

16+

ЕЛЕНА ОСКАРОВНА
АЙЗЕНШТЕЙН

Неизвестное о Марине Цветаевой

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, ИСПРАВЛЕННОЕ



Елена Айзенштейн

**Неизвестное о Марине Цветаевой.
Издание второе, исправленное**

«Издательские решения»

Айзенштейн Е. О.

Неизвестное о Марине Цветаевой. Издание второе, исправленное /
Е. О. Айзенштейн — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-834362-9

Новая книга Елены Айзенштейн «Неизвестное о Марине Цветаевой» рассказывает о пьесе «Каменный Ангел», о стихах 30-х годов, о цветаевском восприятии русской иконописи, о культурных символах одежды в ее текстах, о прижизненных книгах Цветаевой. Издание второе, исправленное. Часть текстов ранее публиковалась в книге «Воздух над шелком» в 2014 году.

ISBN 978-5-44-834362-9

© Айзенштейн Е. О.
© Издательские решения

Содержание

Как создавалась пьеса «Каменный ангел»	9
1. Воздух Старого Мира	9
2. Загадочный треугольник	12
3. С бандой комедиантов	14
4. Колодец Св. Ангела	16
5. Восход и Закат	20
6. Варианты плана и композиция	22
7. Вторая тетрадь	25
8. Кукла на колесах	32
Событие природы в лирике 30-х годов	40
Глава первая	40
Глава вторая	47
Глава третья	52
1. Совдохновение	52
Конец ознакомительного фрагмента.	57

Неизвестное о Марине Цветаевой

Издание второе, исправленное

Елена Оскаровна Айзенштейн

Редактор Елена Оскаровна Айзенштейн

Рецензент Нина Осиповна Осипова

© Елена Оскаровна Айзенштейн, 2024

ISBN 978-5-4483-4362-9

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

– Симон Карлинский в 1966 году справедливо назвал Цветаеву великим поэтом, человеком-легендой, как Рембо, Андрей Шенье, Лермонтов. Сопоставив ее с поэтами-символистами, Карлинский увидел истоки цветаевского пути в родстве с ними, определил Марину Цветаеву одним из четырех великих новаторов поэтического языка после Хлебникова, Маяковского и Пастернака¹; подчеркнул громадную впечатляющую и воодушевляющую этическую силу ее творчества, необходимость для читателя ее текстов хорошего воображения, внимания и симпатии к поэту. Действительно, чтение стихов – *сотворчество*; оно схоже с формулировкой, найденной Цветаевой в письме к Борису Пастернаку: «...мне из всего моря нужна одна жемчужина или уже все море без всех жемчугов. Последнее жизнь в стихах. И еще: ловцу (а таков поэт) для того, чтобы <осуществить> жемчужину, нужно *уйти*, иначе он утопленник. В поход за жемчугом, вот. Пишу как домой, в себя. Не пребывание, в одном слове, окунание мне нужно как еще один вид <души>»². Читатель – ловец жемчужин. Путь по стихам Марины Цветаевой – тоже *поход за жемчугом*.

В архиве Марины Цветаевой счастливо сохранились черновики многих ее произведений, и первая сохранившаяся черновая тетрадь – это тетрадь 1919 года, в которой Цветаева работала над пьесой «Каменный Ангел». Черновики поэта позволили узнать, как корректировался замысел пьесы, менялся жанр, уточнялись характеры и взаимоотношения персонажей. Для Цветаевой всегда был значим образ ангела, демона, гения, а свое представление о нем Цветаева соотносила с Поэтом, с творческим существом, подобным Богу. При этом отношение к Богу было у Цветаевой внеконфессиональным, а эстетическим, поэтическим. Текстологический комментарий, приведенный в настоящей книге, поможет последующим публикаторам «Каменного Ангела» избежать неточностей.

В настоящем издании сделан акцент на том, как Цветаева отбирала и *совершенствовала* поэтический материал. Работая над поэмой «Крысолов», она записала стих: «С открытостью черновика»³. Ее рабочие тетради высвечивают тайное, оставшееся за пределами окончательного текста. Может показаться, что чтение черновиков, не вошедших в основную

¹ Simon Karlinsky. *Marina Cvetaeva. Her Life and Art*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1966, p. 283—289.

² РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 18, л. 56 об. Тексты из рабочих тетрадей Цветаевой приведены в соответствии с авторской орфографией и пунктуацией. В конъектурах (в угловых скобках) даны слова, написанные Цветаевой в сокращении. Если расшифровка вызывает сомнение, слово также приводится в угловых скобках. Помета «црзбр.» означает одно пропущенное слово. Примерные даты писем даны в угловых скобках. Строки, зачеркнутые в рукописи, – в квадратных скобках. Большая часть материалов из рабочих тетрадей Цветаевой публикуется впервые. Первая публикация, ввиду множественности цитат, обозначена не везде. Ссылка на опубликованные ранее архивные источники дается потому, что предыдущие публикации грешат неточностями.

³ РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 12, л. 136.

редакцию, – процесс безнадежный, возвращающий из мира гармонии в мир хаоса. Это не так. «Черная работа по стихам, это детские пеленки + возможность Байрона»⁴ – полагала Цветаева. Зная путь и исток, можно яснее оценить *свершенное* поэтом, понять, как происходил авторский отбор необходимых строк, приблизиться к самому таинству стихотворчества. «Роману читателя с книгой предшествует роман писателя с книгой. Писатель старше читателя на все черновики. Писал – дед!»⁵ – утверждала Цветаева. Читая черновики, мы становимся старше, умнее, лучше понимаем пишущего; поэт впускает нас в свои Драгоценные пещеры, покрытые указателями, обмолвками, пояснениями и уточнениями. Лучшие стихи Цветаевой: «Дом», «Бузина», «Стол», «Тоска по родине», «Куст», «Сад» – показаны в главе «Событие природы» в их росте на страницах рабочей тетради. Процесс создания поэтического текста сравним с игрой на рояле. Цветаева записывает множество вариантов одной и той же строки, строфы, меняя *стих* или *слово*, постепенно, словно разбегаясь по клавишам, находит искомый образ. За пределами белой записи часто остаются прекрасные поэтические находки, не нашедшие себе места в окончательном тексте. В стихах 30-х годов, несмотря на драматические ноты одиночества, разлада с действительностью, воплощены чувство любви к природе, ощущение прелести мира, гармонии с одухотворенными его деталями и радость творчества. Дума об ушедших, не перестававшая занимать Цветаеву, еще раз подчеркивает существование в шестом измерении искусства, отсутствие в ее поэтике границы между «здесь» и «там», наличие непреходящей способности любить Слово. И свои *последние* стихи Цветаева написала о любви – основании земного и неземного бытия.

Цветаева так писала о себе ненастоящей, замученной в быту, и – подлинной, совершенной в тетради: «...моя жизнь – черновик [который] при всем его <усердии> не снился Пушкину], перед <которым> – посмотрел бы! – мои <черновики> – белейшая скатерть»⁶. Зачеркнутая мысль о Пушкине не похвальба и написана в порыве досады. Мы привели ее лишь как факт, говорящий о постоянном обороте на старшего поэта. «Очень часто Пушкин пишет только начало и конец стиха, оставляя пустое место для середины, которую придумает потом», – отмечал С. Бонди в книге «Черновики Пушкина»⁷. Цветаева часто пишет от концовки к началу, финальное двустигийное записывая первым («Стихи к Пушкину», «Лучина» и др⁸). В одной из последних тетрадей Цветаевой – рассуждение о том, не малодушие ли это – дописывать к *богоданной* строке начало и середину стихотворения. Эти слова объясняются отсутствием в последние годы жизни возможности писать, творческим кризисом, но об одном стихе как о самостоятельном стихотворении задумывался в 1933 году и В. Ф. Ходасевич, приводя в пример одностишия Державина и Карамзина⁹. Иные одностишия Цветаевой из рабочих тетрадей воспринимаются тоже как стихотворения.

В тетрадях Цветаевой царил *абсолютный* порядок. У нее было особенное отношение к каллиграфии как к отпечатку личности, души пишущего. Князю Д. А. Шаховскому, поэту, издателю, священнику, позже архиепископу, Цветаева писала 1-го июля 1926 года: «Как раскрасительно-тщателен тип заставки к письмам. А почерк! Самая прелесть в том, что он был таким же и на счетах – и в смертный час! Форма, ставшая сущностью» (VII, 39). «... буду счастлива увидеть на конверте Ваш особенный, раздельный, безошибочный – нет! – непогрешимый почерк (графический отпечаток Вашего гения)», – признавалась Цветаева философу Льву Шестову 23 апреля 1926 года (VII, 47), воспринимая его самой большой личностной ценностью

⁴ СВТ, с. 71.

⁵ Там же, с. 133.

⁶ РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 12, л. 290. Впервые опубликовано: СМЦ.

⁷ Бонди С. Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970 гг. М.: Просвещение, 1971, с. 13.

⁸ Подробнее об этих стихах: // Айзенштейн Е. Африки реки. Нева, 2014, №6.

⁹ В. Ходасевич. «Колеблемый треножник». Избранное. М.: Советский писатель, «Одностишия», 1991, с. 515—516.

в Париже, полагая, что почерк – еще одно свидетельство одаренности. Строя планы относительно своего вечера в Праге в письме к Тесковой 30²⁰ сентября 1929 г., Цветаева предлагала устроить продажу автографов. При этом добавляла: «NB! Я бы сама купила такой автограф Ахматовой, например» (МЦТ, 120). В одном из писем упоминала об автографе Наполеона, который привезла шестнадцати лет из Парижа. Для нее в рукописи пребывали ладонь – жизнь – душа – мысль великого человека, который через чтение рукописи делался ее собеседником, словно *протягивал ей руку*. Особенной четкостью отличается ее собственный почерк в одной из последних, предсмертных тетрадей (ЧТ-33), где ясно читается желание поэта сохранить для будущего дневниковые записи, сделанные в 1939—1941-е годы в СССР. Свои тетради она писала в расчете на то, что их будут так же внимательно читать, как пушкинские, поэтому карандашом, символом «бренности и случайности» (VII, 293), пользовалась крайне редко.

«Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что Вы начертали сбоку, от скуки, от неумения и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире, но тотчас рассядутся за теневые пюпитры, как третьи скрипки мариинской оперы и в благодарность своему творцу тут же заварят увертюру к Леноре или к Эгмонту Бетховена»¹⁰, – советовал Осип Мандельштам в «Египетской марке». Читая черновики Цветаевой, вдруг понимаешь, что стихотворение, родившееся много дней спустя, выросло из *одного слова*, пришедшего во время создания другого произведения. Цветаевская черновая страница строится из стихотворных столбцов – ростков будущих стихов, планов, записей попутных мыслей, вызванных этой работой, из рассуждений об искусстве, творчестве, о своем месте в жизни, из черновиков писем. Все это не может не интересоваться нас, ведь, «читая рукопись в той последовательности, в какой она писалась, мы, читатели, как бы ступаем по следам творившего поэта, двигаемся по течению его мыслей»¹¹. Настоящая книга – попытка прочитать стихи и прожить вместе с автором их *историю*, понять мысли поэта, бегущие *над* текстом, «воздух над шелком». Ключ к пониманию стихов Марины Цветаевой – в диалогах с поэтами через ясные только «посвященному» образы, рожденные чтением мифов, библейскими сюжетами и чужими стихами, попадающими в новый, *цветаевский* контекст. Читатель – следователь и пешеход, идущий вслед поэту дорогой слов и смыслов. Архивные материалы, хранящиеся в РГАЛИ, позволили показать работу Цветаевой над стихом, передать, как посредством авторской чеканки стих освобождался от случайных и неточных слов, как возникали цветаевские шедевры. Всю Цветаеву можно растаскать на цитаты, как грибоедовское «Горе от ума», – сказал Соломон Волков в одной из бесед с Бродским¹², и эта мысль служит подтверждением того, насколько Цветаева является не просто большим поэтом, но великим достоянием отечественной и мировой словесности, потому что каждая ее строка, каждая поэтическая фраза оказывается жемчужиной культуры, самоценным сокровищем, пожалованным читателям «из кругосветного ковша» мировой поэзии. Цветаева была удивительно открыта чужому творчеству, и это неизменно оказывалось катализатором, импульсом к диалогу, попыткой утвердить собственную позицию. «...Все подражательные стихи мертвы. А если не мертвы и волнуют нас живой тревогой, тогда это не подражание, а превращение» (V, 408), – писала Цветаева в статье «Поэты с историей и поэты без истории». Превращения одной поэтической волны в другую, постоянное возвращение к разговору стихами с поэтами-современниками, использование библейских, евангельских, музыкальных ассоциаций, – отличительные черты Цветаевой-поэта.

Представляя картину поэтического мира Цветаевой на разных этапах творчества, можно понять, что для нее слово неизменно являлось символом. В текстах Цветаевой разных лет и жанров можно наблюдать поступенное *восхождение* и *кружение* вокруг одних и тех же тем,

¹⁰ Мандельштам О. Египетская марка. М.: Панорама, 1991, с. 67.

¹¹ Бонди С. Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970 гг. М.: Просвещение, 1971, с. 6.

¹² Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским, М.: Эксмо, 2004, с. 73.

образов, символов. И если новизна поэтического языка оказывалась драматическим откликом поэта на *новое звучание воздуха*, то образное постоянство порождено верностью душевно-духовным корням, особой *двуединой сутью* поэта. «Каждый новый лист есть очередная вариация на вечном стволе дуба» (V, 407), – написала Цветаева о поэте-лирике, и эти ее слова можно впервые очередь отнести к ней самой. Вообще, Поэт и есть наиболее интересная персона в поэтическом мире Цветаевой. Можно сказать, что стержневой на протяжении всего поэтического пути Цветаевой являлась *тема творчества*, что отразилось в важнейшем мифе ее жизни о поэтическом товарище и спутнике, А. С. Пушкине¹³, в ее восприятии личности Л. Н. Толстого, чей «психический мир» влиял на творческую мысль Цветаевой, на реализацию ею мифа судьбы. Важен для понимания личности Цветаевой и культ Наполеона¹⁴: с Наполеоном, потерявшим Францию, можно сравнить Цветаеву, лишившуюся возможности писать стихи. Последние годы жизни в СССР были омрачены трагедией с мужем и дочерью, слежкой НКВД, трудными взаимоотношениями с сыном, разминовениями с друзьями-поэтами, заполнены насильственными переводами; поэтому Цветаева вспоминала любимых гениев-поэтов, находя поддержку в мыслях о мертвых и живых. Характерной чертой последних лет жизни Цветаевой является обращение к стихам родственных поэтов как к спасательному кругу в период невозможности иного способа самовыражения; чужие стихи – средство преодоления творческой немоты. Гёте сказал, что поэт, живописец, композитор умирает, когда задача его жизни выполнена¹⁵. Цветаева считала, что «свое написала»¹⁶. Марина Ивановна знала о посмертном значении своего творчества. Ей было горько ощущать, что ей нет места в современности. Глядя на все написанное *сверху*, словно уже из *космоса*, Цветаева назвала свою лирику в одной из *последних* рабочих тетрадей 1940 года «серебряной пылью»¹⁷, «пылью Млечного пути»¹⁸. В последних стихах Цветаевой 1940 года повторяется эпитет *вечерний*, сопрягающий тему ухода из земного мира с образом вечерней зари и с космической темой. «Воздух над шелком» (VI, 729) – так однажды Цветаева назвала поэтов. Поэзия – то невесомое, что шелестит над текстом, что читатель пытается понять, погружаясь в поэтический текст. Цветаевой хотелось сказать, что поэзия – это почти неуловимый, сверхъестественный прекрасный мир души, который открывается, если подняться в небо поэта, в воздухе поэтического мира, потому что ткань стиха – почти бесплотный, шелковый, ирреальный, играющий мир.

Моя сердечная благодарность тем, кто помогал мне во время работы над книгой: Е. Б. Коркиной, Е. И. Лубянниковой, Л. А. Мнухину, А. М. Никифоровой, 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.

Автор

¹³ Айзенштейн Е. О. Африки реки // Нева, 2014, №6.

¹⁴ Айзенштейн Е. Земли чудесный посетитель // Звезда, 2012, №8.

¹⁵ Гёте И. В. Соч. Т. 1, с. 52.

¹⁶ Строки из письма поэтессе В. Меркурьевой, написанного ровно за год до самоубийства, 31 августа, 1940 г. (VII, с. 687.)

¹⁷ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 34, л. 16.

¹⁸ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 34, л. 22 об.

Как создавалась пьеса «Каменный ангел»

...я вся в черновиках
похожих на чистовики,
и в чистовиках —
все еще черновиках.
(1934) (VII, 274)

1. Воздух Старого Мира

Пьесу «Каменный Ангел» Цветаева считала утерянной. Она давала свою тетрадь знакомым и не получила ее обратно. Лишь в 1964 году тетрадь была найдена (черновая тетрадь с пьесой сохранилась у актрисы Марии Ивановны Гриневой)¹⁹. Марина Цветаева писала «Каменного Ангела» на фоне страшных лет революции и гражданской войны. Пьеса была далека от современности, от декораций, которые перед Цветаевой расставляла жизнь. Цветаева творила *собственные*, парила и царила в атмосфере прошлых веков и эпох. Воздух Старого Мира спасал ее от ужасов реальной Москвы, революции и гражданской войны, возвращал в детство и юность. «Каменный Ангел» напоминает о детском увлечении католичеством в пору жизни в пансионах: Ангел у Цветаевой, как отмечено в ремарке, «настоящий, германский, грустный», а действие пьесы происходит в прирейнском городке Германии 16 века.

