воспринимает похожими на Ахилла, которого мать Фетида, держа за пятку, окунала в воды Стикса:

Курс воздухоплавания —  
Смерть, и ничего  
Нового в ней. (Розыск  
Дичь... Щепы?... Винты?...)  
Ахиллеса воздуха!  
Все! – хотя б и *ты* <...> —

Ахилл был обучен игре на кифаре и пению кентавром. Все летчики и поэты – «Ахиллеса воздуха» – юные, неуязвимые, храбрые, сильные, приобщенные бессмертию. Мертвая петля, которую способен совершить летчик, – *излишнее* подтверждение его смелости. Воздушные упражнения летчиков, игры героев, Цветаева видит ненужными, потому что Душа – «сплошное легкое». И летчиков, и поэтов, как юного участника Троянской войны, ждет, возможно, короткая жизнь, но в смерти будет продолжен «курс воздухоплавания»; Душа заново, «с азов», постигнет ценность бытия.

Слава, сопутствовавшая Гераклу, Ахиллу или Линдбергу, – воздух «низов». Душа устремляется все дальше от земных соблазнов. Ее уже не держат закон всемирного тяготения, уюта земного быта, солнечное освещение. Она отделяется от тела и, становясь невесомой, устремляется вперед по *ливкому Воздуху*.

## «Третий воздух пуст»

Третий воздух в тетради назван «средним воздухом» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 41). В нем происходит «землеотпущение». Следующий эпизод поэмы открывается благодарным обращением к Творцу за возможность стать *духом*: «Слава тебе, допустившему бреши: / Больше не вешу». Любопытно увидеть, как Цветаева искала этот необходимый вариант. В тетради находим столбец слов, объединенных значением отсутствия земных действий-ощущений-способностей:

больше не алчу  
.....  
больше не стыну  
больше не помню  
больше не жажду  
дрогну  
зябну  
не емлю  
княжу <...>

*NB!* Хорошо бы глаголы, означающие отражение жизни (страдательность), а не действительность, напр <имер>,

Больше не вешу, больше не числюсь» (РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 38), – записывает она там же.

Вообще, надо сказать, Цветаева не стремилась к какой-то жесткой схеме в обрисовке *воздухов* своей поэмы; у нее нет четких границ, где заканчивается одно «небо» и начинается следующее. «Воздухи» того света Цветаева называет только нечетными цифрами: первый, третий, пятый и этим ограничивается. Воздухи не этажи гигантского здания из кирпича, а свободная в своем потоке бушующая *Стихия*, поэтому движение по *ливкому* третьему воздуху уподоблено плаванию. Душа скользит, словно живая форель в руке, или гончая, залиvisto лающая во время гона «сквозь овсы». И Бог Гермес, покровитель путников, проводник душ умерших в царство мертвых, изображавшийся в крылатых сандалиях, с крыльями на голове, видится Цветаевой «с плавничками». Упоминание Ириды, или Ирис, связано с тем, что далее воды воздуха отождествляются с *шелком*. Это напоминает образ стихотворения «Белье на речке полощу...» (1918): «Душа и волосы – как шелк». В «Сугробах» (1922) поэтический голос дан через образ удушающего шелкового шнурка:

От румяных от щек —  
Шаг – до черных до дрог!  
Шелку ярый шнурок:  
Ремешок-говорок!

Шелк – одна из любимых тканей Цветаевой, это ясно передано в стихотворениях «В огромном липовом саду...», «Безумье – и благоразумье...», «И всё вы идете в сестры...». Шелка – напоминание о жизни до революции, о любви и красоте, воплощение душевной жизни, нежности поэтического голоса: «Быть в аду нам, сестры пыльные...», «Цыганская свадьба», «Ночные шепота: шелка...». В портрете С. Парнок платье облегает тело «шелковым

черным панцирем», а у цветаевской Маруси в поэме «Молодец» платье – «парусами шелковыми / Среди пола – колоколом» (Поэмы, с. 147).<sup>3</sup>

Гермес не только покровитель души в потустороннем мире, он еще и своеобразный патриарх поэтов, создатель первой семиструнной лиры, и путешествие на тот свет – «Танец / Ввысь! Таков от клиник / Путь» – строки о смерти Рильке навеяны сном о встрече на том свете, рассказанном в письме к Б. Пастернаку 9 февраля 1927 года (подробнее о связи этого фрагмента поэмы со сном о Рильке: ПНМ, с. 258). Душа в поэме изображается через отрицательные сравнения, продолжающие мотив Востока («Наяда? Пэри?»), и лирическая героиня видится бабой, окунающейся в реку после трудной физической работы на огороде. *Огород* – труженичество Души на пути к *ограде* райского сада. Последний несколько иронический образ напоминает мотив стихотворения «Так, заживо раздав...», а уход из жизни, *потеря тела через воду*, знакома по купанию в детстве в Оке. Возможно, поэтому «песчаный спуск» третьего воздуха воспринимается в тетради через отождествление с песчаным берегом Оки в Тарусе.

---

<sup>3</sup> Образ турецкого шелка встречаем в стихотворении «То-то в зеркальце – чуть брезжит...». Движение по ливкому воздуху в «Поэме Воздуха» передается через воспоминание о ливне шемахинских и кашемирских тканей, скользящего шелка или атласа, популярных на Востоке. Стихия Воздуха для Цветаевой – «Индия духа» (Н. С. Гумилев).

## «Воздух редок»

Четвертый воздух прямо *не назван* автором четвертым. В тетради поэта – *трехступенчатый* план, где выделены земное, водное и горное начала. Подмастерьем назван, вероятно, поэт, а *небесные* горы зрительно Цветаева представляла *Альпами*:

«ПОДМАСТЕРЬЕ NB! *Последователь* сущи <й>

1) Гуща (земл <я>) 2) вода 3) горы

III ГОРЫ (Альпы)» (РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 49)

От описания третьего воздуха поэт переходит к описанию *редкого* воздуха, где душа цедится, как сквозь невод цедится рыба (ср. деление поэмы на условные части на основе метрических особенностей в работе Гаспарова). Гребень для песых курч упоминается потому, что среда того света словно *семиструнная* расческа поэтической лиры. Один из образов «редкости», разреженности четвертого воздуха – «бредопереездов / Редь, связать-неможность», невозможность соединить обрывки бредовых речей в момент болезни или сна. В тетради А. К. Тарасенкова с текстом поэмы Цветаева к строке «Как сквозь прсып / Первый (нам-то зсып!)» сделала помету: «Мы, поэты, просыпаясь – засыпаем!», повторив определение творчества состоянием сновидения (Поэмы, с. 340).

Ощущения в четвертом воздухе мучительны и подобны укусу пчелы или шмеля. Вариант в черновике: «Ледяные жальца / укус без зуда...» (РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 62) – напоминает читателю эпизод поэмы «Молодец», где шмелем вьется Молодец, а Маруся расстается с жизнью. В окончательном тексте «Поэмы Воздуха»: «Как жальцем – / В боль – уже на убыль». Можно предположить, Цветаева вспоминала больного умирающего Г. Гейне и его последние стихи к *Мушке*:

Тебя мой дух заморозил,  
И, чем горел я, чем я жил,  
Тем жить и тем гореть должна ты,  
Его дыханием объята.

.....

В могилу лег я – плотью тлеть,  
Но дух мой будет жить и впредь;  
Он бдит, как нечисть домовая,  
В твоём сердечке, дорогая.

.....

Везде, куда ты полетишь,  
Ты дух мой в сердце повлачишь,  
И жить должна ты, чем я жил,  
Тебя мой дух заморозил.

(Гейне Г. СС в 10 т., 1957, т. 3, с. 299)

У Гейне мысль о том, что он останется «домовым» в сердце своей подруги и будет летать с ней *повсюду* – у Цветаевой в поэме сначала образ «жальца» подобие жала (змеи? шмеля? мушки?), а затем обыгрыванье фразеологизма «сквозь пальцы» в метафоре: «Редью, как сквозь пальцы / Сердца». Болевое ощущение в этом воздухе связано с отбором душ, похожем на отсеиванье неподходящих слов. Душа пропускается через цедкое *творческое сито*. Отсюда – воспоминание о гениях – Гейне, Гёте и Рильке. В тетради – первоначальный вариант, построенный на игре слов: *Рай* – *Райнер*. Полет в новый пласт неба похож на отбор поэтом необходимых

слов во время работы над стихом: «Цедок, цедче глаза / Райнерова / Вольфгангов <a>, слуха / Райнерова» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 63). В окончательном тексте:

Цедок, цедче сита.  
Творческого (влажен —  
Ил, бессмертье – сухо).  
Цедок, цедче глаза  
Гётевского, слуха  
Рильковского... (*Шепчет*  
Бог, своей – страшася  
Мощи...)<sup>4</sup>

Цедкость воздуха сравнивается Цветаевой со Страшным Судом. Горный пейзаж – торжество Высоты, свободы дыхания, красоты, особых *звуковых эффектов*:

По расщелинам  
Сим – ни вол, ни плуг.  
– Землеотлучение.  
Пятый воздух – звук.

Так через полное отрицание рождающей почвы, через образ звучащего пространства Цветаева сразу переходит к описанию *пятого гудкого* воздуха.

---

<sup>4</sup> Можно сравнить образ исторического сита в тетралогии М. Алданова «Мыслитель» («Заговор»). Предисловие к роману написано автором в августе 1927 года в Париже.

