

BIBLIOTHÈQUE RUSSE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

Tome CVII

MARINA TSVÉTAEVA
ET LA FRANCE

Nouveautés et Inédits

Publié sous la direction
de Véronique Lossky et Jacqueline de Proyart

Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre

PARIS
INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES
9, rue Michelet (VI^e)
2002

Доклады симпозиума “Цветаева-2000”

МАРИНА ЦВЕТАЕВА И ФРАНЦИЯ

Новое и неизданное

Под редакцией
Вероники Лосской и Жаклин де Пройар



МОСКВА
РУССКИЙ ПУТЬ
2002

ББК 83.3(2Рос)6
М26

Редакторы:

Вероника Лосская, Жаклин де Пройар

Корректоры:

*Анна Пустынцева, Гаянэ Арнуйльд, Мария Авриль,
Иван Толстой, Андрей Корляков*

На обложке:

*Марина Цветаева. Париж, 1925. Фотография П. Шумова
Посвящение Марины Цветаевой Наталье Гончаровой
“После России”. Медон, 1928. Из архива С. Хавина*

Tous droits réservés. La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit — photographie, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, — sans le consentement de l’auteur et de l’éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© Вероника Лосская, составление, вступительная статья, 2002

© Русский путь, Москва, Institut d’études slaves, Paris, 2002

© Андрей Корляков, дизайн, 2002

ISSN 0078-9976

ISBN 2-7204-0367-9 (Institut d’études slaves)

ISBN 5-85887-121-6 (Русский путь)

INTRODUCTION

Le recueil présenté ici comprend les interventions de différents spécialistes venus de Russie, d'Allemagne, d'Espagne, d'Angleterre, des Etats-Unis et d'ailleurs pour participer au colloque sur Marina Tsvétaeva qui s'est tenu à Paris IV-Sorbonne, dans les locaux du Centre Malesherbes et de l'Institut d'Études Slaves, du 2 au 6 mai 2000. Il avait pour titre *Marina Tsvétaeva et la France* et pour sous-titre *Nouveautés et Inédits*. Cette double thématique du sujet proposé a été bien comprise par les différents participants.

Le lecteur trouvera donc ici des articles consacrés à la production de maturité de Tsvétaeva, puisque c'est en France qu'elle a passé quatorze années (sur les dix-sept vécues en exil) et qu'elle y a écrit la plus grande partie de son œuvre. D'autre part la question de l'ouverture des archives officielles, conservées à Moscou, au Centre National d'Archives de Russie (RGALI) prévue en l'an 2000 a été soulevée. Des discussions animées, plus que les exposés eux-mêmes ont fréquemment concerné ce sujet brûlant.

L'inauguration solennelle du colloque a permis de réunir des poètes et des écrivains amateurs de Tsvétaeva: chacun a livré une réflexion personnelle sur la poésie russe et sur l'héroïne du jour. On trouvera ainsi une réaction émouvante de Marie Étienne devant l'élément maritime, face à l'animosité connue de Tsvétaeva. A partir de son expérience de poète et de traducteur et de sa découverte de la poésie russe, Jacques Darras a expliqué que la langue de Tsvétaeva était construite sur des "pivots" parfois placés au milieu du vers, notion très proche de ce que Tsvétaeva elle-même appelait les "racines-sens" du russe. Gabriel Matzneff, écrivain d'origine russe, a raconté ses contacts avec la poésie russe moderne, pénétrée de tragique et d'un sens aigu de cette marche au bord de l'abîme que Tsvétaeva avait si intensément ressentis elle-même auparavant. Enfin, Dimitri Sesemann, le seul survivant qui ait connu Tsvétaeva a parlé de façon particulièrement émouvante des quelques semaines passées avec elle et sa famille en 1939, dans une maison des environs de Moscou étroitement surveillée par l'autorité policière du moment. Il avait quatorze ans, alors qu'elle approchait de sa fin. Il a su admirablement souligner le caractère difficile de Marina, à côté de sa gran-

deur, l'intelligence aiguë de son fils, le dramatisme des rapports au quotidien avec un grand poète, confronté à une réalité politique et humaine inique.

Ces témoignages, suivis d'exposés consacrés à Tsvétaeva elle-même permettent de mesurer une fois de plus la charge émotionnelle et la portée de sa poésie sur notre culture française si cartésienne et poétique à la fois.

Nous pensons qu'il s'agit d'un recueil tout à fait remarquable par sa nouveauté. Il devrait intéresser autant les spécialistes du poète que le grand public, amateur de poésie russe. Il reflète bien la qualité des travaux présentés, lors du colloque consacré à Tsvétaeva en mai 2000.

ВСТУПЛЕНИЕ

Предлагаемая читателю книга содержит тексты выступлений различных исследователей жизни и творчества Цветаевой, приехавших в Париж из России, Англии, Соединенных Штатов, Германии, Испании и других стран на международный цветаевский симпозиум, который состоялся 2–6 мая 2000 года в Сорбонне и в Институте славяноведения. Название симпозиума “*Марина Цветаева и Франция*” сопровождалось подзаголовком “*Новое и неизданное*”, и эту двойную тематику отлично поняли и отразили в своих докладах и дискуссиях его участники. Поэтому в сборнике находятся статьи, посвященные зрелому творчеству Цветаевой, так как именно во Франции она провела четырнадцать лет в эмиграции и написала большую часть своих произведений. Кроме того, присутствующими был поднят вопрос о хранящихся в Москве архивах, официальное открытие которых ожидалось в двухтысячном году. В оживленных дискуссиях, чаще чем в самих докладах, ученые постоянно возвращались к этой жгучей теме. Торжественное открытие симпозиума дало возможность русским специалистам встретиться с французскими поэтами и писателями; каждый из них выразил свой личный подход к русской поэзии и к Цветаевой. Напомним, что слово “симпозиум” происходит от греческого и смысл его “праздничный пир”. Таким “пиром” и было открытие нашей Цветаевской конференции.

Например, поэтесса Мари Этьен поделилась своим волнующим общением с морской стихией — в отличие от неприязни к ней Цветаевой. Говоря о своем опыте поэта и переводчика, а также личном открытии русской поэзии, Жак Даррас заметил, что, по его мнению, Цветаева часто строит свои стихи вокруг того, что можно назвать “стержнем”, а сама она называла “словами-смыслами”. Габриэль Мацнеф, французский писатель русского происхождения, рассказал о своем знакомстве с современной русской поэзией, насыщенной трагизмом и острым чувством “края бездны”, которые Цветаева так часто испытывала. Наконец, Дмитрий Сеземан, русский писатель и переводчик, живущий во Франции и единственный из присутствовавших живой современник Цветаевой, поделился своими воспоминаниями о нескольких неделях, проведенных с ней и ее семьей в доме под

Москвой в 1939 году. Ему тогда было 14 лет, а жизнь Цветаевой близилась к концу. Рассказ этот, уже известный специалистам, тем не менее вызвал оживленную реакцию всех присутствующих и особенно французов. Большевская дача находилась тогда под строжайшим надзором. Д. Сеземан сумел удивительно правдиво описать трудный характер Цветаевой, сочетавшийся с ее талантом, острый ум ее сына, а также живо передать обстановку бытовых отношений в доме, состояние поэта, так драматически столкнувшимся с чудовищной человеческой и политической реальностью.

Все эти свидетельства позволяют лишний раз оценить эмоциональную насыщенность и силу воздействия цветаевской поэзии на французскую, столь картезианскую и одновременно поэтическую культуру.

В сборнике можно узнать о новом взгляде Св. Ельницкой, специалиста из Вермонта (США), на скрытый пастернаковский подтекст последней лирико-эпической поэмы Цветаевой “Автобус”. Специалист по языку Цветаевой, Л.В. Зубова из Санкт-Петербурга останавливается на понятии “неба”, его поэтическом контексте и понятии вертикальности в зрелом творчестве. Другие доклады посвящены стремлению М. Цветаевой к возвышенному, уходу в другое измерение (Ш. Креспель, Париж-Сорбонна) или новым переделкам юношеских нарядов, например, женского лица-маски в зрелом периоде (В. Лосская, Париж-Сорбонна). Эпистолярное наследие Цветаевой и ее мастерство в этом жанре рассматривается двумя докладчиками: юным Арменом Асланяном (Париж-Сорбонна) и специалистом с мировым именем, Л.А. Мнухиным из Болшева. Оба доклада с разными подходами к одной теме великолепно друг друга дополняют.

Как это часто бывает на конференциях, посвященных великому писателю, значительное внимание уделяется литературному окружению поэта. Все вспоминали недавно скончавшегося профессора Е.Г. Эткинды, который собирался выступить на тему “Цветаева и Гёте”. Актриса А. Кузнецова выбрала для доклада именно эту тему, назвав ее этюдом. В сборнике есть и статья о скрытом влиянии Цветаевой на Бродского (А. Сумеркин, США), и о шекспировских мотивах в ее творчестве, о которых пишет молодая специалистка из России Е.О. Айзенштейн. Интереснейшая для всех тема сравнения двух крупных фигур современной поэзии, Ахматовой и Цветаевой, мастерски дана в докладе Т.А. Горьковой (Москва), редактора собрания сочинений Цветаевой и Ахматовой (издательство “Эллис Лак”).

В сборнике представлены и некоторые архивные публикации: обретенные Е. Б. Пастернаком письма и материалы 1927 года, связанные с отношениями между Пастернаком и Цветаевой, сопровождаемые объяснительной статьей Евгения Борисовича, заметка и публикация трех неизданных писем

Цветаевой пушкиниста Л. Шура, а также другие находки, о которых интересно пишет Лилия Цибарт.

Надо добавить, что в год столетия со дня рождения Цветаевой, в 1992 году, возникло очень хорошее начинание. Речь идет о Болшевском музее, открытом в том последнем доме, где Цветаева вместе со всей своей семьей прожила под надзором несколько недель. Место, тогда ужасающее, о котором рассказывал Д. Сеземан, стало сейчас радостным и светлым: в Болшево приезжают посетители, устраиваются конференции и встречи, музей публикует неизданные материалы (тексты, письма, воспоминания и т. д.). Издаваемые книги высокого научного уровня и по своему оформлению очень хорошего качества. Проектов много, дай Бог сил, времени и средств, конечно. Обо всем этом рассказала собравшимся директор музея З.А. Атрохина.

В конце сборника читатель найдет отчет о “круглом столе”, касающемся переводов произведений Цветаевой на французский язык, в котором участвовали как известные переводчики, так и начинающие — более десятка человек.

Всего на каждое заседание два раза в день приходило около сорока человек, либо непосредственно занимающихся творчеством Марины Цветаевой, либо интересующихся современной русской поэзией вообще.

В заключение нам показалось интересным дать в сборнике последнюю дискуссию, во время которой много говорилось о направлениях творческих исследований в будущем году и новом тысячелетии. К тому же совместное обсуждение вопросов представителями разных поколений придавало дискуссиям жар и оживленность и проходило в непосредственной, доброжелательной обстановке.

Авторы сборника полагают, что книга отражает высокий уровень докладов, представленных на цветаевском симпозиуме двухтысячного года в Париже и содержит достаточно много нового, чтобы заинтересовать как специалистов, так и широкую публику.

Marie Étienne

LA LETTRE DE LA MER

J'ai fait la connaissance de Marina Tsvétaeva en 1983 avec un livre, *Correspondance à trois*, (Rilke, Pasternak, Tsvétaïeva), qu'Antoine Vitez m'avait prêté l'année de sa publication. Et que j'ai conservé. Il arrivait parfois que nous gardions les livres que nous nous empruntions. Ils devenaient ainsi des dons.

D'autant que celui-ci me plut d'emblée pour au moins trois raisons. Le trio prestigieux m'évoquait d'autres liens: ceux de Nietzsche, Paul de Ré avec une femme également portée par le talent et par l'audace. Les rapports de deux Russes, un Autrichien et la Vendée me semblaient mystérieux. Et les photographies, aussi ternies et émouvantes que celles de nos familles.

En 1983, pour découvrir Tsvétaeva, je n'avais pas un grand retard. On commençait en France, depuis quelques années, à publier ses livres: *Mon Frère féminin* (*Mercur de France*), *Le Diable et autres récits* (*L'Âge d'homme*) datent de 1979. Et des poèmes, depuis la fin des années 60, dans des revues et des anthologies.

Tsvétaeva, lors de l'été de la correspondance, en 1926, est à Saint-Gilles sur Vie, Vendée. Qu'y fait-elle donc? Depuis 1925, elle habite Paris avec son fils, sa fille et son mari, Efron. Elle y demeure jusqu'en 1939.

On peut imaginer qu'elle séjourne en Vendée, cet été-là, pour des vacances. Que des amis l'ont incitée à venir sur la côte pour la santé de Mour, que même ils l'ont logée. Pure hypothèse, évidemment. Qui rend le choix du bourg, la présence dans ce bourg d'une Russe exilée moins étrange.

Dans sa lettre à Boris Pasternak, du 23, 25 mai, elle dit être venue pour chercher le poème de Boris¹, pour voir sa mer à lui avec ses yeux à elle.

J'ai moi-même rencontré la Vendée, un peu avant de lire *Correspondance à trois*. C'était je pense en 1978. Je m'y étais rendue avec Paul Louis Rossi, un ami écrivain. Il m'avait emmenée chez son ami Gaston Planet, qui lui, était peintre.

Ce dernier habitait le marais vendéen. Nous avons parcouru la région en voiture et à pied, j'y avais découvert, avec stupéfaction, les marées qui dénudent la terre, qui la transforment en sol de lune, puis qui reviennent, qui la recouvrent.

Nous nous étions rendus à Saint-Gilles Croix de Vie, qui s'appelait Saint-Gilles sur Vie en 1926. Je trouvais beau ce nom de lieu, comme la plupart des autres, et beau qu'une rivière, qu'on nomme ici "ria", s'appelât Vie.

Gaston Planet, qui était d'origine auvergnate, détestait le Marais, qu'il trouvait dépressif, qu'il disait aussi plat qu'un pays pouvait l'être. Marina elle aussi détestait le Marais, bien qu'elle ne l'ait pas dit aussi brutalement.

Revenons à la lettre, écrite à Pasternak. Le 23 mai est un dimanche. Marina y décrit ce pays, avec une réticence mêlée de sympathie, ou du moins d'indulgence. La Vendée, écrit-elle, est "dépourvue de tout panache: buissons, sable, croix... je cours voir... si la Vie remonte ou redescend (marée haute et marée basse)." Elle ajoute aussitôt: "Mais il y a une chose, Boris: je n'aime pas la mer."

Elle explique pourquoi. Elle prétend que la mer est humiliante, insurmontable, inadmissible. "La mer, c'est la dictature, Boris... la fierté blessée... En mer, je ne suis même pas un passager: un estivant. Un estivant qui aime l'océan... Ah, au diable!"

Mais surtout l'océan est semblable à l'amour. "La mer ressemble trop à l'amour. Je n'aime pas l'amour (Rester là à attendre ce qu'il fera de moi). J'aime l'amitié: la montagne."²

Et dans sa lettre à Pasternak: "Je l'ai noté dans mon carnet sur la plage pour te le dire. Il y a des choses envers lesquelles je suis en état permanent de désaveu: la mer, l'amour."

J'ai beaucoup rêvé sur ces deux mots. J'ai fait des jeux avec. Ils sont en italique, comme d'autres, dans ses lettres, comme des refrains, des titres, ou même des citations.

Bien sûr, l'association des deux, la mer, l'amour, est si fréquente qu'elle semble aller de soi. J'ai lu et entendu, tout récemment, d'un poète symboliste français, peu connu de nos jours, Maurice Bouchot, un des *Poèmes de l'amour et de la mer*, de 1876, sur une musique d'Ernest Chausson. Connaissait-elle?

Mais il y a surtout Pouchkine et Pasternak, dont elle écrit, dans un article: "Pasternak a reçu en partage des montagnes vivantes, une mer vivante (et quelle mer! la première de la littérature russe après l'élément libre, égale à celle de Pouchkine)."³

Je ne suis pas surprise qu'on garde des distances vis-à-vis de l'amour. De la mer, si. Comment ne pas l'aimer? Il n'y a pas d'explications. Celles qu'on propose, sur l'amour qu'on lui voue, ou au contraire, sur le refus qu'on lui oppose, sont fallacieuses. Je veux dire inventées après coup.

La vraie raison, c'est l'origine. C'est le pays natal, l'enfance. Tsvétaeva n'aime pas la mer, mais la montagne. "La mer, c'est la dictature, Boris. La montagne est différente."

C'est qu'elle a un rapport enfantin, de l'enfance, avec une nature intérieure à la terre. Extérieure à la mer. "La forêt est mienne. La feuille est mienne (...). Et le flamboiement vert des feuilles au-dessus de tout."

A noter que cette lettre, écrite sur deux jours, reprend en prose un poème composé à l'époque, "Envoyé de la mer." Elle est un va-et-vient, un voyage psalmodique, réitéré, entre la mer et la montagne (ou la nature).

Tsvétaeva y passe de ce qu'est, ce que fut l'océan, pour elle, depuis l'enfance ("je cherche constamment à l'aimer, dans l'espoir d'avoir grandi, changé tout simplement") à la montagne. "As-tu enfin reçu mes choses?" demande-t-elle à Pasternak. Elle lui a en effet envoyé les épreuves de son *Poème de la montagne*.

Souvenons-nous qu'elle est, dans ce pays de France, durement en exil. Et l'océan n'arrange rien.

"Je serre ta tête dans mes bras, écrit-elle à Boris, il me semble qu'elle est si grande... que j'embrasse une montagne entière: l'Oural. Les Pierres de l'Oural, encore un son venu de l'enfance."

La distance, entre Moscou et l'océan de la Vendée, est infinie lui semble-t-il. "Inutile", s'écrit-elle, impatiente... Inutile de chercher à diminuer l'infranchissable.

Pourtant, de l'océan, cet "énorme berceau à fond plat qui renverse l'enfant — le navire — à chaque instant" elle reviendra à la nature et aux montagnes russes. "La montagne rapetisse au niveau de Mour (en s'attendrissant devant lui). La montagne croît jusqu'au front de Goethe, et afin de ne pas le gêner, le dépasse."

Curieusement, dans ce passage, la montagne, elle aussi, comme la mer et sa marée dans la rivière la Vie, comme l'humeur de Marina, comme son destin, monte et descend.

Efron écrit à son propos⁴: "Aujourd'hui c'est le désespoir, demain l'enthousiasme..."

Elle aimait la montagne associée au regret du passé, à l'enfance qu'elle appelle *l'Ainsi et le Là-bas*. Elle n'aimait pas la mer. Ne lui ressemble-t-elle pourtant pas? Son prénom n'est-il pas Marina?

-
1. Il s'agit du poème *Mutinerie en mer*.
 2. Lettre à Anna Teskova, son amie tchèque, cité dans: Rilke R.M., Pasternak B., Tsvétaeva M. *Correspondance à trois*, été 1926. Gallimard, 1983. P. 311.
 3. *Epopée et lyrisme de la Russie contemporaine*, cité dans: *Correspondance à trois*. P. 311.
 4. Cité par: Lossky V. *Poètes d'aujourd'hui*. Seghers, 1990. P. 22.
Sauf mention contraire, toutes les citations de ce texte sont extraites de la lettre de Marina Tsvétaeva à Boris Pasternak du 23, 25 mai 1926 (*Correspondance à trois*. Pp. 137 à 144.)

I

ТЕМАТИЧЕСКИЕ
АНАЛИЗЫ

Светлана Ельницкая

ПАСТЕРНАКОВСКИЙ ПОДТЕКСТ В ПОЭМЕ ЦВЕТАЕВОЙ “АВТОБУС”

*Посвящается памяти
Ефима Григорьевича Эткинда*

Мой доклад — это часть довольно большой работы под заглавием: “О некоторых особенностях цветаевского антигастрономизма и неприятия строительства жизни в ее лирике 1930-х годов” (“стол письменный” и “стол яств”; “голый стол”, “голая душа” и “голая красавица”; “Лиры — строй” и “Домострой”, “Днепрострой”; “поэт” и “гастроном”; “цветущее дерево” и “цветная капуста под соусом белым”).

Вот, кратко, план этой работы. Я начинаю с цикла “Стол” (1933) и отмечаю следующие его особенности, касающиеся моей темы: а) очень личный характер цветаевского антигастрономического выпада; б) державинский пласт; в) пушкинский пласт; г) пастернаковский подтекст, который не только связан с перечисленными особенностями цикла “Стол”, но и является определяющим. При всех нападках Цветаевой на Державина, при всех пушкинских параллелях именно Пастернак — это тот главный внутренний адресат, с которым Цветаева ведет полемический диалог в 1930-е годы и в своем творчестве, как в лирике, так и в прозе (на примере “Пушкина и Пугачева” это показала в своей статье Е. Коркина). А далее я рассматриваю взаимодействие всех этих линий (державинской, пушкинской, пастернаковской) в контексте творческого пути и биографии Цветаевой.

Известно, что 1930-е годы для Пастернака — это период “второго рождения” (в личном, творческом, социально-политическом аспекте). В это же время начинается новый этап в отношениях Цветаевой и Пастернака, в значительной степени обусловленный переменами в Пастернаке и реакцией на это Цветаевой. В моей работе я показываю, что задело, ранило, оскорбило Цветаеву как в личном плане, так и в “надличном” (ее слово), и как это всё, помимо прямого выражения — в ее письмах, дневниковых записях, разговорах, — так или иначе отразилось в ее творчестве, в частности в лирике. То есть это мое очередное исследование в жанре, который сама Цветаева определила как “смесь судебного следствия и гороскопа” (СМТ 4: 128).

А теперь я перейду к теме доклада — о “пастернаковском” подтексте в поэме Цветаевой “Автобус” (мое сообщение — это сокращенный вариант заключительного раздела вышеупомянутой работы, полный текст которой

предполагается опубликовать в *Wiener Slawistischer Almanach*). Известно, что одна часть поэмы была создана весной 1934 г. (то есть до встречи с Пастернаком в июне 1935 г.), а дописывала Цветаева поэму в последних числах мая и в конце июня 1936 года.

Как мне представляется, в поэме, помимо других ее аспектов, не связанных непосредственно с нашей темой, отразилась цветаевская лирика чувств, история и, главным образом, в части, написанной после встречи с Пастернаком, эволюция их отношений с Пастернаком.

Подспудное присутствие Пастернака в поэме “Автобус” было уже замечено исследователями, например, выводы М. Гаспарова, О. Ронена, А. Жолковского о связи между антигастрономическим взрывом в финале цветаевской поэмы и “огастрономизированной природой” у Пастернака в его “Втором рождении”.

Цель моей работы — показать (в дополнение к наблюдениям других исследователей) в моем анализе поэмы “Автобус”, что пастернаковский подтекст в ней гораздо обширнее и охватывает практически весь текст поэмы, а не только ее заключительную часть.

Скажем очень коротко о композиции и тематике поэмы (вся она — от первого лица, лирического “я”):

1) введение-экспозиция, от начала поэмы — и кончая строкой “Крутой, не вкопался вдруг”. Здесь дано движение как бы взбесившегося автобуса за границы пространства, времени, реальности (не только “за город”, но и “за календарь” — “в юность: в души восторг!”, за пределы действительности — в “нездешний” мир мечты и вдохновенного воображения), а также введены главные лирические герои: “я” и “он”, ее “спутник”, пока обозначенный лишь косвенно (“Я в спутнический ремень / Товарищески вцепилась”);

2) основная часть, начиная с “И лежит, как ей повелено “и кончая “*Сверх рта и мимо рук / Идут!*”. Здесь представлено взаимодействие двух линий лирического сюжета поэмы: мир природы и история взаимоотношений героев, — что в свою очередь, подразделяется на:

а) идиллию (кончается строками “Конечно! — был ответ / (Двойной)...”: описание “закалендарного” — уже в прошлом находящегося, ретроспективного — “рая”, некоего эдемского цветущего сада, весны, пробуждения и экстатического ликования природы, поры надежд и мечтаний обоих героев о счастье. Здесь же и первое предвестие конфликта героини и ее “спутника”.

б) лирическое отступление героини о “счастье” (кончается строкой “А не воротами предстоит!”), при этом, в другом временном плане — как бы комментарий из реального, драматического “сейчас”, контрастирующего со счастливым “тогда”;

в) продолжение основного сюжета, но фактически — это лирическое отступление героини о “сильных потоках”, о разминовении “сна” и “жизни” и т. п.;

3) заключение — своего рода “потерянный рай” (падение, уличение в грехе, наказание, изгнание из рая).

При этом — падение именно героя, не выдержавшего проверки высотой, оскорбившего божественное, райское древо, цветущую яблоню-вишню своими низкими, человеческими, гастрономическими мерками.

Об этом первая строфа финала, начинающаяся с “и какое-то дерево облаком целым —”. Следующие пять строк — монолог-реакция героини на кощунственную реплику героя. Заключительная строфа — наказание, оно же месть, осуществляемые героиней. Герой лишается величия, подвергается презрению, унижению-снижению: с божественных высот изгоняется вниз, на землю, из райского сада (природа в ее самоценности) — в огород (очеловеченная, одомашненная, утилитарно-сниженная, огастрономизированная природа), а вместо того, чтобы царственно процветать в садах бессмертной Лирики, обречен пребывать — неким огородным овощем — позорной притчей во языцех.

Рассмотрим теперь, следуя описанной выше композиции поэмы (и сохраняя нашу нумерацию ее частей), где и как конкретно выявляется в ней “пастернаковский” подтекст.

1) “Спутник” героини. Именно таким спутником в душевной и поэтической лирике Цветаевой был на протяжении всех этих лет (начиная с чтения его книги “Сестра моя — жизнь”), Борис Пастернак — факт этот известен, хорошо документирован и описан в различных работах о Цветаевой и Пастернаке. “Я в спутнический ремень / Товарищески вцепилась” — ослабленный, но все же вариант сестринско-братского мотива, культивируемого Цветаевой и Пастернаком в отношении друг друга.

2-а) Помимо персонажа “спутника”, с Пастернаком соотносится изображенная здесь картина мира во всем его великолепии: апофеоз природы, этого земного рая, сверхинтенсивность всех ее “животворных” “соков” и “токов”, звуков, запахов, цвета, родство всего со всем. Это природа в ее самоценности — такая же, какой она увидена и дана у Пастернака, писавшего не о природе, а о “ее самоё: в упор. <... > и задумчивость встает: еще кто кого пишет”. Цитата — из эссе “Световой ливень”, восторженного отклика Цветаевой на впервые, по ее словам, читаемые ею стихи Пастернака (лето 1922 г. в Берлине), а была это его книга — “Сестра моя — жизнь”.

Пастернак, как его всегда определяла Цветаева, — это явление природы. Именно так — как явление самой природы, как равносуший ей; природа, являющая Пастернака, т. е. природа как эквивалент самого Пастернака,

Пастернак, приравненный к природе и уравненный с ней (природа как представительница-заместительница Пастернака), — иносказательно, но абсолютно точно отразив природную сущность Пастернака, изобразила его Цветаева в этой части своей поэмы. Природа как “автограф” Пастернака обнаруживает, таким образом, его присутствие в данном тексте Цветаевой.

Обращает на себя внимание также сходство этой картины природы-портрета Пастернака с описанием лирического “я” Пастернака в статье Цветаевой “Поэты с историей и поэты без истории” 1933 года (СМТ 5: 414, 415):

“<... > самоценность природы в творчестве Пастернака <... > О чем бы ни говорил Пастернак <... > — это всегда — природа, возвращение вещей в ее лоно. <... >

Лирическое “я” Пастернака есть тот, идущий из земли стебель живого тростника, по которому струится сок и, струясь, рождает звук. Звук Пастернака — это звук животворных соков всех растений. Его лирическое “я” — питающая артерия, которая разносит повсюду зеленую кровь природы...”

Сравним из поэмы “Автобус”: “Каждою жилою — как по желобу — / Влажный, валежный зеленый дым./ Зелень земли ударяла в голову, / Переполняла ее — полным! / Переполняла теплом и щебетом — <...> Каждый росток — что зеленый розан, / Весь окоём — изумрудный сплав. / Зелень земли ударяла в ноздри/ Нюхом <... > Каждый росток — животворный шприц / В око <... > В ухо <... > / Позеленевшим, прозревшим глазом / Вижу, что счастье, а не напасть, / И не безумье, а высший разум: / С трона сшед — на четвереньки пасть... / Пасть и пастьись, зарываясь носом / В труп)аву <... > / Все соки вобрав, все токи, <... > / —Зелень земли ударяла в щеки / И оборачивалась — зарей! / Боже, в тот час, под вишней — С разумом — что — моим, / Вишненный цвет помнившей / Цветом лица — своим! / <... > Вишненный цвет принявши / За своего лица — / Цвет... / “Седины”? Но яблоня — тоже / Седая, и сед под ней — / Младенец... / Всей твари Божьей <... > — От лютика до кобылы — / Роднее сестры была! / Я в руки, как в рог, трубила! / Я, кажется, прыгала?”

То, что в данном случае слиянность с природой относится и к героине, не отменяя, конечно, “наличия” Пастернака в этой картине природы, — самим фактом включения в эту аналогию (Пастернак-природа) и героини, демонстрирует еще и такие важные для нас мотивы, как единосущность героини и природы, а также равносущность-родство героини и Пастернака.

При этом, самоотождествление героини с цветущими вишней, яблоней (слово “цвет”, как мы видели выше, неоднократно повторяется) — пример самоидентификации, столь характерной для Цветаевой (вспомним Марусю, она же — цветущее деревце, алый цвет — из поэмы Цветаевой “Молодец”, кстати, посвященной Пастернаку и написанной, как она сообщала ему,

“о нас”). Параллель: “седая” яблоня (т. е. в белом цвету) и седая голова героини — тоже автобиографична. Известна ранняя седина — еще двадцатилетней Цветаевой, но в поэтическом мире Цветаевой седые волосы — это мета не возраста, а духовности, как знак причастности к высшему миру. Таким образом, за всем этим иносказанием безошибочно угадывается Цветаева, “прочитывается” ее “флоро-колористический автограф” (Жолковский: 43).

Мотив родства со всем в мире — столь же легко узнаваемый “автограф” Пастернака. Характерны для Пастернака и Цветаевой, как уже отмечалось, и братско-сестринские мотивы по отношению друг к другу. Во фразе героини “роднее сестры была”, помимо всех уже выявленных нами смыслов, присутствует также и скрытый намек на пастернаковское “Сестра моя — жизнь” — и как заглавие его книги (которой Пастернак-поэт вошел в жизнь Цветаевой и с которой для нее и начался Пастернак-поэт), и как символическая формула, отразившая поэтическую сущность Пастернака, и как его лично-интимное обращение к Цветаевой (из их переписки тех лирических лет, в пору их душевной, духовной и поэтической совместности), — определяющее всю атмосферу этой “идиллической” части поэмы “Автобус”.

Упоминаемая Цветаевой “кобыла”, которой (как и “всей твари божьей”) она “роднее сестры была”, и это детское веселье, восторженное “я в руки, как в рог, трубила! Я, кажется, прыгала?”, в контексте пьянящего “зеленого шума” ее опозитизированной природы контрастно перекликаются — и возможно, намеренно, в пику Пастернаку, — с “телячьими восторгами”, “телячьими нежностями”, телячьим “вскачь” его и новой “подруги” в его стихотворении “Все снег да снег...” (из сб. “Второе рождение”, Пастернак, 1: 318–319,) которое тоже о весне (фактически это мечта о весне — в желательно-сослагательном “бы”), но где всё предельно огастрономизировано.

При этом гастрономические образы у Пастернака в этом стихотворении появляются не только в сравнениях и метафорах (“Зубровкой сумрак бы за капал”, “откупорили б, как бутылку, / Заплесневелое окно”, “И солнце маслом / Асфальта б залило салат”), но и сами по себе, как детали жизни поэта и его “подруги”: “скромный стол”, “суп”, да пока лишь мечтанные “укроп” и “салат” (что для Цветаевой — все тот же презренный “обеденный стол”, жизнь, быт, а мечты поэта о весенней добавке к меню — профанация и мечты, и весны).

Присутствие Пастернака в поэме “Автобус”, опять завуалированно-опосредованно, дано также и через соотношенность его с Лермонтовым (кому Пастернак посвятил свою книгу “Сестра моя — жизнь”). Главная отсылка к Лермонтову — это образ белого паруса, которому уподоблена белая парусиновая (холщовая) рубаха “спутника” героини, раздуваемая ветром и надувающаяся, как парус. Соответствие усиливается и общим фоном: вокруг безбрежное мо-

ре-океан зелени (а земля та ведь “прежде была — океана дном!”; “Как топорщился и как покоился / В юной зелени — твой белый холст!”) и лазурь неба. Героиня — в полноте и экстазе всех сил и чувств, и вот уже “белая парусина” ее “спутника” чудится ей парусом. Перед нами чисто-поэтическое видение мира: преобразование действительности (возвышение простой “рубахи” — в романтический “парус”). А далее — еще дальше:

На парусах тех душа сбиралась
Плыть — океана за окоём!

“Окоём” — высоко торжественное наименование горизонта. Движение за горизонт, за пределы земли, этого мира (времени-пространства-действительности), в далекую манящую даль-высь есть движение души (которая, по определению, безмерна) в безграничные просторы, творимые ее воображением (мечта, вдохновенные вымыслы, “блажь”, “бред” — что с точки зрения здравого смысла “простолюдинов” — конечно же, “дурь”), где и осуществляется всё, невозможное в тесной и скудной жизни “как она есть”. То есть парусиновая рубаха “спутника” преобразается в чудесный парус — воображением героини, мечтой-желанием-порывом к беспредельности, куда и устремляется она со своим “спутником”:

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

Вспомним теперь лермонтовское “Белеет парус одинокий / В тумане моря голубом!. <... > Что ищет он в стране далекой? / Что кинул он в краю родном?..”, которое отозвалось в цветаевской поэме будучи сопряженным с зашифрованной в нем пастернаковской темой.

Пастернак и Лермонтов сведены вместе и в цветаевской статье о Пастернаке 1933 года (и там также упоминается лермонтовский “Парус”), где они оба, в ее делении на поэтов с историей и без, попадают в ту же категорию — поэтов без истории, “чистых лириков”, то есть, тем самым, признается родство их лирической сущности (СМТ 5: 397–410; о сопоставительном анализе поэтической личности Пастернака и Лермонтова см. Эткинд: 470–483). Итак, неназванный в цветаевской поэме Лермонтов оказывается представителем еще более тайно-присутствующего здесь Пастернака.

Возвращаясь к сюжету поэмы “Автобус”: куда же “сбиралась плыть” героиня со своим “спутником”, в какие просторы-дали? Здесь возникает образ неких чудесно-таинственных “ворот”:

...Львиной пастью

Пускающие — свет.

— Куда ворота? — В счастье...

В данном случае важно именно это слово “двойной”, т. е. обоюдность устремления в какой-то свет-простор-даль (в биографической проекции здесь, возможно, отразилась им обоим, Цветаевой и Пастернаку, померещившаяся было возможность счастья совместности — когда-то, где-то, в каком-то идеальном пространстве: Веймар? Кавказ? или уж совсем ирреальная “комната”, изобразить которую Цветаева попыталась в своей “Попытке комнаты?”), где осуществилась бы наконец их вымечтанная встреча, ожиданием которой Цветаева жила годы и годы.

2-б) В этой части поэмы сюжетное повествование прерывается горько-ироническим пассажем о “счастье”. Здесь и воспоминание о былом счастье и его отсутствии теперь (“Но это же там, — на Севере — / Где-то — когда-то — простыл и след!”), и обида-оскорбленность за поруганность, униженность — “растоптанность” счастья и даже всяких надежд на него (“Счастье? Да это ж — ногами топчется, / А не воротами предстоит!”). Ключевым словом к “пастернаковскому” подтексту здесь является “Север”, притом “там — на Севере” вызывает в памяти пушкинское “А далеко, на севере — в Париже / — Быть может, небо тучами покрыто, / Холодный дождь идет и ветер дует”

Конечно! — был ответ (Двойной).

Так говорит в “Каменном госте” Лаура, для которой Париж по сравнению с ее Мадридом — конечно, где-то “далеко, на севере”. Поэму “Автобус” Цветаева пишет в Париже, так что для нее “там — на Севере” означает: Москва, Россия (утаённо-неназванная в тексте), где находится внутренний адресат и монолога о счастье и всей поэмы в целом — Пастернак.

И еще одно соображение. В 1936 году, работая над поэмой “Автобус”, а именно продолжая начатую два года назад ту ее часть, которую мы называем “идиллической” (в нашем обозначении это 2-а, а далее непосредственно следует пассаж о счастье), Цветаева делает такую запись в черновой тетради:

“Трудно писать восторг — и любовь — и доверье, когда нет ни одного, ни другого, ни третьего, и вдобавок холод и дождь (июнь 1936). Но м. б., так и создаются — восторг, любовь, доверье — и вдобавок — хорошая погода?” (МЦ-65: 778).

Обратим внимание на дату — июнь 1936 (именно так помечено Цветаевой и завершение поэмы: под текстом всей поэмы “Автобус” стоит двойная дата: “Апрель 1934 — июнь 1936”). То есть “восторг, любовь, доверье” — это лирический, “весенний” “пейзаж” как состояние души героини поэ-

мы-Цветаевой в тот “счастливый” период совместности с ее “спутником”-Пастернаком (“восторг, любовь, доверье” — именно так сформулирован самой Цветаевой главный тематический комплекс “идиллической” части поэмы), и это всё уже в прошлом.

Сейчас, в июне 1936 года (т. е. после встречи с Пастернаком, окончательной разочарованности в нем), в состоянии отчуждения, одиночества — писать об этом “трудно”, ибо внутренний “пейзаж” теперь прямо противоположен былому когда-то, и нынешнему душевному состоянию вполне соответствуют “холод и дождь” реальности (таким образом, метеорологическая сводка в черновой тетради оказывается как бы показателем “осеннего” эмоционально-психологического состояния Цветаевой “в июне 1936”).

В таком биографическом контексте фраза пушкинской Лауры, членимая скорее следующим образом, приобретает смысл в соответствии с перипетиями в отношениях Цветаевой и Пастернака: “далеко, на севере” — Москва, Пастернак и связанное с ним былое счастье (ср. “Счастье? Но это же там, — на Севере — Где-то — когда-то — простыл и след!”), а там, где она, Цветаева, — “в Париже — <... > небо тучами покрыто, Холодный дождь идет и ветер дует”. И подчеркнем еще раз, что монолог о счастье героини поэмы и дневниковая запись Цветаевой — это один и тот же временной план (“сейчас”) и та же модель отношений с “тогда” (контраст).

2-в) В этой части поэмы главное — не сюжетное действие, а тематика “притчи” на примере “колодезного потока”, не попадающего в рот, и предельно наглядные “урок-мораль” “той басни”. А именно — большее не вмещается в рамки меньшего и идет “мимо”. И аналогия — как вода мимо рта, проходит мимо “жизни” — “сон”, ибо “сон” (и шире — вся совершенная, “высшая ирреальность”, т. е. область души и духа) больше “жизни”, ее узких, тесных, малых рамок:

Поток воды холодной
Колодезной — у рта —

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

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

Но еще важнее этих истин — личная параллель, реплика героини колдуну:

... — Знаю, друг,
Что *сильные* потоки —
Сверх рта и *мимо* рук
Идут!..

Мотивы и образность этой части поэмы находят свое развитие и завершение, как мы увидим, в финале поэмы, но сейчас я хочу показать, как переключаются они с другими текстами Цветаевой того же периода и как это связано с Пастернаком.

В цветаевских записных книжках за 1931 год, между датами 10 и 20 июля имеются такие строки (Св. Т.: 449–450):

... Неудержимый
Ни в чьих руках
(Поток. Поэт.)

и целый ряд формул на тему “О поэте”, а именно — кому поэт “не может служить” (власти, силе, и т. д.) и почему (потому что он сам — и власть, и сила притом “высшего порядка”). Для нас существенно отождествление потока и поэта, а также оценка: поэт значит “высшее”.

Всё это в цветаевской тетради соседствует с различными записями на пушкинскую тему, а с 1931 года особенно, Пушкин и Цветаева — с одной стороны, Пушкин и Пастернак — с другой, сближаются у Цветаевой целым рядом тематических параллелей и общим контекстом. Сказанное о потоке-поэте, в принципе, приложимо к ним всем. Но тут надо иметь в виду изменившееся отношение Цветаевой к Пастернаку в связи с его так называемым “вторым рождением”, когда Пастернак, в глазах Цветаевой, “снизился”, изменив ей, высшему себе, Лирике и т. д. Таким образом, из них двоих, когда-то единосущих и равных (вспомним цветаевское “сильный с сильным”, “равный с равным” — о себе с Пастернаком в 1920-е годы), на высоте, “сильным” (потоком-поэтом), с коннотациями большего-высшего осталась лишь Цветаева.

Думается, что еще и этот подтекст (наряду с другими пастернаковскими аллюзиями) имеет стихотворение Цветаевой “Вскрыла жилы” (6 января 1934). Приведем его полностью:

Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляйте миски и тарелки!

Всякая тарелка будет — мелкой,
Миска — плоской,
Через край — и *мимо* —
В землю черную, питать тростник.
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих.

“Снижение”, “измельчание” Пастернака показано здесь как его “одомашнивание” — через обеденные “миски” и “тарелки” (принадлежащие низшему, гастрономическому уровню жизни), которые оказываются не в размер сильному потоку (лирического — бытия, стиха), с которым здесь Цветаева ассоциирует себя. Этот мощнейший поток минует все “мелкое” и “плоское” человеческое и возвращается в лоно природы, дабы своим “соком” вскормить “тростник” (вспомним ее образ поэта как “поющего тростника”).

“Подставляйте миски и тарелки!” — звучит как ироническая перифраза пастернаковской строки “Тетрадь подставлена, — струись!” из его стихотворения “Поэзия”, 1922 года, которую Цветаева приводит (“А вот в одной строке — образ всей поэзии”) в статье о Пастернаке (1 июня 1933 г.). Думается, что здесь не простое совпадение, а намеренный, хотя и образно-завуалированный контраст между Пастернаком теперешним (огастрономизированным: “миски и тарелки” — метонимический образ этого нового Пастернака) и Пастернаком тогдашним (высоко-лирическим). И если теперь мы перечтем строки Цветаевой о “самоценности природы в творчестве Пастернака”, о его лирическом “я”, уподобленном “живому тростнику”, о тождестве “животворных соков “зеленой крови природы” и лирических “звуков” Пастернака (из статьи 1933 г. о Пастернаке; я уже приводила этот “портрет” Пастернака-поэта при анализе “идиллической” части поэмы “Автобус”, для демонстрации тождества этих двух описаний), можно предположить, что говорила Цветаева не о Пастернаке вообще, а о нем лучшем-высшем, предоставляя читателям, читающим эту ее статью и Пастернака “Второе рождение”, сделать свои, без ее подсказки, соответствующие выводы.

3) А теперь рассмотрим, в плане “пастернаковского” подтекста, финал поэмы “Автобус”. В изображенном здесь конфликте линию оскорбления представляет Пастернак-“спутник”, а месть за оскорбление — Цветаева, лирическое “я” поэмы. Выбор образности, воплощающей эту ситуацию конфликта, соответствует специфике самих участников, а также характеру “преступления” и “наказания”.

“Цветущее дерево” (с которым Цветаева отождествляет себя и в “идиллической” части поэмы), еще и уподобленное “сновиденному” “облаку”, — это очень ёмкий образ, соединяющий все нужные Цветаевой “высшие” цен-

ности, оскорбленные Пастернаком. А именно — природа (как совершенный, высший мир); сновиденность: сон, высокие вымыслы, мечта и т. п. — как высшая ирреальность, отрешенная от несовершенной действительности и возмещающая ее ущербность; возвышенность: это и “небесность” облака, и цветущая глава, то есть крона дерева, — та же цветаевская голова поэта, полная высоких и возвышающих вымыслов, рождающая дивные, божественные, возвышенные звуки (ср. “создательное чудо”, “настроенной... на самый высший лад: лирический”, СМТ 2: 333-334). “Знали бы вы, / Ближний и дальний, / Как головы / Собственной жаль мне — // Бога в орде!”, — писала когда-то Цветаева (1926 г; СМТ 2: 263). Можно предположить, что оскорбление “головы” в поэме “Автобус” восходит к оскорбительным для Цветаевой (и воспринятым очень лично) пастернаковским строкам (из “Второго рождения”, Пастернак. 1: 323) — “И вымыслов пить головизну / Тошнит, как от рыбы гнилой”. Обиды за свою “голову” и за свою “лиру” Цветаева не простила даже Пастернаку.

“Цветная капуста под соусом белым” — это взгляд на цветущее дерево не поэта, а “гастронома”, восприятие на уровне его собственной “низшей” сущности. В применении к Пастернаку это свидетельствует об изменении его точки зрения (взгляда) на мир: по мнению Цветаевой — сниженной, и по сравнению с его прежним “природным” зрением — “огастрономившейся”.

В 1932 году, в статье “Эпос и лирика современной России” Цветаева, комментируя на ее взгляд нежелательные перемены в мировоззрении Пастернака (“Глаз тайновидца, тщайший стать глазом очевидца”), увещевает его (“И так хочется от лица мира, вечности, будущего, от лица каждого листка, на который он *так* глядел, уговорить Пастернака <... >”) доверять и хранить верность своему природному “глазу”, а не стараться приспособиться к точке зрения современности (СМТ 5: 394).

В 1936 году в поэме “Автобус” Цветаева клеймит Пастернака за измену не только самому себе, но вообще всему высшему. И не только клеймит, но и мстит, низводя того, кто “так царственно мог бы — любимым Быть, бессмертно-зеленым (подобным плющу!)”, до некоего “цветно-капустного анонима” как наказание ему, унизившему “цветущее дерево” сравнением с “цветной капустой под соусом белым”.

Впрочем, месть мостью, но цветаевский “спутник”-оскорбитель “высшего” сам наказал себя: унизив высшее, унизился сам, — ведь это его слова про цветную капусту, ему принадлежит “гастрономический портрет” цветущего дерева, а как писала в “Живое о живом” Цветаева (СМТ 4: 193): “басня о нас — есть басня именно о нас, а не о соседке. (Низкая же ложь — автопортрет самого лжеца)”. Ответ на вопрос, кто же “автор” унижительного “портрета”, этот “некий” “цветно-капустный” “аноним”, напрашивается сам со-

бой: конечно, гастроном, конечно, какой-то огородный овощ. А что этот огородный овощ — пастернак (как разгадка имени “художника”-оскорбителя), подсказывается всем “пастернаковским” подтекстом поэмы “Автобус”.

Далее. Четыре (из шести) финальные строфы поэмы — это яростная обвинительная тирада Цветаевой, направленная против “гастрономов”. Образ гастронома, превратившего цветущее дерево в овощное блюдо, вырастает здесь в какого-то жуткого людоеда, поедающего живьем свою жертву (“мозг”, “лицо”, “сердце”, “душу” — названы самые личные, т. е. определяющие личность человека, самые “задетые” убийственным оскорблением области истязаемой жертвы). Притом это — людоед-эстет: съедает не все сразу, а растягивая удовольствие (“ковырнет — отщипнет — и оценит — И отставит, на дальше храня аппетит”), а после еды пользуется зубочисткой (теперь понятно, как “кончатся наши романы с гастрономами”, и почему кончатся именно “зубочисткой”: нас “съедают”!).

Это людоедство переключается с описанным Цветаевой ранее, где подобные эстетствующие “людоеды” едят “мозг наш — в поэмах, в сонатах” и споласкивают рот — “как водой туалетной” — “бессмертной песней”. Стихотворение, откуда взяты эти примеры, называется “Никуда не уехали — ты да я...” (из душного города — к морю, мать с сыном, ибо им “не по карману”, в отличие от их “людоедов”).

В аспекте нашей темы интересно еще отметить следующее. В цветаевской тетради под текстом стихотворения сделана помета: “Начато в 1932 г. — кончено летом 1935 г. в Фавьере — *у моря*” (МЦ-90: 745). Значит, были у Цветаевой основания допустить такое расхождение между фактами и — заглавием, а также связанной с ним тематикой стихотворения. Дело в том, что, в отличие от 1932 года, когда они “никуда не уехали”, летом 1935-го Цветаева с Муром уехали к морю (в Фавьер) — на четвертый день после встречи с Пастернаком в Париже (“невстречи”, как ее горько определила Цветаева). Так что “не уехали” или уехали — в данном случае несущественно, главное, что из этого следует, что “летом 1935-го” антигастрономический запал Цветаевой (да такой интенсивный!) все еще в силе, и что это имеет какое-то отношение к Пастернаку (к примеру, в Фавьере, 6 июля того же лета, написано письмо к Н. Тихонову: “Борис, лучший лирический поэт нашего времени, на моих глазах предавал Лирику”, СМТ 7:552).

Такие “гастрономические” строки Пастернака — периода его “второго рождения”, — описывающие горно-озёрный пейзаж (Пастернак, 1: 317), вероятно, были уже известны Цветаевой даже к 1932 году:

И над блюдом баварских озёр
С мозгом гор, точно кости мосластых...

В пользу “зубочистки” как знака, отсылающего к Пастернаку и именно его “гастрономическому” периоду (а в личном плане для героини поэмы это конец ее “романа” со спутником, оказавшимся “гастрономом”), говорит тот факт, что это единственный случай употребления этого слова в цветаевской поэзии (Словарь 2: 246). До поэмы “Автобус” слово “зубочистка” встречается в ее прозе (и тоже, видимо, единственный случай) — и именно в ее эссе о Пастернаке “Световой ливень” (1922), где, восхищаясь сборником “Сестра моя — жизнь”, Цветаева — доказательно! — показывает, что Пастернак в этих стихах “так же свободен от «обще-поэтических» лун-струн, как от «крайне-индивидуальных» зубочисток эстетства. За сто верст на круг обойден этой двойной пошлостью” (СМТ 5: 238–239).

Теперь о мотиве “не даваться в руки”. В поэме “Автобус” героиня приказывает себе усвоить урок, чем “кончатся наши романы с гастрономами”, и не иметь с ними дела, ср. эту формулу самозаклятья:

Помни! И в руки — *нейди!*

В 1926 году Цветаева пишет любимому Пастернаку (а это пик их эпистолярного романа): “Ты получишь в руки, Борис, — потому что конечно получишь? — странное, грустное, дремучее, певучее чудовище, бьющееся из рук. То место в “Мóлодец” с цветком, помнишь? (Весь “Мóлодец” — до чего о себе!)” (СМТ 6: 264). Напомним, что поэма “Мóлодец” посвящена Борису Пастернаку.

Здесь необходимо привести одну запись Цветаевой 1932 года (Св. Т. 495):

“Все прощала — пока лично, все прощала — пока мне (но где кончась — я??), но поняв, осознав кого, что во мне обижают и унижают, уже не прощала ничего, *вся* бралась (изымалась) обратно из рук”.

Как нам представляется, за этими словами Цветаевой, как наиболее актуальный, на тот момент, пример подобного опыта, стоит ситуация именно с Пастернаком.

Что касается персонажа “спутника”, то если и есть какой-то его реальный прототип или прототипы, то, как нам представляется, Пастернак — самый вероятный и подходящий кандидат на эту роль. Если же образ этот — собирательный, то и в этом случае “вклад” Пастернака — самый значительный.

Итак, как можно было убедиться, материала, так или иначе связанного с Пастернаком, в поэме “Автобус” достаточно. И дело именно в цельности всего “сюжета с Пастернаком”, а не только в идентификации отдельного эпизода с оскорблением цветущего дерева.

Говоря же об интертекстуальных связях поэмы “Автобус” (в аспекте “пастернаковского” подтекста), следует упомянуть еще и “Зеленый шум” Некрасова (1: 345–347). Вот некоторые параллели:

а) картина весны (Некрасов даже дает примечание к своему стихотворению, объясняя его заглавие: “Так народ называет пробуждение природы весной”; Некрасов, 1: 345). Именно это выражение “зелёный шум” есть и у Цветаевой (и, как вариация на эту тему, еще и “зеленый дым”), “все зелено”, “новая зелень” у Некрасова — и, в многократном, рефренном повторении у Цветаевой — “как было зелено” (здесь еще и в смысле *молодости* — “молодо, зелено”), “зелень земли”;

б) образ цветущего сада. У Некрасова — это общая картина весеннего цветения: “Как молоком облитые, Стоят сады вишневые”. У Цветаевой же — одно цветущее дерево (вишня/яблоня), отождествленное с лирическим “я”, т. е. очень личный образ. Так же индивидуализировано и заострено у нее сравнение: при схожести синтаксической и колористической структуры (“Как молоком облитые” — “Как под соусом белым”) цветаевский образ — явно специфически-кулинарный (что относится ко всему блюду в целом: все эти подробности — не просто капуста, а цветная, как и соус — именно белый, согласно рецепту приготовления данного блюда и, возможно, из личного ассортимента любимых блюд “спутника”). Сравнение Некрасова “как молоком облитые” — вполне традиционный образ, где от “молока” — лишь цвет, белый (ср. молочный туман), то есть никакой специальной гастрономии здесь нет и в помине.

Как видим, схожие темы весны и природы получают разное воплощение: у Некрасова и Цветаевой они опозитизированы, у Пастернака — огастрономизированы. У Некрасова пейзаж — традиционно-фольклорный, у Цветаевой (ср. “идиллическую” часть поэмы) — возвышенно-лирический, у Пастернака (периода “второго рождения”, что и изобразила Цветаева в финале своей поэмы) — сниженно-“гастрономический”.

Но есть в “Зеленом шуме” и другая тема — любовной измены, ревности, мести. В поэме “Автобус” любовная линия сознательно завуалирована, дана лишь намеками (ср., например, растоптанное “счастье”; трагический “роман” с “гастрономом”; “не дай с гастрономом <...> в сене уснуть”; “Помни! И в руки — *нейди!*”; месть за унижение — тому, кто навечно “мог бы — любимым быть”), в том числе через параллели с другим текстом, который тоже присутствует в цветаевской поэме лишь замаскированно, но тем не менее создает необходимый фон, однако обнаружить все это “невооруженным глазом” весьма непросто. В данном случае, текст Некрасова бросает дополнительный свет на намеренно затемненный “любовный” аспект драмы цветаевской героини.

Опыт прямого, в лоб, изображения в лирике темы ревности, в связи с изменой “милого” и мести ему и своей сопернице, у Цветаевой уже был — ее стихотворение 1924 года (и не связанное с Пастернаком) “Попытка ревности”. Написано от первого лица, и там героиня буквально испепеляет в потоке уничижительной брани и неверного героя, и ту “простую”, “без божеств”, “земную женщину”, “без шестых чувств”, на которую *он* ее (героиню — божество, избранную, “государыню” и т. д.) променял.

После “Попытки ревности” до непосредственного выражения — в поэзии — своих личных чувств “оскорбленной женщины” (хотя и в этом стихотворении всячески подчеркивается неземная, высшая порода героини) Цветаева больше не снисходила, но обиды за измену “себе высшей” не прощала. Именно измена высшему становится главным обвинением против Пастернака и единственным обоснованием мести героини поэмы “Автобус” своему “спутнику”: “за цветущее дерево — мщу”. Но в прозе (при этом предназначенной для публикации) “женская” обида на Пастернака, хотя и косвенно, все же выражена.

В статье “Поэты с историей и поэты без истории” (1933 г., СМТ 5: 428) вслед за заявлением, что “лирическая сущность Пастернака нетронута и неизменна”, Цветаева пишет: “Если и замечается какое-то движение Пастернака за последние два десятилетия, то это движение идет в направлении к человеку. Природа чуть-чуть повернулась к нему лицом женщины. Оскорбленной женщины. Но это движение невооруженным глазом уловить совершенно невозможно”.

Благодаря явному лексическому повтору устанавливается смысловая связь между предложениями 1 и 4, так что как будто получается, что “это движение” в предложении 4 относится именно и только к предложению 1 (и речь идет о “движении” Пастернака). Но если вчитаться внимательнее, можно заметить семантическую связь между “повернулась” в предложении 2 и “это движение” в предложении 4 — да и синтаксически эти предложения тесно связаны, практически примыкая друг к другу: эмфатически выделенное в отдельное предложение, “Оскорбленной женщины” фактически относится к тому же предложению 2. И тогда проступает совершенно новый смысл: речь идет о природе, олицетворяющей оскорбленную женщину, или о женщине, воплощающей оскорбленную природу, которые именно так (т. е. оскорбленно) теперь повернулись к Пастернаку, — но “это движение” “невооруженным глазом уловить совершенно невозможно”. Иначе говоря, теперь цветаяевские тексты о Пастернаке, особенно лирика, зашифровываются, и нужно специальное зрение, чтобы найти к ним ключ, обнаружив все те тайные знаки-сигналы, которые и помогут выявить скрытый смысл и, значит, более полно и верно прочесть эти тексты (см. одно из цветаяевских

высказываний о тайнописи: “Стихи — как всё, что чрезвычайной важности (и опасности!) — письмо зашифрованное”, Св. Т.: 516).

Этим мы сейчас и занимаемся, стараясь проникнуть в данную цветаевскую тайнопись и понять смысл эха некрасовского “Зеленого шума” в ее поэме “Автобус”. У Некрасова герой (стихотворение от первого лица) узнает об измене жены, мучается (“Убить... так жаль сердечную! / Стерпеть — так силы нет!”), но продолжает жить с “обманщицей”, “А тут зима косматая / Ревет и день и ночь: / “Убей, убей изменницу! / Злодея изведи!” <... > / Под песню-вьюгу зимнюю / Окрепла дума лютая — / Припас я вострый нож... / Да вдруг весна подкралася...”. А далее идет описание этого обновления природы, “зеленого шума”, когда все леса и луга “шумят” “по-новому”, “по-весеннему” (именно в этом положительном контексте дан у Некрасова образ цветущих вишневых садов, и сравнение “как молоком облитые” вписывается в общую картину весеннего тепла, весенней красоты и радости). Наступает и возрождение героя (“Слабеет дума лютая, / Нож валится из рук”) — уже слышится ему новая песня, весенняя — не о смерти, а о жизни: “Люби, куда любишься, / Терпи, куда терпится, / Прощай, пока прощается, / И — Бог тебе судья!”.

Как видим, у Некрасова мотив мести есть, но месть не осуществляется. В цветаевской же поэме месть — осуществленная (но представлена не как любовная, а как поэтическая месть: поэта — “гастроному”), поэма и кончается этим словом — “мицу”.

Но можно представить себе и то, что Цветаева пыталась “терпеть” и “прощать”, куда и насколько могла (ее, в определенном смысле, сверхсдержанная статья 1933 года о Пастернаке — не тому ли свидетельство?). Но все же не стерпела и не простила, и возможно предположить, что встреча с Пастернаком 1935 года оказалась, в этом отношении, решающей.

Лирическая поэма “Автобус”, прочитанная в полном объеме, включая заложенный в ней подтекст, предстаёт как поэма обманутого восторга, обманутой любви, обманутого доверия: восторг сменился уничижительным презрением, любовь закончилась местью, доверие перешло в полнейшее неверие. И память о таком обмане, и месть за такой обман — несравненно сильнее той “мести памяти”, которой подвергся когда-то другой герой цветаевского романа, но чисто- любовного, да и поэтом он не был, посему желать “Счастья — в доме / Любви без вымыслов!” ему и простительнее. “Памяти месть.” — так заканчивается эта цветаевская “Поэма Горы” (1924), но там память героини в конечном счете увековечивает любовь — ее и героя и их ненарушаемое ни расстоянием-разлукой, ни соперницами “вместе”: “Я не вижу тебя совместно / Ни с одной: — Памяти месть.” Героя же поэмы

“Автобус” ожидает дурное, унижительное бессмертие: пребывать в вечной памяти и автора, и всех читателей этой поэмы — “неким цветно-капустным анонимом”.

ЛИТЕРАТУРА

- Гаспаров, 1990 — Гаспаров М.Л. “Гастрономический” пейзаж в поэме Марины Цветаевой “Автобус” // Русская речь. 1990. № 4. С. 20–26.
- Гаспаров, 1997 — Гаспаров М.Л. Гастрономический пейзаж: Об одной литературной встрече М. Цветаевой и Б. Пастернака // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Том II. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 162–167.
- Жолковский, 1999 — Жолковский А.К. О заглавном тропе книги “Сестра моя — жизнь” // Stanford Slavic Studies. 1999. Vol. 21. P. 26–65.
- Коркина, 1994 — Коркина Е.Б. Пушкин и Пугачев: Лирическое расследование Марины Цветаевой // Столетие Цветаевой: Материалы симпозиума. 1994 (Berkeley Slavic Specialties. Vol. 32).
- МЦ-65 — Цветаева М. Избранные произведения / Сост., подгот. текста и примеч. А. Эфрон и А. Саакянц. М.-Л.: Сов. писатель, 1965 (Б-ка поэта. Больш. сер.).
- МЦ-90 — Цветаева М. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Е.Б. Коркиной. Л.: Сов. писатель, 1990 (Б-ка поэта. Больш. сер.).
- Некрасов, 1953 — Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. В 12 т. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1953. С. 148.
- Пастернак, 1985 — Пастернак Б. Л. Избранное. В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. Е.В. Пастернак и Е.Б. Пастернака. Т. 1. М.: Худож. лит., 1985.
- Ронен, 1992 — Ронен О. Часы ученичества Марины Цветаевой // Нов. лит. обозрение. 1992. № 1. С. 177–190.
- Св. Т. — Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. М.: Эллис-Лак, 1997.
- Словарь — Словарь поэтического языка Марины Цветаевой. В 4 т. / Сост. И.Ю. Белякова, И.П. Оловянникова, О.Г. Ревзина. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1996–
- СМТ — Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994–1995.
- Эткинд, 1996 — Эткинд Е. Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб.: Максима, 1996.

Chantal Crespel

L'ASPIRATION A LA TRANSCENDANCE DANS LA POÉSIE LYRIQUE DE MARINA TSVÉTAEVA

Au cœur de l'œuvre lyrique, épistolaire, théâtrale, réflexive, biographique de Marina Tsvétaeva, la poésie, par sa vivacité et l'élan qui l'animent, prend une importance toute particulière.

Une nature à contre-courant, des enthousiasmes et des aversions débordants rendent Marina Tsvétaeva inapte à vivre dans le quotidien: “*que dois-je faire de cette démesure dans un monde de mesures?*” s'exclame-t-elle dans un de ses poèmes les plus révélateurs.¹... *trop a toujours été la mesure de mon intérieur*”², écrit-elle encore dans une lettre. Cette attitude de révolte, héritée de son côté romantique mais aussi d'un tempérament hors du commun et cette “*passion des révoltés, quels que soient leurs noms et leurs habits...*” elle la doit à Pouchkine. “*Nommez-moi donc un poète qui ne porte pas au-dedans de lui un Pougatchev*” écrit-elle dans son essai *l'Art à la lumière de la conscience...* Un refus altier et permanent comme mode d'expression de soi la place ainsi dans toutes les oppositions possibles — d'où ce besoin urgent et permanent de s'échapper vers un ailleurs, un au-delà, ce besoin de sortir des limites du temps et de l'espace (Marina avoue elle-même chercher toujours la sortie). Là se situe le point de départ où nous voyons une sorte d'aspiration à la transcendance — non pas ici transcendance qui désigne tout ce qui relève de l'inexplicable, mais prise de distance qui génère du sens. En effet, derrière la notion de transcendance définie en général comme extériorité, lieu inaccessible à tous et non maîtrisable par quiconque, se cache une autre notion plus dense et dynamique, celle d'altérité qui permet de faire confiance. Là réside le véritable enjeu de la liberté.

En s'éloignant du tableau très concret du monde, Tsvétaeva modifie la signification et le sens des choses. Il est clair que bon nombre d'objets tsvétaeviens acquièrent une valeur métonymique et la présence de certains d'entre eux qui reviennent avec insistance sous sa plume doivent retenir l'attention: en particulier dans le domaine spatial, tous ces mots qui traduisent un mouvement vers le haut, une élévation, un élan, une verticalité: l'arbre, la montagne (statiques), la flèche, l'aile, l'oiseau, l'escalier, la flamme, la fumée.... Le feu et l'air, deux des quatre “*hormones de l'imaginaire*” comme les appelle Bachelard, sont à notre avis, deux éléments prédominants dans son œuvre lyrique; tout y est,

de fait, sous le signe de l'air et du feu, non pas statique, mais flamme qui danse, qui monte, qui soulève, qui emporte...

Tous ces symboles ascensionnels qui, dans sa poésie, représentent la montée de la vie, son évolution graduelle vers les hauteurs, sa projection vers le ciel se chargent d'un poids supplémentaire, car, chez Marina Tsvétaeva, cette sortie dans l'espace s'accompagne d'une sortie dans le temps, sortie qui s'effectue essentiellement dans le passé — combien de requiems, de poèmes-épitaphes, combien d'allusions à la mythologie et à la Bible? Il s'agit dans ces conditions de s'échapper dans un monde autre, car la rencontre s'y fait autrement — au-delà de la mort, — elle est sublimée.

Notre article se déroulera donc en trois étapes: dans un premier temps, nous chercherons à mettre en évidence cette verticalité et cette dynamique ascensionnelle qui habitent les vers de Marina Tsvétaeva. Dans un deuxième temps, nous mettrons l'accent sur le recours à l'altérité à la lumière de quelques références mythologiques et bibliques. Enfin, nous constaterons que cette façon qu'a Marina Tsvétaeva de jongler avec les symboles et les mots est l'enjeu d'une liberté qui prend, chez elle, une dimension particulière, celle de la spiritualité.

La logique de l'extériorité

Tout d'abord un constat: pour Tsvétaeva, le monde environnant est une prison (son corps aussi "*je vis toujours hors de moi même. C'est une maladie qui a pour nom l'âme*" dit-elle) et l'espace est un "*mur*", Marina Tsvétaeva étouffe en ce bas-monde; les éléments sont alors pour elle d'un précieux recours: "*Tout poète est, d'une façon ou d'une autre, le serviteur des idées ou des éléments... Les eaux, les airs, les montagnes nous sont données pour comprendre l'âme des humains...*"³ — écrit-elle à Boris Pasternak. De fait, tout individu porte en soi un déséquilibre qui lui est particulier et le poète du feu, celui de l'eau et de la terre ne transmettent pas la même inspiration que le poète de l'air. Or justement Marina est un poète de l'air et "*L'air imaginaire est l'hormone qui nous fait grandir psychiquement*"⁴; le *Poème de l'air* illustre bien qui décrit l'effort pour échapper à l'espace sensoriel, pour sortir de la vie humaine ordinaire et pour entrer dans une autre dimension de vie. L'air est chez elle essentiellement représenté par le ciel et le vent. "*O vent, vent, mon fidèle témoin, / Va dire à ceux que j'aime / Que chaque nuit dans mes rêves, / Je fais le chemin du Nord au Sud*"⁵. Et le vent, principe de vie, souffle de l'Esprit, relève aussi du monde de la spiritualité et prend une résonance biblique; employé au contraire au pluriel, le mot *vent* prend une résonance mythologique: les vents peuvent alors être de "*mauvais guides*"⁶, et sont souvent représentés comme des figures ou des coursiers ailés. Or l'aile, outil ascensionnel par excellence, est avant tout symbole

d'envol, c'est à dire d'allègement, de dématérialisation, de libération. Marina Tsvétaeva ne manque pas par conséquent d'utiliser tout le dynamisme contenu dans le symbole de l'aile pour le transmettre à l'âme: "*Si l'âme est née avec des ailes, / Que sont pour elle palais, chaumières!*"⁷ En outre, en tant qu'attribut de l'oiseau, l'aile exprime l'appartenance au domaine céleste, mais aussi au figuré, une élévation vers le sublime, un élan pour transcender la condition humaine. L'image de la flèche, elle aussi, symbole des échanges entre le ciel et la terre, vient relayer le symbole naturel de l'aile. Car la hauteur suscite plus qu'une ascension, mais un élan, "*Ma mère, écrit sa fille Ariane, était toujours tournée vers un but, comme une flèche...*".

Et ce désir dynamique d'élévation, de sublimation est encore rehaussé par les images du domaine ornithologique; elles sont légion dans la poésie de Tsvétaeva où toutes sortes d'oiseaux évoluent, chacun symbolique à sa façon; Marina Tsvétaeva semble cependant montrer une préférence, et pour cause, pour l'aigle, symbole ascensionnel par excellence, la colombe, le corbeau et le cygne sans oublier le rossignol, au nom si évocateur. "*Marina vit comme un oiseau*" dit encore sa fille Ariane⁸, et quand elle ne peut plus écrire, elle a la sensation précise de "*l'oiseau qui ne peut voler*". Cela ne fait que confirmer ce psychisme aérien qui voit se multiplier les images inductrices de vol, également à travers des mots comme *letat'*, *letet'*, *vzlet letčik...* "*nous sommes des aviateurs en liberté*" — reprend-elle à trois reprises dans un poème adressé à son mari¹⁰.

Mais le feu également est un élément de prédilection pour ce poète aux sentiments ardents, cette âme en incandescence "*je suis un brasier*", "*un feu dévorant — mon cheval... /...mon feu — mon coursier — insatiable convive!... /... / Une traînée de feu — dans les cieux*"¹¹. Ainsi va Marina Tsvétaeva... Dans ses vers, l'image du feu est reprise précisément par celles de l'incendie, de la chaleur, du feu de bois, de la lueur d'incendie, de l'étincelle, de l'éclair et celle de la flamme "*l'âme du feu*", bien sûr, ainsi que par une foule de verbes tels que: *žeč'*, *zažeč'*, *goret'*, *sogret'*, *razogret'*, *palit'*, *pyxat'*, *sgorat'*,... N'oublions pas que *le Poème de l'escalier* se termine dans le feu, en guise d'adieu au monde de la matière.

Donc, d'une part, l'air et ses représentations, d'autre part, la verticalité encore rehaussée par l'emploi répété de déterminants tels que *vysoko*, *vverx*, *vys'*, *vyys'*, *vyše*, *vysokij*, *vysota*, *vyšina...* — autant de composantes dynamiques majeures de cet univers poétique qui représentent la montée de la vie, sa projection vers le ciel et que viennent encore renforcer les images statiques de l'échelle, de l'arbre et de la montagne, hautement symboliques, elles aussi et qui donnent chacune leur nom à un poème ou à un cycle de poèmes.

En ascension vers le ciel, l'arbre évoque tout le symbolisme de la verticalité mais aussi de la vie, en perpétuelle évolution. Pour Tsvétaeva les arbres sont de véritables réserves d'envolée et des antennes sensibles. Avec ses racines plantées

dans la terre et ses branches dirigées vers le ciel, l'arbre incarne au même titre que l'homme, l' "être des deux mondes" et la création qui unit le haut et le bas. Dans le cycle "Les arbres"¹² de 1924, les arbres ne l'emportent-elle pas plus près du ciel qu'elle aime? Ils nous sont présentés dans leur diversité et personnalisés, tel l'orme et Absalon, ou bien Tsvétaeva leur prête des attitudes humaines:

Les arbres ont des gestes de tragédie..... des frémissements de mystère..... des gestes funéraires..... des gestes victorieux, dit-elle dans le huitième poème du cycle.

La montagne fait pareillement partie des mots-clé de son univers poétique qui sont des interlocuteurs au même titre que toute personne qui fait l'objet de sa passion. Rencontre du ciel et de la terre, demeure des dieux et terme de l'ascension humaine, la montagne participe également du symbolisme de la transcendance et de la manifestation: "Depuis cette montagne, comme du toit / du monde, descente au ciel."¹³ Dans l'imaginaire de l'homme, la montagne a toujours évoqué le lieu de la présence divine, Marina Tsvétaeva le sait qui écrit à Boris Pasternak: "La mer, c'est la dictature, Boris. La montagne, la divinité. La montagne est différente... .."¹⁴ et elle ne manque pas de faire allusion dans ses vers à l'Olympe, comme au Sinaï.

Outre ces trois intermédiaires matériels entre la terre et le ciel — manifestation directe de la transcendance, de la puissance, de la pérennité, de la sacralité, des êtres intermédiaires privilégiés, les anges, véritables milices célestes, peuplent également le ciel de la poésie de Marina Tsvétaeva, au même titre que les dieux ou Dieu, à qui elle se réfère constamment. Aussi, est-ce à ces différents personnages, présents-absents, — écho toujours ressurgissant de la mythologie et de la Bible et maîtres de son âme — que nous voudrions maintenant nous intéresser.

La logique de l'altérité

Faire mémoire... telle est une autre façon pour Marina Tsvétaeva de sortir de ce monde environnant et du temps en particulier. Trop à l'étroit sur cette terre, il s'agit pour elle de trouver refuge dans un monde autre "dal'ekaja manjaščaja dal'", que nous dévoilent les deux derniers vers du cycle dédié à saint Georges: "La terre, la terre des Héros et des Dieux / est l'amphithéâtre de mon Levant! /"¹⁵ Voici donc la clé de l'énigme: Marina ne vise pas l'au-delà pour rien, gratuitement, mais bien pour y retrouver les frères et sœurs de son âme; en les faisant intervenir toujours à propos et en s'identifiant à certains d'entre eux — qu'ils appartiennent au monde de la mythologie ou de la Bible — elle se sent revivre; le préfixe russe *vos* — que l'on retrouve dans *Vosxod* et *Voskresen'e* est très explicite à cet égard. C'est auprès de ces dieux et de ces divinités que Marina Tsvétaeva reprend confiance.

Puisant aux sources des mythes fondateurs que sont les mythes antiques, Tsvétaeva jette son dévolu sur quelques figures particulièrement expressives. Par exemple, elle ne manque pas de citer Homère, ce poète épique doué d'une force visionnaire peu commune, et fait à plusieurs reprises allusion à Ovide qui écrit dans *L'Art d'aimer*¹⁶: "*Cela nous arrange que les dieux existent, et puisque cela nous arrange, croyons donc qu'il y en a.*" Il est vrai que l'œuvre lyrique de Marina Tsvétaeva fait office de véritable panthéon de dieux et de déesses, évidemment toujours soigneusement choisis: parmi eux, Vénus, dont la vie affective mouvementée n'est pas sans trouver quelque écho chez notre auteur, mais aussi Bacchus, le dieu de tous les excès, ou encore Zeus, ce chef né dont l'autorité fait trembler le ciel; les filles de ce dernier, les Muses — figures proverbiales de l'inspiration poétique — sont évoquées à maintes reprises, mais pour Tsvétaeva, la Muse n'est "*ni bonne ni méchante - indifférente: lointaine*"¹⁷; par contre Psyché lui est chère, qui représente l'âme ailée du poète, l'amour spirituel; entre Ève, la séductrice et Psyché, elle choisit de s'identifier à Psyché "*De Psyché, j'ai tout*" écrit-elle à Pasternak.