Пьесы 1818—1919 годов Цветаева писала, восхищенная драматургией Шекспира и Ростана, которых обожала в юности. Язык ее пьес близок Ростану прежде всего афористичностью, блеском, остроумием и изяществом. Она намеревалась издать их под заглавием «Романтика», заимствовав его у Ростана: «Романтики» (1894) – заглавие одного из его произведений. Любовь к Ростану связана у Цветаевой прежде всего с пьесой «Aiglon» («Орленок»), о сыне Наполеона, герцоге Рейхштадтском, которую она любила в ранней юности и даже переводила в 1908—1909 годы²⁰. Кроме «Орленка», в ее текстах упоминаются «Баллады о Новом Годе», «Принцесса Греза», «Сирано де Бержерак» и «Шантеклер». В 1915 г. роль Сирано исполнял муж Цветаевой, Сергей Эфрон. В «Сирано де Бержераке» для Цветаевой много близкого и даже личного: главенство духовного перед физическим, отрешенность, умение предпочесть братское любовному. Наконец, главное: Сирано – *поэт*, а *нос*, – метафора независимости и душевного богатства: как известно, горбоносый профиль имела Марина Ивановна, никогда не считавшаяся красавицей, да и не бывшая ею, имевшая скорее мужественный, чем женственный облик, похожая, по словам М. Волошина, на *римского семинариста*. Ей не могли не понравиться строчки Ростана, воспевающие вкус, остроту слова, доблесть и благородство. Вообще, эпоха рыцарства была ей близка, как близки мечты Сирано о смерти с шуткой на устах. Именно гордость, чувство собственного достоинства мешали Сирано открыться Роксане и стать счастливым. Гордыня была спутницей Цветаевой. Своему сыну она хотела подарить девиз «NE DAIGNE!» – «Не снисходи» (фр.).

Первый набросок в записной книжке Цветаевой, связанный с театром, план пьесы «Белый ангел»²¹, где фигурируют маленький лорд, подруга, белый ангел, горбун и герцогиня, относится к 1914 году. Сюжет «Каменного Ангела» 1919 года отчасти родствен сюжету попу-

¹⁹ Коркина Е. Б. АМ, с. 22.

²⁰ Подробнее об Ангеле и связанности этого образа с сыном Наполеона, с герцогом Рейхштадтским в ранних стихах Цветаевой: Айзенштейн Е. О. СМЦ, с. 37—49.

²¹ ЗК. Т. 1, с. 87.

лярного в те годы «Огненного Ангела» Брюсова²², Цветаева подчеркивает это своим заглавием; в истории любви брюсовской Ренаты – перекличка с любимым мифом поэзии Цветаевой – о встрече *наяву* с метафизическим возлюбленным. Сам же Брюсов юной Мариной ощущался своеобразным живым памятником²³ (это неудивительно, ведь некоторые современники воспринимали Брюсова едва ли не преемником Пушкина!), что не было в ее устах упреком: «Вот Брюсов, – забрался на гору, на самую вершину (по его мнению) творчества и, борясь с огнем в своей груди, медленно холодеет и обращается в мраморную статую. Разве замерзание не так же могуче и прекрасно, как сгорание?» (VII, 715) – пишет Цветаева своему другу П. И. Юркевичу в 1908 году. В самой Цветаевой тоже что-то от статуи, когда любовь становится предметом творчества, а она часами работает над рукописью.

Кроме Ростана и Брюсова, училась Цветаева у Пушкина и Блока, пьесы обоих любила и перечитывала. Заглавиями произведений она словно *отвечает* Пушкину: «Каменный Ангел» – «Каменный гость», «Червонный валет» – «Пиковая дама», «Метель» – «Метель»²⁴. Толчком к началу работы над «Каменным Ангелом» мог послужить выход 10-го июня 1919 года в издательстве «Алконост» в новой редакции блоковской «Песни Судьбы». В этом издательстве Марине Ивановне позже хотелось опубликовать поэму «На Красном Коне», и она мечтала доставить ее в Петербург через посредничество Блока. Словно состязаясь с Блоком, 14 / 27-го июня Цветаева принимается писать «Каменного Ангела», в июле и августе создает пьесу «Феникс». Отвечая на одну из анкет, Цветаева отнесет свои пьесы к *поэмам*: видимо, для нее это был еще один вариант крупной формы.

Мотив ожившего памятника заимствован Цветаевой из «Каменного гостя» Пушкина, а сама увлеченность темой идет из детской любви к памятнику Пушкину на Тверском бульваре: «Памятник Пушкина был не памятник Пушкина (родительный падеж), а просто Памятник-Пушкина, в одно слово, с одинаково непонятными и порознь не существующими понятиями памятника и Пушкина. То, что вечно, под дождем и под снегом, – о, как я вижу эти нагруженные снегом плечи, всеми российскими снегами нагруженные и усиленные африканские плечи! – плечами в зарю или в метель, прихожу я или ухожу, убегаю или добегаю. <...> Памятник-Пушкина, – объясняла Цветаева *детское* восприятие статуи-божества, – я любила за черноту – обратную белизне наших домашних богов. У тех глаза были совсем белые, а у Памятник-Пушкина – совсем черные, совсем полные. Памятник-Пушкина был совсем черный, как собака, еще черней собаки, потому что у самой черной из них всегда над глазами что-то желтое или под шеей что-то белое. Памятник Пушкина был черный, как рояль. И если бы мне потом совсем не сказали, что Пушкин – негр, я бы знала, что Пушкин – негр. <...> Мое белое убожество бок о бок с черным божеством. В каждом негре я люблю Пушкина и узнаю Пушкина, – черный памятник Пушкина моего до-грамотного младенчества и всея России» (V, 60—61). Цветаева проводит важную для нее параллель: памятник Пушкину был как звучащий рояль, *воплощение* искусства, божества, которому учила молиться мать, изумительная пианистка. И, как раскрытый рояль, памятник Пушкину воспринимался живым существом, способным сдвинуться с места Командором. Однажды в дом отца Марины пришел старший сын Александра Сергеевича, Александр Александрович Пушкин, сын «Памятник Пушкина».

²² Об «Огненном Ангеле» Брюсова, например, беседуют в 1912 году герои «Чистого понедельника» (1944) И. А. Бунина.

²³ В юности Цветаева посвятила Брюсову статью «Волшебство в стихах Брюсова», особое внимание уделяя в ней волшебству, мечте, воспоминанию, Германии и Heinrich Heine. Позже Цветаева напишет очерк «Герой труда», где создаст нелюбимый портрет Брюсова-славолюбца, ремесленника от литературы.

²⁴ Отмечено О. К. Крамарь. Рецепция пушкинских мотивов и образов в драматургии М. Цветаевой. ПЦ, с. 155—160. Трудно согласиться с Р. Войтеховичем, выводящим цветаевскую Аврору из пьесы Ежи Жюлавского «Эрос и Психея». ЦА, с. 19. В своем исследовании «Психея в творчестве Цветаевой: эволюция образа и сюжета» Войтехович рассматривает один из важных образов цветаевской поэтики, но ряд его трактовок представляется нам спорным. ЦА, с. 54—56.

Для ребенка это был приход *проснувшегося памятника*. С ним соединялись хрестоматийные пушкинские стихи о памятнике *поэтическом*, нерукотворном.

2. Загадочный треугольник

Реальные прототипы Каменного Ангела – Сергей Яковлевич Эфрон, «Ангел и Воин»²⁵, и актер Вахтанговской студии, Юрий Александрович Завадский. О муже в июле 1919 года Цветаева запишет слова дочери, показавшиеся точными: «Ничего от Амура, все – от Ангела»²⁶. К Юрию Александровичу Завадскому, игравшему Святого Антония в пьесе Метерлинка «Чудо Святого Антония»²⁷, обращен в 1918—1919 годы блистательный, моцартовский, «театральный» цикл «Комедьянт» В «Повести о Сонечке» (1937) о Завадском Цветаева напишет: «... у него и лица не было <...>. Было собирательное лицо Ангела, но до того несомненное, что каждая маленькая девочка его бы, из своего сна, узнала. И узнавала» (IV, 336—337). Вероятно, Цветаевой *показалось*, что лицо Завадского своей прелестью похоже на лик *снившегося ей в детстве ангела*. Там же, в «Повести о Сонечке», Цветаева объяснила: «*Ему* моя пьеса (пропавшая) „Каменный Ангел“: каменный ангел на деревенской площади, из-за которого невесты бросают женихов, жены – мужей, вся любовь – всю любовь, из-за которого все топились, травились, постригались, а он – стоял... Другого действия, кажется, не было. Хорошо, что та тетрадь пропала, так же утопла, отравилась, постриглась – как те... *Его* тень в моих (и на моих!) стихах к Сонечке... Но о *нем* – другая повесть» (IV, 337—338). На наш взгляд, из этих слов Марины Цветаевой не следует выводить *критическое* восприятие пьесы. Цветаева радуется исчезновению тетради, словно видя в этом какое-то предзнаменование, потому что пьеса хранила волшеббно-туманный отсвет детских снов, фантазий, прочитанных книг, встреч с людьми, ставших далеким *воспоминанием*.

Тетрадь с текстом пьесы, столь *одушевленно* обрисованная в приведенной выше цитате (*отравилась, постриглась*), была подарена другом, бывшим любовником или возлюбленным. Это следует из записи *черными* чернилами, сделанной на *Крещение* неустановленным лицом: «Когда будете писать стихи вспоминайте того, <кто> <Вам> подарил эту тетрадь. <Подпись нрзбр.> 19 <января> 18 г.»²⁸. Кто автор подписи? Это мог быть человек, очень напоминавший Завадского по сыгранной в жизни Цветаевой роли. 18 января 1918 года Сергей Эфрон уходил в добровольческую армию. Этим днем датировано стихотворение «На кортике своем: Марина...» – клятва в верности. Именно на следующий день после отъезда мужа Цветаева встретила с дарителем тетради и получила утешительный подарок. Тетрадь мог подарить Н. А. Плущер-Сарна или актер-студиец Володя Алексеев, или кто-то еще из художественно-театральной среды. Так или иначе, к дарителю Цветаева сохранила добрые чувства. Тетрадь открывается письмом неустановленному лицу, датированным 31-ым января 1919 года (ст. ст.)²⁹. Письмо обращено к некоей даме или *подруге*. В нем Цветаева дает оценку личности Завадского – и – оценку своей любви. *Давать отчет* можно кому-то близкому, кого любишь. В 1919 году Цветаева могла мысленно обратиться строки письма к поэтессе и подруге Софье Яковлевне Парнок, с которой ее связывал бурный и страстный роман, оставивший заметный след в творчестве³⁰. Они расстались три года назад, но Цветаева еще не забыла о Парнок:

²⁵ Из юношеского стихотворения «Але».

²⁶ ЗК, т. 1, с. 346.

²⁷ Саакянц А. А. С 97, с. 147.

²⁸ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1.

²⁹ Фрагмент письма по неизвестному нам источнику впервые опубликован в книге А. А. Саакянц: С 97, с. 147—148. Есть разночтения.

³⁰ Подробнее о Парнок – в кн.: Айзенштейн Е. О.: БПН, с. 318—340; СМЦ, с. 57—65; 366—368; Е. А. Романова. М. Цветаева и С. Парнок. Последняя встреча, Сб01, с. 167—182; Е. А. Романова. Опыт творческой биографии Софьи Парнок....: «Мне одной предназначенный путь...», 2005.

об этом свидетельствует сон о ней 1919 года³¹. Парнок в 1919 году находилась не в Москве, а в Крыму, и попытка эпистолярного диалога объяснима. Кроме того, сама потребность соотношения любви подруге (Она) и любви к мужчине (Он) свойственна Марине Ивановне, что открывает более позднее письмо К. Б. Родзевичу, в котором сравниваются две любви: «... с *подругой* я все знала полностью, почему же я после этого влеклась к мужчинам, с которыми чувствовала несравненно меньше? Очевидно, голос природы, тайная надежда получить все это – и несравненно больше! – от *друга*, – чудом каким-то, в которое я не верила, – п. ч. никогда не сбывалось! <...> Тоска по *довоплощению*. <...> Ваше дело – сделать меня женщиной и человеком, довоплотить меня»³². Еще одно: Парнок в цикле «Подруга» (первоначально цикл назывался «Ошибка») для Цветаевой ассоциируется с *театром* Шекспира: «Всех героинь шекспировских трагедий / Я вижу в Вас». Речь, вероятно, не только о трагедийности мироощущения. В поведении, жестах подруги нечто театральное, что показывает стихотворение «Могу ли не вспоминать я...», датированное 28-ым января 1915 года. Так что Цветаева отмечает своим письмом к Парнок 31 января 1919 года *годовщину* своей с ней любви, невольно соотнося *комедианта* Ю. Завадского и *трагическую героиню* С. Парнок. Она поэт, «демон крутолобий», «Снежная Королева», «не женщина и не мальчик», из-за нее, для нее созданы многие «Юношеские стихи». В 1919 году Цветаева дружна с Сонечкой Голлидэй – актрисой и соименницей своей бывшей Сони, это тоже напоминание о романе юности.

Кажется, Завадский в час письма к Парнок перестал быть Ангелом, Памятником, Цветаева уже не видит в нем кумира, *обман открылся, спектакль окончился?* Парнок – «Ошибка», Завадский – «Комедиант». Само слово «комедиант» в словаре Даля толкуется не только как «актер, лицедей», но и – «притворщик, лицемер».

Красными чернилами Цветаева надписала в тетради: «Черновики пьес Марина Цветаева Москва, январь 1919 г.». Далее – эпиграф: «–Любовник – друг, но Любовь – еще больший друг (– Платон друг, но Истина – еще больший друг)»³³. Свои произведения воспринимала Цветаева средством сказать истину, утвердить некий закон, дать свою философию любви. И обращаясь к теме, она вспоминает *Возлюбленного* и *Возлюбленную* своей жизни, Друга и Подругу. Собиралась ли она отправлять С. Парнок это письмо? Скорее всего, ей нужен был собеседник, и жанр письма – средство «поговорить» о том, что дорого, важно или... *смешно*.

³¹ Айзенштейн Е. О. СМЦ, с. 131—133.

³² ПКР, с. 59—61. Все письма к К. Б. Родзевичу – по этому изданию.

³³ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 1.

3. С бандой комедиантов

Ю. Завадскому Марина Ивановна посвятит январское стихотворение «Beau ténébreux! – Вам грустно. – Вы больны...»³⁴ (1918), стихотворение «Как много красавиц, а ты – один...» (6 февраля 1918 ст. ст.), с мотивами театра, рампы, рисующее существо, привыкшее к поклонению. О Завадском 4 марта 1919 г. – незавершенное стихотворение «Сам Чорт изъяснил мне милость (цикл «Комедиант»)), где Цветаева корит себя за неверность. В черновике она писала:

Пока на донскую спевку
<Спешил> лебединый стан
Душа моя блудной девкой
Шаталась по всем местам.
Что ад мне треклятый Дантов!
Я с Чертом с самим в родстве; —
Я с бандой комедиантов
Браталась в чумной Москве!
О да! Ваши губы красны,
И фраки на вас свежи, —
И все вы равно-прекрасны
При газовом солнце лжи!³⁵

На следующей странице Цветаева продолжает работу над стихотворением, словно бы отвечая на «Сонет» Парнок к Цветаевой 9 мая 1915 г.: «Где всходит солнце, равное тебе? / Где Гёте твой и где твой Лже-Димитрий?»³⁶ Этого мечтанного *Лже* и рисует Марина Ивановна в письме к Парнок. «Газовое солнце лжи» – так метафорически Цветаева видит в стихотворении *ночные декорации жизни*, заставившие ее *поверить* в Ангела-Завадского:

О да! ваши губы красны,
И фраки на вас свежи.
И все вы равно-прекрасны
При газовом солнце лжи.
Хребет вероломства гибок:
О, сколько вас шло на зов
Рублевых моих улыбок,
Грошовых моих стихов.
.....
Тщеславья и вероломства
Бесстрастный скупой союз³⁷.

Завадский для Цветаевой в марте 1919 года в веренице подаренных стихами, презрительно названных *грошовыми*. В нескольких текстах этого периода слышится мотив мучитель-

³⁴ красавец мрачный! (фр.)

³⁵ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 89. Ср.: Ц 7, 1, 462.

³⁶ Парнок С. Собрание стихотворений. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998, с. 176.

³⁷ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 89 об.

ной борьбы с собой: «Пригвождена к позорному столбу / Бессонной совести старинной»³⁸. В семитомнике стихи опубликованы без даты по копии белой тетради в цикле <Н.Н.В.>, где отдано предпочтение иному эпитету: «Пригвождена к позорному столбу / Славянской совести старинной» (I, 531). И в мартовском стихотворении 1919 года «О нет, не узнает никто из вас...» автор рисует метафорический образ душащей совести, мучительное сознание измены:

О нет, не узнает никто из вас
– Не сможет и не захочет! —
Как страстная совесть в бессонный час
Мне жизнь молодую точит!

Как душит подушкой, как бьет в набат,
Как шепчет все то же слово...
– В какой обратился треклятый ад
Мой глупый грешок грошовый!

(I, 464)

³⁸ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 93.

4. Колодец Св. Ангела

После отступления о стихах этого периода обратимся к тексту самого письма, носящего иронический характер:

Письмо.

Вы хотите, чтобы я дала Вам короткое *арегси*³⁹ моей последней любви?

Говорю «любви» потому что не знаю, не даю себе труда знать другого определения. (– Может быть: «все, что угодно – только не любовь»? Но – все, что угодно! –)

Итак: во-первых он божественно-красив и одарен божественным голосом. Обе сии божественности – на любителя. Но таких любителей – много: все мужчины, не любящие женщин и все женщины, не любящие мужчин. – *Vous voyez ça d'ici*⁴⁰? Херувим – серафим – князь тьмы, смотря по остроте зрения глаз, на него смотрящих. Я, жадная и щедрая, какой Вы меня знаете, имела в нем все эти три степени ангельского лика.

– Значит не человек? —

– Да, дорогая, прежде всего не человек.

<--> Значит бессердечен?

<--> Нет, дорогая, ровно настолько сердца, чтобы дать другому возможность не задохнуться рядом с...

– Подобие сердца.

– Вообще, подобие, подобие всего: нежности, доброты, внимания,

– Страсти?

– Нет, здесь и ее подобия нет.

Прекрасное подобие всего, что прекрасно. Вы удовлетворены?

И ровно настолько души, чтобы плакать – чуть влажные глаза! от музыки.