## «ПЯТЫЙ ВОЗДУХ – ЗВУК»

В рабочих записях к поэме читаем: «Даны: гуща ливкость/ <нрзбр.> редь. Теперь: гудкость. Затем (или вместе нарастание: пустоты <)>, наводнения музыкой (паузу как Музыку (пульс) <)>» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 66). Таким образом, в пятом воздухе душа слышит гудение, а в шестом – музыку. «Гудкость» воздуха изображается через незвуковые метафоры: гудкость того света гудче «года нового» – вспоминание страшного известия о кончине Рильке, полученного в канун нового года, названного в следующем стихе «горем новым». Далее гудкость воздуха сопоставлена со звучанием народной песни. Гудение нового воздуха гудче соловьиного пения, голоса Иоанна Богослова, певчего поэтического слова:

Соловьиных глоток  
Гром – отсюда родом!  
Рыдью, медью, гудью,  
Вьюго-Богослова —  
Гудью – точно грудью  
Певчей – небосвода  
Нёбом, или лоном  
Лиро-черепахи?

Гудкость воздуха отождествляется со строительством дома. Стройка – *глыба в деле* – строительство новой жизни на том свете подобно возведению Фив близнецами Зетом и Амфионом. В комментарии в черновике следующие строки о финале поэмы, делающие акцент на сходстве Духа с Гермесом, чьей главной «тяжестью» является голова: «NB! Куда тягу ввысь (тяготение *высь* тверди) М. б. конец? Прóпад ввысь. Притянута за вес Гермес <a> голову. Полет ввысь. (Гостин <и> ч <ный> винт, Обгоняют его верхушку. <...> одна голова с крыльями, ка <к> у ангелов, Что не плеч <и>, а лоб крылат» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 66). Образ винта как аналога движения по воздуху Цветаева использовала и в поэме «Лестница». Мотив *гостиничного* винта в комментарии к «Поэме Воздуха» сближается бегом вещей по мраморным лестницам во сне о Наполеоне.

Гермес изготовил семиструнную лиру из панциря черепахи и пел под собственный аккомпанемент. Цветаева уподобляет мироздание поэтическому горлу; у небосвода тоже есть свое *нёбо*, и небосвод (Бог) поет. Зрительно небо нёба превращается в свод черепахи – остов лиры. Согласно мифу, Фивы строились под музыку: Зет носил и складывал камни, а Амфион строил из них город игрой на лире, подаренной ему Гермесом. В тетради – двустипшие, говорящее об устройстве небесного «града»: «Как слагались Фивы / Так слагалось небо!» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 74). Небесные Фивы в поэме названы нерукотворными:

По загибам,  
Погрознее горных,  
Звука – как по глыбам  
Фив нерукотворных.

Семеро против Фив – одно из важнейших событий, предшествовавших Троянской войне, отсюда переход к цифре семь в поэме. Лишена аргументации попытка Р. Войтеховича отношения МЦ к семантике числа семь в «Поэме Воздуха» вывести из лекций Р. Штейнера (ЦА, с. 300). Поиск антропософского подтекста в текстах Цветаевой – дело бесперспективное. В мифе о Фивах неоднократно упоминается цифра семь: семеро полководцев, семь отрядов,

семь фиванских ворот. Вероятно, Цветаевой было известно, что главным источником для афинских драматургов, рассказавших о семерых против Фив, была эпическая поэма «Фиваида», датированная 7 в. до н. э. Образ *семиструнной лиры* становится в поэме символом Лирики и мироустройства. Мир держится на священной цифре «семь», которая, как «число творенья» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 82), число струн лиры, дней недели, лежит в основе всего на небе и на земле:

Семь – пласты и зыби!  
Семь – heilige Sieben!  
Семь в основе лиры,  
Семь в основе мира.  
Раз основа лиры —  
Семь, основа мира —  
Лирика.

В рабочих материалах к поэме Цветаева сопоставляет строение лиры и Библии:

Семь в основе Книги  
.....  
Раз основа мира  
Семь *вторая / немая* лира  
Библия...  
.....  
Что Библия в слов <e>  
То лира в звук <e>

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 79—80)

Душа на том свете летит «чистым слухом», поэтому поэт отказывается от упоминания Библии: «Книга» – буквы, зрительное. Полет в новый воздух похож на блаженное состояние перед засыпанием («Преднота сна»). Движение по воздухам смерти – «Разве что потеря / Тела через Лету» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 48). В черновике Цветаева пишет о реке забвения. Впоследствии она отдаст предпочтение *другому* варианту, где главный акцент сделан на *слуховом* восприятии мироздания: смерть – «старая потеря / Тела через ухо», знакомая с детства по двум звуковым искусствам: Поэзии и Музыке.

Думая об архитектонике поэмы, поэт записывает в тетради: «Даны: гущина, ..., редкость, гудкость... Необходимо после звука: ПАУЗУ, ПРОМЕЖУТОК, огр <омные> пространства паузы, пульсацию, полустанок <пропуск в рукописи> 1) пропуск пауз, перерыв, перебой, целые пласты *другого*, опять воздух который? Шесть или семь? <...>» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 77). Запись показывает, что для нее священное число «семь», лежащее в основе мира, не обязательно должно было быть числом небес. К этому стоит добавить еще один, *предшествующий* приведенному тетрадный фрагмент, связанный с размышлением на ту же тему, перекликающийся с «Шестым чувством» Гумилева: «Все искусства искушение много из пят <i>и</i> чувств. Кроме стихов, *шестого! NB!* Додумать» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 76). Количество чувств и небес, поэтическое творчество и вознесение в Посмерть Цветаева намеревалась соотнести и раздумывала над этим. Еще один образ, знакомый по стихам «После России», образ поезда («пересадками / С местного в межпространственный») использует Цветаева в поэме, чтобы передать переход из земного в космическое, движение с остановками она уподобляет движению паровоза. Не все, объясняет она, *так* переходят на тот свет, имея в виду трудность этого перехода или невозможность оказаться в более высоком слое воздуха.

*Отдельно* в тетради выписано слово «твердь». В начале поэмы – речь о *Колумбе*: «Как Колумб здороваюсь / С новой землей – / Воздухом». По замыслу автора, Дух в стихии воздуха открывает для себя *Новую землю*, новую ТВЕРДЬ. В финале поэмы движение от Новой земли, *Нового Света* дано *бесконечным*: вслед за одной ТВЕРДЬЮ обретается следующая. Пятый воздух заканчивается указанием на *последнюю Землю*: «Землеотсечение. / Кончен воздух. Твердь».

## «Храм нагонит шпиль»

В концовке поэмы Цветаева намеревалась напомнить читателю о земле, видимо, чтобы соотнести два мира поэмы: «NB! М. б. Дать последний взрыв земли, запах, цвет, очен <ь> скупю и кратко. Или все то лишь звука <ми>?» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 87) Напоминанием о последней земле стала мифологема музыки: не вспоминала ли Цветаева предсмертные слова своей матери: «Мне жаль только музыки и солнца»? (V, 31). В поэме речь о *потомственной* связи с тем светом. Дух летит в *Бога-отца*, Поэту не нужен компас, потому что он мчит на звуки *надсадной* музыки, звучащей надрывисто, на пределе. В тетради записывается черновая метафора: «Музыка надсадная / Чувств» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 98). В окончательном тексте поэмы это музыка нового воздуха:

Музыка надсадная!  
Вздых, всегда вотще!  
Кончено! Отстрадано  
В газовом мешке  
Воздуха. Без компаса  
Ввысь! Дитя – в отца!  
Час, когда потомственность  
Ска—зы—ва—ет—ся.

«... Мысль вырывается из „газового мешка“ духа», – комментирует М. Л. Гаспаров этот эпизод поэмы; справедливо отметив противоположность Бога цветаевского, динамичного, Богу христианской традиции, Гаспаров не совсем удачно, на наш взгляд, нарисовал цветаевскую картину мира через образ подковообразного магнита с Богом на одном конце и Страстью на другом. По мнению Е. Коркиной, «... воздушные мытарства кончаются смертью души, дальнейший путь (продолжающийся за границами „Поэмы Воздуха“) – удел духа» («Лирическая трилогия Цветаевой». НС, 110—117). Нам представляется, путь Поэта на тот свет, нарисованный в поэме, графически уместно было бы изобразить тремя связанными спиралью, лестничным винтом, кругами, где внешний – тело, средний – Душа, внутренний – Дух. Сама Цветаева видит духовное преображение личности в поэме через картину готического собора, стоящего на Земле и устремленного от нее, воплощении красоты, единства и гармонии трех составляющих, души, тела и духа, соответствующих христианской Троице.

*Потомственность* – сходство с Богом-отцом, возможно, с богом древних греков, с мифическим Гермесом, которого поэт воспринимает своим родственником:

Полная оторванность  
Темени от плеч  
Сброшенных!  
Беспочвенных —  
Грунт! Гермес – свои!  
Полное и точное  
Чувство головы  
С крыльями...

М. Л. Гаспаров в этих строках нашел соединение Амфиона, Гермеса и Орфея. Цветаева носила подаренный отцом перстень с головой Меркурия (Войтехович Р. ЦА, с. 293), проводника в мир мертвых, покровителя искусств, знатока тайн магии и астрологии, который отожд-

дествлялся с Гермесом. Миф смолоду декорировал жизнь Цветаевой; перстень с Меркурием был частью внутреннего мифа, символом Поэзии (см. «Храни меня, мой талисман...») и, вероятно, помимо чисто эстетической роли, выполнял роль оберега.