Citons encore les Sibylles, réputées être des émanations de la sagesse divine; les premiers vers du cycle de poèmes qui leur est consacré évoquent en effet la transformation du creux de l'arbre en "*grotte*" pour la "*voix divine*", notion essentielle sur laquelle nous allons revenir. Nombreux sont également les héros légendaires en qui Tsvétaeva trouve une résonance: Achille, Hélène, Ariane et Phèdre surtout. Enfin l'histoire d'Orphée et d'Eurydice la hante; Orphée est l'homme qui a violé l'interdit et osé regarder l'invisible, Tsvétaeva lui ressemble, elle en qui l'attrait de la transgression est toujours fort; l'impatience d'Orphée, son inquiétude le font se retourner et figer du même coup la rencontre possible, — que de fois n'est-ce pas arrivé à Tsvétaeva? mais c'est aussi au chanteur qu'elle se réfère, car le chant permet de s'évader de ce monde invivable: "*na tvoï bezumnyj mir, odin otvet: otkaz*"¹⁸ (à ton monde fou, une seule réponse: le refus) dit-elle en s'adressant à Dieu; comment ne pas la comprendre quand on sait que la tragédie, toute sa vie, l'a suivie comme son ombre. Toutefois, sa relation à Dieu est éminemment paradoxale, à la fois empreinte d'une virulence sans conteste blasphématoire, et en même temps d'un sentiment de reconnaissance, "Je te remercie, O Seigneur / *Pour l'Océan et pour la Terre ferme / Pour la chair délectable / Et pour l'âme immortelle...*"¹⁹; Dieu reste cependant d'abord pour elle un rival et elle se situe toujours plutôt du côté du créateur que de la créature... En fait, Il est en même temps un concurrent et simultanément un repère, elle le recherche et en même temps elle l'évite. Cela peut faire penser aux mystiques, tels Thérèse de Lisieux aux œuvres de laquelle elle s'intéresse et à propos de qui elle écrit à Vera Bounina: "je crains de l'envier... *Aimer Dieu est un sort enviable*"²⁰. Et, en effet, parler de Dieu avec humour, comme elle sait le faire dénote chez Ma-

rina Tsvétaeva une corde sensible (elle lui reproche de n'avoir pas été une femme sur cette terre, ou dit encore : *Dieu, comme un bégonia domestique, ne fleurit pas à la fenêtre*)²¹. Alors invoquer si souvent ce nom, n'est-ce pas déjà s'impliquer dans son mystère, s'y aventurer, fût-ce à tâtons?...

Dieu n'est, toutefois, pas le seul dans la Bible à être pour elle une référence; nombreux sont les personnages bibliques en qui elle trouve une résonance. Ainsi Tsvétaeva nous présente Sara, l'épouse légale, "*Sara-le commandement*" face à Agar' qui représente l'amour libre, "*Agar'-le cœur*"²² vers qui tout naturellement va sa préférence.

Ailleurs il s'agit de Rachel et de Léa, les deux épouses de Jacob qui se partagent elles aussi l'amour et la fécondité. D'un tout autre style, une femme de grande renommée et de moralité irréprochable, Judith, dont l'esprit de résistance n'est pas pour déplaire à Tsvétaeva... Parmi les femmes du Nouveau Testament, Marina Tsvétaeva est séduite surtout par Madeleine — symbole de l'humanité qui vit sa fragilité, ses doutes et sa quête éperdue d'amour, ou encore par Marthe et Marie, en qui s'opposent la vie quotidienne et l'être essentiel, différenciation fondamentale pour Tsvétaeva... Autant de femmes qui rejettent leur dépendance et leur enfermement pour pouvoir aimer; prêtes à toutes les audaces, elles croient avant tout à la vie, et c'est pourquoi Tsvétaeva les choisit. N'oublions pas non plus de mentionner Marie, la Vierge, pour qui elle éprouve une grande vénération, et dont elle aime redire presque à l'identique les paroles de l'Annonciation "*Bénie sois-tu parmi les femmes..... réjouis-toi*"²³, il s'agit de sa fête préférée. Chez les hommes quelques figures emblématiques éveillent en elle un intérêt plus particulier, Caïn et Abel, Jacob dont l'échelle qu'il vit en songe symbolise bien toute voie d'ascension ou de salut plus rêvée que réelle, Moïse, David, figures d'une grande puissance historique et symbolique, présents à divers titres dans ces vers et aussi Salomon. Job, par son histoire ne pouvait passer inaperçu aux yeux de Marina Tsvétaeva, tant son cri poignant est celui de tous ceux qui subissent le malheur; en choisissant d'utiliser la forme du pluriel, Tsvétaeva en fait un archétype de ceux qui souffrent injustement. Toute l'œuvre poétique de Tsvétaeva est un cri, cri dans sa nuit (27 colonnes dans le dictionnaire de la langue poétique) et tout à la fois cri qui dénonce les illusions de ce bas monde. Du Nouveau Testament seul Thomas, cet homme lucide, réaliste et tout d'une pièce mérite l'attention de Tsvétaeva; reprenant son scepticisme à son propre compte, elle nous montre que malgré vingt siècles de témoins derrière nous, il y a des jours où de nouvelles preuves de l'existence de Dieu seraient les bienvenues, et que Thomas reste toujours, en fait, notre contemporain. Alors comme pour y faire pendant elle se tourne vers l'apôtre saint Jean, "*le disciple que Jésus aimait.*" Il est différent des trois autres évangélistes, plus méditatif: peu d'événements sont rapportés dans son évangile

et tout y est présenté comme un combat spirituel: la lumière contre les ténèbres, la foi contre l'incrédulité, la vie contre la mort; Marina Tsvétaeva est sensible à tous ces aspects, et c'est avec enthousiasme qu'à deux reprises dans les *Vers à Moscou*, elle évoque sa naissance le jour de la saint Jean, lui dont le message s'articule autour de deux notions clefs: l'importance du Verbe, "l'élément des éléments" dit Tsvétaeva, et de l'Amour, deux notions essentielles et hautement spirituelles qui traduisent aussi l'enjeu d'une liberté.

L'enjeu de la liberté

On ne peut ignorer que Marina Tsvétaeva, avec son oreille de musicienne, accorde la plus grande importance au sens de l'ouïe; l'oral n'entraîne-t-il pas, en effet, plus facilement vers l'au-delà? que de fois, dans son œuvre poétique, il est question de musique (on pourrait dénombrer dans ses vers tous les instruments d'un orchestre!), du son des cloches, du chant, de la voix — autant de moyens privilégiés de la transcendance. Deux exemples particulièrement expressifs nous sont donnés à travers les figures d'Orphée et de la Sibylle, présents à plusieurs reprises dans ses vers. Tsvétaeva veut nous montrer que derrière l'apparente défaite du démembrement d'Orphée se révèle une transcendance permanente, ersatz de résurrection qu'elle rapproche de celle de Lazare ou de la fille de Jaire²⁴. Vérifier avec sa vue peut être dangereux (Orphée ou la femme de Loth²⁵ transformée en statue de sel pour s'être retournée, elle aussi, en sont deux exemples) — le visuel ne peut communiquer seulement qu'avec la surface du monde alors que l'oral procure une perception accrue. En outre, l'exemple de la Sibylle présente un intérêt particulier dans la mesure où nous constatons que le corps n'intéresse Tsvétaeva qu'en tant que caisse de résonance pour la voix divine, que l'on peut rapprocher avec le sein de la Vierge qui porte l'enfant, véritable grotte maternelle. A cet égard, il convient de remarquer comment, en s'additionnant, références mythologiques et bibliques confèrent un poids supplémentaire au témoignage de Marina Tsvétaeva.

En nous invitant à écouter cette voix intérieure qui l'habite, Marina fait preuve d'amour à notre égard. Quoi qu'il en soit, l'amour seul, pour elle, est source de salut: "O, amour! C'est lui qui sauve la monde! / *En lui seul salut et protection. / Tout est dans l'amour. Dors en paix...*"²⁶. Et la condition première à cet amour étant le détachement, la perte et le renoncement, poussés chez elle comme toujours à l'extrême, ses critiques fustigent les puissants, les lecteurs de journaux, les gastronomes: "j'ai deux ennemis en ce monde, / deux jumeaux l'un à l'autre fondus / la faim des affamés et la satiété des repus"²⁷ et sa préférence va toujours vers les démunis car, affirme-t-elle: "être vaut mieux qu'avoir"; tout chez elle est assurément du domaine de l'essence. Elle a parfaitement saisi que la logique de la

vie en ce monde va vers la conservation, l'engrangement, le souci de soi et que la logique de la vie éternelle, elle, va vers l'allégement de soi, ce dont nous nous déprenons, la confiance en l'autre. L'éthique de Marina prend souche; à vie, elle défendra le faible et l'opprimé contre le détenteur de pouvoir. Comme le dit joliment Claude Delay "Marina connut de multiples morts avant d'étrangler son phénix à la corde à linge du désespoir..."²⁸; jusqu'à la fin elle a résisté, voulant garder la maîtrise... jusqu'au moment où n'en pouvant plus elle finit par lâcher prise... remise entre les mains d'un Autre? (véritable kénose)! Entre le "je" maître du vouloir et "ce qui habite en moi" n'y aurait-il plus de frontière? Comment ne pas se poser la question?

Une chose est certaine, c'est que cette aspiration à la transcendance est chez Marina Tsvétaeva le fruit d'une liberté intérieure qui refuse tout ce qui est statique ou figé (la loi, le dogme, l'autorité...); Tsvétaeva aime jouer et elle ne s'en prive pas, quitte à déranger, à bousculer, et même à choquer. Grâce à la magie du jeu, jeu des sonorités, des mots, des rythmes, mais aussi des couleurs elle prend de la distance. Tsvétaeva fonde l'image d'espace bleu (couleur le plus souvent associée au domaine spirituel), espace mythologiquement relié avec le monde "supérieur", avec le ciel. Certes, le jeu préserve de figer le réel en vérité définitive, ouvre sur des possibles. De plus, Marina Tsvétaeva refuse de chercher sa vérité chez un seul maître, nombreux et variés, nous venons de le voir, sont ceux auxquels elle choisit de s'identifier. Ni vérité définitive, ni vérité monolithique (elle reconnaît déjà la dimension trinitaire de Dieu, prise de conscience qui entraîne une plus grande prise en compte du pluriel, de la diversité, de la différence); alors, ses paroles déroutantes, scandaleuses parfois, ses formules à l'emporte pièce, visent surtout à nous tenir éveillés; interjections, points d'exclamation ou d'interrogation ne manquent pas et remplissent bien leur rôle!

D'ailleurs elle, dont la conscience, ne s'endort jamais, "*bessonnaja sovest'*", nous en fait une brillante démonstration. Et, si Tsvétaeva ne parle pas explicitement du Royaume de Dieu elle en pressent le caractère urgent; intuitivement, elle sait que la promesse vaut bien plus que l'achèvement (en témoignent les nombreux verbes au futur), que rien n'est jamais fini, elle le dit souvent, car l'essentiel est toujours à venir. tout est en construction, que rien n'est définitif et que tout est ouvert... "*nastež*" *comme elle le dit souvent car l'essentiel est toujours à venir.*

Aventure spirituelle paradoxale, en vérité, chez celle qui se dit tout à fait incroyante (et qui n'a pas hésité à mettre la portrait de Napoléon dans le coin des icônes!), mais chez qui écoute, renoncement, dépossession, exigence d'être, élévation, quête d'absolu... tendent à prouver qu'elle sait parfaitement que l'extraordinaire est à l'intérieur, même si ce détour par l'extérieur et par l'autre est

nécessaire. Ainsi, au cœur de ce monde poétique construit sur des axes constants de leitmotive et sur un solide réseau de réminiscences, la référence au sacré mérite d'être prise au sérieux. Transcendance et spiritualité ici se rejoignent, véritable enjeu de la liberté, où jeu de l'esprit et cri de l'âme ont partie liée (si grande est la place occupée par l'âme dans sa poésie). Pas question ici d'une spiritualité éthérée et désincarnée, mais bien au contraire poésie profondément ancrée dans le réel et non dépourvue de sensualité... la Sulamite du Cantique des cantiques est là pour nous le rappeler.

Disons que la révolte chez elle n'est pas un refus sans fond qui rend impossible les naissances, bien plus, il s'agit d'un formidable signe de santé, d'un exercice salutaire contre les illusions, et d'un tremplin à l'élan vers l'au-delà.

Alors, cette révolte est métamorphosée en leçon de vie. Son œuvre est bien le témoignage d'une vie fondée sur le don de soi, d'une vie donnée, et non d'une vie égoïste et centrée sur elle-même. "*Le témoignage, c'est ma fonction dans la vie*"²⁹; pour elle, il ne s'agit pas de transfigurer le monde mais d'élargir les possibilités perceptuelles qu'il permet. "Nous butinons éperdument le miel du visible pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible" comme le dit Rilke³⁰. C'est précisément dans ce potentiel inépuisable de connexions que réside la transcendance et Tsvétaeva est maître en la matière, elle possède une capacité si particulière à dériver une signification transcendante à partir des signes de ce monde, et à faire des rapprochements stupéfiants; par ailleurs, la plupart des illustrations du mouvement ascensionnel de la première partie: la montagne, l'arbre, le feu, le vent... sont également des signes forts de la Bible, l'importance accordée à la voix confère également à son œuvre une valeur spirituelle. Aussi, de façon tout à fait paradoxale, niant toute croyance en Dieu, Marina Tsvétaeva le rend très présent par les nombreuses allusions qu'elle y fait. Finalement, Marina Tsvétaeva, en remémorant bon nombre d'épisodes mythologiques et bibliques, ne serait-elle pas une fidèle insoumise? en effet, ce faisant, elle ne se livre pas seulement un exercice de commémoration mais fait se rencontrer le temps et l'éternité; il s'agit d'une mémoire qui rend présent le salut, autrement dit véritablement d'une anamnèse. Et si Marina Tsvétaeva avoue ne croire ni à l'éternité ni à l'immortalité, ses vers ne sont-ils pas le plus sûr chemin vers l'immortalité?

Alors, en guise de conclusion, pourquoi ne pas rapprocher deux versets de l'évangile "Si le grain ne meurt il, reste seul; mais s'il meurt, il donne beaucoup de fruits. *Celui qui aime sa vie la perd, celui qui s'en détache en ce monde la garde pour la vie éternelle*" et deux vers de Marina Tsvétaeva "Mes vers écrits si tôt... *tel un vin précieux auront leur tour*"³¹. Alors prenons le temps de les goûter!

1. Par la suite (Œuvres de Tsvétaeva en 7 vol. (Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995) étant indiqués par O.T. avec indication du tome et de la page.
2. Lettre à Octave Aubry, <1935>, citée dans VII, 555.
3. III, 6, 49.
4. Bachelard Y. L'air et les songes. Paris: Librairie Joseph Corti. P. 19.
8. O. T. VI, 82.
9. O. T. VI, 605.
10. O. T. II, 87 (Janvier 1922: *Nouvel An*).
11. O. T. I, 418, 1918.
12. O. T. II, 141.
13. O. T. II, 222 (*de ce sommet, comme du toit du monde...*).
14. 22 mai 1926.
15. O. T. II, 44.
16. *L'art d'aimer*, cité dans O. T. I, 242.
17. O. T. II, 66.
18. O. T. II, 441.
19. O. T. I, 441.
20. O. T. VII, 271.
21. A la fin du troisième poème du cycle *Dieu*, II, 158.
22. II, 128.
23. O. T. II, 70.
24. Hasty O. Tsvétaeva's Orphic journeys in the worlds of the Word. Evanston: Northwestern University press, 1996. P. 15.
25. O. T. I, 52.
26. O. T. I, 18 (*La dame aux camélias*).
27. O. T. I, 421.
28. Delay C., Tsvétaeva M. Une Ferveur Tragique. Paris: Pion, 1997. P. 11.
29. O. T. VI, 249.
30. Lettre de Rainer Maria Rilke à Wiltold de Hulewicz du 13 novembre 1925: Magazine littéraire. 1993. № 308. P. 35.
31. O. T. I, 178.

Людмила Зубова

НЕБО МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ: СЛОВО В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА

В научной литературе о творчестве Марины Цветаевой уже давно отмечено и неоднократно проанализировано постоянство ее основного лирического сюжета. Этот инвариантный сюжет — преодоление земного притяжения, вознесение, устремление в небо-абсолют. Он является основой таких поэм, как “На Красном Коне”, “Переулочки”, “Поэма Воздуха”, “Мболодец”, многих стихов. “Основной закон — “небесное тяготение”, неприкрепленность к земле, страсть к запредельности, к высотам” (Ельницкая, 1990: 53. См. также: Коркина, 1990). Смысловое наполнение многих образов-символов, например *гора, деревья, лестница*, определяется функцией соответствующих реалий занимать промежуточное пространство между землей и небом, быть дорогой в небо. По формулировке С. Ельницкой, “мир Цветаевой не земля — или небо — а земля, преобразенная небом, и небо, сошедшее на землю” (указ. соч.: 94). Пограничное положение между землей и небом Цветаева устанавливает и для искусства — в эссе “Искусство при свете совести”: “Ведя от земли — первый миллиметр над ней воздуха — неба” (Цветаева, 1994–5: 361); “Небо поэта как раз в уровень подножию Зевса: вершине Олимпа”. Горы, деревья, крыши и т. п., по концепции Цветаевой, являются медиумами, как и поэт (указ. соч.: 363).

Естественно, что в поэтической системе Цветаевой и употребление слов ‘небо’, ‘небеса’, ‘небесный’ имеет свои особенности.

Во-первых, происходит авторское преобразование языческих и христианских символов божественного. Эти исходные символы всем хорошо известны: небо — место обитания Бога и душ, согласно мифологическому словарю, “Н[ебо] — прежде всего абсолютное воплощение верха, члена одной из основных семантических оппозиций <...> Его наблюдаемые свойства — абсолютная удаленность и недоступность, неизменность, огромность — слиты в мифотворческом сознании с его ценностными характеристиками — трансцендентностью и непостижимостью, величием и превосходством Н[еба] над всем земным. Н[ебо] простерто над всем, всё “видит”, отсюда его всеведение; <...> Как податель тепла и влаги Н[ебо] — активная творческая сила, источник блага и жизни: воздух, облака, туман,

наполняющий Н[ебо], представляются субстанцией человеческой души-дыхания, и при параллелизме микро- и макрокосма. Н[ебо] оказывается душой универсума, воплощением абсолютной “духовности” (Брагинская, 1992: 206–207).

В качестве примера исходного библейского образа неба, который становится отправной точкой произведения Цветаевой, приведем первую строфу “Поэмы Конца”:

В небе, ржавее жести,
Перст столба.
Встал на назначенном месте,
Как судьба.

Первая строка несомненно является отсылкой к Библии (Третья книга Моисеева, глава “Обетования и предостережения”, раздел “Наказания за непослушание”): “Если и при всем том не послушаете Меня, то Я всемерно увеличу наказание за грехи ваши; И сломлю гордое упорство ваше, и небо ваше сделаю, как железо, и землю вашу, как медь; И напрасно будет истощаться сила ваша, и земля ваша не даст произрастений своих, и дерева земли [вашей] не дадут плодов своих” (Библия, Левит, 26: 18–20).

В таком случае строка “В небе, ржавее жести” предстает не только зловещим предвестием, но и исполнением библейских пророчеств, которые Цветаева в “Поэме Горы” переадресовывала будущему населению Горы — городу мужей и жен, лавочникам и дачникам 3.

Общий обзор употребления слова “небо” и его производных у Цветаевой 4 показывает следующие закономерности:

Небесными предстают такие сущности, как *свод, свинец* (тучи), *твердь, заря, ширь, радуга, роса, вышина, высота, планиды, пустоты, моря, реки, земли, Царь, Ангел, Афродита, престол, сонм, царство, силы, странник, гость в четыре лепестка* (цветок), *часовой* (долг), *житель* (вербочка), *персики садов Гесперид, крест, дар, правда, любовницы, будуары*. Спецификой цветаевской символики здесь следует признать небесные моря, реки и небесные пустоты. Сомнительно, что небесная пустота связана с намеренным богохульством Цветаевой, как предполагает О. Г. Ревзина (1982: 143). Скорее, речь может идти о цветаевской сакральности пустоты, о связи небесной пустоты с пустотой пещеры и раковины — воплощением архетипических символов женской сущности, а в поэзии Цветаевой и творческой готовности к откровению (подробнее см.: Зубова, 1993).

Спецификой цветаевской идеологии можно объяснить словосочетания — *небесные любовницы и будуары* (“Феникс”):

Земных матерей
И **небесных любовниц**
Двойную печаль

Взвалив на плеча, —
Горяча мне досталась
Мальтийская сталь!
(“Благая весть. 3”, 2:46)

([Казанова] берет со стола Ариоста)
Ну-с, старый, отвечай, оракул:
Когда к Хароновой реке
Спущусь, — и с чьей рукой в руке
Очнусь в небесных будуарах?
(“Феникс”, 3: 539).

Небо Цветаева видит как *безоблачное, большое, темное, черное, золотое, тельца кровавей, синей знамени, грозное, гневное, звездное, зарницами вкось исчерканное, опрокинутое (о городе), зоркое, пустое, крутое, мужское, щедрое; небеса фиолетово-алые, высокие, несильные, взрыхленные, битвенные, мчащиеся, рвущиеся, растроганные, небосклон сгорающий, предрассветный, пустой небосвод знакомый наизусть.*

Наиболее интересными представляются эпитеты неба в стихотворении “Помни закон”:

Помни закон:
Здесь не владей!
Чтобы потом —
В Граде Друзей:

**В этом пустом,
В этом крутом
Небе мужском
— Сплошь золотом —**

В мире, где реки вспять,
На берегу — реки,
В мнимую руку взять
Мнимость другой руки...
.....

О этот дружный всплеск
Плоских как меч одежд —
**В небе мужских божеств,
В небе мужских торжеств!**

Так, между отрочеств:
Между равенств,
В свежих широтах
Зорь, в загараньях

Игр — на сухом ветру
Здравствуй, бесстрастье душ!
**В небе тарпейских круч,
В небе спартанских дружб!**
(2: 125–126)

Это стихотворение июня 1922 г. написано вскоре после поэмы “Переулочки” (апрель 1922 г.), где подробно разрабатывается соблазн высоты, сначала представляющий эротическим, мотив сбрасывания земных тяжестей ради восхождения в небо. В таком контексте строка “*в этом пустом*” может означать “освобожденным от земных забот и страстей”, строка “*в этом крутом*” соотнесена с образом тарпейской кручи — скалы в Древнем Риме, с которой сбрасывали преступников, а строка “*в небе мужском*” разъясняется продолжением темы: “***В небе мужских божеств, / В небе мужских торжеств! <...> В небе спартанских дружб!***” Истолковать эти строки можно исходя из традиционного представления о более широкой сфере мужского бытия, чем женского, о том, что для мужчины его дело важнее любовных отношений, и, наконец, из традиционного представления о мужественном поведении как наиболее достойном.

Предикаты, относящиеся к субъекту *небо*, немногочисленны, но все они, обозначая и активное действие, и состояние в результате постороннего воздействия, связаны с мотивом катастрофы, деструкцией *мигало, взрощет*: *небо разломано, сведено на землю, Весь свод небесный потрясен!*

В перифразах обнаруживаются традиционные элементы *высь, синь, синева, тьма небес*. Собственно цветаевской можно считать перифразу *пустота небес*.

В метафорах отождествления небо изображено как отдаленное безграничное пространство: *тридевять земель, бездонный чан, пробел*, но, вместе с тем, и как *предел*.

Если бы — не — рассвет:
Дребезг, и свист, и лист,
Если бы не сует
Сих суета — сбылись

Жизни б...

Не луч, а бич —
В жимолость нежных тел.
В опромети добыч
Небо — какой предел!
(“Когда же, Господин...”, 2: 127)

С небом отождествляется лирическое “Я” Марины Цветаевой:

Нынче я **гость небесный!**

В стране твоей

(“Бессонница. 5”, 1: 283)

Я — страсть твоя, воскресный отдых твой,

Твой день седьмой, **твое седьмое небо.**

(“Не самозванка — я пришла домой...”, 1: 394)

Пляшущим шагом прошла по земле! — **Неба дочь!**

С полным передником роз! — Ни ростка не наруша!

Знаю, умру на заре! — Ястребиную ночь

Бог не пошлет по мою лебединую душу!

Нежной рукой отведя нецелованный крест,

В щедрое небо рванусь за последним приветом.

Прорезь зари — и ответной улыбки прорез...

Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!

(“Знаю, умру на заре!...”, 1: 573)

Обратим внимание на слова *нецелованный крест* в этом контексте: у Цветаевой своя религия, основанная на культе поэзии — религия, не имеющая отношения к ортодоксальной доктрине и обрядности. По концепции Цветаевой, небо, которое *к орлам благосклонно*, покровительствует поэту, и место поэта в его физической жизни — между небом и землей, а могила — в небе:

Ветхозаветная тишина,
Сизой полыни крестик.
Похоронили поэта на
Самом высоком месте.

.....

Всечеловека среди высот
Вечных при каждом строе.
Как подобает поэта — *под*
Небом и над землю.

(“Ветхозаветная тишина...”, 2: 304)

Тонкий крест оконной рамы.
Мир — На вечны времена.
И мерещится мне: **в самом**
Небе я погребена!

(“Высоко́ мое оконце!..”, 1: 494)

На назначенное свиданье
Опоздаю. Весну в придачу
Захвативши — приду седая.
Ты его высоко́ назначил!

.....

Я тебя высоко́ любила:
Я себя схоронила в небе!

(“На назначенное свиданье...”, 2: 202)

Цветаева осуществляет инверсию верха 5 и низа в стихах, где речь идет о смерти. Броситься вниз с крыши, с горы означает подняться в небо:

А если уж слишком поэта дойдет
Московский, чумной, девятнадцатый год, —
Что ж, — мы проживем и без хлеба!

Недолго ведь с крыши — на небо.

(“Чердачный дворец мой, дворцовый чердак!..”, 1: 489)

С этой горы, как с крыши
Мира, где **в небо спуск.**
Друг, я люблю тебя свыше
Мер — и чувств.

(“С этой горы, как с крыши...”, 2: 222)

— Остановись! —

В небо ступнешь.

(“Прямо в эфир...”, 2: 50)

Инверсию верха и низа можно видеть и в таких контекстах, где небо предстает бездной:

И как под землю трава
Дружится с рудой железной, —

**Всё видят пресветлые два
Провала в небесную бездну.**

(“Але, 3”, 1: 422)

Пустоты отроческих глаз! Провалы

В лазурь! Как ни черны — лазурь!

Игралища для битвы небывалой,

Дарохранительницы бурь.

(“Отрок”, 2: 50)

Небо показано у Цветаевой материальной субстанцией не только в фольклорной поэме “Царь-Девница”, воплощающей мифопоэтическое народное сознание, но и в лирике:

Эй, Исаяя ты, Исаяя,

С небес свесь-ка голову!

На невесту взглянь: босая,

Того хуже — голая!

(“Царь-Девница”, 3: 245)

Белогвардейцы! Белые звезды!

С неба не выскрести!

Белогвардейцы! Черные гвозди

В ребра Антихристу!

(“Белогвардейцы! Гордиев узел...”, 1: 415)

Ляг — и лягу. И благо. О, всё на благо!

Как тела на войне —

В лад и в ряд. (Говорят, что на дне оврага,

Может — неба на дне!)

(“Овраг. 2”, 2: 225)

О молодых дубовых рощах,
В небо росших — и не взрослых,
Об упавших и не вставших, —
В вечность перекочевавших, —

О тебе, наша Честь,
Воздыхаю — дай весть!
(“Об ушедших — отошедших...”, 1: 566)

Мифологическое представление о лестнице в небо, свойственное многим религиям и отраженное Библией (“И увидел [Иаков] во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней” — Бытие, 28: 12), органично входит в образную систему Цветаевой:

С новым звуконачертаньем, Райнер!
В небе — лестница, по ней с Дарами...
С новым рукоположеньем, Райнер!
(“Новогоднее”, 3: 136)

В поэме “Переулочки”, где слова “небо” нет, но вся эта поэма о восхождении в небо полна его перифрастическими именованиями (*синь, лазорь, земли мои, Знобь-Тумановна* и т. д.), лестница представлена ризами колдуньи:

Но через весь
Морок — взгляни! —
Лестницею —
Ризы мои!
(3: 278)

Небо в поэзии Цветаевой мифологизируется и как поле брани:

Не трубили зóрю
С крепостной стены.
В небесах Егорий
Не разжег войны.
(“Царь-Девница”, 3:198)

Перерытые — как битвой
Взрыхленные небеса.

Рытвинами — небеса.

Битвенные небеса.

(“Облака. 1”, 2: 192)

Мифологические небесные моря и реки (в Библии — мировой океан над небесной твердью) самым прямым образом соотносятся с цветаевской мифологизацией имени *Марина*:

Вместо моря мне — все небо,

Вместо моря — вся земля.

Не простой рыбацкий невод —

Песенная сеть моя!

(“Где слезиночки роняла...”, 1: 548)

В седину — висок,

В колею — солдат,

— **Небо!** — морем в тебя окрашиваюсь.

Как на каждый слог —

Что на тайный взгляд

Оборачиваюсь,

Охорашиваюсь.

(“В седину — висок...”, 2: 257)

Как живется вам с другою, —

Проще ведь? — Удар весла! —

Линией береговой

Скоро ль память отошла

Обо мне, плавучем острове

(По небу — не по водам!)

Души, души! быть вам сестрами,

Не любовницами — вам!

(“Попытка ревности”, 2: 242)

Небесные моря становятся и местом встречи любящих, и разделяющим пространством:

Так, перед морями двух плачущих глаз,

В морях тех небесных — далече-далече! —

Вся их разыгралась последняя встреча.

.....

И дивного мужа под красным шатром
Он видит — как золотом-писанный-краской!
.....

И властную руку, в небесных морях
Простертую — через простор пурпуровый —
Через версты и версты к челну гусярлову.
(“Царь-Деввица”, 3: 262, 263)

Всё круче, всё круче
Заламывать руки!
Меж нами не версты
Земные, — разлуки
Небесные реки, лазурные земли,
Где друг мой навеки уже —
Неотъемлем.
(“Всё круче, всё круче...”, 2: 26)

Поскольку Цветаева относит небо к своей личной сфере, в систему образов неба включается образ неба-книги:

В черном небе слова начертаны —
И ослепли глаза прекрасные...
И не страшно нам ложе смертное,
И не сладко нам ложе страстное.
(“В черном небе слова начертаны...”, 1: 401)

Через всё небо — вкось
Красные письма.
Первый глухой удар
Грома далекого.
(“Царь-Деввица”, 3: 261)

А узнать тебе хочется,
А за что я наказана —
Взглянь в окно: в небе дбчиста
Мое дело рассказано.
(“Руки заживо скрещены...”, 1: 549).

Радуга небесная становится орудием письма:

И на стволах, которым сотни зим,
И, наконец — чтоб было всем известно! —
Что ты любим! любим! любим! — любим!

Расписывалась — радугой небесной.

(“Писала я на аспидной доске...”, 1: 538)

Небо предстает источником звука и целью, к которой стремится звук:

Все небо в грохоте

Орлиных крыл.

Всей грудью грохайся —

Чтоб не сокрыл.

(“Разлука. 7”, 2: 30)

Без воли — без гнева —

Протяжно — упрямо —

До самого неба:

— Мама!

(“Ох, грибок ты мой, грибочек...”, 1: 576)

В стихотворении из цикла “Сугробы”, посвященного Илье Эренбургу, соединено несколько мотивов, связанных с образом неба. Имя Илья — имена лирического адресата, языческого Ильи-Громовержца и библейского Ильи-пророка входят в систему образов, которые передают звукопорождающие интенции неба, соперничество небесного грома со звуками человеческой речи и с поэзией, настаивают на материальности и телесности неба:

Небо катило сугробы

Валом в полночную муть.

Как из единой утробы —

Небо — и глыбы — и грудь.

Над пустотой переулка,

По сталактитам пещер

Как раскатилось гулко

Вашего имени Эр!

.....

Грому небесному тесно!

— Эр! — леопардова пасть.

(Женщины — две — и отвесный

Путь в сновиденную страсть...)

.....

Так, между небом и нёбом,

— Радуйся же, малOVER! —

По сновиденным сугробам

Вашего имени Эр.

(2: 100–101)

По наблюдению Е. Фарыно: “Произносящее имя “Илья Эренбург” лирическое “Я” отождествляется здесь со всем мирозданием, с “Миродержицей”, с началом, которое освобождает закрепощенный в имени и его носителе “логос” и восстанавливает его истинное призвание” (Фарыно, 1991: 146–147).

В образной системе стихотворения сближаются слова *небо* и *нёбо*, ранее бывшие производными вариантами одного и того же слова. Такое сближение, свойственное поэтической традиции XX века (Анненский, Мандельштам весьма значимо, так как сакрализуется название речеобразующего органа.

Образное объединение слов *небо* и *нёбо* есть и в “Поэме Воздуха”:

Рыдью, медью, гудью.

Вьюго-Богослова

Гудью — точно грудью

Певчей — **небосвода**

Нёбом или лоном

Лиро-черепахи?

(3: 142–143)

Итак, в поэзии Марины Цветаевой имеется сложная система образов неба, основанная на традиционной мифологии, но преобразованная в соответствии с наиболее значимыми для Цветаевой ценностями. Максимальная смысловая нагрузка приходится на метафорические сближения неба с морем, книгой, могилой, лирическим “Я” Цветаевой. Материализация понятия получает наиболее сильное воплощение в отождествлении *неба* и *нёба*.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненский, 1990 — Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
- Словарь — Словарь поэтического языка Марины Цветаевой. В 4 т. / Сост. И.Ю. Белякова, И.П. Оловяникова, О.Г. Ревзина. Т. 3. Кн.1. М., 1999.
- Брагинская, 1992 — Брагинская Н.В. Небо // Мифы народов мира. В 2 т. Т. 2. М., 1992.
- Венцлова, 1997 — Венцлова Т. “Поэма Горы” и “Поэма Конца” Марины Цветаевой как Ветхий Завет и Новый завет // Венцлова Т. Собеседник на пиру: Ст. о рус. литературе. Вильнюс, 1997.
- Ельницкая, 1990 — Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой. Конфликт лирического героя и действительности. Wien, 1990. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 30).
- Зубова, 1993 — Зубова Л. В. “Место пусто” в поэзии Марины Цветаевой // Studies in Slavic literature and poetics. Volume XX. Literary tradition and practice in Russian culture. Rodopi, 1993.
- Кедров, 1988 — Кедров К. Поэтический космос. М., 1988.
- Коркина, 1990 — Коркина Е. Поэмы Марины Цветаевой: Автореферат диссертации... канд. филол. наук. Л., 1990.
- Мандельштам, 1995 — Мандельштам О. Э. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995.
- Ревзина, 1982 — Ревзина О. Г. Тема деревьев в поэзии М. Цветаевой // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 576. Труды по знаковым системам. Вып. XV. Тарту, 1982.
- Фарыно, 1991 — Faryno J. Введение в литературоведение. Warszawa, 1991.
- Цветаева, 1994–1995 — Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. М., 1994–1995.

Véronique Lossky

LE MASQUE DE LA FEMME DANS L'ŒUVRE DE MATURITÉ DE TSVÉTAEVA

Il n'est un mystère pour personne que dans sa jeunesse, dès l'époque des "premier vers...", "jaillis d'une fontaine" et plus tard, dans les années de fécondité, 1916 par exemple, ou encore à partir de la révolution de 1917, Tsvétaeva s'est volontiers revêtue d'atours, d'oripeaux, en un mot de masques, afin de donner au "moi poétique" de ses poèmes des caractéristiques particulières qui lui plaisaient et qui paraissaient correspondre à sa personnalité.

Elle se définissait avant tout comme moscovite, face à Akhmatova, l'aînée et déjà la Grande Dame de la poésie russe de Pétersbourg.

Certes l'appartenance à la ville natale est déterminante. Mais s'y superposent d'autres visages de l'héroïne de Tsvétaeva: simple paysanne russe qui arpente Moscou et célèbre ses églises à coupes, joyeuse amante infidèle, frondeuse, sorcière et magicienne, ou encore, un peu plus tard, rebelle devant la société inique dans laquelle la révolution l'a plongée, — telle est la variété de ces visages ou masques. Elle apparaît aussi comme la mère réelle de filles dont l'une est sa confidente et son amie, ou bien la mère imaginaire d'un fils mythique, Georges, symbolisant le saint protecteur et sauveur de Moscou. Elle est de plus l'épouse d'un homme-enfant à protéger: l'époux est en danger, parce qu'il est parti à la guerre, et elle le célèbre en vers parce qu'il est absent.

C'est toujours une **femme** versatile qui parle dans des poèmes, écrits le plus souvent à la première personne du singulier et son "je" est féminin.

Des études récentes confirment l'impression produite à la première lecture que dans l'œuvre entière de Tsvétaeva, les derniers poèmes écrits avant le départ de Moscou en exil et entrés dans le recueil *Le Métier* constituent un tournant dans son itinéraire: sa personnalité poétique s'est redéfinie précisément au moment de l'exil et de la composition du recueil et la recherche de son "moi poétique" n'est désormais plus à faire.

On pourrait en déduire qu'à partir de Berlin ou un peu plus tard, c'est-à-dire au moment de l'écriture du livre *Après la Russie*, vers le milieu des années vingt, les masques et déguisement ont disparu et que le personnage de la femme n'est plus au centre des poèmes.

Or il n'en rien. C'est toujours une femme qui s'exprime dans ses œuvres lyriques, même lorsque certaines s'amplifient et s'enrichissent de tonalités épiques. On peut aussi se poser d'autres questions. Par exemple: le moi poétique est-il toujours aussi versatile? Revêt-il aussi volontiers les mêmes masques? Ou bien s'en ajoute-t-il d'autres et lesquels? Et enfin s'agit-il encore de masques?

Je ne peux pas couvrir l'ensemble de l'œuvre poétique de Tsvétaeva sous cet angle de vision, je risquerais de faire des simplifications et des généralisations vaines. C'est pourquoi j'ai choisi quelques thèmes, avec des textes représentatifs pour mon propos.

L'amour demeure un grand sujet des œuvres poétiques de Tsvétaeva en exil, mais le mode d'expression, le genre même ont changé.

Les poèmes — de petits quatrains groupés par quatre ou cinq ou en cycles s'allongent pour devenir d'amples poèmes (en russe *poéma*) tels que *le Poème de la Montagne* ou *le Poème de la Fin*. Poèmes d'amour-passion et de larmes, ils ne sont pas vraiment féminins et ne semblent plus être non plus des masques.

Peu après l'arrivée à Paris (1925) est créée une œuvre dont le genre est indéfinissable et que Tsvétaeva a voulu tel. Il s'agit des *Lettres de 1926*. C'est bien le nom du livre que Tsvétaeva avait confié avant sa mort à une amie, désirant qu'il fût publié ainsi. Il est paru en France beaucoup plus tard, sous le titre: *Rilke, Pasternak, Tsvétaïeva. Correspondance à Trois. Été 1926*.

L'histoire d'amour, car c'en est encore une, est bien connue. Elle se situe alors que Tsvétaeva a déjà eu quelque succès et créé au moins un scandale littéraire en France, il y a dans ce livre trois personnages: Pasternak que Tsvétaeva connaît déjà, mais très peu personnellement et beaucoup mieux par ses œuvres, Tsvétaeva elle-même et Rilke que Pasternak lui fait connaître. Ce gros volume de lettres contient des trésors de poésie et de réflexion techniques et philosophiques aussi de la part des trois poètes.

Et c'est une chance, car d'un point de vue strictement biographique, il faut mettre Rilke à part et au-dessus des autres héros, puisque ceux-ci s'expriment avec une passion et une irresponsabilité personnelles parfois naïves, parfois juvéniles, parfois même agaçantes. C'est là qu'intervient une sorte de double visage de Tsvétaeva, la troisième héroïne de l'histoire.

Poète d'imagination, Tsvétaeva, follement éprise de la poésie de Pasternak, s'éprend aussi de celle de Rilke et, ignorant son état de santé plus que fragile à ce moment-là, s'éprend aussi de sa personne.

Les trois personnages se mettent à rêver. Rilke reste un peu en retrait parce qu'il sent la mort venir, Tsvétaeva elle, a rencontré à la fois le frère en Poésie que Pasternak restera toujours pour elle et le Poète par excellence — Rilke qui lui écrit en allemand, c'est la langue favorite de Tsvétaeva. Rilke connaît la Russie et apprécie en un seul instant l'envergure de l'amie russe que Pasternak vient de lui

présenter épistolairement et dont il découvre la poésie. Le rêve de rencontre **doit** se matérialiser: Tsvétaeva veut qu'ils se réunissent tous les trois, fait des plans, choisit l'endroit et la date, puis elle évince Pasternak pour consacrer ses écrits et ses rêves d'entrevue à Rilke seul. Humainement parlant, on pourrait dire qu'elle n'a pas le beau rôle dans l'affaire. Sa possessivité personnelle devant l'admiration du poète autrichien l'emporte sur la raison et l'équilibre, notions qui lui étaient de toutes façons étrangères. Elle commence à rêver d'une rencontre avec Rilke sans Pasternak. De plus, elle a compris que Pasternak vivait une grave épreuve conjugale et elle ne peut le supporter amoureux ou essayant de reconstruire sa vie de couple.

Pasternak est blessé et jaloux en même temps. Marina lui a écrit dans une lettre de cet été: "Je ne pourrais pas vivre avec toi, Boris, en juillet à Moscou, parce que tu t'assouvirais de moi" et plus loin: "la fidélité comme continuité de la passion, je ne la comprends pas, elle m'est étrangère" (p. 217). Après des échanges épistolaires passionnés, de part et d'autre, Pasternak demande à Marina d'établir entre eux le silence. Et il écrit: "Je ne peux pas t'écrire, ne m'écris pas non plus".

Mais à la ligne suivante, après ce qu'il vient de décider on lit:

"Quand tu changeras d'adresse, **envoie-moi la nouvelle, sans faute!**. Cette demande est répétée trois fois dans cette lettre et encore dans les suivantes.

Alors que le tourbillon qui emporte Tsvétaeva dans cette correspondance est complètement désincarné, elle a expliqué auparavant à une amie proche: "Je ne saurais vivre avec B. P. mais je veux un fils de lui, *en lequel il vivrait à travers moi*. Si cela ne se fait pas cela voudra dire que ni ma vie, ni son but ne se sont réalisés. (p. 216 du texte français). En même temps, elle explique qu'elle ne pourrait jamais être heureuse dans une relation concrète ou une rencontre vécue et matérialisée avec Pasternak, parce qu'elle a tout de la Psyché et rien de l'Ève séductrice (p. 217).

Cette avalanche de passion, ces ambiguïtés tout humaines, et Pasternak, et Tsvétaeva les ont réellement vécues, semble-t-il, ils s'y sont embrouillés, s'engageant avec frénésie dans des impasses. Ils étaient poètes, et si j'ai cité des éléments biographiques connus, c'était bien pour montrer les difficultés concrètes et émotionnelles qu'ils ont éprouvées. Mais l'autre aspect du livre est un échange prodigieux entre des êtres créateurs et surhumains. Par exemple, à un moment de cet été 1926 Marina avait demandé à Rilke de lui envoyer des photos de lui. Son commentaire est tout à fait prémonitoire. Elle écrit que ces photos ressemblent à un adieu. Sur l'une d'elles, dit-elle, il a l'air de partir. Et elle ajoute une parenthèse "(Rainer emmène-moi)" (178) Or **on sait** que Rilke allait mourir quelque mois plus tard.

Tout le livre est consacré à des discussions profondes sur les œuvres poétiques récentes de chacun des poètes, des citations, des témoignages vivants

de création. Rilke envoie son *Elégie à Marina Tsvétaeva* dont la dédicace était très explicite sur ce monde transcendant où ils étaient tous trois emportés:

Nous nous touchons, comment? Par des coups d'aile,
Par les distances même nous nous effleurons.
Un poète seul vit, et quelquefois
Vient qui le porte au devant de qui le porta.
(p. 93)

Tsvétaeva de son côté a écrit en été un long poème, *Tentative de chambre*, qui était précisément le lieu où la rencontre rêvée ne pouvait avoir lieu. Un lieu imaginaire de vie et de mort qui se termine sur:

A l'évidence le plafond
Nageait. Le plancher, qu'est-ce hormis
"Qu'il croûle!" Des lames salies:
Rions! Mal balayé? — Au ciel!
Le poète entier tient en selle

Sur le tiret...
Au-dessus du *rien* de deux corps
Le plafond d'évidence alors

Chantait
à l'unisson des anges.

(p. 276)

Sur le moment, à propos de *Tentative de chambre*, elle explique à Pasternak: "Le poème à toi et moi est devenu un poème à lui et moi, *vers après vers*. Une curieuse substitution: le poème s'écrivait durant les journées de ma concentration exclusive sur lui, — mais il allait volontairement et consciemment — vers toi. De plus, ce n'était pas seulement un poème à lui, mais vraiment sur lui, c'est-à-dire maintenant, après le 29 décembre (*date de la mort de Rilke, V. L.*) une prémonition, donc une vision prophétique. Je lui racontais simplement, à lui, encore vivant, et chez qui *je n'avais pas l'intention d'aller*, comment notre rencontre n'a pas eu lieu, comment cette rencontre s'est faite autrement.

De là ce manque d'amour qui m'a tant peinée et étonnée, une sorte d'anéantissement de chaque vers. L'œuvre s'appelait *Tentative de chambre* et il y avait une sorte de refus, de renoncement, un refus de chaque vers — par le vers

lui-même. Lis-le attentivement, en approfondissant le sens de chaque ligne, vérifie bien mon impression” (Russica 4, p. 377).

Cet “unisson des anges” ainsi que *La lettre de Nouvel An* adressée à Rilke après sa mort, sont les transformations usuelles, il faudrait dire les *transfigurations poétiques* coutumières de Tsvétaeva: elle est un être humain parfois dur ou injuste, une femme possessive ou jalouse et en même temps le poète qui sublime les trivialités quotidiennes et, par delà la mort, crée une célébration de la vraie rencontre. Ce n’est plus un masque, c’est une création artistique et une foi. Et dans la *Correspondance à trois* la rencontre réelle n’est pas du tout souhaitable, pourquoi? Parce que d’un côté il y a une femme possessive, réelle, un “moi” qui n’est pas du tout un masque, celle qui aime Pasternak, et Rilke en même temps, (mais qui ne veut pas que Rilke et Pasternak soient amis en dehors d’elle).

De l’autre il y a les poèmes de Tsvétaeva: — *Envoyé de la Mer*, expression poétique vécue “ensemble” dans l’imaginaire, d’un rêve adressé à Pasternak, — *Tentative de Chambre*, poème consacré aux deux, et enfin — *Lettre de Nouvel An* composée aussitôt **après la mort de Rilke**. Elle dit alors: “Je n’aime pas la vie en tant que telle, pour moi elle ne commence à vouloir dire quelque chose, c’est à dire à prendre sens et poids, que transfigurée, c’est-à-dire dans l’art;” (p. 278).

On trouve chez Chaliapine un aveu voisin de cette transfiguration, alors qu’il s’agit d’un art très différent, celui de l’acteur. Il raconte: “Lorsque je chante, l’image que j’incarne est sans cesse /... / sous mes yeux, à chaque instant. Je chante et j’écoute, j’agis et j’observe. Je ne suis jamais seul sur scène. Sur scène il y a deux Chaliapine. L’un joue, l’autre le contrôle. “Un peu trop de larmes, ici, — dit le correcteur à l’acteur. Rappelle-toi que ce n’est pas toi qui pleures, mais ton personnage. Diminue les larmes”. Ou bien “C’est peu, c’est sec, ajoute-s-en un peu”. Il arrive aussi bien sûr, que l’on ne domine pas assez ses nerfs”. (p. 130). Or chez Tsvétaeva, ce que l’on trouve le plus souvent dans l’expression de la passion, ce sont ces sentiments tourbillonnants et contradictoires, ceux dans lesquels Pasternak se laisse emporter, ceux qu’elle ressent, certes, mais aussi ceux qu’elle **fait jaillir** et qu’elle contrôle exactement comme Chaliapine, ceux dans lesquels l’on reconnaît l’un de ses multiples visages, mais dans lesquels le masque de l’artiste, le contrôle de ses nerfs, la maîtrise de son métier sont délibérément cachés au spectateur ou au lecteur.

Outre le bond hors de la réalité que représente ici la création poétique, il y a chez Tsvétaeva une expression de la **fascination par la mort**, comme on le voit aussi ailleurs, parce que la vie est toujours pour elle une déception et l’amour n’est jamais qu’attente ou refus.

Dans la *Lettre de Nouvel An*, c’est la lettre qui rend **vraie** la rencontre sublime entre l’auteur de la lettre et son destinataire, par delà la mort. La mort n’est pas un masque, c’est un rêve de perfection. Le même que la rencontre imaginaire dans

Envoyé de la Mer. matérialisée dans le monde des rêves, durant le sommeil, entre Pasternak et Tsvétaeva. Ainsi l'héroïne, amoureuse désincarnée, peut aimer des hommes-frères, en exprimant l'amour charnel, en vers, en lettres même envoyées par la poste, mais jamais en actes. Donc c'est une **femme** versatile, infidèle, pleine de *duplicité, mais aussi un poète créateur d'imaginaire qu'il doit faire passer dans le creuset de la mort*.

Dans la *Lettre de Nouvel An* ou d'autres cycles, elle exprime sa douleur devant l'absence — mort — un absolu, ou bien la relation supérieure, transfigurée, la mort — résurrection — par delà la mort, que reflètent de nombreux autres poèmes que la *Lettre de Nouvel An*.

Ce n'est pas un masque de femme, c'est une conviction de poète.

Ou encore le vieux rêve romantique et symboliste de recréer la réalité par l'expression verbale, c'est-à-dire **transformer la mort en vie** par le verbe.

On voit bien que dans la poésie de maturité de Tsvétaeva, le thème moins explicite, mais néanmoins féminin par définition de la maternité est bien représenté. Lorsqu'elle était jeune, elle glorifiait en sa fille aînée beaucoup plus une jeune sœur qu'une vraie fille. Plus tard le thème évolue. S'y mêlent de façon particulière la solitude, le mal d'aimer, l'androgynie et la sexualité inacceptable ou imaginaire. Car en fait deux thèmes s'entremêlent étroitement dans ces œuvres de maturité: **la mort** et **la maternité**, avec en arrière-fond l'androgynie de Tsvétaeva jeune et, dans l'amour, son besoin de puissance et de possession — depuis toujours.

Dans *Histoire de Sonetchka*, par exemple il y a encore cette relation d'amour impossible et un triangle, qui n'a rien de classique, tout comme dans la *Correspondance à Trois*. Deux héroïnes: Sonetchka — amoureuse de Marina et de tous les hommes qui passent, l'aiment et la font pleurer, et Marina fidèle à son époux absent (à la guerre), ensuite Volodia, le jeune homme qui aime Marina, ne le lui avoue jamais, et que Sonetchka aime. Beaucoup d'autres hommes et de femmes, beaucoup d'amour et comme écrit Tsvétaeva:

“J'ai dit “les personnages”. En réalité dans mon récit il n'y avait pas de personnages. Il y avait l'amour. C'était l'amour qui agissait sous forme de personnages (*Liubov' “dejstvovala licam”*) (p. 354).

L'amour impossible irréel, l'amour de Psyché, c'est encore le masque de Tsvétaeva d'avant l'exil. Mais il devient un masque de douleur.

On se rappelle l'affaire entre Sofia Parnok et Marina Tsvétaeva dans la période que Tsvétaeva considérait comme la fleur de sa jeunesse — les années fécondes de 1914–1916. On sait aussi que Tsvétaeva a fait à cette époque connaissance avec le milieu théâtral de Vakhtangov, c'est ce qu'elle raconte, après avoir appris la mort de la jeune actrice Sonetchka Halliday, des années plus tard, dans son œuvre en prose mi-biographique, mi-romancée. Dans la vi-

sion de la mort de l'aimé, (homme ou femme) il y a aussi la fragilité de l'autre par exemple Serge Efron souvent malade, la fragile actrice Sonetchka, morte, dont elle dit dans ce récit qu'il ne reste d'elle que quelques grammes de poussière que l'on n'a même pas pensé à éparpiller Dieu sait où: "ça me brûle bien sûr, parce qu'il n'y aura pas d'endroit — si jamais cela arrive un jour, — où je pourrais venir et rester un moment devant... Devant quoi ? Sonetchka n'est plus, pas même de menus ossements. C'est elle et... rien". Ailleurs elle exprime ainsi l'amour pour cette femme-enfant: "Elle n'était pas mon pain quotidien", elle était mon miracle quotidien, or, elle n'existe pas, cette prière-là: "donne-nous notre miracle quotidien". Et plus loin "j'avais besoin de Sonetchka comme de sucre /.../. Sans sel on meurt, sans sucre on ne meurt pas, mais on ne vit pas non plus" (p. 349).

Un peu avant, au début des années trente, Tsvétaeva a composé un texte en français, *Mon frère féminin. Lettre à l'Amazone*, longtemps resté clandestin, à cause de son saphisme explicite et inacceptable à une certaine période de l'histoire russe du XXe siècle. La langue de cet écrit est éblouissante et l'étude du brouillon de ce manuscrit encore inédit, qu'il m'a été possible de mener, grâce à l'amabilité de Georges Nivat (université de Genève) qui l'a en sa possession, montre que Tsvétaeva a travaillé sa prose française comme un poète, même si elle a ensuite éliminé une partie des rimes pour respecter la forme prosaïque qu'elle avait choisie.

Dans ce texte, adressé à une femme à peine connue, et restée cachée, puisque la lettre n'a jamais été envoyée, Tsvétaeva semble régler un vieux compte de jeunesse: l'histoire amoureuse qu'elle a vécue avec la poétesse Sofia Parnok. Mais la *Lettre à l'Amazone* est une réflexion sur l'amour impossible pour de nombreuses raisons qui ne sont aucunement sociales ou de convenances.

On y trouve un thème, leitmotiv que je retiens parce qu'il touche au thème féminin par définition: celui de la maternité. Dans la relation d'amour décrite par Tsvétaeva, on voit deux femmes, l'aînée et la plus jeune. (Ce fut aussi le cas dans la vie de Tsvétaeva puisque Sofia Parnok avait, rappelons-le, 7 ans de plus que Marina). Et dans la *Lettre à l'Amazone*, il s'agit d'un amour fou et parfait, mais impossible. Incarné ou non ce n'est pas clair, de toute façon tout est créé dans l'imaginaire. Il y a aussi une aînée et une cadette et il y a l'échec de l'amour absolu. L'auteur, Marina Tsvétaeva, s'adresse à une courtisane célèbre, Natalie Barney qui tenait un salon fort à la mode à Paris dans les années vingt. On pense que c'est une amie de Tsvétaeva (Katia Eleneva) qui l'a amenée chez Natalie Barney et la rencontre n'a peut-être eu lieu qu'une seule fois. Mais Tsvétaeva a lu le livre de Natalie Barney, intitulé *Pensées d'une Amazone* (1918) et elle compose une réponse au livre sous forme de lettre à son auteur.

Le texte commence par un éloge des femmes qui écrivent et qui sont donc uniques, phrase nuancée aussitôt par une déduction: “Donc vous m’êtes proche comme tout être unique et, surtout, comme tout être unique féminin”;

Elle parle plus loin dans le texte d’une lacune du livre de Natalie Barney: “et cette lacune c’est l’enfant”. Suivent des phrases féroces, brûlantes de douleur et de passion: “Ce cri, Vous ne l’avez donc jamais pour le moins — entendu? Si je pouvais avoir un enfant de toi! /... /”Les amants n’ont pas d’enfants.” “Oui, mais ils meurent. Tous. /... / L’amour de par lui-même est l’enfance. Les amants sont des enfants. Les enfants n’ont pas d’enfants.” (p. 12–13)

Puis la cadette quitte l’aînée pour avoir cet enfant attendu, et l’auteur se demande quel est le piège dans lequel tombe une femme jeune, lorsqu’elle est amoureuse d’une autre. Elle écrit: “Hors nature. Mais comment se fait-il donc que la jeune fille, cet être de nature, se fourvoie si pleinement, si confiantement? Ceci est un piège de l’âme /... / La jeune fille tombe dans le piège de l’âme” (p. 31).

Ensuite la plus jeune rend visite à l’aînée et lui dit des phrases cruelles sur le bonheur de sa maternité. Enfin, après la maternité réalisée par la cadette, vient la solitude de l’aînée, traduite en termes poétiques empruntés par l’auteur à son *Poème de la Montagne* avec pour finir, l’image du saule pleureur:

“Saule pleureur! Saule éploré! Saule, corps et âme des femmes! Nuque éplorée du saule. Chevelure grise ramenée sur la face, pour ne plus rien voir. Chevelure grise balayant la face de la terre.

Les eaux, les airs, les montagnes, les arbres nous sont donnés pour comprendre l’âme des humains, si profondément cachée. Quand je vois se désespérer un saule je comprends Sapho...” (p. 45)

La maternité est donc impossible, pas seulement parce que les femmes qui s’aiment ne peuvent avoir que des enfants artificiels, mais aussi à cause d’un besoin de vivre l’absolu d’un contact d’âme à âme et non de corps à corps, c’est-à-dire sexuel.

J’aimerais aussi m’arrêter pour finir, sur deux autres œuvres de maturité de Tsvétaeva, des cycles poétiques un peu plus incarnés.

Dans l’état d’intense solitude **ontologique** que Tsvétaeva vit au milieu des années trente, elle compose un cycle intitulé *Epitaphe (Nadgrobie, 1935)* consacré à une amitié amoureuse qu’elle a conçue pour un tout jeune homme quelques années auparavant, Nicolas Gronski. En 1934 le jeune homme meurt dans la station de métro *Pasteur*, à Paris: accident, vie de bohème et de drogue, suicide? — ce n’est pas très clair. Le cycle est consacré au désespoir de l’absence, mais aussi à l’intériorisation du thème de la mort qui occupait une si

grande place dans les œuvres consacrées à Rilke, par exemple. La douleur de l'absence se déverse dans un vocabulaire d'une émouvante simplicité

Ton âme
Où est-elle partie?

Et plus loin

Ton visage,
Ton épaule,
Ta chaleur
Où sont-ils?

Dans le deuxième poème du cycle:

En vain, du tour complet de mon regard
Je fouille la rondeur de la voûte céleste.
(III. 325)

Le 3e poème est une réaction caractéristique de Tsvétaeva devant la mort: lui, le jeune homme, beau et vivant, elle va le célébrer dans ses vers et lui donner ainsi l'immortalité grâce au verbe poétique. C'est encore la même démarche du créateur, si proche de la vision christique: le Verbe qui à travers la mort vaincue donne la vie.

Je voudrais aussi attirer l'attention sur l'image de rondeur embrassant la totalité de l'âme de l'être aimé dans ces poèmes, l'absence, transfigurée en création qui est bien proche du thème de la maternité.

A Prague, Tsvétaeva a déjà consacré un poème difficile et très elliptique à ce sujet:

Inclinaison

Oreille de la mère — à travers mon sommeil,
J'ai pour toi le penchant de l'ouïe
De l'esprit pour celui qui souffre: Tu as mal? Oui?
J'ai pour toi l'enclin de mon front."

(II, 213)

Un autre cycle de la même période que *l'Épitaphe* (1936) s'appelle *Poèmes à l'orphelin*: il est dédié à un jeune poète soigné dans un sanatorium suisse, un

malade qui avait besoin d'amour. Tsvétaeva était prête à le lui donner, comme elle l'exprime dans le titre. La relation reste éthérée, épistolaire et poétique. Tsvétaeva célèbre l'enfant souffrant, solitaire et en mal d'amour maternel. On dit aussi que le jeune homme en mal d'amour avait des tendances homosexuelles, ce qui nuançait quelque peu la nature de sa réponse à l'élan amoureux de Tsvétaeva. Dans le 2^e poème elle dit:

Aujourd'hui j'ai pris une tulipe
Comme un enfant par le menton.
(II, 338)

Et plus loin:

Je t'enlace de toute la rondeur
Des montagnes, couronne rocheuse de granit.

Ainsi que

De toute la Savoie et de tout le Piémont
Et — ployant un peu la chaîne de mon épine dorsale
Je t'enlace de tout l'horizon
Bleu, au sein de mes deux bras.

Dans un autre poème du cycle:

Si je le pouvais, je te prendrais
Dans le sein rond des cavernes du dragon.

Et à la fin du poème:

La caverne c'est trop peu
L'autre — trop petit
Si je le pouvais, je te prendrai
Dans mon sein grotte-maternelle.

Comme on le voit dans ces quelques phrases, le thème de la maternité est beaucoup plus explicite.

Ainsi **la lettre** poétique ou en prose est une forme favorite chez Tsvétaeva. Or, dit-on, **le genre épistolaire** est féminin par excellence. Tsvétaeva, quant à

elle, choisit la lettre pour une raison personnelle: c'est son moyen de s'adresser à l'âme même de l'absent, par delà le quotidien, la vie et aussi la mort.

D'autre part, la maternité — thème féminin choisi s'il en fut, occupe chez elle une place particulière. Elle démontre par ses poèmes l'idée toute simple et primitive, au sens *noble* du mot, que la création est un enfantement. C'est toujours cet enfantement d'amour qu'elle recherche dans ses poèmes de maturité.

Mais alors les masques?

Le besoin d'amour, ou bien le besoin que l'autre a d'elle ou de son poème est un fondement de son univers poétique, depuis l'époque de la jeune fille chanteuse, frondeuse et rebelle des premiers vers. Le masque a changé comme dans le théâtre classique: la mort, la maternité impossible ou inassouvie l'ont poussée à adopter le masque de la tragédie, avec les lèvres aux coins abaissés et les gémissements devenant des hurlements du verbe. Les thèmes féminins par excellence, que Tsvétaeva a souvent elle-même célébré sont l'amour et la maternité. L'écriture poétique et la réflexion philosophique restent en dehors de ces sujets, même si elle a, dans d'autres poèmes, livré aussi toute une métaphysique poétique.

Que reste-t-il du masque de la femme dans la maturité?

— l'aspect ludique de la jeunesse a disparu,

— l'expression poétique s'est intellectualisée, ce qui explique le goût du lecteur pour les premiers poèmes plus faciles,

— la recherche verbale s'est accentuée donnant des sons rauques, des rythmes hachés et des ellipses qui ne se décryptent pas toujours facilement.

Il ne s'agit plus du **masque** — **déguisement** qu'avait endossé Essénine dans sa jeunesse et qu'il avait ensuite eu tant de mal à porter. Chez Tsvétaeva il n'y a aucun dédoublement de la personnalité, il y a une maîtrise verbale de l'émotion: le verbe dominé doit toujours diriger les éléments déchainés. Il s'agit bien chez elle d'un "chaos contrôlé". C'est ce dont témoignent ses brouillons où s'alignent ses recherches sonores, verbales et grammaticales. Et finalement le but recherché est de faire mal, d'infliger la douleur à un lecteur ému, ébranlé, retourné par une souffrance **devenue hurlante** que Tsvétaeva **crée**, à partir de séparations vécues et de difficultés éprouvées, mais aussi recherchées, voire arrangées qui engendrent un **sentiment frémissant** et **plein de feu** d'où s'envolent les mots-sens, qui sont les ailes du créateur et de la Poésie.

RÉFÉRENCES

1. Rilke R. M., Pasternak B., Tsvétaïeva M. Correspondance à Trois, été 1926. Paris: Gallimard, 1983. (Edition russe — M.: Книга, 1990)
2. Tsvétaïeva M. Tentative de Chambre / Traduction Ève Malleret // Rilke R. M., Pasternak B., Tsvétaïeva M. Correspondance à Trois, été 1926.
3. Zvétaïeva M. Mon frère féminin. Paris: Mercure de France, 1979.
4. Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995.
5. Шаляпин Ф. Маска и душа. М., 1989.
6. Цветаева М. Стихотворения и поэмы. В 5 т. Т. 4. New York: Russica, 1983.
7. Tsvétaeva M. Histoire de Sonetchka. Paris: Clémence Hiver, 1991.

Лев Мнухин

ЭПИСТОЛЯРНОЕ ИСКУССТВО МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

В июне 1934 года в письме к Юрию Иваску Цветаева писала: “Из меня, вообще, можно было бы выделить по крайней мере *семь* поэтов, не говоря уже о прозаиках, родах прозы, от сушайшей мысли до ярчайшего живописания.”¹ Слова Цветаевой, отнесенные к ее поэзии, в полной мере подходят и к ее эпистолярному творчеству. Она не менее разнообразна и многогранна в своих письмах, чем в стихах и прозе. Письма Цветаевой — это не только продолжение ее прозаических произведений, со всеми их особенностями и свойствами, как уже отмечалось в работах ее биографов и исследователей, но и вполне самостоятельный, особый жанр ее творчества, обширный и важный раздел ее литературного наследия. И, добавим, совсем еще не изученный и не исследованный. Это относится, кстати, не только к Цветаевой. “В наши дни письмо не считается художественным жанром. Писатели не включают писем в свои прижизненные издания, как когда-то в древности и средневековье, когда из писем складывались целые собрания сочинений... Письма больших писателей публикуются лишь посмертно и рассматриваются прежде всего как исторический источник (свидетельство современника об эпохе) и психологический источник (свидетельство человека о себе). Но это нимало не отменяет необходимости подхода к письмам и как к литературному произведению...” — писал об эпистолярном жанре в XX веке М. Гаспаров.²

Цветаевские письма являют собой незаменимый источник для полного воссоздания биографии поэта, ибо отражают все этапы его жизненного пути, его творческой эволюции. А.Эфрон писала о письмах матери: “В переписку с близкими и далекими друзьями — истинными или мнимыми — Цветаева вкладывала не только ту же страстную, жизнеутверждающую, *действенную* силу, что и в личные отношения с людьми (“ибо друг есть *действию*”, как говорила она), но и высокую творческую взыскательность к начертанному слову, к сформулированной мысли; во многих, даже самых обыденных и про обыденное, письмах ощущается та же работа ума, чувства и воображения, что и в самых совершенных и завершенных ее произведениях.”³ Кроме того, письма Цветаевой позволяют рассматривать поэта в кон-

тексте времени, всесторонне раскрывать биографические и творческие связи и отношения с современниками.

Письма Цветаевой начали систематически публиковаться с середины пятидесятых годов в западных изданиях (А. Штейгеру, Р. Гулю, Ю. Иваску, А. Бахраху и др.).⁴ В России первая подборка писем поэта была опубликована А. Эфрон в журнале “Новый мир” (1969, № 4). Среди адресатов 23 писем — В. Брюсов, А. Ахматова, Б. Пастернак, М. Горький, В. Ходасевич и др. В том же году в Праге вышло первое отдельное издание писем к А. Тесковой, подготовленное В. Морковиным. В 1972 году был выпущен том “Неизданных писем” Цветаевой (169 писем), составленный Г. П. и Н. А. Струве. В нем впервые увидели свет письма к О. Е. Колбасиной-Черновой и ее дочери Ариадне, В. Сосинскому, Д. Шаховскому, В. Н. Буниной. С годами число опубликованных писем продолжало расти, обнаруживались неизвестные письма поэта, неожиданные адресаты. Было обнаружено более 100 ранее не публиковавшихся писем Цветаевой, в том числе к Р. Ломоносовой, В.Ф. Булгакову, П.И. Юркевичу, П.П. и В.А. Сувчинским, Н. Вундерли-Фолькарт, П.Б. Струве. Отдельными изданиями вышли письма Цветаевой к А. Берг (Париж, 1990), В. Ф. Булгакову (Прага, 1992), А. С. Штейгеру (Калининград, 1994), переписка между Рильке, Цветаевой и Пастернаком (Москва, 1990), “Небесная арка” с “немецкими” письмами Цветаевой (СПб., 1992) и т. д. В научной подготовке текстов писем к публикации в разные годы принимали участие С. Карлинский, Г. и Н. Струве; В. Морковин, К. Азадовский, Е. В. и Е. Б. Пастернаки, А. Саакянц, В. Швейцер, Дж. Мальстад, Р. Дэвис, Е. Лубяникова, Е. Коркина, Р. Вальбе и др.

В 1995 году издательством “Эллис Лак”, в составе семитомного собрания сочинений Цветаевой, вышли два тома ее писем, в которых впервые было собрано воедино 1064 письма. Первое из них помечено 20 мая 1905 г., когда Цветаевой не было и тринадцати лет, последнее написано 31 августа 1941 г., в день гибели. Трудно припомнить, у кого еще из крупных поэтов XX века сегодня имеется подобное издание эпистолярных текстов.⁵ За время последующих пяти лет в печати появились ранее не публиковавшиеся письма Цветаевой, адресованные поэтессе Христине Кротковой,⁶ А. Бему,⁷ Сергею Эфрону, В. Я. и Е. Я. Эфронам, дочери, Волошину,⁸ Л. Чириковой,⁹ В. И. Лебедеву,¹⁰ письма и отрывки из писем к С. Волконскому, А. Чаброву, Н. Нолле-Коган, М. Слониму, К. Родзевичу, Б. Пастернаку и др., занесенные Цветаевой в сводные тетради¹¹, и т. д. Ждут своего часа хранящиеся в архивах письма к К. Родзевичу, полный корпус писем к А. Тесковой.

В то же время достоверно известен целый ряд адресатов Цветаевой, письма к которым либо утеряны, либо еще не обнаружены. В письмах и прозе упоминаются факты написания писем Д. В. Цветаеву, И. А. Бунину, Михаилу

лу Струве, Сонечке Голлидэй, В. Мчеделову, матери Марии Башкирцевой, Марии фон Турн-унд-Таксис, О. Н. Вольтерс (по словам Зинаиды Шаховской эти письма погибли), Алле Головиной, П. Мак-Орлану, Г. Струве (1923–1924) и др. Она много писала Сергею Волконскому, Н. Полле-Коган, М. Слониму, сестре Анастасии, Наталье Гончаровой, Арсению Несмелову; не сохранилось большинство писем к Борису Пастернаку, к Сергею Эфрону (из письма к В. Булгакову от 09.05.1926: “каждый день пишу С<ергею> Я<ковлевичу>”. Он оставался в Париже и занимался “Верстами”), письма Цветаевой к Саломее Андрониковой, написанные после 1934 года, то же относится к поздним письмам к В. Булгакову. Утеряны некоторые письма к Тесковой, о чем свидетельствовал Вадим Морковин. В мае 1923 г. Цветаева писала М. С. Цетлиной: “Я Мережковского знаю и люблю с 16 лет, когда-то к нему писала (об этом же!) и получила ответ, — милый, внимательный...”¹² Эти письма, видимо, также не сохранились. Из сводных тетрадей: “И Кузмин никогда не ответил на стихи. И Sigrid Undset — на письмо (о ней же). И Comtesse de Noailles (о ней же и *как!*). Всех не перечесать! Повторяющаяся случайность есть судьба (1933).”¹³ Таких примеров немало. Тем не менее, учитывая то обстоятельство, что подавляющее большинство писем Цветаевой уже опубликовано, можно смело утверждать, что время для самого пристального изучения эпистолярного искусства Цветаевой уже пришло. Задача данной работы — наметить хотя бы некоторые черты, характерные для эпистолярного стиля Цветаевой и позволяющие представить, как строился авторский образ поэта в жанре письма.

Писать письма для Цветаевой — такая же, пожалуй, потребность, как писать стихи. 19 ноября 1922 г. она пишет Пастернаку:

“Мой дорогой Пастернак!

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

А второе — переписка. Письмо, как некий вид потустороннего общения, менее совершенно нежели сон, но законы те же.

Ни то, ни другое — не по заказу: снится и пишется не когда *нам* хочется, а когда хочется: письму — быть написанным, сну — быть увиденным. (Мои письма *всегда* хотят быть написанными!)”

Цветаева обращается с письмом как с одушевленным предметом, существом. Получив первое письмо от Пастернака, еще не вполне осознав, кто его автор, Цветаева говорит (пишет): “Я дала Вашему письму остыть в себе, погрестись в щебне двух дней, — что уцелеет?”¹⁴ И все это несмотря на то, что: “в жизни я, как правило (сама того не желая), приносила сама себе больше вреда, чем добра. Особенно своими письмами. Я всегда хотела оставаться такой, какая есть” (декабрь 1930, письмо к Шюзевилю). Или сама представляет себя письмом: к Тэффи: “Конечно, могла бы написать на Воз-

рождение, но писать туда, где человек не живет как-то — психологически — безнадежно, почти как в Сов<етскую> Россию: чувство, что ты сам то письмо, что не найдешь: не дойдешь” (19.11.1932).

Уже сам процесс написания серьезного письма был для Цветаевой неким священным актом. Прежде письмо заносилось в черновую тетрадь, ложась на бумагу, как бы проверяло свое содержание. (Так, кстати, в тетрадях сохранилось немало текстов писем, оригиналы которых были утеряны). Порой, правда, возможно, при отсутствии тетради под руками, она торопилась записать текст на первом попавшемся листке, как это было, например, с одним из писем к Владимиру Познеру, сохранился лишь его фрагмент,¹⁵ или с письмом к неожиданному адресату, Люсьену де Неку, написанному Цветаевой на обороте последней страницы рукописи “Письма к Амазонке” (впервые было приведено Сереной Витале в итальянском издании “Письма к Амазонке”, 1981).

Множественно Цветаева писала письма, как это бывает при написании стихов, в мыслях, без ручки и карандаша, как бы подолгу беседуя с далеким по расстоянию, но близким душевно адресатом, и уж затем заносила черновики писем в тетрадь. Пастернаку: “Борис, я не те письма пишу. Настоящие и не касаются бумаги.” (23.05.1926). Или к Саломее Андрониковой-Гальперн: “Вчера на берегу я писала Вам мысленное письмо, стройное, складное, как все, непрерывное пером... Я, когда люблю человека, беру его с собой всюду, не расстанусь с ним в себе, *усваиваю*... Когда я без человека, он во мне целей — и цельней.” (15.07.1926). Последняя фраза — это один из ключей к пониманию эпистолярного искусства Цветаевой. Диалог двух душ, целиком произносимый одним автором и становящийся содержанием письма, одна из высших форм общения с человеком у Цветаевой.