Он восприимчив, как душевно, так и физически, это его главная и несомненная сущность. От озноба до восторга один шаг. Его легко бросает в озноб. Другого такого собеседника и партнера на свете нет. Он знает то, чего Вы не сказали и <может> <быть> не сказали бы, если бы он уже не знал.

Абсолютно недейственный, он, не желая, заставляет Вас быть таким, каким ему удобно. (Угодно здесь неуместно, ему ничего не угодно)

– Добр? Нет.

– Нежен? Да.

Ибо доброта чувство первичное, а он живет исключительно вторичным, отражением. Так вместо доброты – внимание, злобы – пожатие плечами, любви – нежность, жалости – участие и т. д.

Но во всем вторичном он очень силен, перл, первый смычок. Подобие во всем, ни в чем подделка.

NB! Ученик Начало скрипичное и лунное.

О том, что в дружбе он тот, кого любят излишне говорить.

– А в любви? —

Здесь я ничего не знаю. Мой женский такт подсказывает мне, что само слово «Любовь» его как-то шокирует. Он, вообще боится слов – как вообще –

³⁹ *Суждение, взгляд (фр.).*

⁴⁰ *Вы видите? (фр.).*

всего явного. <Призраки> не любят, чтобы их воплощали. Они оставляют эту роскошь за собой.

Люби меня, как тебе угодно, но проявляй это, как удобно мне. А мне удобно так, чтобы я догадывался, но не знал. А пока слов не сказано

– Волевое начало?

Никакого. Вся прелесть и вся опасность его в глубочайшей невинности. Вы можете умереть, он не справится о Вас в течение месяца / <узнает об этом месяц спустя>. «Ах, как жалко! Если бы я знал, но я был так занят... Я не знал, что так сразу умирают»...

Зная мировое, он, конечно, не знает бытового, а смерть такого-то числа в таком-то часу – конечно, быт. И чума быт.

– Дым и дом. —

Но есть у него, взамен всего, чего нет, одно: воображение. Это его сердце и душа, и ум, и дарование. Корень ясен: восприимчивость. Чужая то, что в нем видите Вы, он становится таким. Так: Дэнди, демон, баловень, архангел с трубой – он все, что Вам угодно только в тысячу раз пуще, чем хотели Вы⁴¹. Так Луна, оживив Эндимиона⁴² <,> быть может и не раз в этом раскаивалась.

Игрушка, <которая> мстит за себя. *Objet de luxe et d'art*⁴³, и горе Вам, если это <objet> de luxe et d'art – станет <Вашим> <хлебом> <насытным>.

– Невинность, невинность, невинность!

Нevinность в тщеславии, невинность в себялюбии, невинность в беспамятности, невинность в беспомощности – с таким трудом сам надевает шубу и зимой 1919 г. в Москве спрашивает, почему в комнате так холодно. —

Есть, однако, у этого невиннейшего и неуязвимейшего из преступников одно уязвимое место: безумная – только никогда не сойдет с ума! – любовь к сестре⁴⁴. В этом раз навсегда исчерпалась вся его человечность. Я не обольщаюсь.

Итог – ничтожество, как человек, и совершенство – как существо. Человекоподобный бог, не богоподобный человек.

Есть в нем – но это уже не <причем?>, а бред: и что-то из мифов Овидия (Аполлон ли? Любимец ли Аполлона), и что-то от Возрождения, – мог бы быть <любимым> учеником Леонардо⁴⁵ – и что-то от Дориана⁴⁶, и что-то от Лорда Генри⁴⁷ (и соблазнитель, и соблазненный!) и что-то от последних часов дореволюционной Франции – и что-то – и что-то...⁴⁸

⁴¹ Далее следует зачеркнутая концовка предложения: [и в такой мере, что Вы сами уже подвластны собственному вымыслу].

⁴² Цветаева соотносит себя с Селеной, Ю. Завадского – с прекрасным Эндимионом.

⁴³ роскошь искусства (фр.)

⁴⁴ Речь идет о Вере Аренской, приятельнице Цветаевой.

⁴⁵ Судя по всему, более поздняя вставка.

⁴⁶ Герой романа «Портрет Дориана Грея» Уайльда.

⁴⁷ Герой романа «Портрет Дориана Грея» Уайльда.

⁴⁸ Далее зачеркнуто: « [И так как я также в итоге неуязвима, как он, только больше страдаю, ибо наполовину человек я... не] счастлива не то слово В лице его у меня столкнулись две роскоши И я, суровая с детьми, твердая и горячая, как кремень]». РГАЛИ, ф.1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 80 об—81.

– Из всех соблазнов его для меня – ясно выделяются три – я бы выделила три главных: соблазн слабости, соблазн равнодушия / бесстрастия – и соблазн Чужого.

31 <января> 1919 г. МЦ⁴⁹.

В письме Цветаева рассуждает о личности Завадского – артиста, человека театра и игры «отражений». Во всех определениях, которыми она наделяет своего героя: красавец, ангел, демон, херувим – серафим – князь тьмы; ученик, *ведомый*, существо «скрипичное и лунное», *призрак* – просматривается: Завадский занимает ее воображение, оттого что не похож на остальных. Цветаева любит «Чужого», восхищается «существом», презирует человеческое, бытовое, житейское. Двоемирие, отмеченное Цветаевой в Завадском, в пьесе «Каменный Ангел» дано в двух персонажах, каждый из которых несет черты реального Завадского: в Ангеле (божественное) и Амуре (плотское). Кстати, в трактовке Цветаевой, и земная любовь, любовь к Амуру, живет в области «верха» жизни. Это любовь к двойнику Ангела, обману, миражу, к нечеловеку, к *богу любви и поэтов*. С подлинным Ангелом ассоциируется муж Сергей Эфрон, воюющий в белой армии, а образ Колдуньи вызван воспоминаниями о С. Парнок.

Поскольку вслед за письмом в тетради заглавие «Колодец Св. Ангела» и подзаголовок «Семь писем», можно предположить, что Цветаева намеревалась написать произведение, построенное как *повесть* или *роман в письмах*, избрав любимое число «семь» для обозначения композиции новой вещи⁵⁰. Позднее она соберет для публикации несколько писем, обращенных к Геликону, – <«Флорентийские ночи»>. Таковую вещь ей захочется сделать и из своей переписки с рано погибшим поэтом Николаем Гронским⁵¹. Истоком замысла мог служить неоконченный и при жизни неопубликованный «Роман в письмах» А. С. Пушкина, (1827), с десятью письмами без названия. Центральной интригой пушкинского романа была любовь двух молодых людей.

В тетради М. Цветаевой 1919 года читаем:

«Колодец Св. Ангела.

(Семь писем)

Итак, решено: мы будем любить друг друга ангельской любовью. Ангелы бесстрастны и бесполезны. Вы бесстрастны, я бесполезна, мы встретились у колодца Св. Ангела, – в субботний, блаженный, ангельский час, кроме того – я забыла главное – ни Вам ни мне – раз навсегда – ничего не надо: Вам, потому что у Вас уже все было, мне, – потому что мне всего слишком мало.

Прекрасный старый Бог – для меня он червонный король и дедушка – смотрит с розовых своих облаков на Вас и на меня и благословляет нашу встречу, встречу женщины, которая будет ангелом, с ангелом, который был человеком.

Это Бог Вас послал, я в это твердо верю (тверже, чем в существование Бога!)»⁵².

Письмо оказалось *единственным*. Встреча у колодца перерастет в пьесу, а видение Бога, начерно данное в письме, воскреснет в октябре 1919 года в стихотворении «Бог! – Я живу! – Бог! – Значит ты не умер...», где создан образ угрюмого старика и карточного короля, к которому лирическая героиня испытывает сыновне-дочерние чувства.

⁴⁹ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 80–81. Впервые письмо публикуется полностью, в соответствии с авторской пунктуацией.

⁵⁰ О семантике чисел см.: О. Г. Ревзина «Выразительность счетных слов». БЦ, с. 370–394; Войтехович Р. Стихия и число в композиции цветаевских сборников. ЦА, с. 372–399. В кн. Е. Романовой «Опыт творческой биографии Софьи Парнок...» – ссылка на неопубликованную статью Д. А. Мачинского «Магия слова в жизни и в поэзии Марины Цветаевой».

⁵¹ НГ, с. 6.

⁵² РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 82. Публикуется впервые.

Так Цветаева решила написать еще одну пьесу. К тому времени ею были закончены «Метель», «Приключение» и «Фортуна».

5. Восход и Закат

Цветаева начала писать «Каменного Ангела» в *воскресенье* 27 февраля 1919 года по старому стилю, в день вести о том, что 26²⁰ февраля покончил с собой актер Алексей Александрович Стахович. Она составила подробный план и написала начерно вариант первой картины. Мартом 1919 датированы стихи «Памяти Стаховича» и дневниковая проза о нем. Можно предположить, что переживания по поводу смерти Стаховича, еще одного встреченного Ангела, повлияли на стремление Цветаевой зарыться в новый творческий «сон».

Трудно согласиться с мнением, что в любви и привязанности к Стаховичу, к Волконскому, к другим *старшим* по возрасту мужчинам Цветаева искала замены умершему отцу⁵³. Восхищение отцом было, но не было с ним подлинного внутреннего родства. Она унаследовала от Ивана Владимировича филологическую чуткость, трудолюбие, но отец никогда не знал настоящего своих дочерей. Стахович, князь С. М. Волконский, Рильке – это старшие современники, по отношению к которым Цветаева испытывала духовно-мистические чувства⁵⁴. В марте Цветаева начинает писать пьесу о придворном и комедианте – пьесу о Мэри⁵⁵, поминая Стаховича и Завадского. Черты последнего узнаем в образе комедианта с королевской фамилией – Артура Кинга⁵⁶: «Придворный и комедиант. Женщина ищет в комедианте то, что есть в придворном. Комедиант – тщеславное, самовлюбленное, бессердечное существо, любящее только зеркало»⁵⁷. Мотив пьесы отразился в стихотворении, опубликованном в цикле «Комедьянт» (№24):

Да здравствует комедьянт!
Да здравствует красный бант
В моих волосах веселых!
Да здравствуют дети в школах,
Что вырастут – пуще нас!

(I, 462) (март 1919)

Упоминаемый «красный бант» есть и у Мэри («Радуйся, бант мой красный!») и знаком читателю по стихотворению «Красный бант в волосах...» (10 ноября 1918). Вторую картину пьесы о Мэри Цветаева назвала «Эолова арфа», по одноименной балладе Жуковского, а в образе Джима отразилась любовь Цветаевой к Пушкину. «Негр», «чёрный» – слова, окрашенные для Цветаевой *поэтически*, соотносились с Пушкиным, отсюда символические строки в плане пьесы о том, что надо выбирать нелиняющее. В тексте пьесы, в разговоре с чернокожим слугой – воспоминание об утраченной матери Мэри. С Джимом Мэри роднит ее сиротство. Имя лорда Дельвиля, отца Мэри, вводит еще одну любимую Цветаевой тему *Англии* и лирических туманов, родины Байрона и поэзии.

Новая роль, роль Мэри, видимо, предназначалась Цветаевой для актрисы Сонечки Голлидэй⁵⁸. Имя Мэри Цветаева выбрала из-за родства со своим именем и, возможно, основываясь на литературных источниках: «Пире во время чумы» и стихотворении «Barry Cornwall» (1830)

⁵³ Клинг О. Поэтический мир Марины Цветаевой. М., 2001.

⁵⁴ 16 августа 1928 года о Волконском Цветаева писала поэту Гронскому: «Любите его, Колюшка, пусть себе спит. Спящий орел. Ганимед, стережущий Зевеса. Все миф». ЦГ, с. 67.

⁵⁵ Впервые пьеса была опубликована в кн. «Russica-81» (Литературный сборник. Нью-Йорк, 1982. В ЦГ печаталась по тексту первой публикации (расшифровка А. Сумеркина и В. Швейцера).

⁵⁶ king – король (англ.)

⁵⁷ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 2, л. 3.

⁵⁸ Саакянц А. А. С 97, с. 160.

Пушкина и «Герое нашего времени Лермонтова». Эпитет «сквозная»⁵⁹ на полях тетради с черновиком пьесы, роднит Мэри с еще не созданной тогда Марусей из «Молодца», а диалог с ветром делает ее похожей на Аврору «Каменного Ангела» и на будущую героиню поэмы «Царь-Девушка». Мэри, как и другие персонажи Цветаевой, *сновидица*.

Мотивы Восхода и Заката из несостоявшейся пьесы о Мэри: «Двое спешат... Восход и Закат...» – в 1921 году получают развитие в цикле «Ученик», где с одним из «солнц» отождествит Цветаева себя, с другим князя – Волконского. «Видела только, что два плаща...» – говорит Мэри о своих «крылатых» гостях, похожих на Господина в плаще пьесы «Метель». Во время работы над второй картиной сбоку в тетради – запись о Мэри «Собеседница Мира»⁶⁰, перекликающаяся со строками стихотворения «Что другим не нужно – несите мне...» (1918): «Высоко несу свой высокий сан – / Собеседницы и Наследницы!» Цветаева видела себя собеседницей Неба, наследницей высоких поэтических традиций, идущих из литературы прошлого. Девиз Мэри – «Юность и доблесть» – созвучен стихотворению «Белая гвардия, путь твой высок...» (1918), посвященному воинам белой армии, соратникам мужа. Так что пьеса о Мэри – еще один *сон о Старом мире*.

Есть сходство замысла пьесы о Мэри с «Каменным Ангелом». В канун шестнадцатилетия Цыганка нагадала Мэри встречу с двумя мужчинами ее жизни: коршуном и лебедем, ангелом и демоном, стариком и юношей: «Коршун и лебедь... Закат... Восход...». В 1919 году Закат – Стахович, о нем горюет Цветаева, Восход – Завадский или Эфрон? Но пьеса о Мэри перестает занимать Цветаеву. Она пишет «Стихи к Сонечке» и служит в Наркомнаце на Поварской, во дворце Искусств, потом на Пречистенке, на Смоленском бульваре⁶¹. На Благовещение, 7-го апреля 1919 года, узнает о здравии Эфрона. И возвращается к «Каменному Ангелу» только летом: «Пьеса задумана в марте, начата 14 (27) июня 1919 года, кончена 1 (14) июля 1919 года»⁶². Начало работы над «Каменным Ангелом» привязано к 27-му июня: Цветаева вспоминала Стаховича, еще раз отдавала дань памяти личности, ассоциировавшейся у нее с 18 веком. Можно сказать, со Стаховичем у нее состоялся роман после его смерти. Они почти не знали друг друга, но самоубийство Стаховича заставило Цветаеву подумать о том, что к умершему она ближе всех, потому что больше всех *на краю*, легче всех пошла бы вслед за ним. 14 июля по новому стилю, в главный национальный праздник Франции, в день взятия Бастилии, Цветаева окончила «Каменного Ангела» и приступила к «Концу Казановы».

⁵⁹ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 2, л. 4 об.

⁶⁰ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 2, л. 8.

⁶¹ Саакянц А. А. С 97, с. 146.

⁶² Театр, с. 129.

6. Варианты плана и композиция

В марте Цветаева записала *два* варианта плана первой картины «Каменного Ангела». Оба довольно сильно отличаются от окончательного. В первом варианте главной героине является Колдунья, которая насылает видение об Ангеле на женщину, разлюбившую и мужа, и любовника, чтобы через нее рассчитаться со Святым Ангелом за его нелюбовь. В окончательном тексте пьесы Цветаева оставляет намек на любовь Венеры (бывшая Колдунья) к Св. Ангелу: «Чтобы помнил Ангел / Старую Венеру!»⁶³ В первоначальном плане речь шла об опытной, знающей жизнь героине, разлюбившей мужа и любовника из-за «видения» и «голоса». В окончательном тексте Аврора – почти ангельское создание. Кроме того, в первом варианте плана женщина *сама* приходит за советом к коварной колдунье, враждовавшей с Ангелом. В окончательном тексте встреча Авроры с Венерой произойдет в четвертой картине, в замке Венеры, где статуя Венеры преобразится в ожившую статую Богородицы.

Написав часть плана первой картины, Цветаева начинает заново. В *новом* варианте вводится в пьесу Сон как *персонаж*: «Колдунья и Сон. Сон приходит за распоряжениями: одна знатная дама проездом в нашем городе осталась без сна. <...> „Одень плащ Матерь Божия, явись ей во всем блеске и славе, зови ее в монастырь, вели ей забыть любовника и направь ее шаги к Колодцу Св. Ангела“. Сон выслушал, вышел с поклоном. (Колдунья – символ Любви, Ангел – бесстрастия.)»⁶⁴. В плане Сон *превращается* в Богоматерь, чтобы исполнить повеления Колдуньи. В *окончательном* тексте пьесы Аврора своего Ангела видит во сне, и образ поломанного крыла во сне Авроры напоминает образы блоковской «Песни Судьбы» и «Стихов к Блоку». Мотив сна в пьесе связан, видимо, с Эфроном и с Завадским⁶⁵:

Амур (взрывом)

Святость, бледность, милость⁶⁶, —
Как призрак! – Что ж тебе приснилось?

Аврора

Поломанное – как всегда —
Крыло – и темная вода.

(*Театр, 123*)

В черновом плане *второй* картины узнаем черты *первой* картины окончательного текста пьесы: «Колодец Св. Ангела. Приходят женщины с молитвами. <...> Молитвы: <просительные>, <благодарственные>, упрекающие. Площадь пуста. Вечерняя заря. <...>»⁶⁷. Здесь же в плане – мотив *вожатая* — один из важнейших для Цветаевой, связанный с «Капитанской дочкой» Пушкина, отразившийся в поэме «На Красном Коне», в прозе «Пушкин и Пугачев». В плане второй картины – намек на двух Ангелов, настоящего, каменного, и – мнимого. Это Цветаева сохранила в окончательном тексте пьесы. Но ее героиня, абсолютно земная и страстная, станет впоследствии более одухотворенной. Здесь же намечен мотив волшебного напитка.

⁶³ Там же, с. 101.

⁶⁴ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 83 об.

⁶⁵ Подробнее об этом: Айзенштейн Е. О. СМЦ, с. 455.