Приведем строки черновика поэмы, показывающие цветаевскую игру на знаках в работе над стихом о Гермесе:

Гермес! Свои!

Гермес: свои!

«Гермес, свои!» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 100)

В первом случае – обращение к Гермесу, отождествление себя с ним, во втором Гермес *сам* говорит о сходстве с крылатой головой Поэта, в третьем – реплика Головы. В окончательном тексте автор отказывается от прямой речи. Язык Цветаевой в поэме настолько лаконичен, что превращается в шифр. Дорога на тот свет – дорога Гермеса и ему подобных, «голов бес-тормозных – / Трахт». На образ крылатой головы, по-видимому, повлияла иконопись, оплечные образы Спаса. Могли отозваться в «Поэме Воздуха» образы голов Иоанна Крестителя, Олоферна, Головы поэмы «Руслан и Людмила» и говорящей Головы Нептуна в пьесе Ростана «Орленок». В рабочих вариантах уточнялся отказ от мышц и чувств, то есть от физического мира: «Полная откромсанность / Мышц, читайте чувств» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 98). Смерть – «разлука с чувствами» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 100). В окончательном тексте – свобода мысли и Духа от физического мира: «Полная оторванность / Темени от плеч – / Сброшенных!»

В *начале* поэмы тихая дверь в небытие рисовалась через отождествление с *Оптинной пустыней*. В *концовке* появляется *шпиль готического собора*. На этих двух остриях держится небо «Поэмы Воздуха». С видением готического собора связано детское увлечение Цветаевой католичеством в пору ее жизни за границей в пансионе. Вспомним образ *падающего* готического собора в пьесе «Фортуна»: «Мы рухнем, как двойная башня!» (Театр, с. 79). В «Поэме Воздуха» шпиль «роняет храм дням», а сам устремляется в высоту:

Так, пространством всосанный,

Шпиль роняет храм —

Дням.

Варианты строк о шпиле: «Так, бессмертьем / пространством всосанный / Шпиль теряет связь / С храмом», «Шпиль бросает / слагает груз / Храма», «Так, бессмертьем всосанный / Шпиль бросает храм / Дням» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 101). Во всех приведенных вариантах храм (искусство) оказывается частью земного измерения. Подобен шпилью дух-поэт, сбросивший на землю в творчестве «дичь и глушь чувств», а после смерти ставший *крылатой мыслью*, духовной энергией. Как в слове «воздух» спрятан «дух», так *Дух* Поэта становится частью *воздуха*.

В жилах Цветаевой текла немецкая кровь; немецкий – один из языков, которыми питался ее русский словарь; немцем воспринимала она Рильке. Цветаева называла Германию своей родиной, колыбелью души («О Германии») и писала: «Душа есть долг. Долг души – полет» (IV, 545). Душа летит, «Die Seele fliegt» – это звучало для нее именно по-немецки (Там же). В рабочей тетради поэмы вместо русских букв, как и в «Новогоднем» обращении к Рильке, появляются немецкие. Следом за стихом: «Храм нагонит шпиль» – в тетради: «Stirn? Warum bist Du still?» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 101) «Лоб? Почему ты тих?» – нем. Немецкое «still» (тихий, безмолвный, тайный) созвучно немецкому же Stirn (лоб) и русскому «шпиль». По-немецки *spitz* острый, остроконечный. Второе значение слова *spitz* – колкий, язвительный. Spitze острие, кончик, вершина; голова, колкость, *жало*, кружево. Буквально шпиль – Spiel игра (нем.) (ср. об этом же у Войтеховича: «Цветаева, вероятно, обыгрывает паронимическое сближение «шпиля» и «игры», «готического» и «божественного» в немецкой речи. ЦА, с. 390).

Движение ввысь шпилья сходствует с игрой поэтической мысли, с остротой языка, мысли, с кружевом поэтического слова. Возможно, она вспоминала Мандельштама:

Кружевом, камень, будь,  
И паутиной стань.  
Неба пустую грудь  
Тонкой иглою рань.

(О. Мандельштам «Я ненавижу свет...»)

Вместо вечного штиля, Вечного покоя на том свете «морскую» Цветаеву ждет *вечное* вертикальное *движение* «в полное владычество / Лба», вот почему, возможно, она отказывается от немецкой строки черновика. Еще в одном, не вошедшем в поэму варианте, бесконечность мироздания уподоблена нью-йоркским небоскрегам:

В час, когда готический  
Храм нагонит шпиль  
Собственный, и вычислив  
Всё, Нью-Йорки числ:  
В час, когда готический  
Шпиль нагонит смысл  
Собственный... (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 117)

«NB! Дать вертикальную линию окна, этаж <и>, ступеньк <и>, указать, по возможности <ности>, вертикаль и множество что-н <и> б <удь> *простое, житейское*, по возможности *сухое*» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 120) – пишет она в тетради, работая над финальными строками поэмы. Нью-Йорк в записи 1918—1919 годов одного сна Цветаевой был символом высоты, с которой летела душа не вверх, а вниз (IV, 485). Но к Америке Цветаева относилась без любопытства, ее ироническое отношение к Америке выразилось в «Стихах к сыну» (1932), в «Хвале времени» (1923). В отличие от России, *страны Души*, граничащей с тем светом (см. «Поэт и время»), или Германии, *страны Духа, Гёте и Баха* (см. «О Германии»), Америка была страной машин. Новшества Америк ассоциировались с Временем, с тем, от чего Цветаева отстранялась. Она ищет в тетради вариант множественности, которая обозначит космический закон движения небесных светил и духов: «казармы числ! / бойницы числ!» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 120), а в окончательном тексте останавливается на метафоре «и вычислив / Всё когорты числ!». В окончательном тексте, подобно космической ракете, шпиль как бы отделяется от храма, чтобы своим острием догнать «смысл собственный», вернуться к Творцу, Архитектору Вселенной, в мир Мысли, в мир Замысла:

Не в день, а исподволь  
Бог сквозь дичь и глушь  
Чувств. Из лука выстрелом —  
Ввысь! Не в царство душ —  
В полное владычество  
Лба. Предел? – Осиль:  
В час, когда готический  
Храм нагонит шпиль  
Собственный – и вычислив  
Всё, – когорты числ! —  
В час, когда готический  
Шпиль нагонит смысл  
Собственный...

Движение Духа-поэта к Творцу-отцу также задано некими когортами числ, подчинено неизвестным человечеству законам. Это движение дано бесконечным, подобным полету скифской (?) стрелы, пущенной из лука, летящей по заданной траектории.

## «Сезам»

Во время создания «Поэмы Воздуха» Цветаева записала: «Люди меня не знают, п. ч. не доходят до ТОГО места, с к <оторо> го начинаюсь я. Удовлетв <оряются> Vorhalle (предверием, нем. – Е. А.). *Мило* Сезам. Копить внутрь» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 23). Выражение «Сезам, откройся!» пришло из сказки «Али-Баба и сорок разбойников», входящей в состав арабской «Тысяча и одной ночи» благодаря французскому ориенталисту Антуану Галлану. В сказке шла речь о пещере, двери которой открывали заветные слова «Сезам, отворись!» Али-Баба проник в пещеру и стал владельцем награбленных разбойниками ценностей. Выражение «Сезам, отворись!» употребляется в значении «ключ для преодоления каких-либо препятствий или как шутовское восклицание при намерении преодолеть какое-либо препятствие, проникнуть в тайну (Крылатые слова, с. 313). Неоднократно в различных высказываниях Цветаевой встречаем крылатое выражение «Сезам, отворись!» в качестве определения скрытых в душе богатств. В «Повести о Сонечке» «Повесть о Сонечке (1937) Сонечка Голлидэй говорит о своей любви к Цветаевой, используя для определения ее таланта и страха своей любви то же выражение (хотела и не могла поцеловать Цветаевой руку) : «Страх сделать *то*, Марина! «Сезам, откройся!» Марина, и забыть обратное слово! И никогда уже не выйти из той горы... Быть заживо погребенной в той горе... Которая на тебя еще и обрушится...» (IV, 371) Отголоски этого крылатого выражения – в стихотворении «Не надо ее окликать... «Не надо ее окликать... (1923). В письме к Пастернаку 1927 года мы слышим те же мотивы, которые позднее прозвучат в «Повести о Сонечке» : «Никогда я так ни одного человека не боялась, как тебя, всего твоего богатства, до которого у меня есть жезл. *Sesam, thue Dich auf*, – невозвратность этого слова! <...> ... что знает Сезам о своих сокровищах? Он: они – одно. Он сам – понятие сокровища. Для других «сокровище», для себя «я». Чтобы Сезам себя сокровищем, т. е. свою силу, осознал, нужна жадность, равная сокровищу, зоркость, равная сокровищу, вместимость, равная сокровищу. Сезам тогда проснется, когда придет гость, захотевший взять *всё* <подчеркнуто трижды>, т. е. – рукой не двинуть» (ЦП, с. 373). Она писала Пастернаку о самодостаточности Поэта, о его Душе как о сокровищнице, которая нужна только для того, чтобы взять из нее часть богатств. Жить в душе Поэта не хотел бы никто. В приведенном выше письме Пастернаку слышится мучительное сознание отгороженности от мира. Не случайно именно во время работы над «Поэмой Воздуха», над *Поэмой Своего Одиночества*, Цветаева задумывает новую вещь об Эвридике: «NB! Мечта об Эвридике <.> Как ее втянуло / (вдуло) в Аид» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 82 об). Замысел остался неосуществленным, но важен *контекст*, в котором упоминается Эвридика в 1927 году. Цветаева воспринимает свою душу и душу похожего на нее гения Пастернака как Сезам, из которого *нет выхода*. «Поэму Воздуха», да и потом «Федру» Цветаева воспринимала возможностью вынести из души сокровища, реализовать себя *полнее всего*. С мысли о Сезаме она переходит к размышлению о поэме Пастернака «Лейтенант Шмидт», считая ее неполным выражением пастернаковского таланта, оставшегося не востребованным по вине века, пишет ему о необходимости эпоса. И Пастернак фактически внял ее совету, написав «Доктора Живаго».