Письма Цветаевой могут носить и характер монолога, и превращаться в способ общения, и заменять собой дневник. О близости многих писем Цветаевой к дневнику говорил в свое время еще Марк Слоним.¹⁶ Дневниковый характер писем особенно заметен тогда, когда одно и то же в одних и тех же выражениях пишется разным лицам. Письмо тем самым отдалается от адресата; пишущий сосредоточен на себе, а не на нем. Пример с отношением Цветаевой к морю: в письмах к Пастернаку, Сосинскому, Тесковой, Резникову, Саломее Гальперн. “Море рассматриваю как даром пропадающее место для ходьбы. С ним мне нечего делать. Море может любить только матрос или рыбак.” 11.05.1926, Сосинскому; “Море я и не пытаюсь любить, чтобы любить море, чтобы быть вправе его любить, нужно быть или рыбаком или моряком. Поэт — здесь — несостоятельность.” — 25.05.1926, Резникову; “... я не люблю моря. Не могу. Столько места, а ходить нельзя. Раз. Оно движается, а я гляжу. Два... Главного не сказала: море смеет любить только ры-

бак или моряк” — 23.05.1926, Пастернаку; “... никогда не любила моря, только раз, в первый раз — в детстве, под знаком пушкинского: “Прощай, свободная стихия!”...Что мне с морем делать? Глядеть. Мне этого мало. Плавать? Не люблю горизонтального положения. Плавать, ведь это лежать, ехать. Я люблю вертикаль: ходьбу, гору.” — 08.06.1926, Тесковой. И в подтверждение того, что письма Цветаевой сродни ее дневникам и записям, ее запись летом 1928 г. в записной книжке, вновь повторяющая спустя два года почти слово в слово то, что писалось ею летом 1926 года в письмах:

“Был большой спор о море, я единственная *не люблю*, то есть имею мужество в этом признаться. “Любить — обязывает. Любить море — обязывает быть рыбаком, матросом, — а лучше всего Байроном (и пловец, и певец!). Лежать возле моря — не значит *любить*.”¹⁷

Письма Цветаевой надо читать, по возможности, в полном объеме, ибо они позволяют установить, как со временем могло меняться отношение Цветаевой к тому или иному событию, автору, произведению. Из письма к Розанову (7.03.1914): “Вы сказали о Марии Башкирцевой то, чего не сказал никто. А Марию Башкирцеву я люблю безумно, с безумной болью.” 25 апреля 1925 г. А. Черновой: “Башкирцева — прекрасная книга, одна из моих любимейших”, а уже спустя несколько месяцев полная переоценка: “Читаю сейчас Башкирцеву... суета и тщета. Жаль ее чудесной головы. Ничтожные молодые люди и замечательные чувства по поводу них... От чтения Башкирцевой — две досады: за нее, знавшую только эту жизнь, — и за себя, никогда ее не знавшую.”¹⁸ Чтобы понять такое превращение, видимо, надо брать строки Цветаевой в контексте ее бытовых обстоятельств данного времени, отчасти учитывать ее хлопоты, связанные с переездом из Праги в Париж (отсюда слова “суета и тщета”). С течением времени могли меняться оценки окружающих ее людей: так, например, первое знакомство с поэтессой Аллой Головиной характеризовалось отзывом о последней (“Мое впечатление? Совсем не очарована. Ни малейшего своеобразия, — чистейший литературный тип... За весь вечер ни одного *своего* слова, — чужие умные. Скучно! Кроме того, каждые пять — для честности: десять минут — вынимала зеркало и пудрила нос, с напряженным вниманием вглядываясь, точно не ее (нос)...” и т. д. (23.02.1935, письмо к А. Тесковой); через два года: “она очень проста и человечна... Она несравненно лучше своих стихов... уважаю — она совершенно лишена эгоизма” и т. д. (02.05.1937, письмо к А. Тесковой)..

Письма Цветаевой предельно информативны. И это одно из важнейших качеств эпистолярного наследия Цветаевой, ибо оно позволяет воссоздать более полную биографию поэта, дополнить наши сведения о его интересах, взглядах, пристрастиях. Следуя своей же формуле “обожая легенду, нена-

вижу неточности”, Цветаева в письмах постоянно приводит множество фактов, стремясь как раз быть точной, даже в мелочах. Она выстраивает в письмах свою летопись жизни и творчества. Встречи, знакомства, отъезды и переезды, семейные события, взаимоотношения с мужем, дочерью, сыном (можно вспомнить ее исповедальные письма Вере Буниной о соре с Ариадной), литературные вечера и многое, многое другое. То, что мы не найдем ни в произведениях других ее жанров, ни в воспоминаниях современников.

Из писем узнаем, что Цветаева очень любила кинематограф. Похоже, что она не пропускала ни одного значительного фильма. “Единственная *фабула* моей жизни (кроме книг) — кинематограф” (16.01.1939. Письмо к А. Берг). С другой стороны, отсутствие каких-либо упоминаний о художниках (Гончарова — это другое дело), их выставках дает нам свидетельство того, что для Цветаевой живопись не представляла большого интереса. Эту тему можно развивать: балет — да, драматический театр — нет и т. д. Но зато мы знаем, что она старалась не пропускать выставки масштабные, имеющие общекультурное значение: колониальная (1931), Всемирная парижская (1937), пушкинская (1937).

При помощи метких оценок и высказываний Цветаева рисует в своих письмах автопортрет как читателя. Если о книжных пристрастиях юной Цветаевой мы знаем по ее автобиографической прозе, воспоминаниям сестры Анастасии, то круг чтения зрелой Цветаевой вырисовывается, главным образом, из ее переписки. По мере прочтения писем 1920-х, затем 1930-х годов, двери ее творческой лаборатории приоткрываются все шире и шире. В разные годы и к разным адресатам она писала:

“Толстого и Достоевского люблю как больших людей, но ни с одним бы не хотела жить, и ни в курган, ни на остров их книг не возьму — не взяла же.” (12.05.1934. Письмо Ю. Иваску);

“Стихи Милонова [малоизвестный поэт нач. XIX в.] восхитительны; уже от первой строки озноб (совдохновения)” (там же);

“Чехова с его шуточками, прибауточками, усмешечками ненавижу с детства” (01.07.1926. Письмо Б. Пастернаку);

“Читаю сейчас Житие протопопа Аввакума” (28.03.1940. Письмо Н. Москвину);

О книге Гашека “Бравый солдат Швейк”: “И очаровывающая, и отталкивающая книга... Бездарны места с чистой идеологией, иногда пересол с духовенством” (7.08.1929. Письмо А. Тесковой);

“...должна кончить “Квентина Дорварда” Вальтера Скотта, которого купила для Мура и читаю с восхищением сама.” (2.02.1934, ей 42 года. Письмо А. Тесковой);

“Читаю сейчас замечательного вересаевского Гоголя *Гоголь в жизни* — только документы современников, живые голоса. Огромный исчерпывающий трагический том.” (9.04.1934. Письмо А. Тесковой).

Подобный список огромен, письма Цветаевой говорят о ее обширном кругозоре, глубочайшем интересе и знании русской и мировой литературы. Десятки и десятки имен писателей разбросаны по письмам Цветаевой, от Леонида Андреева и д'Аннунцио и кончая Элюаром и Яблоновским. Внимание Цветаева уделяет не только художественной литературе. Она нередко обращается и к специальной литературе, и к научной: уголовная хроника XIX в. “Дело Пронцини”, учебник по археологии, материалы о процессе Софьи Перовской, научно-популярная биография Марии Кюри, написанная ее дочерью Евой Кюри (“лучший памятник дочерней любви и человеческого восхищения”) и т. д.

Письма Цветаевой пестрят оценками и характеристиками литераторов-современников, оценки эти лаконичные, образные, меткие. Они важны для понимания ее участия в литературной жизни, ее взаимодействия с окружающей литературной средой:

“Какая *скука* — рассказы в “Совр<еменных> зап<исках>” Ремизова — [“Болтун”] и Сирина [“Весна в Фиалте”]. Кому это нужно? Им — меньше всего, и именно поэтому — никому” (29.07.1936. Письмо А. Штейгеру);

“Эренбург мне не только не “ближе”, но никогда, ни одной секунды не ощущала его поэтом. Эренбург — подпадение под всех, *бесхребтовость*. Кроме того: ЦИНИК НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ПОЭТОМ” (4.04.1933. Письмо Ю. Иваску);

“*Сплетник-резонер* — вот в энциклопедическом словаре будущего — аттестация Алданова” (октябрь 1927. Письмо Н. Гронскому);

Поплавский — “сплошной плагиат и подделка” (25.01.1937. Письмо Ю. Иваску);

“Гиппиус свои воспоминания написала из чистой злобы, не вижу ее в любви, — в ненависти она восхитительна” (31.05.1923. Письмо к М. Цетлиной). И. т. д.

Одна из удивительных черт писем Цветаевой — это ее тонкая ирония, порой переходящая в искрометный юмор. Ирония присутствует в ее письмах даже тогда, когда речь идет о серьезных вещах. Описывая свои трудности с проведением первого вечера в Париже, Цветаева признавалась Валентину Булгакову (18.01.1926): “Прибедняться и ласкаться я не умею, — напротив, сейчас во мне, пышнее, чем когда-либо, цветет ирония.” Эта сторона эпистолярных текстов, да и не только эпистолярных, до настоящего времени оставалась вне поля зрения исследователей. На набоковской конференции в Париже ноябре 1999 года Леонид Геллер справедливо отметил,

что современная наука мало интересуется смехом и юмором писателя. То же самое относится и к Цветаевой. Смеется ли при этом сама Цветаева, трудно сказать, но то, что читатель не может сдержать улыбки, это очевидно.

Из письма к О. Е. Колбасиной-Черновой (17.10.1924): “У К<арба>сниковых нас ждало некое охлаждение, выразившееся в форме одной котлеты на брата, без повторения. Съели и котлету и охлаждение”, или, другой пример, из письма к А. В. Черновой (01. 04. 1925): “*Очень* прошу Вас, познакомьтесь [с Бальмонтом]. Если Б<альмон>т захочет целоваться (с ним бывает!), скажите, что у Вас есть жених — в Марокко, на кофейных плантациях. Он это ценит и отстанет.” По письмам можно составить живой образ Цветаевой, человека с тонкой иронией не только на страницах произведений или писем, но в повседневном общении с людьми: “Видела Катю Р<ейтлингер>...о муже говорит... между прочим, — “На которой из Ч<ерно>вых женится Оболенский?” — Я, задумчиво: “На мне.” (О.Е. Колбасиной-Черновой от 07.09.1925).

Показателен в данном случае фрагмент из послесловия к письмам к Вишняку (на грани издевки, месть за равнодушие): “Новогодняя ночь... Кружащееся вторжение группы костюмированных, один отделяется от группы, приближается, склоняется в поклоне... — Вы узнаете меня? — Нет. — Вглядитесь хорошенько. Возможно ли, чтобы костюм так меня изменил?.. — Да, да; сейчас мне кажется, что я действительно видела вас... Нет, нет, решительно я вас вижу впервые! ...За всем этим шумом — четко: — Такой-то. — Вы? Боже! Простите меня, ради Бога, но я так плохо вижу, и у меня плохая зрительная память, и мы так давно не виделись, и тогда у вас были усы. — Усы, у меня? Да я никогда в жизни не носил усов! — ...Я очень хорошо помню: маленькие, щеточкой усики...”¹⁹ и т. д. Цветаева мастерски усиливает комичность ситуации, ее победный диалог впечатляет. Читатель смеется, а Цветаева, похоже, продолжает оставаться серьезной, как и подобает мастеру юмористического жанра. Так же блестяще Цветаева в письме к Штейгеру описывает сцену пересечения швейцарской границы со спрятанной на груди от таможенников лишней зажигалкой и др. При этом Цветаева всегда отличала иронию от шуток, шуток на свой счет не принимала: “шутки (с собой) вообще не понимаю... Шутить со мной — отсутствие чутья и дурной вкус.” (15.11.1925. Письмо Д. Шаховскому).

Романы Цветаевой в письмах — это целая глава ее жизни. Романы в письмах были значительные, не раз отмечаемые исследователями и биографами Цветаевой (адресаты: Юркевич, Бахрах, Пастернак, Рильке, Иваск, Штейгер), менее значительные, менее заметные, некоторые из них могут быть отнесены к “романам в письмах” весьма условно (Фельдштейн, Ланн,

Сувчинский, Тагер). К. Вильчковский писал в предисловии к публикации ее писем к Анатолию Штейгеру: “Силой вещей, “архаистке” Цветаевой было суждено возродить этот старинный жанр [роман в письмах. — Л. М.]. Это, так сказать, нечаянное литературное произведение, на мой взгляд, лучшая из прозаических вещей Цветаевой... Способная лишь к трагедии или высокой драме, она комедийной развязки не допустила... Полутонов для нее не существовало, как не существовало и сдержанных чувств... Вся захваченная воображенным героем, она была также неспособна учитывать его реальную и психологическую природу, как неспособна была принимать во внимание разницу лет и положений, так много значущую в мире объективном и столь невесомую в ее поэтическом мире... Личность любимого поглощалась в этой любви.”²⁰

Первый роман Цветаевой в письмах возник в ее гимназические годы, ей было шестнадцать, Петру Юркевичу — девятнадцать. Их знакомство в имении Орловка под Тулой, их “полудетская встреча”, по словам Цветаевой, поток писем новому знакомому, обезоруживающая откровенность, пугающая молодого человека, поток чувств, — многое из того, что будет происходить в будущем. Можно было бы привести ряд характерных для сказанного цитат, но для большей убедительности приведем отрывок из единственного сохранившегося ответного письма адресата: “Марина, Вы с Вашим самолюбием пошли на риск первого признания, для меня совершенно неожиданного, возможность которого не приходила мне и в голову... Люблю как милую, славную девушку, словесный и письменный обмен мыслями с которой как бы возвышает мою душу, дает духовную пищу уму и чувству...”²¹ В последнем письме “романа” Цветаева пишет: “А то, что Вы называете любовью (жертвы, верность, ревность), берегите для других, для другой, — мне это не нужно. Я могу любить только человека, который в весенний день предпочтет мне березу. — Это моя формула.”²² Интонация (“интонации — как зверь — верю больше слова”²³) весьма характерна для последних писем в эпистолярных историях Цветаевой: яркий пример — последнее письмо Штейгеру (“Если Вы ту зеленую куртку, что я Вам летом послала, не носите (у меня впечатление, что она не Вашего цвета) — то передайте ее, пожалуйста, для меня Елене Константиновне, с просьбой захватить ее, когда поедет, к *Лебедевым*. Она мне очень нужна для уезжающего. Если же носите — продолжайте носить на здоровье.”²⁴) Но переписка с Юркевичем была еще не совсем то, о чем говорил Слоним (“У нее было так: получит письмо, почувствует родственную душу и — уже миф...”²⁵). Истинное цветаевское мифотворчество было впереди. “...миф предвосхитил и раз навсегда изваял — всё”²⁶ — эта формула станет справедливой в последующих эпистолярных романах, начиная, пожа-

луй, с писем к Ланну (“Об одном я не успела ни написать, ни сказать Вам, — а это важно! — Об огромном творческом подъеме от встречи с Вами. — Те стихи Вам — не в счет, просто беспомощный лепет ослепленного великолепием ребенка — не те слова — все не то (я, но — не Вам, — поняли?) — Вам нужно все другое, ибо Вы из всех, меж всех — другой, — все та же моя неверная начальная слепота — верно-неверная лунатическая дорога.)”²⁷ Далее: “Если бы я знала, что Вы — что я Вам необходима — о! — каждый мой час был крылат и летел бы к Вам...”²⁸ и т. д. Последнее письмо в бесстрастной тональности, всего несколько строк, как бы классическое завершение встречи или романа: “Направляю к Вам Эмилия Львовича Миндлина, он был мой гость в течение месяца, мы с ним дружили... Вспоминаю Вас с благодарностью (хотела было написать: с нежностью. — Благодарность точнее!)”²⁹ и т. д. Похожая картина, но уже в эмиграции, с Петром Сувчинским: “Мы с Вами как-то не так встретились, не довстретились на этот раз, и вместе с тем Вы мне близки и дороги, ближе, дороже. У Вас есть слух на меня, на мое. Мне кажется. Вы бы сумели обращаться со мною...”³⁰ В другом письме: “Я по Вас соскучилась, я когда-нибудь еще буду очень Вас любить”³¹ и др. Объяснение в письме, озаглавленном: “*Единолично*”: “Глядя Вам вслед — как с корабля, где не наша воля: — Вот остров, который я миновала. Может быть — тот, где...”³² И т. д. Эпистолярные романы Цветаевой, как одна из наиболее важных и ярких страниц ее творческой биографии, еще ждут своих исследователей. Первые шаги в этом направлении уже сделаны.³³

Язык Цветаевой в письмах, острый, живописный, до сих пор был замечен в литературоведческих работах, почти целиком направленных на ее художественные произведения. Обратим внимание лишь на одну особенность языка эпистолярного жанра Цветаевой.

Философия, жизненная и творческая, свой, ни на кого не похожий способ изложения и выражения взглядов на множество человеческих проблем и коллизий, заключающийся, в первую очередь, в составлении или, если хотите математический термин, в выводе отточенных формул, или, по выражению В. Чириковой, “мыслей-формул” — все это встречаемое нами в стихах и прозе Цветаевой в полной, а порой и в более яркой форме мы находим и в ее эпистолярных текстах. По письмам Цветаевой можно было бы составить целую энциклопедию крылатых выражений, мудрых мыслей, афоризмов — все равно любого из этих определений было бы недостаточно для правильного названия такой антологии, ибо, как и в поэзии Цветаевой, в ее эпистолярном искусстве присутствует безмерность. Вот крохотный фрагмент из такой воображаемой энциклопедии:

“В России, объевшись фальшью идей, ловят каждое новое слово, — особенно бессмысленное.”

“Верность — инстинкт самосохранения, а все остальные верности — или героизм, или воспитанность.”

“Друг — есть действие.”

“Дорог укор — в упор.”

“Душа любит душу, губы любят губы.”

“Душа от всего растет, больше всего же — от потерь.”

“Жизнь не повторяет своих даров.”

“Когда самому легко, не видишь, что другому трудно.”

“Любовь живет исключениями, она живет в словах и умирает в поступках.”

“Любить — не значит понимать, любить это молиться, а молиться это не понимать.”

“Можно любить балет больше Священного писания, но оправдать этого нельзя.”

“Можно шутить с человеком, нельзя шутить с его именем.”

“Нельзя сделать шаг во имя чего-то, не сделав его против чего-то.”

“Ничего полезнее растяжения душевных сил, — только так душа и растет!”

“Боль всегда слышней радости.”

“Стихи от денег не хуже, а деньги от стихов — лучше.”

Можно составить целые разделы по отдельным понятиям и словам. Например, формулы про письмо:

“В каждом письме — стихе — время останавливается — навсегда, то есть становится чем-то вечным. (Если этого нет, значит и написанного во все нет — или оно ничтожно).”

“Письмо — испытание.”

“Письмо не слова, а голос. (Слова мы подставляем).”

“Письмо — не литература. Нет, литература — письмо.”

“Письмо то же дело, а дело — то же время.” И т. д.

Как уже не раз отмечалось, письма Цветаевой являются продолжением ее прозы, но не только в части языка или стиля³⁴, в письмах мы нередко находим продолжение содержания ее философско-литературных эссе и автобиографической прозы. Один лишь пример:

В статье “Поэт о критике” Цветаева писала: «Когда я слышу об особом, одном каком-то, “поэтическом строе души”, я думаю, что это неверно, а, если верно, то не только по отношению к поэтам. Поэт — утысяченный человек, и особи поэтов столь же разнятся между собой, как вообще особи человеческие. “Поэт в душе” (знакомый оборот просторечья) такая же не-

определенность, как “человек в душе.”»³⁵ И т. д. Спустя почти десять лет, в частном письме, Цветаева продолжает разговор о “поэтическом строе души”: “Поэт: определенный духовный строй и определенный словесный дар.

Поэт: определенный духовный строй, осуществляющийся только в слове (певчем).

Поэт без стихов (т. е. только духовный строй) — не поэт. Стихи без поэта (т. е. голый словесный дар) — просто рифмованные строки.

Можно ли быть поэтом в “душе”? А музыкантом? А живописцем? А инженером? Что бы вы сказали об инженере, строящем “мост в душе”? О летчике — в душе — летающем? Если ты инженер — строй, либо ты не инженер, а мечта об инженере.

У поэта нет других путей к *постижению* жизни кроме слова...”

В этом же письме Цветаева пишет о прозе и поэзии (“Прозу от поэзии отличает ритмическая стихия, иногда наличествующая и в прозе, но — иная. (Стихотворные и прозаические ритмы не согласны, а враждебны. Неслиянны). Прозу отношу более к сознанию, стихи к бессознанию (осознанному!)...” и т. д.), о прозе поэта (“... проза поэта — отличная проза, стихи прозаика — дрянные стихи, ибо мог он их писать, он бы только их и писал...” и т. д.)³⁶

Уже не обращаясь к цитатам, напомним, например, что более проникновенному прочтению “Дома у Старого Пимена” способствуют письма к В.Н. Буниной, где дана история написания очерка, где есть моменты, не отраженные в окончательном варианте очерка, или письмо к Вильдраку о рифме и верлибре, или ее письмо к Андре Жиду, которое может быть поставлено в один ряд с ее статьей “Два Лесных Царя” и рассматриваться как ценное пособие по поэтическому переводу: Цветаева подробно объясняет технику своего перевода стихов Пушкина “Для берегов отчизны дальней...” и “Прощанье с морем”. К слову, желание высказаться по теории перевода зрело у Цветаевой давно. В письме к С. Гальперн (19.03.1930), во время работы над переводом “Молодца” на французский язык, она писала: “Вещь идет хорошо, могла бы сейчас написать теорию стихотворного перевода, сводящуюся к транспозиции, перемене тональности при сохранении основы. Не только другими словами, но другими образами. Словом, вещь на другом языке нужно писать заново... Что взять на себя может только автор”.

К этому же разделу (условному, конечно) литературных писем Цветаевой можно отнести ее эпистолярные монологи, в которых она дает толкование отдельных стихотворений, разъясняет адресату замысел или содержание того или иного своего произведения. Ограничимся одной небольшой иллюстрацией. В письме к Ю. Иваску от 25.01.1937 Цветаева писала о “Пе-

реулочках”: “Нужно уметь читать. Прежде чем писать, нужно уметь читать. В Переулочках Вы *просто* ничего не поняли — Keine Ahnung. Раскройте былины и найдите былинку о Маринке, живущей в Игнатьевских переулочках и за пологом колдующей — обращающей добрых мѳлодцев в туров. Задуряющей. У меня — словами, болтовней, под шумок которой всё и делается: уж полог не полог — а парус, а вот и речка, а вот и рыбка, и т. д. И лейтмотив один: соблазн, сначала “яблочками”, потом речною радугою, потом — огненной бездной, потом — седьмыми небесами... Она — МОРОКА и играет самым страшным.” И т. д.

Еще одна важная особенность эпистолярного искусства Цветаевой: это необычайной силы психологизм, точная передача своего душевного состояния. Вновь обратимся к примеру. В разное время, разным адресатам, по разным поводам она пишет о городах, где жила, о том, как ей жилось в них. Если эти разрозненные свидетельства выстроить в хронологическом порядке, то неожиданно получается цельная, полная психологической напряженности, картина. Вот ее краткое изложение. В мае 1922 г. Цветаева покидает большевистскую Москву и уезжает за границу, сначала в Берлин. В 1925 году, в письме к А. Тесковой, Цветаева, описывая свои дни в эмиграции, вспоминает о Москве: “Мне живется очень плохо... вечно на людях, среди разговоров, неустанно отрываемая от тетради. Почти с радостью вспоминаю свою службу в советской Москве...” (30.12.1925). Из Берлина она едет в Прагу и спустя несколько месяцев пишет о своем прежнем и новом месте жительства: “Ах, как мне было хорошо в Б<ерлине>, как я там себя чувствовала человеком и как я здесь хуже последней собаки: у нее, *пока лает*, есть право на конуру и сознание конуры.” (27.04.1923. Письмо к Л. Чириковой). Из Праги Цветаева перебирается в Париж. Не проходит и года, как она пишет: “Мне хочется в Прагу, а не за город, чтобы немножко побыть человеком” (20.07.1926. Письмо к А. Тесковой); “В Праге мне было лучше... в Париже у меня друзей нет и не будет...”. (15.01.1927. Письмо к А. Тесковой). И, наконец, уже будучи одной ногой в СССР, за несколько дней до отъезда из Парижа пишет Анне Андреевой: “Жаль уезжать. Я здесь была очень счастлива.” (08.06.1939). Любое новое место становится хуже прежнего, каждая последующая ступенька уже предыдущей. Из отдельных фрагментов перед читателем как бы складывается непрерывная дорога к неизбежному трагическому исходу.

Гнетущее настроение накануне отъезда в Советскую Россию Цветаева передает через символ времени, но времени, которому она не доверяет, она верит только своему израненному сердцу:

12.06.1939. Письмо к А. Берг: “Нынче едем — пишу рано утром — Мур еще спит — и я разбужена самым верным из будильников — сердцем (А настоящий *уложила*, чтобы не забыть. NB! Зачем мне будильники??)”

В эти же минуты она пишет Н. Тукалевой: “Кончаю. *Надо* спать, а то просплю все способы передвижения. *Будильник уложен* (от страха забыть!) Я — сама себе будильник.”

Конечно, многогранность эпистолярного творчества Цветаевой не ограничивается затронутыми нами несколькими его составляющими. Внимания, на наш взгляд, могут заслуживать и такие темы, как: Цветаева — новатор русского языка, стилевые особенности ее писем; Цветаева — учитель, наставник молодых литераторов (по письмам А. Черновой, А. Штейгеру, А. Берг); гражданская позиция Цветаевой (отношение к революции, письмо Алексею Толстому, вопросы антисемитизма, оккупация Чехословакии и т. д.); Цветаева — мать; Цветаева — новеллист (письмо Ланну — поиск потерявшейся Али, Штейгеру — о поездке в Швейцарию и др.); Цветаева — читатель (в т. ч. и газет!).³⁷ И многие другие.

1. Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 7. Письма. С. 394. Дальнейшие ссылки на это издание даются с указанием только тома и страницы. В тех случаях, когда в тексте приводятся строки из письма Цветаевой и указан адресат и точная дата цитируемого письма, ссылки не даются (источник легко можно найти по содержанию 6-го или 7-го тома). Чтобы не перегружать аппарат примечаний, опущены также ссылки для так называемых “формул” Цветаевой.
2. Гаспаров М. Эпистолярное творчество В.Я. Брюсова // Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. М.: Наука, 1991. С. 12.
3. Письма Марины Цветаевой // Новый мир. 1969. № 4. С. 185.
4. См.: *Bibliographie des œuvres de Marina Tsvétaeva* / Etablie par T. Gladkova et L. Mnoukhine. М.; Paris, 1993.
5. Для примера можно привести некоторые цифры: 464 позиции в томе писем собрания сочинений (в 8 томах) А. Блока, 435 писем В. Брюсова в двухтомном академическом издании его переписки, 345 писем в собрании сочинений Б. Пастернака, отдельными книгами печатались 90 его писем к З. Н. Пастернак, около 150 писем к Ольге Фрейденберг и т. д.
6. *Минувшее*: Ист. альманах. Вып. 21. М.; СПб., 1997. С. 376–384. (Публ. В.П. Нечаева).
7. Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. Иваново, 1998. С. 191–193. (Публ. Л. Мнухина).
8. Цветаева М. *Неизданное: Семья: История в письмах* / Сост. и коммент. Е.Б. Коркиной. М.: Эллис Лак, 1999.
9. Письма М.И. Цветаевой к Л.Е. Чириковой-Шнитниковой / Сост., подгот. текстов и примеч. Е.И. Лубянской. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. С. 168.
10. Лебедев В. *Пераст* / Пер. на фр. М. Цветаевой; Сост. В. Швейцер. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. С. 41–43.
11. Цветаева М. *Неизданное: Сводные тетради* / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. М.: Эллис Лак, 1997.
12. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 550.
13. Цветаева М. *Неизданное: Сводные тетради*. С. 350.

14. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 222.
15. Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 353.
16. В кн.: Лосская В. Марина Цветаева в жизни: Неизданные воспоминания современников. М.: Культура и традиции, 1992. С. 155.
17. Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 599.
18. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 760.
19. Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 481–482.
20. Опыты (Нью Йорк). 1955. № 5. С. 40.
21. Новый мир, 1995. № 6. С. 117.
22. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 24.
23. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 550.
24. Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 624.
25. Лосская В. Марина Цветаева в жизни. С. 155.
26. Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 111.
27. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 162.
28. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 163.
29. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 183.
30. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 315.
31. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 317.
32. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 321.
33. См., например, статьи: Саакянц А. Письма к П. Юркевичу (1908, 1910) // Новый мир. 1995. № 6. С. 116–118; О л о н о в а Э. Роман души Марины Цветаевой 1923 года. (Переписка с А. Бахрахом) // Марина Цветаева и Чехословакия: Материалы Международной конференции. 17–18 октября 1992. Прага—Брно, 1993. С. 54–60; Азадовский К. Орфей и Психея // Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. СПб.: Акрополь, 1992. С. 10–47; Вильчковский К. Переписка Марины Цветаевой с Анатолием Штейгером // Опыты. 1955. № 5. С. 40–45; Саакянц А. Письма Марины Цветаевой к Анатолию Штейгеру // Российский литературоведческий журнал (М.). 1994. № 4. С. 147–154 и др.
34. Любопытно отметить, что в хронологическом аспекте имеет место обратная картина. Здесь уже проза Цветаевой может считаться в какой-то мере продолжением ее писем. Сначала были письма к Эллису, Волошину, Розанову, Петру Эфрону, сестрам Эфрон и другим, а уже затем, в конце 1910-х годов, Цветаева начала писать прозу.
35. Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 282.
36. Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 556–557.
37. Например, в одном из писем к Буинной читаем: “Когда я нынче открыла газету... “ (это о Александре Волконском), о смерти Чапека Цветаева тоже узнает из газет и т. д., подобных примеров в ее письмах немало. Ср. при этом ее известное стихотворение “Читатели газет”.

Armen Aslanian

MARINA TSVÉTAEVA: LA LETTRE D'AMOUR

Le thème du dialogue dans le genre épistolaire, dans l'épistolarité en général est un sujet assez complexe et aussi difficile que la définition de la place de la lettre dans la littérature.

Souvent considérée comme un genre mineur, la lettre est envisagée comme une production parallèle et parfois inférieure à l'œuvre, une sorte d'antichambre ou comme on le dit souvent un laboratoire de l'écriture. Il semble que la difficulté provienne de là, c'est-à-dire du type de statut à attribuer à l'épistolarité: dans quelle catégorie du discours faut-il la placer au juste. Plusieurs critiques se sont penchés sur cette question et notamment Charles Porter qui dit ceci: "Pour déterminer l'éventuel statut littéraire de la lettre, il faudra presque certainement faire reposer sa définition sur la notion de fonction, si l'on veut que la conception du "littéraire" prenne appui sur ce qui la constitue traditionnellement, entre autres — l'intention, la sélection stylistique, le recours à une forme ou à une structure qu'il est possible d'identifier".¹

Pour revenir au sujet d'aujourd'hui on voit surgir d'autres questions encore — la lettre d'amour peut-elle être interprétée dans le cadre d'un dialogue "je — tu"? Est-elle une réponse ou bien invite-t-elle son destinataire à répondre?

Parmi les diverses images qui ont servi à illustrer le territoire épistolaire, la métaphore de la conversation et du dialogue est à la fois la plus fréquente et la plus vivante. La lettre qui supplée à l'absence de l'autre est souvent mise en pratique, écrite pour reconstituer une conversation, faire entendre une parole. La conversation ou le dialogue entamé entre le destinataire et le destinataire suppose cette forme de communication, puisque sans la nécessité d'une réciprocité, l'échange épistolaire est voué à l'échec. Dans la correspondance tsvétaévienne le dialogue est une réalité dialectique et médiatrice, composée dans un mouvement intérieur, il vise son destinataire, cherchant à créer ou à reconstituer un présent dans lequel l'autre devient la seule condition de l'existence du poète. "Dire" signifie "écrire" et, dans une correspondance, l'amour n'a souvent d'autre réalité que l'écriture: "Mon Pasternak, un jour, peut-être, pour de bon, je deviendrai un grand poète: grâce à vous! Car c'est vraiment incommensurable ce que j'ai à vous dire: c'est à se retourner les entrailles! on le fait, dans une conversation par la voie des silences. Moi, je n'ai que ma plume!"²

Cet échange à deux voix a pourtant ses particularités: si dans une conversation l'interlocuteur est présent, dans la lettre il est imaginé, inventé par l'épistolier lui-même. Une temporalité et un espace spécifiques sont créés alors pour donner naissance à cette forme de communication, qui est celui de la compréhension réciproque et de l'identification de ce "tu" épistolaire. Et c'est en cela que consiste, en quelque sorte le pacte épistolaire que vont conclure les deux correspondants.

Les facteurs de la communication sont multiples: radio, télévision, téléphone etc. Pourtant la temporalité et l'espace ne sont pas identiques dans chacun d'eux: dans la conversation téléphonique le temps est le même, l'espace différent, pour la télévision, qui est plus proche du dialogue oral, s'ajoute aussi l'importance de la gesticulation, de la mimique — des signes non verbaux, tandis que dans la lettre il n'existe aucune correspondance entre le temps et l'espace pour deux personnes qui s'écrivent. Et quand Tsvétaeva-épistolière envoie une lettre à son destinataire, elle est consciente de cette coupure temporaire et spatiale, mais le dialogue ne cesse pas pour autant. Ainsi, même si à première vue cet échange peut paraître incohérent, l'existence d'une "adresse" et d'un "tu" garantit à Marina Tsvétaeva la poursuite de la liaison épistolaire dans la mesure où elle espère obtenir une réplique dans la réponse de l'autre.

Le dialogue épistolaire diffère de son fonctionnement oral. Pourtant la lettre, comme nous le verrons par la suite, utilise certains procédés qui sont propres au discours, au dialogue, car elle privilégie l'emploi de la première personne, du présent de l'indicatif, des déterminants et des adverbes du type ici, maintenant etc. L'épistolier dans son écriture utilise fréquemment des verbes comme "parler", "raconter", "bavarder" etc. ce qui confirme l'existence d'un dialogue et d'un vocabulaire qui lui sont spécifiques.

Mais s'agit-il d'une même forme de dialogue dans les lettres? Ou encore, est-il possible de "converser", de "dialoguer" sur papier, avec un interlocuteur absent (physiquement)?

Marc Slonim raconte que Tsvétaeva après avoir quitté son interlocuteur, lui envoyait sans perdre une minute, une lettre pour "poursuivre et achever sa pensée ou citer une poésie, qui exprimait mieux ses sentiments et ses opinions." La lettre elle-même devient donc un dialogue. Ce que l'épistolier n'a pas communiqué dans son dialogue oral est vite transmis par écrit, comme une suite de la conversation, restée inachevée. Il s'agit là d'assurer une continuité épistolaire, en prolongeant le temps du dialogue. Elle écrit ceci à Vichniak: "Quand j'étais tout à l'heure près de vous sur ce banc vagabond — plus à l'écart qu'à côté — mon âme éclatait de tendresse, je voulais porter votre main à mes lèvres, la tenir ainsi longtemps, si longtemps... (...) Mais, vous l'avez vu, nous nous sommes séparés... poliment. (Voici les premiers oiseaux! Notre heure impossible! Je peux tout sans

vous. Je ne suis ni fillette ni femme, je me passe de poupées et d’hommes. Je peux sans tous. Mais c’est peut-être la première fois que je voudrais ne pas le pouvoir.)”³

“Je me passe de poupées et d’hommes”, déclare Tsvétaeva, et ses “hommes” ce sont ces destinataires — donc s’agit-il d’amour dans la lettre ou bien plutôt d’un amour de lettre?

Pourquoi une telle préférence pour un “faux dialogue” (peut-être “virtuel”), elle est seule quand elle écrit, a-t-elle besoin de fuir son interlocuteur pour le rejoindre ensuite dans un autre espace — le sien, un endroit que Tsvétaeva appelle “entre vous et moi, jamais en vous ou en moi”? Qu’est-ce qui peut assurer le mieux ce lien, cet “entre vous et moi”, faire durer l’éternité du dialogue? Tsvétaeva a trouvé le moyen sûr, celui qui ne trahira jamais, qui l’écouterà et fera entendre ses paroles à l’autre — c’est ce “lambeau de chiffon” avec “un peu de colle autour” — la Lettre. Pourtant l’épistolier ne cache pas le besoin de rencontrer son destinataire en dehors de ce monde imaginaire et cette rencontre doit être entière, démesurée comme le sont sa nature et sa création. Dans son article consacré à Rilke, bien après la mort du poète autrichien, elle précise que la “possession totale de l’autre”, qu’il faut comprendre ici comme un dialogue idéal, le plus authentique possible avec son destinataire, ne peut se faire qu’après sa propre mort et la fusion de leurs âmes, là où il n’y a plus besoin d’écrire des lettres, elle-même devenant alors cette ultime lettre qui s’envole vers Rilke — son Orphée, son ange gardien de pierre.

Un des moyens dont dispose Tsvétaeva pour faire de la lettre un dialogue est l’utilisation dans sa correspondance de questions, qui lui permettent de contraindre l’autre à se soumettre au pacte épistolaire. En effet l’absence de ce dernier fait qu’une réponse immédiate est impossible. Ensorcelée par la magie épistolaire et par la menace qui pèse sur sa lettre d’amour, Tsvétaeva répond à ces questions elle-même et se lance dans une “monodie épistolaire” (pour reprendre le terme de Bernard Bray). La lettre est aussi ce dialogue dans lequel on entend le plus souvent la résonance d’une seule voix: “Ce que j’attends de toi, Rainer? Rien. Tout. Que tu m’accordes à tout instant de ma vie de lever les yeux vers toi — comme vers une montagne qui me protège (...) Tant que je ne te connaissais pas, c’était possible, maintenant que je te connais — il me faut une permission. Car mon âme est bien élevée”.⁴

Les liens manifestes entre la lettre, le dialogue et la conversation mettent à jour le loisir laissé à l’épistolier d’employer la deuxième personne du singulier.

Dans quelles circonstances est-il possible que le poète tutoie son destinataire, pour quelle raisons? Comment s’agencent le “tu” et le “vous”?

L’analyse de la correspondance de Tsvétaeva nous permet de dégager l’existence de trois canevas:

— généralement l'épistolière tutoie, de manière constante, un nombre restreint de personnes, qui sont principalement des membres de sa famille (sa fille Alia, sa sœur);

— En outre, le vouvoiement utilisé en début de correspondance peut s'estomper et céder la place à l'usage du "tu" quasi-amoureux: sur les vingt-trois lettres que nous connaissons à Pasternak, les sept premières sont rédigées à la deuxième personne du pluriel, la huitième et la neuvième faisant alterner le "tu" et le "vous", et le tutoiement devenant la règle par la suite; la première des onze lettres adressées à Rilke mêle le "tu" et le "vous", tandis que les suivantes utilisent exclusivement le "tu"; le tutoiement, fugitif et discret, figurant dans la première de ses lettres à son mari Sergueï Efron devient vite un "vous" respectueux;

— enfin, le balancement de ces deux formes que l'on observe perpétuellement dans une correspondance supposée amoureuse, notamment avec Rodzevitch, Bacherac, Steiger, Vichniak, n'est pas anodin, si l'on songe aux sentiments qu'elle éprouve pour eux.

En cette fin de dix-neuvième siècle voyant naître Marina Tsvétaeva, il était d'usage dans les milieux intellectuels et bourgeois de la société russe, de réserver la deuxième personne du singulier aux frères et sœurs, ainsi qu'aux domestiques; il était même malvenu de tutoyer ses propres parents. Se pliant aux conventions de son époque, Tsvétaeva n'échappait pas à ces règles, vouvoyant ses parents et son mari; ses enfants adoptent la même attitude à son égard. Malgré les liens affectifs étroits qui pouvaient être tissés, le vouvoiement était également de rigueur avec ses amis les plus proches — il en est ainsi de sa correspondance avec Anna Teskova, Salomé Halpern, Olga Kolbassina-Tchernova, Ariadna Berg.

Mais la poésie, hors de portée des considérations humaines socialement admises, constitue un monde qui peut se permettre de transgresser ces lois; les lieux explorés par le poète sont autrement plus vastes que les conventions étiquées. Dans ces conditions, le tutoiement devient impératif lorsque Tsvétaeva s'adresse à des poètes dont la puissance de parole, à ses yeux, est à la hauteur de la sienne. Peu de poètes peuvent prétendre à un tel privilège. Goethe, Blok et Maïakovski, tant vénérés par Tsvétaeva ne sont plus de ce monde. Restent Pasternak et Rilke, deux géants dont la force poétique se mesure à celle de Tsvétaeva. Moyennant quoi, Tsvétaeva écrit à Pasternak:

"Boriouchka, je n'ai encore jamais dit "tu" à personne de ceux que j'aime — ou sauf pour plaisanter, pour masquer le malaise et l'évidence des vides imprévus, boucher les trous. Je suis toute au "vous", mais avec vous, avec toi, c'est le "tu" qui irrésistiblement s'impose, mon grand — frère! Tu m'es de part en part familier, aussi terriblement, aussi effroyablement familier que moi-même, sans aucun confort, comme la montagne. (Ce n'est pas une déclaration d'amour, mais une déclaration de destin)."⁵

Et à Rilke: “Sais-tu pourquoi je te tutoie et t’aime et ... et ... et ... Parce que tu es une force. La chose la plus rare.”⁶

Le tutoiement, comme nous l’avons dit, ne se pratique pas fréquemment dans la correspondance de Marina Tsvétaeva. Pourtant, dans certaines de ses lettres, la plume du poète glisse vers un “tu” affectueux, non sans que cela ait une signification explicite. Ce “tu” adressé à certains membres de sa famille nous paraît sans aucune ambiguïté, l’usage social lui permettant cet emploi. Tandis que l’alternance du “vous” initial et du “tu” qui suit reste à analyser. Ce jeu rythmé de succession des deux pronoms personnels se place essentiellement dans les lettres d’amour. Les destinataires de ces lettres sont maintenant connus de tous: Bacherac, Steiger, Vichniak, Rodzevitch et d’autres encore. Nous connaissons également le sort de chacune de ces histoires épistolaires, dominées par des sentiments d’incompréhension et de déception. Car l’échec de l’amour est tout d’abord l’échec de la lettre écrite. Comment s’assurer de la présence de ces destinataires? Que faire pour obtenir leur réponse? Celui qui accepterait les “injustices” de la communication, celui qui continuerait de parler légèrement, tendrement, sans qu’on lui réponde, celui-là acquerrait une grande maîtrise: celle de la Mère”.⁷ Tsvétaeva se hasarde dans cette aventure.

La maternité pour Tsvétaeva se définit ainsi: “(...) — et si j’ai dit “mère” — parce que c’est le mot le plus ample — celui auquel rien n’est ôté. Mot devant lequel tout, et tous les autres mots sont — périphérie”.⁸ Ce désir du poète participe probablement de son maximalisme. Dans l’amour charnel, comme dans l’amour maternel Tsvétaeva est possessive. La posture maternelle lui garantit, à ses yeux, une place privilégiée: en devenant leur “mère” elle est sûre d’être l’unique objet d’un amour absolu et définitivement acquis. Dès lors, le passage au “tu” lui paraît naturel: “Il existe, bien sûr, un amour limité (c’est-à-dire sans limite!): “je t’aime qui que tu sois”. Mais comment, donc, doit être ce “tu”. Et ce “je” qui dit “tu”. C’est, bien entendu, un miracle. Dans un élément d’amour — un miracle, dans celui de la maternité — c’est naturel. Mais la maternité est une question sans réponse, plus précisément — réponse sans question, réponse absolue! La maternité comprend une personne: la mère, une attitude: la sienne, sinon nous tombons de nouveau dans l’élément de l’Eros, bien que latent”.⁹

Les variations entre le “tu” et le “vous” se manifestent souvent à l’intérieur d’une seule lettre. Le “tu” s’étend peu à peu, après s’être cherché dans son for intérieur, le temps que mûrisse imperceptiblement cette ambiguïté mère — maîtresse. De la sorte, dans sa correspondance avec Steiger, les va-et-vient des pronoms n’apparaissent qu’à la quatorzième lettre, dans celle de Bacherac à la huitième, pour Vichniak à la fin de la troisième lettre. Sa correspondance avec Rodzevitch (plus d’une trentaine de lettres), qui pourrait probablement témoigner en détail à ce sujet vient tout juste de sortir des archives secrètes. Mais une

des deux copies de ces lettres, connue à ce jour, révèle également ce jeu d'alternances.

Dans ce contexte, le “tu” de son destinataire devient un “tu” virtuel. Le pronom personnel “vous”, que nous rencontrons dans la quasi-totalité de la correspondance tsvétaevienne, désigne une personne précise, tandis que le “tu” de la lettre d’amour, par sa forme linguistique et son utilisation, se rapproche plus du “il” impersonnel. Le “je” et le “vous” s’unissent, pour s’opposer ensuite au “tu — il”, créant ainsi un rapport incestueux illusoire, voué à l’échec dès son commencement. Mais n’est-ce-pas ce que le poète cherche?: “On dit “tu” à la douleur, le bien-être n’a pas de nom (c’est un élément de l’Eros). (...) La douleur, c’est le Tu de l’amour, notre indice personnel. De là: “fais-moi souffrir” c’est-à-dire, dis-moi que c’est toi, nomme-toi”.¹⁰

Dans tout dialogue usuel le “tu” de l’interlocuteur acquiert son statut personnel puisque chacun accepte a priori que l’autre reprenne la parole à son compte en disant “je” à son tour. L’alternance des pronoms personnels se joue plutôt à l’intérieur de Tsvétaeva-même, son ego est dans une situation dominante et ne laisse aucun droit de réponse à son destinataire. Un “tu” incestueux et non assumé, presque un “non-tu”, qui laisse perplexe celui à qui elle s’adresse. D’où l’impossibilité de l’inversion, de l’échange dans une relation allocutive, qui conteste la présence réelle d’autrui.

Le “tu” surgit systématiquement à la fin de la lettre d’amour, d’une manière rythmée, devenant en quelque sorte le “point d’orgue du texte”, dans lequel Tsvétaeva donne libre cours à son épanchement amoureux. Lors de l’écriture de la lettre, l’évocation du “tu” affectif se situe dans un espace spécifique: entre la nuit et le jour — l’heure préférée de Marina Tsvétaeva, l’heure de sa naissance et celle du “tu virtuel”. Elle écrit à Vichniak: “Le ciel est tout clair. A gauche, au-dessus du jeune clocher,” et à Rodzevitch: “Dimanche, non — déjà lundi! — trois heures du matin”. Dans ces passages le romantisme de Tsvétaeva - poète atteint son sommet, ces déclarations affectives sont, pourtant teintées de mélancolie, de rêveries. Elles sous-tendent le besoin de mêler la réalité à la fiction. Le poète est presque certain d’avoir rencontré, en Steiger — son Gaspar Hauser, et en Rodzevitch son Arlequin, dont elle est la Pierrette.

A la fin de la quatorzième lettre adressée à Steiger, Tsvétaeva se laisse guider involontairement vers un “tu” habile. Elle lui fait part de ces préparatifs qu’elle envisage d’entreprendre pour l’accueillir chez elle, à Paris. Soudain elle écrit: “A propos de tes poèmes (ce n’est qu’à présent, après la pause de Goethe, que je m’aperçois que pendant tout ce temps j’écrivais “tu”), je t’écrirai séparément et attentivement”. Malgré sa propre constatation elle continue à tutoyer Steiger, puisque la lettre n’est pas finie, et ce n’est qu’après avoir signé et ainsi clos sa pensée que Tsvétaeva revient au “vous” initial dans un post-scriptum qui

n'appartient plus au commerce épistolaire et qui n'est qu'un simple retour "aux indices terrestres".

1. Yale French Studies. Vol. 71. 1986.
2. Tsvétaeva M. Quinze lettres de Marina Tsvétaeva à Boris Pasternak. Paris: Clémence Hiver, 1991. P. 54.
3. Tsvétaeva M. Neuf lettres avec une dixième retenue et une onzième reçue. Paris: Clémence Hiver, 1987. P. 17.
4. Rilke R. M., Pasternak B., Tsvétaeva M. Correspondance à trois. Ete 1926. Paris: Gallimard, 1983. P. 97.
5. Ibidem. P. 96.
6. Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 6. С. 243.
7. Barthes R. Fragments d'un discours amoureux. Paris: Editions du Seuil, 1977. P. 189.
8. Цветаева М. Письма Анатолию Штейгеру. Калининград: Музей М. Цветаевой в Болшево, 1994. С. 12.
9. Цветаева М.. Собр. соч. Т. 6. С. 102.
10. Ibidem. P. 140.

II

НОВОЕ И НЕИЗДАННОЕ

Зоя Атрохина

БОЛШЕВСКИЙ МУЗЕЙ М. ЦВЕТАЕВОЙ И ЕГО ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Музей открылся 19 сентября 1992 года в год 100-летия со дня рождения поэта М. Цветаевой. Поэт прожила в доме в Болшеве, носившем название “Новый быт”, дача 33/4 с июня по 8 ноября 1939 г. Сейчас улица переименована, носит имя Марины Цветаевой. М. Цветаева вернулась в Россию после 17 лет эмиграции. Недалеко от станции, за путями железной дороги, в глубине леса стояли три одинокие дачи. За ними, подальше, стояли частные домики. Эти дачи назывались дачами “Экспортлеса”, они же — “жургаза”, они же НКВД. Казенные дачи Госбезопасности. Жители округа знали, что там живут иностранцы. Посторонним вход на дачу, где жила Цветаева, был воспрещен. Похоже, что эта дача была “перевалочным” пунктом по дороге в одном направлении. Возвращению Марины Ивановны в Россию предшествовали почти два года тяжелых сомнений и раздумий, итогом которых стало — “нельзя бросать человека в беде, я с этим родилась”.

Дом был построен в 1933 году для директора “Экспортлеса” Б. Краевского, который был впоследствии арестован и расстрелян. Кто-то очень удачно назвал его домом предварительного заключения. Это точно не только в силу происходивших там событий, гнетущей атмосферы, витающего страха насильственного увоза на допрос либо... навсегда. Меблировка была казенной, темных тонов, в стиле 30-х годов — массивная, прямоугольная, с намеком на декор. На участке росли сосны (“Там — сосны, — это единственное, что я знаю”, писала М.И. Цветаева в Прагу, дорожек не было, все устилал мягкий ковер из хвои. Муж М.И. Цветаевой С.Я. Эфрон и дочь Ариадна Эфрон вернулись в Россию в 1937 году.

Жарким летом 1939 г. в Болшеве жили семьи Эфрона-Цветаевой и Клепининых. Жили эти две семьи в одном доме не случайно. Чета Клепининых и С. Эфрон были разведчиками Коминтерна, а затем и службы Госбезопасности. В Париже семьи дружили с 1926–27 г. В Болшевском доме хозяйство вели общее. Обедали за одним столом, летом на веранде, осенью — в гостиной. Небольшая часть нашей экспозиции посвящена семье Клепининых. Горько сознавать, что ушла из жизни С. Н. Клепинина — 24 февраля 2000 г., до недавнего времени работавшая в нашем музее научным сотрудником.

Мы скорбим об утрате, но живут светлые воспоминания о ней, ее вкладе в становление нашего музея.

На даче становилось все тревожнее и мрачнее. По ночам иногда приезжали машины и увозили всех взрослых, кроме Марины Ивановны, возвращались они утром, бледно-серые и молчаливые. 27 августа на даче была арестована дочь Цветаевой — Ариадна. С. Я. Эфрон был арестован в ночь с 9 на 10 октября, а семья Клепининых — 7 ноября 1939 г. Марина Ивановна “бежит” с сыном из Болшева, но возвращается сюда еще несколько раз.

Бревенчатый, такой не монументальный на вид дом пережил всех, страдавших в нем. Пережил войну и последующую городскую застройку вокруг.

Сегодня здесь — мемориальная квартира-музей М.И. Цветаевой. Нет, не горят не только рукописи! Нельзя сжечь и ни одной странички нашей истории, как бы не пытались это сделать недавние хозяева жизни.

У входа на участок установлена гранитная доска работы М. Михайлина с портретом М. Цветаевой и надписью. Издалека бросается в глаза установленная под окнами цветаевской квартиры скульптура Т. Г. Воронцовой: гнувшийся на ветру полублестевший терновый куст, корни которого обвиты массивной цепью. В этой скульптуре, столь же выразительной, сколь лаконичной, все: и судьба Марины; и, в какой-то степени, ее характер, и яркий образ доставшегося ей времени; и, возможно, судьба гения вообще. Теперь этот куст стал символом изданий, сделанных музеем.

Музей обладает раритетами. В экспозиции вы найдете подлинные автографы М. Цветаевой (9), личные вещи семьи Цветаевых (дочери, мужа, сестры). Имеются прижизненные издания книг М. Цветаевой. Вообще, надо заметить, что большинство наших экспонатов подарены музеем его добротами и друзьями, которых у нас, слава Богу, немало и чья помощь неоценима. Каждый экспонат музея надо видеть своими глазами. Музей является памятником истории и культуры и находится в муниципальной собственности г. Королева. В настоящее время пришла в негодность крыша здания, от дождя и снега разрушились стены и помещение оказалось в аварийном состоянии. Сейчас музей закрыт на реставрацию. Тот музей, который будет, существует пока лишь в наших мечтах и планах. Он будет посвящен судьбам российской интеллигенции, эмиграции, репатриантам, жертвам репрессий — одно от другого, увы, неотделимо.

Просветительская деятельность музея М.И. Цветаевой в Болшеве является заметным явлением в регионе, о ней неоднократно писали, рассказывали по телевидению и радио. Вот уже более десяти лет, ежегодно, в сентябре музей проводит конференции, Цветаевские праздники. Интерес к таким встречам растет год от года. Послушать доклады, поучаствовать в беседах со спе-

циалистами приезжают любители и ценители творчества Цветаевой не только из Москвы и Московской области, но и других городов и областей.

Сотрудниками музея постоянно проводятся лекции, тематические экскурсии и консультации для педагогов и школьников. На мой взгляд, самой интересной стороной нашей работы является издательская деятельность. За время существования нашего музея было издано девять книг, четыре при нашем участии. Издательская деятельность таких организаций, как литературный музей, имеет свои особенности и трудности. Это связано с необходимостью сочетать архивную и комплекующую деятельность с научной подготовкой этих материалов к печати. Первой работой был литературный историко-краеведческий альманах “Болшево”, изданный в 1992 г. Наш альманах — это рассказ о событиях 30-х годов, происходивших у нас в Болшеве, Москве в других городах России, Франции, Швейцарии. Не буду вам рассказывать о содержании альманаха, скажу только, что тираж (5 тыс. экз.) уже разошелся. В нем впервые в России публикуется статья С. Эфрона “О Добровольчестве” и его очерк “Октябрь 1917 года”, отрывки из книги Н.А. Клепинина “Святой и благоверный Великий князь Александр Невский”, изданной в 1927 году в Париже в издательстве “ИМКА-ПРЕСС”. В альманахе собраны письма и воспоминания всех, кто жил в 1938–1939 годах на даче в Болшеве: Ариадна и Георгий Эфроны, Алексей и Дмитрий Сеземаны, Софья Клепинина-Львова, Ирина Горошевская. В приложении дан новый перевод эпистолярной повести Цветаевой “Девять писем”. Книга иллюстрирована редкими фотографиями и документами, многие из которых публиковались впервые. Материал интересный, живой, что в какой-то степени оправдало не очень высокое качество полиграфии.

В 1993 г. выходит наш путеводитель по музею, автором которого является С.Н. Клепинина-Львова.

В 1994 г. выходит книга М. Цветаевой “Письма Анатолию Штейгеру”. Эта книга практически впервые знакомит широкий круг читателей с письмами М. Цветаевой Анатолию Штейгеру. Письма, предлагаемые вниманию читателей (точнее, их ксерокопии), были переданы мне — директору музея — в 1993 г. жительницей Брюсселя А. Квятковской (Поповской), подругой покойной сестры Штейгера А. С. Головиной, и мы начали публикацию, получив на это официальное разрешение. Прекрасный комментарий к этой книге сделан Р.Б. Вальбе. Составитель — С.Н. Клепинина.

В 1996 г. наша книга была переведена на немецкий язык в Германии, о чем я узнала совсем недавно. К сожалению, нам даже не прислали в музей ни одного экземпляра в библиотеку. Но несмотря ни на что, мы рады, что это случилось. Мне кажется, бережное отношение к тексту, преданность теме повернули к нам лицом многих известных цветаеведов и литераторов.

Мы получили в дар музею рукописи, автографы и предложения о сотрудничестве. Была переиздана и дополнена книга И. Лиснянской, сделан комментарий ко второму изданию “Шкатулка с тройным дном”. 1995 год стал “урожайным” для издательской деятельности музея. Впервые изданы “Письма к дочери” М. Цветаевой.

Хочу остановиться на книге “Писем” Георгия Эфрона. Составление, подготовка текстов, примечания и предисловие Е. Коркиной. Г. Эфрон был сыном М. Цветаевой, чем и был интересен. Основные факты его жизни хорошо известны по биографиям Цветаевой. Родился 1 февраля 1925 г. в чешском городе Вшеноры, близ Праги, ему не было и года, когда семья переехала в Париж, где прошло его детство и отрочество. 1939 год круто изменил русло его жизни: вместе с матерью он в июне приезжает в СССР, вслед за уехавшими туда двумя годами ранее сестрой и отцом, которые были арестованы на его глазах на болшевской даче в августе и в октябре того же года. Полтора года скитаний по Москве и Подмосковию по временным жилищам и школам с матерью, теряющей почву под ногами; война, эвакуация, самоубийство матери и последующее одиночество на два с половиной года остающейся жизни. Публикуемые письма как раз и охватывают период его жизни последних трех лет. Е. Коркина в предисловии к книге пишет:

“Г. Эфрон был человек ярко выраженного интеллектуального склада, его жанры — дневники, письма, записи, антологии цитат из прочитанных книг.” Рукописный сборничек стихов и прозы Г. Эфрона 1941–1942 гг. озаглавлен “Проба пера.” Стихи у Г. Эфрона — ирония и обличение; исключение составляют несколько стихотворений 1942 г. о Париже — “О городе-друге”, “Еще о Париже”, “Столица”, “Месть за Париж”. Эти стихи столь откровенно и столь безоглядно выражают “лучшие чувства” — любви, жалости, оскорбления за унижение любимого; они ошеломляют доверчивостью прямого выражения чувств вдруг “разоружившегося” автора. Вот одно из стихотворений этого сборничка:

Эскиз кота

Грязноватый,
Сипловатый,
Мерзковатый
Кот.
Он дерет за рукава
Он ворует со стола,
Он — полнейший
Идиот—
Кот.

Это было написано в июле 1941 г. во время недельного пребывания в Песках Коломенских.

Список любимых книг способен раскрыть человека больше, чем его поступки и слова. Не всем дано туда войти, ибо это территория другой культуры. И может быть поэтому на фоне трагедии всех членов семьи эта судьба кажется особенно трагичной:

И если в сердечной пустыне,
Пустынной до краю очей,
Чего-нибудь жалко — так сына,
— Волчонка — еще поволчей!

М. Цветаева

В “Литературной газете” была рецензия Л. Поликовской, я хочу вам зачитать маленький отрывок:

“Письма “Георгия Эфрона” не первая книга, выпущенная Болшевским музеем. Все, что делает этот крошечный музей — будь то экскурсии, конференции или книги — неизменно отличается высоким научным уровнем, поэтому с ним охотно сотрудничают лучшие цветаеведы. Книга Г. Эфрона “Письма” — работа безукоризненная, в тексте ни разу не встречается пресловутое “не разб.!””, комментарии необходимы и точны, а умное, талантливое предисловие (согласно ремарке “вместо предисловия”) еще раз подтверждает известную но, увы, столь часто игнорируемую истину: хорош тот литературоведческий текст, где научная добросовестность исследователя не служит компенсацией отсутствия литературного дара.”

Музею в 1997 г. исполнилось пять лет, но уже тогда был достаточно богат и архив музея. Было семь автографов Цветаевой (а теперь уже девять). Два были опубликованы ранее в альманахе “Болшево” и в книге М. Цветаевой “Письма Анатолию Штейгеру”. Пять были изданы в 1997 году отдельной книгой: подготовка текста и комментариев С.Н. Клепининой, художник В. Муравьев. — Марина Цветаева “Здравствуй, порода моя — гранит! (неизвестные автографы Цветаевой)”. А. Поповская (Квятковская) передала в архив музея неизвестные дневниковые записи и письма Анатолия Штейгера к Вадиму Морковину. В этой переписке дана живая картина русского Парижа. Готовится публикация переписки З. Гиппиус с А. Штейгером (со Славянской библиотекой этот материал публикует в “Русской мысли” научный сотрудник музея Л. Мнухин). Издан IV том “Хроники научной и культурной жизни во Франции 1918–1939” под редакцией Л. Мнухина.

В 1997 году при участии музея выпущена книга С. Эфрона “Записки добровольца”, книга, которую так хотела видеть изданной М. Цветаева.

В 1999 году вышла книга В. Лосской “Песни женщин”. Эта книга — первое русское издание исследования, вышедшего в 1994 г. на французском языке. До сих пор на русском языке не существовало достаточно исчерпывающего сравнительного изучения поэтики Ахматовой и Цветаевой. Было несколько интересных статей, а также анализов отдельных произведений, подчеркивающих влияние поэтов друг на друга, но не было еще попытки проследить творческий путь обеих женщин. Доверительный стиль изложения, нетрадиционный подход к раскрытию темы, убедительная аргументация — все это придает этому изданию особый колорит и привлекает внимание не только исследователей поэзии, но и широкого круга читателей. К тому же приятно взять в руки красиво изданную книгу. Была рецензия на книгу А. Саакянц и Л. Горовой. Хочу привести несколько строк из письма одноклассницы Г. Эфрона — Людмилы Харитоновой: “Только что прочла эту прекрасную книгу, написанную выдающейся женщиной — писателем, ученым, глубоким исследователем и знатоком русской и славянской истории. Первое чувство — это большая радость новой встречи с моими любимыми поэтами, которым я и мои друзья поклоняемся в течение многих десятилетий. Несмотря на огромную сейчас литературу о двух поэтах, блестящих, несравненных, с их божественным даром — книга “Песни женщин” Вероники Лосской вызвала огромную радость и признание автору за ее замечательный труд.

Блестящий русский язык книги, глубокое знание жизни и творчества этих поэтов, любовь к ним, восторг и поклонение этим дивным женщинам, глубокое сочувствие ко всем их жизненным страданиям и печалям, такое прекрасное знание эпохи, литературной жизни нашей страны — все это вызывает чувство благодарности автору этой книги. Она многое дополнила к тем знаниям, которые мы имели раньше.

Книга читается на одном дыхании. А сопоставление творчества поэтов, большое количество стихов, воспоминания современников, поэтов, критиков помогают еще глубже понять все величие двух замечательных женщин нашего века. Еще раз прошу принять от меня огромную благодарность и восхищение автором этой книги.”

В 2000 году — последняя работа С. Н. Клепининой, книга Л. Кертман (Пермь) “Душа, — родившаяся где-то”. Л. Кертман — преподаватель из Перми ежегодно принимала участие в наших конференциях. Среди работ, посвященных М. Цветаевой, книга Кертман стоит особняком.

Цветаева поэт XX века, Кристина, дочь Лавранса — героиня одноименного романа Сигрид Ундсет, женщина из норвежского средневековья. Что роднит их? Почему эта книга была своей для Цветаевой? И почему она хранила это в тайне? Автор пытается как бы глазами Марины Цветаевой “дово-

образить”, какие эпизоды и в каком эмоциональном контексте приковывали к себе ее внимание.

Сейчас музей совместно с Р.Б. Вальбе подготовил к печати переводы А. Эфрон из европейской поэзии. В сборник включены переводы французов XVI–XX вв: Лабе, Мольера, Беранже, Готье, Бодлера, Верлена, а также Арагона, Реверди, Тцара и др. Это первое издание, которое представляет А.С. Эфрон как переводчика. 26 июля исполнилось 25 лет со дня ее смерти. Эта книга — дань ее памяти, также, как другое издание — “Избранное” Марины Цветаевой.

Пример большевского музея наглядно показывает, что сочетание двух видов деятельности (музейной и издательской) может быть успешно реализовано.

Леонид Шур

ТРИ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ ПИСЬМА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Эпистолярное наследие Марины Цветаевой давно привлекает внимание исследователей. Уже в 1950-е гг. появляются первые журнальные публикации писем Цветаевой.¹ С конца 1960-х гг. выходят из печати отдельные издания писем Цветаевой. Среди них надо прежде всего отметить книгу “Письма к Анне Тесковой”, подготовленную к печати В. Морковиним.²

В книге были опубликованы 135 писем Цветаевой за 1922–1939 гг., представляющих собой важный источник для изучения ее биографии и творчества. В 1972 г. вышла в свет книга “Неизданные письма М. Цветаевой”.³ В последние годы были опубликованы “Письма Цветаевой к Ариадне Берг”⁴, а также письма Цветаевой из Бахметьевского архива⁵ и из архива П. П. Сувчинского.⁶ Все опубликованные письма Цветаевой вошли в собрание ее сочинений.⁷ Обширный раздел писем имеется и в фундаментальной библиографии произведений Цветаевой, составленной Т. Гладковой и Л. Мнухиным.⁸

Но и до сих пор эпистолярное наследие Цветаевой полностью не выявлено и не опубликовано, многие ее письма затеряны в архивах, библиотеках, частных коллекциях и собраниях.

Недавно в одной из парижских частных коллекций автору этих строк удалось обнаружить три неизвестных автографа Цветаевой.

Наиболее интересный из них — неопубликованное письмо Цветаевой поэту Анатолию Штейгеру. История знакомства и дружеских отношений Цветаевой с Анатолием Штейгером (1907–1944) хорошо известна, письма Цветаевой А. Штейгеру неоднократно публиковались. Из этих публикаций следует отметить изданную в 1994 г. книгу, подготовленную Музеем М.И. Цветаевой в Болшево.⁹ Письма к Штейгеру вошли в собрание сочинение Цветаевой. Однако эти публикации осуществлялись не по автографам, а по ксерокопиям и спискам.

Обнаруженный нами автограф Цветаевой представляет собой почтовую карточку стандартного размера (10,5 × 14,5 см.), на обороте — вид Прачечного моста у Летнего сада и Летнего дворца Петра 1 в Ленинграде. Открытка издана в Ленинграде, вероятно, в конце 1920-х гг. Как известно, именно на таких почтовых карточках Цветаева несколько раз писала Штей-

геру. Так, 14 августа 1936 г., посылая ему открытку с видом Ленинграда, Цветаева писала: “Это моя самая любимая открытка — из всех присланных, п<отому> ч<то> она самая *бедная*. Эти открытки, кстати, все краденые — их было очень много, и я скромно выкрала лучшие — Вы как раз тогда мне написали, что по зимам жили в П<етербур>ге”.¹⁰

За день до этого, 13 августа 1936 г., Цветаева послала Штейгеру открытку с видом Львиного мостика на канале Грибоедова и сделала приписку: “Узнаёте Петербург? М<ожет> б<ыть>, на этом мосту — в детстве — стояли?”¹¹ Как известно, Штейгер жил в Петербурге две зимы перед первой мировой войной, и этот город навсегда остался для него символом потерянного рая.

Текст на обнаруженной нами почтовой карточке состоит всего из нескольких строк: “Château d’Arcines, 9 августа 1936 г. — Нынче начинается звездный дождь и, может быть, кончается мир. С нетерпением жду вести о благополучном исходе. Большого на открытках писать не полагается.” М.Ц. Дописано карандашом: “Ждите подарков”. Над текстом пометка карандашом рукой неустановленного лица: “9 августа 36”.

Адрес: Monsieur A. de Steiger, Belpstrasse, 53, Bern, Suisse.

На обороте почтовой карточки вокруг изображения моста на Неве рукой Цветаевой записаны два четверостишия:

И опять звезда ныряет
В легкой зыби невских волн,
И опять любовь <вве>ряет
Ей таинственный свой челн.

И меж зыбь <ю> и волною
Он скользит как бы во сне
И два призрака с собою
Вверх уносит по волне...

Далее добавлены два слова: “Помните? Пишите!”

Это стихотворение, связанное с Петербургом, судя по всему, было хорошо знакомо и Цветаевой, и ее корреспонденту. Автор этих строк не смог установить источник стихотворной цитаты и обратился за консультацией к крупнейшему специалисту по русской поэзии XIX—XX вв. Е. Г. Эткинду. Однако и он также не смог определить, кому принадлежит стихотворение. Е. Г. Эткинд обещал написать исследовательнице творчества Цветаевой С. Ельницкой и переслать ей текст цитаты. Наша беседа с Е. Г. Эткиндром происходила 7 октября 1999 г., а спустя несколько недель, 22 ноября, Е. Г. Эткинд скончался. Загадка двух четверостиший так и осталась загадкой, о чем

автор этих строк упомянул в своем сообщении о найденных им автографах Цветаевой на коллоквиуме, организованном профессором В. Лосской в Париже в мае 2000 г. После доклада слово неожиданно попросила С. Ельницкая. Она рассказала, что в октябре 1999 г. получила письмо от Е. Г. Эткинда с текстом загадочной стихотворной цитаты Цветаевой, но не ответила сразу же, так как тоже не знала, кто автор, а затем отвечать было уже некому. Незадолго до отъезда на парижский коллоквиум, посвященный Цветаевой, С. Ельницкая обратилась к профессору Омри Ронену, который установил, что Цветаева цитировала по памяти стихотворение Ф. И. Тютчева “На Неве”.¹²

Публикуемая открытка интересна прежде всего стихотворной цитатой из Тютчева, которая, возможно, поможет уяснить отношение Цветаевой к поэзии Тютчева.

Два других автографа Цветаевой — короткие письма (скорее записки, обращенные к поэтессе Алле Головиной (сестре А. Штейгера). Алла Сергеевна Головина (1909–1987) с 1921 г. жила в Чехословакии, училась в русской гимназии, а затем в Карловом университете в Праге. Она входила в поэтическое объединение “Скит поэтов” (Прага), печаталась в русских журналах и альманахах, в 1935 г. вышел сборник ее стихов “Лебединая карусель” — единственная поэтическая книжка, увидевшая свет при жизни автора.

В 1935 г. Головина переезжает в Париж, где сразу же знакомится с Цветаевой. 23 февраля 1935 г. в письме Анне Тесковой Цветаева делится своими первыми впечатлениями от встречи с Головиной: “Мое впечатление? Совсем не очарована. Ни малейшего своеобразия, — чистейший литературный тип, И интересы только литературные. За весь вечер — ни одного *своего* слова, — чужие, умные. Скучно!... Ничего личного — от нее ко мне, ни от меня к ней — я не почувствовала. Передо мной сидела литературная барышня (хотя она и “дама”), перед нею — усталая, загнанная, заработавшаяся, совсем не литературная — я”.¹³ Но через некоторое время это впечатление меняется. 2 мая 1937 г. Цветаева пишет Анне Тесковой: “Вы спрашиваете о моей дружбе с Головиной. Она очень больна, месяцами не встает (я только раз видела ее на ногах), очень проста и человечна... очень ко мне привязана, неизменно мне радуется и ничего не требует. Она несравненно лучше своих стихов: ничего искусственного”.¹⁴ Дружеские отношения с Головиной продолжались вплоть до отъезда Цветаевой в Москву. По свидетельству Л. Ф. Зурова, когда Цветаева весной 1939 г. прощалась со своими парижскими друзьями и знакомыми, среди приглашенных была и Алла Сергеевна Головина.¹⁵

До последнего времени считалось, что переписка Цветаевой с Аллой Головиной утрачена. Найденные нами письма (записки) относятся к 1936–1937 гг.

М. Цветаева — А. Головиной. (1936–1937).

Пятница

Милая Алла,

В воскресенье быть не смогу, — я совсем забыла, что у нас с Муром билеты на “Недоросля”, если Вам удобно — приду в понедельник — часам к трем.

Madame Lafarge достала и принесу ее Вам в понедельник. До свидания! Сегодня опять началась зима (парижская).

МЦ

Письмо датируется 1936–1937 гг. (предположительно). Текст — синими чернилами на части листа голубоватой бумаги (разм. 13,7 × 10,5 см.). На обороте — часть записи карандашом рукой неустановленного лица:

“... дорогая,... увидимся...”

М. Цветаева — А. Головиной. 7 апреля 1937 г.

Аллочка!

Надеюсь быть у Вас в пятницу. Хотела — экспромтом — вчера, но Мур не отпустил — “мой первый школьный день, и Вы вдруг уходите” — и т. д. Да было и поздновато.

Привезу Вам крохотные чудные туфли, один страх — что малы.

Целую Вас.

До послезавтра!

МЦ

Vanves (Seine) 65, Rue J. B. Potin

7-го апреля 1937 г., среда

Текст — синими чернилами на листе из блокнота, бумага белая, линованная, пожелтевшая от времени (разм. 14,8 × 13,1 см.). На обороте листа сверху наклеена полоска белой бумаги (возможно, письмо было подклеено в альбом или книгу).

Два письма Цветаевой 1936–1937 гг. дают некоторые новые детали для ее биографии. Они также могут представить интерес для биографии малоизвестной поэтессы русского зарубежья Аллы Головиной. Можно предположить, что сохранились и другие письма Цветаевой, обращенные к Головиной. Возможно, что Головина написала воспоминания о встречах с Цветаевой. Косвенным указанием на это служит письмо В. Морковина Головиной, обнаруженное нами в той же парижской частной коллекции. 3 января 1958 г. В. Морковин писал А. Головиной: “Вот у меня какая большая просьба к Вам, — я недавно узнал, что Вы были дружны с покойной Мари-

ной Ивановной Цветаевой. Я в последнее время подбираю разного рода материалы, касающиеся ее, — думаю, что когда-нибудь пригодится. Поэтому очень Вас прошу, — напишите мне об этом эпизоде Вашей жизни. Чем подробнее, тем лучше. Я думаю, что мне не приходится объяснять — именно Вам, — какое это будет иметь большее значение. Если Вы вспомните ещё о ком-либо, кто бы мне мог помочь в собирании этих материалов, я был бы Вам очень благодарен. Вернее — благодарными будут те, кто когда-нибудь будет эти материалы обрабатывать”.

Неизвестно, что ответила Головина В. Морковину и написала ли она свои воспоминания. Если такие воспоминания были написаны, они, вероятно, могли сохраниться в архиве В. Морковина (Прага).