⁶⁶ В публикации *Неизданного*: «Святость, бледность, хилость».

⁶⁷ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 83 об.

Автор не решил еще точно, земного, для Ангела, или небесного – для героини: «Дама пьет из ковша. – Холодно? – Нет, странно-жарко! – Выпей и ты <.> Или набирает <во> фляжку»⁶⁸.

В первоначальном плане третьей картины Цветаева намеревалась дать диалог Ангела и Любовника. Был намечен эпизод «В гостинице», когда женщина рвется к любовнику. Цветаева задумывает, что Ангел *наильно* разлучает даму с любовником, но не дописывает, недовольная: Ангел не может выступать в подобной роли.

В окончательном тексте действие происходит в лачуге Венеры (Колдунья). Вместо Сна появляется Амур, ветреный *сын* Венеры, богини любви, «охотник», «красавчик», «француз», и жалуется Венере, что Аврора занята лишь Ангелом. Нет, Амур не влюблен, но «затронута честь стрелка».

В четвертой картине, в черновом плане названной «У монастырских врат», происходит вочеловечение Ангела, которому впервые открывается земной мир, – мотив, сближающий пьесу Цветаевой с «Песней Судьбы» Блока: «У <монастырских> врат – ангел и дама. Беседа о цветах и звездах. – Бесстрашие. Но вдруг ангелу хочется пить. Дама достает серебряную фляжку, пьет сама, дает ему. – «Странно-жарко». – Ангел впервые видит: руки, губы, глаза. Мир открывается ему. Безумная нежность.

Но дама, вспоминая сон о <Божьей> Матери, дергает за веревочку, колокольчик звонит. Монахини уводят ее. Ангел на камне, плачет»⁶⁹. Таким образом, Цветаева планировала закончить пьесу уходом дамы в монастырь. В окончательном тексте не Ангел, а *Аврора, невинное дитя*, вкушает дар земного чувства, пьет любовный напиток, ей открывается соблазн земной любви (см. третью картину «Обольщение»). Аврора забывает об истинной любви к Ангелу, хотя чувствует обман, но не в силах противиться охватившей ее земной страсти.

В черновом списке действующих лиц плана пятой картины – Св. Ангел на колодце, Венера, в образе колдуньи, Сон, Амур, Вероника. Впервые колдунья и женщина названы по имени и созвучно. *Вероника* беседует со стоящим на цоколе колодца Амуром, поставленным туда *Венерой* вместо Ангела. Вероника укоряет Амура, что забыла любовника, что ей снится теперь статуя Ангела-Амура, просит сойти с пьедестала и идти с ней⁷⁰. Картина заканчивается *поцелуем статуи* и словом «Монах»: так появляется настоящий Ангел или Сон, зовущий в монастырь. Мотив поцелуя статуи подсказывает, что, уже в 1919 году Цветаева читала «Флорентийские ночи» Г. Гейне. К тому же, имя Гейне, с которым Цветаева чувствовала родственность пера, упоминается в ее записной книжке 1919 года, в эссе «О Германии»: «Гейне всегда покроет всякое событие моей жизни, и не потому что я... (событие, жизнь) слабы: он – силен!» (IV, 547)⁷¹.

В окончательном тексте Венера превращается в мать Веронику, она всякий раз разная: то старая колдунья, то настоятельница монастыря, то сводня⁷². Юную Веронику Цветаева назовет Авророй. Ауга – «предраассветный ветерок», а в римской мифологии – богиня утренней зари, соответствующая утренней Эос. Аврора сродни не только небесному Св. Ангелу, но и Амуру. Она, любящая крылатого Ангела и легкомысленного Амура, «ветерок», дующий то в одну, то в другую сторону, недаром голос Амура в окончательной редакции пьесы «как ветер переменный».

Далее Цветаева записывает новый план пьесы, в котором значится четыре картины:

⁶⁸ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 83 об.

⁶⁹ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 84.

⁷⁰ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 83 об—84 об. Здесь же мотив пожара, города в огне, от которого может спасти Ангел.

⁷¹ О влиянии германской поэтики на русский фольклор и эпос. Simon Karlinsky. Marina Cvetaeva. p. 156.

⁷² В четвертой картине, когда мать Вероника благословляет союз Авроры и Амура, из уст Амура перифразой звучит истинное имя Колдуньи-Афродиты: «Мать! – Богиня! / Пеннорожденная!» (Театр, с. 116)

«Колодец Св. Ангела

1. Обручение.
2. Заговор.
3. Замок Венеры
4. Колодец Св. Ангела»⁷³.

В окончательном тексте – шесть картин: 1. Колодец Св. Ангела. 2. Не имеет названия. 3. Обольщение. 4. Замок Венеры. 5. Кольцо. 6. Ангельский благовест⁷⁴. Если в первоначальном плане все заканчивалось у колодца, то в самой пьесе символический колодец – точка завязки сюжета. Окончательная композиция содержит важные добавления: Цветаева всю жизнь любила серебряные кольца и воспела обручальное кольцо как символ единения с мужем в стихотворении «Писала я на аспидной доске...»⁷⁵. В пьесе кольцо с надписью – знак верности Ангелу, своей подлинной любви, а в тогдашнем жизненном измерении – верности Эфрону⁷⁶. Еще в финале прозвучит ангельский благовест – знак божественной помощи и спасения.

Четырежды переделывалась ремарка к пятой картине. Шестая картина пьесы в окончательном варианте состоит из двух эпизодов: диалога Венеры и Авроры и диалога Венеры и Богоматери. Венера собирается сделать Аврору публичной девкой. Аврора помнит об Ангеле, читает надпись на кольце, и происходит чудо: настоящая Богоматерь в синем звездном плаще призывает Аврору испить из чаши забвенья, покинуть этот мир вместе с ребенком, чтобы соединиться в райском Саду с Ангелом. «Он помнит, он любит, / Он ждет тебя в рай», – такой станет концовка пьесы летом 1919 года.

⁷³ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 85—86. Публикуется впервые.

⁷⁴ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 2.

⁷⁵ Судя по сохранившемуся кольцу С. Я. Эфрона, на кольце Цветаевой было выгравировано имя мужа и дата венчания. Поэт и время, с. 159.

⁷⁶ Д. А. Мачинский в беседе с автором этих строк высказывал мысль о том, что надпись на кольце связана с образом Иоанны Д. Арк. У Иоанны было простое, дешевое кольцо, подаренное родителями с надписью: «Иисус и Мария». Ряд стихотворений этого периода творчества Цветаевой отмечены интересом к личности Жанны. Во Франции, в Мёдоне, Цветаева жила на авеню Ж. Д. Арк.

7. Вторая тетрадь

Во второй черновой тетради читаем *новое* название: «Каменный Ангел. Пьеса в 6^{ти} картинах, в стихах» и посвящение: «— Сонечке — Голлидэй — Женщине — Актрисе — Цветку — Героине»⁷⁷. Посвящение Сонечке соотносится с письмом к Софье Парнок, положившим начало работе над пьесой. Эпиграф: «Оттого и плачу много, / Оттого — / Что влюбила больше Бога / Милых ангелов его. МЦ»⁷⁸ — Цветаева взяла из своего стихотворения 1916 года «Бог согнулся от заботы...», написанного в день рождения Наполеона, 15 августа. В этих стихах — отчетливый отголосок стихотворения Ахматовой из сборника «Вечер»: «Мне холодно! Крылатый иль бескрылый, / Веселый бог не посетит меня» («И мальчик...», 1911). Во-первых, для Цветаевой это стихотворение, созвучное стихам первого сборника «Вечерний альбом», воскрешало мир похожих девических грез. Во-вторых, в сборнике «Вечер» оно помещено после цикла «В Царском Селе» (туда оно впоследствии и войдет), где во втором стихотворении цикла тоже звучит мотив памятника, с которым соотносит себя лирическая героиня, признаваясь в любви почти на языке цветаевской Авроры:

...А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.

И моют светлые дожди
Его запекшуюся рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану⁷⁹.

В третьем стихотворении этого цикла, «Смуглый отрок бродил по аллеям...», воспет *памятник юноше Пушкину* скульптора Р. Баха рядом с царскосельским Лицеем. Эти стихи необыкновенно нравились Цветаевой. В записной книжке 1915 года она с восхищением написала: «И есть у нее одно восьмистишие о юном Пушкине, которое покрывает все изыскания его биографов»⁸⁰. Символично для Цветаевой само название сборника Ахматовой — «Вечер» (на вечерней заре начинается действие «Каменного Ангела»), «ангельско-амуровое» оформление и помещенный на фронтисписе книжки рисунок Е. Лансере, изображавший лирическую героиню на фоне *вечерней зари*. Вспомним «Стихи к Блоку»:

Но моя река — да с твоей рекой,
Но моя рука — да с твоей рукой
Не сойдутся, Радость моя, доколь
Не догонит заря — зари, —

⁷⁷ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 2, л. 14.

⁷⁸ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 2, л. 14.

⁷⁹ Ахматова Анна. Вечер. Стихи. Цех поэтов. СПб., 1912. «Книжные редкости». Библиотека репринтных изданий. М.: Книга, 1988, с. 15.

⁸⁰ ЗК. Т. 1, с. 150.

варьирующие пушкинские стихи о двух зорях из «Медного всадника» («Одна заря сменить другую / Спешит, дав ночи полчаса...»⁸¹). Кстати, к Блоку, по-видимому, 15 августа 1916 года, обращено стихотворение «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...», датированное тем же днем, что стихи *эпиграфа* к пьесе «Каменный Ангел».

Скорее всего, в «Каменном Ангеле» – и сознательная переключка со стихотворением Ахматовой «Широк и желт вечерний свет...» (1915) из сборника «Белая стая» (издания 1917 и 1918 годов):

Прости, что я жила скорбя
И солнцу радовалась мало.
Прости, прости, что за тебя
Я слишком многих принимала.

Цветаева могла знать эти стихи еще по публикации в «Русской мысли», №12 за 1915 год. Сборник «Белая стая» был подарен Цветаевой Ланном (об этом упомянуто в письме Цветаевой к нему от 6-го русского декабря 1920 г.). В письме Али Эфрон к Ахматовой марта 1921 года – строка о «Белой Стае»: «Белую Стаю Марина в одном доме украла и целые три дня ходила счастливая» (VI, 205).

Среди *ангелов* цветаевской пьесы, таким образом, оказываются и А. С. Пушкин, и Наполеон, и его сын Орлёнок, и поэт А. Блок, и А. Ахматова, и герой *земного* романа Н. А. Плутчер-Сарна, и подруга С. Парнок, и муж-воин С. Эфрон, и артист Ю. А. Завадский. Можно сказать, пьеса – памятник Любви в разных ее ликах.

Марина Цветаева заново переписывает пьесу с самого начала, вводит ремарки. Приведем примеры того, как шлифовался текст:

Вероника (Аврора):

Здравствуй, радость,
Здравствуй, рай,
Это я!
Ясная заря твою,
Праздник твой!
Ну скажи мне, как дела?⁸²

В беловом тексте речь Авроры значительно короче, будничнее, ближе к разговорной речи:

Здравствуй, ангел!
Это – я. Как дела?
Много – из низу – ковшей?
Вниз – колец?⁸³

Символичен в пьесе колодец. Цветаева-поэт пишет стихи, и каждое стихотворение связано с любовью к земному существу и напоминает об Ангеле как идеальном адресате стихов. В воображении поэта живет некий идеальный слушатель, и все «кольца», бросающиеся в коло-

⁸¹ Все стихи Пушкина приводим по изданию: Пушкин А. С. Сочинения в трех томах. М.: Художественная литература, 1985 без указания страниц в тексте.

⁸² РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 2, л. 11. Публикуется впервые.

⁸³ Театр, с. 99.

дец, не только подарки Ангелу, это символы забвения отгремевших чувств в *творчестве*. Персонажи пьесы воплощают авторские страсти. Эти страсти идут «на поклон» к Ангелу. Одно из воплощений таких страстей – Монашка. В первоначальном тексте первой картины Цветаева рисует непривлекательный женский образ, в окончательном – Монашка соткана из противоречий, ее ресницы прекрасно-длинные. Она хотела бы любить по-земному, а должна молиться богу. В первоначальной редакции:

Монашка

Мои щеки желты и впалы,
Я проста, как ребенок малый.
Даже <пропуск в рукописи> – боюсь,
Все молюсь, все молюсь, все молюсь⁸⁴.

В окончательном тексте (3—8 стихи) длина ресниц уподоблена стрелам, что у Цветаевой является излюбленной метафорой мысли; ресницы соотносятся с любовными стрелами Амура:

Монашка (*опускаясь на колени*)

Прохожу, опустив глаза.
Мне любить никого нельзя.
А ресницы мои длинные,
– Говорят, что они как стрелы!
Но в том нету моей вины:
Это бог их такими сделал!

Я ресницами не хваюсь.
Все молюсь, все молюсь, все молюсь.

(*Театр, с. 97*)

Окончательный вариант интереснее по конфликту между потребным и данным, между природой и назначением. Женская природа борется в Монашке с необходимостью молитвы. Другой персонаж пьесы, Веселая девица, тоже похожа на самого поэта, поскольку еще в утробе матери пела песни. Рождение в мир – освобождение от плена, возможность любви и творчества:

Я <у> матушки в утробе
Песни пела, билась,
Чтоб на волю отпустили.
Родилась – влюби-илась.

(*ЧТ-2*)

Рисуя портрет возлюбленного, Веселая девица противопоставляет его каменному Ангелу:

Ты не сердись, – ты чан с <святой> водой,
Ты – каменный, а он ведь был – живой!⁸⁵

Последний мотив сохранится и в окончательной редакции, но станет резче:

⁸⁴ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 2, л. 10.

⁸⁵ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 2, л. 9.

И чорт с твоей водой, – какой в ней толк!
Какой ты ангел, – каменный ты столб!

(ЧТ-2)

Аврора

Во второй картине Венера произносит слова, которые применимы к самому автору пьесы:

Та – в монастырь, та – законным браком, —
Ну тебя, чертова жизнь, – к собакам!
Эх, уж давно бы легла под снег,
Каб не Венерин мой вечный век!

(Театр, с. 101)

Именно вечный век Венеры, богини, ассоциировавшей с любовью и с произведениями искусства, помогал Цветаевой жить в Москве девятнадцатого года, писать стихи, помнить о второй своей сути, выражаемой через стихи, о своей вечной *роли поэта*. Венера в пьесе – творительница не только чужих любовей, романов, страстей, благодаря ей слагаются стихи; бормочущая над чугуном Венера близка Колдунье (поэма «На Красном Коне») и Кормилице («Федра»). На образ Венеры, прикинувшейся в пьесе Настоятельницей храма или Богоматерью, повлияло стихотворение «К **» («Ты богоматерь, нет сомненья...») (1826), в котором двадцатисемилетний Пушкин рисует бога красоты и портрет Богородицы Красоты, матери бога любви Амура и *бога поэтов*:

Есть бог другой земного круга —
Ему послушна красота,
Он бог Парни, Тибулла, Мура⁸⁶,
Им мучусь, им утешен я.

Он весь в тебя – ты мать Амура,
Ты богородица моя.

Цветаевой в 1919 году тоже исполнится 27 лет. Набросок в тетради: «Зимою девятнадцатого года, / Покинутая всеми, как собака, / Слагаю <...> оды Дружбы и Любви»⁸⁷, – словно резюмирует ее переживания. Одой Дружбе и Любви стала пьеса «Каменный Ангел». Своей героине Цветаева придумала имя, роднящее ее с лирикой Пушкина («Зимнее утро»), с французской писательницей Жорж Санд, чье настоящее имя *Аврора*. Имя Жорж Санд встречается на страницах цветаевской записной книжки 1919 года, в стихотворении «Друзья мои! Родное триединство!..» цикла «Комедиант». В октябрьском стихотворении 1919 года «Консуэла! – Утешенье!..» именем героини Жорж Санд названа дочь Ариадна. В своем стихотворном послании к Цветаевой «В разноголосице девического хора...» имя Аврора использовал Осип Мандельштам, живописуя Марину Цветаеву через облик соборной Москвы:

И пятиглавые московские соборы

⁸⁶ Возможно, строчки Пушкина – один из литературных источников прозвища сына Цветаевой Мура. Другой известный источник – роман Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра», где животные пародируют людские нравы и отношения.

⁸⁷ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 1, л. 83.

С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой⁸⁸.

(1916)

Если у Мандельштама печаль «по русском имени и русской красоте», то у Цветаевой тоска по Ангелу германскому, в *прибрежном городке*. По всей видимости, в «Каменном Ангеле» можно найти неизвестные *немецкие* интертекстуальные корни, ведущие к Гёте и к Гейне⁸⁹. Цветаева, назвав героиню Авророй, мысленно соотносит ее с лирикой Пушкина, с «архитектурным» портретом Мандельштама, с французской писательницей Жорж Санд, обозначив сразу несколько русл, питавших Музу. Поговорить с памятником Пушкина, с Ангелом-поэтом можно в *искусстве*. Аврора — имя главной героини пьесы становится *музыкально-поэтической цитатой*. Еще два интертекстуальных источника — Аврора из балета «Спящая красавица» на музыку П. И. Чайковского (1889), виданного в детстве в большом театре (см. прозу «Черт»). И — название крейсера «Аврора», возвестившего о конце Старого мира, *нареченного в честь петербургской красавицы*. Мало кто знает (знала ли об этом Цветаева?), что крейсер «Аврора» был назван не только в честь фрегата времен Крымской кампании, но и в честь фрейлины Высочайшего Двора, воспитательницы царских детей, Авроры Карловны Карамзиной.⁹⁰ Урожденной Шернваль (1808—1902), в первом браке — Демидовой, во втором браке Карамзиной (Аврора Карловна была замужем за сыном писателя, Андреем Карамзиным). Николай I считал Аврору Карловну одной из самых красивых женщин Петербурга. Первая любовь Авроры Шернваль, Александр Алексеевич Муханов, безвременно скончавшийся незадолго до свадьбы, был лично знаком с Пушкиным (сохранились записки Пушкина к Муханову). Общалась с Пушкиным и сама Аврора Карловна. О смерти Пушкина Андрей Карамзин узнал из письма матери и сестры, которое широко известно в пушкинистике. Аврору Карловну, как и многих, потрясло известие о смерти великого поэта (она вернулась в Петербург из-за границы в начале февраля 1837 года). Авророй Карамзиной был увлечен и посвящал ей свои стихи Е. А. Баратынский⁹¹, мазурка «Аврора» в ее честь была написана М. Ю. Виельгорским, П. А. Вяземский написал в ее честь песню, начинавшуюся словами «Нам сияет Аврора, нужды в солнце нам нет...»⁹². Можно предположить, что Цветаева знала об Авроре Карамзиной из стихов Баратынского, из сентябрьского письма Пушкина к жене 1832 года. Известно, что и в трагическом 1940 году для Цветаевой *aurore* обозначало «зарю» и *женское имя*⁹³. Об этом она писала: «Господи! Как хорошо, что есть два слова: *aube* и *aurore* (рассвет и заря) и как я этим счастлива и насколько *aube* лучше *aurore*, которая (и вещь, и звук) тоже чудесна, и как обе — сразу, для слуха уже, звучат женскими именами и пишутся (слышатся) с большой буквы!» (IV, 613). Дальше Цветаева добавляет, что первое

⁸⁸ М90, т. 1, с. 109. О пушкинском истоке строк Мандельштама впервые: Мусатов В. В. Об одном пушкинском сюжете в «диалоге» М. Цветаевой и О. Мандельштама 1910-х годов. // Проблемы современного пушкиноведения: Межвуз. сб. науч. трудов. — Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1986, с. 103—111.