В работе над финалом «Поэмы Воздуха» появляется запись: «Переход Конец Воздух <а>. Сезам. Тяга ввысь» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 17, л. 87). Сезам – захлопывающееся отверстие в скале горы, окончательно поглощающей Дух, улетевший на тот свет. Цветаева попыталась обозначить, что впереди на пути в Бесконечность Дух ждет *новое сокровище*, сокровище Новой Жизни, подобное тому, каким является человек искусства. Иными словами, Сезамом Цветаева могла назвать *Творца*. Фактически, говоря об устройстве *того света*, Цветаева все время вспоминала *самое себя*. «Поэма Воздуха» – о Сезаме Души (Духа) Поэта и о том, как благодаря Гостю, Geist, личности *гения, ангела*, равной или превышающей художника, Душа

(Дух) выходит на новую ступень своего роста. Большой поэт, каким Марина Цветаева создала себя к 1927 году, является, в ее представлении, подобием Бога (в этом переключке взглядов Цветаевой с К. Юнгом), а внутренний мир Поэта устроен по тем же законам, по которым сложена Вселенная.

Тема стихии Воздуха, тема полета слышится и в переписке Цветаевой и Пастернака. 16 октября 1927 года Б. Пастернак послал Цветаевой письмо с описанием своего полета на самолете: «Летала ли ты когда-нибудь? Представь, это знакомее и прирожденнее поезда и больше похоже на музыку и влечение, чем верховая езда. Сегодня я впервые подымался с Женей, одним знакомым и простой солдаткой – женой коменданта аэродрома. <...> Уже и сейчас, по прошествии 6—7 часов, мне эти сорок минут представляются сном. <...> Это – тысячеметровая высота неразделенного одиночества» (ЦП, с. 407—409). В этом письме, полном захлебывающегося восторга поэта, Цветаева не могла не услышать родных себе нот. Она откликается на письмо Пастернака 22 октября 1927 г. как на весть о *новой поэтической теме*: «Тобою открыт новый мир, твой второй дождь, уже ставший – в определении тебя – общим местом и посему – ощущала это с тоской – нуждавшийся в заместителе. Борис! Ведь еще ничего о полете, а о воздухе – только моя поэма, еще не вышедшая. <...> Новая эра, вторая песнь твоего эпоса, Борис» (Там же, с. 415). В том же письме Цветаева сообщает, что была и у нее «встреча с авиацией»: летом в Трианоне на ее глазах разбился «авион». Знала ли Цветаева, вспомнила ли в тот момент стихотворение Блока «Авиатор» (1910—январь 1912) (Впервые – // «Заветы», 1912, №1), посвященное памяти В. Ф. Смита, разбившегося на глазах у Блока 14 мая 1911 года. Блок, увлеченный авиацией, утверждал, что шум пропеллера «ввел в мир новый звук» (Блок А. А. СС, т. 3, с. 506). У Блока уподобление воздуха воде, как и у Цветаевой в поэме: «Как чудище морское в воду / Скользнул в воздушные струи» (Блок А. А. СС, т. 3, с. 33). В центре внимания Блока – летчик-авиатор, чей самолет терпит крушение, у Цветаевой летчик – повод к теме Воздуха и Небытия.

После окончания поэмы Цветаева занимается работой над трагедией «Федра», редактирует «С моря» и «Новогоднее». Последняя правка «Поэмы Воздуха» относится к июлю 1927 года. Впервые «Поэма Воздуха» будет издана в журнале «Воля России», 1930, №1. В пяти-томнике Цветаевой (Ц5) напечатана по оттиску ВР с авторской правкой 1939 года. В БП90 — по ВР, исправлением опечаток и датировкой по БТ-7, составленной в 1938 году. В сб. «Поэмы» – по БП90. В 1940 году Цветаева сделала пометы на полях поэмы, опубликованные в НС. В «Поэме Воздуха», которую Цветаева называла сушайшей из того, что написала, она попыталась представить Посмертие. Поэма получилась не эмоциональной, диктовалась переживанием Цветаевой кончины Рильке. Но сама тема поэмы возникла не только поэтому. В черновой тетради августа 1924 года читаем: «Мысль – неприкосновенна» (РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 12, л. 14), и в этой формулировке – дыхание и воздух Свободы. В письме своей приятельнице Цветаева пишет летом 1925 года: «Живу без людей, очень сурово, очень черно, как никогда. Не изменяет, пожалуй, только голова. Знаю, что последнее, когда буду умирать, будет – мысль. П. ч. она от всего независима» (VI, 750). Потребность видеть перспективу – творческая потребность свободы поэтического мышления. Представление о том свете как царстве Мысли возникло не без влияния Пушкина:

Надеждой сладостной младенчески дыша,  
 Когда бы верил я, что некогда душа,  
 От тленья убежав, уносит мысли вечны,  
 И память, и любовь в пучины бесконечны, —  
 Клянусь! давно бы я оставил этот мир:  
 Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,  
 И улетел в страну свободы, наслаждений,  
 В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений.

Где мысль одна плывет в небесной чистоте... (1823)

Так же, как и Пушкин, Цветаева не была уверена в том, что Душа бессмертна, «от тленья убежит» не только в поэзии («Я памятник себе воздвиг нерукотворный»); пыталась представить Страну Свободы, «где смерти нет», улететь вслед за Пушкиным, за Рильке, оказаться в запретной стороне бытия. Неужели там, за гранью видимого мира, нет ни мысли, ни любви?! «Как, ничего!.. <...> Мне страшно!..» – могла бы написать и она. Пушкин заканчивал стихотворение «Надеждой сладостной младенчески дыша...» словами о необходимости долгой *земной* жизни. Цветаева своей поэмой жаждет *утвердить* потустороннее бытие, словно заранее предчувствуя: десятилетие спустя ее семья разделится пополам и замаячит отъезд в страну, где мысль *несвободна*.

«Имеет ли сама поэма качество красоты?» – задается вопросом О. Г. Ревзина, находя в концовке поэмы «как будто нечто альтернативное красоте» – «предзноб блаженства» (Сб94, с. 69). «Поэму Воздуха» трудно назвать лучшим произведением или любимым произведением Цветаевой. По мнению В. К. Лосской, «Поэма Воздуха» занимает «центральное место в серии двадцати длинных лирических поэм». (Песни, с. 131. См. также: М. Малиновская. «Гетто избранничества», М., 2001, с. 327—341). Цветаева писала ее после «С моря», «Попытки Комнаты», «Новогоднего», немного из последних сил, и сама это чувствовала. На наш взгляд, поэма страдает некоторым нагромождением ассоциаций. В ней преобладание умозрительного начала над гармонией, она трудна для восприятия и истолкования. Отсутствие любовно-эротического начала Цветаева справедливо видела концом лирики. «Поэма Воздуха» *не* лирична, *нелюбовна*, кризисна. В 1941 году Цветаева подарит ее Ахматовой вместо новых стихов в момент поэтического молчания как *весть о собственном конце*. Знала ли Цветаева, что пометила окончание поэмы 24—ым июня, *почти днем рождения* Ахматовой? Несмотря на антилиричность, отвлеченность, поэма, в которой Цветаева попыталась найти «новые слова» для воплощения таинственной сущности Посмертия, равно как рукописные материалы, к которым мы прикоснулись в процессе чтения, вероятно, еще долго будут предметом споров, исследовательских концепций.

## «Чьей-то победы великодушье всех созвало за зеленый стол»: возвращаясь к истории поэмы «Автобус»

*Победи изнуренья измор,  
Заведи разговор по-альпийски.*

**Б. Пастернак**

*Альпийской реки по краям  
Спешащим и шепчущим: что с ней?  
Как будто бы всем тополя <м>  
Всё сразу сказали все сосн <ы>!*

**РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 27, л. 81.**

*Стихи из черновиков финального четверостишия второго стихотворения «Куста», непосредственно предшествующие работе над концовкой «Автобуса» «И какое-то дерево...».*

### Публикация и текст

Неоконченная поэма «Автобус» (апрель 1934— июнь 1936 гг.), изданная дочерью поэта на основе полубеловых отрывков, – последняя поэма Марины Цветаевой. В 1938 году Цветаева взялась за переписывание некоторых своих вещей набело, в том числе поэмы «Автобус». Это было время разбора архива перед отъездом в СССР (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 2, ед. хр. 7, л. 131об-134 об.). Поэма переписывалась с пометами о необходимых вставках, которые Цветаева собиралась ввести в основной текст и дописать концовку (БТ-7). Именно в 1938 — ом году она читала ее М. Л. Слониму, на которого поэма произвела сильное впечатление, о чем он сообщает в своих воспоминаниях. Впервые поэма «Автобус» была издана в серии «Библиотека поэта» в 1965 году по БТ-7 А. С. Эфрон с восстановленными по тетради 1936 года (ЧТ-27) строфами 13, 14, 25. В БП-65 (с. 776) в комментарии названы строфы 14, 18 и 19. Читая рукопись, можно сделать вывод, что поэма действительно опубликована согласно последним авторским пометам, за исключением нескольких неточностей, как лексических, так и пунктуационных, а также введения строфы 13, пропущенной автором, и черного варианта 14 строфы, замененной А. С. Эфрон, а также строфы 25, введенной в поэму по авторской помете. Повторена публикация поэмы целом в ряде других изданий: М. Цветаева. Сочинения. В двух томах. М. : Художественная литература, 1980, т. 1, с. 415—420. Ц7, т. 3, с. 753—757 и др.