Находка новых автографов ещё раз подтверждает необходимость продолжать разыскания и публикацию архивных материалов Цветаевой и других поэтов и писателей Русского Зарубежья в библиотеках, архивах и частных собраниях, хранящихся во Франции, Чехии, России, США и других странах.

-
1. Цветаева М. Письма к А.С. Штейгеру / Публ. и предисл. К. Вильчковского // Опыты (Нью-Йорк). 1955. № 5; 1956. № 7; 1957. № 8; Цветаева М. Письма Ю. Иваску / Публ. Ю.П. Иваска // Русский литературный архив (Нью-Йорк). 1956.
 2. Цветаева М. Письма к А. Тесковой / Изд. подгот. В. Морковин. Прага: Academia, 1969.
 3. Цветаев М. Незданные письма / Под общ. ред. Г. Струве, Н. Струве. Париж: YMCA-Press, 1972.
 4. Цветаева М. Письма к Ариадне Берг (1934–1939) / Подгот. текста, пер. и коммент. Н. Струве. Париж: YMCA-Press, 1990.
 5. Малмстад Д. Цветаева в письмах: Из Бахметьевского архива Колумбийского университета // Литературное обозрение. 1990. № 7.
 6. Цветаева М. Письма из архива П. П. Сувчинского / Публ. Ю. Клюкина, В. Козового, Л. Мнухина // *Revue des études slaves* (Paris). 1992. Т. 64. Вып. 2.
 7. Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 6–7. Письма / Сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1995.
 8. *Bibliographie des œuvres de Marina Tsvétaeva* / T. Gladkova, L. Mnukhine. Paris: Institut des études slaves, 1993. P. 555–586.
 9. Цветаева М. Письма Анатолию Штейгеру / Сост. и подгот. текста С. Н. Клепининой; Примеч. Р.Б. Вальбе. Калининград; Музей М.И. Цветаевой в Болшево, 1994.
 10. Там же. С. 27.
 11. Там же. С. 26.
 12. Тютчев Ф. И. Лирика / Изд. подгот. К.В. Пигарев. Т. 1. М.: Наука, 1965. С. 124. В строке 5 у Цветаевой неточность. У Тютчева: “И меж зыбью и звездой”.
 13. Цветаева М. Письма к Анне Тесковой. С. 121.
 14. Там же. С. 152.
 15. Лосская В. Марина Цветаева в жизни: Незданные воспоминания современников. М.: Культура и традиции, 1992. С. 209.

Лилия Цибарт

ОТКРЫТИЯ И НАХОДКИ (Базельский архив)

В 1982 году в Лозанне (Швейцария) на первом международном симпозиуме, посвященном жизни и творчеству Марины Цветаевой, профессор Робин Кембалл докладывал о цветаевском архиве в Базеле. Он говорил тогда: “История возникновения и составления цветаевского архива и его передачи в базельскую университетскую библиотеку теперь уже, кажется, общеизвестна”.

Годы спустя, в 1991 году, в Берне вышли Труды 1-го международного симпозиума, посвященного Марине Цветаевой, куда вошло сообщение Робина Кембалла “Завет перед отъездом” и приложение к нему: “Цветаевский архив в Базеле — дополнительные сведения”.¹ Вторая часть этого приложения стала возможной в силу прошедших с симпозиума лет.

И всё же вернёмся ко времени возникновения архива.

С мая 1922 года Цветаева живёт вне России, и к середине тридцатых годов наступает время, когда она активно ищет человека, которому могла бы отдать свои рукописи на хранение. Так, по признакам чисто цветаевским, она проникается особым доверием к Юрию Иваску. В мае 1934 года, в ответ на присланную им книгу, которую Цветаева очень любила и желала приобрести, она пишет: “Знаете, что мне первое пришло в голову, когда я ощутила в руках всю весомость “Das Kreuz”...

— Этому человеку я бы оставила все мои рукописи. — Это была моя благодарность — невольная, крик всего моего существа, настоящий инстинкт самосохранения...”² Далее в этом письме, после трезвой и горькой одновременно констатации факта: “у меня никого нет, кому бы я это доверила”, следуют имена самых близких ей людей: Пастернак, сестра Ася, дочь Аля, сын Мур.

Им — нет. Юрию Иваску — да. Цветаева заключает: “Итак, у меня *никого* нет, кроме Вас и — хотите-не хотите — придётся”, — называя Иваску уже в этом письме своим душеприказчиком.

На это решительное заключение и поиски доверенного лица вне России Цветаеву толкало ещё и осознание факта, что не все она могла взять с собой в Россию, куда активно стремилась ее семья и куда ей предстояло вернуть-

ся. Тщательный отбор длился годы. Сборы были подстёгнуты событием, изменившим и определившим всю дальнейшую жизнь Цветаевой: муж, Сергей Эфрон, вынужден был бежать из Франции, попав в ситуацию, неожиданную даже для него.³

Из письма Юрию Иваску мы видим, что первоначальным желанием Цветаевой было хранение всех рукописей в одном месте. Обстоятельства диктовали иное, и в Базель, в университетскую библиотеку, в отдел рукописей попала лишь часть цветаевского архива, известного под названием “*Depositum Marina Zwetajewa*”. Самый последний отбор, корректура, комментарии были сделаны в Париже, в гостинице “Иннова”, где Цветаева жила с сыном Георгием долгие месяцы перед отъездом.

С весны 1939 года, когда пакет с оттисками и некоторыми рукописными материалами был передан в Базель, прошло чуть более 60 лет. Нам известно, что передачу части цветаевского литературного наследия в университетскую библиотеку взяла на себя Эльза Малер (швейцарка по происхождению, родившаяся в Москве).

Пока была жива Эльза Малер, просмотр, работа с архивом, получение копий были возможными после её личного на это разрешения. На самом первом листе списка пользователей архива сохранилась надпись: “*Das Depositum darf nur mit dem Einverstádnis von Fr. Professor Mahler eingesehen werden.*”

Если проанализировать список лиц, работавших с архивом, то видно, что в самом начале это были известные биографы Цветаевой, издатели, литераторы. Время вносит свои коррективы. Тридцать лет прошло уже со дня смерти Эльзы Малер. Всё, что было неизданного из “*Depositum Marina Zwetajewa*”, издано. Надпись-указание его основательницы потеряла свой смысл и перечеркнута. Сейчас архивом пользуются, в основном, аспиранты-слависты из разных стран. Они приезжают, чтобы просто просмотреть материал, так как архивная работа требует времени, да и давно уже считалось, что “*Depositum*” не содержит ничего неопубликованного и неизвестного: сорок семь лет это собрание не пополнялось, и все соответствовало списку, сделанному еще рукой Марины Цветаевой. Поступивший на хранение в 1939 году архив содержал в основном корректуры уже вышедших в разные годы произведений с интереснейшими авторскими комментариями на полях. Особенной ценностью этого архива является рукописная книжечка с циклом стихотворений “*Лебединый стан*”, стихотворением “*Кто — мы?..*” и поэмой “*Перекоп*”, а также переписанная Мариной Цветаевой на больших (23 см × 30 см) листах глава “*Декабрь 1917 года*” из “*Записок добровольца*” Сергея Эфрона.

Но в конце 1986 года базельская университетская библиотека сделала приобретение, и сразу же в “Венском славистском альманахе” появилось сообщение с подробным описанием этого пополнения цветаевского архива.⁴ Этой покупке трёх книг и посвящено упомянутое мною приложение к докладу Робина Кембалла в Трудах 1-го международного симпозиума в Лозанне.

Не вдаваясь в подробности, перечислю названия этих книг:

— сборник стихов “Вёрсты” (Вып. 1. М.: Гос. изд-во, 1992).

— сказка “Мóлодец” (Прага: Пламя, 1924). Обе книги подарены М.С. Булгаковой, о чём свидетельствуют посвящения, сделанные рукой Марины Цветаевой;

— книга стихов “Ремесло” (М.; Берлин: Геликон, 1923). Подарена Анатолию Штейгеру и снабжена не только посвящением, но и большим количеством авторских комментариев на полях.

Примечательно, что на форзаце этих книг *не рукой автора* карандашом помечено:

Из собрания Павла Радзиевского. Париж.

Со времени этой покупки проходит около четырёх лет, и в 1990 году цветаевский архив пополняется ещё пятью единицами хранения из того же собрания Павла Радзиевского.⁵

В 1982 году в Лозанне Робин Кембалл говорил: “Задача, поставленная здесь передо мною, весьма скромна — дать краткий обзор этого архива, описать то, что он содержит и, между прочим (чтобы сразу же устранить все недоразумения), чего он не содержит:

например — вопреки надеждам разных коллег-цветаеведов, время от времени обращавшихся ко мне, в базельском архиве нет никаких писем, опубликованных или неопубликованных.”⁶

Время и покупки, сделанные научным библиотекарем Еленой Каниар, внесли свои коррективы. Итак, подробно о приобретении 1990 года.

Первым в перечне значится письмо Марины Цветаевой из Кламара от 16 мая 1932 года. Текст написан синими чернилами на листе в линию, размером 19,5 см х 26,5 см. Содержание:

*Clamart (Seine) 101, Rue Condorcet
16-го мая 1932 г.*

Многоуважаемый Николай Авдеевич,

Обращаюсь к Вам со следующей просьбой: 26-го в четверг я читаю доклад — Искусство при свете Совести. Не согласились ли бы Вы выступить в качестве собеседника? Мне кажется — тема привлекательная.

*Очень благодарна буду Вам за скорый ответ
М Цветаева (Краткое содержание доклада на-днях появится
в Посл. Новостях)⁷*

В наиболее полном на сегодняшний день семитомном собрании сочинений и писем поэта, вышедшем в Москве в издательстве “Эллис Лак” (1994–1995), есть письмо Георгию Петровичу Федотову от 16 мая 1932 года.⁸ Оно очень похоже по содержанию на письмо из базельского архива с той же датой. В обоих случаях речь идёт о письмах-приглашениях оппонентам. Из “Последних новостей” от 26 мая 1932 года известно, что приглашены были: Г. Адамович, Вадим Андреев, К. Бальмонт, кн. С. Волконский, Е. Зноско-Боровский, Н. Оцуп, М. Слоним, В. Сосинский, Г. Федотов, А. Эйсер.⁹

Из десяти писем-приглашений было известно только одно. Теперь нашлось второе. Важно отметить, что таким образом стал известен новый адресат Марины Цветаевой.¹⁰

“Самый волнующий из всех документов — почтовая открытка, отправленная из Гавра 12 июня 1939 года..., адресована господину Маринову,” — читаем у Жоржа Нива в сообщении по материалам женевских архивов, связанных с Мариной Цветаевой.¹¹

То же самое можно сказать об открытке, купленной в 1990 году для хранения в базельском архиве. На первом плане изображения — гора, обрыв, “крутизна”. На втором — пароход “Нормандия”. Текст открытки написан красными чернилами:

*До свиданья, дорогие! Ничего не забуду и еще раз — спасибо за все.
М. 12-го июня 1939 г.¹²*

Согласно перечню, открытка адресована мадам Szjpanyinsky, но при внимательном прочтении фамилии адресата в оригинале, становится ясно, что при регистрации документа была допущена ошибка — следует читать: мадам Сцепуржински. Среди известных адресатов Мария Сергеевна Булгакова — Родзевич — Сцепуржинская не значилась! *Следовательно, был найден ещё один адресат Марины Цветаевой.*¹³

В книге Вероники Лосской “Марина Цветаева в жизни” есть воспоминание Марии Сергеевны Булгаковой, которое подтверждает существование открытки, адресованной “мадам Сцепуржински”:

“У меня есть ею присланная открытка из Гавра в июне 1939 г.”¹⁴

В 1990 году отдел рукописей приобрёл также разрозненные листки из поэтических альбомов:

— четыре, размером 13,5 см × 8 см;

— пять, размером 20,5 см × 14,5 см;

— два, размером 21 см × 13,5 см;

Из них особый интерес представляют пять листов из альбома с золотым обрезом. На первом наклеен лист бумаги в клетку, на котором рукой Марины Цветаевой, карандашом, написано её стихотворение “Это — пеплы сожжённых: Утрат, обид...”¹⁵

На втором и третьем листах стихи, переписанные Анатолием Штейгером. Кем были заполнены остальные листы, кому принадлежали эти поэтические альбомы — неизвестно. Интересная деталь: Павел Радзиевский пожелал, чтобы эти листы оставались в комплекте.

Среди трёх купленных фотографий есть одна, часто появлявшаяся в печати, на обороте — имена изображенных, в том числе “герой поэмы горы и поэмы конца Родзевич муж Марии Серг. Булгаковой”¹⁶ Так или иначе, значительная часть приобретений 1986 и 1990 годов принадлежали когда-то М. С. Булгаковой.

Может ли быть, что приобретения, связанные с именем Анатолия Штейгера, являются частью архива его сестры, Аллы Головиной?

Считавшийся исчерпанным базельский архив Марины Цветаевой — не осталось неопубликованного! — дарит неизвестные автографы, письма, новые загадки и может стать источником новых творческих возможностей и духовных стимулов. До сих пор осталась, однако, невыполненной задача, которую Робин Кембалл еще в 1982 году сформулировал так: “... составление полного, подробного списка всех исправлений, дополнений, купюр, комментариев”¹⁷

-
1. Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI — 3.VII. 1982). Bern, 1991. С. 417–432.
 2. Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 7. М., 1995. С. 389.
 3. С. Эфрон не скрывался после того, как был убит И. Рейсс. Муж М. Цветаевой бежал некоторое время спустя, когда, в результате полицейских расследований, его косвенная причастность к свершившемуся становилась всё очевиднее.
 4. Wiener slavistischer Almanach. Sonderband 18. S. 263.
 5. После ранней смерти парижского собирателя Павла Радзиевского велись переговоры о передаче его уникального собрания книг в базельскую университетскую библиотеку. С мая по октябрь 1997 года научный библиотекарь Елена Каниар состояла в переписке с матерью собирателя, у которой первоначально находилось это собрание, во всяком случае большая часть. Надо отметить, что в списке книг, предназначенных для передачи, есть прижизненные издания Марины Цветаевой — восемь экземпляров, из которых три с посвящениями автора.
 6. Кембалл Р. Завет перед отъездом // Марина Цветаева. Труды 1-го международного симпозиума. С. 417.

В 1996 году, готовясь к 4-ой международной конференции в Доме-музее Марины Цветаевой в Москве, я впервые обратилась в базельскую университетскую библиотеку, чтобы ознакомиться с содержанием “Depositum Marina Zvetajewa”. Конференция была посвящена циклу стихов “Лебединый стан” и поэме “Перекоп”, и, работая с архивом, я ограничилась беглым просмотром его содержимого, уделив особенное внимание рукописной книжечке (в других источниках называемой тетрадью) с вышеупомянутыми произведениями. Это заняло много времени, и тогда понятно, что с 1996 года письмо Н. А. Оцупу и открытка, адресованная Сцепуржинской, оставались без достаточного внимания ещё два года. Хочу отметить, что сотрудники библиотеки и отдела рукописей отнеслись с пониманием к моему желанию подарить Дому Цветаевой в Москве цветную копию книжечки, т. к. Дом её не имел.

7. Орфография оригинала сохранена.
8. Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 7. М., 1995. С. 427.
9. Там же. С. 175 (примеч. к письму 98).
10. См. Указатель писем М.И. Цветаевой по адресатам (Т. 7. С. 829–830). Н.А. Оцуп среди известных адресатов не значится.
11. Нива Ж. Миф об Орлёнке (По материалам Женевских архивов, связанных с Мариной Цветаевой) // Звезда. 1992. № 10. С. 140.
12. Орфография оригинала сохранена.
13. См.: Указатель писем М.И. Цветаевой по адресатам.
14. Лосская В. Марина Цветаева в жизни: Неизданные воспоминания современников. М.: Культура и традиции, 1992. С. 192.
15. Существуют разночтения с вариантом, опубликованном в: Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 2. М., 1994. С. 153.
16. Так в оригинале.
17. Подробный и внимательный анализ текстов придали мне смелости задумать осуществление задачи, сформулированной Р. Кембаллом. Исправления Цветаевой — её последняя воля, в силу различных обстоятельств, были часто не учтены составителями как американского, так и российского собраний сочинений.

Евгений Пастернак

Б. ПАСТЕРНАК И М. ЦВЕТАЕВА. ПОСЛЕ РИЛЬКЕ

Из всего объема переписки Бориса Пастернака с Мариной Цветаевой нам известна пока едва ли пятая часть. Фонд Цветаевой в РГАЛИ, куда А. С. Эфрон сдала свой архив, ещё закрыт. Е. Б. Коркина, занимающаяся подготовкой его к изданию, просила сообщить участникам конференции, что собрание писем Пастернака и тетради с черновиками писем Цветаевой к нему, по ее предварительным предположениям, станут предметом ее работы в лучшем случае через год. Если мы будем живы и здоровы, на что в нашем возрасте нелегко рассчитывать, нам, может быть, предложат принять в этом некоторое участие. А пока нам приходится довольствоваться тем, что есть.

По сохранившимся в копиях А. Крученых письмам Цветаевой мы можем установить, что, уезжая в марте 1923 года из Берлина в Москву, Пастернак назначил весну 1925 года временем своего будущего свидания с Мариной Ивановной в Веймаре, городе Гёте, где он пробыл один или два дня осенью 1922 года. Из-за рождения Мура этот срок был перенесен на год. Вопрос о приезде Пастернака, “рванувшегося” к Цветаевой в Париж весной 1926 года, был передан им на ее усмотрение, она снова отложила его на год, “отвела: не хотела *всеобщей* катастрофы”, — как объясняла А. Тесковой¹. Местом встречи теперь должен был стать Лондон, куда недавно ездила Марина Ивановна по приглашению Д. Святополк-Мирского.

Весной 1927 года Пастернаку стало ясно, что ни о какой поездке речи быть не может, он писал об этом Р. Н. Ломоносовой, которая приглашала его в Италию, объясняя свой отказ необходимостью закончить работу, позднее получившую название “Охранная грамота”². Невозможность встречи в этот раз вызвала отчаянное письмо Цветаевой. Первоначальная копия этого письма была сделана Е. А. Крашенинниковой 19 октября 1941 года. Мы его получили в списке, сделанном Е. Н. Берковской³, непрочитанные места и пропуски восстанавливаем по догадке. Они даются в угловых скобках.

11 мая 1927.

Борис! Ты никогда не думал, что есть целый огромный чудный мир, для стихов запретный и в котором открываются, — открывались бы такие огром-

ные законы. Так нынче, идя по улице, подумала: не странно ли, что мужчина пойдящий припадает к женщине как к роднику. Поящий пьет! — *Правда* этой превратности (перевернутости). Дальше: не есть ли поить — единственная возможность жить? То, что узнаёшь вдвоем — так бы я назвала, так это называется. Ничто, Борис, не познается вдвоем (забывается — всё!) ни честь, ни Бог, ни дерево. Только твоё *тело*, к которому тебе ходу нет (*входа нет*). Подумай: странность: целая область души, в которую я (ты) не могу одна, Я НЕ МОГУ ОДНА. И не бог нужен, а человек. Становление через второго. Sesam, <öffne> dich auf!!

Думаю, что если я была бы с человеком, которого бы очень любила — мало! — того героя поэмы тоже очень любила, нет, с таким — ну Колумбом — внутрь как я — я бы сказала, т. е. узнала, установила, утвердила, новооткрыла целый ряд изумительнейших вещей — только потому несказанных, что несказанных. Внезапное озарение, что я целой себя (половины, нет), второй себя, другой себя, земной себя, а ради чего-нибудь жила же — не знаю, да вопреки Поэме Конца. То было ошеломление..... любви (так меня никогда никто не смел любить, как люблю!), зачарованности *чужой* зачарованностью, вдохновение чужим вдохновением, — в горах отзыв — (Поэма Горы). Зараженность и заряженность — сильнейший вид душевной отзывчивости, нашедшей земные слова. Борис, это страшно сказать, но я телом никогда не была, ни в любви, ни в материнстве, все отсветом, через, в переводе с (или на!). Смешно мне, тебе незнакомому (разве ты-то в счет), да ещё за тридевять земель писать такое. Я редко думала о тебе таком — ожогами [?] — не для (длить). А за последний год... совсем ты стал младшим братом Рильке, не кончаю из суеверия. А сегодня? И такая жгучая жалость, что не бывать, не бывать! Ведь целый мир (открытый бы!) пойдет ко дну! (А мог бы взорваться). Ведь целый мир не взойдет со дна. Я бы такие слова нашла чистые: (читатель бы думал, конечно, что я говорю о Царстве Небесном, как теперь <благодаря> Борису и <Рильке> убеждена в <правде> хотя бы этого стиха:

— (целое было было)
Точно гору несла в подоле —
Всего тела боль!
Я любовь узнаю по боли
Всего тела вдоль.

Точно поле во мне разъяли
Для любой грозы.
Я любовь узнаю по дали
Всех и вся вблизи.

Точно нору во мне прорыли
До основ, где смоль.
Я любовь узнаю по жиле,
Всего тела вдоль
Стонущей. Сквозняком, как гривой,
Овеваясь, гунн:
Я любовь узнаю по срыву
Самых верных струн
Горловых, горловых ущелий
Ржавь, живая соль.
Я любовь узнаю по щели,
Нет! — по трели
Всего тела вдоль!⁴

Ты, Борис, в этом мире (донном) уже был в “Сестре моей жизни” — огненная чистота, огненная чистка этой книги! Тогда, когда писала (впрочем, плохо писала), умыкала как тайну. Но ты не замкнул его ночью, роздал его по кругу дня, <внес> в него деревья, тучи. Раздарил, распял его. Это в твоей книге просмотрели все. Я не говорю о *Liebeslieder*, я говорю о строках. Есть строки тождественные, равнодействующие.

Ты же знаешь, какие чудные строки для открытий твоих и моих. Какая сокровищница подобий (соответствий).

Тот свет, Борис, это ночь, утро, день, вечер и ночь с тобой, *это — круглые сутки!* А потом...

Не пойми меня превратно: я живу не, чтобы стихи писать, а стихи пишу, чтобы жить. (Кто же конечной целью поставит писать стихи?) Пишу не потому, что знаю, а для того, *чтобы знать*. Пока о вещи не пишу (не гляжу на нее), ее нет. Мой способ знания — высказывание, тут же знание, из-под пера. Пока я вещи не пишу, не думаю о ней. (Ты тоже ведь). Перо русло опыта сущего, но спящего. Так Сивилла до слов не знает. Сивилла знает сразу. Слово — фон вещи в нас. Слово — путь к вещи, *не обратно*. (Если было бы обратно, нужно было бы слово, а не вещь, а конечная цель вещь).

Ты мне, Борис, нужен как пропасть, как прорва, чтобы было, куда бросить и не слышать дна. (Колодцы в старинных замках. Камень. Раз, два, три, четыре, семь, одиннадцать... Есть). Чтобы было, куда любить. Я не могу (ТАК) любить не поэта. И ты не можешь. Ведь тайная мечта твоя и моя делаться нищими. А какое же нищими, раз в тебе (хочешь не хочешь) высшее. Пойми <цену> поражения твоего, моего, если будет. Не божеством, не любым: равным (собожеством или же со-люб)ым в мире ином!) Мечта о равенстве — мечта о поражении от равного. Равенство — как ристалище...

Любить я тебя, конечно, буду больше, чем кто-либо когда-либо, но не по своему масштабу. По своему масштабу (всей себя, себя — в другом, во всем <...?>) — мало. Я как-то втягиваю в любовь такое, от чего она не сбывается, рассредотачивается, разрывается. (У других развивается дважды: как развитие (постепенность) и как *развитие* (растление) и потом лохмами возвращается ко мне отовсюду по кругу разрыва: с неба, с деревьев, справа и слева протянутые руки из-под ног (земли — травой). (Другой любит меня, я — всё. Другой любит меня, я — всех. Пусть *в нем*, но ВСЁ И ВСЕХ). Но при чем тут ты? Там на границе того света уже одной ногой на нем, мы не можем, не в том <ли> и чудо того света, что здесь не можем не! оповестить Бога, в какую сторону скашиваем каблуки. Я не могу представить себя иной и знаю, что по первому приезду — иной — стану. Я иная — это ты. Только предстать...

И возвращаюсь к первой половине письма.

— А может быть — именно Бог???

М.

О том, как была воспринята страстная обнаженность этого письма, мы можем только строить догадки, письма Пастернака нам недоступны. Но судя по тому, что известное нам письмо к Ломоносовой об отказе от поездки за границу написано 17 мая, то есть сразу по получении письма Цветаевой, можно предположить, что эти рассуждения испугали его. Ещё в прошлом году он писал Марине Ивановне об адских муках одиночества, переживаемого летом в городе, как “самой громкой ноте во вселенной”, и “страшных истинах, которые узнаешь в этом абсурдном кипении воздерживающейся крови”. Но для него “на всех этих истинах, открывающихся только в таком потрясении, держится, как на стонущих дугах, все последующее благородство духа, разумеется до конца идиотское, ангельски трагическое”⁵. Без этой “двойственности” Пастернак никогда не представлял себе жизни, и преодоление соблазна было для него законом существования. Цветаева не поняла его, предлагая не смущаться женой и сыном и брать от жизни все, что можно — “пока ещё хочется брать”⁶.

Цепь размышлений о возможности совместной жизни легко выявляется в доступной нам части переписки Пастернака и Цветаевой.

“Любить Вас так, как надо, мне не дадут, и всех прежде, конечно, — Вы, — писал Пастернак 16 июня 1924 года. — О, как я Вас люблю, Марина! Так вольно, так прирожденно, так обогащающе ясно. Так с руки это душе, ничего нет легче!.. Вы видите, как часто я зачеркиваю? Это оттого, что я стараюсь писать с подлинника. О, как меня на *подлинник* тянет! Как хочется

жизни с Вами! И, прежде всего, той ее части, которая называется работой, ростом, вдохновеньем, познаньем”⁷.

По архивным данным, которыми с нами поделилась Е.Б. Коркина в 1976 году, количество писем Пастернака, посланных в 1927 году Цветаевой, несколько превышает число писем 1926 года. Это письма второй половины года, когда в их переписке появилась новая тема: поездка Анастасии Ивановны к Горькому в Сорренто, предпринятая ею с целью навестить сестру в Париже.

К этому времени самостоятельность позиции Цветаевой в эмиграции приобрела черты трагической определенности. Плохое состояние здоровья С.Я. Эфрона не давало наладить регулярный заработок, росла изоляция Цветаевой в литературной среде, случайные публикации, перемежающиеся ещё более редкими авторскими вечерами, не позволяли выбраться из нищеты.

По случайным упоминаниям, мелькающим в цитируемых А.С. Эфрон письмах Пастернака, удастся выявить его позицию активного противостояния официальной тенденции вычеркнуть имя эмигрантки из памяти читателей.

Надпись на журнальном оттиске “Русского современника” № 2 (1924), посланного Пастернаком Марине Ивановне весной 1926 года, упоминает историю публикации в том же журнале, но в следующем № 3, стихотворений Цветаевой, “изумительного Занавеса и Сахары”: “с ужасными опечатками, не по моей вине, просил прислать корректуру, выпустили в Питере, не исполнив просьбы”⁸.

Стихотворения были посланы Пастернаку в мае 1924 года, о чем мы узнаем из его письма к жене от 19 мая 1924 года:

“Получил от Цветаевой стихи. Ах какие стихи, Женя! Вильям, Дмитрий <Петровский> и др. без ума от них. Помнишь, как я тебе и Шуре “Версты” читал? Они изумительны, я их в “Современник” отдал, наверное Коля Вильям о ней статью в журнал даст”⁹.

Своим восхищением Пастернак немедленно делится с друзьями, только Н. Н. Вильям-Вильмонт не осуществил намерения и статьи о поэзии Цветаевой не написал, а может быть, он понял, что журнал не сможет ее опубликовать, — издание в силу своей свободной ориентации подвергалось критическим нападкам и вскоре было запрещено. Но Пастернака такие опасения не останавливали, и тогда же, 15 мая, он читал эти стихи (вероятно, ещё и другие) на своем вечере в Доме ученых. Об этом мы читаем в приведенной А. Эфрон цитате из его письма от 16 июня 1924 года: “Между прочим я Ваши тут читал. “Цветаеву, Цветаеву!” — кричала аудитория, требуя продолжения...”¹⁰.

В письме к Цветаевой 25 марта 1926 года Пастернак ярко рисует сцену своего чтения “Поэмы Конца” друзьям, которых он “прерывающимся голосом” вечер за вечером посвящал “в ту бездну ранящей лирики, Микельанджеловской раскидистости и Толстовской глухоты, которая называется Поэмой Конца”¹¹.

Той же весной были написаны первые стихи — посвящения Пастернака Цветаевой. Одно из них было вызвано погружением по просьбе Цветаевой в подробности недавнего самоубийства Сергея Есенина, о котором она намеревалась писать поэму-реквием. Пастернак собирал и посылал ей печатные отклики, воспоминания и рассказы друзей, запрашивал людей, близко знавших Есенина. Известно его письмо к Г.Ф. Устинову, который был свидетелем последних дней Есенина. В нем Пастернак приводит слова из недавно полученного письма Цветаевой:

“Напишите мне достоверности о смерти Есенина: час, день недели, число, название гостиницы, по возможности — номер. С вокзала — прямо в гостиницу? Подтвердите. По каким улицам с вокзала — в гостиницу? (Вид и название). Я Петербурга не знаю, мне нужно знать.

Ещё: год рожденья, по возможности — число и месяц. Были, наверное, подробные некрологи. — Короткую биографию: главные этапы.

Знала его в самом начале войны, с Клюевым. — Рязанской губ<ернии>? Или какой? Словом все что знаете и не знаете.

Внутреннюю линию — всю знаю, каждый жест, — до последнего. И все возгласы, вслух и внутри. Все знаю, кроме достоверности. Поэма не должна быть в воздухе”¹².

Знание Цветаевой “внутренней линии” самоубийства наряду с трагическими сценами только что прочитанной “Поэмы Конца” вызывали у Пастернака тревогу за нее, которая, несмотря на шутливость тона, ясно слышится в его стихотворении “Не оперные поселяне”.

Ты все ещё край непочатый.
А смерть это твой псевдоним.
Сдаваться нельзя. Не печатай
И не издавайся под ним.

Стихотворное посвящение к поэме “Лейтенант Шмидт” было послано Цветаевой 19 мая 1926 года и сопровождалось кратким объяснением: “Тут — понятие (беглый дух): героя, обреченности истории, прохожденья через природу, — моей посвященности тебе”¹³.

Несмотря на объяснение, в котором писание исторической поэмы уподоблено погоне за ускользящим, как олень, героем, Цветаева, при всей

своей восприимчивости, которую так ценил в ней Пастернак, не поняла его до конца, увидев в нем “укоризну” неестественности.

Усложненное формальной задачей акrostиха, стихотворение было не понято также и редакцией “Нового мира”, где печаталась поэма. Возник скандал, и Пастернак был обвинен в намеренной зашифровке политического содержания, адресованного белоэмигрантке. Он вынужден был оправдываться перед главным редактором журнала В.П. Полонским:

«“Посвящение” прикрито условностями формы из побуждений, до политики никакого отношения не имеющих. Сделанное поэту, оно отдано на волю случая, в предположении, что поэтами же и будет раскрыто. <...> я всегда смотрел в глаза Вам также прямо и с той же симпатией и безусловным уважением, как — серьезно, неслучайно и во всех отношениях заслужено и мое посвящение Цветаевой»¹⁴.

Этим эпизодом можно объяснить то, почему последующие, появлявшиеся в печати стихотворные обращения Пастернака к Цветаевой, публиковались или без названия, или обозначенные только начальными буквами (“М. Ц.”), или снова в форме акrostиха (“Мгновенный снег, когда бульжник узрен...”). Скандал в “Новом мире” случился по выходе журнала, в ноябре 1926 года, но это не было для Пастернака неожиданным, он шел на это, зная, что цензура уже не пропускает никаких материалов из эмиграции, и писал Цветаевой, что несмотря на желание Асеева и Кирсанова опубликовать “Поэму Конца” в возобновившемся “Лефе”, Главлит не даст на это разрешения¹⁵.

Желание соединить все более расходящиеся концы пропасти, пролагаемой между эмиграцией и оставшимися в России, стало основным направлением работы над романом “Спекторский”, посвященным трагическому разобщению людей, волею судьбы оказавшихся по разные стороны границы. В письме от 20 апреля 1926 года Пастернак писал Цветаевой “о продолжении усилий, направленных на то, чтобы вернуть истории поколение, видимо отпавшее от нее”, поколение, к которому принадлежали они оба. Он объяснял ей, что именно он предполагает сделать, чтобы поддержать ее и помочь ей: “Я передвинусь и продвинусь не только к тебе, но и к какой-то возможности быть для тебя (пойми широчайшим образом) чем-то более *полезным* в жизни и судьбе”¹⁶.

В “Спекторском” сказалось намерение Пастернака вопреки общей тенденции восстановить в литературе “возможность индивидуальной повести, то есть фабулы об отдельных лицах”, а не об абстрактных категориях “стадности”, на которые делила общество советская пропаганда. Основной пафос романа был направлен на дифференциацию той общности людей, “о которой принято говорить наиболее фальшиво и лицемерно: точно ее отсутствие ничего, кроме публицистического злорадства, не вызывает и не

оставляет в воздухе ощутительной пустоты; точно разлука не является названием того, что переживается в наше время большим, слишком большим множеством людей”¹⁷. Так писал Пастернак редактору Ленгиза П. Н. Медведеву, даже в личном письме не решаясь открытым текстом назвать эмиграцию и боясь этим словом смутить своего корреспондента. Но эта деликатность не помогла, роман был отвергнут редакцией за “идеологическую несоответственность” выраженных в нем общественных тенденций.

В середине мая 1926 года Пастернак послал Цветаевой опубликованную в альманахе 4-ю главу романа “Спекторский”, где намечалась первая встреча героя с поэтессой Марией Ильиной. Более подробно она описана в следующей главе. Эта встреча могла бы напомнить Цветаевой то собрание поэтов в конце января 1918 года у Амари (Цетлиных), где они впервые увиделись. О нем же Пастернак писал в “Охранной грамоте”. Перечисляя пришедших туда поэтов, он называет Цветаеву, сопровождая ее появление проникновенными словами:

“Я не мог, разумеется, знать, в какого несравненного поэта разовьется она в будущем. Но не зная и тогдашних замечательных ее “Верст”, я инстинктивно выделил ее из присутствовавших за ее бросающуюся в глаза простоту. В ней угадывалась родная мне готовность в любую минуту расстаться со всеми привычками и привилегиями, если бы что-нибудь высокое зажгло ее и привело в восхищенье. Мы обратили тогда друг к другу несколько открытых товарищеских слов. На вечере она была мне живым палладиумом против толпившихся в комнате людей двух движений, символистов и футуристов”¹⁸.

Об этой встрече Цветаева вспоминала в своем первом письме к Пастернаку в 1922 году, она воспроизвела в нем те несколько слов, которыми они тогда обменялись. С удивлением она отметила их значительность и серьезность: “Как хорошо. Как точно. Как вне самолюбия. — Поэт”¹⁹. Издание “Охранной грамоты” в 1931 году было встречено роем критических нападок, обвинявших автора в идеализме, что тогда было равно обвинению в контрреволюционности. Ее переиздание было запрещено.

Желание Пастернака быть полезным Цветаевой осенью 1927 года неожиданно обернулось реальным участием.

Анастасия Ивановна Цветаева своими рассказами о судьбе Марины сумела разжалобить Горького, и он предложил ей свою поддержку. К этому времени относится также посылка книг и двух писем Цветаевой Горькому, в которых она просила устроить доступ в Россию недавно вышедшей книги “После России”. “Вещь вернулась бы в свое лоно, — писала она. — Здесь она никому не нужна, а в России меня ещё помнят”.

Но свое обещание помощи Горький обставил такими сложностями и секретными, что Пастернак, с которым Анастасия Ивановна, очарованная Горьким, поделилась своей удачей, чутко уловил обоюдостороннюю опасность подобного предприятия. Огласка этих отношений грозила обернуться для Цветаевой полным и окончательным ostracismом в эмигрантской среде и совершенно погубить ее репутацию. С другой стороны, и Горький за связь с белоэмигрантами немедленно становился политически неблагонадежным в глазах своих советских покровителей. Увидев в этой таинственной паутине скрытую ловушку и угрозу неустойчивому положению Цветаевой, Пастернак со всей откровенностью и прямоотой просил Горького снять эту заботу, обещав, что берет ее на себя. В письме к Горькому 13 октября 1927 года, написанном на следующий день по приезде Анастасии Ивановны в Москву, Пастернак в полном согласии с желаниями М. Цветаевой определял широту своих намерений по отношению к ней:

“В том узле лиц и фактов, которого Вы с таким великодушием коснулись этим летом, важно и близко мне огромное дарование Марины Цветаевой и ее несчастная, непосильно запутанная судьба <...> Роль же и участь <...> М. Ц<ветаевой> таковы, что если бы Вы спросили, что я собираюсь *писать* или делать, я бы ответил: все, что угодно, что может помочь ей и поднять и вернуть России этого большого человека, м<ожет> б<ыть>, не сумевшего выровнять свой дар по судьбе или, вернее, обратно”²⁰.

Горький не понял смысл сказанного, который касался в первую очередь того, чтобы поэзия Цветаевой была доступна русскому читателю (что и составляет по закону профессиональный заработок поэта), он увидел здесь просьбу помочь ей вернуться, и ответил Пастернаку, что “это едва ли возможно”, — имея в виду, что причиной отказа будут, конечно, ее стихи о белой армии. Этим же объясняются его поиски непрямого пути посылки денег, его желание сохранить эту тему в тайне и неожиданно проявившаяся дикая нервность при обсуждении этих вопросов в переписке. К тому же он высказал крайнее неприятие стихов Цветаевой.

“Позвольте мне говорить со всею откровенностью, — писал Пастернак в следующем письме 27 октября, решившись действовать напрямик. — Я знаю, что это — в какой-то мере — тайна, которую я вправе знать, но которой не должен касаться. Но как мне выйти из этого круга с соблюдением всех градусов и ничьих запретов не нарушая! Итак, я прорываю его. Я говорю о новом примере Вашей отзывчивости, о деньгах для М. Цв<етаевой> <...> Ничего, кроме желанья простоты и блага, моя просьба не содержит. Вы меня осчастливите, если ее поймете и ей последуете. Вот она. Я умоляю Вас, откажитесь вовсе от денежной помощи ей, неизбежной тягостности в результате этого ни Вам, ни М. Цв<етаевой> не избежать! В этом сейчас нет

острой надобности. Мне удалось уже кое-что сделать, м<ожет> б<ыть>, удастся и ещё когда-нибудь”²¹.

Пастернак имеет в виду недавнюю срочную посылку денег Цветаевой через сестру Жозефину, жившую в Мюнхене²², а вскоре он находит возможность наладить такую помощь через Р. Н. Ломоносову, компенсируя ей посылки эквивалентными суммами, выплачиваемыми ее знакомым и родственникам в России. Прямые денежные посылки из России были запрещены.

Вероятно, Горькому было ясно, что письма его перлюстрируются, и он резко прервал переписку с Пастернаком, попросив его более не писать ему и высказав А. И. Цветаевой свое раздражение по поводу разглашения “тайны” его благотворительности.

Говоря Горькому и потом повторяя это в письме к Цветаевой о том, что он собирается писать, чтобы “вырвать это огромное дарование из тисков ложной и невыносимой судьбы и вернуть его России”, Пастернак, кроме того, имел в виду также свои работы этого времени и прежде всего роман “Спекторский” и “Охранную грамоту”.

Через полгода Пастернак так написал недавно вышедшие “Две книги” своему почитателю, писателю Ц. Ф. Гоффеншеферу: “Милый читатель, — лучший поэт нашего поколения — Марина Цветаева. Не всякая роль в эмиграции добровольна, как не всякая и у нас. 10 мая 1929. Б. Пастернак”.

В июне 1935 года в Париже на Международном конгрессе в защиту культуры состоялась долгожданная встреча Цветаевой и Пастернака.

Через десять лет, в ноябре 1945 года, узнав о потере писем М. Цветаевой, Пастернак по просьбе А. Крученых сделал такую запись:

“В 22–23 гг. (зимой) я был в Берлине, а Цветаева в Праге. Тогда я уехал из-за границы, не повидав ее. В последующие годы я несколько раз собирался за границу, в особенности решительно и серьезно в начале 1926 года, после связи, установившейся у меня и у Цветаевой с Р. М. Рильке, незадолго до его смерти. Но из предполагаемых моих поездок ничего не выходило, и за границу я Марину Ивановну увидел лишь в Париже в июне месяце 1935-го года, на антифашистском съезде, куда я приехал больным (у меня была полугодовая бессонница, почти на границе душевного заболевания).

Тогда с М. И. и ее семьей я встречался ежедневно.

Б. П.

26 ноября 1945²³.

Чтобы уточнить сроки этой неожиданной и душевно уже изжитой встречи, напомним, что Пастернак, несмотря на болезненное состояние и решительное сопротивление поездке, был насильно, по приказу из Кремля, привезен в Париж 23 июня 1935 года. Через пять дней, 28 июня, Марина Цве-

таева уехала с сыном в Фавьер. Свое свидание с Пастернаком она назвала “невстречей”. В Париже оставались Сергей Эфрон с 23-летней Ариадной, с которыми Пастернак гулял по Парижу, тщетно пытаясь своими рассказами о жизни в Москве развеять их горячую увлеченность Советской Россией и стремление вернуться. Это продолжалось ещё неделю до 4 июля, когда советская делегация, опасаясь политических провокаций со стороны фашистской Германии, в обход морем, через Лондон и Ленинград вернулась в Москву.

Если в 20-е годы Пастернак по мере сил пытался публиковать стихи Цветаевой и широко давал читать ее поэмы, восторженно принимаемые слушателями, которые ещё умели ценить ее высокую лирику, то теперь он вынужден был разочаровать Цветаеву и ее родных, мечтавших о читателе в России. Лирическая поэзия к этому времени была полностью изжита и никому там не нужна. Тема болезни и гибели лирики обсуждалась в переписке Пастернака и Цветаевой ещё десять лет тому назад, когда им владела мучительная мысль о том, что лирическая поэзия не оправдана временем и занятие ею стало холостой претензией. Эпоха войн и революций нуждалась в историке и создателе эпоса.

“Ах, не сберегло меня ничто, и все, что я отдал, уже не вернется ко мне, — писал он в апреле 1924 года родителям. — Нет музыки и не будет. Может быть, ещё быть поэзии (Люверс), но не должно быть и ее, потому что надо существовать, а никак не ее требует современность, и придется мне импровизацию словесную также оставить, как и фортепьянную. <...> Но не думайте, что я тут в каком-то особо плохом положении или терзаюсь миражем, призракными страданиями. В таком положении и Андрей Белый, и многие ещё, и веку не до того, что называлось литературой”²⁴.

Более определенно это же положение было сформулировано в анкете “Ленинградской правды” 18 января 1926 года:

“Стихи не заражают больше воздуха, каковы бы ни были их достоинства. Разносящей средой звучанья была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика немислима”²⁵.

Своими сомнениями Пастернак делился с Цветаевой, и она всей душой отзывалась на его откровенность. Участие и поддержка Цветаевой становятся для него необходимостью. Летом 1925 года он посылает ей журнальный оттиск с поэмой “Высокая болезнь” как знак своего прощания с лирикой.

Хотя как прежде, потолок,
Служа опорой новой клетки,
Тащил второй этаж на третий
И пятый на шестой волок,
Внушая сменой подоплек,

Что все по-прежнему на свете,
Однако это был подлог,
И по водопроводной сети
Взбирался кверху тот пустой
Сосущий клекот лихолетья...
.....
Он славил твердость и застой
И мягкость объявлял в запрете.
Что было делать? Звук исчез
За гулом выросших небес.

Вскоре, тем же летом 1925 года, с одобрения Цветаевой Пастернак оставляет лирику и принимается за большую эпическую поэму о революции 1905 года.

Теперь, в 1935 году, при своей встрече он пытался ей объяснить психическую тяжесть своего состояния, вызванного, в частности, необходимостью преодоления в себе лирического начала. В письме к Н. С. Тихонову, с которым Пастернак ее познакомил, Цветаева передает свой разговор с ним и свое непонимание того, почему “Борис, лучший лирический поэт нашего времени, <...> предавал Лирику, называя всего себя и все в себе — болезнью. (Пусть — “высокой”)”²⁶.

Здесь слышны отзвуки ее романтического и категорического неприятия этой ситуации, трагическую сторону которой она вполне поняла, только сама очутившись в Советской России.

Пастернак провожал 8 августа 1941 года Марину Ивановну с Муром в эвакуацию и через два месяца встречался с Муром, который вернулся после гибели матери в Москву. О своих впечатлениях от этой встречи он рассказывал в 1959 году З. А. Масленниковой:

“Мур был красивый, избалованный, не по летам развитой мальчик, наверно, он томился в Елабуге. И вот однажды Марина сказала ему:

— Мур, я стою помехой на твоём пути, но я этого не хочу, надо устранить препятствие.

Мур ответил:

— Об этом надо подумать, — и ушел гулять.

Когда он вернулся, он нашел свою мать повесившеюся.

Мур уехал в Чистополь, но он рвался в Москву. Он привез с собой сундук, набитый рукописями матери. Кое-что он продавал и на это жил. <...> Он оставил рукописи на хранение у поэта-символиста Садовского, жившего в Новодевичьем монастыре”²⁷.

В альбоме Крученых сохранилась запись, сделанная Пастернаком непосредственно после встречи с Муром в Москве, 12 октября 1941 года: “Как тебе это нравится, Алеша. Мы всегда это предчувствовали. Кто же мог [жить] после всего этого.

12 октября. Боря.”²⁸

В словах: “после всего этого” — угадывается рассказ Мура об ужасе арестов отца и сестры и беспокойстве матери об арестованных.

На следующий день, 13 октября 1941 года, папку с письмами Цветаевой Пастернак передал Е. А. Крашенинниковой и О. Н. Сетницкой. Через день он был отправлен в эвакуацию в Чистополь, где находилась его семья.

Бродя по улицам Чистополя, он задумывал стихотворение “Памяти Марины Цветаевой”, в которое включались картины зимнего провинциального городка, куда она приезжала за три дня до гибели. Стихотворение было написано уже в Москве в конце 1943 года, когда он смог вернуться в свою разоренную московскую квартиру. “У себя дома”, — как он записал, передавая его автограф Крученых.

Потеря писем Цветаевой была последней датой следовавших одно за другим трагических событий, связанных с ее кончиной. В какой-то мере в этом был повинен тот же Крученых, изъявивший желание ознакомиться с ними и кое-что скопировать для своего самодельного журнала “Тетради Цветаевой”. Запись Пастернака об этом известии сопровождалась подарком, последним, что оставалось у него от Цветаевой и что он теперь боялся тоже потерять — открытками с гравюрами В. Голлара (W. Hollar, 1606–1677), изображавшими Лондон до великого пожара.

“В Алешину коллекцию в качестве памятки: сегодня 26 ноября 1945 г. утром почти одновременно или одно вслед за другим

1) мне доставили из Лондона меня прозаического по-английски;

2) Крученых сообщил мне о пропаже самого для меня дорогого, многочисленных писем Марины ко мне. Я записываю это на одной из открыток с гравюрами старого Лондона Вячесл. Голлара из серии, подаренной и присланной мне Мариной из Лондона в апреле 1926 г., когда она там была и куда я попал спустя 9 лет дня на 3 на 4 на обратном пути с антифашистского съезда в Париже.

На хранение Алеше.

Б. П.”²⁹

Гибель этих писем стала завершающим аккордом бесчисленных утрат последних лет: друзей, родителей, приемного сына, картин отца, собственного архива, разорения всей домашней обстановки и в московской квартире, и на даче, и пр. и пр. Для Пастернака она была символом и подтвержде-

нием рокового пути потерь, сопровождавшего и составлявшего его жизнь на всем ее протяжении.

В 1948 году, попавшая в ссылку после лагеря Ариадна Эфрон, написала Пастернаку о своем намерении поехать в Елабугу на поиски могилы матери.

“Дочь Цветаевой, — сообщил Пастернак 21 мая 1948 года своему знакомому В. Д. Авдееву в Чистополь, — запросила письмом Ник. Ник. Асеева, известно ли место, где погребена Марина Ивановна в Елабуге. В свое время я спрашивал об этом Лозинского, жившего в Елабуге, и он мне ничего не мог по этому поводу сказать. Может быть, исходя из Вашего территориального соседства с Елабугой (мож<ет> быть, у Вас там есть знакомые), Вы что-нибудь узнаете по этому поводу. Если бы мне десять лет тому назад (она была ещё в Париже, я был противником этого переезда) сказали, что она так кончит и я так буду справляться о месте, где ее похоронили, и это никому не будет известно, я почел бы все это обидным и немислимым бредом”³⁰.

1. Письмо от 20 марта 1931 г. — Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т.6. М., 1995. С. 393.
2. Письмо от 17 мая 1927 г. — Минувшее: Ист. альманах. Вып. 15. М. – СПб., 1994. С. 219–221.
3. За два дня до вынужденной эвакуации из Москвы Пастернак передал около сотни писем М. Цветаевой к нему на сохранение студентам исторического факультета Университета Е. А. Крашенинниковой и О. Н. Сетницкой. Воспоминания Крашенинниковой “Крупницы о Пастернаке” опубликованы в “Новом мире” (1997. № 4). Воспоминания Е.Н. Берковской (сестры О.Н. Сетницкой) “Мальчики и девочки 40-х годов” — в “Знамени” (1999. № 11).
4. Стихотворение “Приметы” (1924). Исправления внесены по изданному тексту, пунктуация — как в копии. Обнаженность этого стихотворения возмущала М. Горького, который цитировал его в письме к Пастернаку 19 октября 1927 г. (Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., 1963).
5. Письмо от 1 июля 1926 г. — Рильке Р. М., Пастернак Б., Цветаева М. Письма 1926 года. М., 1990. С. 151–152.
6. Письмо от 10 июля 1926 г. — Там же. С. 169–172.
7. Письмо цит. по: Эфрон А.С. О Марине Цветаевой. М., 1989. С. 151.
8. Письма 1926 года. С. 235.
9. Существованья ткань сквозная: Борис Пастернак. Переписка с Евгенией Пастернак. 1998. С. 40.
10. Цит. по: Эфрон А. О Марине Цветаевой. С. 151.
11. Письма 1926 года. С. 52.
12. Письмо от 24 января 1926 г. — *Scottish slavonic review*. 1989. Spring/autumn № 12/13. P. 42.
13. Письма 1926 года. С. 105.
14. Литературное наследство. Т. 93. Из истории советской литературы 1920–1930-х гг. М., 1983. С. 695.

15. Письмо от 30 июля 1926 г. — Письма 1926 года. С. 178.
16. Письма 1926 года. С. 75–76.
17. Литературное наследство. Т. 93. С. 710.
18. Пастернак Б. Собр. соч. В 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 230.
19. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. М., 1995. С. 222.
20. Литературное наследство. Т. 70. С. 300.
21. Известия Академии наук СССР. Серия литературы и искусства. Т. LXIV. № 3. 1986. С. 273.
22. Пастернак Б. Письма к родителям и сестрам. В 2 кн. Кн. 1. Stanford, 1998. С. 146–147. (Stanford slavic studies. Vol. 18).
23. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1.
24. Пастернак Б. Письма к родителям и сестрам. С. 26.
25. Пастернак Б. Собр. соч. Т. 4. С. 619–620.
26. Письмо от 6 июля 1935 г. — Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 552.
27. Масленникова З. Портрет Бориса Пастернака. М., 1995. С. 69–70.
28. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1.
29. Там же.
30. Литературная учеба. 1988. № 6. С. 116.

ДИСКУССИЯ ОБ АРХИВАХ ЦВЕТАЕВОЙ

Дискуссия возникла после доклада Лилии Цибарт о Базельском архиве, о котором она говорит, что Базель оказался очень надежным местом для хранения архива и, в частности, базельская публичная библиотека, доступ в которую свободен. Специальное разрешение нужно только когда хочешь делать фото или видеокопии. Говорили о том, что в архиве нет цветаевских писем; на самом деле архив в 1990 г. пополнялся новыми поступлениями. *А. Сумеркин* уточняет, что работы ещё очень много, хотя для издания Руссика Базель очень помогал. Необходима сверка всех архивов, Бахметьевского, так же, как и Базельского. Вся эта работа по сверке существующих в разных архивах текстов необходима, чтобы осуществить, наконец, издание, приближающееся к настоящему академическому.

По поводу коробок, которые оказались неполными при доставке их в библиотеку (см. выше), *Л. Мнухин* напоминает, что Радзиевский еще при жизни начал довольно активно распродавать свою библиотеку; об этом были публикации, объявления и были перечислены книги, с автографами и без. *Л. Цибарт* возражает, что она говорила о потерях, о книгах, исчезнувших уже после смерти Радзиевского, всего несколько месяцев спустя, с мая по октябрь. Она составляла новый список библиотеки, так как первоначально был план передать его библиотеку в Базель. И, к сожалению, такие случаи бывают. *В. Лосская* удивляется тому, сколько теперь издается книг, при всех трудностях, как бы поучиться у других, кто находит спонсоров. *З. Атрохина* поясняет, что когда у них есть готовые книги, то они обращаются ко всем, кто им в состоянии помочь, и находят таковых.

Участники конференции также задавали вопросы об отдельных пластах архивов.

Например, *Е.Б. Пастернак* уточнил, со слов Е.Б. Коркиной, что в фонде РГАЛИ находится собрание писем к Цветаевой Пастернака и тетради с черновиками ответов Цветаевой. К работе над этим архивом Е.В. Коркина надеется приступить через год.

О письмах К. Родзевичу, в ответ на вопрос *А. Асланяна*, было сказано, что они находятся в РГАЛИ.

Возник вопрос о “закрытии” дочерью поэта Ариадной Эфрон личных архивов матери в 1975 г. и их “открытии” в 2000 г. На самом деле, закрытие было не формальным, а подразумеваемым: Ариадна Сергеевна желала закрытия “личных” архивов матери, писем к близким, переписки с С. Эфроном, бумаг, касающихся ещё живых лиц, но не оставила на эту тему письменного документа или распоряжения. Архивы частично хранятся в Москве в РГАЛИ, часть их доступна специалистам высокого уровня: например, уже изданы “Сводные тетради”, “семейные письма” — оба тома подготовлены Е.Б. Коркиной. В ближайшем будущем ожидаются следующие. Так делается и в других странах: когда какой-нибудь закрытый архив должен открыться, то к моменту его открытия уже подготовлены издания, так как специалисты имели доступ раньше. Так было с архивами Поля Валери и Поля Клоделя.

Все знали, что А.С. Эфрон собиралась сдать архив в Российский Государственный архив литературы и искусства (тогда ЦГАЛИ). Передача эта произошла молниеносно, так как Ариадна Сергеевна умерла в Тарусе в июле 1975; со слов соседней известно, что пока ее хоронили, пришли люди и часть архива забрали, а часть опечатали. *В. Лосская* помнит тот шкафчик, который Ариадна Сергеевна открывала и из которого вынимала и клала на стол отдельные тетрадошки. Видимо, этот шкафчик и был опечатан. Но с тех пор архив обрабатывается такими компетентными текстологами, как Е.Б. Коркина. Надо ещё помнить, что А.С. Эфрон делала разницу между разными категориями архива, между тем, что она считала “закрытым”, и тем, что она считала возможным разглашать. И она разным людям многое сама давала. Например, в большой книге А.А. Саакянц о Цветаевой, которая появилась в 1997 г. в издательстве “Эллис Лак”, есть длинные цитаты “из архива” или “из личного архива автора” — это именно то, что А.А. Саакянц получила из рук А. С. Эфрон задолго до закрытия или открытия архива.

В заключение кажется уместным напомнить о вышедших или готовящихся к печати трудах специалистов с привлечением новых или недавно открытых материалов, которые дополняют эту дискуссию:

— Цветаева М. Неизданное. Семья: История в письмах / Сост. и коммент. Е.Б. Коркиной. М.: Эллис Лак, 1999.

— Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. М.: Эллис Лак, 1997.

— Письма М.И. Цветаевой к Л.Е. Чириковой-Шнитниковой / Сост., подгот. текстов и примеч. Е.И. Лубянской. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997.

— Цветаева М. Письма к дочери; Дневниковые записи / Сост., подгот. текстов, примеч. и посл. Е.Б. Коркиной. Калининград, 1995.

— Неопубликованные письма Ариадны Эфрон / Сост., подгот. текста и коммент. Т.Н. Жуковской и М.Ю. Мелковой. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1995.

— Цветаева М. Письма Анатолию Штейгеру / Сост. и подгот. текста С.Н. Клепиной. Калининград, 1994.

— Цветаева М. “Хотите ко мне в сыновья?”: Двадцать пять писем к Анатолию Штейгеру / Подгот. текста, вступ., сопр. пояснения А. Саакянц. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1994.

— Письма Сергея Эфрона Евгению Нездельскому / Публ. Л.В. Зубовой; Примеч. Е.И. Лубяниковой, Л.В. Зубовой, Е.Б. Коркиной, Г.Б. Ванечковой. Аво / Turku, 1994.

— Эфрон Г. Письма / Сост., подгот. текстов, предисл. и примеч. Е.Б. Коркиной. Калининград, 1993.

— Цветаева М. Письма к Валентину Булгакову. 1925–1927 / Изд. Г. Ванечкова. Прага: Музей чешской лит-ры, 1992.

— В серии “Автограф одного произведения” (Москва, Дом-музей Марины Цветаевой) вышли: “Новогоднее” (1995), “Стихи сироте” (1995), “Стихи о Москве” (1995), “Перекоп” (1995), “Стихи к Чехии” (сб. под названием “Где мой дом?”, включающий документы, письма, фотографии, 2000). Все книги этой серии подготовлены Е.Б. Коркиной.

III

МАРИНА ЦВЕТАЕВА
И ЕЕ КУЛЬТУРНОЕ
И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ

Елена Толкачева

**МАРИНА ЦВЕТАЕВА
В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННОКОВ
(20–30-е годы)**

Одним из интереснейших пластов в изучении творчества любого поэта, прозаика являются критические отзывы современников о его произведениях. Для нас сегодня они — своеобразный взгляд изнутри, взгляд из той эпохи, когда этот поэт, прозаик создавал свое детище. И оцениваем мы их как исторический документ, требующий всестороннего анализа.

Свое собственное отношение к критике М. Цветаева высказала ещё в 1926 году в небезызвестной, нашумевшей в ту пору статье, вызванной к жизни большим количеством рецензий, публиковавшихся с самого начала 1920-х годов. Да и потом — с середины 50-х — о ней писали немало: чтобы оправдаться в собственных глазах за ошибочность ранних суждений, чтобы сохранить ее наследие, писали в целях его пропаганды.

Произведения Марины Цветаевой (будь то поэзия и проза, записные книжки и воспоминания) на всем протяжении ее творческого пути оценивались современниками отнюдь не однозначно. Одни усматривали в ее поэзии истерические, кликушеские мотивы (Б. Лавренев, Г. Адамович, В. Вейдле¹), другие придавали большое значение стилю, языку, считали ее новатором в области русской поэтической речи (Ю. Айхенвальд, Д. Святополк-Мирский, М. Слоним, Е. Шкляр, Н. Резникова² и др.), третьи писали о том, что в своих стихотворных вещах она явно идет за символистами (Д. Горбов³), а в языковых экспериментах — за футуристами (В. Ходасевич⁴). Но большинство сходилось в одном — это замечательный поэт и прозаик, чей удивительный литературный голос невозможно перепутать ни с каким другим.

Безусловно, нельзя забывать, что на характере литературных откликов во многом сказывалось личное отношение современников к М. Цветаевой. Так, Д. Святополк-Мирский, М. Слоним, А. Бем в своих статьях хвалили и поддерживали ее; З. Гиппиус давала отрицательные отзывы, принадлежа к противоположному литературному лагерю; статьи Г. Адамовича и В. Ходасевича отличались отнюдь не однозначными характеристиками и не всегда были объективны.

Убедиться в противоречивости критических оценок современников позволяет сравнительный анализ, для которого были отобраны наиболее яркие и интересные отзывы, охватывающие период эмиграции.

Итак, 1922 год. В Берлине выходят два сборника: “Разлука” и “Стихи к Блоку”. В берлинских газетах наряду с известными откликами И. Эренбурга и А. Белого появился отзыв П. Антокольского. Эренбург в своей рецензии отметил поэтический рост Цветаевой:

“Вы были своевольной — Вы стали мудрой”. Из нескольких строчек мы узнаем как, из чего вырос ее талант: “Я помню любовь — печаль, каприз, задор, сон, виньетку. Теперь — подвиг... Вы героически ощущаете мир, без позы, в буднях, растапливая печку на чердаке в Борисоглебском”⁵. Очень точны эти слова. Через лишения, страдания, любовь шла Марина Цветаева в поэзии, искала свой неповторимый стиль. Андрей Белый, автор замечательных симфоний, в критическом обзоре провел лингвистический анализ, сделав вывод: “Марина Цветаева — композиторша и певица”⁶. Антокольский написал: “Раскрываешь ее книгу: как тесно, как жестко! Но не оторвешься — прочтешь ещё и ещё раз, и за недосказанными строками, — словами — сквозь стиснутые зубы, — начинает чудиться то синий, то багровый свет пожара ее души”⁷. Вот этот пожар (как скажет она позднее — тайный жар) вложила Марина Цветаева в свое творчество.

Уже в “Разлуке” современники отметили, что Марина Цветаева далеко ушла “от первых своих воскрешений прошлого теней прабабки, от любовной четкой лирики, от нежности материнства, от задорной жажды жизни”⁸.

В 1922 году почти одновременно в двух издательствах выходит “Царь-девица”. В российской и зарубежной прессе сразу появляются отзывы. Так, в берлинской газете “Руль” Ю. Айхенвальд писал, что Цветаева создала “художественную игрушку в народном русском стиле”⁹. В парижской газете “Накануне” Е. Шкляр, тогда главный редактор каунасского “Балтийского альманаха”, заметил: “Она написана изумительным русским языком, чрезвычайно талантливо построена, с прекрасным ритмом, меняющимся в зависимости от повествования. Попадают строки прямо филигранной отделки”¹⁰. В противовес этим оценкам в саратовском журнале прозвучали резкие слова журналиста П. Скосырева: “Книга интересная, интересная в том смысле, что читающий ее, кто бы он ни был, мужчина ли, женщина, дитя или старик, революционер или сменовеховец, не понимает двух вещей: 1-е, зачем она написана, 2-е — если уж написана... зачем она издана... В самом деле, кому нужна эта чудо Царь-Девица и слабенький царевич и все прочее, написанное таким растрепанным не конченным стихом?”¹¹.

Мнение, высказанное Скосыревым, очень скоро получит свое развитие. А именно — читатель, тот, для которого пишет Цветаева, плохо будет ее по-

нимать, и, как позже отметит Слоним, у нее начнется постоянная тяжба со средним читателем.¹² Пройдет всего десять лет, и в статье “Поэт и время” Цветаева с горечью напишет: “Там [в России] меня бы не печатали — и читали, здесь [в эмиграции] меня печатают — и не читают”. Да, наверное бы читали, но не значит, что понимали, а для Цветаевой читать означает понимать, стараться понять, так как чтение — это всегда сотворчество. И много позднее она придет к выводу, что в России остался “безымянный, незаменимый слушатель”, а здесь — “именной и даже именитый”, от чего станет ещё более одиноко и внутренне холодно. Но пока шел 1923 г., в издательстве “Геликон” выходил сборник “Ремесло”. И с его страниц душа Марины Цветаевой, “душа, не знающая меры, достойная костра”, буквально рвалась наружу.

В. Лурье написала стремительный, сжатый, эмоциональный отзыв, видимо, попав под влияние цветаевских стихов: “Люди с ее темпераментом, духовной силой и напряженностью совершают подвиги и преступления. Всходят на эшафот, сжигаются на кострах, фанатически верные даже не идеи, а только протесту, бунту, экстазу”¹³. И, как ни странно, она фактически повторила слова М. Шагинян, которая, ещё в 1911 году, рецензируя сборник “Вечерний альбом”, нашла, что Марина Цветаева, “не борясь ни с чем, готова на всякую борьбу. Этим определяется ее поэтическая ценность”¹⁴. А сама Цветаева в 1921 году в стихотворении “Роландов рог” воскликнет: “Одна из всех — за всех — противу всех!”, чем и выразит поэтическое и жизненное кредо. Так, от “Вечернего альбома” она проделала путь к “Ремеслу” и, как отметила та же Лурье, стала тем “огромным поэтом, которому нет средних путей, или полное падение вниз головой, или победа”, и в конечном итоге победа берет верх. Вся ее жизнь и творчество были построены на этих контрастах, на что не раз обратят внимание критики.

Свою оценку “Ремеслу” дал и А. Бахрах. В статье “Поэзия ритмов” он писал, что именно выпустив данный сборник Цветаева достигла зенита: дальше — “шествование к пропасти, в бездну; в сторону от поэзии к чистой музыке”¹⁵. Действительно, в этом сборнике, как ни в каком другом, поэзия слилась с музыкой, а через несколько лет этот звучащий бесценный сплав вольется в прозаические вещи, и Марина Цветаева вслед за Белым и Пастернаком создаст музыкальную лирическую прозу.

В противовес мнению Бахраха появились отзывы московских критиков. Так, С. Бобров, поэт и прозаик, близкий к футуристам, в 1924 году писал: «“Ремесло” — большая, обиженная книжка, но в ней есть истинная боль и этим она оправдывается. В крайнем случае мы оставим ее в музее как горький памятник загубленному дарованию»¹⁶, а Г. Лелевич в статье “Бесплодная смоковница” добавил: «“Ремесло” — злоецащая эмигрантская кни-

га... Что выйдет из Цветаевой в будущем, — не берусь гадать; но сейчас эта талантливая поэтесса безнадежно запуталась в эмигрантских силках и тенетах, и ее стихи не принадлежат к тем, которые могут заставить ответно забиться сердца читателей-трудящихся»¹⁷. А ведь этот сборник был составлен из стихов, написанных в последний московский цветаевский год (с апреля 1921 по апрель 1922 года). Ни о каких “эмигрантских силках” и речи быть не могло. Откуда такая неприязнь? Возможно, в Лелевиче говорило классовое чувство по отношению к уехавшему в эмиграцию поэту.

Одним из больших достижений Марины Цветаевой стало перенесение песенно-плясовой народной стихии в свои стихотворные произведения. Разговорно-песенный мотив явился для ее современников чем-то необычным: как к этому относиться? Опять же С. Бобров отметил, что “ее русский стиль — это бабий вой, как по покойнику голоса, с украшеньницами самого простейшего в этом стиле рода: эдак вроде самых незамысловатых петушков и розанчиков. В это неожиданно врывается напетый на символистах (не Брюсов ли?) стих, с хорошей такой щегольской отделкой, с прочным лаком первых брюсовских вещей”¹⁸. На фольклорных сказочных элементах построена и поэма “Молодец”. В ней Цветаева употребила ряд неологизмов, усеченных слов (то, что в прессе назвали “вывертом”¹⁹): “нечеловецк свет”, “наш знакомец-то грызет упо...” или “нынче мать загры...” Просматривая отзывы, убеждаешься, что многие критики попали в тупик, и отсюда появляются сами себе противоречащие отклики. Так, В. Кадашев (Амфитеатов) в пражском журнале “Студенческие годы” писал: “Утомляет однообразие темпа... Говорю это не в осуждение “Молодца”, утомляя, — создает то, что является смыслом, сутью всякой поэзии, — очарование”²⁰. То есть он признает в “Молодце” истинность поэзии, но новшества, авторские неологизмы, для него неприемлемы: “это — неуклюже, какофонично... так не в духе и стиле языка” и, наконец, вообще “странно встретить *это* у поэта, чувствующего национальную стихию и к ней влекущегося”.

Но поэма-сказка была услышана современниками и иначе. В ней оценили то, что хотела передать Цветаева, предлагая определенный темп, ритм, разговорно-плясовой лад, непривычный синтаксический строй. Критик рижского журнала “Перезвоны” А. Рудин писал: “Могучему дару вживания во все тонкости и особенности народной речи мы должны быть благодарны нашей родной, русской поэтессе, в прекрасной обработке одарившей нас сказкой о девушке, полюбившей упыря...”

То, что дала Марина Цветаева в своей сказке — не стилизация народного сюжета, — это смелая и единственная в этом роде попытка передачи народным же складом всей музыки и ритма русской народной песни-сказки, попытка, блестяще удавшаяся...²¹

Большой отзыв-разбор под названием “В огонь-синь” опубликовала Ариадна Чернова в брюссельском журнале “Благонамеренный”. Заканчивался он так: “Передать содержание “Молодца” — хотя оно ясно и последовательно разворачивается — трудность непреодолимая. Слишком музыкально связаны между собой строфы — все строчки; нерасторжимые звенья — хлынувший ливень звуков, колокольный разлив — сыгравшийся оркестр — не разъять на отдельные части — не расчлнить звуков. Чтобы полностью воспринять, надо прочесть целиком — никакой пересказ не передаст ритмически-музыкального богатства”²².

Д. Святополк-Мирский нашел, что “Молодец” раскрывает новую сторону ее таланта, “Поэма Конца” (которую редактор “Благонамеренного” Д. Шаховской назвал “культурным эпосом”²³) и “Крысолов” являют новые достижения в том же направлении. “Без колебаний их можно назвать великой поэзией совершенно нового типа”²⁴. Он посчитал, что эти поэмы — полная техническая удача Цветаевой (против чего, заметим, выступили другие критики). Именно чуткостью к слову она преодолевает свою безграничность. (Вспомним ее слова из “Героя труда”: “Безграничность преодолевается границей, преодолеть же в себе границы никому не дано”.)

Настолько привлекательна была работа Цветаевой, что за ней следили в разных странах мира. Так, в болгарской газете появился отклик Е. Простова: “Да, совсем большой и красивый талант Марина Цветаева! С размахом и безудержной удалью...” Но “всякому чудачеству и образности имеются свои пределы. При всем моем преклонении перед дарованием Цветаевой часто им возмущаюсь.

Читаешь какое-нибудь длинное, большое стихотворение... И ровно ничего в нем не понимаешь: какой-то бессвязный, смысла лишенный набор слов. “Будущего” ли это музыка? Или “издевка” над чиновочитающим?”²⁵

И не понимали не только критики, но и читатели, что невольно предрекал в своей статье П. Скосырев. В белградской газете В. Даватц писал по поводу “Поэмы Конца”: “Эту поэму я назвал набором слов и издевательством над читателем”. Он не причисляет себя к критикам, он пишет от имени читателя и как читатель недоволен, что многого не может понять в ее действительно непростом, замысловатом стиле, в ее символических образах. И уже сказывается явное недовольство читателя: он сравнивает газетных критиков с придворными голого короля. Ему неясно, почему Цветаева имеет хорошую прессу в центральных парижских газетах “Последние новости” и “Возрождение”, он только видит, что “подул тлетворный ветер, принес с собой дух Маяковских, разлился по эмигрантским весям, — и вот здесь, в эмиграции, празднует свою легкую победу. Кривлянье этих господ объявляется там пролетарским чудом. В его “ритме” находят, что полагается:

лязг железа, грохот молотов, фабричные свистки. Кривлянье Цветаевой — объявляется здесь национальным достижением. В ее “экспрессии” ощущают “вечный пульс народной песни”...²⁶ И надо сказать, что по-своему он прав, так как выразил отношение читателя, читателя, не подготовленного к такого рода поэтическим экспериментам.

Сегодня этот отзыв, своего рода открытое письмо, читается с легкой улыбкой. Но о том, что современники порой не знали, как расценить новый стих Цветаевой и в то же время не показать своего непонимания, свидетельствует отклик М. Осоргина в “Последних новостях”: “Марина Цветаева — величайший искусник и изумительный мастер стиха. Поэтому она позволяет себе роскошь писать невнятно для неискушенного читателя, — к которому, однако, и обращается (ведь не к избранным же коллегам по перу!). Читателю-обывателю приходится потерпеть, и ему не привыкать стать. То ли ещё делали с ним ранние символисты, позже имажинисты; впрочем, никто и не обязывает его восхищаться непонятным. Потерпев, он убедится, что Марина Цветаева способна, и много лучше других, говорить совершенно внятными поэтическим языком, и прекрасным”.²⁷

После такого огромного количества самых разнородных, порой непрофессиональных оценок появление в 1926 г. в журнале “Благонамеренный” статьи Цветаевой “Поэт о критике” представляется совершенно закономерным. В ней она выступила против поверхностного анализа, нежелания критиков вникнуть в творчество писателя, но осудить его. Конечно, такая статья не могла пройти незамеченной — последовало более 15 отзывов. Среди них — Ю. Айхенвальда, А. Яблоновского, З. Гиппиус, М. Осоргина, В. Познера, Г. Адамовича, Ф. Степуна, П. Струве, Е. Глуховцовой, Н. Мельниковой-Папоушковой. Об этой полемике, развернувшейся на страницах парижской и пражской периодики, ярко и обстоятельно писали И. Кудрова и А. Саакянц. Все эти отзывы вместе читаются как некая детективная история, в которой одни занимают наступательную позицию и стараются свести счеты с автором статьи, а другие встают на его защиту, и именно их оценки отличает объективность. К этим последним относятся Ф. Степун и Н. Мельникова-Папоушкова, небольшие фрагменты из чьих рецензий мы приведем. Так, Степун, пожалуй, единственный из всех, отметил самую важную вещь: “О верности главных мыслей Цветаевой можно много спорить, но об остроте и даже блеске самого процесса мышления — спорить нельзя. У Цветаевой умны не только мысли, но и фразы; иногда не столько мысли, сколько фразы, самые жесты фраз: их темпы, перехваты, ракурсы”²⁸.

Его поддержала Мельникова-Папоушкова: “Замечания М. Цветаевой хлестки и остры, 99 раз они попадают в самую цель, но бывают и перестрелы, вызванные лирическим характером ее статьи”²⁹.

Ещё одна из интереснейших полемик разгорелась вокруг журнала “Версты”, издававшегося при ближайшем участии Цветаевой. Об этом также много писалось, поэтому среди критиков назовем лишь тех, чьи отзывы менее известны — это журналист Е. Шевченко, пушкинист М. Гофман, филолог, языковед Н. Кульман, литературовед и теоретик искусства В. Вейдле. Шевченко в своих статьях, посвященных “Благонамеренному” и “Верстам”, предрекал журналам недолгую жизнь³⁰, Н. Кульман писал, что “у М. Цветаевой есть злой гений — манерность, жеманничанье и даже грубоватое кривляние”³¹ (странное видение стиля Цветаевой для филолога), Вейдле отмечал, что в ее стихах “вообще никакого выбора, никакого распознавания слов нет, а есть лишь непроверенное нагнетание”³². Интересно, что пройдут годы, и он изменит свою точку зрения, скажет, что недооценивал Цветаеву, признает ее поэтом Божьей милостью.