⁸⁹ См. отсылку к Новалису и мифу Книда в кн. А. Смит. Песнь переселенника. Пушкин в творчестве Марины Цветаевой. М.: Дом-музей МЦ, 1998, с. 76.

⁹⁰ См. кн.: Шульц С. С. «Аврора». 2004. «Только бы моя судьба не повлияла на судьбу корабля», — будто бы воскликнула Аврора Карловна, узнав о названии парусника, имея в виду драматизм своей биографии: она пережила трех любимых мужчин своей жизни, а ее второй муж, А. Н. Карамзин, был убит во время войны с турками в 1854 году. Автор сердечно благодарит И. Э. Воеводского за сведения, касающиеся А. К. Карамзиной, книги Шульца и истории названия парусника.

⁹¹ См., например, стихотворение «Девушке, имя которой было Аврора...» (стихи первоначально были написаны по-французски), где Баратынский назвал Аврору Карловну соименницей зари. Подробнее об этом: Шульц С. С. «Аврора».

⁹² Там же.

⁹³ Ровно ста годами ранее А. К. Демидова потеряла мужа, скончавшегося в Майнце 25 марта (6 апреля) 1840 г. Сын Авроры Карловны, Павел, родился на родине Гёте в Веймаре 9 октября 1839 года (Шульц С. С. «Аврора»), куда в середине 20 века так мечтала поехать Цветаева.

имя «Aube – Aude» – имя любимой Роланда (IV, с. 614). Французский язык для Цветаевой в тот момент был роднее, свободнее, искреннее, поэтичнее русского, словно возвращал к ее истинному «я». По-французски, написано имя *Aurore* в письме А. С. Пушкина к жене. Даже если предположить, что Цветаева *никогда* не читала пушкинского письма и не слышала имени Авроры Карловны Карамзиной, эта красавица 19 столетия – один из поэтических образов пушкинского времени – заслуживает упоминания в данном контексте, ведь в пьесе «Каменный Ангел» Цветаева, вопреки большевистской яви, славит *Старый* мир.

В тетради 1938—1940 гг., во время работы над циклом «Стихи к Чехии будут записаны двустихия к незавершенному стихотворению «Опустивши забрало...» (22 марта 1938) (тогда Цветаева видела себя похожей на Пражского рыцаря у Влтавы), где «авроры» – образы красоты и молодости, поэтических сокровищ. Вероятнее всего, Цветаева вспомнила тогда, в конце пути, о своей утерянной пьесе! Слово «авроры», обозначившее расцвет жизни и красоты, творческую магию, стоит в позиции начала стиха, что усиливает его значимость:

Те алмазы, кораллы,
Авроры – где?

Те рубины, кораллы,
Авроры – где??⁹⁴

Образ Авроры и *Aurore* для нее в 1938 году, перед возвращением в СССР, был воплощением потерянного рая красоты, искусства, творчества, лирики. В 1940 году, переводя «Плавание» Бодлера, в еще более драматическую пору, Цветаева использует метафорический образ творческого «моря», возможно, тоже помянув свою пьесу, молодость, свой, пушкинский, из «Зимнего утра», *поэтический* румянец, шедшую от нее силу жизни: «Как на заре веков мы отплывали в Перу, / Авророю лица приветствуя восход» (II, 400).

Пьеса «Каменный Ангел» написана о себе, пережившей ужасы «вочеловечения», любви, измен, революции, голода, а главная героиня *Аврора* – портрет юной женщины и поэта Марины Цветаевой, рвущейся от одной любви к другой, романтически ищущей опоры в христианской вере, находящей смысл жизни в уединенном служении искусству. Аврора позже превратится в Царь-Деву, Царь-Деву – в Марусю, Марусю – в Ариадну, Ариадна – в Федру – всеми назовется «монашка» Марина Цветаева, никогда не писавшая под псевдонимом, но любившая земные имена, позволявшие ей жить много жизней, смотреть творческие сны, дышать в «монастырском саду» искусства, ощущать благодать ремесла, «нежный воздух садовый» (I, 433).

«Драматические сцены у меня могут быть готовы через месяц, – раньше ведь не нужно? В них войдут: «Метель», «Приключение», «Фортуна» и «Феникс»» (VI, 564), – пишет Цветаева критику и эпистолярному собеседнику Александру Бахраху летом 1923 года. Этот замысел не осуществился. «Феникс» впервые издали неудачно, «безграмотно и препакостно» под названием «Конец Казановы» в России в 1922 году. «Метель»⁹⁵, «Фортуна»⁹⁶, «Приключение»⁹⁷ опубликовали в Париже в 1923-ем; «Феникс» полностью – в 1924-ом⁹⁸. В 1919 году Цветаева мечтала написать «Лео. Казанова и дочь», пьесу по мотивам «La mouche» Г. Гейне, о Мушке – Элизе фон Криниц (1834—1896), последней любви Гейне⁹⁹; вещь о Нинон де

⁹⁴ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 32, л. 23.

⁹⁵ // «Звено» Париж, 1923, 12 февраля.

⁹⁶ // «Современные записки». Париж, 1923, №14—15.

⁹⁷ // «Воля России». Прага, 1923, №18—19.

⁹⁸ // «Воля России». Прага, 1924, кн. 7—8.

⁹⁹ Под псевдонимом Камиллы Зельден она издала книги о последних днях поэта. Кстати, стихотворение «Сок лотоса», обращенное к Бахраху, будет названо Цветаевой почти так же, как стихотворение «Лотос» Гейне, обращенное к Мушке.

Лакло¹⁰⁰. В 1920 году Марина Ивановна начнет писать пьесу «Ученик» (рукопись не сохранилась). А. С. Эфрон также вспоминала о действии пьесы, условно названной «Давид», незавершенной и несохранившейся, видимо, написанной до отъезда из России. В мае 1924 года Цветаева запишет план пьесы о Пьеро, Пьеретте и Арлекине¹⁰¹, но не осуществит его. А. А. Саакянц, видимо, со слов дочери поэта, упоминает и о незавершенной пьесе «Бабушка»¹⁰². Поэма и трагедия окажутся для Цветаевой ближе, интереснее, масштабнее. Зинаида Кульманова, общавшаяся с Цветаевой в 1940 году, вспоминала, как МЦ собиралась, «если будет счастлива», написать пьесу «Свадьба Ариадны»¹⁰³. Сам *жанр пьесы*, по прошествии жизни, связывался Цветаевой с Молодостью, с любовью, радостью, душевной гармонией. В 1940 году она мечтала о пьесе и об *освобождении дочери Ариадны* из заключения (*Ариадна – Аврора*, обращаем внимание читателя на звуковое сходство имен!), о том, чтобы семья воссоединилась. Марина Ивановна перестала писать пьесы, потому что сама жизнь разворачивалась драмой, оборачивалась трагедией.

¹⁰⁰ ЗК, т. 1, с. 345.

¹⁰¹ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 8, л. 299.

¹⁰² Саакянц А. А. С 97, с. 179. Цветаева перевела также пьесу Альфреда де Мюссе «С любовью не шутят» (перевод не сохранился) (Там же).

¹⁰³ В02. Возвращение на родину, с. 125.

8. Кукла на колесах

Текстологический комментарий для терпеливых читателей...

Впервые пьесу «Каменный Ангел» опубликовали только в 1976 году: Неизданное. Стихи. Театр. Проза. (Париж. UMCA-PRESS, 1976, с. 139—201) — «по не совсем исправной машинописи». В России пьеса впервые печаталась в сборнике «Театр»¹⁰⁴ по черновой тетради 1919 года (ныне хранится в РГАЛИ¹⁰⁵). В тексте пьесы остались лакуны и варианты отдельных стихов (отмечены публикаторами). Оба издания, к сожалению, оказались не совсем точными. Первое, в «Неизданном», было осуществлено по машинописи, в которой есть строки, отсутствующие в рукописной тетради. Можно предположить, что это машинопись, сделанная в пору молодости Цветаевой, до отъезда за границу, выполнена по ее рукописи. Если иметь в виду варианты, приведенные в примечаниях, то они совпадают с вариантами рабочей тетради поэта, где сохранилась пьеса в ее незавершенном виде. В то же время в машинописи не было поставлено ни одного ударения: перепечатка осуществлена без внимания к авторским пометам. Что касается расхождений в знаках препинания, то, рассматривая некоторые другие произведения, близкие по датам, мы убедились, что, несмотря на тщательный выбор знаков, диктовавшихся интонацией и смыслом, знаки Цветаева *меняла* и заменяла *близкими* по роли в предложении. Кроме того, постановка того или иного знака могла быть связана с ошибками при перепечатке, которые Цветаева устранить не успела. Ошибки, сделанные в машинописи, позволяют предположить, что ее источником явился *подлинный* авторский текст с некоторой редакционной правкой самого поэта.

Например, об Авроре в «Неизданном» читаем: «Потом — издалека — звонкий, легкий, счастливый шаг. — Аврора. <18 лет. — Белокурая коса. — >». В авторской тетради: «Аврора. 17 лет. — Белокурые волосы»¹⁰⁶. В сборнике «Театр»: «Аврора. Восемнадцать лет. — Белокурые косы». Любопытно, что Цветаева колебалась в определении возраста Авроры. В автобиографии 1940 года Цветаева упоминает, что первая книга стихов включала стихи 15, 16, 17 лет, а затем пишет, что в 1911 году знакомится с 17-летним С. Эфроном. Цветаева вышла замуж восемнадцати лет. «17» — любимая цифра-символ, окончание детства. Цветаева исправила «17» на «18 лет», наверное, из верности биографии. Когда Аврора рассказывает о восемнадцатом по счету женихе, которому отказали, в «Неизданном» цифрой 20 отмечен его возраст. Этого нет в рукописи (ЧТ-2).

Среди неточностей, которые заставляют думать о наличии еще одной тетради, источнике машинописи, эпитет «томных» сновидений вместо «темных» в первой картине; ремарка об Амуре в конце четвертой картины: «*(Взбегает на лестницу. Толкая Ангела...)*». В рабочей тетради было: «*(Взбегает на лестницу и толкает Ангела...)*». В «Неизданном» уменьшительное, униженное слово еврея о себе — «бедному жидку», в тетради — «бедному жиду».

Еще одна правка, о которой узнаем из «Неизданного»:

Амур

На ложе из звериных шкур,
Пресыщенное брачным пиром,
Возляжем...

¹⁰⁴ В Ц 7 пьеса тоже приведена по кн. «Театр».

¹⁰⁵ В РГАЛИ, помимо рабочей тетради с текстом «Каменного ангела» (ЧТ-2), сохранилась фотокопия пьесы: РГАЛИ, ф. 1190, оп. 2, ед. хр. 75. Возможно, именно эта не виданная нами фотокопия была положена в основу публикации в «Неизданном».

¹⁰⁶ Далее все ссылки на ЧТ-2 (РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 2).

В тетради – «пресыщенное» *ложе* (так и в «Театре»), что относится не к Амуру и Авроре, а к постели.

Венера обещает Амуру («Неизданное»):

Успокойся: что дорогой
С ней пропустишь – той же ночью
Наверстаешь в нашем замке.

В тетради и в «Театре» – «наверстаем в нашем замке». Таким образом, Венера в варианте «Театра» и в рабочей тетради становится *сообщницей* Амура, и автор делает акцент на *тройственности союза*, который убран из редакции, отданной в машинопись.

Еще один пример в «Неизданном»:

Амур (*развязно*)

Аврора, нынче-ж ночью
Водой.....
Безделку я прошу на память.
Так – ленточку – кольцо на палец.

В тетради Цветаевой:

Амур (*развязно*)

Аврора, нынче ж ночью
.....¹⁰⁷
Безделицу прошу на память.
Так – ленточку – кольцо на палец.

В «Неизданном» в третьей картине Амур произносит:

Ну, а целовалась
С красавчиками под большой луной?

В тетради Цветаевой:
Ну а целовалась
С красавчиками больше под луной?

Характер разночтений позволяет утверждать, что вариант «Неизданного» представляет собой несколько отредактированный текст второй тетради пьесы (ЧТ-2).

В ремарке к шестой картине Венера живописуется так: «Черное платье, белый чепец <...>. Рядом с ней мешок с едой». В тетради рядом с Венерой – «миска с едой». Мог быть и мешок, тем более, что пьеса писалась в голодном 1919 году. Это подтверждает следующая реплика, обращенная к Авроре:

Дай-ка, девица, из мешка,
Чем. Хошь, не охай!

¹⁰⁷ Пропуск в рукописи.

В тетради поэта:

Дай-ка, девица, из мешка,
Чем рассеяться. Ешь, не охай!

Еще примеры разночтений. Амур, предлагая Авроре выпить в третьей картине, в «Неизданном» характеризуется ремаркой «воскликая», в тетради – «наливая». Когда Аврора в третьей картине спрашивает Амура, не устал ли он, Амур отвечает в «Неизданном»: «Нет, нет, пустое. / Вот пить – хочу». В тетради – вариант, более похожий на Амура по настроению: «Нет-нет, пустяк. / Вот пить – хочу». В публикации «Театра» в предшествующей этой реплике – опечатка или неверно прочитанное слово. В тетради поэта:

Аврора

∞∞ ∞∞Каменный мой ангел!
Так значит ты не камень! Значит ты
Не слеп, не глух, и говорить умеешь,
И ходишь по земле... Пстой, одна
Сандалия как будто развязалась.
Дай, завяжу...

(Становится на одно колено.)

О, как ты запылен!
Ты голоден, устал?

В последней фразе «Ты голоден, устал?» – в публикации «Театра» такая опечатка – «Ты, человек, устал?» И эту фразу Аврора обращает к Амуру, притворившемуся ангелом! Ведь он для нее *не человек!* Это *ангел*, которого надо поить святой водой!

Есть разночтения в этом фрагменте и в знаках препинания, и это меняет интонацию, речь Авроры делается не такой взволнованной и стремительной.

В ремарке к картине четвертой в «Неизданном», вероятно, опечатка: «приемная» (виллы) вместо «приятная» (вилла). Это в замке Венеры приемная! Статуя Венеры должна быть *одна*, поскольку она в пьесе соотнесена с каменным ангелом. Не так в «Неизданном»: «(Монастырь не монастырь, дворец – не дворец. И монастырь, и дворец. Статуи Венеры, наскоро преображенные в статуи Богородицы. Несказанное обилие роз, золото, пурпур, яшма. Мраморная мозаика потолка и стен. Приемная загородной итальянской виллы какого-нибудь вельможи.)»

Вот как выглядит ремарка в рабочей тетради поэта:

«Монастырь не монастырь, дворец – не дворец. И монастырь, и дворец. Статуя Венеры, наскоро преображенная в статую богородицы. Несказанное обилие роз, золото, пурпур, яшма. Мраморная мозаика потолка и стен. Приятная загородная итальянская вилла какого-нибудь вельможи». В публикации «Театра» эта ремарка дана без искажений.

Еще о несоответствиях. Вариант начала стиха в «Неизданном»:

– А как, скажи мне, с этим белокурым
Охотничком шальным у вас дела? —

В тетради: «∞ – О как, скажи мне, с этим белокурым <...>». В «Неизданном» слова «Божий», «Рай» и им подобные («В святой Господен – дом», «Матерь») даны с заглавной буквы

даже тогда, когда у автора в тексте – строчная. Так, «Святейшей Инквизиции» – оба слова – с заглавной, а в авторском тексте и в редакции «Театра» – вторая буква строчная. Трудно сказать, диктовался ли выбор волей составителей сборника или прижизненной машинописью. В шестой картине в публикации «Театра» «бог» дано со строчной буквы, что, конечно, обусловлено цензурой. В рукописном оригинале – с заглавной: «Сам Амур это был. – Твой бал / Пышно начат. – Сам Бог влюбился! – »

Есть и заурядные ошибки в «Неизданном», возникшие, вероятно, при перепечатке. В шестой картине («Неизданное») Богоматерь говорит:

В этой чаше – свет и тень,
В ней и Память, и Забвенье

В авторской тетради – «свет и темь», то есть *свет* и *тьма*, иначе по смыслу. Кроме того, вместо «на занозу» (ЧТ-2) – «по заказу»; «Остались / Лишь деревянные подошвы» в «Неизданном» вместо «Остались / Лишь дырявые подошвы» в тетради; недописанное слово «раз» в «Неизданном» вместо «разве» в тетради; «что ли» вместо «что ль» в тетради; «ваш супруг» вместо «Ваш супруг»; «или» вместо «иль»; «явственный» вместо правильного «явственной» в тетради. Слово «цимбалами» («Неизданное») в тетради дано в единственном числе – «цимбалом»; вместо «ангелочек» («Неизданное») в тетради верное «ангелок» в третьей картине (рифма «стрелок»). В «Неизданном»:

– А впрочем, ведь мать
Вероятно нас ждет,
Идем, мой барашек!