Ранее мы рассматривали поэму «Автобус» в СМЦ, с. 306—318. В настоящем издании текст существенно переработан и дополнен неопубликованными архивными материалами. В связи с искажениями при публикации приведем фрагменты из *тетради поэта* (БТ-7), записанные в 1938 году, а затем перейдем к разбору самой поэмы. В угловых скобках приведены строки, введенные в поэму А. С. Эфрон из черновой тетради на основе авторских указаний.

Препонам наперерез  
Автобус скакал как бес.  
По улицам, уже сноски<sup>5</sup>,

<sup>5</sup> Сравнение, использованное Цветаевой, подчеркивает творческий, поэтический, книжный характер путешествия героев, которые движутся не улицей, а воображаемой метафорической дорогой, возникающей в авторском сознании.

Как бес оголтелый несся

И тряся, как зал, на бис  
Зовущий, – и мы тряслись —  
Как бесы. Видал крупу  
Под краном? И врозь, и вкупе —

Горох, говорю, в супу  
Кипящем! Как зёрна в ступе,  
Как вербный черт – в спирту,  
Как зубы в ознобном рту!<sup>6</sup>

Кто – чем тряслись: от тряси  
Такой – обернувшись люстрой:  
Стеклярусом и костями —  
Старушка, девица – бюстом

И бусами, мать – грудным  
Ребенком, грудной – одним  
Упитанным местом. Всех  
Трясло нас, как скрипку – трелью!

От тряса рождался – смех,  
От смеху того – веселье  
Безбожно-трясомых груш:  
В младенчество впавших душ.

Я – в юность: в души восторг!  
В девичество – в жар тот щёчный!  
В девчончество, в зубный свёрк  
Мальчишества, словом  
oooooooooooooooooooo – точно  
Не за-город тот дударь  
Нас мчал – а за календарь.

От смеха рождалась лень  
И немощь. Стоять не в силах  
Я в спутнический ремень  
Товарищески вцепилась.

Хоть косо, а напрямик —  
Автобус скакал как бык  
Встречь красному полушалку.  
Как бык ошалелый – мчался,  
Пока, описавши крюк

---

<sup>6</sup> В опубликованном тексте: «Как вербный плясун – в спирту, / Как зубы в ознобном рту!» Вероятно, вариант с плясуном показался предпочтительнее А. С. Эфрон. У Цветаевой в прозе «Чёрт» упоминается «вербная чертикова бутылка», черт, прыгавший в колбе, – воспоминание, связанное со сказкой, с тайной, игрой, с рифмой и поэзией.

Крутой – не вкопался вдруг.

И лежит, как ей повелено —  
С долами и взгорьями.  
Господи, как было зелено,  
Глубоко, лазорево!

Отошла январским оловом  
Жизнь с ее обидами.  
Господи, как было молодо,  
Зелено, невиданно!

Каждую жилую – как по желобу —  
Влажный, тревожный, зеленый шум.  
Зелень земли ударяла в голову,  
Освобождала ее от дум.

Каждую жилую – как по желобу —  
Влажный, валежный, зеленый дым.  
Зелень земли ударяла в голову,  
Переполняла ее – полным!

Переполняла теплом и щебетом —  
Так, что из двух ее половин  
Можно бы пьянствовать, как из черепа  
Вражьего – пьянствовал славянин.

Каждый росток – что зеленый розан,  
Весь окоём – изумрудный сплав.  
Зелень земли ударяла в ноздри  
Нюхом – *так* буйвол не чует трав!<sup>7</sup>

И, упразднив малахит и яхонт:  
Каждый росток – животворный шприц  
В око: – *так* сокол не видит пахот!  
В ухо: – *так* узник не слышит птиц!<sup>8</sup>

По сторонам потянувши носом,  
Вижу, что был совершенно здрав

---

<sup>7</sup> В ЧТ-27— запись 11 строфы, показывающая процесс выбора сравнения: Зелень земли ударяла в ноздри Нюхом так инок не чует чарЖенских...2. Нюхом так инок/ схимник не чует чарЖенских...<...> Решить: либо животное, птица, простая аллегория <.> Либо: иносказание <.> схимник <.> Если повести сравнение по буйволу и травам, либо знахарю и травам <.> то выход <ит> : как я знаю травы так и буйвол их не знает. Я же хот <ела> я вижу/ чую так ка <к> и буйвол не чует трав... Лучшее подобие по простоте: без схимника, хотя и жаль <.> т. е. травы, места и что-то для зрения и прямые, открыт <ые> подобия, к <отор> ые я могла бы принять на себя». РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 27, л. 7 об.

<sup>8</sup> В ЧТ-27— запись к этому эпизоду: «NB! Все эти подобия должны быть положительные, радостные, и в поле моего зрения, т. е. из обихода данной природы. Потому страхов (схимник) не годится. Искать плюсового. Ну, с Богом! Можно летчика и ландшафт. Рельеф / В очи так летчик не зрит рельефа / планет». РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 27, л. 11.

Тот государь Навуходоносор —  
Землю рыв, стебли ев, тра́ву жрав.

Позеленевшим, прозревшим глазом  
Вижу, что счастье, а не напасть,  
И не безумье, а высший разум:  
С трона сшед – на четвереньки пасть...

Пасть и пастись, зарываясь носом  
В тра́ву – да был совершенно здрав  
Тот государь Навуходоносор —  
Землю рыв, стебли ев, траву жрав<sup>9</sup> —

Царь травоядный, четвероногий,  
Злаколюбивый Жан-Жаков брат...  
Зелень земли ударяла в ноги —  
Бегом – донес бы до самых врат

Неба... – Все соки вобрав, все токи,  
Вооруженная, как герой...  
– Зелень земли ударяла в щеки —  
И оборачивалась – зарей!

Боже, в тот час, под вишней —  
С разумом – что – моим,  
Вишенный цвет помнивши  
Цветом лица – своим!

Лучше бы мне – под башней  
Стать, не смешить юнца,  
Вишенный цвет принявши  
За своего лица —

Цвет...

«Седины»? Но яблоня – тоже  
Седая, и сед под ней —  
Младенец...

Всей твари Божьей  
(Есть рифма: бедней – родней)

От лютика до кобылы —  
Роднее сестры была!

---

<sup>9</sup> В публикации «Автобуса» А. С. Эфрон – 13 и 14 строфы (нумерация строф поэмы здесь – по БП-65), которых нет в беловом авторском тексте, взятые публикатором из ЧТ-27, л. 6, из нее Цветаева переписывала поэму в БТ-7. В ЧТ-27, л. 15—16, Цветаева дает уже новый вариант этого эпизода, с повтором двух стихов о Навуходоносоре. Публикатор обратился к первоначальному, видимо, руководствуясь чисто эстетическими причинами.

Я в руки, как в рог, трубила!  
Я, кажется, прыгала?

<Так веселятся на карусели  
Старшие возрасты без стыда.  
Чувствую: явственно порусели  
Волосы: проседи – ни следа...><sup>10</sup>

Зазеленевшею хворостиной  
Спутника я, как гуся, гнала.  
Спутника белая парусина  
Прямо-таки – паруса была!

По зеленым, где земля смеялась:  
– Прежде была – океана дном! —  
На парусах тех душа собиралась  
Плыть – океана за окоём!<sup>11</sup>

<(Как топорщился и как покоился  
В юной зелени – твой белый холст!)  
Спутник в белом был – и тонок в поясе,  
Тонок в поясе, а сердцем – толст!>

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

Отяжелевшего без причины  
Спутника я, как дитя, вела.  
Спутницы смелая паутина  
Прямо-таки – красота была!

И вдруг – огромной рамой  
К живому чуду – Аз —  
Подписанному – мрамор:  
Ворота: даль и глаз

---

<sup>10</sup> После эпизода с яблоней в рукописи следует карандашная «вилка», обозначившая вставку, и слово «Карусель». Цветаева намеревалась добавить из черновика строфу 22, ее не было в БТ-7. Строфа 22 была взята А. С. Эфрон из ЧТ-27, л. 25 об, где есть точное указание автора о ее местоположении. В опубликованном варианте отличается только пунктуация.