После большого перерыва в 1928 году выходит сборник “После России”, ставший последним прижизненным сборником поэта. И здесь приведем строки только одного отзыва, принадлежащего Адамовичу, который содержит противоречивую оценку: “Ухо начинает все чаще изменять нашему поэту. Я не о таких мелочах говорю, как невозможные для произношения сочетания согласных (вроде, например, такого стиха: “лампа нищенств, студенчеств...” — шесть согласных подряд), а о потере чувства ритма, иногда очевидной...”

Нельзя все-таки сомневаться, что Марина Цветаева — истинный и даже редкий поэт... Есть в каждом ее стихотворении единое цельное ощущение мира... Касаясь одной какой-либо темы, Цветаева всегда касается всей жизни”.³³

Последние слова Адамовича оказались на редкость проницательными. Его мысль будет ещё не раз высказана современниками, когда они обратятся к рецензированию прозы Цветаевой.

В 1930 году появляется цикл стихотворений, посвященных Маяковскому. Она создает удивительный поэтический портрет. В дальневосточной эмигрантской прессе он сразу находит признание, стихам дают высокую оценку. Так, В. Логинов отметил, что “это замечательно сильно написанная поэма”³⁴. Поэт А. Несмелов нашел, что “семь стихотворений — семь взрывов вдохновения, и мы уже не можем видеть Маяковского иначе, чем этого хочет поэт... Что сказать о самих стихах? Если сравнивать творчество Марины Цветаевой с чем-нибудь — с кем его сравнить нельзя: не с кем, то лишь с алмазом: оно не только сверкает, но и режет. Каждое ее слово проводит по стеклу души неизгладимую черту”.³⁵

В “Журнале Содружества”, выходившем в Выборге, публикуется обзорная статья В. Булич “О новых поэтах”, где Цветаева отнесена к тем, кто

ищет “новые возможности обновления поэзии и, отказавшись от старых заветов, идет по новым путям”. И на этом этапе поэт отдается во власть потокам словесных ассоциаций, и ее стихи хочется сопоставить с новой музыкой. Но при всем том Булич не обходит проблемы читателя и писателя: “...читающая публика в большинстве случаев не любит и не понимает стихов М. Цветаевой. Между поэтом и читателем как бы двойная стена, со стороны читателя непонимания и недоумения, со стороны поэта невнимания к читателю, нежелания облегчить ему доступ к своему творчеству... Это дело читателя — проявить больше чуткости и постараться понять поэта, поискать ключ к его творчеству”.³⁶

Об этой вечной проблеме Цветаевой с зарубежным читателем пишет и А. Бем: «“Ремизов и Цветаева находятся незаслуженно в загоне. Оба... с одной стороны, как будто бы писатели “для немногих”, для избранных, а с другой — как никто, они-то и нуждаются в читательском внимании и сопереживании. А так как этих условий за рубежом нет, то они “задыхаются”».³⁷ Да и сама Цветаева отмечала, что ее русские произведения рассчитаны на множества, а в эмиграции есть только группы. Холодное кольцо одиночества сжималось. Но нужно было продолжать писать: писать, чтобы выжить.

К началу 1930-х годов относится и новый этап в творчестве Цветаевой — она начинает работать над автобиографической прозой, стихи появляются все реже. И если проза, в которой ясно прослеживаются две линии — воспоминания о детстве и воспоминания-реквиемы о современниках, вызывает восхищение в прессе, то стихи по-прежнему критикуют, теперь уже за “филологические увлечения”³⁸.

Ещё в 1925 году, когда вышел очерк “Герой труда”, Святополк-Мирский очень точно заметил: “Люди ее воспоминаний, такие живые и неповторимые, не столько бытовые, трехмерные люди, сколько сведенные почти к точке индивидуальности, неповторимости. В этом умении мимо и сквозь “зримую оболочку” увидеть ядро личности и, несмотря на его безразмерность (точка) передать единственность и неповторимость этого ядра — несравненное очарование прозы Марины Цветаевой”.³⁹ Это оказалось характерным для всех последующих очерков. Критики видели в них доказательство какой-то особенной, жизненной одаренности писательницы⁴⁰, а в самом авторе — человека, которому “богатство природы дает возможность касаться любых пустяков и даже в них обнаруживать смысл”⁴¹.

В качестве примера возьмем “Повесть о Сонечке”, которая обратила на себя большое внимание: отзывы дали В. Ходасевич, Н. Резникова, Г. Адамович, П. Пильский⁴² и др. “Это — один из тех литературных портретов, в которых Марина Цветаева за последние годы обрела себя как прозаика и обнаружилась настоящим мастером... Она дает общий, “человеческий”, то

есть театрално-житейский образ, преимущественно даже именно житейский”, — писал Ходасевич.

Журналист парижской газеты “Бодрость!” К. Элита-Вильчковский отметил “стихийность, пробивающуюся сквозь мастерство, нарушающую всякий распорядок и всякую гармонию — удивительные провалы вкуса наряду с тончайшими находками — не проза, а какой-то водопад, “алмазная гора”, сыплющаяся бог знает с каким треском и увлекающая в своем порыве бог знает что. Это было бы невыносимо, наивно, бесцеремонно, порой даже чуть неприлично, если бы не было так талантливо и — при всех преувеличениях и несурзностях — так живо, так метко, так выразительно”⁴³.

Критики сходились во мнении, что вещь чрезвычайно музыкальна и поэтична, Цветаева много работает над языком. Что касается самой Сонечки, то образ этот скорее собирательный и большей частью придуманный воображением писателя, сам же автор слишком много пишет о себе, отсюда складывается впечатление, что главным действующим лицом является именно он. Эту цветаевскую особенность писать о себе, а точнее — быть постоянно рядом со своим героем (чем, кстати, достигается большая правдоподобность событий), отмечали, рецензируя любой очерк, и отмечали со стороны отрицательной.

И все-таки хотелось бы закончить словами М. Слонима, который ещё в 1929 г. в большой статье “Марина Цветаева”, вышедшей на сербскохорватском языке, отметил:

“Можно сказать, что нет русского поэта, вокруг которого велось бы больше споров, чем вокруг имени Цветаевой. Одни считают, что она крупнейший лирик пореволюционной поры; другие возмущаются, утверждая, что ее стихи и поэмы — бессмысленное нагромождение слов, в котором не может разобраться простой смертный. После опубликования каждой ее поэмы появляются едкие нападки, страстные заступничества, горячие споры. “Старики” ее не понимают и не признают, молодежь, наоборот, готова считать ее своим учителем. Критики, независимо от своих симпатий или антипатий к поэтессе, с каждым днем все решительнее признают силу и глупину ее таланта”⁴⁴.

-
1. Лавренев Б. Христолюбивая палингенезия // Туркестанская правда. 1923. № 54. С. 8; Адамович Г. Литературные... // Звено. 1924. № 88. С. 2; Вейдле В. (под псевд. Н. Дашков). Рец. на: “Версты” № 3 // Возрождение. 1928. № 976. С. 2.
 2. Айхенвальд Ю. (под псевд. Б. Каменецкий). Литературные заметки // Руль. 1922. № 625. С. 11; Святополк-Мирский Д. Рец. на: Марина Цветаева. Мблodeц // Современные записки. 1926. № 27. С. 569–572; Слоним М. Литературные отклики // Воля России. 1926. № 8/9. С. 92; Слоним М. Десять лет русской литературы // Воля России. 1927.

- № 10. С. 73–75; Шкляр Е. Рец. на: Марина Цветаева. Царь-девица: Поэма-сказка // Накануне. 1922. № 205. С. 5; Резникова Н. Рец. на: Современные записки. Кн. 59 // Рубеж. 1935. № 18. С. 7.
3. См.: Горбов Д. Десять лет русской литературы за рубежом // Печать и революция. 1927. № 8. С. 9, 11; Горбов Д. Зарубежная русская литература // Горбов Д., Лежнев А. Литература революционного десятилетия (1917–1927). Харьков, 1929. С. 139–148.
 4. Ходасевич В. Рец. на: Марина Цветаева. После России // Возрождение. 1928. № 1113. С. 3.
 5. Эренбург И. Рец. на: Марина Цветаева. Разлука; Марина Цветаева. Стихи к Блоку // Новая русская книга. 1922. № 2. С. 17.
 6. Белый А. Поэтесса-певица // Голос России. 1922. № 971. С. 3.
 7. Антокольин П. Рец. на: Марина Цветаева. Разлука // Накануне. Лит. прилож. 1922. № 34. С. 8.
 8. Слоним М. Рец. на: Марина Цветаева. Разлука // Воля России. 1922. № 625. С. 11.
 9. Айхенвальд Ю. (под псевд. Б. Каменецкий) Литературные заметки // Руль. 1922. № 625. С. 11.
 10. Шкляр Е. Рец. на: Марина Цветаева. Царь-девица: Поэма-сказка // Накануне. 1922. № 205. С. 5.
 11. Скосырев П. Рец. на: Марина Цветаева. Царь-девица // Новый художественный журнал. 1923. № 13. С. 11.
 12. Слоним М. Рец. на: Марина Цветаева. После России: Стихи 1922–1925 гг. // Дни. 1928. № 1452. С. 4.
 13. Лурье В. Рец. на: Марина Цветаева. Ремесло // Новая русская книга. 1923. № 3/4. С. 14–15
 14. Шагинян М. Литературный дневник. М. Цветаева // Приазовский край. 1911. № 259. С. 2.
 15. Бахрах А. Поэзия ритмов (Рец. на: Марина Цветаева. Ремесло) // Дни. 1923. № 133. С. 19.
 16. Бобров С. Рец. на: Марина Цветаева. Царь-девица; Марина Цветаева. Ремесло // Печать и революция. 1924. № 1. С. 276–279.
 17. Лелевич Г. Бесплодная смоковница // На посту. 1924. № 1. С. 79.
 18. Бобров С. Рец. на: Марина Цветаева. Царь-девица; Марина Цветаева. Ремесло // Печать и революция. 1924. № 1. С. 276–279.
 19. Простов Е. Литературно-жизненные разговоры // Эос. 1926. № 4. С. 3.
 20. Амфитеатров В. (под псевд. В. Кадашев) Рец. на: Марина Цветаева. Мблodeц: Сказка // Студенческие годы. 1925. № 4. С. 35.
 21. Рудин А. Рец. на: Марина Цветаева. Мблodeц: Сказка // Перезвоны. 1925. № 5. С. 124.
 22. Чернова А. В огонь-синь (Рец. на: Марина Цветаева. Мблodeц) // Благонамеренный. 1926. Кн. I. С. 151–154.
 23. Шаховской Д. Рец. на сб. “Ковчег” // Благонамеренный. 1926. Кн. 1. С. 160–161.
 24. Святополк-Мирский Д. Мблodeц // Современные записки. 1926. № 27. С. 569–572.
 25. Простов Е. Литературно-жизненные разговоры // Эос. 1926. № 4. С. 3.
 26. Даватц В. Тлетворный дух // Новое время. 1926. 7 февр. С. 2.
 27. Осоргин М. Поэт Марина Цветаева // Последние новости. 1926. № 1765. С. 3.
 28. Степун Ф. Рец. на: “Благонамеренный”. Кн. II // Современные записки. 1926. № 28. С. 483, 485.

29. Мельникова-Папоушкова Н. Ф. // О “Благонамеренном” - II // Воля России. 1926. № 5. С. 194–195.
30. См. его статьи: Шевченко Е. Разгадка благонамеренности // Литературное приложение к газ. “За свободу!”. 1926. 9 мая; Шевченко Е. Под знаком Марины Цветаевой // Литературное приложение к газ. “За свободу!”. 1926. 19 сент.
31. Кульман Н. Рец. на: “Версты”. № 2 // Возрождение. 1927. № 618. С. 3.
32. Вейдле В. (под псевд. Н. Дашков) Рец. на: “Версты”. № 3 // Возрождение. 1928. № 976. С. 2.
33. Адамович Г. Рец. на: Марина Цветаева. После России (новые стихи Марины Цветаевой) // Последние новости. 1928. № 2647. С. 3.
34. Логинов В. Все то же // Гун Бао. 1931. № 1320. С. 5.
35. Несмелов А. Марина Цветаева о Маяковском // Рупор. 1931. № 47. С. 3.
36. Булич В. О новых поэтах // Журнал Содружества. 1933. № 7. С. 15.
37. Бем А. Письма о литературе. Правда прошлого // Молва. 1933. № 189. С. 3.
38. Риттенберг С. Рец на: “Современные записки”. Кн. 58 // Журнал Содружества. 1935. № 19. С. 34.
39. Святополк-Мирский Д. Молодец // Современные записки. 1926. № 27. С. 569–572.
40. Риттенберг С. (под псевд. Библиофил). Рец на: “Современные записки”. Кн. 52 // Журнал Содружества. 1933. № 8. С. 33.
41. Адамович Г. Рец на: “Современные записки”. Кн. 54 // Последние новости. 1934. № 4711. С. 2.
42. Ходасевич В. Рец на: “Русские записки”. Кн. 3 // Возрождение. 1938. № 4124. С. 9.
Резникова Н. Рец на: “Русские записки”. Кн. 3 // Рубеж. 1938. № 43. С. 21; Адамович Г. Рец на: “Русские записки”. Кн. 3 // Последние новости. 1938. № 6221. С. 3; Пильский П. Новая книга “Русских записок” (3) // Сегодня. 1938. № 88. С. 3.
43. Елита-Вильчковский К. Рец на: “Русские записки”. Кн. 3 // Бодрость! 1938. № 172. С. 5.
44. Слоним М. Марина Цветаева // Русский архив. 1929. № 4. С. 99–110.

Елена Айзеништейн

ШЕКСПИРОВСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Мир — театр

В нем женщины, мужчины, все — актеры.

В. Шекспир

Шекспировские мотивы в творчестве Цветаевой неоднократно становились предметом разбора. В 1992 году в сборнике трудов Норвичского университета вышли статьи И.В. Кудровой “Формула Цветаевой: “Лучше быть, чем. иметь” и А. Тамарченко “Диалог Марины Цветаевой с Шекспиром” (проблема “Гамлета”) авторы которых усмотрели в цветаевском прочтении “Гамлета” общественно-политическую трагедию.¹ В статье Кудровой цикл Цветаевой “Гамлет” рассматривается в русле настойчиво звучавших в русской культуре споров о судьбе человека в эпоху “машинной цивилизации”, “искажения человека в обществе, поставившем во главу угла техническое развитие”, “разрушения цельной личности под влиянием ложных ценностей, воцарившихся в бездуховном мире, утраты человеком высшего смысла своего существования”. Цветаевская трактовка Гамлета, по мнению И. Кудровой, созвучна интерпретации Л. Шестова (“Шекспир и его критик Брандес”), охарактеризовавшего Гамлета как человека “с ослабленным пульсом”, “человека идеи”, который, “претендуя смотреть вдаль, утратил способность всматриваться “вглубь”, а также М. Волошина, назвавшего Гамлета “пророчесственным вырожденком”. Кудрова полагает, что Цветаева в образе Гамлета показала современного ей “человека-калеку”, рассудочного, холодного, глухого сердцем, человека, “который неправомерно взял на себя роль героя и судьи чужих поступков”, типичного представителя XX века. “В цветаевском образе, — отмечает Кудрова, — заметно подчеркнуты, выпячены черты недочеловека, с “вялой кровью”, того же “мозговика”, о котором писал Андрей Белый”.

А. Тамарченко полагает, что в разработке темы Гамлета Цветаева вступает с автором бессмертной трагедии “в прямую полемику”, Цветаева спорит с Шекспиром “о нравственной высоте и поэтической содержательности политических страстей” (!). Исследовательница убеждена, что Цветаева от имени Офелии осуждает Гамлета за “чрезмерную преданность своему политическому долгу”. Цикл стихов “Гамлет”, по словам А. Тамарченко, — “осуждение трагической интриги и насильственных действий как способа нравственного исправления мира”.

Попробуем прочесть шекспировские стихи Цветаевой не в общественно-политическом, а в биографическом контексте, и тогда нам откроется то, что делает Цветаеву скорее участницей одной из трагедий Шекспира, чем его оппонентом.

Стихи, в 1924 году составившие цикл “Гамлет”, родились не циклом, а порознь, с промежутком в три месяца: 28 февраля 1923 года пишутся “Офелия — Гамлету”, “Офелия — в защиту королевы”, 5 июня — “Диалог Гамлета с совестью”. А. Тмарченко объяснила эту разрозненность цветаевскими “размышлениями о жанрах и типах трагедии”. Три месяца Цветаева размышляла и наконец написала “Диалог Гамлета с совестью”(?!). О жанрах и типах, о формах не размышляла никогда, а лишь боролась за высвобождение через слово сути своей души. Чем же на самом деле живет Цветаева в эти месяцы?

На вопрос помогает ответить ее книга “После России”, вобравшая практически все написанное Цветаевой в эмиграции в 1922–1925 годах.² В нее вошли и стихи цикла “Гамлет”. Но здесь Цветаева издает их совсем не циклом, а так, как они и родились: стихи расположены в книге в хронологическом порядке. Последнее было для Цветаевой очень важно, потому что “После России” — это книга-дневник, почти каждодневная запись болей, страстей, надежд, озарений... И вот что интересно. Стихотворения циклов “Сивилла” или “Деревья” Цветаева дает циклами, хотя хронологию сборника она при этом нарушает, делая объяснение: “Стихотворение перенесено сюда из будущего, по внутренней принадлежности”. Могла бы она также поступить и с циклом “Гамлет”. Могла, но не захотела, потому что за шекспировскими героями для нее стояла конкретика собственных душевных переживаний. Трагичность воздуха, которым дышала Цветаева в 1923 году, потребовала образов и характеров, могущих помочь осмыслить и переболеть внутреннюю трагедию, разразившуюся весной — летом из-за неустрахи с Пастернаком, осенью — из-за романа с К. Б. Родзевичем.

Коротко напомним, что переписка Цветаевой и Пастернака началась в июне 1922 года, когда Борис Леонидович прочел цветаевские “Версты”, послал ей в Берлин восторженное письмо и книгу “Сестра моя жизнь”. Цветаева откликнулась и письмом, и статьей, и стихами. Ее поразило пастернаковское поэтическое явление, очаровал его голос, в котором она услышала родные себе ноты... В августе 22-го Пастернак собирался приехать в Берлин, могла состояться их встреча. Но... Цветаева покинула Берлин 31 июля, вместе с дочерью Ариадной уехала в Чехию к мужу. Спешный отъезд Цветаевой из Берлина А. С. Эфрон сравнила с “бегством нимфы от Аполлона”. Цветаева сознавала, что “нельзя мечту свою хватать руками”, боялась встречи в жизни. В ноябре она напишет Пастернаку: “Я не люблю встреч в

жизни: сшибаются лбом <...> Встреча должна быть аркой: тогда встреча — над. Закинутые лбы!”

Пастернак был очень огорчен и обескуражен, не застав Цветаеву в Берлине, но завязавшаяся между ними переписка была нечастой. Всего два письма в 1922 году Цветаева получила от Пастернака, столько же отправила ему сама. И это в то время, когда Пастернак в Берлине, рукой подать! Переписка была для Цветаевой любимым видом общения, но писать без оклика Цветаева не могла: “Без оклика — никогда не напишу. Писать — входить без стуку”. А Пастернак не спешил окликать...

Наконец, в феврале 1923-го Пастернак дает о себе знать и письмом, и бандеролью с только что вышедшей в Берлине книгой “Темы и вариации”. Цветаева отвечает на это сначала стихами (“Не надо ее окликать...”, “Нет, правды не оспаривай...”, “Эмигрант”), а затем и письмом. Одно за другим следуют стихи, родившиеся под влиянием пастернаковского оклика: “Душа”, “Скифские”, “Лютня”, “Оперением зим...”. И уже в первых числах февраля Цветаева пытается устроить через берлинского знакомого Романа Гуля свою поездку в Берлин. Она поедет к Пастернаку, но нужна внешняя причина, которая даст ей внутреннее право на радость свидания с ним. Цветаева сообщает Гулю, что закончила большую статью о книге С. Волконского “Родина”, просит его “пристроить”, пишет, что готовит к апрелю книгу прозы (речь шла о книге “Земные приметы”), если бы нашелся для нее издатель, приехала бы в Берлин в начале мая, надеется привезти рукопись последней, страстно любимой вещи — “Молодца”.

19 февраля пишется “Плач цыганки по графу Zubову”, 28 февраля — “Офелия — Гамлету”, “Офелия — в защиту королевы”, 7 и 11 марта — два стихотворения под общим заглавием “Федра”. Эти стихи объединяет страсть, запретная, несбыточная, рвущаяся сквозь все барьеры жизни и смерти: страсть цыганки к павшему “за всех” графу, Офелии к Гамлету, Федры к пасынку Ипполиту. Героинями стихов становятся любящие, но нелюбимые, потому что в такой роли любящей, но нелюбимой в этот момент чувствует себя Цветаева, не зная, нужна ли она Пастернаку так, как он необходим ей.

Разумеется, появление шекспировской героини в стихах Цветаевой никак не связано с интересом к театру. Театр не был близок Цветаевой в 1918 — 1919 годах, когда она дружила со студийцами МХТ, когда создала букет блестящих пьес: “Не чту Театра, не тянусь к Театру и не считаюсь с Театром. Театр (видеть глазами) мне всегда казался подспорьем для нищих духом, обеспечением для хитрецов породы Фомы Неверного, верящих лишь в то, что видят, ещё больше: в то, что осязают. — Некоей азбукой для слепых. А сущность Поэта — верить на слово!” По замечательному

определению А. С. Эфрон, цветаевские пьесы — все та же лирика, только “разбитая на голоса”, “полифоничная”. Для Цветаевой это и было многоголосие, полифония недр, театр души.

Ложи, в слезы! В набат, ярус!
Срок, исполнься! Герой, будь!
Ходит занавес — как — парус,
Ходит занавес — как — грудь.

Из последнего сердца тебя, о недра,
Загораживаю. — Взрыв!
Над ужá — ленною — Федрой
Взвился занавес — как — гриф.
(“Занавес” 1923 г.)

Подобно героям цветаевских пьес, Офелия и Гамлет не имеют ничего общего с театром. Трагедия разворачивается не вне Цветаевой, а внутри нее.

Гамлетом — перетянутым — натуго,
В нимбе разуверенья и знания,
Бледный —до последнего атома...
(Год тысяча который — издания?)

Наглостью и пустотой — не тронете!
(Отроческие чердачные залежи!)
Некоей тяжеловесной хроникой
Вы на этой груди — лежали уже!

Девственник! Женоненавистник! Вздорную
Нежить предпочедший!... Думали ль
Раз хотя бы о том — что сорвано
В маленьком цветнике безумия...

Розы?... Но ведь это же — тссс! — Будущность!
Рвем — и новые растут! Предали ль
Розы хотя бы раз? Любящих —
Розы хотя бы раз — Убыли ль?

Выполнив (проблагоухав!), тонете...
— Не было! — Но встанем в памяти
В час, когда над ручьёвой хроникой
Гамлетом — перетянутым — встанете...

Цветаева использовала в стихотворении эпизод из второй сцены третьего акта “Гамлета”, где во время разыгрываемого для короля представления Гамлет кладет свою голову на колени Офелии. У Цветаевой не умершая Офелия говорит с Гамлетом (как это показалось И. Кудровой и А. Тамарченко), а живая, страстно любящая.

Кого обвиняет цветаевская Офелия? В чертах Гамлета узнаем героя одного из июльских стихотворений 1922 года “Вкрадчивостию волос...”. Однажды подмеченный Цветаевой в берлинском кафе жест Романа Гуля, приглаживающего волосы, становится символом загнанности цветаевских мыслей под череп, сглаживания смолы лирики (волосы — струны), рвущегося стать явью, жизнью стиха (“роз”):

Так заглаживают шип
Розовый... — Поранишь руку!

Куда больней гладить себя против шерсти, загоняя вглубь натиск мыслей, чем выпускать эти мысли на творческий простор. Таков и цветаевский Гамлет, чья голова перетянута натуго, чтобы ни одна из мыслей не вылезла наружу, ни один волос на голове на звучал струной. Молчащий Гамлет Цветаевой — прямой родственник пастернаковского Шекспира (“Шекспир”, “Темы и вариации”), ведущего диалог с сонетом. Последний рвется быть прочитанным слушателю (“Мне хочется шири!”), но Шекспир запускает в назойливое привидение салфеткой, чтобы оно не лезло с осуществлением. Поэту решать, быть или не быть его творению.

Бледность цветаевского Гамлета — знак его внесловесности, знак того, что кровь чувств ушла в стихи, в слова любви, сказанные Офелии раньше, а оставшейся не дает течь “нимб разуверенья и знания” (тиски разума), дух.

Как шекспировский Гамлет победил в себе страсть к Офелии, пожертвовав любовью к девушке во имя отмщения своего убитого отца, так же и цветаевский Гамлет не живет чувствами, отказывается от своих слов, любовных клятв. “Вздорную нежить предпочедший” Гамлет. Нежить — призрак, тень. Нежить — не жить, не быть, небытие. Быть бледным — не жить, не быть, не писать стихов! Во имя какого долга? Цветаевского долга перед семьей, в которую ее новая любовь может внести смуту? Во имя встречи с Пастернаком не в жизни, а над, встрече духов, “лбов”, на том свете?

“Год тысяча который — издания?” — в скобках спрашивает Офелия. Этот иронический вопрос связан с тем, что наглый, высокомерный (гордыня духа!) и пустой Гамлет не принадлежит своему веку, чужд ему так же, как Цветаева. Его голова подобна старой пыльной книге неизвестного года издания, она — “отроческие чердачные залежи” мыслей и незаписанных

сток, пыли. (Вспомним цветаевское: “В моей руке — почти что горстка пыли — Мои стихи...”). С точки зрения жизни Гамлет — чудовище, слова “девственник”, “женоненавистник” из уст Офелии (жизни!) звучат оскорблением. Для Цветаевой осуществление в слове значило “быть”, неосуществление — невозможность “быть”, являть свои переживания на бумаге. Женоненавистник (дух) не дает состояться любви, а в конечном итоге — стихам!

“Некоей тяжеловесной хроникой Вы на этой груди — лежали уже!” — говорит Цветаева, признаваясь, что испытываемое со стороны духа давление (на душу, Офелию) она знала и раньше³. Например, в 1918 году:

Рыцарь ангелоподобный —
Долг! — Небесный часовой!
Белый памятник надгробный
На моей груди живой.

За моей спиной крылатой
Вырастающий ключарь,
Еженощный соглядатай,
Ежеутренний звонарь...

Страсть, и юность, и гордыня —
Все сдалось без мятежа,
Оттого что ты рабыне
Первый молвил: — Госпожа!

Дух назван не Гамлетом, а ангелоподобным рыцарем, белым надгробным камнем на живой груди. Он плитой пригибает ее к земле, является соглядатаем ночной жизни, звонарем утренней, творческой, ключарем, отмыкающим крылья поэтического вдохновения; он духовный повелитель, чье господство добровольно принимает Цветаева, потому что сам “небесный часовой” видит себя слугой страсти, юности и гордыни, ангелом на службе у земной (пола).

В такой роли должен находиться и Гамлет подле Офелии. Но тот не видит в ней госпожи, забыл о сказанных в ее адрес словах любви и верности.

В феврале 1923 года духовный мир Цветаевой (Гамлет) заполнен Пастернаком. Тяжеловесной хроникой летом 1922-го лежала на коленях Цветаевой “Сестра моя — жизнь”, теперь, полгода спустя, — “Темы и вариации”. Духовная погруженность в лирику Пастернака — надгробие долга творческого осуществления. Снять гору любви с колен можно только через слово,

через лирику, встав во весь рост в своем творчестве. Статуарность, неподвижность, закаменелость — символ духовного, вертикального движения небесами, отрыв от жизни. Творчество — цветник безумия, горизонталь, коленопреклоненность духа и долга перед прекрасной Дамой — Офелией — душой — Любовью.

“Думали ль / Раз хотя бы о том — что сорвано / В маленьком цветнике безумия...” — спрашивает Офелия, имея в виду розы откровения, сорвавшиеся стихами с гамлетовских (цветаевских!) уст слова любви. Эти слова — “будущность” (“Рвем — и новые растут!”), сорванную розу, сорвавшийся с уст стих сменяет новый. Розы никогда не предают любящих, лирическая волна не убывает, куда не убывает любовь. И даже когда выполнив свою миссию “отвода” чувств, розы тонут в морях лирики, даже когда поэт хочет забыть об их существовании, стихи напоминают о пережитом, встанут в памяти в час пробуждения от жизненного сна в Царстве небесном, “над ручьёвой хроникой”, над жизнью и творчеством.

Стихи, а значит и любовь, то, что уцелеет в посмертии. А поэтому нельзя предавать любовь, считает Офелия (Цветаева), предавать лирику.

В стихотворении “Офелия — в защиту королевы” цветаевская Офелия ещё с большим пылом осуждает Гамлета за то, что он тревожит “червивую залежь”, вместо жизни занят думами о смерти.

Принц Гамлет! Довольно червивую залежь
Тревожить... На розы взгляни!
Подумай о той, что — единого дня лишь —
Считает последние дни.

Принц Гамлет! Довольно царицыны недра
Порочить... Не девственным — суд
Над страстью. Тяжеле виновная — Федра:
О ней и поныне поют.

И будут! — А Вы с Вашей примесью мела
И тлена... С костями злословь,
Принц Гамлет! Не Вашего разума дело
Судить воспаленную кровь.

У Шекспира герои гибнут от заражения крови. Очевидно стремление Шекспира показать греховность человеческих страстей, перевешивающих разум. А как у Цветаевой? Ее Офелия обвиняет Гамлета в превышении полномочий. Разум не имеет права диктовать страсти, убеждена она. Девствен-

ник, чистый (“с примесью мела”), бессмертный дух не может выносить приговор полу, крови. Небу нельзя судить Землю. Земная лирика, песня зиждется на земных страстях, голосе недр, “строку диктует чувство” (Пастернак). О Федре поют и поныне, любовь, пусть даже запретная, — будущность лирики.

Офелия просит Гамлета обратить свой взор на розы, подумать о том, как быстротечна жизнь розы, считающей последние дни единого дня, пока она ещё прекрасна. Так же быстротечна человеческая жизнь, жизнь Офелии, души, меняющейся ежесекундно. Офелия обещает Гамлету, если он не станет прежним, любящим, рыцарем, уйти в смерть, уснуть “вслась” в опочивальне того света, избавив себя от тяжеловесных плит жизни:

Но если... Тогда берегитесь!.. Сквозь плиты—
 Ввысь— в опочивальню — и вслась!
 Своей Королеве встаю на защиту —
 Я, Ваша бессмертная страсть.

Офелия, душа, “бессмертная страсть”, защищает страсть преходящую, земную, встает на защиту не матери Гамлета, а Королевы страсти. В земной жизни Гамлет (дух) всего лишь принц, а страсть — Королева. Дух — подданный страсти. Гамлет станет царствовать в Царстве Небесном, ибо царство его не от мира сего.

Таким образом, монолог и Офелии — Гамлету — это диалог и души и духа, сердца и разума внутри Цветаевой. “Офелия — Гамлету”, “Офелия — в защиту Королевы” написаны в дни, когда Цветаева боролась с искушением писать о своих чувствах. Обвинительная речь Офелии — и защита страсти перед долгом, и защита права на “воспаленную кровь”, то есть лирику. Нет, только “королева правее Гамлета” (Б. Парамонов), — осуществление в слове “правее” творческого молчания.

Эту тему продолжает “Диалог Гамлета с совестью”, открывший “Тетрадь вторую” сборника “После России”, которому предшествовало трехнедельное молчание: с 15 мая по 4 июня не было записано ни одного стихотворения. Особенно заметна лирическая засуха потому, что раньше стихи следовали семьями, одно за другим. Два месяца прошло со времени отъезда Пастернака в Россию (Цветаева не смогла оформить документы для выезда в Берлин, они с Пастернаком увиделись только в 1935 году). От него ни звука, ни строки, а Цветаевой для творчества так необходимо его “сторожкое ухо”. И потому в “Сивилла — младенцу”⁴ Цветаева уговаривает рвущийся из ее недр стих (“младенец”) остаться не рожденным, не превращаться в

“прах”. Этой же теме посвящает стихотворение “Прокрасться” (14 мая 1923 года).

А может — лучшая потеха
 Перстом Себастиана Баха
 Органного не тронуть эха?
 Распасться, не оставив праха
 На урну...

И все же 5 июня внутренний кризис преодолен. Цветаева начинает писать стихи, уже не думая об адресате, об “отзыве”. Символично, что второй части сборника “После России” Цветаева предпослала эпиграф из Монтеня по-французски: “Вспомните того, кто на вопрос, зачем он тратит столько усилий для совершенствования в искусстве, которое не может снискать понимания в людях, ответил: “Пусть их будет немного. Пусть будет один. Пусть не будет ни одного”. Разделив “После России” на две части, Цветаева таким образом сохранила память о творческой глухонемоте, а ее поэтическим девизом стали слова, провозгласившие творчество как самовыражение без читателя. Символично и название — “Диалог Гамлета с совестью”. На монолог без собеседника Цветаева просто не способна! Ей необходим слушатель, хотя бы собственная совесть! Совесть напоминает Гамлету об утонувшей Офелии:

— На дне она, где ил
 И водоросли... Спать в них
 Ушла, — но сна и там нет!
 — Но я ее любил,
 Как сорок тысяч братьев
 Любить не могут!

Гамлет ощущает вину перед погибшей Офелией. Цветаева—перед спящей, потопленной на дне души страстью к Пастернаку, невысказанными чувствами, незаписанной лирикой!⁵ Но “сна и там нет”, чувства не умертвить, даже похоронив их в “хрустальном гробе” сердца. Гамлет любил Офелию, “как сорок тысяч братьев любить не могут”, но совесть иронически замечает: “Меньше все ж, чем один любовник”. Стихотворение завершается недоуменной репликой Гамлета: “Но я ее — любил??” В этом диалоге Цветаева вновь обнаруживает неправоту гамлетовской позиции, его слабость “в мире мер”. Братско-сестринское, духовное чувство Гамлета к Офелии оказывается в глазах совести меньшим, чем физическая близость. Как “жизнь (живое) несравненно сильнее — физически сильнее, ибо судорога, слезы, мороз по коже, поцелуй руки — *физика* — самой сильнейшей, самой

живейшей мечты”, лирика, сотворенный стих, ставший плотью, материей, сильнее творческого молчания, рожденный младенец — стих сильнее мечты о нем!

Так “Диалог Гамлета с совестью” обернулся размышлением о том, стоит ли писать стихи. Цветаева на это отвечает утвердительно. И не только за себя, но и за Пастернака, доброжелательного, но замолчавшего, не пишущего ей брата.

Соотнесенность Гамлета с Пастернаком ясно ощутима и в стихотворении, написанном 18 июня 1923 года. Пастернак оказывается Гамлетом, то есть второй половиной цветаевского “я”, к которому идет на свиданье Офелия.

На назначенное свиданье
Опоздаю. Весну в придачу
Захвативши — приду седая.
Ты его высокó назначил!

Буду годы идти — не дрогнул
Вкус Офелии к горькой руте!
Через горы идти — и стогны,
Через души идти — и руки.

Землю долго прожить! Трущоба
Кровь! и каждая капля — заводь,
Но всегда стороной ручьёвой
Лик Офелии в горьких травах.

Той, что, страсти хлебнув, лишь ила
Нахлебалась!— Снопом на щепень!
Я тебя высокó любила:
Я себя схоронила в небе!

О свидании с Пастернаком Цветаева думает как о встрече высоко в небе, где они свидятся, прожив жизни. Цветаева говорит, что опоздает на свидание, то есть придет позже не на минуты, а на целую жизнь. “Весну в придачу захвативши”... Весна — пора цветения. Цветаева собирается идти навстречу Пастернаку с самым ценным багажом, с цветами своей лирики. Это будет звучание не золотого, а серебряного звона ее голоса (“приду седая”), серебряных, нечеловеческих, нездешних струн ее бессмертной души. Хотя обоим предстоит долгий земной путь (“Землю долго прожить!”), хотя кровь — “трущоба”, непроходимый лес земных страстей и “каждая кап-

ля — заводь” лирического чувства, глуби лирики, хотя для встречи надо будет идти через “горы” и “стогны”, прельщаясь высотой чужой души и низостью земной равнинной, площадной любви, хотя на ее пути будут многие “души” и “руки”, Цветаева-Офелия останется верна “горькой руте”, растению, символизирующему Воскресенье, верна любви к тому, к кому шла она по жизни “стороной ручьевой”, тропой лирики, из-за кого нахлебалась горького осадка чувств, скопившегося на дне души, ила, частично вынесенного лирическим разливом, выброшенного пучком цветов (стихов) на береговые камни жизни. Новое обращение к шекспировским образам — в невошедшем в “После России” сентябрьском стихотворении “По набережным, где седые деревья...”, написанном в дни романа Цветаевой с К.Б. Родзевичем. По-видимому, бессознательно Цветаева была настроена на появление в ее жизни не эпистолярного, не заочного, как с Пастернаком, а жизненного романа, на встречу, от которой внутренне она отказалась с Пастернаком. И вот приходит любовь, но с не меньшей силой — ощущение боли, душевной катастрофы, трагедии. Цветаева не умеет жить и любить по-земному, в органе ее души поются все голоса, много любовей, но в жизни нельзя совместить это множество, ради одной любви она должна убить в себе все остальные, ради Родзевича расстаться с Эфроном. На счастье на чужих костях, на чужой боли Цветаева не способна, и поэтому она жаждет смерти как спасительного исхода, думает о самоубийстве.

По набережным, где седые деревья
 По следу Офелий... (Она ожерелья
 Сняла, — не наряженной же умирать!)
 Но все же
 (Раз смертного ложа — неможней
 Нам быть нежеланной!
 Раз это несносно
 И в смерти, в которой
 Предвечные горы мы сносим
 На сердце!..) — она все немногие вёсны
 Сплела — проплывать
 Невестю — и венценосной.

Так — небескорыстною
 Жертвою миру:
 Офелия — листья,
 Орфей — свою лиру...
 — А я? —

По следу Офелий... Имеется в виду и шекспировская Офелия, и Офелия ее стихов к Пастернаку, соотнесение переживаний февраля — июня с нынешними. Причина стремления не жить — ее нежеланность, ненужность жизни, конфликт души и духа, внутренняя трагедия. Нежеланной она боится стать и в смерти, боится одиночества того света, где тоже “предвечные горы мы сносим на сердце”, горы любви.

В трагедии Шекспира перед смертью Офелия сплела гирлянды из цветов и трав. Цветаевская Офелия дарит жизни “все немногие вёсны”, не прожитые годы, а цветение своей души, венок стихов, “... она все немногие вёсны сплела — проплывать Невостою — и венценосной”. Девственно — чист дух Офелии, не замутнен розами крови. Офелия снимает ожерелья (цветы, стихи), умирает не наряженной, потому что на том свете на сердце будут новые горы любви, новые источники творчества. Уходит, освободившись от груза земных слов.

Когда случилось петь Офелии, —
 А горечь грез осточертела, —
 С какими канула трофеями?
 С охапкой верб и чистотела, —

живописал уход Офелии Б. Пастернак в “Уроках английского” (“Сестра моя — жизнь”), в стихотворении, предвосхитившем шекспировскую тему у Цветаевой. В не вошедших в окончательный текст строках “Рельсов” (10 июля 1923 года) Цветаева писала, отвечая Пастернаку:

Все мы школьники и все мы швеи...
 Вещь по имени ее назвал
 — Наши белошвейкины трофеи:
 Даль вдоль насыпи и гарь в ноздрах.

Белошвейкины, то есть поэтические трофеи. Цветаевская почетная добыча, отбитая у жизни, — память об испепеленном жизнью сердце, запечатленная в лирике, и даль того света, открывающаяся за то, что поэты (швей) строчат стихи, называют в них вещи “по имени”⁷⁶. В стихотворении “По набережным, где седые деревья...” Цветаева пишет не о трофеях, а о жертве, плате жизни за вход в Царство Небесное: “Офелия — листья, Орфей — свою лиру... — А я?” Офелия отдала миру свои цветы, Орфей — свои песни, а что останется после ее ухода? Написала ли она все то, что должна была написать? Сделала ли швейка свой последний стежок? В тире, замыкающем стихотворение, таится ответ. Все-таки время “снимать янтарь” и “менять словарь” ещё не пришло.

Шекспировский Горацио — единственный герой трагедии “Гамлет”, обладающий внутренним равновесием, человек, “чья кровь и разум так отраднo слиты, что он не дудка в пальцах у Фортуны, на нем играющей”. Дудка в пальцах у Фортуны — Гамлет, а ещё, по мнению Цветаевой, всякий поэт. Стихи поэта, стихи Цветаевой, рождаются “из борьбы духа и страстей”. Соперничество это в одном из стихотворений Цветаева назвала — “моя двуединая суть”. Поэт принадлежит своей сути и земле, и небу, раздирается двумя полюсами. “К законам земным дорогое пристрастье”, “к высотам прекрасную страсть” сводит только гармония творчества. Кровь и разум отраднo слиты лишь в стихотворении, да и то не всегда. В 1923 — 1925 годах Цветаева все чаще сомневается в выразимости на людском языке духовных и душевных переживаний (“Боюсь, что мало для такой беды всего Расина и всего Шекспира!”), ощущает себя лермонтовским Демоном, “духом изгнанья”, плененным жизнью, загнанным в женское, человеческое тело, под пол, как в трюм; рыцарем, чахнувшим в тисках снаряженья, конем, упрятым в стойло. Ей хочется вырваться из лживого мира на полную свободу, сбросив стихи, как ватный халат, сбросив железную маску, перестав играть навязанную жизнью роль. В 1925 году она ещё раз вспомнит Шекспира, соотнесет лживость жизни в слове с театром:

Мир — это стены.
Выход — топор.
 (“Мир — это сцена”,
— Лепечет актер.)

И не слукавил,
Шут колченогий.
В теле — как в славе,
В теле — как в тоге.

Многие лета!
Жив — дорожи!
(Только поэты
В кост)и — как во лжи!)

«“Гамлет” — трагедия совести и в этом смысле прообраз тех трагедий, которые суждено пережить славянской душе, которая переживает распадение воли, чувства и сознания”», — писал в 1912 году о постановке “Гамлета” на сцене Московского Художественного театра М. Волошин, личность более эпического, нежели Цветаева, склада. М. Волошин видел в “Гамлете”

символ “национальной трагедии”, трагедии миллионов; Цветаева — символ ее собственной трагедии. В этом вся разница. Цветаева была прежде всего поэтом-лириком. Она не тяготела к обобщению и систематизации чужого опыта, занималась изучением собственной души. И даже просила у жизни, у века: “Оставьте меня, потрясения, войны и т. д. У меня свои события: свой дар и своя обида — о, за него, не за себя.

Летопись своей судьбы.
Свое самособытие”.

И потому воплощение шекспировской темы было у нее глубоко личным. В своей трактовке “Гамлета” Цветаева давала характеристику не неопределенному типичному представителю, а самой себе. “Не смеет судить других тот, кто сам внутренне расколот” (И. Кудрова). Цветаева не судит других, и если в цветаевском Гамлете выступают черты “недочеловека”, то это признание своего собственного нечеловечества, нечеловеческого в себе.

Другое дело, что, создав своего Гамлета, Цветаева, как оказалось, выразила и “трагизм всеобщего бытия” (А. Тмарченко). В этом отношении судьба “шекспировских” стихов Цветаевой оказалась родственна судьбе обращенного к Б. Пастернаку стихотворения “Рас—стояние: версты, мили...” (1925). Комментируя читательское восприятие этих стихов в 1933 году, Цветаева писала: “Любопытна судьба этих стихов: от меня — к Борису, о Борисе и мне. Часто, и даже годы спустя мне приходилось слышать: “Самое замечательное во всей книге” узнавать, что эти стихи — чьи-то любимые: гвоздь в доску и перст в рану. Оказывается, они большинством были поняты, как о нас (здесь) и тех (там), о нас и России, о нас *вне* России, без России. И теперь, перечитывая: все, каждая строка совпадает, особенно:

Разбили нас — как колоду карт!

Строка, за выразительностью, тогда мною оставленная, но с огорчительным сознанием несоответствия образа: *двух* нельзя разбить как *колоду*, колода — множество, даже зрительно: карты летят. Даже мое, самое личное, единоличное: Который уж, ну — который *март*? (Месяц того потока стихов к Борису) *март* — почти пароль нашего с Б. заговора — даже этот март оказался общим, всеобщим (“Которую весну здесь сидим и сколько ещё??”). Редкий, редчайший случай расширения читателем писательского образа, обобщения, даже увечения частности. Ни о какой эмиграции и России, пиша, не думала. Ни секунды. Думала о себе и Борисе. — И вот. —

Как выяснилось, обобщение читателем, и даже критиком, писательского образа — случай не такой уж редкий.

“Когда Гамлетово быть или не быть произносят в насмешку, я чувствую задохновение презрения”, — записывает Цветаева в черновой тетради 1924 года. Гамлетовский вопрос “быть или не быть” — основной вопрос, на который пытается ответить Цветаева себе в “После России”, последней прижизненной книге лирики, означившей конец коралловой страстной темы цветаевского творчества и начало серебряной, ту-светной лирики “С моря”, “Новогоднего”, “Поэма Воздуха”. Трудный ответ “быть”, данный Цветаевой в “Диалоге Гамлета с совестью”, которому она осталась верна до конца жизни (до того момента, когда творчество оказалось невозможным), был обусловлен гамлетовским чувством долга перед жизнью, перед своим поэтическим даром и перед Богом, давшим ей голос.

Мне ж — призвание как плеть
Меж стенаниями надгробного
Долг повелевает — петь.

Символичная переключка слышится в голосах Цветаевой и Пастернака. Приступая зимой 1946 года к роману “Доктор Живаго”, предчувствуя, что эта книга станет его Голгофой, Пастернак создает стихотворение “Гамлет”, подчеркнув в образе Гамлета его готовность к самопожертвованию, отождествив его (свой) путь — с подвигом Христа:

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси,
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

В статье о Шекспире, в главе, посвященной “Гамлету”, Пастернак пишет: “С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы “творить волю пославшего его”. “Гамлет” не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, не существенно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщения. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. “Гамлет” — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения”. Цветаева и Пастернак были избраны Провидением для того, чтобы сказать “о времени и о себе”. Каждый за свою избранность заплатил по счету Жизни и Судьбе. Каждый прошел дорогой Гамлета, дорогой “долга и самоотречения”. Умирая, Гамлет просил Горацио поведать миру его повесть. Цветаева и Пастернак сказали о себе сами, истекли “хорошей кровью для спасения нашей, дурной”. Так, написала Цветаева о Рильке, умершем от лейкоза. Его страшная смерть была воспринята Цветаевой символом жертвенной миссии поэта — спасителя больного мира. Лирика — переливание крови нуждающемуся в ней человечеству:

Нате! Рвите! Смотрите! Течет, не так ли?
Заготавливайте — чан!
Я державную рану отдам до капли!
(Зритель бел, занавес рдян.)

Человечеству остается постараться если не излечиться полностью, то хотя бы поздороветь. Побелеть.

-
1. Кудрова И. Формула Цветаевой: “Лучше быть, чем иметь”; Тамарченко А. Диалог Марины Цветаевой с Шекспиром (Проблема Гамлета) // Цветаева Марина. 1892–1992. / Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Нортфилд, 1992. С. 74–86, 159–176 (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 2). Позже И. Кудрова повторит свои мысли в статьях “Что значит быть?” и “Переключки (Цветаева и Шестов)” — см.: Кудрова И. После России: О поэзии и прозе Марины Цветаевой. М., 1997.
 2. В 1998 году исполнилось 70 лет выхода “После России” из печати.
 3. Парамонов Б. Солдатка // Звезда. 1997. № 6.
 4. В “После России” стихотворение датировано 17 мая 1923 г., но в черновой тетради другая дата — 10 мая 1923 г.
 5. Разработка темы созвучна фетовскому “Офелия гибла и пела...” (1846).
 6. Реминисценция стихотворения А. Блока “Когда вы стоите на моем пути...” (1908):
Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий все по имени,
Отнимающий аромат у живого человека.

Ute Birgit Cosima Stock

**L'ART À LA LUMIÈRE
DE LA CONSCIENCE
(Une appropriation sélective
de la pensée de Nietzsche)**

La critique n'a pas encore accordé à la conception tsvétaevienne de la relation entre l'éthique et l'esthétique l'attention qu'elle mérite. Véronique Lossky, qui constate que les textes de Tsvétaeva sont "pénétrés de ce que l'on pourrait appeler une éthique poétique", constitue une exception.¹ Par contre la plupart des critiques accusent Tsvétaeva d'un subjectivisme extrême et même d'irresponsabilité. Selon la récente thèse doctorale d'Alyssa Wendy Dinega par exemple, la décision de Tsvétaeva en faveur de la poésie était aussi une décision "contre l'humanité, la morale, le bien".² Cette attitude négative des critiques n'est pas surprenante. Ils considèrent Tsvétaeva du point de vue de la morale traditionnelle et négligent donc ses efforts pour établir une éthique nouvelle. Ce qu'il faut examiner pourtant, c'est l'aspect constructif du soi-disant subjectivisme de Tsvétaeva: son engagement assidu pour la valeur de l'individu.

Pour Tsvétaeva, l'individu est sacro-saint; toute sa carrière constitue une demande absolue de liberté créatrice, qui permet à l'individu de développer toutes ses facultés. Même si Tsvétaeva insiste toujours sur son indépendance vis-à-vis des groupes intellectuels de son époque, son projet éthique visant à protéger la valeur de l'individu remonte au climat intellectuel du tournant du siècle. Ce projet résulte de réflexions philosophiques sur des notions comme la vérité, le jugement, l'autonomie et la responsabilité auxquelles Tsvétaeva était confrontée directement, par sa lecture de philosophes comme Nietzsche et Chestov ou indirectement, par la tradition littéraire de son époque. En Russie, la littérature avait souvent joué le rôle de défenseur des libertés personnelles contre les pratiques de censure du régime tsariste. L'importance accordée à la nature unique de la personnalité dans les œuvres de Dostoïevski et la défense des Symbolistes du droit de l'individu à s'exprimer ont dû marquer la pensée de Tsvétaeva de manière fondamentale.³ Il suffit de penser à la notion symboliste de *zhiznetvorchestvo*, qui consiste à créer consciemment sa vie selon ses propres idéaux, par exemple. Il ne faut pas non plus oublier le contraste entre le besoin d'affirmation de soi et la notion de poète comme prophète qui se manifeste dans les œuvres de beaucoup de Symbolistes.

Je souhaite analyser l'essai *L'Art à la lumière de la conscience* de 1932, un texte qui traite directement de la relation entre l'éthique et l'esthétique, et la manière dont cet essai reflète l'influence de Nietzsche sur Tsvétaeva. *L'Art à la lumière de la conscience* est l'un des textes essentiels pour comprendre l'œuvre de Tsvétaeva dans sa totalité. Envisagé comme un projet de théorie esthétique beaucoup plus large qui aurait compris l'essai *Le Poète et le temps*, il fut écrit à une époque où Tsvétaeva se sentait de plus en plus éloignée des lecteurs émigrés à Paris. Par conséquent elle s'efforçait de donner des éclaircissements sur sa conception du poète. Ainsi l'essai offre la preuve éclatante de l'influence indéniable de sa pensée éthique sur son art. A première vue, l'essai est une défense de l'amoralité moralement motivée. Pour comprendre ce paradoxe il est nécessaire de faire une double lecture du texte: d'une part une analyse de l'attaque de Tsvétaeva contre la morale traditionnelle, et d'autre part une étude détaillée des passages où Tsvétaeva elle-même commence à établir une forme alternative d'évaluation éthique, dans laquelle le Poète joue un rôle majeur.

Tout effort visant à situer la pensée éthique de Tsvétaeva dans la tradition philosophique ne peut que révéler des parallèles indéniables avec Nietzsche. La philosophie de Nietzsche était d'une grande importance pour les intellectuels russes au début du vingtième siècle, surtout pour les Symbolistes, et Tsvétaeva la connaissait bien.⁴ L'aspect clé de la pensée de Nietzsche pour une discussion de l'essai *L'Art à la lumière de la conscience* c'est le dilemme moral dans un monde de contingences: si Dieu est mort, comment garantir la validité des valeurs éthiques? Bien que Nietzsche lui-même n'accepte que ce monde-ci, il ne faut pas oublier que sa conception de la souffrance et du sacrifice, qui est si proche de celle de Tsvétaeva, résulte en fin de compte de l'horreur profonde d'un monde sans absolu transcendant.

A l'encontre de Nietzsche, Tsvétaeva ne rejette jamais les racines spirituelles de la morale, disant que son essai s'adresse "à celui pour qui Dieu, le péché, la sainteté existent (V: 346).⁵ Néanmoins, à un premier niveau, l'essai constitue une vive attaque contre ceux qui exigent que l'art comporte un contenu moral: "Dans certains cas l'œuvre d'art est une certaine atrophie de conscience; je vais plus loin: c'est une atrophie de conscience nécessaire, le défaut moral sans lequel l'art ne pourrait pas exister" (V: 353).⁶ Selon Tsvétaeva, l'art est un domaine amoral, étranger aux considérations sociales. Il appartient à un monde primordial, antérieur à une organisation culturelle qui rendrait la morale nécessaire.

"La condition de création est une condition de rêve quand, soudain, obéissant à une nécessité inconnue, tu mets le feu à une maison ou tu pousses ton ami du haut d'une montagne. Est-ce que cet acte est le tien? Evidemment, c'est le tien (c'est toi qui dors, qui rêves!). Ton acte — dans la liberté absolue, est un acte de toi-même sans conscience, de toi-même comme nature." (V: 366)⁷.

Cependant, toutes ces affirmations présupposent deux conditions impossibles: la capacité du poète à séparer sa vie artistique de son existence humaine et l'impuissance absolue du poète face à la force créatrice. En effet Tsvétaeva était très consciente du potentiel moral ainsi que du potentiel immoral de l'art. Pour elle l'inspiration était le surgissement d'une force élémentaire ainsi qu'un état de sommeil et de transe, d'intoxication, de possession et d'obsession, ce qui rappelle le principe dionysiaque de Nietzsche: la synthèse primordiale de la terreur et de l'extase, la séduction exercée sur l'artiste dormant, surtout par la musique. Ecrivant sous l'influence pessimiste de Schopenhauer, le jeune Nietzsche explique que l'art dionysiaque provoque le désir du néant. Pour lui, le meilleur c'était "ne pas être né, ne pas être, ne rien être".⁸ Un écho de cette idée se fait entendre dans l'insistance de Tsvétaeva sur la dissolution du poète "dans le bonheur de l'annihilation" (V: 350) et dans une affinité avec Byron qu'elle partage avec Nietzsche.⁹ D'après Nietzsche, le dionysiaque doit être compensé par l'apollinien, une force charitable, bien qu'illusoire, qui a le pouvoir de donner la vie. Il est important que Nietzsche lui-même ait considéré Apollon comme un "Dieu éthique" sauvant temporellement l'homme de l'horreur de son existence.¹⁰ Pourtant dans *Ecce Homo*, Nietzsche déclare qu'au moment de l'inspiration 'on écoute, on ne cherche pas, on prend, on ne demande pas qui donne'.¹¹ Par contre Tsvétaeva veut "distinguer quelles forces entrent dans le jeu" (V: 362).¹² Ce désir témoigne de son besoin moral de savoir que le poète sert avec son talent. Avidemment, elle souligne la participation active du poète à la création: "Le génie: le plus grand degré de soumission à la visitation — un, contrôle de la visitation — deux. [...] Se faire annihiler jusqu'à quelque dernier atome, de la survie (résistance) duquel viendra — un monde" (V: 348).¹³ Ayant besoin de sentir sa maîtrise poétique et son autonomie, Tsvétaeva doit pouvoir penser qu'elle dirige consciemment la force créatrice. C'est donc dans cet "atome de résistance" que se situe la capacité du poète à agir de façon responsable. Ainsi il doit être apollinien plutôt que dionysiaque. Tsvétaeva compare explicitement le moment de résistance au réveil après une transe d'inspiration: "Il y a quand même une échappatoire dans le sommeil: quand il devient trop terrible, je me réveille. Dans le sommeil, je me réveillerai; dans les vers, je résisterai" (V: 366).¹⁴ Mais parlant du *Festin pendant la peste*, une des *Petites Tragédies* de Pouchkine, elle semble rejeter le principe apollinien: "Le principe apollinien, le juste milieu — vous ne voyez pas que ce n'est rien de plus que quelques mots latins dans la tête d'un lycéen" (V: 351).¹⁵ Néanmoins, dans un mouvement d'inversion caractéristique Tsvétaeva achève son commentaire en reconnaissant qu'il y avait aussi un autre Pouchkine: "le Pouchkine de la profonde réflexion de Walsingham" (V: 351) — le seul passage moral du poème.¹⁶

Si la résistance du poète est équivalente à sa capacité morale, la question de la responsabilité du poète prend une importance capitale. Dénonçant l'art d'une

manière platonicienne, Tsvétaeva n'en met jamais en doute les effets sur les passions des lecteurs. Mais elle est aussi consciente de la participation du lecteur: "Avant tout la lecture est — co-crédation" (V: 293).¹⁷ Tsvétaeva use avec délectation du privilège de la liberté d'interprétation — en tant que lecteur. Mais en tant que poète elle regrette son manque de contrôle sur son œuvre. C'est pourquoi elle défend Goethe si ouvertement contre l'accusation selon laquelle il était responsable de suicides survenus après la publication de son roman *Les Souffrances du jeune Werther*: "Autrement l'on n'oserait pas dire un seul mot, car qui peut estimer l'effet d'un mot donné?" (V: 352).¹⁸ Par conséquent, les efforts que fait Tsvétaeva pour orienter les interprétations de ses textes témoignent non seulement de son besoin de contrôle absolu, mais aussi de son sentiment de responsabilité. Il ne faut pas oublier que, dans le contexte culturel russe, le poète est traditionnellement doté d'un rôle prophétique. Tsvétaeva écrit, encore sur le mode polémique qui lui est coutumier: "La Russie, à son honneur, ou mieux, à tout l'honneur de sa conscience et non pas à l'honneur de son talent artistique (deux choses qui n'ont pas besoin l'une de l'autre), s'adresse aux écrivains toujours pour la même raison pour laquelle le paysan s'adresse au Tsar — pour la vérité" (V: 360).¹⁹ Se projetant toujours en poète, Tsvétaeva affirmait par cette idée sa signification culturelle et s'efforçait de former sa vie selon les règles artistiques afin de réconcilier le poète et la femme.²⁰ Mais dans *L'Art à la lumière de la conscience*, Tsvétaeva s'efforce de séparer le poète de l'homme, décrivant le poète comme créature de la nature et n'accordant le potentiel de la responsabilité qu'à l'homme. Pourtant, dans son essai *Le Poète et la critique*, elle avait affirmé le contraire. Citant Nietzsche qui cite Pouchkine, elle avait écrit: "Alors, devant vos yeux mêmes, le lieu commun se renverse: dans les vers tout est permis. Non, c'est précisément dans les vers que rien n'est permis. Dans la vie privée — tout" (V: 288).²¹ Bien sûr qu'un tel argument ressort d'un désir de ne pas être critiquée pour sa vie privée.²² Cependant, les contradictions entre les deux textes témoignent de la difficulté de séparer le poète de l'homme.

La disposition de Tsvétaeva à accepter un rôle culturel éminent est liée tout autant à sa conviction de la supériorité du poète. Comme le prophète des Symbolistes, le poète de Tsvétaeva ressemble d'une certaine façon au surhomme de Nietzsche. Tous deux sont des personnages isolés, mais ils ont aussi un rôle public: contribuer au développement de l'humanité. Pour Tsvétaeva cependant, le rôle du poète est toujours spirituel. Il est "le premier ciel bas de quelque chose... le ciel bas, près de la terre" (V: 360).²³ Voilà pourquoi elle est toujours prête à se sacrifier pour l'œuvre. Il suffit de penser à l'exemple le plus connu, le poème "Je me suis ouvert les veines" de 1934. Dans le contexte de l'essai *L'Art à la lumière de la conscience* l'image du sacrifice de sang de ce poème évoque l'image du Christ. Dans l'essai Tsvétaeva l'avait décrit comme "l'extrême envers de la na-

ture ” (V : 368), tandis que “l’art c’est la nature même ” (V : 346).²⁴ Pourtant, tout comme la séparation entre le poète et l’homme, cette opposition ne peut pas être maintenue. Puisque le poète appartient aux deux domaines, la question de la responsabilité ne peut plus être évitée : “Et parce que l’artiste est un homme, et non pas un monstre, un squelette animée, et non pas un buisson de corail, il est responsable pour l’œuvre de ses mains ” (V : 347).²⁵ Voilà pourquoi Tsvétaeva conseille à son poète-disciple Steiger de suivre l’exemple de Nietzsche : “souffrez avec sa pureté ” (VII : 603).²⁶ La souffrance devient le stimulant de la création. Dans son interprétation particulière de Nietzsche, le Christ, le surhomme et le poète se confondent.

Tout comme le Christ, le poète a le pouvoir de donner la vie. Pour Tsvétaeva, l’art ne peut pas seulement sauver le poète de lui-même, comme dans le cas de Pouchkine et de Walsingham, il est aussi “la lutte contre le néant — oui, mais aussi contre la fausse existence, dans laquelle est plongée la chose innommée” (V : 701).²⁷ Cette foi en le pouvoir de l’acte de nommer distingue Tsvétaeva des penseurs modernes comme Lacan, pour lequel “le symbole est le meurtre de la chose” (1966 : 319), mais elle la rend proche de Nietzsche, pour qui “l’art était le grand stimulant de la vie”.²⁸

En dépit de l’évident pouvoir moral de l’art, Tsvétaeva avait commencé à prendre conscience de l’inadéquation des valeurs morales existantes pour la vie contemporaine. Les seuls exemples d’un art moral que Tsvétaeva cite, ce sont des poèmes de jeunes enfants et d’une religieuse. Selon Dinega, ces vers représentent une façon alternative de vivre que Tsvétaeva aurait pu — et dû — choisir.²⁹ Mais en fait Tsvétaeva n’avait jamais le choix. Les enfants et la religieuse sont définis par leur innocence. Par contre, l’expérience de la Révolution comme guerre entre deux conceptions du bien avait convaincu Tsvétaeva que les catégories du bien et du mal échappaient à une distinction facile. En 1920, elle avait écrit :

Il était blanc — il est devenu rouge :
Le sang l’a coloré.
Il était rouge — il est devenu blanc :
La mort l’a blanchi.
(I : 576)³⁰

Cette découverte avait engendré non seulement la perte de sa propre innocence — Tsvétaeva n’est plus suffisamment confiante pour s’adresser à Dieu — mais aussi la perte de sa confiance en Dieu lui-même :

“Les vers à Dieu sont une prière. Et s’il n’y a plus de prières aujourd’hui (à part celles de Rilke et les prières des petits de ce monde

je n'en connais pas d'autres), ce n'est pas parce que l'on n'a rien à dire à Dieu, et pas non plus parce qu'on ne peut le dire à personne — il y a quoi dire et à qui dire — mais parce que l'on n'a pas assez de confiance pour louer Dieu et pour prier dans le même langage, dans lequel on a prié et dans lequel on a loué — absolument tout pour des siècles. Pour oser s'adresser directement à Dieu aujourd'hui (pour prier), on ne doit pas savoir ce que sont les vers ou bien on doit l'oublier.

Perte de confiance.”

(V: 360–61)³¹

Même si elle ne va jamais jusqu'à nier l'existence de Dieu — son poète n'est jamais athée —, il commence à lui échapper. Elle dit: “Qu'est-ce qu'on peut dire sur Dieu? Rien” (V: 360).³² Bien entendu, ceci correspond à la tradition orthodoxe de définir Dieu par ce qu'il n'est pas, et Tsvétaeva continue sa pensée avec “Qu'est-ce qu'on peut dire à Dieu? Tout” (V: 360).³³ Néanmoins, elle n'est plus certaine que les catégories morales soient fondées sur des valeurs transcendantes et éternelles, ce qui rend problématique le concept de la vérité. Même si Tsvétaeva demeure convaincue que le poète jouit de visions fugitives de la vérité durant l'acte créateur, la vérité ne peut être saisie pour toujours: “Non pas une des vérités innombrables, mais un de ses visages innombrables, qui ne s'annulent que lorsqu'ils sont juxtaposés. Des aspects de la vérité, valides pour une seule fois. Simplement — un coup au cœur de l'Éternité” (V: 365).³⁴ Son image de la vérité cachée derrière de nombreuses serrures rappelle la métaphore de Nietzsche des coffrets qui s'ouvrent au moment de la création.³⁵ La découverte du caractère hétérogène de la vérité avait convaincu Nietzsche qu'il fallait adopter autant de perspectives différentes que possible pour arriver à une certaine objectivité.³⁶ Pour Tsvétaeva, qui était consciente que ses lecteurs demandaient la vérité, cette découverte eut pour résultat une perte de confiance en soi. Pourtant, sa solution c'était aussi la poursuite de la vérité: “*Le Tout n'est donné* qu'à l'innocent — ou à celui qui sait tout” (V: 360).³⁷ Pour elle, le devoir du poète, c'est d'explorer tous les aspects de l'existence humaine, le bien autant que le mal. Par conséquent, elle appelle le poète “panthéiste” (V: 363).³⁸ Sa comparaison du ciel du poète avec l'Olympe rappelle *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche. Il y avait décrit les dieux grecs comme de véritables incarnations de l'Être.³⁹ Tsvétaeva souligne le côté ténébreux et magique de l'art, ce qui témoigne surtout de son désir de relever tous les aspects de la vérité, même si cela pouvait être considéré comme sacrilège par la morale traditionnelle.

Son insistance sur la nécessité d'être ouvert à tout est liée à la méfiance qu'éprouve Tsvétaeva devant les vérités universelles. S'il n'y a plus d'absolu, présumer que l'on fait office de juge pour tous, c'est faire acte de coercition et de

violence. Nietzsche avait déjà mis en garde contre le dogmatisme inhérent aux jugements universels: “Considérer son jugement comme loi universelle est égoïste”.⁴⁰ Pour éviter que la peur de la violence ne mène à une paralysie totale, Tsvétaeva refuse d’abolir complètement l’évaluation morale. Elle recherche une nouvelle méthode de jugement éthique. Nietzsche avait déjà déclaré: “La fausseté d’un jugement n’est pas encore une objection contre ce jugement”.⁴¹ Pour Tsvétaeva, il s’agit d’énoncer des jugements, tout en sachant qu’ils sont toujours contingents et qu’ils nécessitent une révision face aux nouvelles découvertes sur la vérité. Ce but peut être atteint si le caractère individuel des jugements du poète est souligné. Tsvétaeva avait déjà développé la notion de jugement personnel dans *Le Poète et la critique* où elle avait déclaré: “pourvu qu’il dise je ou moi je permettrai même au cordonnier de nier mes vers” (V: 281).⁴² Cette vision est corroborée par *L’Art à la lumière de la conscience*, où Tsvétaeva écrit: “la seule forme de jugement d’un poète, c’est l’autojugement” (V: 373).⁴³ Bien entendu, ce jeu de mots — le mot russe ‘samosud’ signifie auto-jugement ainsi que loi de lynchage — s’adresse à ses critiques. Dans un monde idéal, le poète serait le seul à énoncer des jugements sur son œuvre — une position très nietzschéenne. Dans *Par-delà le Bien et le Mal* Nietzsche suggère que, dans un monde sans fondements absolus, les évaluations ne peuvent être que personnelles: “Mon jugement est *mon* jugement. Personne n’a de droit sur lui”.⁴⁴

Néanmoins il y a un certain danger de relativisme: tout jugement pourrait être considéré comme juste, pourvu qu’il soit personnel. La garantie éthique de Nietzsche, c’est sa doctrine de l’éternel retour. Chacun doit agir de telle manière qu’il pourrait affirmer la répétition infinie de ses actes.⁴⁵ Tsvétaeva, elle aussi, ressentait le besoin d’une garantie. Dans *Le Poète et la critique*, elle avait encore affirmé qu’à cause de leur caractère privé, le “je” et le “moi” du cordonnier sont irresponsables (V: 281). Mais comme poète, son “je” est toujours public. Dans *L’Art à la lumière de la conscience* elle a déjà imposé des conditions strictes à sa façon de prendre des décisions: Je ne veux rien qui ne soit pas tout à fait mien [...] — Je ne veux rien pour quoi je ne serai pas responsable à 7 heures du matin et pour quoi (sans quoi) je ne serai pas prête à mourir à n’importe quelle heure du jour ou de la nuit. (V: 368)⁴⁶

La conception du jugement individuel de Tsvétaeva présuppose l’engagement total de l’individu concerné au moment de la décision. Ce jugement n’est pas irresponsable.

Ainsi l’impératif éthique de Tsvétaeva de respecter l’individualité entre dans une sphère politique. On a accusé Tsvétaeva d’être apolitique, ce qui n’est pas absolument juste bien qu’il soit vrai que Tsvétaeva ne se soit pas engagée dans les affaires politiques d’une manière active, son époque était telle que la politique pénétrait dans toutes les sphères de la vie humaine. Il est donc plus exact de dire

que, quand Tsvétaeva agit d'une manière politique, ses actions sont marquées d'une profonde nécessité éthique. Il est important de remarquer que sa conception de l'individualité fut moins exclusive que celle de Nietzsche, pour qui la valeur de l'individu dépendait de ses actions: "l'individu [...] est une erreur: il n'est rien en soi"— une position qui permettait une utilisation abusive de sa philosophie par les idéologies nationalistes du siècle dernier.⁴⁷ par contre l'individualisme de Tsvétaeva et son hostilité envers le collectivisme sont liées à la tradition dostoïevskienne. Ce qu'elle ne supporte pas, c'est la subordination de l'individu à l'utilitarisme et l'idéologie collective: "Quand, à l'âge de 13 ans, j'avais demandé à un vieux révolutionnaire: "Est-ce qu'on peut être poète et être dans le parti?" Il avait répondu sans hésitation: "Non". Ainsi je réponds aussi "Non" (V: 367).⁴⁸

L'Art à la lumière de la conscience est une attaque indirecte contre le contrôle croissant exercé par l'État sur les arts en Union Soviétique. Il est vrai que Tsvétaeva parle rarement de la situation contemporaine. Mais elle critique franchement l'utilitarisme de Nekrassov, de Nadson et du Bazarov de Tourguéniev. Ses protestations étaient d'actualité. Un mois avant la lecture publique de l'essai, le Comité Central du parti communiste avait décidé de constituer l'Union des Écrivains Soviétiques, dont les membres devaient soutenir la politique du parti. Cet arrière-plan politique de la fin des années 20 et du début des années 30 nous fournit une clé importante pour le premier niveau de l'essai. Dans sa polémique avec l'utilitarisme Tsvétaeva ne veut pas permettre à l'art d'être utile, même dans un sens moral. En même temps, l'idée de "l'art pour l'art" allait à l'encontre de ses convictions éthiques. Telle est la raison sous-jacente dans le texte, pour la construction active d'une éthique nouvelle où l'artiste joue un rôle suprême.

Que la critique n'ait pas encore suffisamment apprécié la pensée éthique de Tsvétaeva n'est pas surprenant. Au lieu d'avancer une théorie claire, Tsvétaeva nous présente une manifestation de son individualité à la façon de Nietzsche. Il avait également utilisé sa propre vie comme exemple, mais d'une manière plus ironique et moins sérieuse que Tsvétaeva. L'emploi fréquent de déclarations, de questions et d'un style haché chez Tsvétaeva rappelle, lui aussi, la même technique. Dans *L'Art à la lumière de la conscience*, le lecteur actuel est confronté à une double fragmentation entre le texte de référence en parties et les fragments supplémentaires de l'édition de Belgrade. Même si Tsvétaeva accuse l'éditeur Rudnev d'avoir mutilé l'essai avec ses coupures (V: 703), le style fragmentaire est typique pour sa prose. Il suffit de penser aux essais *L'Épopée et le lyrisme de la Russie contemporaine* et *Poètes avec histoire et poètes sans histoire* par exemple. La nécessité d'établir des liens entre les fragments l'oblige à renoncer à son mode habituel de lecture linéaire, et la possibilité de jamais arriver à un *télos* est contestée. Cet effacement de points de référence stables reflète l'insécurité du

poète dans un monde sans absolu fixe. Le texte est hétérogène et marqué par la présence de Tsvétaeva. Son insistance sur les émotions évoque la conviction de Nietzsche que les affects ont une influence importante sur les processus cognitifs.⁴⁹ Tsvétaeva force sa personnalité complexe pour éviter le danger que l'individu ne devienne un absolu permanent. Par conséquent elle réussit à échapper au risque d'universalité qui hante la conception de Nietzsche du surhomme parce qu'il le présente comme la seule façon d'éviter la dégradation absolue de l'humanité. Par contre, la mise en relief de la nature différente des personnalités de Tsvétaeva échappe au risque de violence qui est inhérent aux prétentions à la vérité universelle.

Il est donc injuste d'accuser Tsvétaeva d'amoralité comme le fait Dinega. Selon Dinega, l'amoralité de Tsvétaeva tient surtout à ce qu'elle se consacre exclusivement à la poésie.⁵⁰ Elle estime que Tsvétaeva néglige complètement ses devoirs terrestres pour créer son propre univers poétique.⁵¹ Par conséquent elle accuse Tsvétaeva d'avoir été mauvaise amante et mère, une femme qui se servait des autres pour nourrir son inspiration poétique. Ce que Dinega néglige dans sa critique, c'est le fait que Tsvétaeva était tout à fait consciente de sa responsabilité de poète comme figure publique.