Вместо авторского, рукописного:

А впрочем, ведь мать
Вероника нас ждет, —
Идем, мой барашек!

В первой картине, в самом начале пьесы, вдова произносит:

Вот уже год, как скончался мой бедный муж.
Бог упокой рыдальца!

В опубликованных текстах «Неизданного» и «Театра» вместо «рыдальца» – «страдальца». Авторское «рыдальца», обозначающее слезное выражение страдания, гораздо выразительнее, тем более, что у читателя начала 20 века оно ассоциировалось со святым Иоанном Рыдальцем (о нем рассказ «Иоанн Рыдалец» (1913) И. А. Бунина).

Кроме ошибок лексических, в «Театре» есть неточности в передаче авторской пунктуации. В опубликованном тексте:

Не могу я руки сидеть сложа —
Я не знатная госпожа!

В авторской тетради – интонационное тире, яснее передающее голос говорящей:

Не могу я руки – сидеть – сложа, —

Я не знатная госпожа!

Дальше в этой же картине – в напечатанном тексте пьесы в «Театре» – бессмыслица в двух первых стихах, возникшая, наверное, при перепечатке:

Только знатым можно – за милым в гроб.
О часовенный пол студить,
Только знатым можно – за милым в гроб.
Я – швея, и мне надо шить!

Второй стих вообще не связан ни с первым, ни с третьим по смыслу! На самом деле у Цветаевой в рукописи:

Только знатым можно – горячий лоб
О часовенный пол студить,
Только знатым можно – за милым в гроб.
Я – швея, и мне надо шить!

В опубликованной ремарке к первой картине богатая невеста – «похожая на огромную куклу на колесах» («Театр»). У Цветаевой в рукописи – «похожая на огромную куклу и на колокол». Так в цветаевском словоупотреблении ясна связь этой детали с образом Каменного Ангела, ярко выражен христианский лейтмотив пьесы¹⁰⁸. В первой картине есть случайный пропуск автором предложения, что понятно просто по стихотворному размеру (четырёхстопный хорей); при публикации текста, чтобы сохранить размер и грамматическую норму, можно показать это следующим образом:

Я <у> матушки в утробе¹⁰⁹
Песни пела, билась,
Чтоб на волю отпустили.
Родилась – влюби-илась.

Еще о лексических ошибках. В первой картине торговка яблоками произносит:

Праздник воскресный,
Андел небесный.

Почему-то в опубликованном тексте «Театра» вместо старинного, поэтичного «андел» появилось «ангел».

Здороваясь с Ангелом, Аврора, по авторской ремарке в рабочей тетради, говорит, «(восторженно закинув голову)». В опубликованном тексте «Театра»: «(высоко закинув голову)». Первое, авторское слово, передает эмоции Авроры, второе – просто поворот ее головы, что, безусловно, обедняет ремарку¹¹⁰.

¹⁰⁸ Под той же обложкой в сборнике «Театр» напечатана пьеса «Фортуна»; из-за «Фортуны» на обложке сборника изображен силуэт Фортуны с рогом изобилия, весьма напоминающий Каменного Ангела (художник Е. Трофимова). Фортуна правой ножкой стоит на крылатом колесе, что соответствует традиционному изображению этой богини.

¹⁰⁹ Этот недостаток устранен в «Неизданном».

¹¹⁰ При публикации в напечатанном тексте отсутствуют в ремарках авторские скобки, например, в конце первой картины: «(Надевает ему на руку кольцо, целует руку)». Это сделано для простоты чтения.

В картине второй в монологе Венеры должно быть *два четверостишия*, а в издании сборника «Театр» они даны одной строфой:

Чтоб горою – брюхо
Стало у монашки,
Чтоб во сне старуха
Вдруг вздохнула тяжко,

Чтоб к обедне ранней
Шли Чума с Холерой, —
Чтобы помнил Ангел
Старую Венеру!

Затем в черновой тетради – тире перед строками, а ремарка в скобках:

—

Так-то, мой цветик
Райских долин!

(*Сильный удар в ставню.*)

«Ветер» у Цветаевой в тетради дан как *живой* персонаж, возможный *реальный* гость, с заглавной буквы; в публикации «Театра» – со строчной. Понятно, что это несколько меняет смысловой акцент.

В ремарке второй картины, касающейся Амура, сразу несколько разночтений. Приводим авторский текст из рабочей тетради: «Амуру 18 лет. Золотые кудри. Одет, как охотник. Лук и стрелы. Очарование *mauvais gujet* и красавчика. Несмотря на белокурость, всем – каждым движением – француз. В настоящую минуту он как женщина, которую не пустили на бал, и как ребенок, которому не дали конфет». В сборнике «Театр» вместо «*gujet*» – «*sujet*¹¹¹» – негодяй, шалопай. Так же в тексте «Неизданного». В рукописном первоначальном авторском тексте – *mauvais gujet* – дурной отпрыск (фр.), понятие близкое, но слово другое. «Не дали конфет», а не «не дали конфеты». У Цветаевой – *множественное* число, потому что Амуру много надо и конфет, и удовольствий, и Аврор.

Что касается написания таких слов, как «чорт», «портшэзах», то в опубликованном тексте «Театра» они приведены в соответствии с современными языковыми нормами. Думается, есть слова, которые необходимо оставлять *без* исправлений, поскольку они воссоздают определенную эпоху и помогают воспринимать авторский стиль.

Вероятно, во время верстки и подготовки рукописи к печати из текста Цветаевой в «Театре» исчезли некоторые полезные в художественном отношении знаки, тире, усиливающие роль анжамбеманов в тексте:

– Матушка, мне, чтоб не слечь в горячке,
Нужно одно: окрутить гордячку, —
Разом, чтоб солнышко за рекой
Сесть не успело...

¹¹¹ Дурной тон (фр.) Это же слово в «Неизданном».

В тексте пьесы тире в конце второго стиха пропущено, таким образом, не возникает необходимой паузы перед переносом.

В третьей картине в словах еврея-торговца в опубликованном тексте «Театра»: «Из чьих, да вы, красавицы, болтать / Привыкли языком – как бы болтаться / Высунувши язык, не привелось / За это бедному жижу...». Должно быть по рукописи:

Из чьих, да вы, красавицы, болтать
Привыкли язычком – как бы болтаться,
Высунувши язык, не привелось
За это, бедному жижу...

Вместо *языка* в «Неизданном» уменьшительное, авторское *язычок*, дальше – выражение «высунувши язык», и эта последовательность неблагозвучна (язык – язык) (в «Неизданном» еще и «жидок», что дает определенный стиль). А в последней строке у Цветаевой мысль не окончена, торговец словно не договаривает чего-то, по интонации из-за авторской запятой речь торговца звучит иначе. Это важно, например, при постановке пьесы (в «Неизданном» запятая в реплике отсутствует).

Далее в реплике торговца второй стих начинается с заглавной буквы, а в публикации – строчная:

Я – не был бы жидом – не пожелал
Бы вечного блаженства...

В нескольких местах рукописи остались варианты строк:

А разве перл уже не перл, раз в куче
Навозной найден? Разве крест – не крест?
И золото – не золото? – И мало
Святой воды / У вас церквей, что ль, чтобы освятить?

В словах Авроры в третьей картине при публикации «Театра» был избран второй вариант («У вас церквей, что ль, чтобы освятить?»), правда, напечатан с ошибкой («у нас» церквей). По смыслу как будто одно и то же, но *еврей не мог* сказать «у нас» церквей, ведь он же верит в *своего* ветхозаветного бога!

Потом еврей, обращаясь к Авроре, говорит ей: «Это значит, / Что счастлив будет Ваш супруг». В публикации «Театра» со строчной буквы, у Цветаевой – с заглавной, он проявляет уважение к Авроре. Дальше в его же реплике, обращенной к Авроре, слово «лишь» в публикации «Театра» по смыслу заменено на «хоть»:

Клянусь вам честью, провались на месте
Я в чан крестильный, если я лишь миг <...>

Судя по комментарию, приведенному после текста поэмы, пьеса готовилась к публикации А. С. Эфрон и А. А. Саакянц. Видимо, А. С. Эфрон сама добавила в пьесу недостающее слово «поглотил» в третьей картине (третий стих):

Амур, (сжигая)¹¹²

¹¹² Ремарки Цветаева писала по-своему, деепричастные обороты у нее находятся в скобках, с запятой перед ними. Чтобы

Как огонь свечи
Его пожрал, смотри, старик, чтоб так же
Не <поглотил – ред. А. С. Эфрон> тебя огонь костра
Святейшей инквизиции.

В этом стихе в «Неизданном» – лакуна, как в тетради поэта.

Неверно прочитано слово в монологе Венеры в «Неизданном» и в «Театре»: спицы названы «плясовицами»¹¹³, тогда как в авторском тексте – «плясовницы»:

Спицы, спицы, плясовницы,
Спицы, быстрые девицы!
Я б сама пустилась в пляс,
Каб по швам не разошлась!¹¹⁴

Позже, живя за границей, Марина Цветаева по-настоящему пристрастится к вязанию. Метафорический образ спиц-плясовниц – напоминание о танцующей душе поэта: «Я знаю кто я: Танцовщица Души»¹¹⁵.

Сопоставив два опубликованных текста пьесы с авторской тетрадью, можно сделать вывод о насущной необходимости нового издания, с опорой на рукопись Марины Цветаевой.

как-то упорядочить графическое оформление пьесы, в публикации «Театра» такие ремарки даны без запятой. В публикации «Неизданного» сохранено двоеточие после ремарки, данной в скобках.

¹¹³ *Театр*, с. 125.

¹¹⁴ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 2, л. 25. В исправленном виде публикуется впервые.

¹¹⁵ ЗК, т. 2. с. 36. Об образе танца и танцующей души как о важном звене мифа о поэте см.: Айзенштейн Е. О. ПНМ, с. 247—260. СМЦ, с. 289—292. Символично, что на месте фундамента дома семьи Цветаевых в Тарусе под Москвой была устроена именно танцплощадка.

Событие природы в лирике 30-х годов

*Природа неизменно права,
только человеку
присущи
ошибки и заблуждения.
(1829)
«Разговоры с Гёте»*

Глава первая ДАГЕРРОТИП ДУШИ

Природа в цветаевской лирике 30-х годов, ввиду почти полного отсутствия эротической темы, оказывается вместе с темой творческого ремесла темой самой насущной. Жизнь воспринималась адом, природа — райским садом, была СОБЫТИЕМ, НОВОСТЬЮ, ЧУДОМ. Две темы: творческая (неоконченная поэма «Автобус», цикл «Стол», диптих «Отцам», стихи «Двух станов не боец, а если — гость случайный...») и природная («Дом», «Бузина», «Тоска по родине», «Куст») — вызываются к жизни зачастую стихами Бориса Пастернака, диалогом и соревнованием с ним, братом-поэтом, творчеству которого посвящены статьи «Эпос и лирика современной России» (1932), «Поэты с историей и поэты без истории» (1933).

Сообщение о том, что Пастернак влюблен, Цветаева получила в письме сначала в феврале 1931 года от Р. Н. Ломоносовой, а потом уже от самого Пастернака в марте 1931 г. Если в Чехии ей казалось, что «Москва за шпалами, то в июне 1931 года она осознает: ей не к кому ехать в Россию. В письме Борис Леонидович чувствуя отчасти женскую обиду Цветаевой, оправдывался перед ней за свое новое счастье, утешительно утверждал мысль о ее гениальности, писал об отзывах на ее произведения своих знакомых, сообщал, что начал подумывать о ее возвращении, просил написать ему в Киев, но, правда, на имя Зинаиды Николаевны Нейгауз для него¹¹⁶. Июньское письмо показало Цветаевой истинное положение вещей: Пастернак видел в ней только поэта, его письмо оскорбляло в ней любящую женщину. Эпистолярный удар, полученный из-за пастернаковской новой любви, послужил импульсом к стихотворению «Страна», в котором Цветаева оплакивает невозможность вернуться «в дом, который — скрыт». Раньше она писала Пастернаку на Волхонку — в письме от 5 марта 1931 года Пастернак просил ее временно адресовать письма на квартиру Пильняка. Возвращаться даже мысленно некуда! Об этом четверостишие, записанное во время работы над стихотворением «Страна»:

В дом — да мне / ^{ИНЫМ} и снится
Перестал — родной!
Кроме как в землицу
Некуда домой¹¹⁷.

Отсюда попытка увидеть *дом* не в России, а в парижском предместье, в Мёдоне. Стихотворение «Дом»¹¹⁸, написанное 6 сентября 1931 года, рисует дом цветаевской души, утопающий в зелени, дом-крепость и дом-сад, зеленый пережиток прошедших лет, одинокий, смотря-

¹¹⁶ ЦП, с. 538.

¹¹⁷ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 22, л. 22 об.

¹¹⁸ Впервые опубликовано: // СЗ, 1933, №51, без даты.

щий собственные сны, отгороженный от времени и, несмотря на 150-летнюю историю, юный, укрытый от жизни листвою и стихами. Цветаева редактирует «Дом» в «пушкинской» тетради, и в образе дома, прячущегося «под кудрёй плюща»¹¹⁹ – сходство с курчавым Пушкиным. Окно цветаевского дома хранит «завет / Отцов»¹²⁰, пушкинский завет. Сбоку в черновике приписано: « <завет> / высот». Цветаева думала о поэтической преемственности, о своих корнях. У нее была потребность ощущать какую-то опору в мире, где она выглядела пережитком, как воспетый ею старинный особняк. В стихотворении «Дом» она убежденно говорит, что кончит жизнь «от улицы вдали», укроется за стихами, «как за ветвями бузины». Тетрадь – уединенное жилище, в которое уходит поэт из бесприютной жизни. Ее дом – зеленооконный, как ее зеленые глаза, как листва деревьев, которые она так любила. Образ оконного стекла являлся метафорой ее одиночества поэта, метафорой отрешенности, сдержанности, строгости, сновиденности, стихийности поэтического слова. Цветаева искала вариант 22-го—23 стиха:

Стекла, надежного <как> ты
Стекла, <дремучего> <как> сон
Стекла <холодного> <как> лед
Стекла не знающего лет
Стекла глядящегося вглубь
Себя:
– Стекла, <надежного> <как> сталь
Стекла глубокого <как> сон
– <Стекла>, не ждущего минут —
Сроднилась с <глубиной> кают¹²¹

Окончательный текст:

Стекла, дремучего, как сон,
Окна, единственный закон
Которого: гостей не ждать,
Прохожего не отражать.

Марине Ивановне хочется всматриваться в прошлое, как в старые фотографии, чтобы вернуть минувшее в слове. Несмотря на то что ей уже 39 лет, она ощущает себя еще такой молодой: «Из-под нахмуренных бровей – / О зелень юности моей! / Та – риз моих, та – бус моих, / Та – глаз моих, та – слез моих–». О вынужденности своего поэтического молчания в черновиках финала «Дома», Цветаева писала: «Дом – предрассудок, дом – / Кляп в рот». В окончательном тексте последние строки станут более лиричными, акцент будет дан на несовременности поэта, на утаенных в его душе богатствах, на верности юношескому мифу о Поэте, который не пишет на злобу дня, живет в своем уединенном мире: «Меж обступающих громад – / Дом – пережиток, дом – магнат, / Скрывающийся среди лип. / Девический дагерротип / Души моей...».

Трагический пафос выражен в «Бузине», которую Цветаева начала писать 11 сентября 1931 года в Мёдоне, а завершила – 21 мая 1935 года в Ванве, незадолго до приезда во Францию Пастернака¹²²; «как за ветвями особняк /, я за стихами так», – пишет Цветаева во время

¹¹⁹ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 22, л. 49 об.

¹²⁰ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 22, л. 52 об.

¹²¹ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 22, л. 49 об.—53.

¹²² Впервые «Бузина» опубликована в кн.: Цветаева М. Избранное. М., 1961. Отдельно «Бузине» посвящена статья Т. Кузнецовой «Верьте музыке»: Цветаева и Штейнер. Поэт в свете антропософии. М.: Прицельс, 1996, с. 138—155.

работы над «Домом». «Бузина» явилась продолжением «Дома»; здесь та же мольба о доме, только не из камня или кирпича, мольба о доме Природы, который нужен поэту «вместо Дворцов Искусств» – здесь ироничный пассаж в сторону СССР, она вспоминает Дворец искусств на Поварской, где бывала в революцию, чуждается всякой массовости. Древесно-природное начало – родина уединенной души:

Бузина цельный сад залила!
Бузина зелена, зелена,
Зеленее, чем плесень на чане!
Зелена, значит, лето в начале!
Синева – до скончания дней!
Бузина моих глаз зеленей!

Зеленый и синий цвет – символы цветаевского двоемирия, ее любви к природе, лазори неба и творческого моря. В тетради 1931 г. во второй строфе с бузиной ассоциируется «звон», связанный с творческим началом, с музыкой лирики, с высокой болезнью искусства: «А потом – какой-то на заре / Вдруг проснешься – аж звон в голове / От бузинной *<пропуск в рукописи>* трели¹²³». Любопытно сопоставить первоначальные католический и мусульманский варианты 7—8 стихов этой строфы в тетради 1935 года с окончательным, русским, напомним о пожаре Москвы 1812 года:

А потом через ночь – плащом
Кардинальским! – вся кровь плющом

—

А потом через ночь – Аллах
Милосерден! – аж резь в глазах¹²⁴

В окончательном тексте ростопчинский костер – вызывающий восторг костер самоистребления, существование на краю гибели. До конца неясно, идет ли речь о метафорической гибели, о сжигании чувств в *искусстве*, или поэт пишет о подлинном умирании:

А потом – через ночь – костром
Ростопчинским!¹²⁵ – в очах красно
От бузинной пузырьчатой трели.