<sup>11</sup> Слева далее нарисована «вилка» и написано слово «Холст», обозначившее необходимость вставки пропущенных стихов. Цветаева их не вписала. А. С. Эфрон по своему выбору ввела в поэму из черновиков следующую строфу: «(Как топорщился и как покоился / В юной зелени – твой белый холст!) / Спутник в белом был – и тонок в поясе, / Тонок в поясе, а сердцем – толст!») В тетради Цветаевой – целый ряд строк, варьирующих мотив белой рубахи спутника. Те, что приведены А. С. Эфроном, нам найти не удалось, в белой текст Цветаева их не вписала, а в черновой тетради много работала над этим эпизодом и мотивом белого холста как символа совести спутника. Среди наиболее интересных черновых вариантов: Только демон бы твоей совестью Не воспринял бы твой белый холст! — Только змею бы самую / твоею совестью Не помнил бы твой белый холст! (Спутник в белом был, и тонок в поясе, Тонок в поясе, а сердцем толст...) РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 27, л. 17—25 об.

Сводящие. (*В сей рамке*  
Останусь вся – везде.)  
Не к ферме и не к замку,  
А сами по себе —

Ворота... Львиной пастью  
Пускающие – свет.  
– Куда ворота? – В счастье,  
Конечно! – был ответ

(Двойной)...

Счастье? Но это же там, – на Севере —  
Где-то – когда-то – простыл и след!  
Счастье? Его я искала в клевере,  
На четвереньках! четырех лет!

Четырехлистником! В полной спорности —  
Три ли? четыре ли? Полтора?  
Счастье? Но им же – коровы кормятся  
И развлекается детвора

Четвероногая, в жвачном обществе  
Двух челюстей, четырех копыт.  
Счастье? Да это ж – ногами топчется,  
А не воротами предстоит!

Потом была колода —  
Колодца. Басня – та:  
Поток воды холодной  
Колодезной – у рта —

И мимо. Было мало  
Ей рта, как моря – мне,  
И всё не попадала  
Вода – как в странном сне,

Как бы из вскрытой жилы  
Хлеца на влажный зём,  
И мимо проходила  
Вода – как жизни – сон...

И, отеревши щеки  
Колодцу: – Знаю, Друг,  
Что *сильные* потоки —  
*Сверх* рта и *мимо* рук

Идут!

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

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

Мародер оберет – но лица не заденет,  
Живодер обдерет – но душа отлетит<sup>12</sup>.

Гастроном ковырнет – отщипнет – и оценит —  
И оставит – на дальше храня аппетит.

Мои кольца – не я: вместе с пальцами скину!  
Моя кожа – не я: получай на фасон!  
Гастроному же – мозг подавай, сердцевину  
Сердца, трепет живья, истязания стон.

Мародер отойдет, унося по карманам —  
Кольца, цепи – и крест с отдышавшей груди.  
Зубочисткой кончаются наши романы  
С гастрономами.

Помни! И в руки – *нейди!*

Ты, который так царственно мог бы —  
любимым  
Быть, бессмертно-зеленым (подобным плющу!) —  
Неким цветно-капустным пойдешь анонимом  
По устам: за цветущее дерево – мщю.

*Апрель 1934— июнь 1936 гг.*

---

<sup>12</sup> Ср. вариант этих стихов, записанный автором в постскриптите к тексту поэмы: «Вариант мародера:Мародер оберет – но ведь тут же наденет!Живодер обдерет – но ведь тем же и съят!» РГАЛИ, ф. 1190, оп. 2, ед. хр. 7, л. 134 об.

## «Походка автобуса»

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 13, л. 58.)

«„Автобус“ – этика человека как существа, включенного в природный мир и занимающего в нем особое место» (БЦ, с. 216), – определяет основную тему поэмы О. Г. Ревзина. Поэма «Автобус» комментаторами однотомника Цветаевой охарактеризована как «непримиримое отрицание эстетского, гурманского, потребительского отношения к жизни, природе, человеку» (БП-65, с. 778). Как вспоминала А. С. Эфрон, поводом к поэме «Автобус» явилась реальная поездка за город с неким спутником. На эту подлинную (?) историю наложилась хроника цветаевских диалогов с Пастернаком: М. Л. Гаспаров связал гастрономическую тему «Автобуса» с реакцией на книгу Пастернака «Второе рождение» (1932), вобравшую стихи 1930—1931 годов, а финал поэмы в 1936 году, обобщенный образ эстета – потребителя или «гастронома», – с разочарованием от парижской «не-встречи» Цветаевой с Пастернаком в 1935 году на антифашистском конгрессе (Гаспаров М. Л. Избранные труды. М., 1977. т. 2, с. 162—167).

Тетради поэта позволяют уточнить и конкретизировать историю создания «Автобуса».<sup>13</sup>

Обратимся к документам, которые, бесспорно, оказали влияние на выбор образа автобуса в поэме. 23 апреля 1935 года Цветаева писала А. Тесковой о своей нелюбви к автомобилям, причем выделяла часы и поезд как предметы из детства, которые ее не пугают: «Должно быть Вы, как я, любите только свое детство: то, что было тогда. Ничего, пришедшего после, я не полюбила. Так, моя „техника“ кончается часами и поездками» (МЦТ, с. 221). Почему же Цветаева называет свою поэму «Автобус»?

В России автобусы появились в июне 1907 г. Цветаевой тогда было пятнадцать. В Москве автобусное движение началось с 13 августа 1908 года. Постоянно в Москве автобусы стали использоваться с 8 августа 1924 г. между Каланчевской площадью и Тверской Заставой. Образ автобуса, напоминающий «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева, Цветаева в 1926 году собиралась использовать в связи с замыслом произведения, посвященного уходу из жизни С. Есенина (запись в тетради 2/15 января 1926 года) :

По порядку – как запомнилось  
Мчал автобус – лучше б омнибус!  
<...>  
Заблудившийся автобус.

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 13, л. 58)

Омнибус – карета, запряженная лошадьми, поддерживавшая регулярное сообщение между пунктами, вытесненная автобусами. Первый в мире автобус, то есть *омнибус*, появился в Англии в 1801 году. Цветаева посетила Лондон в 1926 году. «Память о Лондоне у меня – <...> самая волшебная: король, туман, студенты с факелами, река идущая вспять, мохнатые собаки в Hyde Park'e» (VII, 326) – делилась Цветаева с Р. Н. Ломоносовой 4 декабря 1930 года.

В плане произведения о Есенине – воспоминания о встрече с ним «нездешним вечером» конца 1915 года, когда вместе с С. Я. Парнок она ездила в Петербург, по-видимому, омнибус вспомнен Цветаевой из-за названия гостиницы «Англетер», в которой Есенин покончил с собой. Цветаева собиралась расспросить обо всем Пастернака: « (1) на чем ездят – на извозч

<sup>13</sup> Мы против попыток включить в анализ поэмы всякое упоминание слова «автобус» в текстах, не имеющих к поэме никакого отношения, как, например, в работе: Кацис.Л. Ф. Анализ поэмы «Автобус», или Еще раз о Цветаевой, Пастернаке и Рильке. Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9—11 октября 2004 г.) (Сб. докладов. 2005. с. 205—217).

<иках> или на автомобилях? 2) Какова гост <иница> Англетер (где? Богат <ая> или сред <няя> Троцкий речь)» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 13, л. 15).

Первые стихи будущей поэмы «Автобус» находятся в тетради, содержащей цикл памяти Волошина, «ICI – НАУТ», созданный в октябре 1932 года. Воспоминаниям о коктебельской юности и Максимилиану Александровичу поэма также обязана образом автобуса в стихотворении «Шоссе... Индийский телеграф...» (Коктебель, <1912>) :

Взметая едкой пыли виры,  
Летит тяжелый автобус,  
Как нити порванные бус,  
Внутри несутся пассажиры.  
От сочетаний разных тряск  
Спиною бьешься о пол, о кол,  
И осей визг, железа лязг  
И треск, и блеск, и дребезг стекол.  
Летим в огне и в облаках,  
Влекомы силой сатанинской <...>

Стихотворение Марине Цветаевой было известно, видимо, из уст Волошина, поскольку его опубликовали только после смерти автора, в 1984 году. Вероятнее всего, Волошин написал о *коктебельском* автобусе, которым пользовалась и Цветаева, когда гостила в Коктебеле весной-летом 1913 года. Первые строки будущей поэмы «автобус скакал как зверь / как бес» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 90) находятся в черновой тетради весны 1933 года, в непосредственной близости от цикла, обращенного к Волошину. Затем Цветаева работала над поэмой «Автобус» в феврале-апреле 1934 года, в ноябре-декабре 1935— го (она вернулась к работе 25 ноября), а потом в июне и сентябре 1936 года, но так и не закончила поэму. (в БП-65 приводится несколько иная хронология. БП-65, с. 776). Любопытно отметить, что к циклу, посвященному Волошину, Цветаева возвращалась в мае (месяц рождения поэта) 1935 года и летом 1935 года в Фавьере, у моря, то есть тогда же, когда работала над поэмой «Автобус». Следовательно, Цветаева отлично помнила, чьи стихи явились одним из первых импульсом к поэме. Воспоминание о коктебельской юности вводит в поэму тему творческой молодости. Мотив молодости отразился в черновиках 1934 года:

Господи к <ак> было молодо,  
Зелено, невидан <но>! (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 72)  
В окончательном тексте:  
Господи, как было зелено,  
Голубо, лазорево!