Ce qui est vrai, pourtant, c'est que la base de la pensée éthique de Tsvétaeva est finalement trop étroite. Même si la manifestation de sa propre individualité sert à souligner le caractère unique de chaque personne, elle est souvent marquée par une certaine agressivité. Dinega exagère lorsqu'elle reproche à Tsvétaeva de ne pas être capable de former une relation avec l'Autre.⁵² Pourtant, l'on constate une tendance décevante dans l'œuvre de Tsvétaeva à comprendre l'Autre en soi, ce qui risque d'annuler son droit à la différence: "Ce n'est pas pour rien que le mot français comprendre signifie en même temps comprendre le sens de quelque chose et entourer quelque chose, c'est-à-dire accepter quelque chose: l'inclure en soi" (V: 367).⁵³ Même si l'on peut excuser cette attitude négative envers l'Autre du fait que, en exil, l'identité de Tsvétaeva était toujours menacée, cette attitude constitue un défaut de son éthique.⁵⁴

Il est regrettable que Tsvétaeva ne considère pas le passage nécessaire d'une éthique de l'individualité à une éthique de communauté. Ce défaut avait déjà marqué la pensée de Nietzsche. Comme Tsvétaeva, Nietzsche commence par se concentrer sur l'individu, le surhomme. Pourtant il dédaigne en même temps ceux qui ne sont pas capables d'atteindre ce mode de vie individualiste. Dans *Zarathoustra* il écrit: "Est-ce que je vous conseille l'amour du prochain? Je vous conseille plutôt de fuir les prochains, d'aimer ceux qui sont loin de vous".⁵⁵ Bien que le surhomme ait une fonction sociale, Nietzsche n'explique pas non plus comment l'on peut créer une communauté d'individualistes. Dans *Par-delà le Bien et le Mal* il soutient que la conscience d'un groupe se forme à partir d'un

langage commun, mais son explication reste vague.⁵⁶ Tsvétaeva est aussi indifférente à la question sociale, considérant la société comme un mal inévitable, dont elle n'est pas obligée de s'occuper. Dans *L'Art à la lumière de la conscience*, elle écrit: "Si le social est important en soi — c'est une autre question sur laquelle je n'aurai le droit de répondre que sur une île" (V: 372).⁵⁷

L'autre problème fondamental de l'éthique de Tsvétaeva tient à son attitude ambiguë et même contradictoire envers le transcendant. D'une part, son éthique de l'individualité est orientée vers ce monde-ci. Développée par le fait qu'elle réalise l'impossibilité de la vérité absolue, elle s'efforce de trouver des catégories d'évaluation sans invoquer une autorité supérieure. D'autre part, on sent bien que Tsvétaeva avait horreur du monde des contingences. De là sa forte nostalgie pour la certitude existentielle qu'apporte une telle autorité. Ainsi elle se distingue profondément de Nietzsche, qui s'efforce de surmonter sa crise spirituelle par une affirmation inconditionnelle de la contingence de la vie elle-même. Tsvétaeva prétend connaître la philosophie de Nietzsche d'une manière intime et instinctive, lorsqu'elle dit: "Et nous — nous sommes de la même souche" (VII: 188).⁵⁸ Néanmoins, en négligeant le rejet absolu du transcendant de Nietzsche, elle ignore un aspect fondamental de son projet éthique. Le seul élément de la philosophie de Nietzsche que Tsvétaeva adopte tel qu'il est, c'est sa reconnaissance de la force élémentaire de l'art dans *La Naissance de la tragédie*. Pourtant, Nietzsche a plus tard dénoncé ce texte romantique et hostile à la vie dans l'importance qu'il accorde à la forme surnaturelle d'existence.⁵⁹ Tsvétaeva ne peut pas accepter les autres aspects de la pensée de Nietzsche qui lui sont proches — l'individualisme absolu, l'engagement total pour ses convictions et la volonté de souffrir pour elles — qu'en interprétant mal le contexte dans lequel Nietzsche les affirme. Dans un mouvement d'inversion, elle lit ainsi la signature de Nietzsche au-bas de sa dernière lettre — "Dionysos, le crucifié" (VII: 603) — comme une négation de son athéisme précédent et en particulier d'*Ecce Homo* dont les derniers mots sont "Dionysos contre le crucifié".⁶⁰ Elle avait donc besoin de façonner "son Nietzsche", un Nietzsche en quête du transcendant. En effet la quête de Tsvétaeva de l'autre monde fait la preuve éclatante de sa conviction qu'en fin de compte les problèmes éthiques, et surtout la question du relativisme, ne peuvent pas être résolus sans certitude transcendante.

Comme j'ai essayé de le montrer, l'éthique individualiste de Tsvétaeva n'est donc pas entièrement intègre: sa relation avec l'Autre reste toujours problématique, et l'affirmation du caractère indéterminé de l'existence humaine n'est pas convaincante. Pourtant son respect pour l'individu constitue une contestation importante des idéologies collectivistes de son époque. En outre ses efforts pour créer une éthique destinée à ce monde-ci et son besoin de transcendant —, à l'art — l'art pour l'art et le poète comme prophète — et aux re-

lations avec les autres — l’affirmation du soi et le respect pour l’altérité — ne doivent pas être considérés comme un défaut fondamental de son éthique. Il faut plutôt admirer le courage de Tsvétaeva à explorer ces contradictions existentielles dans sa vie artistique et personnelle, sans se soucier de conséquences tragiques inévitables.

BIBLIOGRAPHIE

- Белый А. Арабески. М., 1911 (Münich: Wilhelm Fink Verlag, 1969).
- Bennet V. Esthetic Theories from *The Birth of Tragedy* in Andrei Belyi’s Critical Articles, 1904–1908 // Nietzsche in Russia. Princeton, 1986. P. 161–179.
- Dinega A.W. Exorcising the Beloved: Problems of Gender and Selfhood in Marina Tsvétaeva’s Myths of Poetic Genius (thèse doctorale inédite. Université de Wisconsin-Madison, 1998).
- Nietzsche in Russia / Édité par B. Rosenthal. Princeton, 1986.
- Lossky V. Marina Tsvétaeva. Un itinéraire poétique. Solin: Malakoff, 1987.
- Nietzsche F. Werke. Kritische Gesamtausgabe / Édité par G. Colli, M. Montinari. Berlin; New York, 1972.
- Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995.

NOTES

1. Lossky V. Marina Tsvétaeva. Un itinéraire poétique. Solin: Malakoff, 1987. P. 339.
2. La citation est traduite et abrégée par moi-même. L’original américain est le suivant: “By the end of *Stikhi sirote* and the end of her relationship with Steiger, Tsvétaeva has come to the clear and unequivocal realization that her bid for poetry has necessarily been a bid against — *not merely her old enemies flesh, sexuality, silence, drudgery, creative barrenness — but also against humanity, morality, goodness*” (Dinega A.W. Exorcising the Beloved: Problems of Gender and Selfhood in Marina Tsvétaeva’s Myths of Poetic Genius (thèse doctorale inédite). Université de Wisconsin-Madison, 1998. P. 355).
3. Il est curieux que Tsvétaeva n’avoue jamais l’influence de Dostoïevski, bien qu’elle admette qu’elle se reconnaît dans un grand nombre de ses textes. Elle écrit: “Dostoïevski ne m’était pas nécessaire dans la vie, je me suis débrouillée sans lui” (VII: 387). Ce qui est intéressant, c’est qu’elle fait preuve de la même attitude envers Nietzsche: “Je me suis débrouillée sans Nietzsche” (VII: 602). La raison d’un tel comportement est sans doute le besoin de Tsvétaeva d’affirmer sa propre originalité. Les Symbolistes jouaient un rôle important dans la création littéraire de la jeune Tsvétaeva. Amie de Kobylinskii et Volochine, elle fréquentait les cercles symbolistes autour de la maison d’édition “Musagète”. De plus, elle essayait de gagner les faveurs de Briusov, comme en témoignent sa correspondance et sa préface à sa collection *Extraits de deux livres*, et elle éprouvait une forte admiration pour Belyï et Blok.
4. La correspondance de Tsvétaeva témoigne de sa lecture de *La naissance de la tragédie* (VI: 613) et de *Zarathoustra* (VI: 602–603). Ses citations d’*Ecce Homo* et des dernières lettres de Nietzsche montrent qu’elle les connaissait bien. De plus ses références à l’amour pour Goethe et

Napoléon, qu'elle partage avec Nietzsche, indiquent qu'elle doit avoir lu *Le Gai savoir* et *Le Crépuscule des idoles*. Les parallèles textuels avec *Par-delà le Bien et le Mal* et *La généalogie de la morale*, surtout dans *Iskusstvo pri svete sovesti*, font preuve de sa connaissance de ces textes.

5. “к тем, для кого — Бог — грех — святость — есть”.
6. “Художественное творчество в иных случаях некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть”.
7. “Состояние творчества есть состояние сновидения, когда ты вдруг, повинувшись неизвестной необходимости, поджигашь дом или стalkerиваешь с горы приятеля. Твой ли это поступок? Явно — твой (спишь, *спишь* ведь ты!). Твой — на полной свободе, поступок тебя без совести, тебя — природы.”
8. “Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein” (*La Naissance de la tragédie*, 3).
9. “в блаженстве уничтожения”.
10. “ethische Gottheit” (*La Naissance de la tragédie*, 4).
11. “Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da giebt” (*Ecce Homo*, IX, 3).
12. “различать какие силы im Spiel”
13. “Гений: высшая степень подверженности наитию — раз, управа с этим наитием — два. [...] Дать себя уничтожить вплоть до какого-то последнего атома, из уцеления (сопротивления) которого и вырастет — мир”.
14. “Есть, впрочем, и во сне лазейка: когда будет слишком ужасно — проснусь. Во сне — проснулась, в стихах — упрусь”.
15. «“Аполлоническое начало”, “золотое чувство меры” — разве вы не видите, что это только всего: в ушах лицеиста застрявшая латынь”».
16. “Пушкин *Вальсингамовой задумчивости*”.
17. “Чтение — прежде всего — сотворчество”.
18. “Иначе бы мы и слова сказать не смели, ибо кто может учесть действие данного слова?”
19. “Россия, к ее чести, вернее к чести ее совести и не к чести ее художественности (вещи друг в друге не нуждающиеся), всегда подходила к писателям, вернее: всегда ходила к писателям — как мужик к царю — за правдой”.
20. Il suffit de penser aux mémoires, par exemple, ceux où Tsvétaeva retrace le développement de l'enfant né comme poète, notamment *Ma mère et la musique* et *Mon Pouchkine*.
21. “Так, воочию, опрокидывается общее место: в стихах все позволено. Нет, именно в стихах — ничего. В частной жизни — все”.
22. Dans *L'Art à la lumière de la conscience* Tsvétaeva se plaint d'être critiquée parce qu'elle n'envoie pas son fils Mur, qui avait six ans à l'époque, à l'école, disant qu'elle agit comme poète.
23. “чье-то первое низкое небо... Низкое близкое небо земли”.
24. “обратная крайность природы” и “искусство есть та же природа”.
25. “И поскольку художник — человек, а не чудище, одушевленный костьяк, а не коралловый куст, — он за дело своих рук в ответе”.
26. “страдайте с его чистотой”.
27. “бой небытию — да, но еще и полу-бытию, в которое погружена вещь неназванная”.
28. “Die Kunst ist das grosse Stimulans zum Leben” (*Le Crépuscule des idoles*, IX, 24).
29. *Exorcising the Beloved*, 357.
30. “Белый был — красным стал: / Кровь обагрила. / Красным был — белый стал: / Смерть побелила.”

31. “Стихи к Богу есть молитва. И если сейчас нет молитв (кроме Рильке и тех малых сих молитв не знаю), то не потому, что нам Богу нечего сказать, и не потому, что нам этого *чего* некому сказать — есть что́ и есть кому — а потому, что совести не хватает хвалить и молить Бога на том же языке, на котором мы же, веками, хвалили и молили — решительно все. Что бы сейчас на прямую речь к Богу (молитву) отжаться, нужно либо не знать, что такое стихи, либо — забыть. Потеря доверия.”
32. “Что мы можем сказать о Боге? Ничего”.
33. “Что мы можем сказать Богу? Все”.
34. “Не одна из бесчисленных правд, а один из ее бесчисленных обликов, друг друга уничтожающих только при сопоставлении. Разовые аспекты правды. Просто — укол в сердце Вечности”.
35. *Ecce Homo*, IX, 3.
36. *Voire La Généalogie de la morale*, III, 12.
37. “Дается только невинному — или *все* знающему”.
38. “многобожец”.
39. *Voir La Naissance de la tragédie*, III.
40. “Selbstsucht nämlich ist es, sein Urtheil als Allgemeinesatz zu empfinden” (*Le Gai savoir*, 335).
41. “Die Falschheit eines Urtheils ist uns noch kein Einwand gegen ein Urtheil” (*Par-delà bien et mal*, 4).
42. “с наличностью “я” и “мне” я и сапожнику позволю отрицать мои стихи”
43. “Единственный суд над поэтом — само-суд”
44. “Mein Urtheil ist *mein* Urtheil: dazu hat nicht leicht auch ein Andrer das Recht” (*Par-delà le Bien et le Mal*, 43).
45. *Voir Le Gai Savoir*, 341.
46. “Не хочу не вполне моего [...] — Ничего не хочу за что в 7 ч. утра не отвечу и за что (без чего) в любой час дня и ночи не умру”.
47. “Der Einzelne, das “Individuum” [...] ist ja ein Irrthum: er ist nichts für sich” (*Le Crépuscule des idoles*, IX, 33).
48. “Когда я тринадцати лет спросила одного старого революционера: — Можно ли быть поэтом и быть в партии? — он не задумываясь ответил: — Нет. Так и я отвечу: — Нет”.
49. *Voir Par-delà le Bien et le Mal*, 268.
50. “She served poetry exclusively; she never admitted the possibility of split loyalties” (*Exorcising the Beloved*, 355).
51. “By theoretically positing an alternate world in which the body is no more than a metaphor for passion and real deeds bear no consequences other than symbolic ones, Tsvétaeva at the same time unwittingly transgresses the limits of essential human morality”, *ibid.*, 41.
52. “her inability to forge a mutual relationship with any human other” (*Exorcising the Beloved*, 9).
53. “Недаром французское *comprendre* одновременно и понимать, и обнимать, то есть принять: включить”.
54. Cette tendance se manifeste surtout dans les mémoires où Tsvétaeva est souvent accusée de peindre un portrait trop subjectif des poètes comme Mandelstam, Volochine et Belyï par exemple. Pourtant, c’est toujours une question de point de vue. Dans une lettre à Vera Bunina de 1937 Tsvétaeva écrit sur son essai *Mon Pouchkine*: “Никто не понял, почему Мой Пушкин, все, даже самые сочувствующие, поняли как присвоение, а я хотела только: у всякого — свой, *это — мой*” (VII: 298).

55. “Rathe ich euch zur Nächstenliebe? Lieber noch rathe ich euch zur Nächsten-Flucht und zur Fernsten-Liebe”, (*Zarathoustra*, I, 18).
56. Voir *Par-delà le Bien et le Mal*, 268.
57. “Важна ли сама общественность — другой вопрос, на него вправе буду ответить только с острова”.
58. “И рода мы — одного.”
59. Voir la préface de *La Naissance de la tragédie*, que Nietzsche écrit en 1886, et la discussion de *La Naissance de la tragédie* dans *Ecce Homo*.
60. “*Dionyseus gegen den Gekreuzigten*” (*Ecce Homo*, XIV, 9). Cet effort de lire Nietzsche dans un contexte spirituel n’est pas atypique de la réception de sa philosophie en Russie. Il est fort probable que l’interprétation par Tsvétaeva de Nietzsche fut influencée par l’approche de Belyï. Tsvétaeva avait rencontré Bely en 1909. A cette époque il avait déjà écrit de nombreux articles sur Nietzsche, y compris “Fridrikh Nietzsche” de 1907, où il attribue la folie de Nietzsche à son attitude problématique envers la religion (Arabski. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969, S. 72.). Pour une discussion utile de l’attitude de Belyï, voir Virginia Bennet, “*Esthetic Theories from The Birth of Tragedy in Andrei Belyï’s Critical Articles, 1904–1908*” (*Nietzsche in Russia*. Princeton, 1986. P.161–179).

Антонина Кузнецова

ЦВЕТАЕВА И ГЁТЕ (Небольшой этюд на необъятную тему)

Всякая разумная мысль
уже приходила кому-нибудь
в голову, нужно только
постараться еще раз к ней прийти.

И. В. Гёте.¹

Этюд — не исследование. Этюд — это набросок, размышление по поводу. Его можно начать с любого места и времени. Одни только цитаты из статей и писем Цветаевой о Гёте могли бы составить большое полотно. Все мысли, движения души, откровения она сверяла по нему. Ссылаясь на Гёте: “Goethe тот, о котором говорю, судя современность: — Перед лицом Goethe — ...”² Но и не только “судя”. Гёте был насущно необходим, повседневно — всю жизнь. О чем бы она ни говорила, самым очевидным, самым достоверным аргументом (подтверждением, утверждением) был всегда Гёте.

Цветаева-мать говорит: “Матери Гёте не было 17-ти лет, когда он родился, и она, позднее, говорила ему: “Ты хитрец, ты мою молодость взял в придачу”³

Цветаева-женщина: “Любовь без ревности есть любовь вне пола. Есть ли такая? 1) без ревности 2) вне пола. Есть любовь с невозможностью ревности, т. е. любовь несравненного, вне сравнения стоящего. Так, может ли Гёте ревновать любимую — к любому? (Ревность — ведь это некий *низший* заговор равных. Своего рода — братство. Одну дрянь променяла на другую дрянь)... Позвольте, но есть разные планы превосходства (соревнования). Бетховен превосходил любого — сущностью, но любой превосходил Бетховена — красотой. Гёте (80-ти лет) превосходил любого гением (*и* красотой!), но любой превосходил его молодостью”⁴

Цветаева-жена: “Брак и любовь личность скорее разрушают это испытание. Так думали и Гёте и Толстой. А ранний брак (как у меня) вообще катастрофа, удар на всю жизнь”⁵

Цветаева-творец: всюду Гёте. Загляните хотя бы в статью “Поэты с историей и поэты без истории”, где она анализирует проживаемую *гением* жизнь. “Если бы зрелый Гёте встретил на перекрестке молодого Гёте, он, возможно, даже не узнал бы его и захотел бы познакомиться с ним. Говорю не о Гёте-личности, а о Гёте-творце и беру этот пример как наиболее очевидный”⁶ и т. д.

Слишком много пленяло, завораживало, удивляло ее в Гёте (беру на себя смелость предположить, что не только его гений, но и полная *естественная свобода* или *естественность свободная* — во всем). Присмотритесь к ее записи в тетради — очень даже эмоциональная: “(NB! Второй Фауст — *работа* (лаборатория) целой жизни и “Ueber allen Gipfeln ist Ruh” на стене охотничьего домика...⁷ Связать. 1933 г.)”⁸

В этом же году — в письмах В. Н. Буниной “Теперь во весь опор пишу Лесного Царя, двух Лесных Царей — Гёте и Жуковского. Совершенно разные вещи и каждая — в отца”.⁹

“Только что получила из Посл<едних> Нов<остей> обратно рукопись “Два Лесных Царя” (гётевский и жуковский — сопоставление текстов и выводы: все *очень* членораздельно) — с таким письмом: — “Ваше интересное филологическое исследование совершенно не газетно, т. е. оно — для нескольких избранных читателей, а для газеты — это невозможная роскошь”. Но Лесного Царя учили — *все*. Даже — *двух*. Но Лесному Царю уже полтора года лет, а волнуется как в первый день. Но все пройдет, все пройдут, а Лесной Царь — останется!”.¹⁰ Почему “Лесной Царь”? В письме к А. Тесковой (в том же 1933 г.) она отвечает: “Лесной Царь” — “попытка разгадки Гёте”.¹¹ В 1937 г. она просит А. Тескову “Если есть вид мариенбадского дома, где жил Гёте — пришлите! Хотелось бы также хороший его старый портрет”.¹² А в следующем 1938 г. “Где в точности, *в какой горе* добывается радий? Мне это срочно нужно для стихов. И дайте немного ландшафт... Я помню — в разговорах Гёте с Эккерманом — целый *словарь* горных пород! А дело ведь было в Богемии”.¹³

В 1930 г. — Пастернаку “... А знаешь — дела дивные! — раскрываю Гёте “Aus meinem Leben” и — эпитафия: — Es ist dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen¹⁴ — т. е. то, что постоянно, всю жизнь говорю о себе и о своей жизни я — только у меня: — Es ist von Gott besorgt, dass die Bäume...”¹⁵

Сама удивилась и обрадовалась такому совпадению. А что пишет об этом именно Пастернаку? Только он поймет, сам такой. В сущности, тема “Цветаева—Пастернак—Гёте” может быть предметом отдельного исследования (размышления). Рильке был четвертым. Ему досталась (на него обрушилась) двойная любовь Цветаевой. Она любила в Рильке — Гёте и потом уже Рильке. С Гёте ее разделяло время (оно не мешает любить, понимать, но оно мешает возможности живого разговора). Рильке был живой современник и при этом воплощение духа той немецкой литературы (культуры), вершиной которого был (и останется!) Гёте. Я несколько не пытаюсь умалить Рильке, его высота и совершенство бесспорны. Речь идет о том, что в восприятии Цветаевой Рильке всегда шел рядом с Гёте. За ним. “Goethe und Ril-

ke — *nie* обратно. Denn Einen am Letzten nennen ist ihn am nächsten fühlen — nennen — haben.”¹⁶

И когда живого разговора сердце не получается (с той стороны нет равноценного жара). Б. Пастернаку (1926 г.): “Гёте в старости понадобился только Эккерман (воля последнего к второму Фаусту и записывающие уши). Рильке перерос Эккермана, ему — между Богом и “вторым Фаустом” не нужно посредника. Он старше Гёте и ближе к делу. На меня от него веет последним холодом имущего, в имущество которого я заведомо и заранее включена. Мне ему нечего дать: все взято. Да, да, несмотря на жар писем, на безукоризненность слуха и чистоту вслушивания — я ему не нужна, и ты не нужен... Тем более, что он прав (не его холод! оборонительного божества в нем!), что я в свои лучшие, высшие, сильнейшие, отрешеннейшие часы — сама такая же. И может быть от *этого*, спасаясь (оборонительного божества в себе!), три года идя рядом, за неимением Гёте, была Эккерманом, и *бóльшим* — С. Волконского! И так всегда хотела во всяком, в любом — не быть”.¹⁷

Раствориться “в любом — не быть” — для нее невозможная, неосуществимая страсть. Помните, в письме к Ариадне Берг она пишет: “всю жизнь завидовала — всем кто не я...”¹⁸ И при этом никому (жизни!) никогда не позволила посягнуть на свою сущность. И даже ушла из жизни так, как сочла нужным. Свобода и своеволие? — Да. Она всегда оставалась собой (хотела того, или не хотела). Прошу простить мне это отступление.

После смерти Рильке Цветаева просит Черносвитову (секретаря Рильке): “Вы пробыли с ним два месяца, а умер он всего две недели назад. Возьмите на себя огромное и героическое дело: восстановите эти два месяца с первой секунды знакомства, с первого впечатления, внешности, голоса... Начните *тотчас же*... Вспомните книгу Эккермана, единственную из всех дающую нам живого Гёте”¹⁹ — и здесь ссылаясь на Гёте.

С ее безмерностью во всем, в любви тем более, она дарила Гёте всем, кого любила. Раздаривала его. Здесь неуместно привычное “хотела поделиться” — ибо это значит отдать часть. — Нет, она страстно хотела, чтобы он весь был нужен (им — любимым и нам — читателям) так же, как ей.

Р. Б. Гулю (1923 г.)

“Gespräche mit Goethe” Эккермана. Эту книгу я умоляю Вас купить на прилагаемую “валюту” и передать Пастернаку *до* его отъезда... Думаю, есть много изданий. У меня в Москве было чудесное. Вы сразу узнаете: увесистый том, великолепный шрифт (готический), иллюстрации (Веймар, рисунки Гёте и т. д.). Я бы не знаю, как просила Вас разыскать именно это, это отнюдь не редкость, издание *не* старинное... Очень хотелось бы мне ему

старого Гёте, хороший портрет. Есть такие коричневые — не гравюры, но вроде”.²⁰

Б. Пастернаку (1926 г.)

“Борис, я не знаю, почему ты не идешь за моими вещами к Н. А. От какой-то тоски, от самообороны, как бежишь письма, которое требует всего тебя. Кончится тем, что все пропадет, все мои Гёты!”²¹

В. Н. Буниной (1935 г.):

“У меня есть хорошая книжка про Гёте — по-французски. (Выдержки из записей о нем современников). *Хотите — пришлю? Не забудьте ответить*. Письма Goethe к Frau von Stein я читала 17 лет, равно как и переписку с матерью, — какая чудная! Напоминает мне Пра”²². И разумеется, у Пра (матери Волошина) — “профиль Гёте”, а сам Волошин “знал или не знал об этом, был Гётеанцем”.

А. Штейгеру (1936 г.):

“Я, в жизни, *любила* Наполеона и Гёте, т. е. с *ними* жизнь прожила”.²³ “... Наполеон сказал Гёте о Вертере — от *двух* вещей не умирают (Вертер: любовь и расстроены дела), *всегда* — от одной. (Иногда — от всего, но это тоже — от одного)”²⁴ Последняя фраза — о себе, кратко и исчерпывающе — о своем будущем уходе из этого мира. А о Вертере — в статье “Искусство при свете совести”: “Один прочел Вертера и стреляется, другой прочел Вертера и, потому что Вертер стреляется, решает жить. Один поступил, как Вертер, другой, как Гёте... Гёте, по какому-то закону данного часа его жизни, *нужно* было застрелить Вертера, самоубийственному демону поколения *нужно* было воплотиться рукой именно Гёте...”²⁵ и т. д.

В другом письме Штейгеру она пишет: “Знаешь сонет у Гёте, который называется “*Sie kann nicht enden...*” (гениально, что он с этого — *начинает!* И гениально, что самая *законченная* форма — сонет).”²⁶ Я совсем не случайно привела этот фрагмент письма. Это богатейшая тема для размышлений и воспоминаний. Вспоминаю, например, Ф. И. Тютчева, всю свою жизнь следовавшего гётевскому поэтическому принципу — писать стихи “на случай”. На память приходят его маленькие шедевры: “Не раз ты слышала признание...”, “Весь день она лежала в забытьи...”, “Вот бреду я вдоль большой дороги...” и т. д.

А сам Гёте (в разговорах с Эккерманом): “Мир так велик и так богат, так разнообразна жизнь, что поводов для стихотворства у вас всегда будет достаточно. Но это непременно должны быть стихотворения “на случай”, иными словами, повод и материал для них должна поставлять сама жизнь. Единичный случай приобретает всеобщий интерес и поэтичность именно потому, что о нем заговорил *поэт*. Все мои стихотворения “на случай”, они

наваяны жизнью и в ней же коренятся. Стихотворения, взятые, что называется, с потолка, я в грош не ставлю”.²⁷

И Цветаева согласна. И вдохновляет А. Бахраха (письмо 1923 г.): “Случай — повод для нас самих. Не все ли равно: о Степуне или о японском землетрясении, лишь бы по поводу частности найти (сказать) вечное. Вспомните слова Гёте: “Jedes Gedicht ist ein Gelegenheitsgedicht.” И это Гёте говорил, муж Рока!”²⁸

Но дальше, дальше — присмотритесь. Письмо к В. А. А. (1930-е годы). “Поэт неизбежно терпит крах на всех других путях осуществления. Привычный, приученный (собою же) к абсолюту, он требует от жизни то, чего она дать не может, ибо она *то, из чего*, а не *то, что*. Впрочем, бывают поэты-двоеженцы: Гёте, напр<имер>, Тютчев, сумевшие совместить. Но они были не только поэтами, м. б. и больше, Гёте — неизмеримо больше”.

Еще: “Проза поэта — отличная проза, стихи прозаика — дрянные стихи, ибо мог он их писать, он бы только их и писал. (Исключение — тот же Гёте, вообще — исключение)”²⁹

И это Великое исключение — Гёте — говорит следующее:

“Чтобы писать прозу, надо иметь *что сказать*. Тот же, кому сказать нечего, может кропать стихи, в них одно слово порождает другое, и в результате получается нечто, вернее — ничто, которое выглядит так, будто оно в самом деле нечто”.

Ну как тут не залюбоваться ими обоими? Знала ли Цветаева? — Да. Это из ее любимой книги Эккермана “Разговоры с Гёте”. Но любить, не значит слушаться во всем (слышать — да!). И в статье “Два Лесных Царя” она пишет: “Хорошие стихи всегда лучше прозы — даже лучшей...”³⁰

Но больше всех Гёте был нужен Б. Пастернаку. Так думала, чувствовала (знала) Цветаева, — и не ошибалась!

Б. Пастернаку (1923 г.)

“В два места я хотела бы с Вами: в Веймар, к Goethe, и на Кавказ (единственное место в России, где я *мыслю* Goethe)”³¹

Итак, Гёте и Кавказ? Всем известно, что Гёте, создавая “Фауста”, пользовался народными легендами. Вот одна из них: “И задумал доктор Фауст облететь весь свет. И приказал он духу Мефистофелю, чтобы он доставил его, куда Фауст пожелает. Для этого Мефистофель обратился в коня, но были у него крылья, и бежал он, куда бы доктор Фауст его ни направлял. Фауст объехал и объездил многие княжества и земли... *Кавказ*, что между Индией и Скифией — это самый высокий остров с его горами и вершинами. Оттуда доктор Фауст обозревал многие княжества и земли и дали морские,... а с восточной стороны до полуночи издали в вышине далекий свет, словно от ярко светящегося солнца, огненный поток, подымающийся по-

добно пламени от земли до неба... И захотелось ему тогда узнать причину и основания того, что он увидел. Дух же дал ему добрый ответ и сказал: “Это рай, расположенный на восходе солнца, сад, который взрастил и украсил Господь всяческим веселием, а те огненные потоки — стены, которые воздвиг Господь, “чтобы охранить и оградить сад”.³²

М. Цветаева (запись в тетради): “Пишу Б. П<астернаку> и все время думаю о Втором Фаусте Гёте”.³³

Четвертый акт “Второго Фауста” начинается так: “Высокий скалистый гребень. Проплывает облако, оседает на плоском выступе горы. Из облака выходит Фауст.

Фауст

У ног моих лежат холмы и пропасти.
На край горы схожу с предосторожностью
Из облака, которое в дни ясные,
Несло меня над морем и над сушею...”

Именно здесь, на свободной (отвоеванной им у моря) земле Фауст и начинает создавать счастливое государство:

Миллионы я стяну сюда —
На девственную землю нашу.
Я жизнь их не обезопасю,
Но благодатностью труда
И вольной волею украшу...
.....
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пускай живут — муж, старец и дитя.
Народ свободный
На земле свободной!

Надеюсь, Вы помните, что вышло из этой затеи. Но сейчас речь о другом. Мне очень хочется написать самыми крупными буквами “ПЕРЕВОД БОРИСА ПАСТЕРНАКА”

Гёте, Цветаева и Пастернак были на Кавказе! Когда Пастернак переводил Фауста (1948–1953), Цветаева была рядом.

В 1941 году 23 мая она пишет дочери (посмотрите на дату, сколько ей осталось): “А сейчас мне предложили — из Консерватории — новые тексты к гётевским песням Шуберта: песни Миньоны. Не знаю тех переводов, но знаю, что именно эти вещи Гёте — непереводимы, не говоря уже о пригнании их к уже существующей музыке: ведь Шуберт-то писал — с Гёте, а я

должна — чтобы можно было петь — писать с Шуберта, т. е. не с Гёте, а с музыки... Для песен Миньоны сто́ит изучить *язык*”³⁴

В 1942 году Б. Пастернак напишет о Цветаевой:

... Когда кривляться станет ни к чему
И даже правда будет позабыта,
Я подойду к могильному холму
И голос подниму в ее защиту...³⁵

Он не только “поднял голос”, он сделал лучше — так, как делают поэты. Он перевел на русский язык всего “Фауста”, он перевел песни Миньоны (не с Шуберта, — с Гёте). Песня Миньоны (пер. Б. Пастернака):

Я покрасуюсь в платье белом,
Покамест сроки не пришли,
Покамест я к другим пределам
Под землю не ушла с земли.

Свою недолгую отсрочку
Я там спокойно пролежу.
И сброшу эту оболочку,
Венок и пояс развяжу.

И, встав, глазами мир окину,
Где силам неба все равно
Ты женщина или мужчина,
Но тело все просветлено.

Беспечно дни мои бежали,
Не оставлял следы их бег.
Теперь, состарясь от печали,
Хочу помолодеть навек.³⁶

-
1. Гёте И. В. Собр. соч. В 10 т. Т. 8. М., 1979. С. 247.
 2. Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1995. С. 210.
 3. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 752.
 4. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 385–386.
 5. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 413.
 6. Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 399.
 7. Начало стихотворения Гёте “Wandrer's Nachtlid” (“Торные вершины Спят во тьме ночной...”, пер. с нем. М. Лермонтова). Ранний вариант этого стихотворения Гёте написал на стене охотничьего домика в лесу близ Веймара. (Сводные тетради. С. 588).

8. Цветаева М. Сводные тетради. С. 308.
9. Письмо от 20 ноября 1933 г. — Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 262.
10. Письмо от 27 ноября 1933 г. — Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 263.
11. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 406.
12. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 452.
13. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 468. В течение всей своей жизни Гёте интересовался геологией, собирал коллекцию камней и минералов.
14. Предусмотрено, чтобы деревья не вращались в небо (*нем.*).
15. Богом предусмотрено, чтобы деревья... (*нем.*). — Цветаева М. Сводные тетради. С. 525–526.
16. Гёте и Рильке — никогда обратно. Ибо назвать первого после второго, значит почувствовать — назвать — утвердить его ближайшим из двоих (*нем.*). — Цветаева М. Сводные тетради. С. 473, 611.
17. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 250.
18. Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 533.
19. Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 183.
20. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 524.
21. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 256
22. Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 290.
23. Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 602.
24. Цветаева М. Сводные тетради. С. 423.
25. Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 352.
26. Она не может кончиться... (*нем.*). — Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 591.
27. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 72.
28. Каждое стихотворение зависит от обстоятельств (*нем.*). — Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 614.
29. Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 556, 557.
30. Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 432.
31. Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 230.
32. Народные легенды о докторе Фаусте. М.: Наука, 1978. С. 71.
33. Цветаева М. Сводные тетради. С. 307.
34. Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 752.
35. Пастернак Б. Собр. соч. В 5 т. Т. 2. М., 1989. С. 154.
36. Гёте И. В. Собр. соч. В 10 т. Т. 7. М., 1978. С. 425.

Александра Смит

**МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И ПОЛИТИКОЙ
(Рассказ Марины Цветаевой “Китаец”
в свете идей евразийского движения
в Париже 1920–1930-х годов)**

В последнее десятилетие как в России, так и на Западе существенно возрос интерес к евразийскому движению в кругу русской эмиграции 1920–1930-х годов. В связи с этим за последние годы было опубликовано большое количество документов и статей, написанных евразийцами, что позволяет цветаеведам по-новому взглянуть на степень участия Цветаевой в этом движении в Праге и в Париже 20–30-х гг. В этой статье будут подняты некоторые вопросы, которые несомненно требуют дальнейшего изучения, но главным объектом этой статьи является вопрос о наличии некоторых тем, символов и идеологических установок в творчестве Марины Цветаевой парижского периода. В центре внимания данной статьи будет рассказ Цветаевой “Китаец”, написанный и опубликованный в 1934 г. в Париже. До сих пор этот рассказ почти не обсуждался учеными ни в биографиях Цветаевой, ни в литературоведческих работах.¹

В связи с опубликованием почти всех важных работ и материалов самых влиятельных теоретиков евразийского движения (к ним относятся Н. Трубецкой, Г. Вернадский, П. Савицкий² представляется возможным создать наиболее полную картину этого движения в русской диаспоре на Западе и подойти к этому движению с более объективных позиций по сравнению с попытками прошлых лет. Такие попытки по-новому оценить это движение с учётом всех опубликованных материалов помогут лучше понять суть и истоки идеологии евразийства.

Так, например, становится совершенно очевидным, что метафизические и философские аспекты интеллектуальной мысли евразийства являются маскировкой для имперской идеологии и для политических амбиций изменить курс истории и придумать новый имидж для русского национального характера.

Как известно, евразийское движение сложилось в основном в Праге в 1920-е годы, в кругу русских интеллектуалов-эмигрантов, которые надеялись покончить с коммунистическим режимом в Советской России и заменить этот режим евразийским правительством, имеющим определённую социально-экономическую программу и идеологию. Несмотря на то, что

евразийское движение не сумело привлечь в свои ряды большого количества эмигрантов, в него вошли видные историки, географы, экономисты, философы и искусствоведы. На сегодняшний день неясно, насколько широко идеология этого движения отразилась на литературе и культуре русской диаспоры. Несомненно, что князь Дмитрий Святополк-Мирский является самым крупным литератором, выразившим в своих статьях идеи евразийства³. Тем не менее, в свете последних публикаций представляется возможным поставить вопрос о том, что одним из самых ярких выразителей евразийской идеологии в литературном и публицистическом творчестве была и Марина Цветаева. Вполне возможно, что поводом к увлечению евразийством было для Цветаевой желание создать себе рекламу и стать своего рода “Маяковским” русской эмиграции, глашатаем масс, поэтом — пропагандистом новых идей. Таким образом, при сопоставлении некоторых цветаевских произведений парижского периода с материалами и документами евразийцев становится очевидным, что Цветаева была серьезно увлечена евразийскими идеями и имела определенные политические воззрения и амбиции. Такой подход к цветаевскому творчеству предлагается в данной статье. На мой взгляд, при таком анализе ее творчества становится возможным разоблачить миф о цветаевском равнодушном отношении к политике, который она создавала о себе и к которому цветаевоведы подходили не критично, принимая его “за чистую монету”. Тем не менее, при более детальном изучении рассказа “Китаец”, например, вырисовывается цветаевский антагонизм по отношению к ценностям, связанным с европейской цивилизацией.

Надо оговориться, однако, что новая волна евразийства в современной России носит более радикальный и внеисторический характер, чем воззрения самой Цветаевой и её друзей. На первый план выходит сегодня программа диктатуры, опирающейся на поддержку русской Православной Церкви, что особенно ярко выражено в публичных выступлениях крупного российского кинорежиссёра Никиты Михалкова. Он и другие сторонники этого движения романтизируют евразийство 1920–1930-х годов, видя в нём альтернативный путь, отличный от коммунистической утопии, и не отдавая себе отчёта в том, что евразийская идеология представляет собой модернизированный вариант славянофильства. Вот, например, как Михалков характеризует Россию конца XX века: “Мы — Евразия. У нас был, есть и будет свой путь — евразийский путь... Я убеждён, что сегодня в нашей стране благотворные евразийские идеи могут быть реализованы”.⁴ Взгляды Михалкова вполне сочетаемы с его пристрастием к монархии и отражают его желание восстановить автократию в России. В контексте данной работы представляется интересным то, что Михалков ссылается на работы евра-

зийских мыслителей как на пользующиеся авторитетом. Так, например, Михалков прибегает к определению Л. Карсавина 1934 года, который характеризует демократию как воплощение анархии.⁵

По сравнению с Михалковым, Цветаева знала работы евразийцев в период их написания, участвуя в процессе формирования этих идей совершенно в других социально-политических условиях. Её рассказ “Китаец” был написан в 1934 году, то есть в одно и то же время, что и процитированная выше статья Карсавина. В цветаевском рассказе присутствуют интертекстуальные связи с работами Карсавина и других евразийцев. Более того, как будет показано ниже, Цветаева сыграла важную роль в литературно-политических войнах в русской эмиграции, инициаторами которых явились Мирский и Эфрон.

На первый взгляд, связь Цветаевой с идеологами евразийства кажется абсурдной: цветаевская поэзия уходит своими корнями в европейскую традицию (она тесно связана, например, с немецким романтизмом, французским символизмом, и т.п.). Пародоксальным образом сам термин “Евразия” не является исконно русским. Этот термин был заимствован евразийцами из трёхтомной работы австрийского геолога Э. Сюесса “Облик земли” (*Das Antlitz der Erde*”, 1885–1909), чьи взгляды оказали огромное влияние на формирование антизападнической евразийской идеологии. Евразийский антагонизм по отношению к западной культуре был детально освещён в работе Чарльза Гальперина, который охарактеризовал суть евразийской идеологии следующим образом: “Как считают евразийцы, Евразия представляет собой замкнутое географическое пространство, чьи границы более или менее совпадают с границами Российской империи 1914 года, Россия-Евразия не принадлежит ни к Европе, ни к Азии... Политической задачей этого евразийского государства является подчинить себе все евразийские страны, возродив империю Чингизхана. Русские имеют гораздо больше общего с евразийскими народностями, чем с католическими западными славянами или же с европейцами... Западные политические или культурологические модели не могут существовать в России, евразийские народности инстинктом подчиняться единой централизованной автократической власти. Революция большевиков с самого начала была обречена на неудачу, потому что марксизм является продуктом декадентской европейской цивилизации, к которой России не следует принадлежать”⁶. Эти взгляды не раз обсуждались в работах Вернадского, Трубецкого и Савицкого.

Однако, среди русской эмиграции в Париже были историки, придерживавшиеся совершенно противоположных взглядов. К ним относится выдающийся историк русского зарубежья — П. Н. Милуков, который редактировал знаменитую эмигрантскую газету “Последние новости”. Как отметил

Милуков в одной из своих публикаций, историки-европоцентристы придают отрицательное значение таким понятиям, как “азиатский” и “восточный”, в то время как евразийские историки относятся очень положительно ко всему тюркскому и восточному. Если сравнить эти разные школы и направления исторической мысли, то становится совершенно очевидным то, что евразийские мыслители склонны заменять культурологические понятия и представления о национальной самобытности понятиями, связанными с географическими границами. По замечанию Элизабет Бейерли, “если применить к России такой географический подход, то окажется, что мыслители европоцентристы считают, что просторные евразийские степи повлияли на развитие у русских понятия свободы ..., в то время как евразийские мыслители подчёркивают особую роль наличия тюркского элемента в русском представлении о справедливости”.⁷ Таким образом, для евразийцев центральной оказывается модель, по которой Россия противопоставляется Азии (а не находится просто между Европой и Азией), а азиатские черты в культурном наследии России оказываются более благотворными и положительными, чем западные.

Отголоски этих идей нашли своё отражение в цветаевском рассказе “Китаец”. Правда, нужно оговориться, что сама Цветаева была одним из ранних идеологов многих аспектов евразийской теории. В её ранних стихах “Петру” и “Ханский полон” резко осуждаются Пётр Первый и Ленин как сторонники европейской культурно-политической традиции. Несомненно, что евразийские веяния пришли в цветаевское творчество и из поэзии Блока, восхвалявшего скифов и азиатские черты русской культурно-политической традиции. В свою очередь, на взгляды Блока, Иванова-Разумника и Вернадского оказали огромное влияние идеи знаменитого русского историка Ключевского, проповедовавшего теорию о том, что с периода колонизации Сибири русский национальный характер начал быстро меняться, приобретая всё более и более восточные черты. Не подлежит сомнению, что евразийцы продолжили эту теорию, попытавшись объяснить с её помощью и события Октябрьской революции 1917 года.

Таким образом, неудивительно то, что Цветаева оказалась вовлечённой в деятельность парижской группы евразийцев, которую организовали и возглавили в 1929 году муж Цветаевой Сергей Эфрон и их приятель князь Дмитрий Святополк-Мирский. В своих письмах 1929 года Цветаева гордо отмечала, что её муж является “одним из лидеров и сердцем евразийства”, превознося его в качестве мученика евразийства.⁸ Также вполне логичным представляется участие Цветаевой в новом эмигрантском журнале, созданном евразийцами — “Вёрсты”, которому даже было дано название цветаевского проевразийского сборника стихов “Вёрсты”. Журнал “Вёрсты” изда-

вался Мирским и Эфроном в 1926–1927 годах. Как известно, именно их обвинили многие единомышленники в расколе евразийского движения в 1929 году. Подробное описание этих событий можно найти в замечательной книге Вероники Лосской “Цветаева в жизни”. Так, например, один из очевидцев этих событий сообщил Лосской о том, что Мирский и Эфрон начали “левую” пропаганду среди евразийцев, убеждая их в необходимости принять сталинскую Россию.⁹

Чрезвычайно интересным выглядит и тот факт, что другой очевидец этих событий считает, что Цветаева была активным членом евразийской группы довольно продолжительное время и что именно она и Мирский стали активно влиять на Эфрона в конце 1920-х годов.¹⁰

В дополнение к приведённым выше фактам у нас есть теперь письменные доказательства того, что политической задачей евразийского движения была задача привлечения в ряды евразийцев влиятельных и талантливых лиц. Об этом говорят сохранившиеся и недавно опубликованные письма Эфрона Недзельскому. Так, например, в одном из писем Эфрон жалуется на декадентский дух эмигрантского Парижа. По мнению Эфрона “дух реставраторства витает над ним не только в области политики”. С радостью сообщает Эфрон своему корреспонденту о том, что в евразийские ряды вливаются новые члены, чрезвычайно талантливые и лучшие из лучших.¹¹ В этих письмах Эфрон предстаёт настоящим модернистом-романтиком, который считает, что всякий мыслящий эмигрант должен верить только в утопию евразийского будущего. Эфрон также отрицает призывы сторонников европоцентрического лагеря реставрировать монархию.¹² Если вспомнить о цветаевских симпатиях по отношению ко многим идеологическим и эстетическим аспектам русского футуризма, то подобные утверждения Эфрона должны были вызывать у Цветаевой самые положительные чувства (в силу её модернистских пристрастий). Думается, что цветаевское стихотворение 1935 года “Двух станов не боец...” является своего рода признанием в том, что Цветаева увлекалась идеями евразийской группы Эфрона, но по понятным политическим причинам она переосмыслила к этому времени свою позицию и сочла нужным отойти от движения с испорченной репутацией. В свете приведённых здесь фактов мне трудно согласиться с мнением Ирмы Кудровой, считающей, что Цветаева не разделяла иллюзий своего мужа по поводу будущего Советской России.¹³ Однако надо оговориться, что степень участия обоих супругов в евразийском движении несомненно была неодинаковой. Как известно, цветаевские произведения 1930-х годов (“Челюскинцы”, “Стихи к сыну”, “О новой русской детской книге” и т.п.) свидетельствуют о цветаевских симпатиях по отношению к СССР. Однако поводом к таким симпатиям в случае Цветаевой были её устремления эсте-

тического плана, присущие многим европейским модернистам 1920–1930-х годов, интересующимся политикой.

Однако при изучении всех фактов, которыми мы сегодня располагаем, становится ясным и то, что Цветаева была своего рода пешкой в политических играх своего мужа и его сторонников. В частности, совершенно ясно и то, что Цветаева сыграла чуть ли не решающую роль в расколе движения на “правых” и “левых” в конце 1920-х годов. Как ни странно, но миф о цветаевской политической наивности продолжает существовать. “Так, например, Ирина Шевеленко в своих комментариях к “Меморандуму” Савицкого, написанному в 1929 году, продолжает говорить о том, что Цветаева не догадывалась о том, к каким последствиям может привести опубликованное ею открытое письмо к Маяковскому.”¹⁴

Как будет продемонстрировано ниже, цветаевский рассказ “Китаец” написан в том же мажорном ключе политического оптимизма, что и названные выше произведения, включая цветаевское письмо Маяковскому. При анализе этих работ становится ясным то, что Цветаева не была политически наивной и продолжала воспринимать события в России с точки зрения эстетического эксперимента.

Прежде всего следует вспомнить, что в открытом письме к Маяковскому (опубликовано 24 ноября в еженедельнике “Евразия”) Цветаева рассказывает ему о своей встрече с ним же в Париже 7 ноября 1928 года, явно подчёркивая в эпатажном тоне своё восхищение Маяковским. В этом письме Цветаева передаёт свой разговор с кем-то из знакомых, в котором она утверждает, что чтение стихов Маяковского убедило её в том, что сила — в России.¹⁵ Здесь будет уместным обратить внимание на то, что, судя по этому письму, момент сочетания пропаганды и искусства несколько не смущал Цветаеву в этот период. Напротив, её оптимизм был присущ и другим членам евразийской группы, возглавляемой Эфроном. Не случайно многие члены этой группы вскоре открыто встали на сторону советского режима, а некоторые из членов были завербованы советской разведкой. В данном случае интересно обратить внимание на то, что Пётр Сувчинский, редактор еженедельника “Евразия” (35 выпусков его появилось в 1928–1929 гг.), опубликовал цветаевское открытое письмо Маяковскому, несмотря на категорические возражения против этого письма со стороны Трубецкого и Савицкого. Они, в частности, отмечали растущую тенденцию среди евразийцев к “левизне”. По их мнению, некоторые члены группы пытались сделать из евразийской идеологии некую модернизированную форму марксизма и отойти от первоначальных религиозных и философских идеалов евразийства. Так, например, Савицкий был уверен, что цветаевское письмо было своего рода обманым жестом, что оно было напечатано специально таким обра-

зом, чтобы создалось впечатление спонтанности этого жеста. Савицкий признаётся в своём письме, что он увидел письмо Цветаевой чуть ли не перед самой публикацией и активно возражал против него. Савицкому казалось неуместным помещать письмо атеисту Маяковскому в газете, которая подразумевала уважение к русской православной церкви. В этом письме содержится прямое обвинение против Цветаевой, написавшей и опубликовавшей письмо при таких обстоятельствах.¹⁶ В результате цветаевской публикации такие видные члены группы как Ильин, Савицкий и Алексеев, опубликовали возражение против редакции газеты и Цветаевой, отмежёвываясь раз и навсегда от газеты “Евразия”.

Трудно представить себе, что шаг Цветаевой был необдуманым и политически наивным. На сегодняшний день мы располагаем фактами, которые свидетельствуют о том, что уже в 1927 году некоторые евразийцы в Париже стали устанавливать контакты с официальными советскими лицами, которые находились за границей. Целью этих контактов было желание евразийцев завербовать советских марксистов или же сделать из них евразийцев (среди таких объектов внимания со стороны евразийцев был, например, Ю. Л. Пятаков, представитель советского торгпредства). Как известно, результатом подобных контактов с советскими служащими явилось чуть ли не массовое увлечение коммунистическими идеями среди евразийцев. Вполне логичным при данных обстоятельствах кажется то, что Мирский и Эфрон обратились в советское посольство по поводу их желания получить советское гражданство. Судя по некоторым записям Савицкого, Сувчинскому тоже надоела идея Востока и он увлёкся чтением коммунистической литературы. Среди евразийцев были желающие (в том числе и К. Родзевич) стать посредниками между советскими официальными лицами и банками и финансовыми компаниями Европы.¹⁷ По признанию Савицкого, в письме, написанном его приятелем 16 декабря 1929 года, сообщалось, что самые активные члены парижской группы евразийцев — Мирский, Сувчинский, Эфрон, Родзевич, Адлер, Литауэр — стали “внутренними сталинистами”.¹⁸ Интересно и то, что евразийская группа Эфрона пыталась установить тесные контакты и с культурными деятелями из Советской России. Оказывается, что до публикации цветаевского письма Савицкий слышал о том, что Мирский и Сувчинский надеялись установить тесные контакты с Маяковским. По сведениям Савицкого, в планы Мирского и Сувчинского входило желание использовать открытое письмо Цветаевой в качестве предлога для знакомства с Маяковским. Если вспомнить процитированное выше письмо Эфрона Недзельскому, то становится понятным, что Эфрон несомненно имел в виду Цветаеву, когда он говорил о желании группы задействовать как можно больше талантливых людей и видных культурных деятелей. Как

свидетельствует книга В. Лосской, некоторые современники Цветаевой хорошо помнят о попытках Эфрона в 1928 году завербовать как можно больше эмигрантов и других русских в ряды евразийцев.

Приведённые выше факты помогают установить истоки евразийских тем и образов в цветаевском творчестве 1930-х годов. Во всяком случае становится понятным, почему Цветаева оказалась очарована евразийскими идеями в период своего пребывания в Париже. Более того, осмелюсь предположить, что цветаевский рассказ “Китаец” является в какой-то степени тайной аллегорической данью уважения Мирскому, несмотря на то, что внешне рассказ выглядит пересказом ничем не примечательного случая, который произошёл с Цветаевой в одном из почтовых отделений Парижа в 1934 году. Однако необычными кажутся восторги рассказчика по поводу встречи с китайцем и символические образы, встречающиеся в рассказе. Думается, что повествование развивается в двух планах. Причем символический слой повествования поддаётся расшифровке только благодаря интертекстуальному анализу, позволяющему установить связь между цветаевским рассказом и публицистикой евразийцев. Внешний план повествования выглядит чрезвычайно простым: рассказчик — женщина средних лет (по всей вероятности сама Цветаева) с сыном приходит на почту и встречает китайского торговца, пытающегося послать письмо. Китаец не говорит по-французски, поэтому рассказчица (не говорящая по-китайски!) выступает в данном случае в роли переводчицы. Оказывается, что китаец был в Москве и в Ленинграде и знает несколько фраз по-русски. Следует отметить, что он постоянно говорит о Советской России только положительно, без конца повторяя, что всё там хорошо. Общение между рассказчицей и китайцем происходит странным образом на метаязыке, то есть на смеси китайского, русского и немецкого. В результате этого разговора рассказчица покупает свечи у китайца, а её сын получает от китайца подарок-сувенир. Покинув почтовое отделение, мать и сын прощаются с китайцем на улице. Помимо внешних событий, в повествование введены цветаевские рассуждения о русской диаспоре в Париже, о разных национальностях, а также воспоминания о Москве до 1917 года. Таким образом, повествование имеет свои подтексты, которые расширяют пространственные и временные границы описанного Цветаевой случая. Само понятие “китаец” оказывается семантически богатым и неоднозначным.

Рассказ “Китаец” обращает на себя внимание и тем, что в нём содержится объяснение русского национального характера, которое идёт вразрез с точкой зрения историка-европоцентриста. По своей идеологической установке рассказ переключается с публикациями евразийских идеологов. Так, например, рассказчица приходит в волнение и возбуждённо объясняет

французским женщинам—почтовым служащим, что китаец является её компатриотом, так как русские и китайцы — соседи. Более того, в одном из внутренних монологов, она обращается к китайцу как к другу: “даже если бы ты мог меня понять, дорогой почти-соотечественник”, “бог их знает, почти-компатриотов”, “по дружбе роюсь в его товаре”, и т.п. Прощальное рукопожатие героини рассказа с китайцем описано в тёплых тонах как приятное эмоциональное переживание, которое противопоставляется общению с рассудительными французами: “Прощаясь за руку, отмечаю, что жмёт, как мы, жмёт, а не отсутствует, как французы”. В рассказе представление о евразийском характере русского человека подкрепляется наблюдением сына рассказчицы, который отмечает:

“Какой хороший китаец ... Мама, а насколько китайцы больше похожи на русских, чем французы”.¹⁹ Приведённые здесь цитаты наглядно иллюстрируют евразийскую логику рассказа: Россия противопоставляется здесь латинской традиции Западной культуры, а Восток превозносится как нечто положительное и сродни русской культуре. Цветаевские взгляды отражают установившийся в евразийстве антагонизм по отношению к капиталистической культуре Запада, радикально выраженный во многих теоретических работах евразийцев. Наиболее ярким примером этой позиции является книга Трубецкого “Европа и человечество”.²⁰ Но надо оговориться, что такой евразийский подход к Западу не был распространён среди русской эмиграции в Париже и в Праге. Следовательно, Цветаева выражала в своём творчестве по сути своей маргинальную идеологическую позицию. По замечанию Гальперина, евразийская идеология продолжила в своём развитии многие черты империалистического дискурса царской России, но только небольшая часть русских эмигрантов влилась в ряды евразийцев, большинство же эмигрантов отвергло эту идеологию.²¹ Причем среди критиков евразийства были такие яркие личности как П.Н. Милюков и А. А. Кизеветтер, которые уже в конце 1920-х годов резко нападали на евразийские выступления в печати.²²

Кроме перечисленных выше лиц, которых Цветаева живо изобразила в своём рассказе, в повествовании задействованы ещё русский солдат и молодая китаянка, торговавшая украшениями в Москве 1916 года, о которых подробно вспоминает рассказчица. (Попутно следует отметить, что изображение Москвы в рассказе явно оттесняет описание Парижа на задний план.) Описание китаянки в центре Москвы окрашено в некие мистические и метафизические тона. Так, например, рассказчица показывает китайцу один из браслетов на руке, который она купила в 1916 году в Москве у китайской женщины, устанавливая таким образом некую степень родства между собой и китаянкой. Само описание случая покупки браслета говорит о двой-

ной структуре повествования, то есть перед нами налицо рассказ в рассказе. Рассказ о покупке браслета имеет черты недосказанности и таинственности. Так, по словам рассказчицы, она купила у китайки серебряные кольца, но забыла купить понравившийся ей серебряный браслет.

Вернувшись на место покупки, рассказчица не смогла найти торговку, пытаясь найти её везде. Вдруг каким-то чудесным образом китайка возникла на прежнем месте. Рассказчица торгуется с ней и уговаривает продать браслет. После долгих сомнений китайка соглашается, берёт деньги и пытается бежать с места событий, оставив себе браслет. Спасителем в данной ситуации предстаёт русский солдат, который поймал обманщицу и пригрозил ей кулаком.

Как мне думается, описание браслета и представителей китайской культуры в рассказе имеет важную роль. Серебряный браслет рассказчицы символизирует её принадлежность к определённой этнической группе, к евразийской расе. Обращает на себя внимание и то, что и рассказчица, и китайцы изображены в рассказе в качестве своеобразных и свободных людей: их внешность, бег и походка сравниваются с бегущими лошадьми. Цветаевские представители евразийской расы быстры и свободны, как ветер, и бесстрашны, как степные воины. Не случайно им противопоставляются французские женщины на почте, которые сравниваются рассказчицей с канарейками в клетке.²³ Вот как, например, описывается в конце рассказа китаец:

“Оглядываюсь: он, жёлтый, лошадо-волосый, бегущий, чем-то машущий...”²⁴ Такими же своеобразными изображены русские, о которых одна француженка говорит следующим образом: “Я знаю русских, они делают всё, что им приходит в голову, и не терпят, чтобы им противоречили”.²⁵ Как известно, многие работы евразийцев прославляют степную кочевную культуру монголов и китайцев, восхищаясь Чингизханом и военными традициями его империи. Как ни странно, военная тематика также очаровывает Цветаеву в этом рассказе. Помимо русского воина, в рассказе упоминаются конские образы, кольца, похожие на щиты, сильные птицы-орлы; причём их вид вызывает у присутствующих страх и трепет. Можно предположить также, что браслет имеет в рассказе и магическую функцию: он охраняет рассказчицу от пагубного влияния западной цивилизации.

Интересным представляется и тот факт, что процесс показа браслета китайцу в Париже 1934 года является своего рода актом невербальной коммуникации, противопоставленным бессмысленному и пустому разговору французских женщин: “Пока барышни, как птички в клетках, шёпотом и щебетом совещаются, показываю китайцу браслет с левой руки: неведомую птицу, раскинувшую хищные крылья и не менее хищный когтистый хвост

над встречным движением нам неведомого дерева, кажущегося его водным отражением”.²⁶ Интересно, что этот образ привносит в рассказ чувство тайны и восхищения мощью некой сказочной и бесстрашной птицы. Вполне возможно, что в ней есть отсылка и к образу двуглавого орла, олицетворяющего собою мощь российской империи.

Символическое значение таинственных образов Цветаевой можно объяснить в свете некоторых евразийских метафизических концепций. По представлению некоторых евразийцев, радикальные изменения в России в результате революции 1917 года возродили к жизни забытые образы и символы прошлого. Им казалось, что многие в России почувствовали потерю своего привычного пространства и стали возвращаться к психологии забытой ими кочевой жизни, в особенности возрождая к жизни свои тайные узы с монголо-татарской цивилизацией. Здесь уместно будет сослаться на письмо Сувчинского Савицкому, написанное 19 августа 1924 года. В этом письме Сувчинский говорит о своём разговоре с Карсавиным, который сообщил Сувчинскому о своей встрече с неким профессором Платоновым, побывавшим недавно в России. По заключению этого профессора, этническая характеристика большинства русских изменилась радикальным образом, так как в русских всё больше и больше стали проступать восточные черты; в массе своей люди стали более похожи на представителей степной цивилизации, то есть духовный центр России переместился на восток.²⁷ Сувчинский приводит рассказ Платонова в качестве доказательства правильности евразийской теории.²⁸ Как известно, Сувчинский и его жена были близкими друзьями Эфрона и Цветаевой, поэтому можно предположить, что подобные темы Сувчинский мог обсуждать и с Цветаевой в конце 1920-х годов в Париже.

Конечно же, следует отметить, что взгляды Сувчинского, Платонова и других евразийцев продолжили традицию тех историков, которые считали, что татаро-монгольское иго оказало благотворное влияние на Россию, особенно в сфере военного дела и административного управления. По представлениям евразийцев, управленческий аппарат Москвы XV века воплотил в себе татаро-монгольские традиции, причём китайские элементы тоже имели место в такой историософской модели. В исторических работах Г. Вернадского проявились многие черты евразийской идеологии, поэтому здесь будет уместным привести пример из его работы. Как отмечает Вернадский, “самое большое влияние татаро-монгольского периода отразилось на политической мысли русского народа. Монгольская империя была построена на принципе полного подчинения отдельной личности коллективу: клану и государству. ... Все классы общества были частью государственно-го устройства. В целом, эти идеи управления напоминали государственный

социализм”.²⁹ Евразийские историки видели в монгольской империи прототип русской империи, прославляя введение в российский уклад принципа автократии. По словам Вернадского, когда правление монгольской империи ослабло, бразды правления были переданы московскому князю.³⁰ В рассказе Цветаевой были отражены отголоски подобных историософских взглядов. Вот почему многие образы этого рассказа связаны с идеей военной мощи, силы и справедливости. (Восхищение этими идеями нашло воплощение и в цветаевском цикле стихотворений о Белой гвардии — “Лебединый стан”.)

Место встречи с китайцем в почтовом отделении можно рассматривать, таким образом, как символ, намекающий на центр коммуникации и определённые структуры управления, которые пришли в Россию благодаря влиянию монголов и китайцев. И Трубецкой, и Вернадский отмечали не раз положительную роль монголов и китайцев в создании в России государственности. Интересно, например, отметить, что Вернадский подчёркивал особую роль в укреплении империи Чингизхана китайского поэта и философа, которого звали Йелью Чутсай.³¹ Вполне возможно, что Цветаева знала об этих фактах. В данном случае можно предположить, что она видела в Мирском современного китайского философа, который может повлиять на положение дел в Советской России. На “китайскость” Мирского указывает следующий факт. Евразийцы воскресили некоторые ритуалы империи Чингизхана, имитируя традицию жизнотворчества, присущую русским модернистам. Так, например, они часто называли в своей переписке свои собрания курултаями. Слово “курултай” обозначает на монгольском языке встречу старейших. Вполне возможно, что Эфрон мог видеться евразийцам современным Чингизханом, а его правой рукой был “китайский философ” Мирский. Напечатанные недавно документы свидетельствуют о том, что Мирский изучал китайский язык и иногда подписывался в своих письмах иероглифом “джонгуорен”, который в переводе на русский обозначает китаец. В этом иероглифе Китай изображён в качестве центра Вселенной.³²

В рассказе “Китаец” Москва выглядит центром евразийской империи, что соответствует евразийским учениям. Вполне возможно, что встреча на почте является таким образом символическим известием от Мирского, так как китаец говорит Цветаевой о том, что в Советской России всё хорошо. Евразиец Мирский как бы посылает Цветаевой благую весть из Москвы. Здесь можно вспомнить: свою задачу евразийцы видели в том, чтобы повлиять на ход событий в СССР и со временем установить в Москве евразийское государство. В работе Савицкого “Степь и стабильность” неоднократно подчёркивается стабилизирующее влияние монгольской автократии на Россию.³³ Таким образом, Цветаева сопоставляет современную Москву с

монгольской империей с помощью образов: денег, монет, кочевников, коней, армии, щитов и т.п., она как бы оживляет память о Золотой Орде, связывая свой рассказ с утопизмом евразийской идеологии. В конце рассказа утопический мотив усиливается ещё и с помощью образа бумажной игрушки на палочке, которую китаец дарит сыну рассказчицы. Он, в свою очередь, раздувает “рябую плиссированную бумагу в не то цветок, не то птицу, не то грушу, не то дворец”.³⁴ Таким образом, рассказ завершается неким утопическим образом, давая возможность нашему воображению представить будущий образ Евразии, показанный Цветаевой как образ мечты и духовности.

Такое понимание евразийской культуры в рамках духовности и благочестия перекликается со взглядами Савицкого, который считал, что благочестие в России сложилось благодаря татаро-монгольскому игу. Интересно и то, что Цветаева противопоставляет Францию России на основе сравнения их почвы, повторяя некоторые идеи Савицкого. В упомянутой выше работе Савицкого о степи и стабильности говорится о том, что Россия и Монголия расположены на твёрдой почве. По мнению Савицкого, Западная Европа является морской территорией, вдохновляя страны этой территории на захват земель и пространства. В том же духе, что и Савицкий, Цветаева рассуждает о своей принадлежности к твердой почве и к Москве и о способности прочно стоять на ногах в любом другом месте земного шара: “И этого довода “в Москве родилась”, этой почвы из-под ног у меня никто не вырвет”.³⁵ Интересно, что оптимизм цветаевского рассказа о жизни в СССР перекликается с другой работой Савицкого, опубликованной в 1934 году в Германии “Географические и геополитические основы евразийского движения”.³⁶ В этой статье Россия представлена Савицким центром мира. С гордостью и оптимизмом описывает Савицкий освоение Урала, Сибири и Дальнего Востока в СССР, усматривая в советских начинаниях воплощение заветной мечты евразийства о роли России как центра Евразии. Вспомним, что и сама Цветаева восхищалась в это же время советскими лётчиками, полярниками и писателями. В её рассказе “Китаец” чувствуется нескрываемая гордость автора в связи с принадлежностью к Москве.

В работах Савицкого выражена идея миссионерского значения России по отношению к другим странам Евразии. Он называл новое сообщество будущего государственного содружества “братством стран”.³⁷ В цветаевском рассказе есть намёк на подобное братство, так как её встреча с китайцем как бы подтверждает возможность такого взаимопонимания и тёплых отношений. Как отмечает Бейерли, радикально настроенные евразийцы видели в СССР возможную почву для воплощения своих идеалов, в то время

как более консервативные евразийцы хотели вернуться к идеям славянофильства и панславизма.³⁸

Как видно из анализа цветаевского рассказа, Цветаеву можно причислить к представителям радикального направления в евразийском движении. В недавно опубликованной сатирической пьесе Савицкого Цветаева изображена в кругу своих единомышленников — Эфрона, Мирского и Сувчинского. Более того, в этой пьесе Савицкий обвиняет Цветаеву и её друзей в дружбе с советским дипломатом Тумановым, который оказывает этой группе существенную финансовую поддержку.³⁹ Не вдаваясь в подробности этой пьесы, хочу только отметить, что она свидетельствует о том, что, в середине 1930-х годов — Цветаева воспринималась эмигрантами как человек, тесно связанный с радикальной и просоветской группой евразийцев.

Возвращаясь к теме “Цветаева как Маяковский русской эмиграции”, здесь следует обратить внимание на тот факт, что парадоксальным образом рассказ “Китаец” был опубликован в газете “Последние новости”, 24 октября 1934 года. Эта газета, редактором которой был историк-европоцентрист и критик евразийства П. Н. Милоков, за шесть лет до этого раскритиковала цветаевское открытое письмо Маяковскому. В таком случае можно задать вопрос: не является ли рассказ Цветаевой некой диверсией против Милокова? Как известно, Цветаевой была присуща склонность к эпатажному поведению, поэтому мне представляется вполне вероятным, что она хотела отметить юбилей своего жеста в защиту евразийства и советского авангарда. Как и Маяковский, Цветаева увлекалась утопическими политическими фантазиями. Самоубийство обоих поэтов выглядит логичным поступком в условиях жестокой реальности, неблагоприятно относящейся к поэтам. В 1930–1950-х годах у евразийства было много критиков, которые видели некоторые просчёты и недостатки в культурологических и историософских теориях евразийцев. Николай Бердяев, например, критиковал евразийство за утопические мечты об идеальном диктаторском режиме.⁴⁰ Как бы то ни было, предпринятый в данной статье анализ рассказа Цветаевой наглядно иллюстрирует цветаевское увлечение идеями евразийства. Этот аспект цветаевского творчества заслуживает более детального изучения, но уже на данном этапе исследования этой темы можно сделать вывод о том, что Цветаева принадлежит к представителям так называемого зрелого модернизма. К представителям этой волны модернистов можно также отнести Б. Пастернака, О. Мандельштама, С. Эйзенштейна и М. Пришвина. Всех этих художников объединяет стремление в период 1920–30-х годов преодолеть неразрешимый конфликт между утопическими эстетическими устремлениями и примирением с политической обстановкой в России, которая воспринималась ими как проявление модернистской философии в политике. Таким об-

разом, прочтение рассказа “Китаец” в свете евразийских идей позволяет нам говорить о Цветаевой не как о наивном и упрямом романтике, который не понимает действительности, но как об авторе-модернисте, который пытался соединить воедино свои утопические эстетические идеалы с исторической необходимостью. Иными словами, в какой-то мере обстановка в СССР виделась Цветаевой в радужном свете, как та социально-политическая обстановка, которая благоприятствует развитию эстетики авангарда, в том числе и евразийской утопии.

1. Разумовская М. Марина Цветаева: Мир и действительность. М.: Радуга, 1994. С. 270–271.
2. В последнее десятилетие было опубликовано почти всё наследие евразийской мысли. К самым важным публикациям можно отнести следующие: Евразия. Исторические взгляды русских эмигрантов. М., 1992; Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. М., 1995; Русский узел евразийства. Восток в русской мысли: Сб. тр. евразийцев. М., 1997; Савицкий П. Континент Евразия. М., 1997.
3. О роли Мирского в евразийском движении см. неопубликованный доклад профессора оксфордского университета Джерри Смита, прочитанный им на конференции английских славистов в Кэмбридже в апреле 1998 г.
4. Михалков Н. Мы — Евразия / Интервью // Континент. 1991. № 70. С. 320.
5. Там же. С. 321.
6. Halperin C. Vernadsky, eurasianism, the mongols and Russia // Slavic review. 1992. Vol. 41. № 3. P. 481.
7. Beuergly E. Eurocentric historiography of Russia. Paris; Hague, 1973. P. 155.
8. Письма Сергея Эфрона Евгению Недзельскому. Abo / Турку, 1994. С. 142.
9. Лосская В. Марина Цветаева в жизни: Неизданные воспоминания современников. М.: Культура и традиции, 1992. С. 165.
10. Там же. С. 165.
11. Письма Сергея Эфрона Евгению Недзельскому. С. 41.
12. Там же. С. 44.
13. Кудрова И. Вёрсты, дали... Марина Цветаева: 1922–1939 г. М.: Сов. Россия, 1991. С. 236.
14. Шевеленко И. К истории евразийского раскола 1929 года // Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman. Stanford, 1994. С. 415 (Stanford slavic studies. Vol. 8).
15. Там же.
16. Там же. С. 395.
17. Там же. С. 414–415.
18. Там же. С. 383.
19. Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 5. М., 1994. С. 212.
20. Трубецкой Н.С. Европа и человечество // Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. М.: Прогресс, 1995. С. 55–104.
21. Halperin C. Vernadsky, eurasianism, the mongols and Russia. P. 483.
22. См.: Кизеветтер А. Евразийство и наука // Slavia. 1928. Vol. 1/2. С. 426–430.
23. Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 208.

24. Там же. С. 211.
25. Там же. С. 211.
26. Там же. С. 208.
27. Это письмо хранится в одном из центральных архивов России. Цит. по кн.: Евразия: Исторические взгляды русских эмигрантов. М., 1992. С. 26.
28. Там же. С. 27.
29. Vernadsky G. A History of Russia. New Haven, 1929. P. 47.
30. Ibidem.
31. Ibidem. P. 38.
32. См.: Мирский Д. С. 22 письма Саломее Гальперн (1926–1934) и 7 писем Вере Сувчинской (1930) // Oxford slavonic papers. Vol. XXX. 1997. С. 104.
33. Евразия. С. 75.
34. Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 212.
35. Там же. С. 207.
36. Эта статья вновь опубл. в кн.: Евразия. С. 110–118.
37. Там же. С. 117.
38. Beuerly E. Eurocentric historiography of Russia. P. 158.
39. Савицкий П. Н. В Кламаре (Мистерия-буфф) / Предисл. Е.Р. Арэнзона // Нов. лит. обозрение. 1998. № 30. С. 271–273.
40. Бердяев Н. Этантический утопизм евразийцев // Бердяев Н. Собр. соч. Т. 3. Париж: YMCA-Press, 1989. С. 665.

ДИСКУССИЯ “О ЕВРАЗИЙСТВЕ ЦВЕТАЕВОЙ”

Доклад Александры Смит в ее отсутствие читала Светлана Ельницкая, председатель этого заседания.

После чтения доклада Александры Смит ввиду отсутствия автора, С. Ельницкая предлагает отменить дискуссию, но есть желающие выступить.

Два возражения сделала *В. Лосская* (Париж):

1) Я не совсем согласна с мыслью, что Цветаева хотела видеть себя Маяковским русской эмиграции или ее “глашатаем”. Я, например, как человек, принадлежащий русской эмиграции, родившаяся и выросшая в этой среде, помню и знаю, что было очень распространено ощущение, что “мы — другие”, ощущение нашей чуждости окружающей среде. Бывал часто антагонизм к “французам” или, наоборот, позиция, близкая к мнению З. Гиппиус: “мы не в изгнании, мы в послании”, было и то, и другое, во всяком случае, в среде друзей, в школе, в церкви мы всегда сознавали свою обособленность, отрешенность.

2) П. Сувчинский мне рассказывал, что в такой момент, когда мало кто говорил в открытую (А. Смит приводит это место), он создал евразийское движение, но что с годами оно стало инфильтрироваться подозрительными личностями “оттуда” (как он говорил по-французски: “des types louches, soviétiques” и в другой раз: “C’est moi qui ai fait et défait le mouvement”) из-за политического наблюдения над движением евразийцев, которое, как *любое* русское начинание общественно-политического типа, попало в центр внимания советских властей, НКВД. Так произошло и с самим Эфроном — ввиду его личных чувств и симпатий, — который перешел на службу Советскому Союзу. Этого не видно в докладе Александры Смит, хотя она приводит множество доводов, однако, на мой взгляд, их недостаточно, чтобы утверждать причастность Цветаевой к евразийству.