Эпитет «пузырчатой» искался долго, и поиски были связаны с музыкальной трелью: Цветаева вспоминала Моцарта, его Розину, «Фигаро» и «Дон-Жуана». В ранней редакции 1931 года эпитеты: младенческой¹²⁶, рубиновой¹²⁷ (трелью). В тетради – пространная запись, завершающаяся мыслью: «Мелкость – либо цвет – либо безумие – колоратура – Фигаро – Дон-Жуан – ». ¹²⁸ И стих: «От бузинной Розинной трели»¹²⁹. Музыка – аккомпанемент дет-

¹²³ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 9.

¹²⁴ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 3 об.

¹²⁵ Ф. В. Ростопчин – (1763—1826) – московский губернатор, по инициативе которого, как считалось, была сожжена Москва.

¹²⁶ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 5 об.

¹²⁷ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 2 об.

¹²⁸ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 2.

ства; бузина – источник душевно-духовного становления, роковой стержень внутренней жизни и лирического наваждения:

Не росла бы под бузиной
Может выросла бы – иной...¹³⁰ —

размышляет Цветаева в тетради 1935 года. Стихотворение – попытка защиты собственного внутреннего мира и памяти детства, защита Прошлого. Цветаева все еще страстно любит жизнь и пишет о своем веке через образ меняющегося бузинного куста. В черновой тетради 1931 года, в третьей строфе, бузина, как и в окончательном тексте, и рай, и ад одновременно: «о рай мой красный! / Из всех ягод зеленых – о яд! – / Та, которую не едят¹³¹. Ядовитость бузинного куста напоминает пушкинский «Анчар» (1828), упомянутый Цветаевой в «Крестинах» в качестве яда брачных уз, смертоносного для танцующей души поэта. У Пушкина древо смерти растет в пустыне, у Цветаевой – в России.

Первоначальная редакция третьей строфы 1931 г.:

Бузины... Не звени! Не звени!
Без того уж раздражены
Губы зовом твоим напрасным!
Как не <помнить> / жажда^{ть} тебя всечасно
Из всех ягод зеленых – о яд! —
Та, которую не едят¹³².

Окончательная редакция 1935 г.:

Бузины – до зимы, до зимы!
Что за краски разведены
В мелкой ягоде слаще яда!
Кумача, сургуча и ада —
Смесь, коралловых мелких бус
Блеск, запекшейся крови вкус.

Как показывает сопоставление третьей строфы, окончательный текст полон жутких, драматичных символов: кумач советских знамен, яд и ад, сургуч печатей, запекшаяся кровь. В белой тетради (БТ-7), заполнявшейся в 1938 году, Цветаева продолжала искать необходимые варианты третьей строфы «Бузины». Эпитет «страшный» неоднократно звучит в тетради: «О бузинная страшная / сыпь и кипь»¹³³; «Красно-страшная сыпь и кипь»¹³⁴. Бузина связана с рождением в мир, взрослением, любовью, творчеством, прощанием с революционной Россией, отъездом в эмиграцию, существованием в «уединении груди»¹³⁵ и гибелью:

Бузина казнена, казнена!

¹²⁹ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 3.

¹³⁰ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 4.

¹³¹ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 5 об.

¹³² РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 5.

¹³³ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 5.

¹³⁴ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 5 об.

¹³⁵ Из стихотворения «Уединение: уйди...» (1934).

Бузина – целый сад залила
Кровью юных и кровью чистых,
Кровью веточек огнекистых, —
Веселейшей из всех кровей:
Кровью лета – твоей, моей...

И даже метафора «кровь лета» вызывает грустные ассоциации, потому что летом от чахотки умерла мать. Черная бузина – напоминание об одиночестве и смерти, трагическая нота прощания. Мысль о детях в первоначальной редакции и в окончательной, где потомки названы новосёлами, кажется, идет из пушкинских стихов о Михайловском, из «Вновь я посетил...»:

Первоначальный вариант 1931 г.:

А потом – журавлиный клин,
А потом – ∞∞∞∞∞∞из-за спин
– Дети, шею себе свернете! —
На котором – на повороте
Возле дома, который пуст—
Одинокий бузинный куст¹³⁶.

Окончательная редакция 1935 г.:

А потом – водопад зерна,
А потом – бузина черна:
С чем-то сливовым, с чем-то липким.
...Над калиткой, стонавшей скрипкой,
Возле дома, который пуст,
Одинокий бузинный куст.

В письме к Тесковой из Мёдона, 27 января 1932 года, сквозит тоска по особому миру души, который связывался для Цветаевой в тот момент с поэтичной Чехией, с перепиской с Тесковой, с норвежским эпосом Сигрид Унсет: «К Вам бы я приехала *домой*, в мир Сигрид Унсет и ее героев, не только в их мир и в их *век*, но в их особую душевную страну, такую же достоверную как Норвегия на карте»¹³⁷. Норвегия в данном случае – лишь способ сказать, до какой степени для поэта реален мир мечты. «...не правда ли – у нас столько же душ, сколько языков, на которых мы пишем» (VII, 473), – так начинает Цветаева свое первое французское письмо Ариадне Берг, дочери бельгийского инженера, русской по материнской линии. Первые девять писем написаны Ариадне по-французски. Черновики стихотворения «Бузина» говорят о том, что Цветаева во время работы над ним думала в нем о *России*, писала о своей *русской душе*. «О бузинки российской жизни / Новой <!>»¹³⁸ – возглас в тетради 1931 года. Слова «бузинный» и «русский» в рабочих материалах 1931 года стоят рядом. Бузинный куст рос для нее в глубине России, в Тарусе, где на берегу Оки прошло ее детство:

Первоначальная редакция 1931 г.:

Садоводы моей страны!

¹³⁶ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 9.

¹³⁷ МЦТ, с. 160.

¹³⁸ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 8.

Из-за ягоды бузины,
Мне, калужской моей Тарусы,
Из-за цвета и из-за вкуса...¹³⁹

Окончательная редакция 1935 г.:

Новоселы моей страны!
Из-за ягоды-бузины,
Детской жажды моей багровой¹⁴⁰,
Из-за древа и из-за слова:
Бузина (по сей день ночью...
Яда, всосанного очьми...)

По-прежнему бузинный куст вызывает волнение, сопряженное отчасти с «пиитическим» ужасом (Пушкин). Строки письма Цветаевой к А. А. Тесковой от 7-го июня 1936 г., посвященного короткому путешествию в Брюссель, подчеркивают, что образ бузины продолжал ее волновать и позднее: «В Брюсселе я высмотрела себе окошко (в зарослях сирени и бузины, над оврагом, на старую церковь) – где была бы *счастлива*. Одна, без людей, без друзей, с *новой* бузиной»¹⁴¹. Этот фрагмент показывает, что в восприятии куста имеет значение не территория, не местность, не страна, а поэтичность вида из окна.

Свои взаимоотношения с бузиной и с Россией в черновике 1931 г. Цветаева выразила следующей метафорой: «Против сердца и против воли / – Знамя! – связь меж тобой и мной... / Я бы века болезнь – бузиной / Назвала»¹⁴². Окончательный вариант финальных строк стихотворения был найден еще в 1931 году:

Бузина багрова, багрова!
Бузина – целый край забрала
В лапы! Детство мое у власти.
Нечто вроде преступной страсти
Бузина, меж тобой и мной.
Я бы века болезнь – бузиной
Назвала...

Мёдон, 11-го <сентября> 1931

Вероятно, эти строки следует читать буквально: бузина – сила, соперничающая с советской властью, которой не отдала мир детских воспоминаний поэта. В рукописи 1931 г. Цветаева рифмует огнекистую бузину со стихом, говорящим о рождении в России как о роке: «И – рождения грозный рок»¹⁴³. Эпитет «огнекистая» бузина сближает ее с рябиной. И в черновиках 1935 года бузина – древесная «родня» поэта, обольщающая и пугающая: «Как живется тебе, – родня / Бузина без меня, без меня...»¹⁴⁴; бузинный сад для Цветаевой – соблазн жизни и пагуба – «Сад тиранов и террористов!»¹⁴⁵. Не случайно она заканчивает стихотворение

¹³⁹ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 7.

¹⁴⁰ Вариант третьего стиха седьмого четверостишия: «Той, зловредной ну той, багровой –». ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 9. Как видим, Цветаева убирает неприятный эпитет, дав светлыми воспоминания о бузине и России детства.

¹⁴¹ МЦТ, 254.

¹⁴² РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 8.

¹⁴³ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 6 об.

¹⁴⁴ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 5 об.

¹⁴⁵ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 2 об.

в полугодие гибели Гронского: «Vanves, 21^{го} мая 1935 г. (полугодие гибели Н. П. Г. – Сергеевское Подворье)»¹⁴⁶, – и стихотворение оказывается уже не только о ней, а шире – о судьбе ее собственной семьи, судьбе русских поэтов и России.

¹⁴⁶ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 26, л. 6 об. Комментарий в БТ-7, л. 120: «Медон, 11^{го} сентября 1931 г. Дописано в Vanves (руина) 21^{го} мая 1935 г. – полугодие с гибели Н. П. Гронского».

Глава вторая *КРАЙ СТОЛА*

*Зеленое поле стола:
Стол
Игры, где выигрываю¹⁴⁷
(<конец ноября> 1932)
М. Цветаева*

Переписка с Пастернаком в 1931 году обрывается, и Цветаева тяжело переживает это. Она пишет цикл стихов «ICI – HAUT» памяти Волошина, потом возвращается к правке цикла «Стихов к Пушкину», возможно, объединив Волошина и Пушкина в земной и небесной географии: на поле тетради – слово «Гурзуф» («Юрзуф») – волошинских и пушкинских мест. Первое письмо Пастернаку после двухлетнего перерыва датировано 27-ым мая 1933 года в ответ на присланную в подарок книгу стихов: «Борис Пастернак. Стихотворения. В одном томе». Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933.

Цикл «Стол» в июле 1933 года – о письменный столе, растущем из темного леса Вечности, писался одновременно с обдумыванием *автобиографической прозы*, мысленно посвященной 20-летней годовщине смерти отца, 27-летней годовщине смерти матери. В рабочей тетради 1933 года приписка к циклу «Стол»: «5/18 июля 1933 г. – 5/18 июля 1906 г., день смерти моей матери, *навсегда* памятный. 27 лет назад. Больше четверти века. Все помню. Та же»¹⁴⁸. Рассказывая в лирической прозе о трудовом подвиге Ивана Владимировича Цветаева, Марина Ивановна размышляет и о собственном пути поэта. Начало профессионального писательства Цветаевой совпало со смертью отца в 1913 году. Именно тогда Цветаева писала свои «Юношеские стихи», пророческое «Моим стихам, написанным так рано...», «Встречу с Пушкиным». Отец и мать – пример подвижнического служения *науке и искусству*. В 1913-ом году Марина Цветаева мечтала об осуществлении в *стихах* всего несбыточного, воспринимала родиной души лирику:

С детской песней на устах
Я иду – к какой отчизне?
– Все, чего не будет в жизни
Я найду в своих стихах!

(Коктебель, 22 мая 1913) (I, 180)

В цикле «Стол», в июле 1933 года Цветаева отмечает тридцатую годовщину своего профессионального писательского труда:

Тридцатая годовщина
Союза – верней любви.

(«Стол», №2)

Стол выступает символом поэтического творчества. «Мой четвероногий друг»¹⁴⁹, – отмечает Цветаева в тетради, работая над первым стихотворением цикла, уподобляет свой стол псу

¹⁴⁷ ЗК, т. 2, с. 342. Рядом – примечание в скобках: «Первый стих на новом зеленом столе». Из ЧТ-24, л. 16.

¹⁴⁸ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 27.

¹⁴⁹ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 22. С. Ельницкая в статье «О некоторых особенностях цветаевского антига-

и слону. Первое дает товарищество, верность службы, второе – выносливость, устойчивость. В черновом, рабочем варианте Цветаева, подчеркивая надежность творческого стола, написала:

Стол: якорь, оплот и грунт —
Стол, стойкий во весь мой бунт?¹⁵⁰

Творчество – охрана, защита, земля поэзии, остров одиночества. В окончательном тексте стихотворения стол сравнивается со шрамом, с уродливой отметиной. Вероятно, Цветаева вспоминала некрасивого, прекрасного Сирано де Бержерака Ростана, которого примерно в те же дни, 19 июля 1933 г., упомянет в письме к Рудневу, когда будет писать о Ходасевиче: «Мы из одной семьи, Monsieur de Bergerac»¹⁵¹, – подразумевая семью поэтов, духовное единство поколения Серебряного века¹⁵². Стол Цветаевой – «выючный мул», несший «поклажу грёз» – не снисходил до века, до его преходящих ценностей; был «строжайшим из зеркал», неподдельным отражением переживаний художника, преградой мирским соблазнам, радостям и низостям. Творчество – «дубовый противовес / Льву ненависти, слону / Обиды» – метафора неприятия века, разлада с действительностью, символ силы и одиночества. «Заживо смертный тес» ремесла не давал жить земной жизнью, но менялся, «большал», «ширел», чтобы вместить все, требовавшее словесного воплощения. От категории малого пространства Цветаева переходит к категории географической. Стены дома исчезают, а дом души становится равным земному шару. Кант столовой скатерти превращается в прилив лирической волны. Подобно тому, как на сухой пустынный пляж набегают волны, на поэта обрушивается лирический прилив, море лирики. Чтобы передать силу творческого зова, Марина Цветаева рисует очеловеченные образы стола: отбивал «Как Шах / Красавицу / Изменницу»; «как Маг / Сомнамбулу»; «как бог / избранницу»¹⁵³. «...как Шах – / Беглянку», – оставляет она в окончательном тексте. Борьба с бытом непроста, она несет рубцы душевных ран, превращающиеся горящие столбцы слов: именно *столбцами* располагала Цветаева слова в тетради:

Битв рубцы
Стол, выстроивший в столбцы
Горящие: жил багрец!
Деяний моих столбец!

Каждый столбец лирики вырос из живой правды чувств, каждая строка написана «чернотой крови, не пурпуром чернил» (I, 534) и воплощает огонь чувств, душевный жар – Неопалимую купину души поэта. Вот как выглядит поиск слова в заключительном стихе, где поэт уподобляет свою плоть древесному стволу:

Так будь же благословен —
Лбом, локтем, узлом колен
Испытанный, – как пила

строномизма» отметила интертекстуальную связь между стихотворением А. С. Пушкина «К Моей Чернильнице» (1821) и циклом Цветаевой «Стол». Статьи, с. 183.

¹⁵⁰ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 17 об.

¹⁵¹ МВР, с. 27.

¹⁵² О влиянии Державина и Пушкина на Цветаеву в период создания цикла «Стол» см. в кн.: С. Ельницкая. Статьи, с. 182–183.

¹⁵³ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 17 об.—19.

В ^{ствол} / ^{плоть} / ^{кость} / грудь въевшийся – край стола!¹⁵⁴

Среди отвергнутых в процессе работы строк следующие:

<О будь> же благословен
Без новшеств и перемен
О край где не я была
Последняя – край стола!
<...>
Где и я была —
Не пария – Край стола!¹⁵⁵ («Стол», №1)

Цветаева обыгрывает два значения слова: *край* как угол, грань стола – и – *край* как «местность». Стол для поэта – страна лирики, родина творческого роста.

В третьем стихотворении цикла Цветаева говорит о своем почерке, трудном для чтения, но выражающем ее душу. Кому-то могут показаться нескромными цветаевские слова о красоте собственного письма, но каллиграфия в данном контексте метафора красоты и индивидуальности стиля, поэтической мысли: творчество сначала уподоблено труду пахаря, затем творческое поле стола становится образом *всей* России, голосом которой воспринимает себя поэт:

Которую десятину
Вспахали, версту – прошли,

Покрыли: письмом красивей
Не сыщешь в державе всей!
Не меньше, чем пол-России
Покрыто рукою сей.

(«Стол», №3)

Сосновый, грошовый, садовый, бильярдный, базарный, железный, наколенный – в эпитетах, которые находит Цветаева для живописания творческого стола, воплощена природность, стихийность, страстность, игровая природа творчества. Стол – мифологема, через которую Цветаева говорит о созидательном смысле своей жизни: стихи растут и на паперти, и у края колодца, и у старой могилы. Рука и тетрадь – вот что вызывает зеленое поле лирического стола и молитву к Богу о лирическом Слове:

даст
Бог! *Есть* — Бог! Поэт – устройчив
Всё – стол ему, всё – престол!
Но лучше всего, всех стойче —
Ты – мой наколенный стол!

(около 15 июля 1933/29—30 октября 1935). («Стол», №3)

Читая четвертое стихотворение цикла, словно видишь *скульптуру* семижильного поэта, неотступно быющего над стихом:

¹⁵⁴ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 29.

¹⁵⁵ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 27 об.

Стол – на четырех ногах

Упорства. Скорей – скалу
Своротишь! И лоб – к столу
Подстатный, и локоть *под* —
Чтоб лоб свой держать как свод.

(«Стол», №4)

В этом видении – громадный стол, равный поэту-великану, ростом с гору или с языческого бога. Стихотворение заканчивается благодарным словом к Творцу, давшему поэту его ремесло, наградившего просторной и *вечной* вещью – «в размер»:

Спасибо тебе, Столяр,
За доску – во весь мой дар,
За ножки – прочней химер
Нотр-Дама, за вещь в размер.