Цветаева вспоминает себя в последней неоконченной поэме, влюбленная в молодость 1914 года, «в свой голос, в свой вид, в свой взгляд / В себя двадцат <ь> лет назад» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 71 об.), то есть видит себя двадцати двух лет. 26 августа 1933 года в 11.30 утра от разрыва сердца скончалась Софья Парнок. Возвращаясь к поэме в 1934 году (ноябрем 1934 года датировано и второе обращение Цветаевой к «Письму к Амазонке», проникнутое воспоминаниям о С. Я. Парнок), Цветаева, уязвленная мужским безразличием Пастернака, вспомнила подругу, которой уже *не было на свете*, и свой бурный роман 1914—1915 года. Именно в 1914 году Цветаева начала цикл замечательных стихов к Парнок, *первую* поэму «Чародей», посвященную поэту, переводчику, блестящему импровизатору и «святому танцору» Эллису. А в 1915— ом году близкий друг Пастернака, «красивый двадцатидвухлетний» Владимир Маяковский написал *свою* первую лирическую поэму – «Облако в штанах».

Так что Цветаева вспоминает не только начало собственного творческого пути, МОЛОДОСТЬ и свои «Юношеские стихи», но начало ЛИРИКИ и лирической поэмы 20 века.

План поэмы «Автобус» впервые встречаем после письма по-французски неустановленному лицу между 22 марта –19 мая 1933 года:

- 1) Автобус
- 2) Дорога вверх
- 3) Папоротник <,> жара
- 4) Ворота в пустоте, акведук, шум воды
- 5) Кафе, хозяйка, граммоф <он>, танцы (вошел танцов <щик> посл <еднее> ПОКОЛЕНИЕ!)
- 6) Автоб <ус> обратно торг <овец> завистл <ивый>»

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 90.)

Не все из плана 1933 года было реализовано. В черновиках «Автобуса» июня 1936 года мотив танца перекликается со сном о балерине Иде Рубинштейн. Во время работы над «Тоской по родине»: «Танцевать с живою башней / Эт <о> страш <но>» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 27, л. 3.). «Дорога вверх» в плане «Автобуса» превратилась в путь «за календарь»; папоротник, акведук исчезли вовсе, как и дорога обратно. В той же тетради 36 года Цветаева намечает: «Дать: Ворота Счастье

Что еще? М. б. не давать всего, а сразу харчевню, <мотор> и обратный путь (сокращения) А то овчинка не стоит выделки.

Дать *танец* (клеякий, вклеились) и *пару*

*Наш танец был вальс (м. б. дать вальс, старинный вальс, размер вальса) Вообще пару, парность. Единоличники...“* (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 27, л. 27 об.) *Разрозненная пара и рифма* в цикле „Двое (цикл переписан в ту же тетрадь, что и «Автобус») соотносится с парой танцующих в плане «Автобуса». В слове «единоличники» – память о Пастернаке, единоличнике-поэте, живущем вне общественного колхоза, а старинный танец – символ душевной жизни обоих. Позже именно слово «колхозы» из уст Пастернака в 1935 году более всего ранит Цветаеву, воспринятое ударом по одиночеству и личной свободе: «Странная вещь: что ты меня не любишь – мне всё равно, а вот – только вспомню твои К <олхо> зы – и слезы. (И сейчас плачу)» (СВТ, с. 507), – пишет Цветаева в тетради после отъезда Бориса Леонидовича. Так «колхозом», а не наедине они и встретились в 1935 году. Следовательно, образ попутчика – *собираТЕЛЬНЫЙ портрет Поэта*, наиболее интересный и близкий Цветаевой человеческий тип, к которому она тянулась.

Автобус, набитый *народом* (старушка, девица с бусами, мать с младенцем), – воплощение певучей *души поэта*, отождествляемой с бесом, с зовущим на бис залом, с крупной подкраном, с горохом в кипящем супе, с зубами в ознобном рту, с люстрой, со скрипкой, разливающейся трелью, с грушевым деревом. Водитель автобуса назван «дударем», то есть музыкантом, играющим на пастушеской дудке или на волынке (мысль об Англии Байрона? о Шотландии?). Смех героини, от которого трудно удержаться на ногах, – также символ поэтического состояния души. Для поддержки лирическая героиня «товарищески» держится *за ремень* спутника. Ремень роднит попутчика героини с Царевичем, с Федрой и с самой Мариной Цветаевой (подробне см. в СМЦ). Очевидна множественность ОБИДЫ Цветаевой на равнодушие не только Пастернака, но и Блока, никак не отозвавшегося на ее стихи к нему, на равнодушную доброжелательность Ахматовой.

(Примечание: в работе С. Ельницкой «Пастернаковский подтекст в поэме «Автобус». МЦФ. (С. 15—31) поэма «Автобус» характеризуется как поэма обманутого восторга, дающая эволюцию цветаевских отношений с Б. Пастернаком.)

Танцовщик в плане к поэме, из ПОСЛЕДНИХ, из близкого Цветаевой поколения танцовщиков-поэтов, похожая на нее, на Есенина, Пастернака, на А. Белого, на Эллиса танцующая душа. Фрагмент записи белой тетради 1938 года свидетельствует о намерении Цветаевой закончить поэму «Автобус» танцем и дорогой назад: «Мечта – кончить. – Их танец. – Кафэ может быть под вишней. – Потом дать погасание. *Вся гасну...* (в свою особость.) – Гремя подходил автобус. Так, по крайней мере, *та* боль будет иметь смысл» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 2, ед. хр. 7, л. 134 об-135. Впервые опубликовано: Шевеленко И. Д. ЛП, с. 430.).

Об этом же говорит фрагмент, приведенный сразу после текста поэмы:

То не я ли была? То не я-ли звала,  
жаль...  
И нажаривала  
И наяривала  
Механическая рояль...

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 2, ед. хр. 7, л. 135.)

## «Ты мне не рифма!»

Биографический контекст первого плана к поэме в 1933 году – получение <в начале мая> 1933 г. известия от сестры Аси о смерти брата на открытке с видом Музея, построенного отцом: крестиком здесь помечен дом, в котором жил Пастернак. Откликаясь на открытку, Марина Ивановна написала Пастернаку, что приняла его «в свою семью» (ЦП, с. 542). Еще одно событие – получение от Пастернака сборника «Борис Пастернак. Стихотворения. В одном томе». Л. : Издательство писателей в Ленинграде, 1933. В состав сборника вошли стихи «Сестры моей жизни», «Тем и вариаций», «Поверх барьеров», поэмы «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», «Спекторский». В разделе «Смешанные стихотворения» – явное посвящение «Анне Ахматовой» и завуалированное «М. Ц.» – посвящение Цветаевой («Ты вправе, вывернув карман...»), что тоже могло вызвать ревнивое чувство. Здесь же – стихи сборника «Второе рождение» (1932), за исключением трех стихотворений: отсутствовали «Когда я устаю от пустозвонства...», «Весенний день тридцатого апреля...», «Столетье с лишним – не вчера...». Об этой книге Цветаева напишет в Кламаре в июле 1933 года хвалебную статью «Поэты с историей и поэты без истории», но ее отношение к сборнику было неоднозначным. Цветаева восстала против стихов «Любимая, молвы слащавой...», обращенными к З. Н. Нейгауз, восприняв их предательством:

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

(ЦП, с. 700)

27 мая 1933 года в эмоциональном письме она возмутилась Пастернаком, использовавшим ее опыт книги «После России», а именно, мотив цикла «Двое»: «Ты мой единственный единоличный образ (срифмованность тебя и меня) обращаешь в ходячую монету, обращая его к другой. Теперь скоро все так будут говорить. <...> А я, тогда, отрекись. Не вынуждай у меня этого жестокого вопля: (как раньше говорили: Ты мне не пара)

– ты мне не рифма! <...>

Этого ты не *смел* сказать, не *смел* отказаться, на это не *смел* посягнуть» (Там же, с. 544). Огорчаясь снятому посвящению ей в «Высокой болезни», она язвительно пишет о том, что кто-то из советских писателей видел его «на трамвае с борщом». Для Цветаевой места в пастернаковской жизни *не было*. Она ПРИНИМАЛА его в свою семью он разрывался между двумя *другими* женщинами и семьями. « (Какие жестокие стихи Жене «заведи разговор альпийски» (из стихотворения Пастернака «Не волнуйся, не плачь, не труди...» – Е. А.), это *мне*, до зубов вооруженному, можно так говорить, а не брошенной женщине, у которой ничего нет, кроме слез. Изуверски-мужские стихи» (ЦП, с. 545), – оскорбленно замечает Марина Цветаева в письме 1933 года, увидев *себя* лишней. В 1926 году, когда разыгралась настоящая драма из-за одновременной переписки Пастернака с женой, уехавшей на время за границу, и с Цветаевой, Женя, Евгения Владимировна, ревновала к *каждому* письму, понимая, лучше, чем Борис Леонидович, страстный диапазон чувства Цветаевой. 29 июля 1926 года Пастернак писал, утешая жену: «Я не испытываю твоего чувства ревностью. Марина попросила перестать ей писать после того, как оказалось, что я ей пишу о тебе и о своем чувстве к тебе. Возмутит это и тебя. Это правда дико... Нас с нею ставят рядом раньше, чем мы узнаем сами, где стоим. Нас обоих любят одной любовью раньше, чем однородность воздуха становится нам известной... Мы друг другу говорим ты и будем говорить... Двух жизней и двух судеб у меня нет. Я не могу этими силами пожертвовать, я не могу ради тебя разрядить судьбу... Я не хочу нерав-

ной борьбы для тебя, человека смелого и с широкой волей» (//Знамя, 1996, №2, с. 148). Одаренная, умная, несколько избалованная Евгения Пастернак не могла конкурировать с Цветаевой в гениальности. Пастернак тогда выбрал слабейшую: победила земная устойчивость дома и семьи. В этом же письме Цветаева пишет о своих седых волосах, поэтому в ее голосе нельзя не услышать тоски по молодости, по женскому счастью. А еще – тоски по отсутствующему знатоку поэзии и истинному ценителю ее творчества!