Л. Мнухин (Россия. Болшево): Конечно, работа построена очень интересно и использованы *все* возможные и существующие аргументы, чтобы доказать участие Цветаевой в евразийском движении. Но, по-моему, участия никакого не было. Было евразийское окружение, был круг знакомых, были публикации в евразийских изданиях. Но какие? Когда говорят, что человек участвует в движении как публицист, хотя бы маленькую заметку надо най-

ти, хотя бы одно высказывание в любой статье — по поводу своего евразийства, хоть что-нибудь Цветаева должна была опубликовать. И второе: в докладе сделана вся опора на рассказ “Китаец”. Я был бы согласен, что Цветаева в этом рассказе связывает себя с евразийством или что рассказ связан с ее позицией, если бы не было такого случая у нее в жизни: Цветаева встретила на почте китайца, и это служит толчком к рассказу. Если бы она встретила негра, был бы рассказ о негре, а не обязательно о расизме (реплика *С. Ельницкой*: и был такой случай: встреча на колониальной выставке). Конечно, она была близка к евразийским кругам, безусловно, но *не* как участник движения — с этим я не могу согласиться.

С. Ельницкая (США, Вермонт): не просто участник, а *активный* участник.

В. Лосская: А сколько было номеров “Верст”? Всего три номера, и только. А слово “*étranger*” в рассказе? А печатание в “Верстах”? Все это имеет один определенный смысл, а именно: главный ее интерес был в том, что теперь пишется нового в русской литературе, все, что связано с будущим России, все, что выше эмигрантского “самоварно-блинного” гетто.

И.А. Лазарева (Нью-Йорк): Я постоянно, когда преподавала в Московском университете, а тогда об этом говорить не было принято, всегда настаивала на том, что порочно связывать самоубийство Маяковского с одной любовной причиной. В нем была тревога, трудное существование, слишком много выпало на его долю, и Цветаева в это углубилась.

Л. Мнухин: Давайте останемся верными Цветаевой, в одной ее фразе: “не интересуюсь политикой, Моцарт перевешивает”.

Л. Цибарт (Германия): Вот В. Лосская выросла в эмиграции, а я приехала в Германию уже сложившимся человеком, уже взрослой. Тут, мне кажется, выпущен один очень важный пласт: ведь всему этому, что мы слышали, можно поверить *целиком*. Нас можно во всем обвинить, просто из-за нашего чувства родства или даже ностальгии, — без примеси какой-либо политики. В любом движении навстречу чему-то русскому можно увидеть политическое устремление.

В. Лосская: Да, например, я устраиваю коллоквиум о Цветаевой, приглашаю советских ученых, и вот — получается — я уже устраиваю политическую акцию.

Л. Цибарт: Если можно *так* понять позицию А. Смит, то вот от такой позиции мне становится страшно!

Всеми участниками была высказана просьба поблагодарить Александру Смит за интереснейший доклад и за повод к горячей дискуссии, даже если возникли возражения и несогласия с ее позицией.

Вероника Лосская

Александр Сумеркин

ЦВЕТАЕВА И БРОДСКИЙ — СВОЕВОЛЬНЫЕ ПОЭТЫ ВЕКА

Нередко сопоставление имен Марины Цветаевой и Иосифа Бродского, как и неизменное восхищение, с которым вообще не особенно почтительный Бродский всегда, и устно и письменно, о ней отзывался, вызывает недоумение: по видимости, действительно трудно себе представить в русской поэзии фигуры, более друг от друга удаленные: с одной стороны, эмоционально перенасыщенная, вся на восклицательных знаках, “московская” Цветаева и, с другой стороны, — как бы даже нарочито порой сдержанный, стремившийся не повышать голос и не выходить за пределы элегического и иронического регистров “петербуржец” Бродский.

По роду занятий мне выпала счастливая возможность довольно тщательно ознакомиться с творчеством (и, попутно, с биографией) обоих поэтов, сегодня занявших место в ряду классиков XX века. С текстами Цветаевой мне довелось провести немало времени в ходе подготовки собрания ее сочинений в 1979–1989 гг., с сочинениями Бродского я вновь очень тесно соприкоснулся совсем недавно, в процессе работы над переизданием шести его авторских сборников, от “Остановки в пустыне” до “Пейзажа с наводнением”, в свое время вышедших в американском издательстве “Ардис”, а ныне, в связи с 60-летием со дня рождения поэта, выпущенных одновременно в Нью-Йорке (издательство “Слово / Word”) и в Санкт-Петербурге (издательство “Пушкинский фонд”).

В ходе подобной, во многом технической, работы — выверки, считки, решения спорных текстологических вопросов, — смотришь на тексты как бы под увеличительным стеклом, стараясь не упустить из поля зрения ни одной запятой, ни одной необычной скобки, не говоря уже о лексике и строфике. Этот подход не равнозначен строгому анализу, и все, что по ходу работы приходило мне в голову, безусловно, носит характер субъективных ощущений и построений. Но мне кажется, что серьезное сравнительное исследование поэтики и личностей МЦ и ИБ может дать интересные результаты. Если мои скромные наблюдения будут такому исследованию способствовать, я буду считать свою цель осуществленной.

С самого начала в глаза бросаются определенные совпадения в реальной биографии и психологическом складе наших героев. Я исхожу из того, что участники нашей конференции достаточно хорошо знакомы с биографической канвой их жизни. Как мы знаем, МЦ с ранней юности была столь же неуверенной в себе, сколь и своевольной. Она рано поняла, что ее призвание — поэзия, и упорно поставленной цели добивалась. Очевидно, ей трудно давалось послушание — поэтому она, в отличие от других поэтов, которых мы сегодня ставим с ней в один ряд, не закончила даже полного курса гимназии. Ее незаурядная эрудиция — из прочитанных книг. Революцию и революционные перемены она восприняла отрицательно, эмигрировала из России под давлением обстоятельств, но по собственной воле, а оказавшись на Западе, никогда не теряла трезвости относительно достоинств и недостатков враждующих политических доктрин. Достаточно вспомнить строчку из ее “Земных примет”: “Правда — перебежчица”. Несмотря на сравнительную изоляцию и отказ примкнуть к каким-либо группировкам, она создала самые замечательные свои произведения в Чехословакии и во Франции. Под давлением же обстоятельств она вернулась в Россию и ушла из жизни, когда ей было 49 лет.

Я думаю, излишне пояснять, что биография ИБ, вплоть до развилки, обусловленной его Нобелевской премией и сравнительным материальным благополучием в последние 8 лет жизни, событийно почти буквально совпадает с вышеописанной: неоконченное среднее образование, книги, поиски себя, не имеющий собственно политической основы конфликт с государством, эмиграция под давлением обстоятельств, весьма объективное — и радикально отличающееся от собратьев-эмигрантов — отношение к оставленному отечеству (в этом смысле чрезвычайно важна его статья в форме письма в “Нью-Йорк Таймс”, опубликованная 1 октября 1972 года, известная под редакционным названием “Писатель — одинокий путешественник”, в течение многих лет существовавшая в обиходе только в английском переводе; русский оригинал ныне опубликован в Петербурге — журнал “Звезда”, № 5, 2000) и, наконец, зрелое творчество, создаваемое вне среды родного языка, но оказавшего на родную речь очень сильное влияние.

Если говорить о психологии личности, то, думаю, определяющим и общим для МЦ и ИБ были дух противоречия и неприятие расхожих истин, вероятно, обусловившее отторжение всяческих клише как в реальной жизни, так и в литературном творчестве. Им обоим был присущ крайне полемический тон: начиная разговор, они вели себя так, будто проспорили с собеседником — реальным или воображаемым — уже пару часов и подошли к крайней точке собственной позиции. С самого начала творческого (да и жизненного) пути они оба ощущали себя в чем-то “посторонними”, “чужими

ми” даже среди своих, и это ощущение гарантировало независимость их суждений и оценок.

Говоря о воздействии МЦ на формирование поэтического голоса ИБ (или, пользуясь его излюбленной терминологией, о “зависимости” его “поэтической дикции” от ее поэзии), проще всего сослаться на него самого. В “Разговорах” с Соломоном Волковым ИБ рассказывает, что познакомился со стихами МЦ “...Лет в 19–20... Не помню, кто мне ее дал, но когда я прочел “Поэму Горы”, то все стало на свои места. И с тех пор ничего из того, что я читал по-русски, на меня не производило того впечатления, какое произвела Марина.”

Известно, что всерьез ИБ начал писать стихи в 17–18 лет, т. е. в 1958 году. Раскрыв первый том его петербургского собрания сочинений, легко заметить, что он ищет собственный голос, пробуя себя в разной стилистике: то в линии Маяковского—Сельвинского (“Стихи под эпиграфом”, 1: 22), то в распространявшейся тогда немного “разболтанной” манере Еvtушенко — Ахмадулиной (“Теперь все чаще чувствую усталость...”, 1: 27), то в верлибре и белом стихе, то в чистой, вполне традиционной лирике (“Песенка”, 1: 34). Затем, осенью 1961 года он создает большую “поэму-мистерию” под названием “Шествие” (1: 79): здесь вдруг совершенно однозначно узнается голос МЦ, и прежде всего — ее “Крысолов”, как в прямом заимствовании заглавного героя в главе 39, так и в совокупности формально-технических приемов, перешедших в “Шествие” со страниц поэмы, вобравшей в себя все характерные приметы дикции зрелой МЦ. (Здесь и далее приводятся лишь цитаты из текстов Бродского, — для знатоков Цветаевой цитировать ее было бы излишне.) Вот несколько строф из 39-й главы “Шествия” (1: 128–129):

Нас ведет КРЫСОЛОВ! КРЫСОЛОВ!
Вдоль па-не-лей и цин-ковых крыш,
и звенит и летит из углов
СВЕТЛЫЙ ХОР ВОЗВРАТИВШИХСЯ КРЫС.

Вечный мальчик,
молодчик,
юнец,
вечный мальчик,
любовник,
дружок,
обер-нись,
огля-нись,
наконец,
как вита-

ет над на-
ми снежок.

.....
Так спаси-
бо тебе,
Крысолов,
на чужби-
не отцы
голосят,

Как он выглядит — брит или лыс,
наплевать на при-ческу и вид,
но СЧАСТЛИВОЕ ПЕНИЕ КРЫС
как всегда над Россией звенит!

Мне не раз приходилось слышать от знакомых поэтов, что дикция МЦ чрезвычайно заразительна и что нужно приложить немалые сознательные усилия, чтобы от этого влияния освободиться. Думаю, что очень быстро осознал это и ИБ. Освоение цветаевских приемов уже без столь явной имитации заметно в поэме “Зофья” (весна 1962 г. 1: 149):

— Не будет больше праздников для вас,
не будет собутыльников и ваз

не будет вам на родине жилья
не будет поцелуев и белья

не будет именинных пирогов
не будет вам житья от дураков

не будет вам поллюции во сны
не будет вам ни лета ни весны

не будет вам ни хлеба ни питья
не будет вам на родине житья

.....

Со временем утонете во тьме.
Ослепнете. Умрете вы в тюрьме.

(1: 155–156)

В 1963 году ИБ создает стихотворение, которое, как наверняка помнят мои ровесники, раз и навсегда утвердило его репутацию: это была “Большая элегия Джону Донну” (1: 231). И хотя существует распространенное мнение, что на формирование стилистики — “дикции” — ИБ решающее влияние оказала англоязычная — старая и новая — поэзия, мне в “Большой элегии” прежде всего слышится то же воздействие МЦ, уже пропущенное через фильтр собственного слуха, словаря и музыкальности:

Джон Донн уснул. Уснуло все вокруг.
Уснули стены, пол, постель, картины,
уснули стол, ковры, засовы, крюк,
весь гардероб, буфет, свеча, гардины.
Уснуло все. Бутыль, стакан, тазы,
хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда,
ночник, белье, шкафы, стекло, часы,
ступеньки лестниц, двери...

(1: 231)

Если говорить о технических приемах, то ИБ на всю жизнь остался верным таким приметам цветаевского письма, как анжамбеманы, длиннейшие “гирлянды” перечисляемых предметов и усложненный многоступенчатый синтаксис, служащий исчерпывающей разработке какого-либо одного образа, идеи или слова, в конечном итоге в идеальном варианте приводящей к созданию формулы. (Ср. приведенный отрывок из “Большой элегии” с 4-й строфой “Поезда жизни” МЦ).

Метрика ИБ — по большей части, дольники, с течением времени все более расшатывающие привычные для русской поэзии размеры, — продолжает и развивает цветаевскую просодию. Показательно и сопоставление словаря МЦ и ИБ, отличающегося абсолютно свободным использованием всех стилистических пластов русской лексики, от державинских архаизмов до просторечий (“Гадина!” — говорит Ипполит мачехе в “Федре” у МЦ) и самого честного мата у ИБ (“Натюрморт”, 2: 422; “Двадцать сонетов к Марии Стюарт”, 3: 63).

В многочастном “Натюрморте” нетрудно заметить полемическую переключку с цветаевской “Поэмой Лестницы”:

... Преподнося сюрприз
суммой своих углов,
вещь выпадает из
миропорядка слов.

Вещь не стоит. И не
движется. Это — бред.

Вещь есть пространство, вне
коего вещи нет.

Вещь можно грохнуть, сжечь,
распотрошить, сломать.
Бросить. При этом вещь
Не крикнет: “Ебена мать!..”

В цветаевских стихах-диалогах (например, “Он тебе не муж?..”) можно расслышать формальные истоки таких великолепных поэм ИБ, в значительной части построенных на диалоге, как “Исаак и Авраам” (1: 252) или “Горбунов и Горчаков” (2: 252).

Отдельного разговора заслуживает пунктуация: никто из русских поэтов не сравнится с МЦ, а вслед за ней, и с ИБ, по количеству тире и редких в поэтических текстах других авторов скобок, служащих уточнению мысли и интонации, а также позволяющих, так сказать, по ходу дела взглянуть на предмет под ещё одним углом.

Если говорить о тоне их поэтической речи, не нужно забывать, что при всей многосложности своего психического мира МЦ оставалась женщиной и, условно говоря, могла себе позволить значительно большее количество восклицательных знаков и “открытой” эмоциональности, нежели ИБ — мужчина, вместе со своим поколением выросший с образом Хемингуэя и с ощущением абсолютной необходимости в ироническом “снятии”, возникавшем как противоядие против фальшивого пафоса официально санкционированной литературной (и нелитературной) речи. Однако внимательное чтение лирики ИБ показывает, что эмоции автор испытывает ничуть не менее сильные: просто он по-мужски достаточно резкие суждения в большинстве случаев камуфлирует интонацией иронического спокойствия и отрешенности. Этот подход распространяется и на так называемую любовную лирику, где, впрочем, порой он “дает себе волю”: вспомните сравнительно позднее (1989 г.) его стихотворение “Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...” (4: 123), звучащее как сардоническая вариация знаменитой “Попытки ревности”:

... Четверть века назад ты питала пристрастье к люля и к финикам,
рисовала тушью в блокноте, немножко пела,
развлекалась со мной; но потом сошлась с инженером-химиком
и, судя по письмам, чудовищно поглупела.

.....
Не пойми меня дурно: с твоим голосом, телом, именем
ничего уже больше не связано. Никто их не уничтожил,

но забыть одну жизнь — человеку нужна, как минимум,
ещё одна жизнь. И я эту долю прожил.

Повезло и тебе: где ещё, кроме разве что фотографии,
ты пребудешь всегда без морщин, молода, весела, глумлива?
Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии.
Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива.

Отголоски цветаевской дикции можно обнаружить на самых разных этапах творчества ИБ. Когда-то МЦ писала одному из своих корреспондентов: “Есть у меня стихи — тишайшие...” Отзвук этих слов слышен у ИБ: “Тихотворение мое, мое немое...” (3: 136) из цикла “Часть речи” (1976). Внимательно прочитав свод его стихов, можно найти немало примеров такой переосмысленной цветаевской дикции; среди них, в частности, беспощадное “Письмо в оазис” (1991, 4: 110).

Бросается в глаза близость стихов МЦ и ИБ, посвященных природе: в них всегда слышится присущий обоим поэтам пантеизм, одушевляющий деревья, листья, воду; они оба отказываются от определения “неодушевленный” даже применительно к обыденным бытовым предметам (ср. “Поэму Лестницы” МЦ и, скажем, “Посвящается стулу” (4,) ИБ).

Наших поэтов объединяет и ощущение естественного средства с историческими, в первую очередь — античными, героями и персонажами: как МЦ отождествлялась с Федрой, Еленой, Пенфезилеей или Сафо, так ИБ с ранних лет открывал в себе черты Орфея, Одиссея, Энея или Овидия, а если искал политических аналогий для отечества, то чаще всего находил их в Римской империи. Это ощущение вневременности, точнее — принадлежности ко всем временам, — он пронес до конца; свидетельством тому — великолепный в своей естественности перевод хоров из “Медеи” Еврипида (4: 306), выполненный в 1994–1995 гг.

Каждый русский поэт на каком-то этапе соотносит себя с Пушкиным, и здесь вновь мы наблюдаем сходство МЦ (“Стихи к Пушкину”) и ИБ (“У памятника А. С. Пушкину в Одессе”, 2: 338); это в равной степени лишенный панибратства и слепого преклонения уважительно-любовный тон товарищей по цеху, слишком хорошо на собственном опыте узнавших, какой ценой оплачиваются бессмертные строки:

... Поди, и он
здесь подставлял скулу под аквилон,
прикидывая, как убраться вон,
в такую же — кто знает — рань,

и тоже чувствовал, что дело дрянь,
куда ни глянь.

И он, видать,
здесь ждал того, чего нельзя не ждать
от жизни: воли. Эту благодать,
волнам доступную, бог русских нив
сокрыл от нас, всем прочим осенив,
зане — ревнив...

Интересны также аналогии в сфере так называемой политической “злобы дня”. МЦ дважды откликнулась на современные ей исторические потрясения: в “Лебедином стане”, где четко определила свою не столько социально-политическую, сколько нравственную позицию по отношению к событиям, и в “Стихах к Чехии”. Надо сказать, что при самом живом интересе к политическим новостям ИБ очень редко “допускал” их в свою поэзию и подобно МЦ делал это только когда ощущал абсолютную нравственную неприемлемость происходящего: “Стихи о зимней кампании 1980 года” (3: 193), написанные после советского вторжения в Афганистан, и, вероятно, менее известная русским читателям “Коляда о военном положении” (“A Martial Law Carol”, 4: 322), родившаяся как непосредственный отклик на введение чрезвычайного положения в Польше под Рождество 1980 года, интонацией и даже своей печальной музыкой явственно напоминающее “Колыбельную” из “Стихов к Чехии”:

One more Christmas ends
soaking stripes and stars.
All my Polish friends
are behind steel bars,
locked like zeroes in
some graph sheet of wrath:
as a discipline
slavery beats math.
Powerless is speech.
Still, it bests a tear
in attempts to reach,
crossing the frontier,
for the heavy hearts
of my Polish friend.
One more trial starts.
One more Christmas ends.

Есть и ещё одно, как мне кажется, существенное доказательство актуальности цветаевских стихов для ИБ. Он был непревзойденным переводчиком — чтобы в этом убедиться, достаточно заглянуть в книгу “Бог сохраняет всё” (М., 1992), где собраны его переводы на русский язык. При этом, за исключением своих собственных стихотворений, он практически не занимался переводом на английский. Дело здесь было, полагаю, не только в отсутствии времени, но и в отсутствии текстов, которые ему было, условно говоря, необходимо “проговорить” на другом языке. Очевидно, именно эта потребность обусловила появление двух блестящих английских переводов стихотворений МЦ — подчеркнутых стихотворений, которые по эмоциональной интенсивности он сам никогда бы не решился написать, ни по-русски, ни по-английски. Это — неистовое “Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...” и интимное “Собирая любимых в путь...” Думаю, позволительно предположить, что здесь МЦ просто сказала то, что сказал бы он, если бы а) это уже не было сказано ею, б) если бы он мог себе подобные слова позволить. Вот — две строфы первого из этих стихотворений в переводе ИБ (цитирую по публикации в журн. “New Yorker” 17 октября 1983 г.):

I will win you away from every earth, from every sky,
 For the woods are my place of birth, and the place to die,
 For while standing on earth I touch it with but one foot,
 For I'll sing your worth as nobody could or would.

But until I cross your fingers upon your breast
 You possess — what a curse! — yourself: you are self-possessed;
 Both your wings, as they yearn for the ether, become unfurled,
 For the world's your cradle, and your grave's the world.

Отдельная глава “взаимоотношений” МЦ и ИБ — пропаганда ее творчества, которой он посвятил немало вдохновенных страниц своей прозы. Напомню: когда ИБ оказался в США (осень 1972 года), имя МЦ на Западе было известно лишь избранным знатокам русской поэзии. Представители первой эмиграции, за редкими исключениями (Глеб Струве, Марк Слоним), по вполне понятным причинам относились к ней весьма настороженно. В Америке об МЦ знали разве что профессора-слависты — по монографии ученика Струве Семена Карлинского. Для ИБ “цветаевское просвещение” стало делом любви и долга. Ей целиком посвящены три его объемные эссе — “Поэт и проза”, “Об одном стихотворении” и “Примечание к комментарию”. Статья “Об одном стихотворении” — подробный, построчный анализ цветаевского “Новогоднего”, исходно написанная для собрания ее

поэзии, выходявшего в Нью-Йорке, стала моделью, по которой ИБ позже “разобрал” стихи трех других поэтов, имевших для него особенно важное значение: Рильке, Одена и Гарди. Таким образом, усилиями ИБ в сознании англоязычного читателя имя МЦ наконец встало в ряд достойных ее поэтов 20 века.

Если МЦ была для ИБ важнейшим “учителем жизни” и одним из немногих “учителей ремесла”, то свой долг он выплатил ей сполна. А в том, что ее голос до самого конца оставался с ним, может удостовериться каждый, прочитав одно из самых последних (и самых сильных) его стихотворений, написанных осенью 1995 года; восходящее к Пушкину, а через него — к Горацию, сегодня оно в равной степени применимо и к двум поэтам, которым посвящены изложенные выше соображения.

AERE PERENNIUS

Приключилась на твердую вещь напасть:
будто лишних дней циферблата пасть
отрыгнула назад, до бровей сыта
крупным будущим, чтобы считать до ста.
И вокруг твердой вещи чужие ей
встали кодлом, базаря “Ржавей живей”
и “Даешь песок, чтобы в гроб хромать,
если ты из кости или камня, мать”.
Отвечала вещь, на слова скупа:
“Не замай меня, лишних дней толпа!
Гнуть свинцовый дрын или кровли жечь —
не рукой под черную юбку лезть.
А тот камень-кость, гвоздь моей красы —
он скучает по вам с мезозоя, псы.
От него в веках борозда длинней,
чем у вас с вечной жизнью с кадиллом в ней”.
(4: 202).

Татьяна Горькова

**“СОРЕВНОВАНИЯ КОРОСТА...”
(Некоторые штрихи творческих
и личных взаимоотношений
Марины Цветаевой
и Анны Ахматовой)**

Ахматовой и Пастернака,
Цветаевой и Мандельштама,
Неразлучимы имена.
Четыре путеводных знака —
Их горний свет горит упрямо,
Их связь таинственно ясна.
Неугасимое созвездье!
Навеки врозь, навеки вместе.

М. Петровых

Цветаева и Ахматова — две крупные поэтические фигуры, которые заполнили собой все “женское литературное пространство”, оставив для претенденток место лишь на ее окраинах. А претендовали на это место многие: Анна Радлова и Зинаида Гиппиус, Софья Парнок и Елизавета Дмитриева (Черубина де Габриак)... С последней связана запись Ахматовой в 1962 г. в ее рабочих тетрадах: “Очевидно, в то время (09–10 г.) открылась какая-то тайная вакансия на женское место в русской поэзии. И Черубина устремилась туда. Дуэль или что-то в ее стихах помешали ей занять это место. Судьба захотела, чтобы оно стало моим. Замечательно, что это как-то полупонимала Марина Цветаева”¹. Таким образом, Ахматова считала, что центральное место в русской поэзии принадлежит ей, но все-таки одновременно связывала его и со своей великой соперницей и конкуренткой по поэтическому ремеслу Мариной Цветаевой. Отметим, однако, что, когда Лев Озеров хотел написать статью о Цветаевой и о ней, Ахматова была очень недовольна: “Незачем сопоставлять меня и Марину. Это не плодотворно”², — сказала она Л. К. Чуковской.

Цветаева в стихотворениях, посвященных Ахматовой, признает первенство Ахматовой, ставя, впрочем, себя, если не на одну ступень с нею, то где-то рядом: “Мой гений твоему внимал...”, “И безутешна я, что женской лиры / Одной, одной мне тягу несть...”

Первое упоминание стихов Ахматовой появилось в цветаевском письме от 9 августа 1912 г. Она сообщает Елизавете Яковлевне Эфрон, сестре мужа: “Вчера мы купили книгу стихов Ахматовой, кот<орую> т<ак> хвалит критика”. Далее она полностью приводит стихотворение “Он любил три вещи на свете...” из первой книги Ахматовой “Вечер”, вышедшей в марте 1912 г., сопровождая его таким замечанием: “Но есть трогательные строчки, напр<имер>:

“Ива по небу распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой”.

Эти строчки, по-моему, самые грустные и искренние во всей книге”, — пишет Цветаева. А затем добавляет не без сарказма: “Ее называют утонченной и хрупкой за неожиданное появление в ее стихах розового какаду³, виолы и клавесин.

Она, кстати, замужем за Гумилевым, отцом кенгуру в русской поэзии”⁴.

Цветаева имеет в виду стихотворение Н. С. Гумилева “Кенгуру. Утро девушки”⁵.

Гумилев в “Письмах о русской поэзии. Рецензии на поэтические сборники” (Аполлон. 1912. № 5), писал о “Волшебном фонаре” Цветаевой, второй ее книге, вышедшей в том же году в издательстве “Оле-Лукойе”: “Первая книга Марины Цветаевой “Вечерний альбом” заставила поверить в нее, и, может быть, больше всего — своей неподдельной детскостью, так мило-наивно не сознающей своего отличия от зрелости. “Волшебный фонарь” — уже подделка, и изданная к тому же в стилизованном “под детей” книгоиздательстве... Те же темы, те же образы, только бледнее и суше, словно это не переживания и не воспоминания о пережитом, а лишь воспоминания о воспоминаниях. То же в отношении формы. Стих уже не льется весело и беззаботно, как прежде; он тянется и обрывается, в нем поэт умением, увы, ещё слишком недостаточным, силится заменить вдохновение. Длинных стихотворений больше нет — как будто не хватает дыхания. Маленькие часто построены на повторении или перефразировке одной и той же строки.

Говорят, что у молодых поэтов вторая книга обыкновенно бывает самой неудачной. Будем рассчитывать на это...”⁶

С. Городецкий в статье “Женское рукоделие” обращал внимание на то, что “Волшебный фонарь” “открыто исповедует права женщины поэта на какую-то особенную поэзию” и что к “причудам женским у Марины Цветаевой присоединяются ещё ребяческие” (Речь. 1912. 30 апреля). С. Я. Эф-

рон был очень рассержен этими рецензиями и в письме к сестре Вере писал: “Твой Гумилев — болван, так же как Сергей Городецкий. С. Г<ородецкий> поместил в “Речи” статью о женщинах-поэтах, в которой о М<арине> Ц<ветаевой> отзывается как... да не хочу повторять глупости!”⁷⁷.

Интересно, что отзыву Н. Гумилева о второй книге стихов Марины Цветаевой предшествовала хвалебная статья В. Чудовского, поэта и литературного критика, близкого знакомого А. Блока, о “Вечере” — “По поводу стихов Анны Ахматовой” (Аполлон. 1912. № 4). В статье он отмечал: “Анна Ахматова умеет по большой дороге современной художественной культуры идти с такой самобытной независимостью личной жизни, как будто бы эта большая дорога была причудливой тропинкой ее заповедного леса”⁷⁸.

Такова предистория отношений между поэтами. Через два с половиной года — первое стихотворение Цветаевой, посвященное своей поэтической сестре. Что же произошло за это время? Почему от насмешливого отзыва о стихах Ахматовой и о ней самой, Цветаева переходит к воспеваниям и восхвалениям?

За это время (1913–1915 гг.) Ахматова из “поэта местного, царскосельского значения”, как сказал о ней Н. Н. Пунин, становится российской знаменитостью: она пишет все новые и новые стихи, которые публикуют авторитетные издания — “Гиперборей”, “Нива”, “Аполлон”, “Русская мысль”, “Новая жизнь”, “Северные записки”, альманах “Жатва” и др., переиздается ее сборник “Четки” (с 1914 по 1916 гг. — четыре издания), она признана критикой — о ее стихах восторженно отзываются А. Блок, В. Брюсов, С. Городецкий, В. Ходасевич, В. Львов-Рогачевский, И. Игнатов, В. Пяст, Г. Чулков, М. Шагинян, В. Шахновский, Иванов-Разумник, М. Чуносков (И. Ясинский) и др., ее называют “волшебницей стиха” (В. Гиппиус), она — в центре внимания: ее приглашают участвовать в вечерах поэзии, художники пишут ее портреты, поэты посвящают стихи, слава ее растет.

В эти годы М. Цветаева тоже много и упорно работает, совершенствуется ее мастерство как поэта: уже написаны такие стихи, как “Идешь, на меня похожий...” (1913), “Моим стихам, написанным так рано...” (1913), “Уж сколько их упало в эту бездну...” (1913), “Генералам двенадцатого года” (1913), циклы “Але” (1914), “Подруга” (1914 — 1915) и др., в феврале 1913 г. выходит третий сборник Цветаевой “Из двух книг”. Однако критика не балует ее вниманием, а В. Ходасевич называет ее “поэтом с некоторым дарованием”... Ей же хочется явить себя поэтом. Может быть, в этом — одна из причин поэтического обращения к Ахматовой: она тоже должна быть замечена.

11 февраля 1915 г. появляется стихотворение “Анне Ахматовой”, в котором Цветаева признается в любви к сопернице: “Я полюбила Вас, / Анна Ахматова”. Полюбила, видимо, после чтения ахматовского сборника “Чет-

ки”, который поступил в продажу 11 марта 1914 г. Полюбила после долгого ночного чтения:

В утренний сонный час,
— Кажется, четверть пятого...
(1: 235)

Цветаева никогда не видела Ахматову, не была на ее выступлениях, тем не менее она довольно точно передает ее образ: “Узкий нерусский стан...”, “Шаль из турецких стран / Пала, как мантия...” Конечно, Марина Ивановна знала какой-то из ахматовских портретов. В это время уже были известны портреты Ахматовой кисти О. Л. Делла-Вос-Кардовской (1914), на котором Ахматова изображена сидящей под деревом, однако мантией служит не шаль, а кусок ткани, ниспадающий так, что “узкий стан”, задрапирован и не виден. Нет шали и на портретах Ахматовой, написанных Анной Зельмановой (1913), Савелием Соринным (1914), Дмитрием Бушеном (1914).

Скорее всего, источником для описания послужил портрет Ахматовой работы Натана Альтмана (1914), где она изображена в желтой шали, и четко просматривается “веретенность”, “узкость” ее фигуры... Интересна запись О.Л. Делла-Вос-Кардовской об этом портрете: “В субботу (28 февраля) <1915 г.> был вернисаж “Мира искусств”. Я... на вокзале столкнулась с Ахматовой... Ахматова удивительно милое создание, но сколько в ней сидит чисто женских черт, и как она тщеславна!... Насилу я дошла до портрета Альтмана, изображавшего Ахматову. Портрет, по-моему, слишком страшный”. Вспомним строки стихотворения А. Блока: “Красота страшна”, — Вам скажут...” (1912), посвященного Ахматовой и тоже подчеркивающего эту особенность ее внешности:

“Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать: не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна”¹⁰.

Интересно в связи с этим упомянуть ответ Блоку Е.П. Иванова — литератора, члена Петербургских религиозно-философских собраний и близкого друга поэта — на его стихотворение “Демон”. Именно в диалоге Блоком развивались основные мистические настроения Иванова о “Демоне”, который “есть Предтеча Христа, идущего в силе и славе”¹¹. Иванов писал Блоку: “Демон очень хорош, но во Врубелевском тоне. Я не таким вообразил “врага святых и чистых побуждений”. Меня “могучий образ воз-

мушал, сияющий такой красою, что становилось страшно”¹². Не в этих ли словах ключ к разгадке “страшной красоты” Ахматовой-поэта и сравнения ее с демоном?

Создавая словесный портрет Ахматовой, Цветаева точно списывает его с карандашного наброска (1911) Амедео Модильяни:

Вас передашь одной
Ломаной черной линией...
(1: 234)

Но рисунок итальянского художника вряд ли был знаком Цветаевой (окружение Ахматовой знало, конечно же, о рисунке из ее частых рассказов о художнике, но прочесть об этом стало возможным лишь в 1965 г., когда в альманахе “Воздушные пути” (IV, Нью-Йорк) был опубликован ее мемуарный очерк “Амедео Модильяни”), а упомянутое стихотворение А. Блока “Демон” (“Прижмись ко мне крепче и ближе...”), включенное в книгу “Ночные часы. Четвертый сборник стихов (1908 — 1910)” (М.: Мусaget, 1911), Цветаева, любящая поэзию Блока, конечно же, не знать не могла.

Отметим, что уже у Блока присутствует образ “излома” — “и плети изломанных рук...” Можно предположить, что цветаевский образ Ахматовой создавался не без влияния этого блоковского стихотворения. Тем более, что и Цветаева называет Ахматову “демоном”¹³:

Облачный — темен — лоб
Юного демона.
(1: 234)

Подчеркивает необычность, противоречивость в ней:

Холод — в весельи, зной —
В Вашем унынии.
Вся Ваша жизнь — озноб...
(1: 234)

Мотивы усталости, уныния демона характерны и для стихотворения Блока:

В томленьи твоём иступленном
Тоска небывалой весны...

Усталые губы и взоры
И плети изломанных рук.

Но если у Блока демон как бы не прописан, туманен, он — сон, и не демон, а он сам, поэт, приносит “усталые губы и взоры / И плети изломанных

рук...”, то цветаевская Ахматова — демон, если можно так сказать, “активный”, “действующий”, с колдовскими чарами (1: 234):

Каждого из земных
Вам заиграть — безделица! —

обращается к ней Цветаева. (“Заиграть”, то есть, по Далю, “обыграть вовсе, не давать ходу”.)

Через год с небольшим (в июне — июле 1916 г.) Цветаева пишет цикл “Ахматовой”, состоящий из 13 стихотворений (впоследствии последнее было исключено). И здесь снова продолжает тему соперницы-“демона”. Теперь к этому определению добавляются и “краса, грустная и бесовская”, и “чернокнижница”, и “крепостница”, и “конвойный”, и “Богородица хлыстовская”, и тому подобные эпитеты, которые не должны нравиться адресату. И опять Цветаева не только называет Ахматову демоном, но и перечисляет ее многочисленные “демонические” действия:

Ты черную насылаешь метель на Русь,
И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.
(1: 303)

Что, на сердце вóроном налетев,
В облака вонзилась.
Горбоносую, чей смертелен гнев
И смертельна — милость.
(1: 303)

Она — Ахматова —

Разъярительница ветров,
Насылательница метелей,

Лихорадок, стихов и войн,
— Чернокнижница! — Крепостница!
(1: 307)

Цветаева называет Ахматову также “... шáльное исчадие ночи белой!” (Возможно, с таким ударением и следует читать цветаевские стихи, хотя вопрос спорный, и здесь мы выскажем лишь предположение о таком прочтении). Почему “шáльное” — понятно. Вспомним цветаевские строки из ее письма к Ахматовой от 17 августа 1921 г.:

“Посылаю Вам шаль.

— Аля, послать Ахматовой? — Конечно Марина! Вы породы шальной, а не шальной. — Дорогая моя шальная порода, носите если понравится¹⁴.

Однако Цветаева включила прилагательное “шальное” в словосочетание “шальное исчадие”. Само слово “исчадие” имеет отрицательную, негативную окраску. Словарь Даля трактует его так: “Сын или дочь, детеныш, племя, рожденный; <в> бол<ышинстве> гов<оров> поносително, в укоризненном смысле: чадо из ряда вон”. Современное толкование значения этого слова такое же, как и в начале века, только словари обычно включают его в словосочетание “исчадие ада”. А так говорят о ком-то, кто внушает отвращение, ужас. Так, Цветаева, с одной стороны, признаваясь в любви к “сестре”, с другой — награждает ее убийственными характеристиками.

Впрочем, Ахматовой, видимо, понравилось и запомнилось это словосочетание. Несколько изменив обращенные к ней слова, она много лет спустя, в 1946 г., переадресовывает их своей подруге, одному из своих двойников (Цветаева позже тоже попала в их число), балерине Татьяне Михайловне Вечесловой, в стихотворении “Надпись на портрете”:

У Цветаевой:

О ты, шальное исчадие ночи белой!
Ты черную насылаешь метель
на Русь,
И вопли твои вонзаются в нас,
как стрелы.
(1: 303)

У Ахматовой:

Дымное исчадьё полнолунья,
Белый мрамор в сумраке аллея,
Роковая девочка, плясунья,
Лучшая из всех камней.
(2 (1): 124)

Конечно, у Ахматовой они возникают в другом контексте, но характерно, что у обеих слово “исчадие” связано с ночным временем: у Цветаевой — “ночи белой”, у Ахматовой — “полнолунья” — и с “демонизмом”, “роком”.

Все, что Цветаева говорит об Ахматовой, подчеркнуто преувеличено, гипертрофировано, а ее любовь — истинное наваждение:

И мы шарахаемся и глухое: ох! —
Стотысячное — тебе присягает: Анна
Ахматова!
(1: 303)

Я тебя пою, что у нас — одна,
Как луна на небе!
(1: 303)

Не этих ивовых плавающих ветвей
Касаюсь истоиво, — а руки твоей.
(1: 308)

Но она, пожалуй, не любит, а заставляет себя любить соперницу (и полюбила!) — чья слава больше и звучнее, чем ее, она хочет убедить себя в этой любви к ней. Слава Ахматовой уже дошла до Москвы, ее, цветаевского, города, где она считала себя единственной царицей поэзии: “... над червонным моим Кремлем / Свою ночь простерла...” Она признается, что соперница ее победила, отняла у нее ее город, и дарит его Ахматовой. В “Нездешнем вечере” Цветаева пыталась объяснить, что значит ее подарок: она хочет подарить “Ахматовой эту Москву в себе, в своей любви, подарить, перед Ахматовой — преклонить. Поклониться ей самбй Поклонной Горой с самой непоклонной из голов на вершине” (4, 287). “Мне мой успех нужен, как прямой провод к Ахматовой”, — объясняет она. А. А. Саакянц писала: «“Этот женский образ поэта Цветаева наделила чертами своей лирической героини — в ее контрастах “треховности” и “благодости”, грозности и кротости. Иными словами: творя Ахматову, а главное, свое отношение к ней, Цветаева творила также и самое себя, свой *литературный образ*: поэта Москвы, коленопреклоненного перед “Музой Царского Села”»¹⁵.

Цветаева, с одной стороны, как бы постоянно самоуничижается: “Ах, я счастлива, что, тебя даря, / Удаляюсь нищей...”, она просит донести до “Златоустой Анны — всея Руси”, которая для нее — суд, “искупительный глагол”, “смертоносное правосудье” — “голос мой” и “вот этот мой вздох тяжельный”, с другой — откровенно говорит, обращаясь к Ахматовой, что та мешаает ей — она “певучей негою, как ремнем”, ей “стянула горло”, ахматовский голос ей “дыханье сузил”.

В другом стихотворении цикла Цветаева прямо упрекает свою поэтическую подругу:

Ты солнце в выси мне застишь,
Все звезды в твоей горсти!
(1: 309)

Но ведь так не говорят тем, кого любят. Конечно, надо учитывать, что для Цветаевой, “души, не знающей меры”, всегда были характерны преувеличения, ее описания обожаемого ею человека нередко превращались в панегирики ему. Однако нельзя сбрасывать со счета и тот факт, что в цикле, посвященном Ахматовой, очень много лексики, окрашенной негативно, образов, вызывающих отрицательное эмоциональное воздействие (это отмечали В. К. Лосская¹⁶ и И. Лиснянская¹⁷). Тональность большинства включенных в цикл стихотворений, несмотря на желание “выказать” любовь,

возносить хвалу своему кумиру, не торжественная, не жизнеутверждающая. В цветаевской характеристике Ахматовой, которую она называет одновременно и “демон”, и “ангел”, и “земная женщина”, побеждает “демон”, а сам образ поэта не вписывается в реальную жизненную систему. Как отмечено В. К. Лосской: “Ахматова представлена статуарно, она описана как музейный экспонат... Обилие религиозных терминов, большое количество церковей, близость к фольклору — все это наводит на мысль, что Цветаева хочет придать предмету своей страсти иконографический облик...”¹⁸

Обратим внимание также на то, что, когда Цветаева любила (будь то мужчина, ребенок, собрат по перу), она находила другие эпитеты, иные краски. Например, строки, обращенные к Б. Пастернаку, “заоблачному брату”:

Перестрадай же меня! Я всюду:
Зори и руды я, хлеб и вздох,
Есмь я и буду я, и добуду
Губы — как душу добудет Бог...
(2: 178)

С какой страстностью, искренностью написаны эти строки. Вспомним, наконец, что Москву Цветаева дарила и Мандельштаму, своему “вдохновенному другу”:

Из рук моих — нерукотворный град
Прими, мой странный, мой прекрасный брат.

По цёрковке — всех сорок сороков
И реющих над ними голубков.

И Спасские — с цветами — воротá,
Где шапка православного снята.

.....

И на тебя с багряных облаков
Уронит Богородица покров,

И встанешь ты, исполнен дивных сил...
(1: 269)

Дарила с любовью, и это чувствуется во всем строе стихотворения, в его лексике.

Да и в стихотворении “Ахматовой”, написанном Цветаевой в 1921 г., “чернокнижница” звучит уже совсем по-другому — “яснооконька моя”, — с оттенком сострадания и жалости, совсем иная тональность и у самих стихов.

Многие стихотворения ахматовского цикла, несмотря на элементы “гимна”, окрашены мрачными красками, в них слышится тревога — предчувствие:

Для всех, в томленьи славящих твой подъезд, —
Земная женщина, мне же — небесный крест!
(1: 308)

По ней, Цветаевой, звучит колокол, “что кремлевских тяжёле”, — колокол судьбы, подающий сигнал:

Мне загоститься не дать на российской земле!
(1: 309)

Но Цветаева описывает и кончину “Царскосельской Музы”:

Ещё один огромный взмах —
И спят ресницы.
О, тело милое! О, прах
Легчайшей птицы!
.....
И спит, а хор ее манит
В сады Эдема.
Как будто песнями не сыт
Уснувший демон!
(1: 304)

“Возможно, что это стихотворение — в какой-то мере отклик на ахматовское “Умирая, томлюсь о бессмертье...”, кончающееся словами: “А люди придут, зарюют / Мое тело и голос мой”, — отмечает А. А. Саакянц¹⁹.

Цветаева связывает жизни и судьбы — свою и Ахматовой, предрекает одинаковое будущее:

Не отстать тебе! Я — острожник,
Ты — конвойный. Судьба одна.
И одна в пустоте порожней
Подорожная нам дана.
(1: 306)

Или в другом стихотворении цикла:

Часы, года, века. — Ни нас,
Ни наших комнат.

И памятник, накоренься,
Уже не помнит.

(1: 305)

В стихотворении “Ты, срывающая покров...” Цветаева использует античную легенду об Энее, отце Тезея. Перед отплытием на остров Крит они условились о том, что белый парус будет поднят на корабле, если сын одержит победу над Минотавром, черный парус — означает смерть. Черный парус появляется в цветаевском стихотворении: чьему сыну предвещает он беды? Или это предвидение-предчувствие о том, что ждет их обеих. Так или иначе Цветаева предупреждает о приближающихся невзгодах. И, может быть, в ответ на стихотворение “Молитва” (1915), строки которого — “Отыми и ребенка, и друга...” — Цветаева осуждала (“ведь в стихах все сбывается”), в то же время сама предсказывает страшную судьбу маленькому Льву Гумилеву, сыну Ахматовой:

Рыжий львеныш
С глазами зелеными,
Страшное наследье тебе нести!

(1: 305)

Одновременно Цветаева находит блестящие характеристики-формулы для своей подруги по перу: “Златоустая Анна — всяя Руси”, “Муза Плача — прекраснейшая из муз”, “Муза Царского Села”, — которые навсегда станут опознавательными знаками цикла.

Остановимся на одной из них — “Муза плача”, которые впервые появились в ахматовском стихотворении “Покинув рощи родины священной...” (1914 — март 1915), но там “плача” было деепричастием. Позднее Ахматова под влиянием цветаевского стихотворения изменит вторую строку, сделав слово “Плача” существительным, и напишет его с большой буквы²⁰:

Покинув рощи родины священной
И дом, где Муза Плача изнывала,
Я, тихая, веселая, жила...

(1: 218)

Стихи “Музы Плача” Цветаева называет “воплями” (“вопли твои вонзаются в нас, как стрелы”), сравнивая их, видимо, со старинными русскими обрядовыми песнями-причитаниями. И позднее в стихотворении “Вчера ещё в глаза глядел...” из цикла “Песенки из пьесы “Ученик” (1920), где рефреном звучат строки (1: 546):

О вопль женщин всех времен:
 “Мой милый, что тебе я сделала?!”
 (1, 546) —

сама использует эту характеристику-определение.

В цветаевском цикле отражены сложные чувства, исполненные разных, порой взаимоисключающих понятий — любовь и зависть, “соревнование”, “рвение”. В душе ее борются два начала — обида, ревность, с одной стороны, братство, объединяющее ее с другом по поэтическому ремеслу, — с другой. Цветаева, возможно, сама того не осознавая, непроизвольно отразила в стихотворении то внутреннее чувство, “одностороннее соперничество”, по словам А.А. Саакянц, которое жило в ней и которое она сама потом назвала “коростой” — болезнью, от которой впоследствии ей удалось избавиться. Вирусы этого чувства жили и в душе Ахматовой, но они проявились позже, в 1960-е годы, когда в СССР стали выходить сборники Цветаевой и она стала столь же известна, как и Ахматова.

Ещё одно стихотворение цикла “Сколько спутников и друзей!..” (25 июня 1916 г.), безусловно, связано с ахматовской поэмой “У самого моря”, которая была опубликована в № 3 журнала “Аполлон” за 1915 г. Оно написано как бы по мотивам поэмы “У самого моря”, пересказанной Цветаевой. У обеих действие происходит у моря: у Ахматовой — в Херсонесе (Корсуни), у Цветаевой — на Каспии. У Ахматовой и у Цветаевой в стихах присутствует “парус” и “Муза”, только у Ахматовой Муза — это “Девушка с дудочкой белой в руках...”, у Цветаевой — “раненая Муза”: “грозный зов / Раненой Музы”. Отметим также ряд других совпадений:

У Ахматовой:

Он принес мне белые розы...
 Дули с востока сухие ветры...
 Вышла цыганка из пещеры,
 Пальцем меня к себе поманила:
 “Что ты, красавица, ходишь боса?
 Скоро веселой, богатой станешь...”
 ... помнила, верно,
 Речи цыганкины у пещеры.
 “Он привезет тебе ожерелье
 И с голубыми камнями кольца?”
 (3: 8, 10 — 12)

У Цветаевой:

...и во рту
 Крылышко розы.
 Южных ветров угрозы...
 Как цыганка тебе дала
 Камень в резной оправе,
 Как цыганка тебе врала
 Что-то о славе...
 (1: 306)

Возможно, когда Ахматова позже назовет в своем стихотворении “Поздний ответ” (1940, 1961) Цветаеву пересмешником, она будет иметь в виду именно это стихотворение, ведь “пересмешник” — птица, которая не только поет чужим голосом, но и повторяет, копирует чужие голоса, поет “чужие песни” на свой “мотив”. Но это лишь предположение...

Интересно, однако, отметить, что Ахматова подарила Цветаевой свою книгу “У самого моря” (Петербург, “Алконост”, 1921), надписав на авантитуле: “Марине Цветаевой — Анна Ахматова, вместо письма. 1921”, ни словом не упомянув об этом сходстве.

Понравились ли подаренные стихи Ахматовой? Об этом никаких записей или свидетельств нет. Известна лишь ее реакция на слова Цветаевой в очерке “Нездешний вечер”: “Знаю, что Ахматова потом, в 1916–17 году с моими рукописными стихами к ней не расставалась и до того доносила их в сумочке, что одни складки и трещины остались. Этот рассказ Мандельштама — одна из самых моих больших радостей за жизнь” (4: 287). Л. К. Чуковская вспоминает, когда “я прочитала ей отрывок (он ходит по рукам в машинописи) из цветаевской прозы “Нездешний вечер”, на ту страницу, где рассказывается, как Ахматова носила в сумочке цветаевские стихи, ей посвященные, и всем их без конца читала, измаяв их чуть ли не до дыр, Анна Андреевна отозвалась восклицанием, отчетливым и гневным:

— Этого никогда не было. Ни ее стихов у меня в сумочке, ни трещин и складок”²¹.

Между Ахматовой и Цветаевой, видимо, существовала какая-то неприязнь, о которой мы пока мало знаем. В 1961 г. Ахматова записывает в своей рабочей тетради: “Возможно, что они (Цех поэтов) сначала ориентировались на Н<иколая> С<тепановича> и в честь О<доевца>вой всячески отрывали его от меня. Затем почему-то спохватились, и я оказалась “громким петербургским голосом”, и они стали ориентироваться на меня. Тогда все, кто ненавидел их (хотя бы окружение М. Цветаевой и Ходасевича), стали отрекаться от меня <...>”²². Цветаева, в свою очередь, написала на экземпляре “Психеи”, предназначенном для Р. М. Рильке: “Наша величайшая поэтесса, с которой меня всегда хотят посорить (ее читатели и мои), как будто “ее” и “мой” здесь что-нибудь значит!”²³ В очерке “Нездешний вечер” она расскажет об этом прогивостоянии: “Читаю весь свой стихотворный 1915 год — а все мало, а все — ещё хотят. Ясно чувствую, что читаю от лица Москвы и что этим лицом в грязь — не ударяю, что возношу его на уровень лица — ахматовского. Ахматова! — Слово сказано. Всем своим существом чую напряженное — неизбежное — при каждой моей строке — сравнение нас (а в ком и — стравливание): не только Ахматовой и меня, а петербургской поэзии и московской, Петербурга и Москвы. Но, если некоторые ахматов-

ские ревнители меня *против меня* слушают, то я-то читаю не против Ахматовой, а — к Ахматовой” (4: 286–287).

В 1921 г. Цветаева снова обращается к Ахматовой стихотворением “Соревнования короста...”, в котором не только разделит сферы влияния — свою и Ахматовой (2: 53):

И поделили мы так просто:
Твой — Петербург, моя — Москва, —

но и скажет, что Ахматова была для нее одним из стимулов в поэзии:

На каждый вздох твой рукописный
Дыхания вздымался вал.
(2: 54)

Известны также три цветаевских письма к Ахматовой. Начало переписки относится к 1921 г. Первая написала Цветаева вскоре после выхода ахматовского сборника “Подорожник”. В письме от 26 апреля 1921 г. (6: 200–201) Цветаева, как и в стихах, снова восторженно говорит о своей любви к Ахматовой (“Ах, как я Вас люблю, и как я Вам радуюсь, и как мне больно за Вас, и высоко от Вас!..”, “Вы мой самый любимый поэт...”), просит у нее автографы, которые “в гроб возьмет”, и обещает посвятить “Красного Коня” (и посвящает, правда, позже снимет посвящение²⁴). Следующее письмо, датированное 31 августа 1921 г., написано в связи со слухами о самоубийстве Ахматовой после гибели Н.С. Гумилева. Цветаева выражает беспокойство за ее судьбу: «“Я... вымаливала Вашу жизнь...” Господа, сделайте так, чтобы Ахматова была жива!”», просит командировку в Москву к Ахматовой. Но тут же, обратив на это внимание, замечает: “Господа! Я вам десять вечеров подряд буду читать бесплатно — и у меня всегда полный зал!” (6: 203), — давая понять Ахматовой, что и она признана как поэт.

Сохранился черновик цветаевского письма к Ахматовой от 17 августа 1921 г. Цветаева начинает понимать, что дружбы не получилось и не получится: “Мне трудно Вам писать. Мне кажется — Вам ничего не нужно...”²⁵ Но это ещё не прозрение, снова самоуничижение: “Посылаю Вам шаль... носите, если понравится. Я для Вас не только шаль — шкуру с плеч сдеру!” Но тут же с горечью записывает в дневнике: “Эгоцентризм письма, происходящий не от эгоизма, а от бесплотности отношений: Блока видела три раза — издали — Ахматову — никогда. Переписка с теньями”. А в 1932 г. сделает помету: “И даже не переписка, ибо пишу одна”²⁶.

Однако это не совсем верно. Переписка все-таки существовала. Известны два ахматовских письма Цветаевой, написанных в 1921 г. Одно, доволь-

но пространное (учитывая аграфию Ахматовой), где она как бы раскрывается, сообщая подробности своей жизни, которые не каждому расскажешь:

Дорогая Марина Ивановна,

благодарю Вас за добрую память обо мне и за иконки. Ваше письмо застало меня в минуту величайшей усталости, так что мне трудно собраться с мыслями, чтобы подробно ответить Вам. Скажу только, что за эти годы я потеряла всех родных, а Левушка после моего развода остался в семье своего отца.

Книга моих последних стихов выходит на днях, я пришлю ее Вам и Вашей чудесной Але. О земных моих делах, не знаю, право, что и сказать. Вероятно мне “плохо”, но я совсем не вижу отчего бы мне могло быть “хорошо”.

То, что Вы пишете о себе, и страшно и весело.

Желаю Вам и дальше дружбы с Музой и бодрости духа, и, хотите, будем надеяться, что мы все-таки когда-нибудь встретимся.

Целую Вас.

*Ваша Ахматова*²⁷.

Письмо написано в ответ на письмо Али Эфрон от 17/30 марта 1921 г. (было, видимо, и письмо М. Цветаевой, близкое по содержанию (6: 204–205):

Читаю Ваши стихи “Четки” и “Белую Стаю”. Моя любимая вещь, тот длинный стих о царевиче. <...> Белую Стаю Марина в одном доме украла и целые три дня ходила счастливая. <...> Из Марининых стихов к Вам знаю, что у Вас есть сын Лев. <...> Пришлите нам письмо, лицо и стихи. Кланяюсь Вам и Льву.

Ваша Аля.

Деревянная иконка от меня, а маленькая, веселая — от Марины.

<Притиска М. И. Цветаевой>: Аля каждый вечер молится: — “Пошли, Господи, царствия небесного Андерсену и Пушкину, — и царствия земного — Анне Ахматовой.

И второе письмо:

Дорогая Марина Ивановна,

меня давно так не печалила аграфия, кот<орой > я страдаю уже много лет, как сегодня, когда мне хочется поговорить с Вами. Я не пишу никогда и никому, но Ваше доброе отношение ко мне бесконечно дорого. Спасибо Вам за него и за посвящение поэмы. До 1 июля я в Петербурге. Мечтаю прочитать Ваши новые стихи. Целую Вас и Алю.

*Ваша Ахматова*²⁸.

Кроме того, Ахматова посылала Цветаевой свои книги с дарственными надписями (так, кроме уже упомянутой), она подарила Цветаевой сборники “Подорожник” (Петроград, “Petropolis”, 1921) с посвящением: “Марине Цветаевой в надежде на встречу с любовью. Анна Ахматова, 1921” и “Anno Domini MСMXXI” (“Petropolis”, 1921), где написала: “Марине Цветаевой, моему таинственному другу с любовью. Ахматова, 1921”.

Но подчеркнем: Ахматова всегда делала ответные шаги, никогда не начинала первой, никогда не инициировала переписку. Цветаева же со своей стороны всегда хотела большего — любить в свою меру, “т. е. без меры”, как она сама говорила (письмо Т. Н. Кваниной от 17 ноября 1940 г.), и более доверительных отношений, на которые Ахматова не пошла, да и не могла пойти в силу своего характера.

Будет ещё одно письмо Цветаевой (1926 г.) “по радостному поводу” приезда Ахматовой во Францию (что оказалось слухами), где она просит Ахматову: “Переборите “аграфию”... и напишите мне тотчас же: когда — одна или с семьей — решение или мечта” (6: 203). Письмо осталось без ответа. На этом переписка прервалась.

Тем не менее Ахматова ещё долгие годы присутствовала в творчестве Цветаевой. Она упоминает о ней в письмах, пишет в одном из ранних вариантов стихотворения “Что́, нужно кусту от меня...” из цикла “Куст” (1934):

... Тогда и узнаю, тonya
 Лицом в тишине первозданной,
 Что́ нужно кусту — от меня:
 Меня — и Ахматовой, Анны.
 (2: 521)

В своих статьях “Световой ливень” (1922), “Искусство при свете совести” (1932), “Эпос и лирика современной России” (1932), “Поэты с историей и поэты без истории” (1933) она снова и снова возвращается к стихам Ахматовой, анализирует их, дает оценки, в которых, наряду с восторженными отзывами, появляются и критические нотки:

“Кто у нас писал природу?.. Писали — и много, и прекрасно (Ахматова первая) о себе в природе, так естественно — когда Ахматова! — затмевая природу, писали о природе в себе (уподобляя, уподобляясь)...” (5: 241).

“Жестокое слово Блока о первой Ахматовой: “Ахматова пишет стихи так, как будто на нее глядит мужчина, а нужно их писать так, как будто на тебя смотрит Бог” (5: 361).

Однако цветаевское представление об Ахматовой как о поэте с течением времени претерпевает изменения. В 1940 г. в черновике письма к А. Тарковскому она напишет: “... Да, вчера прочла — перечла — почти всю книгу

Ахматовой [“Из шести книг”, 1940. — *Т. Г.*] и — старо, слабо. Часто (плохая и верная примета) совсем слабые концы; сходящие (и сводящие) на нет. Испорчено стихотворение о жене Лота. <...>... был 1916 год, и у меня было безмерное сердце... и была книжка Ахматовой... [“Четки”, 1914. — *Т. Г.*]. Была сначала любовь, потом стихи... А сейчас: я — и книга. <...> Но что она делала: с 1914 г. по 1940 г.? *Внутри себя.*” (4: 611). Как известно, не приняла Цветаева и “Поэму без героя” Ахматовой.

Ариадна Эфрон писала в своих воспоминаниях, что “ее [Цветаевой — *Т. Г.*] лирические славословия Ахматовой являли собой выражение доведенных до апогея *сестринских* чувств, не более. Они и были сестрами в поэзии, но отнюдь не близнецами; абсолютная гармоничность, духовная пластичность Ахматовой, столь пленившие вначале Цветаеву, впоследствии стали ей казаться качествами, ограничивавшими ахматовское творчество и развитие ее поэтической личности. “Она — совершенство, и в этом, увы, ее предел”, — сказала об Ахматовой Цветаева²⁹.

Ахматова долгие годы никак не отзывалась на посвященные ей стихи Цветаевой. Первое ее стихотворение, обращенное к Цветаевой, относится к марту 1940 г., когда она узнала о ее возвращении в Москву. Его название “Поздний ответ” говорит само за себя. Стихотворение увидело свет лишь в 1963 г. в альманахе “Воздушные пути”, так что Цветаева не могла его прочитать. По словам Ахматовой, она не решилась отдать ей стихотворение и при личной встрече, объясняя это трагическими событиями в жизни Цветаевой. “А теперь жалею, — говорила Ахматова. — ...Это был бы ответ, хоть и черз десятилетия”³⁰.

Не будем забывать, однако, что для Ахматовой Цветаева — из тех, “кто бросил землю на растерзание врагам” и кого Ахматова никогда не принимала. Она запишет в своей рабочей тетради: “Сейчас, когда она вернулась в свою Москву такой королевой и уже навсегда...”³¹

Теперь уже в ней борются два начала — с одной стороны, застарелое неприятие, к которому прибавилось неприятие Цветаевой-эмигрантки, не испытывавшей, по мнению Ахматовой, того, что пришлось испытать тем, кто остался на родине (отсюда и “королева”), и с другой — сочувствие и сострадание истинной христианки, понимающей, что “острожниками” оказались они обе, а “конвойный” у них один — их страна. Второе чувство побеждает в Ахматовой-поэте.

В стихах Ахматовой присутствует постоянная переключка с Цветаевой. Так, сравнивая возвращение Цветаевой с возвращением Марины Мнишек (в раннем варианте, 1: 928):

Так твоя знаменитая тезка
В золотую вступила Москву —

(эти строки Ахматова впоследствии отбросит — ведь судьба Марины Мнишек после ее приезда в Москву известна, и они прозвучали бы слишком трагично), она использует образ Мнишек, с которой любила сравнивать себя сама Цветаева.

Она жалеет Марину: “Поглотила любимых пучина, / И разграблен родительский дом”, — и говорит об общности их сложной, изломанной обстоятельствами судьбы. Эти строки, возможно, являются ответом на цветаевские из ее стихотворения “Кем полосынька твоя...” (1921), обращенные к Ахматовой:

Все работнички твои
Разом забраны.
.....
Не загладить тех могил
Слезой, славою.
Один заживо ходил —
Как удушенный.

Другой к стеночке пошел
Искать прибыли.
(2: 79)

Ахматова за год до встречи с Цветаевой предвосхищает ее и даже описывает, как эта встреча пройдет (слова сбылись — они действительно шли в июне 1941 г. по Москве)³²:

Мы сегодня с тобою, Марина
По столице полночной идем
(1: 469)

Вполне вероятно, что здесь есть отголоски раннего цветаевского стихотворения “Ты запрокидываешь голову...” (1916), посвященного О. Э. Мандельштаму:

Преследуемы оборванцами
И медленно пуская дым,
Торжественными чужестранцами
Проходим городом родным.
(1: 253–254)

После смерти Цветаевой Ахматова все чаще возвращается в своей памяти к ней, не раз упоминает о ней в своей “Прозе о поэме”, постоянно пытается, по словам Чуковской, “привести параллель между своей судьбой и

судьбой Цветаевой” (запись от 10 декабря 1941 г.)³³. Незадолго до этой записи, 15 октября 1941 г., Ахматова получила известие из Москвы от поэтессы Н. А. Павлович, что Марина Цветаева покончила с жизнью³⁴.

24 июня 1942 г. в Ташкенте Ахматова напишет стихотворение “Какая есть. Желаю вам другую...”, в котором снова вспоминает Цветаеву (опубликовано впервые в 1967 г. в журнале “Литературная Грузия” от слов “Седой венец достался мне недаром...”, 2 (1): 26):

Но близится конец моей гордыне,
Как той, другой — страдальце Марине, —
Придется мне напиться пустотой —

где Ахматова ведет переключку с цветаевскими строками: “Но вал моей гордыни польской — / Как пал он!” — из стихотворения “Соревнования коро-ста...”

Потом было долгое молчание. Почти через 17 лет, 2 июля 1959 г., Ахматова посвящает Цветаевой четверостишие (2 (1): 251):

Ты любила меня и жалела,
Ты меня как никто поняла.
Так зачем же твой голос и тело
Смерть до срока у нас отняла? —

в котором как бы “возвратила” Цветаевой слова, обращенные когда-то к ней в стихотворениях “Златоустой Анне — всяя Руси...” (Ахматовой, 9) и “Ещё один огромный взмах...” (Ахматовой, 3): “голос мой донеси”, “так много вдоха было в ней / Так мало — тела”.

В стихотворении, написанном 19–20 ноября 1961 г., “Нас четверо. Комаровские наброски” (опубликовано впервые в 1962 г.), посвященное памяти Пастернака, Мандельштама и Цветаевой:

Чудится мне на воздушных путях
Двух голосов переключка.

Двух? А ещё у восточной стены,
В зарослях крепкой малины,
Темная, свежая ветвь бузины...
Это — письмо от Марины

(2 (2): 119)

Ахматова упоминает ветвь бузины — образ из стихов Цветаевой “Бузина”, в 1961 г. опубликованных в сборнике ее стихов “Избранное”.

Писать стихи к Цветаевой Ахматова считала своим долгом “перед Мариной памятью: мне она посвятила несметное множество стихотворений”³⁵.

И все же Ахматова остается чуждой Цветаевой, что видно из ее высказываний.

Запись Л. К. Чуковской от 21 сентября 1959 о разговоре с Ахматовой: “Я принесла ей Цветаеву “Эпос и лирика современной России”. Она при мне перелистала статью как-то холодно и скептически”³⁶.

31 октября 1959 г. Чуковская отметила в своем дневнике: “Я у нее спросила: “Как же понравилась ей Цветаева о Пастернаке и Маяковском?”

— Как все у Марины. Есть прозрения и много чепухи”³⁷.

Запись от 26 апреля 1959 г.: “Сначала разговор о прозе Цветаевой, которую она сейчас читает. Выше всего она ставит “Мать и музыку”: “это гениальная вещь”. “Мой Пушкин” — не нравится — “Марину на три версты нельзя подпускать к Пушкину, она в нем не смыслит ни звука”.

Я сказала, что мне, кроме статьи “Мать и музыка”, очень понравились ещё две: о Белом и Брюсове.

— Нет, я не согласна. Белый весь выдуман. Брюсова она ругает недостаточно, он ей представляется ученым, а он был невеждой. <...> Про Волошину я читать не стала. Я знаю, что Марина на него молится, а я его не выношу: из Коктебеля всегда исходили сплетни”³⁸.

Не приняла Ахматова и другие произведения Цветаевой: “Поэма Горы” “... меня раздражает: говорит гора — без конца. И потом: какая злая вещь. Ей кто-то изменил, так она весь мир ненавидит... Нельзя же!”³⁹ “Поэма Воздуха” мне больше нравится, но та совсем заумная”⁴⁰.

Однако сэру Исае Берлину во время встречи с ним в 1945 г. в Ленинграде Ахматова говорила: “Марина — поэт лучше меня”⁴¹. В стихах, высказываниях, сделанных официально, Ахматова всегда отдавала должное Цветаевой как поэту. Но в ее записях в рабочих тетрадях Цветаева нередко упоминается с оттенком иронии, иногда даже недоброжелательно. Так, в 1962 — 1963 гг. Ахматова запишет свои впечатления о встрече с Цветаевой: “Страшно подумать как бы описала эту встречу сама Марина, если бы она осталась жива, а я бы умерла 31 авг<уста> 41 г.

Это была бы “благоуханная легенда”, как говорили наши деды. Может быть, это было бы причитание по 25-лет<ней> любви, кот<орая> оказалась *напрасной* [курсив мой — Т. Г.]”⁴², — так оценила она свои взаимоотношения с Цветаевой.

Здесь же Ахматова делает запись “*Здешний вечер*, или Два дня (о Марине Цветаевой)”, где перечисляет все, подаренное ей Цветаевой, с ироническими пометами:

Марина подарила мне:

1. Свою детскую *шкатулочку* (я отдала Берггольц).
2. *Брошку* (см. ее фотографию), кото<ую> я разбила о пол Мар<инско-го> театра.
3. Синюю шелковую *шаль*, кот<орой> я прикрывала мое тогдашнее рубище (“лохмотья сиротства”) — см. фотографию Наппельбаума 1921 г. Магом<етанские> четки — освящ<енные> в Мекке.
4. Московский Кремль, с кот<орым> я, по правде сказать, не знала что делать.
5. Переписала своей рукой “*Поэму воздуха*” (в 1941 г.) и щедро посвящала стихи⁴³.

Этот ахматовский список подарков вызывает к памяти одну аналогию: о герое, вернее об антигерое, цветаевских “Девяти писем с десятым, не вернувшимся, и одиннадцатым — полученным”, известных под названием “Флорентийские ночи”:

Я шлю Вам (заказным):

- 1) 2 конверта с документами
- 2) тетрадь 21 г.
- 3) Стихи 17 г.
- 4) “ “ 18 г.
- 5) Две записные книжки
- 6) Книги Ахматовой
- 7) Юношеские стихи.

Лиловую книжечку, куда Вы записывали мне стихи, я оставил. Не в виде документа или памятки, а просто как кусок жизни, переплетенный в кожу⁴⁴.

Цветаева, переписывая “Флорентийские ночи” в чистовую тетрадь, сделала помету на полях: “... этот “кусок жизни” — просто сердце: живое мясо души”. Впоследствии она добавила к “Флорентийским ночам” презрительный постскрипtum “Послесловие, или посмертный лик вещей”: “Мое полное забвение и мое абсолютное незнание сегодня — не что иное, как твое абсолютное присутствие и мое полное поглощение вчера. <...>... Вы никогда не болели мною так, как я болела Вами. <...> Я забыла Ваши видимые черты, и ... подлинные, которые я никогда не любила” (5: 483).

В разговоре от 21 февраля 1942 г. Ахматова сказала Чуковской о Цветаевой: “Мы похожи? — Нет, <...> совсем не похожи, даже не противоположны”⁴⁵. Так оно и было на самом деле.

У Цветаевой в стихотворении “Я видела Вас три раза...” есть строки: “Мы — души различных каст”. Цветаева и Ахматова принадлежали действительно не только к разным кастам, но и к разным мирам, разным измерениям. Однако “Седьмое небо” Цветаевой и “Зазеркалье” Ахматовой — это тема другого исследования.

1. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1965). М.; Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. С. 268.
2. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1–3. Т. 2. М.: Согласие, 1997. С. 527.
3. У Гумилевых в доме в Царском Селе действительно был попугай (Иванов Г. Собр. соч. В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. С. 60).
4. Цветаева М. Неизданное. Семья: История в письмах. М.: Эллис Лак, 1999. С. 144–145.
5. Впоследствии в очерке “История одного посвящения” Цветаева очень высоко оценила творчество Гумилева и, в частности, его стихотворение “Мужик”: “Дорогой Гумилев, есть тот свет или нет, услышите мою, от лица всей Поэзии, благодарность за двойной урок: поэтам — как писать стихи, историкам — как писать историю. Чувство истории — только чувство Судьбы. Не “мэтр” был Гумилев, а мастер: боговдохновенный...” (Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994. С. 142). Ахматова прочитала этот очерк только в 1964 г. и сделала следующую помету в своей записной книжке: “То, что она пишет о Гумилеве (стр. 123), самое прекрасное, что о нем, до сего дня (2 сент<ября> 1964 г.), написано. Хотя “Мужик” написан в 1917, после Революции. Как бы он был ей благодарен! Это про того *непрочитанного* Гумилева, о котором я не устаю говорить всем “с переменным успехом”. Эту его главную линию можно проследить чуть ли не с самого начала” (Записные книжки Анны Ахматовой. С. 486).
6. Гумилев Н. С. Собр. соч. В 3 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1991. С. 102–103.
7. Цветаева М. Неизданное. Семья: История в письмах. С. 139.
8. Цит. по: Ахматова А. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998. С. 574.
9. Цит. по: Черных В. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 1. 1889–1917. М., 1996. С. 82.

Интересно в этой связи и мнение другого современника Ахматовой о портрете. Г. Иванов так описывает его в “Петербургских зимах”: “В... кабинете Аркадия Руманова висит большое полотно Альтмана, только что вошедшего в славу: Руманов положил ей начало, купив этот портрет за “фантастические” для начинающего художника деньги.

Несколько оттенков зелени. Зелени ядовито-холодной. Даже не малахит — медный купорос. Острые линии рисунка тонут в этих беспокойно-зеленых углах и ромбах. Это должно изображать деревья, листву, но не только не напоминает, но, напротив, кажется чем-то враждебным:

... в океане перевозданной мглы
Нет облаков и нет травы зеленой,
А только кубы, ромбы да углы,
Да злые металлические звоны.

Цвет едкого купороса, злой звон меди. — Это фон картины Альтмана. На этом фоне женщина — очень тонкая, высокая и бледная. Ключицы резко выделяются. Черная, точно лакированная, челка закрывает лоб до бровей. Смугло-бледные щеки, бледно-красный рот. Тонкие ноздри просвечивают. Глаза, обведенные кругами, смотрят холодно и неподвижно — точно не видят окружающего.

... только кубы, ромбы да углы, —

и все черты лица, все линии фигуры — в углах. Угловатый рот, угловатый изгиб спины, углы пальцев, углы локтей. Даже подъем тонких, длинных ног — углом. Разве бывают такие женщины в жизни? Это вымысел художника? Нет — это живая Ахматова” (Иванов Г. Собр. соч. Т. 3. С. 57). Автор цитирует строки из стихотворения Н. Гумилева “Больной” (сб. “Колчан”, 1916).

Возможно, “изломы” заметила и Цветаева, и они отчасти навеяны таким же восприятием картины.

10. Блок А. Полн. собр. соч. и писем. В 12 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 100.
11. Азадovsky К. М. Александр Блок и Мария Добролюбова // Блоковский сборник. Вып. 8. Тарту, 1988. С. 38.
12. Цит. по: Блок А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 598.
13. Впрочем, слово “демон” — довольно частое в поэтическом лексиконе Цветаевой этих лет, например, она и себя сравнивает с демоном в стихотворении “Идите же! — Мой голос нем...” (1913):

Какого демона во мне
Ты в вечность упустил! (1: 182)

Или в другом стихотворении — “Я видела Вас три раза...” (1914):

И мой неподкупный демон
Мне Вас полюбить не даст. (1: 214)

14. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997. С. 54.
15. Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1997. С. 94.
16. Лосская В. К. Песни женщин. Париж; М., 1999. С. 21.
17. Лиснянская И. Шкагулка с тройным дном. Калининград, 1995. С. 47, 57.
18. Лосская В. К. Указ. соч. С. 21.
19. Саакянц А. А. Указ. соч. С. 95.
20. Королева Н. [Комментарии] // Ахматова А. Собр. соч. Т. 1. С. 795.
21. Чуковская Л. К. Указ. соч. Т. 2. С. 329.
22. Записные книжки Анны Ахматовой. С. 116.
23. Небесная арка. Мария Цветаева и Райнер Мария Рильке. СПб.: Акрополь, 1992. Вкладка между с. 64–65.
24. В. Корнилов считает, что посвящение снято с связи со стихотворением Ахматовой “Не с теми я, кто бросил землю...” (1922), которое “Цветаева восприняла как укор” (Корнилов В. Антиподы (Цветаева и Ахматова) // Марина Цветаева. 1892–1992. Нортфилд, 1992. С. 189).
25. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. С. 51.