(«Стол», №4)

Огромной каменной симфонией назвал Нотр-Дамский собор В. Гюго. Застывшая музыка архитектуры в устах Цветаевой становится фоном *музыки лирики*, символом того, что ее стихам суждена такая же *долгая, прочная* жизнь. В Нотр-Даме после Великой французской революции на хорах пылал «факел истины», а на алтаре помещались бюсты Вольтера и Руссо. В этом соборе, памятнике архитектуры 13 века, короновали Наполеона. Предверие Нотр-Дама – географический *центр Франции*, где сходятся все дороги страны. По словам Э. Золя, Нотр-Дам походил на чудовищного зверя, присевшего на согнутых лапах. Упоминание *собора Парижской богородицы*, главного собора Франции, приподнимает творческий стол Цветаевой на гигантскую высоту (западный фасад собора имеет высоту 35 метров, башни по бока высотой 69 метров), соотносит Поэзию и Архитектуру, и первенство отдается лирическому самовыражению, бегу мыслей по просторному полю стола. Химеры Нотр-Дама – олицетворение людских пороков дольного мира, на который Цветаева-поэт взирает сверху, с птичьего полета, откуда виден весь Париж. Этим строкам близки строки любимой пьесы Ростана «Орленок», где, в ответ на вопрос, какой уголок нужен герцогу Рейхштадтскому для прогулок, тот отвечает, что ему нужна вся Европа. Очевидно, концовка стихотворения резюмирует дискуссию между М. Цветаевой и М. Л. Слонимом, который в октябре 1932 года спорил с Мариной Ивановной о первенстве искусств, ставя танец на одну высоту *со словом*. «<Марк> <Львович> вывел, что я «просто ничего не понимаю в танце», который, кстати, сравнивает с архитектурой (NB! реймский собор)», – сообщала Цветаева Тесковой в одном из писем¹⁵⁶.

16-го июля 1933 года в газете «Последние новости», в годовщину смерти матери, М. А. Мейн опубликована «Башня в плюще» (// Париж, 1933, 16 июля) – о встрече маленькой Марины с приятельницей Рильке Марией фон Турн-унд-Таксис во Фрейбурге. В самом названии – «Башня в плюще» – переключка с башней Музот, где Рильке завершил «Дуинезские элегии» и «Сонеты к Орфею». В этой прозе Цветаева живописует образ ребенка и будущего поэта, необычность судьбы которого угадывает княгиня, что передано в надписи на подаренной Марине книге «Heide». Рабочий стол Рильке в Мюзоте, в швейцарском замке, увитом плющом, – белый дом княгини в Германии, дом с террасой и с глубокими глазами окон – московский дом семьи Цветаевых в Трехпрудном – летний дом в подмосковной Тарусе – и *бездомный* стол Цветаевой, с древесными корнями, живое дерево в лесу, стол-простор...

¹⁵⁶ ЦТ, с. 213.

Вечером 17-го июля (день именин Цветаевой по старому стилю) из вариантов, не вошедших в первое стихотворение цикла, Марина Ивановна создает новое стихотворение, которое почти не будет править. В нем даны естественность, природность лирической героини, ее творческая искренность и живость, ее связь и с землей, питающей творчество, и с небесным древесным братством. Трижды повторяет поэт эпитет «живой», передающий жизненную силу, которую дарит «святое ремесло» (К. Павлова):

Мой письменный верный стол!
Спасибо за то, что ствол
Отдав мне, чтоб стать – столом,
Остался – живым стволом!

С листвы молодой игрой
Над бровью, с живой корой,
С слезами *живой* смолы,
С корнями до дна земли!

(«Стол» №5)

Читая эти стихи, можно представить Аполлона, увенчанного лавровым венком, потому что для Цветаевой творческий стол иносказательно – дерево, играющее листьями. 17—18 июля 1933 года, во время работы над циклом «Стол», Цветаева увидела сон о том, как они с Муром оказались в «облаве», в лесу, как ей было страшно, потому что они спасались от преследования незнакомца. В записи сна используется немецкое слово «Mausefalle», обозначающее мышеловку или западню, а беседа с людьми во сне ведется по-французски. Картина же, которую увидела Цветаева, напомнила ей Тарусу, тарусские леса: «Полная темь. Дорога, явно, вышла из какого-то нижнего <тарусского> леса (сосны) Из той черноты поблескивает бие- ние сияние пяти—шести озер, не то луж: болото. (<Были> в <Тарусе> такие места, такие <леса>»¹⁵⁷. Читатель, осведомленный в дальнейшей трагедии семьи Марины Цветаевой, возможно, захочет увидеть в сюжете сна ловушку, в которой окажется семья Цветаевой, вернувшись в СССР. В контексте 1933 года сон еще раз подчеркивает связанность творчества с любовью к природе, к деревьям. Таруса во сне – оттого что в июле Марина Цветаева вспоминает прошлое: Россию, детство, умерших родственников: брата, отца, мать, отца, всю *ту* жизнь. В 1933—1934 годы написаны посвященные детству и юности «Музей Александра III», «Лавровый венок», «Открытие музея», «Жених», «Два Лесных Царя», «Сказка матери», «Мать и музыка». В одной из рабочих тетрадей сохранился прозаический набросок о музыкальной школе Зограф-Плаксиной, где когда-то училась Цветаева. Именно в 1934 году Цветаева напишет о себе, используя музыкальную метафору: «Мои стихи сейчас – <последнее> арпеджио какого-то великого раската. Я еще все могу, но мне ничего не нужно»¹⁵⁸.

¹⁵⁷ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 23—24. Фрагмент сна публикуется впервые.

¹⁵⁸ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 25, л. 13 об. Запись 23-го июня 1934 года. Впервые: СМЦ.

Глава третья *ТОСКА ПО РОДИНЕ*

*Этих белиз,
Этих тишиз:
Первоотчизн —
Стоит ли жизнь?*¹⁵⁹

*Родина есть чело
Зевсово*¹⁶⁰

1. Совдохновение

Стихотворение «Тоска по родине»¹⁶¹ писалось в конце апреля – в начале мая 1934 года, затем дорабатывалось в декабре 1934 года, Цветаева возвращалась к нему и в мае 1936 года. В. Ходасевич назвал это произведение Цветаевой «исключительно тягостным по мысли и настроению, но и столь же сильным по выполнению», одним из «самых замечательных ее стихотворений»¹⁶². Хвалебную оценку дал и Г. Адамович в «Последних новостях»¹⁶³. Часто «Тоска по родине» трактуется как стихотворение о тоске по России¹⁶⁴. А. А. Саакянц справедливо заметила, что «понимать стихотворение в таком смысле – значит упрощать и даже искажать его смысл»¹⁶⁵. Сама Цветаева объясняла в мае 1934 года: «... Я в мире люблю не самое глубокое, а самое высокое, потому русского страдания мне дороже гётевская радость, и русского метания – то уединение. Вообще, не ошибитесь, во мне мало русского (NB! сгоряча ошибаются все), да я и кровно – слишком – смесь <...>. <...> Я и духовно полукровка» (VII, 387—388)¹⁶⁶. Добавим, Цветаева ощущала себя не только дочерью России, Германии, Польши, Франции, но еще – дочерью Неба. В 1927 году в письме А. А. Тесковой Цветаева писала о своей аполитичности, о том, что есть вещи, гораздо более важные «следующего дня страны, даже России»: «Я не могу принять всерьез завтрашнего лица карты, потому что есть после-завтрашнее и *было* – сегодняшнее и, в какой-то день, совсем его не будет (лица)»¹⁶⁷. Вероятно, ей нравилась мысль Гёте однажды сказавшего: «Как человек и гражданин поэт *любит* свою отчизну, но отчизна его поэтического гения и *поэтического* труда – то доброе, благородное и прекрасное, что не связано ни с какой провинцией, ни с какой страной, это то, что он берет и формирует, где бы оно ему ни встретилось. Поэт сходствует с орлом, свободно озирающим страны, над которыми он парит, и ему, как и орлу, безразлично, по земле Пруссии или Саксонии бежит заяц, на которого он сейчас низринется» («Разговоры с Гёте»). Цветаева по-своему выразила ту же мысль: «„Русские березки“, „русский можжевельник“. Ложь. Самообман. Если не ска-

¹⁵⁹ РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 4, л. 31. Строки 1922 г., возникшие во время работы над стихотворением «Помни закон...» (20 июня 1922).

¹⁶⁰ РГАЛИ. ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 15, л. 48 об. Из тетради, в которой Цветаева работала над поэмой «Новогоднее». 1927 г.

¹⁶¹ Впервые: // СЗ, 1935, №57. Стихотворение было включено в сб. 1961 г., первое посмертное издание стихов поэта.

¹⁶² ЦК, ч. 1, с. 458.

¹⁶³ Там же, ч. 1, с. 453.

¹⁶⁴ См. рецензии Г. Адамовича и С. Риттенберга: ЦК, ч. 1, с. 453—454. См.: В. Швейцер. III 07, с. 402.

¹⁶⁵ Саакянц А. А. С 87, с. 605.

¹⁶⁶ Ср. статью Ю. Иваска «Образы России в мире Марины Цветаевой», в которой Иваск пишет о том, что Цветаева не создала своего большого мифа о России, как Блок и Некрасов, но всегда ощущала «кровную связь с Россией». «Тоска по родине» им не рассматривается. // Новый журнал. №152 (1983). С. 389—412.

¹⁶⁷ ЦТ, с. 86.

жут – не отличить. Весна – Стихия – и мне от нее ничего, кроме нее, не нужно. Стало быть – безразлично: Чехия или Россия? Да, везде, где дерево и небо – там весна. – Ну, а в Африке? Нет, в Африке будет Африка, а не весна. Там для меня, пришлого, *баобаб* одолеет дерево. Надо родиться среди *баобабов*»¹⁶⁸, – пишет Цветаева в мае 1923 года.

Обращение к теме родины в лирике в 1934 году не первое у Цветаевой. 12 мая 1932 года Цветаева написала стихотворение «Родина», вспомнив о калужской губернии и Тарусе, где семья Цветаевых проводила лето:

О, неподатливый язык!
Чего бы по-просту – мужик,
Пойми, певал и до меня:
– Россия, родина моя!

Но и с калужского холма
Мне открывалась *она* —
Даль – тридевятая земля!
Чужбина, родина моя!

Эти стихи первые в новой синей Кламарской тетради (Цветаева переехала в Кламар – 101, Rue Condorcet 1-^{го} апреля). Она начала эту тетрадь, не закончив «Искусства при свете совести», которое писала больше полугода. «NB! Если мой суд над стихами кончится апофеозом стихов – так и должно было кончиться»¹⁶⁹, – размышляет она в тетради, забросив работу над статьей, начав писать стихи о Дали Отечества. Певший родину «мужик» и Цветаева пели о разном. «Родина» строится на противопоставлении России, земной родины, – и тридевятой земли, тридевятого царства, родины-дали, открывавшейся с тарусского холма. В стихотворении – воспоминание о Тарусе как о месте, откуда можно смотреть на родину *вдали*. Ее родина («Гордыня — родина моя») — родина ее гордого духа, *духовная* родина одинокого странника, подобного поэту Сирано де Бержераку, рассказывавшему о своих путешествиях на Луну. К стихотворению Марина Ивановна вернется в мае 1936 года («Родина» опубликована в 1936 году в СЗ), непосредственно после правки «Тоски по родине», и будет редактировать третью строфу:

Даль, прирожденная, как боль,
Настолько родина и столь
Рок, что повсюду, через всю
Даль – всю ее с собой несу!

В белой тетради строки, показывающие, как Цветаева рассуждала в тетради о родине вблизи и вдали, о родине рождения, о родине души: «Даль не России – а земли, / Даль не России, не – земли... / Даль не России, а души» (БТ-7, л. 123).

В стихотворении «Тоска по родине» ключевой оказывается мысль о том, что только куст, особенно рябина, соотносившаяся автором с приходом в этот мир («Стихи о Москве»), со своей горькой участью и страстной душой, со своим творчеством – «уст моих псалом / Горечь рябиновая» («Деревья») – примиряет поэта с окружающим миром, делает землю не чуждой. Цветаева мыслит космически, планетарно: «Двадцатого столетия – он; / А я – до вся-

¹⁶⁸ СБТ, с. 235.

¹⁶⁹ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 2, ед. хр. 7, л. 123.

кого столетья!» – говорит она, противопоставив себя глухому читателю газет – «глотателю пустот».

Как известно, создавая стихотворение «Тоска по родине», Цветаева отталкивалась от пастернаковского посвящения ей «Ты вправе, вывернув карман...», опубликованного в сборнике 1933 года, подаренном Борисом Леонидовичем. Со стихотворением Пастернака связаны и мотивы поэмы «Автобус», обдумывать которую Цветаева начала в 1933 году¹⁷⁰. Через все пастернаковское стихотворение проходит мысль о торжестве природы и похожего на нее поэта:

Ты вправе, вывернув карман,
Сказать: ищите, ройтесь, шарьте.
Мне все равно, чем сыр туман.
Любая быль – как утро в марте.

Деревья в мягких армяках
Стоят в грунту из гумигута,
Хотя ветвям наверняка
Невмоготу среди закута.

Вишневый сад в тумане – такой представляется Пастернаку жизнь («Любая быль – как вешний двор, / Когда он дымкою окутан»¹⁷¹), а поэт, спасающийся от ударов судьбы, похож на ветхозаветного Бога, клубящегося облаком. Пастернак заканчивал свои стихи мыслью о том, что Цветаева даст имя целой эпохе русской поэзии:

Он вырвется, курясь, из прорв
Судеб, расплющенных в лепеху,
И внуки скажут, как про торф:
Горит такого-то эпоха.

Рефреном звучавшее «Мне все равно...», у Пастернака сопряженное с темой индивидуальности художника, у Цветаевой превратилось не только в утверждение ее разминовения со временем, но и в сопротивление человеческому существованию. Главное, что сближает оба произведения, – это торжество природы, которая и есть для обоих поэтов лицо совершенной Жизни. Неслучайно Пастернак уподобил деревенские одежды деревьев немодному покрою платьев Цветаевой: «Мне все равно, какой фасон / Сужден при мне покрою платьев». Выразительная метафора поэта-тумана или облака, дымящегося во много «рукавов», соотносит поэта с рекой и с многоруким индийским божеством, которое оказывается сильнее превратностей судьбы.

Название стихотворения «Тоска по родине» восходит к маршу, который на балалайке или на гитаре исполнял брат Марины Андрей, учивший сестру Асю играть тарусский марш «Тоска по родине»¹⁷². Так что в заглавии «Тоски по родине» – мысль о детстве, о музыке, о море лирическом. Стихотворению дало жизнь слово наиболее близкого Цветаевой поэта-современника и заглавие музыкального произведения как эквивалент родиночувствию. «Тоска по родине» – тройная цитата. Пастернаковский сборник «Борис Пастернак. Стихотворения. В одном томе», где было опубликовано стихотворение «Ты вправе, вывернув карман...»,

¹⁷⁰ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 23, л. 90.

¹⁷¹ В первой публикации в «Красной нови» 1929, №5: «Любая быль – мощный двор, / Когда он плесенью окутан».

¹⁷² Цветаева А. И. В 83, с. 234.

открывался посвящением Лермонтову. Стихотворение Цветаевой явно отвечает теме природы-родины и природы-дома в поэме «Мцыри», стихотворению Лермонтова «Тучи», мысли об отсутствии у поэта родины, о невозможности изгнания вечно свободного, одинокого странника-поэта. Да и само начало: «Тоска по родине – давно / Разоблаченная морока...» – указывает на 19 век как на время, когда Лермонтов утвердил эту мысль. Первоначальный эпиграф к поэме «Мцыри» – «Родина бывает только одна» – звучит антитезой цветаевскому стихотворению¹⁷³. Окончательный эпиграф к «Мцыри» с небольшим сокращением в тетради Цветаевой записан при работе над стихотворением «Променявши на стремя...» в 1925 году: «И вот, вкусив мало меду, умираю», поэтому можно предположить, что Цветаева и в 1934 вспоминала именно лермонтовские стихи.

У Пастернака в посвящении Цветаевой жизнь дана в образах деревьев, грунта – Марина Цветаева в рабочей тетради называет родиной не землю, а комету:

Все признаки с меня, все меты,
Все <пропуск в рукописи> – как рукой сняло!
Место рождения – комета¹⁷⁴.

Образ кометы напоминает о любви к Наполеону, к Сирано де Бержераку Ростана:

Я весь еще эфиром запылен, —
Глаза засыпаны ужасно пылью звездной!..
Вот, на моем плаще – кометы волосок!..¹⁷⁵

«Мы из одной семьи, Monsieur de Bergerac!» – могла бы вновь воскликнуть Марина Цветаева. Стихотворение «Тоска по родине» – одно из свидетельств цветаевской неудовлетворенности жизнью. В начале 1934 года Пастернак написал Цветаевой три открытки вместо писем, ссылаясь на многословье, на то, что его письма перерастают в трактаты, а у него «до совершенной непосильности расширился круг забот» стало много «близких людей и судеб»¹⁷⁶. Смерти поэтов: Маяковского, Волошина, Софьи Парнок, Андрея Белого, эпистолярное разминование с Пастернаком, одиночество, отсутствие современника, который бы полностью *со-звучал*, – вот вокруг чего рождается чувство тоски по родине, тоски по содружеству поэтов. При этом стихотворение «Тоска по родине» – все-таки *диалог* с Пастернаком, *ответ* на его голос. «Тоска по родине» писалась как очередное письмо Пастернаку и была вызвана ревностью. Он почти перестал писать ей, занятый новой семьей. В «Тоске по родине» Цветаева не тоскует по России, потому что ее не ждет Пастернак. *Десятилетие ей виделось*, что она поедет к нему, а он пишет ей о «многочисленных своих», и Марина Ивановна понимает: *она не своя*, не входит в список его родственников. Отречение «мне все равно» становится попыткой сказать о себе точнее, чем Пастернак, написавший стихи «Ты вправе, вывернув карман...» от лица Цветаевой.

Незадолго до начала работы над «Тоской по родине» Марина Ивановна делает запись в тетради, подчеркивающую важность для нее поэтического мира, сопоставляя его со сном: «Мир стихов особый, ни на что не похожий, ничему здесь не соответствующий, в <который> я погружаюсь как в сон, тоже и так же ничему не соответствующий, навстречу (как

¹⁷³ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 12, л. 88.

¹⁷⁴ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 96 об.

¹⁷⁵ Ростан Э. Собрание сочинений, 1914, т. 1, с. 300. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

¹⁷⁶ ЦП, с. 547.

в колодец) той существенной, насущной, нигде кроме как там не существующей и забываемой <мной> сразу как вы-гружаюсь»¹⁷⁷

¹⁷⁷ РГАЛИ, ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 24, л. 85 об.

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.