Обиду как движущую силу лирики Цветаева называет, работая над стихотворением «Кварталом хорошего тона...»: «P. S. Очень важное!

Когда отпадет социальная обида, иссякнет один из главных источников лирического вдохновения: *негодование*

Поэт, которому все уступают первое место: – дичь.

«Удавиться нам от жизни от хорошей...»

27го ноября 1935 г. —»

(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 127.)

Следом – мысль: «Попытаться дописать „Автобус“ (дай Бог!)» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 127 об.). Она вернулась к «Автобусу» в конце ноября. Еще одна запись, рисующая эмоциональное состояние Цветаевой этого периода, сделана в первый день нового 1936 года. Это констатация круглого одиночества, творческого кризиса, равнодушия, негодования и горечи, старости, отсутствия любви. Радость приносят только общение с природой и книги. Цветаева писала в болезни, и поэтому многие мысли заострены, но все-таки становится понятно, что она огорчается своей поэтической неплодovitости, объясняет «засуху в стихах» (Н. Турбина) женской непривлекательностью, печалится оттого, что дети растут не такими, какими она хотела бы их видеть. И следом – о Пастернаке, приехавшем весной из союза, который влюблен в красавицу-жену и не пожелал с ней ни минуты провести *наедине*:

«1936 г. 1го января без четверти пять

– Я сейчас задумала <сь> : что окажется последним написанным в 1935 г.?

– И вбт. (Это око видит сроки). Сказано о вокзальных часах, а вышло о Боге (или о луне).

О чем-то круглом и одиноком, высоком и одиноком. (Хорошо о *башенных* часах: Башенных..... часов – *Круглое* одиночество...)

Мой прошлый год. Очень мало написано. События: Мурина тетрадь-14го июня 1935 г. Volle-Juir – Фавьер (событие природы) – люди? *Приятельство* с Унбегаунами. Приятная минута с архитектором. (Повеяло ширью.)

Самочувствие? Тюремное – без бунта. Но и без веяния одиночного заключения. *Равнодушие* – приблизительно ко всему. Больше всего радуют книги. Ничего ни от чего и ни от кого не жду. <...> Стихи? Все чувства иссякли, кроме *негодования* и *горечи*. *Нет друзей, нет любви, нет перспективы* – а я всегда жила будущим, равно как – прошлым (это – осталось.) Я вдруг – прозрела, увидела самую простую вещь: что мужчины, даже поэты, любят за наружность, а не за душу. Б <орис> П <астернак>, приехавший весной из союза, не нашел нужным провести со мной наедине ни получасу – потому что влюблен в жену- «красавицу». <...> Мужчине нужно «мягкое», *общее*, напоминающее всех девушек и женщин – хотя бы того же типа. Тип девушек <и>. (Потому они так безбоязненно меняют: бывшую – нет седую – блондинку – на сущую: завтра – седую!) <...> А теперь вижу: очень просто: кругловатый нос, улыбка, хохот, лепет, вилянье, и – главное – *равнодушье*. И – влюблен. Сразу. Всякий. От солдата до масти того писателя. Ибо – «*ewig-weibeich*».

Но мне (*материнство* в любви) ведь то же – «*ewig-weibeich*»?

*Поняв* – не жалко: ни молодости, ни всего того любовного. Ему я обязана – тремя четвертями написанного: не «их» любви, к «оторой» ой не было, *своей* любви – к ним, которых – не было <...>» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 138—139 об.). Мурина тетрадь, о которой

идет речь, ЧТ-27, подаренной сыном на именины с надписью: «Милый Мау, вот мой подарок вам, и пишите в нем хорошие стихи. Целую крепко. Мур. 30 июля 1933 г.». Цветаева начнет писать в ней 8 мая 1936 года, через два дня после дня ангела сына и в «пушкинские» дни, возможно, поэтому вспомнит о подарке. В тетради – черновые варианты поэмы «Автобус», «Стихи сироте», черновики писем к А. Штейгеру. Последняя дата работы в ЧТ-27— 26 января 1937 года, канун пушкинской годовщины.

В октябре 1936 г. Марине Ивановне исполнится 44 года. По-видимому, она ревнует Пастернака и к дочери Але (о ревности в связи с Алиной красотой и молодостью – откровенное признание в письме А. Берг (VII, 488)) и вообще находится с Алей в соперничестве, как молодая мать взрослой дочери. На ту же тему много в письмах к Тесковой, например, в письме от 28 декабря 1935 г. : «Если бы меня любил – скажем, по старой памяти – Борис Пастернак – Аля *всегда* была бы у него права, а я виновата: ибо ей 20 лет» (ЦТ, с. 281—282). 28 февраля 1936 года Цветаева размышляет о власти пола и безвластии души, о своей «чудовищной» обратной предрасположенности, думает о Рильке, о Пастернаке – о тех, с кем у нее была в жизни исключительно *заочность*.

Цветаева убеждена, что только *женщина-поэт* могла бы предпочесть дружбу любви. Называет себя чудовищем, потому что у нее в цене мудрость, а не молодость.

Полгода спустя годовщина пастернаковского приезда в Париж в рабочей тетради «Автобуса» Цветаева пишет о рождении вдохновения, о том, что иногда оно приходит по инерции; что она трудно пишет, потому что рассуждает о тех вещах, которых недостает в жизни. Молодость свою оплакивает, себя и то, что ее любили *не те*, и свои 44 года БЕЗ ЛЮБВИ, и даже Вере Буниной немножко завидует, потому что та поглощена любовью к *великому человеку*: «NB! <...> М. б. вдохновение и есть инерция? Самодеятель <ность> головы (ибо *сердце* в писат <ельстве>, к <ак> н <и> странно, почти не при чем самых „сердечных“ вещей, самых воплей сердца!) Во всех случаях кому-то *спасибо*. <...> (7 го июня 1936 г.)» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 27, л. 12—30 об.). Таким образом, поэма «Автобус» выросла еще и из неудовлетворенности поэтическим эхом, из женской обиды на нелюбовь. Дионисиево ухо Марины Цветаевой требовало другого «отзыва» на свой голос. Поэма «Автобус» – попытка восполнить отсутствующее в жизни понимание.

## «Океана за оком»

В 1925 году Пастернак писал Цветаевой о том, что природа становится историей, и ему бы хотелось быть историографом. Это должно было быть близко и понятно Цветаевой, которая в письме 1933 года к Вере Буниной написала, что в ней «вечно и страстно борются поэт и историк» (VII, 253). Вероятно, поэтому в черновиках «Автобуса» возникнет имя автора «Бедной Лизы» и великого историографа Карамзина: во время работы над отрывком «Каждый росток – что зеленый розан...»:

Слухом – так узник не слышит птиц!  
Карамзин на газонах ниц!

*(РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 27, л. 11 об. Вариант: «Ка <к> Карамзин  
распростерся ниц!» Там же.)*

Появление в таком контексте фамилии Карамзина могло быть связано с любовью к природе, с мыслью Пастернака об историзме творчества: «Даже огурцы должны расти на таком припеке, на припеке исторического часа» (ЦП, с. 125).

Превращение автобуса в ошалелого бычка происходит благодаря близости природе *стихов спутника*. Он вывозит героиню за город, с ним она, восхищенная, открывает зелено-голубо-лазоревый мир искусства. Вариант того же мотива – в стихотворениях «Поезд жизни», «Побег», в черновике письма Цветаевой к Б. Пастернаку: «... я рвалась, оглядывалась на Вас, заглядывалась на Вас – как на поезд заглядываешься долженствующий появиться из тумана и который хочешь-не хочешь – увезет» (СВТ, с. 279). Под действием загорода душа лирической героини делается юной, радостной, ее глаза прозревают. Спутник дарит глазам Цветаевой хрусталик искусства; его умение видеть мир делает ее богаче. В *черновике* поэмы, в *не вошедших в окончательный текст строчках*:

Позеленевшим, прозревшим глазом  
Вижу, что счастье, а не напасть,  
И не безумье, а высший разум:  
С трона сшед – на четвереньки пасть...

*(БП-65; примечание: строки записаны автором в ЧТ-27, л. 6.)*

Во время работы записан вариант «проросшим глазом» (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 84 об.), сближающий творчество с прорастанием зерна. И раньше зеленые «крестьянские» глаза, «привычные к слезам», «зеленые – соленые» глаза (I, 426) были символом лирики. Цветаева не обычная крестьянская баба, а поэт, и потому она иногда застится от солнца (*ср. в стихотворении «Глаза» (1918): «Была бы бабою простой – / От солнца б застилась рукой» (I, 426)*), смеется или плачет, если чьи-то стихи оказываются лучше, чем ее собственные, если световой ливень чужой лирики слепит глаза, как это было в 1918 году с Блоком и в 1925 году с Пастернаком («Русской ржи от меня поклон...»). Она умеет забыть о своих царствах, своей гордыне, превратиться в благодарного читателя чужих стихов:

## **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.