26. Там же. С. 54.
27. Марина Цветаева. Поэт и время: Выставка к 100-летию со дня рождения (1892–1992). М.: ГАЛАРТ, 1992. С. 99.
28. Там же.
29. Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М.: Сов. писатель, 1989. С. 90.
30. Чуковская Л. К. Указ. соч. Т. 2. С. 199.
31. Записные книжки Анны Ахматовой. С. 278.
32. В первый день их встречи 7 июня 1941 г. Ахматова и Цветаева прошли вместе до театра Красной Армии, куда Ахматова должна была пойти на спектакль “Учитель танцев”.
33. Чуковская Л. К. Указ. соч. Т. 1. С. 349.
34. Пунин Н. Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма. М., 2000. С. 350.
35. Чуковская Л. К. Указ. соч. Т. 2. С. 230.
36. Там же. С. 362.
37. Там же. С. 364.
38. Там же. С. 351–352.
39. Там же. Т. 1. С. 365.
40. Там же.
41. Берлин И. Встречи с русскими писателями. 1945 и 1956. Jerusalem, 1981. С. 629.
И. Бродский писал: “Отношения между Цветаевой и Ахматовой были, замечу, довольно сложными. И сама Ахматова всегда говорила, что первый поэт XX века — это Мандельштам...” (Волков С. О Цветаевой: Диалог с Иосифом Бродским // Бродский о Цветаевой. М.: Независимая газета, 1997).
42. Записные книжки Анны Ахматовой. С. 278.
43. Там же.
44. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. С. 105.
45. Чуковская Л.К. Указ. соч. Т. 1. С. 399.
Все произведения М. И. Цветаевой цитируются по изд.: Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995; А. А. Ахматовой по изд.: Ахматова А. Собр. соч. В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998–2000. Т. 1–4. В скобках первая цифра означает том, вторая — страницу. Если произведение цитируется по другому изданию, оно указывается в примечаниях.

IV

ПЕРЕВОДЫ ЦВЕТАЕВОЙ
НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

Lily DENIS

SUR LA TRADUCTION

Mandelstamm: La traduction est la greffe d'un fruit étranger et la saine gymnastique des muscles spirituels.

Je ne suis ni traductrice de poésie, ni spécialiste de Tsvétaeva. J'ai simplement l'acquis d'une longue carrière de traductrice d'œuvres romanesques et de pièces de théâtre. De prose poétique aussi: j'ai assuré la traduction du russe et la coordination de l'ensemble de la "Correspondance à Trois" de Tsvétaeva, Pasternak et Rilke (1926). Dans le même esprit, celle des "Lettres aux amis géorgiens" de Pasternak (1937)

C'est une banalité que de dire que le traducteur travaille sous la surveillance étroite et exigeante de deux témoins: l'auteur étranger et le lecteur français. Parlant de théâtre, il s'en ajoute un troisième: l'acteur auquel il faut éviter toutes les difficultés de mise en bouche et les cacophonies qui n'apparaissent pas nécessairement à la lecture muette. Parfois aussi, il faut, sans changer le sens de la réplique, trouver les mots qui font image, qui soutiennent la gestuelle du comédien. Ce souci d'oralité compte autant pour la poésie dite que pour le théâtre joué. Pour ce qui est de la prose poétique, la véhémence et même la frénésie, en un mot le "dramatisme" des lettres de Tsvétaeva offre la meilleure illustration.

Elle écrit:

"Une lettre est une sorte de communication de l'au-delà, moins parfaite que le rêve, mais obéissant aux mêmes lois."

(Après la mort de Rilke): "Vois-tu, Boris, à trois vivants, cela n'aurait rien donné. Je me connais, je n'aurais pas pu lui baiser les mains, je n'aurais même pas pu le faire devant toi, quasiment même devant moi. *Je me serais rompue, déchirée, crucifiée*".

(De la Lettre posthume à Rilke): "Pourtant, il ne faut pas être triste! Aujourd'hui à minuit, je trinquerai (Oh, très doucement, nous n'aimons pas le bruit, toi et moi) avec toi."

"Nous n'avons jamais cru à une rencontre ici –; pas plus qu'à l'ici, n'est-ce pas? Tu m'as précédée pour mettre un peu d'ordre – non pas dans la chambre ni dans la maison – dans le paysage, pour ma bienvenue".

Ces fragments sont des poèmes pensés. Revenons aux poèmes construits, à l'élocution: on pourrait croire que la versification est là pour appuyer, faciliter

l'émission des mots et de leur sens. Mais Nikita Struve écrit : "L'on peut se demander si pareil miracle est possible entre poésie russe et poésie française, étant donné la disparité profonde des systèmes prosodiques". Autrement dit, les vers peuvent avoir une puissante éloquence chacun dans sa langue, mais d'une langue à l'autre, il y a rarement *rendu*. Par ailleurs, Tsvétaeva écrivait à Pasternak : "Comme je te comprends dans ta crainte des mots déjà déformés par la vie, déjà équivoques". Cela nous amène à un autre problème : aux termes obsolètes ou en passe de le devenir. S'il s'agit d'une œuvre ancienne, au style daté, on pourra en admettre quelques uns, sans recourir cependant à la stylisation imitative, à moins que l'auteur de départ l'ait lui-même volontairement pratiquée.

Certains des éléments d'une langue sont limpides, facilement transposables, d'autres, indiscernables, appartiennent à l'instinct, à l'emprise versatile des sentiments, à la domination des idées, aux brumes des intentions, à la musique vibrante ou murmurante des rythmes et des sons, aux ronces de l'ironie, à l'acrobatie des jeux de mots, à des étanchéités de sens (généralement voulues) et cent autres composantes impérieuses ou aléatoires ou simplement ludiques. Le tout faisant de chaque texte un objet singulier. Un objet à respecter.

Exprimer ainsi une langue dans sa totalité vivante est, pour l'auteur de départ, ainsi que le dit Bakhtine, utiliser le mot dans sa fonction artistique, être un artiste prosateur, un artiste de la parole. Il appartient au traducteur de refléter autant que faire se peut, le langage multivocal de l'auteur, d'analyser son dessein et de refondre deux mondes linguistiques sous l'aspect équivalent de termes concrets.

Bakhtine dit "Un artiste prosateur", mais qu'en est-il du poète avec les contraintes de la prosodie et, pour d'aucuns comme Tsvétaeva, la fureur de ses emportements, de ses acharnements?

Réfléchissant sur le passage du russe au français, je me suis avisée que chaque obstacle convergerait vers une notion à la fois floue et indiscutable qui est celle de la psychologie collective.

En tête, bien entendu, figure l'absence de l'article. Quand le Russe dit : "*maltchik*", il n'a pas besoin de savoir si c'est "un" petit garçon ou "le" petit garçon. le plus souvent, le contexte le rend évident, et dans le cas contraire, il emploie, par exemple, la locution "*kakoï-to*", "un certain", locution vague et imprécise.

Puis viennent les emplois abusifs de termes que l'on pourrait dire explétifs si, dans certains cas, ils n'avaient gardé leur plein sens :

"*potché mou-to*" "on ne sait pourquoi", qui n'indique presque jamais le doute, mais souvent une sorte de faux étonnement : "elle choisit *potché mou-to* une robe verte", "Il se mit *potché mou-to* à bâiller".

L'adverbe "*vdroug*" (soudain), véritable tic d'écriture ou de parole que l'on trouve chez les meilleurs auteurs "il se leva *vdroug*", alors que ce geste n'a rien d'inattendu.

Dans ces modestes exemples, l'on voit que le sujet parlant compte sur l'interprétation de l'autre. Cela arrive souvent dans des structures plus complexes: prenons une réplique d'Ostrovski: "*Nou, tchto, v soldaty?*" (Alors quoi, chez les soldats?) (pas de verbe, pas d'adresse à l'interlocuteur). Seul le contexte nous souffle que cela signifie: "Tu aurais préféré que je me fasse soldat?". Sinon, on aurait pu interpréter cette réplique comme: "Alors, il s'est fait soldat?" et autres combinaisons possibles.

Ou encore un personnage de Nina Sadour dit "*Zatchem ty pritsépilas?*" (Pourquoi tu me cramponnes?), alors que ce n'est pas une question à laquelle elle attend une réponse, mais une façon de dire: "Arrête de me cramponner!". Le Russe fait la leçon à l'autre, là où le Français se serait borné à un "Arrête de me cramponner" "jussif" et efficace.

Et puis encore, devant une bagarre, une femme dit à un jeune homme: "*Tchto vy siditié tout?*" (Que faites-vous là assis?) là où le Français dirait: "Mais faites donc quelque chose!"

Sans rapport avec les exemples ci-dessus, mais sous-tendant les causes et les faits d'imprécision, on ne peut pas faire l'impasse sur l'imparable "*avos*" (si par hasard... avec un peu de chance) l'appel au destin qui excuse toutes les négligences et les errances dans le vague.

Très révélatrice des a priori exclamatoires, voici une brève anecdote prise sur le vif: Un metteur en scène russe célèbre, en tournée en France, assiste, dans un grand théâtre parisien, au montage d'un élément de décor tournant. Ça ne marche pas, un élément accroche. Au lieu de dire comme un Français: "Votre tournette est mal équilibrée. Remettez-moi ça au point", peut-être assaisonné de propos un peu crus, le Russe hurle pendant cinq minutes: "Mais pourquoi? Pourquoi? Pourquoi?..." "*zatchem*" devant des machinistes qui, les bras croisés, attendent des ordres. Ce "pourquoi" n'est pas un cas exceptionnel. C'est l'expression très courante du mécontentement et du reproche.

On note même dans la ponctuation cette propension à s'exprimer à travers l'affectivité. Surtout, dans le texte théâtral, par l'emploi surabondant des points d'exclamation: on en trouvera maint exemple – pour le classique – chez Ostrovski, – pour le contemporain – chez Nina Sadour ou Nicolai Koliada, et bien d'autres. Or, leur dialogue n'est pas si riche, ne sacrifie pas à ce point à l'émotion, à la véhémence, à la flambée des sentiments qu'on ait besoin de vingt interjections par page. Respectée en français, une telle pléthore serait tout simplement inacceptable.

Ces exemples où l'expansivité, l'insistance et l'imprécision se mêlent ne sont pas là pour dénoncer de quelconques défauts de la langue ou du caractère russes, mais pour éclairer un mode de pensée qui ne coïncide en rien avec l'esprit

cartésien. Ils constituent seulement une mise en garde contre une traduction trop calquée.

Il est intéressant de noter que le flou, l'expression laxiste, sont totalement étrangers à Tsvétaeva qui s'impose de toute sa force, de toute sa poigne, même lorsqu'elle dit sa propre douleur.

La plupart du temps, le traducteur est pris entre deux souffles différents qu'il lui appartient de marier, auxquels il doit trouver une cohérence, serait-ce au prix de quelques libertés. Pourtant, point trop n'en faut: juste assez pour ne pas scotomiser la sensibilité, la spontanéité de la langue de départ, juste assez pour épargner à la langue d'arrivée des redondances fort éloignées de "l'écriture d'art" que prône Bakhtine.

Hélène Henry

TRADUIRE TSVÉTAEVA

Il ne fallait pas moins d'un après midi entier pour dresser un premier bilan des traductions publiées, et pour faire de la traduction en français de Marina Tsvétaeva, ses avancées, ses enjeux, ses difficultés, ses espoirs, l'objet d'un premier débat. La table ronde, coordonnée par Hélène Henry, traductrice de poésie et de théâtre poétique russe, réunissait quelques uns des traducteurs de Tsvétaeva les plus conscients et les plus aguerris: Lily Denis, Véronique Lossky, Nadine Dubourvieux pour la prose et les correspondances; Jacques Darras, Bernard Kreise, Pierre Léon pour la poésie. A la table ronde participaient aussi Caroline Béranger et Chantal Crespel, qui se considèrent comme des traductrices encore en formation, et Christine Zeytounian, qui, sans avoir publié de traductions de Tsvétaeva, avait accepté de nourrir la discussion de son expérience. Claude Delay-Tubiana apportait son témoignage d'écrivain. Nous ajouterons que, le public étant peu nombreux mais passionné, les frontières entre la salle et la table ronde se sont parfois heureusement effacées et qu'un débat général a eu lieu, où a pu se faire entendre, par exemple, la voix de Jean Malaplate. On a regretté qu'André Markowicz, Denise Yoccoz n'aient pu être présents. Cependant, leurs textes ont résonné au cours des abondantes lectures qui ont ponctué la discussion.

Hélène Henry, avant de donner la parole à chacun des participants, commence par dresser un bilan historique de la traduction-réception de Tsvétaeva en France.

En 1947, l'Anthologie de la poésie russe d'Emmanuel Rais et Jacques Robert (Bordas) proposait, avec une certaine timidité, quelques poèmes de "la plus discutée des poètes russes de notre époque", "une espèce de sorcière-protée", "Marianne Tsvietaieva". D'autres anthologies (celle de Katia Granoff, celle aussi de Pierre Seghers en 1965) incluaient Marina Tsvétaeva dans leur panorama de la poésie russe. Mais un pas important est franchi quand paraît en 1968, chez Gallimard, dans la série "Poètes russes contemporains", le premier recueil entièrement consacré à Tsvétaeva. Le livre, remarquons-le, arrive trois ans après la première republication de quelque ampleur des poèmes de Tsvétaeva dans son pays (dans la "Grande Série de la Bibliothèque du poète", Moscou-Leningrad, 1965). Le recueil d'Elsa Triolet n'est qu'un premier essai, incomplet, erroné dans

ses commentaires; mais il fait découvrir quelques textes essentiels: les poèmes à Akhmatova, le cycle du Comédien...

Il faudra attendre plus d'une décennie, presque deux, pour que Tsvétaeva soit enfin nommée comme l'un des plus grands poètes russes du XXe siècle. Deux livres font date. C'est d'une part, chez Gallimard en 1983, *Correspondance à Trois*, publié sous la direction de Lily Denis; et de l'autre, en 1986, *Tentative de Jalousie* (La Découverte) qui rassemble l'essentiel du travail de traduction poétique d'Ève Malleret, disparue deux ans plus tôt.

Correspondance à trois (Lily Denis, Philippe Jaccottet pour les lettres; Ève Malleret, Hélène Henry pour les poèmes inclus) est, pour le public français, une découverte absolue et un éblouissement. Ce texte à trois voix révèle soudain, à travers une centaine de lettres brûlantes, les liens intellectuels, affectifs, spirituels qui, en 1926, unirent trois des plus grands poètes de leur temps. Rilke, Pasternak, Tsvétaeva, à distance, ont vécu une histoire d'amour et de poésie d'autant plus urgente qu'elle s'est jouée, pour Pasternak et Tsvétaeva, par-dessus la brisure de l'exil, et, pour Rilke, au seuil de la mort. On découvrait en Tsvétaeva la force vive de cette correspondance. Dès lors, sa voix existait en français et réclamait de résonner dans toute son ampleur.

C'est une petite maison d'édition exemplaire, les Editions Clémence Hiver, qui relève le défi. Avec des moyens artisanaux, sa directrice, Brigitte Rax, met au service de Tsvétaeva une exigence éditoriale et un raffinement artistique exceptionnels. A partir de 1987, les petits livres vert olive se succèdent, lus avec passion à chaque nouvelle livraison. Clémence Hiver donne la possibilité à Véronique Lossky, spécialiste désormais reconnue, de prolonger une entreprise de réception de la prose tsvétaevienne qu'elle a amorcée en 1979 en publiant *Le Diable* aux Editions de l'Âge d'Homme. Véronique Lossky traduit successivement *Indices terrestres* (Journal de Moscou dans les années du communisme de guerre), *Natalia Gontcharova*, puis *Histoire de Sonetchka*. Clémence Hiver multiplie les parutions, fait appel à d'autres traducteurs parmi les meilleurs: André Markowicz pour *Mon Pouchkine* et pour *De vie à vie*, Denise Yoccoz pour *Les Flagellantes* et *Averse de lumière*, Nadine Dubourvieux pour *Quinze lettres à Boris Pasternak*. En même temps que paraît chez Solin sa biographie de Tsvétaeva (*Marina Tsvétaeva, un itinéraire poétique*), Véronique Lossky complète grâce à un autre petit éditeur, le Temps qu'il fait, son entreprise de traduction de la prose de Tsvétaeva, en donnant à lire les textes de critique esthétique (*Le poète et le temps*, 1989, *L'Art à la lumière de la conscience*, 1987).

La poésie de Tsvétaeva attend encore son heure. Le livre que publie La Découverte en 1986, *Tentative de jalousie*, regroupe un choix de poésies lyriques ("Le Mal du pays", "Les lecteurs de la presse") et les plus importants des grands poèmes narratifs: "Poème de la montagne", "Poème de la fin", "Tentative de

chambre”, “Lettre de Nouvel an”. Les traductions d’Ève Malleret, composées au plus près de la signification du poème, conscientes de leurs moyens (le rythme, le lexique, la prosodie sont travaillés avec minutie), mais toujours violentes, emportées, constituent d’emblée une référence. Elles viennent d’être reprises dans un volume de la collection *poésie* / Gallimard.

La mort empêchera Ève Malleret de poursuivre son œuvre de traductrice, mais l’impulsion était donnée: chez divers éditeurs sortent bientôt des choix de poèmes de Tsvétaeva, qui révèlent la multiplicité de l’œuvre sans en épuiser l’immensité. Aux Cahiers des Brisants, sous le titre *Le ciel brûle*, paraissent des poèmes de jeunesse (1908–1923) traduits par Pierre Léon. Chez Rivages, en 1993, sort une traduction du recueil *Après la Russie*, par Bernard Kreise. André Markowicz traduit le cycle “Les Arbres”, pour une microédition chez Clémence Hiver (1989). Mentionnons, en 1993, les traductions-relais d’Henri Deluy chez Fourbis. La même année, Les Editions du Globe reprennent un fort volume naguère sorti chez Radouga, à Moscou, qui associe le travail de plusieurs traducteurs (Henri Abril, Gaby Lariac, Dmitri Sesemann). Toujours en 1993, un texte central encore inédit en français, “Le Poème de l’air” (1927), est traduit par Jacques Darras et Véronique Lossky dans une perspective de recréation rythmique.

Le théâtre est moins abondamment servi. Cependant, dès 1980, Sylvie Técoutoff avait traduit et publié à l’Âge d’Homme la première des pièces à thème antique: *Ariane*. En 1991, Jean-Pierre Morel donne de *Phèdre* une traduction pour la scène, au service de la première mise en scène de Tsvétaeva, par Sophie Loukachevski. Le cycle des “Pièces romantiques” (1918–1919), traduit par Hélène Henry dès 1993, est publié en 1998 chez Gallimard, dans son intégralité.

Ce bilan devrait être complété par la mention de nombreux essais de traductions dans des revues de poésie; des gens de théâtre adaptent des textes pour les porter à la scène; d’autres pans de la correspondance doivent paraître. Ardu, obstiné, le travail de transmission de l’œuvre de Tsvétaeva se poursuit en terrain français.

Cette mise au point achevée, le débat peut s’instaurer. D’entrée de jeu, Hélène Henry propose à Jacques Darras, poète, essayiste et traducteur, de prendre la parole pour dire ce que représente pour lui la figure de Tsvétaeva. Elle est pour lui cette “Montagne” dont elle a fait le centre de l’un de ses poèmes. La montagne: ce qui culmine, ce qui résiste et insiste, ce qui réclame d’être gravi. Jacques Darras redit son admiration totale, fondatrice, pour Tsvétaeva. Ce qu’il aime? Deux choses. D’abord le sens du pivot. Quelque chose d’athlétique, qui fait d’elle une athlète de l’intelligence et de la sensibilité, et qui l’apparente à Maïakovski qu’elle admirait. Chez Maïakovski, le pivot est au bout de la ligne, à la rime (où trouver, en français, un Maïakovski rimé?). Chez Tsvétaeva, il se

trouve à *l'intérieur* du vers. Tout à coup, sans que jamais il y ait redite ou répétition, il y a blocage au milieu du vers, coupure, puis réorientation. Cela rappelle Emily Dickinson, avec ses tirets, ses interruptions. Il y a ellipse, éclipse / ellipse: le lecteur, un instant, perd pied.

Et — c'est le second motif d'admiration — cette coupure est existentielle: Tsvétaeva a le sens de la mort, de la séparation. Le vers est un exercice spirituel, exercice de détachement transcédé. Les vers de Tsvétaeva sont des machines spirituelles, le poème est piloté comme un avion. Jacques Darras se dit confondu d'admiration devant cette poigne, cette force.

La coordinatrice propose alors que, ensemble, les participants tentent de redire le trajet qu'ils ont, les uns et les autres, dû accomplir pour explorer ce continent et gravir cette montagne. On commencera par la prose, pour accéder par degrés à ce que chacun reconnaît comme le point culminant de l'œuvre, la poésie. La première à prendre la parole sera celle qui fut le maître d'œuvre de la *Correspondance à trois*, Lily Denis. On trouvera ici à part, in extenso, son intervention, réflexion d'une traductrice sur son art, qui par sa richesse suscite au sein de la table ronde une discussion générale. Le débat se recentre autour de la notion d'ellipse, de vitesse. Si chacun s'accorde, avec Véronique Lossky, pour proscrire la scandaleuse omission par ignorance ou négligence (certaine traduction de "Histoire d'une dédicace" en est l'exemple malheureux), tous soulignent le caractère "théâtral" de la prose de Tsvétaeva, sa "brusquerie" (Lily Denis) si particulière, qui conduit en français à la recherche difficile de procédés pour raccourcir, densifier. Procédés d'autant plus difficiles à trouver que le français, dans tous les cas, "rallonge" (25% en moyenne!). Véronique Lossky parle d'un "rendu de l'affectivité" spécifiquement tsvétaevien, Hélène Henry, d'une "dramaturgie de la pensée".

La coordinatrice se tourne alors vers Nadine Dubourvieux, qui se consacre à la traduction de la correspondance (Lettres à Pasternak, en préparation, Lettres à Teskova). Nadine Dubourvieux considère la correspondance comme une œuvre (ce que confirme, nous rappelle Véronique Lossky, l'existence de "cahiers de brouillons"). Jacques Darras rappelle que la lettre "à la Flaubert" est un genre littéraire, hélas presque perdu aujourd'hui, que la correspondance fait partie de la respiration d'un écrivain.

Nadine Dubourvieux résume d'abord son itinéraire, dit sa lenteur à oser entreprendre de traduire une œuvre devant laquelle même Paul Celan avait reculé. Pour Nadine Dubourvieux, c'est Tsvétaeva elle-même qui donne le "la": La *Correspondance à trois*, puis surtout les *Neuf Lettres* engagent à oser. Il faudra passer par le son, comme le fait Tsvétaeva elle-même dans sa pratique de l'autotraduction: ne pas hésiter à saturer de consonnes, à bousculer le français, puisque c'est ce que veut Tsvétaeva, puisqu'elle est venue à notre rencontre.

Traduire Tsvétaeva, c'est, plus que jamais, "prêter l'oreille", chercher les mots, créer la partition. Le bon chef d'orchestre voit l'œuvre du début à la fin: de même, le traducteur ne peut commencer à traduire que quand il "tient" tout le texte, quand il est tout entier habité par le rythme, par la musique.

Mais qui dit musique ne dit pas harmonie convenue. Nadine Dubourvieux se tient résolument sur les positions de Benjamin, qu'elle juge très tsvétaeviennes: il faut, dans la traduction, faire sonner la langue étrangère, le texte étranger, dans le texte traduit qu'on entende l'original. La question sera: jusqu'où peut-on prendre le risque de déplaire, d'"écorchner les oreilles"? On peut, estime Nadine Dubourvieux, aller aussi loin que Tsvétaeva nous dit d'aller loin. Oser des choses qu'on ne pensait pas pouvoir oser, arriver à cette brutalité, rugosité qui choque dans le russe même.

Hélène Henry demande à Nadine Dubourvieux de lire des passages de sa traduction, puis cite *Averse de lumière* dans la traduction de Denise Yoccoz, où le jeu des consonnes produit un système choquant et cohérent à la fois, où l'on reconnaît Tsvétaeva. Puis la coordinatrice demande quel sera, dans cette dominance de la musique, le destin de la signification, la place de cette recherche tâtonne du sens exact qui est aussi un trait caractéristique de Tsvétaeva.

Véronique Lossky convoque sa propre expérience pour une réponse nuancée. Elle redit combien, pour traduire Tsvétaeva, il faut avoir lu, cherché, exploré l'œuvre. Ainsi, certains passages du "Poème de l'air", qu'elle a traduit avec Jacques Darras, restaient obscurs jusqu'à ce que la lecture de lettres (à Pasternak) ne viennent expliquer, déployer les significations enfouies. Alors certaines ellipses s'ouvrent comme des fleurs, certains passages deviennent transparents.

Par ailleurs, Véronique Lossky tient à introduire une différence, dans les textes français de Tsvétaeva, entre textes autotraduits (les *Neuf lettres*, en poésie "Le Gars" que chacun s'accorde à trouver très réussi) et textes écrits directement en français (la *Lettre à l'Amazone*). La façon de faire violence au français n'est pas la même dans les deux cas. Il faut étudier cette différence, aller très profond, pour pouvoir tirer parti, dans sa traduction, de ces deux types de violence.

Nadine Dubourvieux intervient alors pour dire combien l'obligation, quand on traduit des correspondances, de faire des notes, soutient l'écriture et oblige à la lenteur. Véronique Lossky insiste à nouveau sur la précision pointilleuse exigée par Tsvétaeva elle-même en rappelant, l'épisode du manteau que l'on trouvera dans les lettres à Berg: recherche d'exactitude et d'exhaustivité dans le détail quasiment insupportable, souci de minutie concrète qui agace. Un autre exemple sera à chercher dans la poésie: il s'agit du cycle "Les Arbres", où à chaque arbre différent correspond un rythme, une sonorité qui fait surgir la sensation des ramures dans le vent. Véronique Lossky rappelle à ce propos l'histoire de la traduction des arbres par André Markowicz: invité chez M. et Mme Lossky, il

afirme le soir se sentir profondément étranger à l'univers esthétique de Tsvétaeva, pour réapparaître le lendemain matin au petit déjeuner avec une traduction complète du cycle.

Hélène Henry lit alors l'un des "Arbres" d'André Markowicz, et y voit la meilleure transition possible pour passer à une réflexion sur la traduction de la poésie. La parole est donnée à Bernard Kreise (*Après la Russie*, Rivages, 1993), qui rebondit sur l'intervention de Nadine Dubourvieux en redisant le lien qui unit poésie et musique, traduction de poésie et interprétation musicale. Mais, de même que toute interprétation vieillit, il faut savoir qu'une traduction vieillira forcément. D'autre part, même si toute traduction est fondée sur une recherche du sens, il faut savoir qu'un moment viendra forcément où il faudra user de subjectivité, choisir, interpréter, transcrire à sa façon: jamais on ne sera satisfait, et à cette traduction en succédera, forcément, une autre. Toute traduction est une "proposition" datée et située. Chez Tsvétaeva, en poésie, la concentration est telle qu'il faut transposer, déplacer, oser des équivalents. Certes, on rencontre des moments magiques, mais aussi des échecs.

Heureusement, il y a chez Tsvétaeva une telle puissance d'ordre philosophique, un sens si fort qu'on s'y rattrape toujours. Ce n'est pas Pouchkine, où il n'y a que la musique. Chez Tsvétaeva, comme chez Rilke, le sens, quand on le comprend, est fort et soutient le traducteur à chaque pas. Il permet, du côté du son, des transpositions. Mais on peut admettre le faux sens là où le son prime. Par ailleurs, on peut déplacer l'effet, le faire porter sur une autre unité d'inscription de la signification, vers, strophe, etc...: nul n'est tenu de garder l'effet du russe sur un mot.

La discussion s'engage alors sur ce point en s'appuyant sur la paronomase *gorà* (montagne) / *góre* (extrême souffrance) qui fonde le "Poème de la montagne". Ève Malleret a assonné montagne / entaille. La table ronde critique ce choix. Hélène Henry rappelle qu'Ève Malleret ne s'est arrêtée à ce mot qu'après bien des hésitations, faute de mieux. Christine Zeytounian suggère qu'on aurait pu ne garder qu'un terme, ne pas donner mot pour mot. Mais on objecte que le système de tension binaire si caractéristique de Tsvétaeva est alors mis à mal.

Pierre Léon (*Le ciel brûle*, 1987, repris récemment (collection *Poésie* / Gallimard), raconte son trajet: les poèmes traduits par lui l'on été dans un grand élan de jeunesse. A la reprise, la conscience de l'"impossible" s'impose. C'est impossible, c'est pourquoi c'est stimulant. Quand on est dans l'impossible, on est chez Tsvétaeva. Il y a chez elle un impossible du langage à dire ce qu'on cherche à dire. Il faut travailler dans son sens. Pierre Léon a été, dit-il, très prudent. Il s'est limité à des poèmes qu'il jugeait à sa portée. Il a avancé avec timidité, avec modestie, avec parfois un grand bonheur quand il a eu l'impression de trouver

quelque chose. De plus, la réussite de Tsvétaeva elle-même traduisant Pouchkine incite à la modestie.

Un débat s'établit alors autour des traductions de Pouchkine par Tsvétaeva. Véronique Lossky se déclare terriblement choquée par ses-e-muets. Tsvétaeva n'a rien compris au-e-muet français. Pierre Léon trouve très surprenante la façon dont Tsvétaeva rend la frénésie du rythme des "Démons" ("Besy") de Pouchkine. Hélène Henry confirme qu'elle a vérifié sur des étudiants non préparés l'effet immédiat produit par ce texte... Véronique Lossky soulève alors la question, cruciale, de la rime comme fondatrice du dessin sonore. La rime est-elle devenue impossible en français? peut-on s'en passer? la remplacer, l'adapter?

Le débat se concentre autour de cette question toujours ouverte. Hélène Henry, en préambule, rappelle l'observation de Rilke: il faut saisir la rime quand elle se présente d'elle-même, mais jamais il ne faut la susciter ou la fabriquer quand elle n'est pas là. Le groupe réexamine alors l'aporie sens contre musique, en réfléchissant au meilleur moyen de la dépasser: est-ce la solution qu'ont choisie Véronique Lossy et Jacques Darras (travail conjoint d'engendrement d'un texte français qui laisse le russe loin derrière lui, une fois assurées des bases inébranlables de compréhension du texte de départ?) Ou bien l'édition bilingue est-elle la solution la meilleure, surtout si on y adjoint un CD? Jean Malaplate intervient dans un vibrant plaidoyer en faveur de l'école russe d'Efim Etkind, qui exige la rime pour que la poésie soit poésie. Il rappelle les expériences de traduction où la rime gardée comme "force sonore" construit le sens du poème. On peut certes préférer une "traduction informative", en prose, mais la poésie disparaît alors. Hélène Henry fait observer que traduire sans rime ne signifie pas traduire "en prose", qu'il peut y avoir un effort au rythme et à la prosodie sans qu'il y ait rime. Jacques Darras rappelle que l'usage actuel de la rime, en poésie française, est forcément soit parodique, soit destructeur. Lui-même a essayé des retours, à des doses homéopathiques: le distique de Chrétien de Troyes, la vers court (octosyllabe) fonctionne encore dans la pratique contemporaine. Mais l'alexandrin est usé irrémédiablement. Darras considère que le travail d'Ève Malleret, qui conserve la rime, fonctionne parfaitement. Mais peut-être la solution est-elle à chercher du côté de la rime interne, de la poésie allitérative selon le modèle anglo-saxon, qui n'a pas dévié depuis Beowulf... Le pentamètre iambique est toujours actuel dans les traditions de langue anglaise. La table ronde prie alors Jacques Darras, en conclusion de son intervention, de lire un passage du "Poème de l'air".

Puis Hélène Henry, à la demande des participants, parle brièvement de son travail sur le théâtre en vers de Tsvétaeva (*Romantika*, 1998), quand traduire le théâtre, c'est encore traduire la poésie: les pièces de jeunesse du cycle "Romantika" sont des poèmes dans la ligne des *Drames lyriques* d'Alexandre

Blok ou des *Petites Tragédies* de Pouchkine. Si la poésie de Tsvétaeva est toute entière tension, dialogue profond d'un je avec un tu, d'un je avec un je, le théâtre n'en est que la pointe extrême. Le passage au dialogue théâtral, qui va de pair avec la thématique de la rencontre amoureuse toujours renaissante, est un mouvement naturel de la poétique de Tsvétaeva. La tension du vers et celle du dialogue théâtral travaillent ensemble. C'est pourquoi Hélène Henry, renonçant à la "belle prose théâtrale" à laquelle elle s'était d'abord essayée, est revenue, non à la rime, mais à un rythme fondé sur une métricité préservée: octosyllabe, en lutte parfois avec le vers long ou le vers impair, dialoguant avec le décasyllabe. Cette alternance fait le jeu d'un rythme plus général, où dominant l'ellipse (encore elle), l'allusion, la lacune, l'alternance de vitesse et de lenteur qui prennent en charge la dynamique de l'affect.

Le moment est venu de conclure. Un dernier échange affirme, en face de l'"état d'inspiration" (Ch. Zeytounian), le "travail du texte en soi" (Hélène Henry) indispensable au traducteur, la nécessité d'une distance, la présence, même implicite, de partis pris, de choix. On a de toute façon, prévient Bernard Kreise, une théorie. Claude Delay introduit, comme hypothèse de travail, une distinction entre la "pensée" et le "lyrique". Hélène Henry reprend une question cruciale, et qui constitue, en fait la base implicite de tout le questionnement posé par la table ronde: comment faire tenir ensemble, faire avancer ensemble le son et le sens, quand l'un et l'autre sont portés, comme c'est le cas chez Tsvétaeva, à leur incandescence maximale?

Ainsi prend fin un échange ouvert, fécond, qui ne demande qu'à se poursuivre.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Bibliographie sommaire des œuvres de Tsvétaeva traduites en français.

Краткая библиография переводов произведений Марины Цветаевой на французский язык.

1. СТИХИ / POESIE

Отдельные сборники / Recueils

- Poèmes / Elsa Triolet. Paris: Gallimard, 1968.
Le Poème de la Montagne; Le poème de la Fin / Eve Malleret. Lausanne: L'Age d'homme, 1984.
Tentative de Jalousie et autres poèmes / Eve Malleret. Paris: La Découverte, 1986.
Le ciel brûle: Poèmes / Pierre Léon. St. Pierre du Mont: Les cahiers des Brisants, 1987.
Les arbres / André Markowicz. Paris: Clémence Hiver, 1983.
L'offense lyrique / Henri Deluy. Paris: Fourbis, 1992.
Poèmes / Henri Abril, Gaby Larriac, Sylvie Técoutoff, Dimitri Sesemann, Nikita Struve, Elsa Triolet, Eve Malleret, Claude Frioux, Michel Rygalov: Biling. ed. Paris: Globe, 1992.
Après la Russie / Bernard Kreise. Paris: Payot, 1993.
Poèmes de l'Air / Jacques Darras avec Véronique Lossky: Biling. ed. Bruxelles: Le Cri, 1994.

Периодические издания

- Lettre à R. M. Rilke pour le Nouvel An / Véronique Lossky et A. Du Bouchet // L'Ephémère. Paris. 1971. N°17.
Magdalena / Véronique Lossky // Slovo. Paris, 1994. N°15.

2. TEATP / THEATRE

Ariane / Sylvie Técoutoff. Lausanne: L'Age d'homme, 1979.

Phèdre / Jean-Pierre Morel. Arles: Actes sud, 1991.

Romantika / Hélène Henry. Paris: Gallimard, 1998.

3. ПИОЗА/PROSE

Le diable et autres récits / Véronique Lossky. Lausanne: L'Age d'homme, 1979; 1988.

Indices Terrestres / Véronique Lossky. Paris: Clémence Hiver, 1987.

Mon Pouchkine; Pouchkine et Pougatchov / André Markowicz, Paris: Clémence Hiver, 1987.

L'Art à la lumière de la conscience / Véronique Lossky. Cognac: Le Temps qu'il fait, 1987.

Averse de lumière / Denise Yoccoz-Neugnot: Biling. éd. Paris: Clémence Hiver, 1988.

Les Flagellantes / Denise Yoccoz-Neugnot: Biling. éd. Paris: Clémence Hiver, 1988.

Le Conte de ma mère / Véronique Lossky. Paris: Le Nouveau Commerce, 1988.

Histoire d'une Dédicace / Janka Kaempfer-Waniewicz. Cognac: Le Temps qu'il fait, 1989.

Le Poète et le Temps / Véronique Lossky. Cognac: Le Temps qu'il fait, 1989.

Le Poète et la Critique / Véronique Lossky. Cognac: Le Temps qu'il fait, 1989.

Nathalie Gontcharova: Sa vie, son œuvre / Véronique Lossky. Paris: Clémence Hiver, 1990.

Histoire de Sonetchka / Véronique Lossky. Paris: Clémence Hiver, 1991.

De vie à vie; Ici-Haut; Poèmes / André Markowicz. Paris: Clémence Hiver, 1991.

4. ПИСЬМА/ LETTRES

Correspondance à Trois, été 1926 / Lily Denis. Paris: Gallimard, 1983.

Quinze Lettres de Marina Tsvétaeva à Boris Pasternak / Nadine Dubourvieux. Paris: Clémence Hiver, 1991.

Correspondance avec A. Teskova / Nadine Dubourvieux. Paris: Clémence Hiver, 2001.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Обзор проделанной работы

В первую очередь участники симпозиума хотят выразить благодарность и восхищение работой Андрея Корлякова, столь умело и безвозмездно устроившего выставку фотографий, украшающих стены зала в Институте Славяноведения, где проходили все заседания. А также Д. Сеземану, рассказавшему о жизни с Цветаевой в Болшеве: “Зрелище Марины, читающей свои стихи, — вспоминал он, — было что-то совершенно исключительное: она говорила свои стихи, будто она уже на эшафоте. Эта была такая сила ответственности за каждое слово! И она хотела, чтобы с ней вели себя, как с настоящим большим поэтом. Конечно, это было не всегда”.

В заключительной дискуссии слово было предоставлено, по очереди, модераторам каждой темы, которые обобщали доклады и дискуссии.

Александр Сумеркин говорил о том, что уровню сообщений был задан тон интересным докладом С. Ельницкой, открывающим много нового в поэме “Автобус”. Затем он сказал, что для русского сознания концепция маски настолько необычна, “с ней неудобно жить” и поэтому, несмотря на то, что доклад В. Лосской был прочитан по-французски, он на русских слушателей произвел сильное впечатление: “только бы нашу любимую Марину Ивановну не обидели!”, а речь ведь шла о многообразии ликов Цветаевой, о целом ряде маскарадных ролей и персонажей, начиная с “Верст”. Описание болшевского дома-музея З.Н. Атрохиной — это история “пересылочного пункта”, а теперь нового издательства, с прекрасными книгами, как, например, письма Мура. Обнаруживаются новые “колодцы” неизвестных материалов, как это показала Лилия Цибарт по поводу базельского архива. Затем выступила *Антонина Кузнецова*, которая сказала, что, помимо интереса, связанного с неизданными материалами, в докладе Е.Б. Пастернака слушатели окунулись в ту давнюю эпоху, познакомились, как она выразилась, с “флёром” этой эпохи и были глубоко взволнованы такой лавиной любви как таковой, устрашающим накалом любви, выливающимися в письме Цветаевой к Пастернаку (21 мая 1927 г.), что, по словам Евгения Борисовича, отцу было совершенно чуждо. Слово взяла *Вероника Лосская*, которая

напомнила, что в докладе Ш. Креспель, прочитанном по-французски, интересна была установка на религиозность, ввиду большого количества библейских мотивов в творчестве Цветаевой. *А.М. Кузнецова* вернулась к двум докладам о письмах Цветаевой: эпистолярное наследие ее — это бездна, и тем отраднее, что Л.А. Мнухин, большой знаток творчества М.И. Цветаевой, так наглядно и внятно сформулировал основные проблемы ее эпистолярия, показав при этом, как много еще предстоит сделать для его изучения. А Армен Асланян подчеркнул, что любовное письмо создает метафору диалога, а не настоящий диалог, и все особенности цветаевской личности или ее лирики отражаются в переписке. В письмах, правда, отсутствуют определенные элементы, присущие стихам, а именно — жест, время и пространство, поэтому письма при всей их страстности по сути своей бесплотны.

Светлана Ельницкая подчеркнула, что наиболее разработанный аспект цветаеведения, как видно из прослушанных докладов — биографический, даже если во время конференции и прозвучало много новых идей. Наименее разработанный аспект — язык, стиль, фактура цветаевских текстов, важны лингвистические работы и стиховедческие: в этом смысле уже много сделано Л. Зубовой, но остаются ещё необозримые поля для работы. Есть уже три тома словаря языка, но нужно ещё показать специфику семантики Цветаевой. С. Ельницкая также отмечала, что, кроме больших тем “Цветаева и другие поэты”, “Цветаева и философы”, есть ещё необходимая тема “Цветаева и не поэты”.

Цветаевские стихи представляют интерес и с философской точки зрения. *В. Лосская* подчеркнула, что интеллектуальный подтекст стихов Цветаевой показывает ее знакомство с работами философов-современников, но мало изучены конкретные связи с ними, хотя из стихов видно, что ее волнуют философские и метафизические проблемы, даже если они никогда не поданы в форме отвлеченных рассуждений. *Евгений Пастернак* сделал маленькое в связи с этим дополнение: в письме о “Крысолове” Пастернак пишет, что именно ритм вызывает явление силлогизмов и философских тропов, что не они создают ритм, а именно ритм их вызывает, это абсолютно достоверно.

Лев Мнухин возвращается к теме “Цветаева и Ницше” и говорит, что из всех философов Цветаева выделила Ницше. Она не упоминает, например, Соловьева, а Бердяева она просто не любила, тогда как к Ницше она обращалась несколько раз. Возражение *В. Лосской*: “А Шестов? А на Бердяевские воскресенья она ходила? А Данте и т. д.?” *Л. Мнухин* отвечает, что она их, конечно, знала, но что она философией не увлекалась. Далее он переходит к теме “Цветаева и...” и говорит, что диапазон докладов был очень широк. В своем докладе “Шекспировские мотивы в творчестве Цветаевой”

Е. Айзенштейн в противовес работам, где шекспировские персонажи толкуются исследователями в общественно-политическом ключе, обратилась к биографическому контексту, проанализировала причины появления стихотворений, переписку с Пастернаком, встречи с Родзевичем и показала, как передавалось душевное состояние М. Цветаевой образам Гамлета и Офелии. Этот доклад как раз и открывает новые направления в изучении творчества Цветаевой. То же следует сказать и о докладе Е. Толкачевой. Нужно лишний раз поблагодарить В.К. Лосскую, говорит *Л.А. Мнухин*, за то, что она решилась пригласить молодых или начинающих специалистов, как в данном случае, потому что Е. Толкачева нашла для своего доклада совсем неизвестные или забытые статьи о ранней Цветаевой, нашла заметки, совершенно выпавшие из поля зрения специалистов.

2. Планы на будущее

Слово взяла *В.К. Лосская*, модератор последнего заседания, чтобы напомнить, что все специалисты друг другу нужны. Никто не должен и не может работать в одиночестве своей “башни” или кабинета. Поэтому следует использовать последние часы, перерывы, частные беседы, чтобы обменяться адресами и поддерживать дальнейшую связь. В этот раз это ощутили все, потому что каждый, как сказал Л.А. Мнухин, на конференции чувствовал себя участником большого цветаевского праздника.

Далее *В. Лосская* напомнила, что в заглавии “Цветаева и Франция” подразумевалось не только прошлое, то есть архивы и изучение творчества, но и Цветаева в третьем тысячелетии, то есть круг вопросов, связанных с изучением Цветаевой в будущем. *В. Лосская* сформулировала возможные темы предстоящих исследований:

— О письмах. На конференции прозвучало взволнованное слово пушкиниста Леонида Шура о том, что несмотря на недавние публикации далеко не все письма М. Цветаевой разысканы: “Подумайте, ведь даже у Пушкина мы находим неизвестное и неизданное, а сколько лет прошло!”

— О самих текстах Цветаевой. Л.А. Мнухин говорил, что у нас имеются почти все тексты, но могут быть единичные находки, могут быть обнаружены, хотя это маловероятно, и также потерянные тексты, как “Поэма о Царской семье”. Все это надо по крохам собирать, а потом это войдет в дополнительные тома существующих изданий.

— Работу над архивами нужно проделывать и переделывать, считает *В. Лосская*, каждые пятьдесят лет. Сейчас идет первый этап этой работы, пройдет время, нужно будет браться за второй.

— Очень мало изучена политическая и общественная позиции М. Цветаевой, будь то в России или в эмиграции, а она отражается в ее стихах (“Отцам”, “Стихи к сыну”, “Родина”, “Бузина”, “Двух станов не боец” и т. д.).

— Враждебность русской эмиграции к творчеству Цветаевой, особенно к стихам, остается непонятной современному читателю, потому что он часто сразу видит мотив в политике. А здесь был еще и вопрос эстетический, была проблема самих текстов, так называемая “ломка языка” Цветаевой. Это относится одновременно и к лингвистике, и к психологии творчества, и к метафизике Цветаевой. В плане изучения языка Цветаевой, который осуществляется под руководством О. Ревзиной, уже сделано многое. Очень полезен ее Словарь языка Цветаевой. Им пользуются все и ждут с нетерпением выхода следующих томов. В последней книге Л. Зубовой говорится о тех аспектах, которых автор не касается в этой книге, а именно семантических выводов, которые делает уже не лингвист. То же можно сказать о книге С. Ельницкой, которая дает замечательный материал для дальнейшего семантического анализа, который как раз ещё не сделан, то есть надо углубить связь семантики и метафизики с лингвистическим анализом семантических категорий цветаевского языка.

— Специалистам не достает систематического изучения прозы Цветаевой. Это видно из того, как было трудно Александру Сумеркину и его сотрудникам готовить двухтомник прозы в издательстве “Руссика”. Это может значительно помочь и переводчикам, которые, как Орфей Эвридику “по канату”, будут переводить столь разные, но тематически связанные тексты.

— В связи с докладом У. Шток, возникает вопрос об изучении философских воззрений, философских категорий поэзии М. Цветаевой, а именно время и пространство, близость и разрыв, смерть и бесконечность, нужно толкование таких особенно сложных циклов, как “Двое” или “Час души” и многих других.

— Следует также поставить вопрос о месте и значении Цветаевой в поэзии — русской, французской, современной, прошлой.

— Поскольку конференция называлась “Цветаева и Франция” надо же, наконец, определить то скромное место, которое она занимает во французской литературе, как она относилась к французской классике, что она у нее заимствовала, да и вообще, как она вписывается во французскую культуру, то есть то, о чем так взволнованно говорили французские писатели и поэты на открытии симпозиума. Может быть, это и есть задача франкоязычных славистов, — настоящих и будущих.

NOS AUTEURS

Hélène Ajzenstein, née en Russie en 1962, formation musicale, professeur de littérature russe dans une école secondaire de Communar (région de Léninegrad), publie des articles sur Tsvétaeva dans des revues littéraires telles que *Zvezda*, *Neva*. Deux ouvrages inédits sur Pasternak et sur Tsvétaeva.

Armen Aslanian, né à Érevan. Après la faculté des langues romano-germaniques de l'université d'Érevan, il poursuit ses études supérieures à la Sorbonne et obtient, sous la direction de Madame Véronique Lossky un Diplôme d'Études Approfondies sur le thème "Marina Tsvétaeva: la lettre d'amour". Actuellement il prépare une thèse dont le titre est "Marina Tsvétaeva – épistolière".

Zoïa Atrokhina, née en Russie, diplômée de l'Institut des Bibliothécaires de Moscou, conservateur de musées, organisatrice et directrice depuis 1992 du "musée Marina Tsvétaeva à Bolchévo" (région de Moscou), responsable des publications du musée.

Chantal Crespel, née à Paris, études supérieures à la Sorbonne et à l'Institut Catholique. Spécialiste de littérature russe, s'intéresse à Tsvétaeva et prépare un doctorat sur les thèmes bibliques et mythologiques dans la poésie lyrique de Tsvétaeva.

Lily Denis, traductrice de russe. Diplômée de l'ENLOV. Principalement 67 volumes de littérature romanesque, 34 pièces de théâtre dont la moitié dans les théâtres nationaux de France et de Francophonie ou sur France-Culture. Prix Halpérine-Kaminski (Paris), Prix Gorki (Moscou). Co-fondatrice (1973) et ancienne vice-présidente de l'Association des Traducteurs littéraires de France.

Auteur du premier projet de la Commission d'aide à la traduction du Centre National des Lettres, alors sous la direction de Georges Corlieu. A siégé plusieurs années à ladite commission.

De 1963 à 1990, conseillère littéraire aux éditions Gallimard.

Svetlana Elnitsky, née en Russie, études supérieures à l'Institut des Langues étrangères de Moscou, Doctorat à l'Université de Montréal, Canada. Enseigne depuis 1986 les langues, littérature et culture russes au Collège St. Michel, Vermont, USA. Auteur de nombreux ouvrages et articles sur G. Derjavine et sur Marina Tsvétaeva, notamment *L'Univers poétique de Marina Tsvétaeva*, Vienne 1990.

Marie Étienne, écrivain, collaboratrice d'Antoine Vitez pour ses activités théâtrales. Organisatrice de lectures poétiques aux théâtre d'Ivry et au Palais de Chaillot. Membre du comité de rédaction de la Quinzaine Littéraire. Derniers livres parus:

Anatolie (poésie), Flammarion 1997. Prix Mallarmé,

Clémence (récit), Balland, 1999,

Antoine Vitez. Le Roman du Théâtre, Balland 2000.

Tatiana Gorkova, née à Moscou, études supérieures à la Faculté des Lettres de l'Institut pédagogique de Moscou. Professeur de langue et littérature russes de lycées, puis rédacteur depuis 1974 d'ouvrages sur l'architecture. Rédacteur en chef depuis 1993 des Éditions Ellis Luck (Moscou) ainsi que Interwalk, spécialisée dans les éditions concernant l'Âge d'Argent et la littérature russe de l'Émigration. Principales publications: *Œuvres complètes d'Anna Akhmatova* vol. 1 à 4, 1999.

Hélène Henri-Safier, ancienne élève de l'ENS, Maître de conférences à l'Université François Rabelais à Tours. Travaille sur la poésie russe classique (Pouchkine, Annenski, Tsvétaeva, Pasternak) et contemporaine (Joseph Brodsky, Elena Schwartz, Lev Rubinstein) et sur le théâtre poétique russe (Blok) dans une perspective transculturelle (Nabokov). Ses recherches sont inséparables d'une pratique de la traduction poétique. Derniers ouvrages parus: M. Tsvétaeva, *Romantika* (Gallimard, 1998), V. Nabokov, *Poèmes et problèmes* (Gallimard, 1999), E. Vakhtangov, *Écrits sur le théâtre* (Âge d'homme, 2000).

Antonina Kouznetzova, née à Rybinsk, Russie. Artiste Nationale russe, professeur d'Art dramatique. Études supérieures à Yaroslavl. Travaille de 1962 à 1969 au théâtre Ermolova, puis au théâtre Académique de Moscou. Enseigne à l'Académie d'Art Dramatique de Moscou. Présidente du centre d'enseignement du discours et de la diction de Moscou. Nombreux mono-spectacles sur les œuvres de Tsvétaeva, Daudet, Villon, Beaumarchais, Vigny, Nabokov etc.

Véronique Lossky, née à Paris dans une famille russe. Spécialiste de langue et littérature russes classique et moderne. Professeur émérite à l'Université de Paris IV-Sorbonne. Auteur de nombreux articles, ouvrages et traductions de prose de Tsvétaeva. Le dernier en russe *Anna Akhmatova et Marina Tsvétaeva dans le miroir de la culture russe du XXe siècle* édition de Bolchévo 1999.

Lev Mnukhin, né en Russie, spécialiste de littérature, bibliographe, diplômé de l'Institut énergétique de Moscou, ingénieur. Membre de l'Union des Écrivains de Russie, spécialiste des œuvres de Tsvétaeva, chroniqueur de l'Émigration russe à Paris (deux collections Vol. 1 à 4 et Vol. 5, suite en cours de publication), rédacteur de nombreux ouvrages dont la collection en 7 volumes des œuvres complètes de Tsvétaeva, Conservateur et directeur technique des musées Tsvétaeva de Bolchévo et Alexandrov.

Evguéni Pasternak, né à Moscou le 23 septembre 1923. Ingénieur de formation, a longtemps enseigné à l'École Supérieure d'Électricité de Moscou. Prend sa retraite en 1975 pour se consacrer entièrement au rassemblement et à la publication des œuvres de son père dont il devient le principal biographe. Parcourt la Russie et le monde entier pour retrouver des documents sur Boris Pasternak. A publié un grand nombre de ces documents ainsi que les *Matériaux pour une biographie de Pasternak à Moscou* en 1989 et la première collection des *Œuvres Complètes en 5 volumes* (Moscou 1990). Prépare actuellement une édition "académique" des œuvres de Boris Pasternak en 20 volumes.

Léonide Shur, spécialiste de littérature et d'histoire, études supérieures aux Universités de Moscou et Léninegrad. A travaillé dans les années 60 et au début des années 70 à l'Académie des Sciences de Moscou. A ensuite enseigné dans les universités de Jérusalem, Madrid, Sao Paulo. Vit et travaille à Paris depuis le

début des années 80. Principaux travaux dans les domaines de littérature comparée, d'histoire de la littérature russe du XIXe siècle, d'histoire de la Russie et de l'Amérique Latine, études d'archives et de sources. Ses publications des dernières années sont essentiellement consacrées à des matériaux inédits concernant Pouchkine et conservés dans les bibliothèques et centres d'Archives de France.

Alexandra Smith, née en Russie est actuellement maître de Conférences de Russe à l'Université de Canterbury (Nouvelle Zélande) depuis 1995. A enseigné auparavant dans les Universités de Bristol et d'Essex (Grande Bretagne). Études supérieures en Russie et à Londres, auteur d'un ouvrage sur Pouchkine et Marina Tsvétaeva et de nombreux articles, notamment sur Tsvétaeva et le modernisme.

Ute Stock, née à Munich. Baccalauréat international bilingue au Pays de Galles (Allemand, Anglais) a participé à des colloques sur Tsvétaeva, communications sur Tsvétaeva et le post-modernisme russe présentées en Grande Bretagne en Allemagne, Russie, France etc., prépare une thèse sur les thèmes philosophiques de la poésie de Tsvétaeva à Cambridge (Grande Bretagne).

Alexandre Sumerkin, né en Russie, vit actuellement à New York et travaille comme interprète traducteur "free-lance", bibliographe, éditeur aux éditions Russica, a publié la collection des œuvres complètes de Tsvétaeva en 7 volumes (1989–1995), éditeur de Brodsky (Moscou, 2000) et spécialiste de Tsvétaeva, Brodsky, Vysotski, littérature émigrée russe, etc.

Hélène Tolkacheva, née en Russie, études supérieures à l'Université de Moscou, département des publications. Actuellement rédacteur en chef des éditions "Vagrius". Auteur d'un article, sous presse, sur les publications des œuvres de Tsvétaeva en Russie. Travaille sur les commentaires de l'ouvrage *Tsvétaeva vue par les critiques littéraires de son temps*.

Lilia Ziebart, née au Kazakstan, études supérieures techniques et pédagogiques interrompues par son départ en Allemagne en 1990. Institut de formation médiacale en gériatrie. Recherches sur Tsvétaeva dans le Schwarzwald,

participation à des conférences internationales sur l'œuvre de Tsvétaeva et aux activités du Musée Tsvétaeva à Moscou. Publications et articles divers sur Tsvétaeva dans des périodiques allemands de langue russe et en Russie.

Liudmila Zubova, née en Russie, études supérieures à l'Université de Léninegrad. Docteur es Lettres, professeur à l'Université de Saint-Pétersbourg, auteur de nombreux articles et de plusieurs ouvrages sur Tsvétaeva dont *L'Aspect linguistique de la poésie de Tsvétaeva* en 1989 et *La langue de la poésie lyrique de Tsvétaeva* en 1999 (publication de l'Université de Saint-Pétersbourg).

RESUMES DES COMMUNICATIONS РЕЗЮМЕ ДОКЛАДОВ

Hélène Ajzenshtein, région de Léningrad THEMES SHAKESPEARIENS DANS L'ŒUVRE DE TSVETAEVA

Dans cet exposé nous examinons la position de Tsvétaeva face à *Hamlet* de Shakespeare en nous élevant résolument contre l'interprétation socio-politique de cette position, telle qu'elle a été exprimée par I. Koudrova et A. Tamartchenko, lors du Symposium de Norwich de 1992. Notre point de vue n'est pas socio-politique, il est purement biographique. Et Hamlet, et Ophélie sont des personnages qui incarnent la tragédie *intérieure* de Tsvétaeva. Ce sont deux aspects de son "moi" poétique, deux visages d'une essence double de Tsvétaeva, de sa nature spirituelle et passionnée entre lesquelles se déroule un conflit. Hamlet c'est le courage, la raison, l'esprit. Ophélie, c'est la fémininité, le coeur, l'âme. Les vers du poète, selon Tsvétaeva naissent de la lutte entre l'esprit et les passions, lutte qui est transfigurée dans l'harmonie de l'œuvre.

Tsvétaeva était avant tout un poète lyrique, elle ne cherchait pas à généraliser et à systématiser l'expérience d'autrui, ce qui l'intéressait, c'était l'étude de son âme à elle. C'est pourquoi l'utilisation du thème shakespearien lui était tout à fait personnelle. En cela elle diffère de M. Volochine, par exemple, qui voyait en *Hamlet* le symbole d'une tragédie nationale.

Armen Aslanian, Paris ЦВЕТАЕВА: ЛЮБОВНОЕ ПИСЬМО

Одна из наименее изученных областей цветаевского творчества, видимо, ее переписка. Цель нашего доклада — выявить литературную ценность писем, не заботясь об их биографическом интересе. Хотя письмо неизбежно становится монологом, мы пытаемся дать ему интерпретацию, как диалогу, каким бы он ни был воображаемым. Максимальное приближение устного диалога к письменному кажется единственной возможностью продолжить

переписку. Конечная цель этого приема — настоящая встреча — соединение двух в идеальном, то есть самом подлинном диалоге. Как и следовало ожидать, нам пришлось задуматься над вопросом эпистолярных “я” и “ты”, а также над употреблением Цветаевой второго лица единственного числа в так называемых любовных письмах.

Zoïa Atrokhina, Russie

LES EDITIONS DU MUSEE TSVETAEVA À BOLCHEVO

Les activités éditoriales d'organisations telles un musée littéraire ont leurs particularités et leurs difficultés. Il est indispensable de coordonner une activité d'archivage et de collection avec celle de la préparation scientifique des matériaux destinés à la publication.

L'exemple du musée de Bolchévo est un témoignage vivant du fait que la combinaison de deux types d'activités (de musée et d'édition) peut être réalisée avec succès. Parmi les éditions les plus connues et qui font autorité du point de vue scientifique, il faut citer de Tsvétaeva: *Les lettres à Steiger; Les lettres à sa fille; L'Almanach de Bolchévo*, etc.

L'exposé est consacré à l'histoire détaillée de la préparation à l'édition des différents livres publiés par le Musée Tsvétaeva à Bolchévo.

Chantal Crespel, Paris

СТРЕМЛЕНИЕ К ВОЗВЫШЕННОМУ В ЛИРИКЕ ЦВЕТАЕВОЙ

Благодаря прирожденному стремлению идти против течения и выражать своё “я” в форме высокомерного отказа, Марина Цветаева всегда стоит в центре всех возможных оппозиций — отсюда ее постоянная и сильная потребность ухода в другое измерение. В этой потребности рождается стремление к трансцендентности. Она обычно означает внешнее, недостижимое, но вместе с тем и “инакость”, допускающую человеческое доверие. В поэтическом творчестве Цветаевой трансцендентность эта особенно ощутима, с одной стороны, в постоянном стремлении вверх, что подчеркивается образами дерева, горы, птицы, полета, неба, а с другой — в сильном желании общения, пусть с воображаемыми существами. Отсюда присутствие в стихах не только множества античных божеств, но и библейского Бога. Таким образом, в этом поэтическом мире, пронизанном лейтмотивами и реминисценциями, ощущается напряженное стремление к миру иному, что выявля-

ет цветаевскую глубокую внутреннюю свободу. В этом стремлении соединяются трансцендентность и духовность — как обязательные условия свободы, в которой сливаются игра интеллекта и крик души.

Lily Denis, Paris
SUR LA TRADUCTION

Проблема перевода в том, что переводчик попадает в двойной плен: и иностранного автора и французского читателя. Кроме того, переводчик пьес должен еще считаться с удобствами актера. К тому же устная речь так же важна в театре, как и в чтении стихов. Напряженность и даже неистовство, одним словом, “драматизм” цветаевских писем — лучший этому пример. Переводчику надлежит отразить многоголосие авторской речи и слить воедино два языковых мира, создав новую оригинальную форму.

Несколько примеров показывают огромную разницу между русской, весьма свободной, фразеологией и строгими правилами картезианского духа. Однако Цветаева никогда не бывает расплывчатой и всегда всесильна в своем выражении.

Sv. Elnitsky, Vermont, USA
**LA TRAME PASTERNAKOVienne CACHEE
DU POÈME *L'AUTOBUS***

Le sujet de mon exposé est le contexte pasternakovien du poème lyrico-épique de Tsvétaeva *L'Autobus*. L'analyse du poème (composition, thème, sujet lyrique, système d'images, etc.) ainsi que l'évocation de diverses relations intertextuelles (y compris les textes de Tsvétaeva elle-même, ceux de Pasternak, Lermontov, Nekrasov) ont permis de révéler l'existence sous-jacente dans *L'Autobus* d'une “intrigue Pasternak” dans laquelle se reflète l'évolution des rapports de Tsvétaeva avec Pasternak, depuis la constatation exaltée de leur parenté, de leur profondeur commune et de leur appartenance à un monde supérieur — jusqu'à une amère déception devant Pasternak, le poète et l'homme. L'offense et la rancœur personnelles et “sublimées” de Tsvétaeva (souffrant pour son âme et pour le Lyrisme universel) prend dans le poème la forme d'une “vengeance poétique raffinée” contre Pasternak qui a “trahi le transcendant”. Le finale du poème — un jeu sur les noms propres de Tsvétaeva et de Pasternak — l'ex-héros qui a humilié l'arbre en fleur par sa comparaison gastronomique sacrilège est définitivement dénigré et ramené à un méprisable légume de potager.

Мари Этьен, Париж

ПИСЬМО С МОРЯ

Я познакомилась с творчеством Марины Цветаевой благодаря тройной переписке 1926 года — Цветаевой, Пастернака и Рильке. Соединение этих трех персонажей сразу показалось мне исполненным таинственности. Сама я узнала Вандею незадолго до чтения книги, видимо, году в 1978-м. Мы с другом-писателем доехали до Сен Жилия, мне нравилось, что речка называется “Жизнь”. В своем письме Пастернаку от 23–25 мая, Цветаева соединяет слова “море” и “любовь.” Расстояние между Москвой, океаном и Вандей ей кажется бесконечным. Она любила горы, не море. И все же ее имя “Марина”.

T. Gorkova, Moscou

**MARINA TSVETAEVA ET ANNA AKHMATOVA:
DEUX MONDES, DEUX DIMENSIONS**

L'exposé examine les rapports complexes entre M.I. Tsvétaeva et A.A. Akhmatova. Ayant pris connaissance des poèmes d'Akhmatova, Tsvétaeva réagit avec scepticisme. Mais elle écrit très vite un poème puis un cycle poétique dédiés à Akhmatova, dans lequel elle déclare son amour à sa soeur en poésie. L'une des raisons qui pousse Tsvétaeva à se tourner vers le personnage d'Akhmatova est un sentiment de rivalité profonde qu'elle ressent et qui se manifeste dans le vocabulaire du cycle. Akhmatova à son tour ressent cette rivalité beaucoup plus tard, lorsque les œuvres de Tsvétaeva commencent à être publiées et connues en URSS. Tout en lui consacrant des poèmes et en la reconnaissant ouvertement dans ses déclarations, Akhmatova continuait à la ressentir comme une étrangère, ce qui est rapporté par des propos et des notes écrites. L'exposé cherche à montrer, à partir d'œuvres ou d'échanges de lettres ainsi que de témoignages de contemporains, comment les rapports entre les deux poètes ont évolué au cours des années.

H. Henry, Paris

TRADUIRE TSVETAEVA

В течение четырех часов группа маститых цветаеведов и начинающих переводчиков совместно подводила итоги переводов произведений Цветаевой на французский язык.

Сначала Элен Анри, председателем круглого стола, дается обзор уже изданных переводов прозы и поэзии Цветаевой. Потом слово предоставляется поэту Жаку Даррасу. Самая существенная черта поэтики Цветаевой — перелом в центре стиха, носящий принципиально духовный характер. После выступления Лилии Дени о театральности прозы Цветаевой, слово взяла Н.Дюбурвиё, которая проанализировала свою переводческую работу над цветаевской перепиской. Она настаивает на необходимости более гибко подходить к французскому языку для того, чтобы зазвучал в нем голос Цветаевой. Потом спор сосредоточивается на стихах, и каждый из участников делится своим переводческим опытом, рассказывает, как он по-своему решает вопросы ритма, рифмовки, лексики. В итоге встречи ее участники соглашаются с необходимостью сочетать звук и смысл, слить их в некое семантическое и музыкальное единство, в котором наконец зазвучит неповторимая цветаевская интонация.

Antonina Kouznetzova, Moscou
TSVETAEVA ET GOETHE

Une étude n'est pas une recherche. C'est une esquisse de réflexion. Le sujet Tsvétaeva et Goethe est immense Tsvétaeva avait Goethe comme référence intérieure personnelle. Il n'était ni son contemporain, comme Rilke, ni son ami comme Pasternak, c'était son amour hors du temps et de l'espace, sans jalousie, mais avec possessivité. Un amour absolu fait de vénération et d'identification. Elle avait besoin de Goethe pour vivre avec lui en son œuvre à elle. Elle rêvait de son Weimar comme des montagnes rêvées par le deuxième Faust, tout comme la faisait rêver la chanson de Mignone traduite par Pasternak.

Véronique Lossky, Paris
**RESUME DE LA DISCUSSION SUR LES ARCHIVES
DE TSVETAEVA**

Aucun exposé n'a spécifiquement été consacré à ce sujet mais il a été souvent évoqué dans les discussions. Ainsi l'on a appris que la fille de Tsvétaeva désirait remettre au Fonds Central National d'Archives (TSGALI à l'époque) ce qu'elle considérait être du domaine personnel et "fermé au public" jusqu'en l'an 2000. Elle faisait une distinction entre ces documents-là et ceux qu'elle considérait comme destinés aux spécialistes, à qui elle distribuait souvent des copies de son vivant. Ainsi, lorsque le dernier livre de A.A. Saakiantz, ou les annotations de E.B. Korkina

dans l'édition des œuvres de Tsvétaeva de 1990 ou celle de Mnukhin-Saakiantz de 1994 mentionnent des "archives personnelles" il s'agit de textes que ces personnes ont reçus d'A.S. Efron en mains propres. Toutefois elle n'a pas laissé de document définissant sa dernière volonté sur les Archives de sa mère, même si son entourage connaissait bien son désir. Elle s'est éteinte à Taroussa en juillet 1975 et au moment même de son enterrement à Taroussa, d'après les témoignages de voisins, des "gens" sont venus dans son appartement de Moscou et ont pris certains papiers et mis un sceau sur l'armoire qui en contenait d'autres. Certains fonds sont conservés au RGALI (Fonds National d'Archives Russes, RGALI — ancien TSGALI). Des personnalités compétentes ont accès à ces fonds et publient des documents depuis 1999, comme on peut en juger par des publications d'inédits récentes (Les Cahiers personnels de Tsvétaeva, la correspondance familiale, etc.) C'est d'ailleurs la règle pour une ouverture de fonds: les nouvelles éditions et les publications d'inédits sont préparées par des spécialistes quelque temps auparavant, de façon à ce que la publication intervienne au moment même où se fait l'ouverture officielle. L'accès aux archives est tout de même assez difficile, mais dans les conditions actuelles du travail intellectuel en Russie, tout est difficile.

Véronique Lossky, Paris

МАСКИ В ЗРЕЛОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЦВЕТАЕВОЙ

Известно, что в юности цветаевская героиня любила рядиться в разные маски: богомолки, цыганской распутницы, матери Георгия, защитницы Москвы и т. д. В докладе ставится вопрос, сохранила ли Цветаева такое желание принимать различные образы или лики в зрелости. Второй вопрос — являются ли "маски" цветаевской героини женскими или просто поэтическими. Для ответа рассматриваются такие разнородные произведения Цветаевой, как *Письма 1926 года*, *Повесть о Сонечке*, *Письмо к Амазонке*, стихотворные циклы *Надгробие* и *Стихи сироте*.

Lev Mnukhin, Russie

L'ART EPISTOLAIRE DE TSVETAEVA

L'exposé est consacré à quelques observations de l'auteur sur l'héritage épistolaire de Marina Tsvétaeva. Considérant le fait que plus de 1100 de ses lettres ont été retrouvées et sont publiées, l'auteur pense que le moment est venu d'étudier de façon la plus approfondie son art épistolaire. L'exposé évoque quelques aspects particulier de cet art chez Tsvétaeva, tels que la valeur informative des lettres, leur

ironie, leur forme souvent aphoristique, leur intérêt psychologique. Le but de l'analyse est d'indiquer quelques traits caractéristiques du style épistolaire du poète et de définir les sujets de recherches ultérieures sur la correspondance de Tsvétaeva.

Evguéni Pasternak, Moscou
PASTERNAK ET TSVETAEVA. APRES RILKE

Le livre qui vient de sortir à Moscou, *Le souffle du lyrisme* diffère de celui paru y a dix ans "Rilke, Pasternak, Tsvétaeva. *Lettres de 1926* (traduction française *Correspondance à Trois*) par un exposé plus détaillé des rapports entre Tsvétaeva et Pasternak dans les années qui ont suivi. Nous citons une lettre nouvellement découverte de Tsvétaeva à Pasternak (11 mai 1927) conservée dans une copie. Nous examinons les différents exemples de l'aide matérielle et morale apportée à Tsvétaeva par Pasternak, les causes de sa brouille avec Gorki, ses efforts pour effacer les frontières entre la Russie et l'émigration dans ses œuvres *Spektorski* et *Sauf-Conduit*, de "rendre" Tsvétaeva à la Russie dans une perception où la littérature russe est *une* au sens large. Nous racontons comment la correspondance s'est espacée peu à peu, à cause de l'incompréhension par Tsvétaeva de la situation tragique de la Russie Soviétique où l'on ne pouvait du point de vue lyrique s'exprimer librement. L'histoire de la perte des lettres de Tsvétaeva à Pasternak est à nouveau examinée à la lumière du récit et des souvenirs de E.N. Berkovski ("Znamia" 1998, N°11), devenus pour Pasternak un symbole de disparition et d'oubli des témoins du passé.

Léonide Shur, Paris
TROIS LETTRES INÉDITES DE MARINA TSVETAEVA

Bien que l'héritage épistolaire de Tsvétaeva attire depuis longtemps l'attention des chercheurs, il n'est pas encore bien connu du grand public.

L'article est une publication de trois autographes inconnus de Tsvétaeva, découverts récemment dans une collection parisienne privée. La lettre inédite à Anatole Steiger du 9 août 1936 est particulièrement intéressante à cause de la citation du poète russe Tioutchev (2 quatrains tirés du poème "*Sur la Néva*"). Deux brèves lettres (billets) de 1936–1937 sont adressés à Alla Golovina. Elles donnent quelques nouveaux détails sur la biographie de Tsvétaeva.

En conclusion l'article souligne la nécessité de poursuivre les recherches d'archives concernant Tsvétaeva dans des pays différents.

Alexandra Smith, Université de Canterbury, Nouvelle Zélande
ENTRE ART ET POLITIQUE
(Le récit de Marina Tsvétaeva “Le Chinois” à la lumière des idées
du mouvement eurasien à Paris dans les années 20 et 30)

L'exposé est consacré à la participation de Tsvétaeva au mouvement eurasien dans les années 20 et 30 à Prague et à Paris. Si l'on tient compte de l'entourage de Tsvétaeva en cette période et des publications d'organes de presse eurasiens on constate que ce mouvement apparaissaient à de nombreux intellectuels russes comme une voie médiane, contre le communisme russe, proche de l'ancien impérialisme mais résolument tournée contre l'Europe et vers l'Orient. Tous les eurasiens en vue dans ces années: Mirsky, l'époux de Tsvétaeva, Efron, Souvtchinsky, Troubetskoï, Vernadsky, Savitsky étaient proches de Tsvétaeva. Selon eux la voie de développement de la Russie nouvelle ne devait être ni européenne, ni asiatique, mais une voie intermédiaire qui devait apporter le renouveau de l'Empire de Genghis Khan. Tsvétaeva a apporté sa participation active à *Verstes*, l'une des revues eurasienne, elle se voyait elle-même en Majakovski de l'émigration russe parisienne. Ce n'est pas un hasard si elle choisit un asiatique comme héros de son récit *Le Chinois*.

Ute Stock, Cambridge (Angleterre)
ИСКУССТВО ПРИ СВЕТЕ СОВЕСТИ
(Усвоение некоторых мыслей Ницше)

Анализ эссе *Искусство при свете совести* выявляет несомненное влияние этической мысли Цветаевой на ее поэтику. Ее уверенность в ценности индивидуума и осознание разнородной природы истины являются прямым доказательством того, что Цветаева стремилась открыть новые этические нормы: ей казалось, что традиционная нравственность целиком подчиняется метафизической условности ценностей. Пытаясь понять мысль Цветаевой в культурном и интеллектуальном контексте ее времени, автор статьи находит многие параллели с философией Ницше, в частности, — его концепцией стихийной природы искусства, абсолютного индивидуализма, желания пострадать за свои убеждения и понятия о субъективном суждении. Тем не менее, боясь впасть в относительность/релятивизм, Цветаева никогда не доходила до полного отрицания трансцендентности, как это делает Ницше.

Alexandre Sumerkin, New York
TSVETAeva ET BRODSKY

Le rapprochement du monde poétique de Marina Tsvétaeva avec celui de Brodsky étonne souvent: à première vue la poésie lyrique “féminine” explicitement émotionnelle de M. T. semble être à l’opposé de la poésie retenue, ironique et délibérément “rabaissée” de J. B. Pourtant une analyse attentive des textes permet de voir que c’est précisément M. T. qui a exercé une forte influence sur J. B.; (parfois sous la forme d’une lutte victorieuse contre elle et la recherche d’une intensité analogue, mais sous une forme stylistique différente).

Il existe entre eux des analogies psychologiques (la biographie, le sens de la contradiction, le refus d’idées toutes faites et de clichés).

Dans ses premières œuvres J. B. subit l’influence du *Preneur de rats*, par exemple dans *La Procession*. Il la surmonte ensuite.

En ce qui concerne la prosodie les “dolnik” de M. T. sont les prédécesseurs directs de la diction poétique de J. B., ainsi que ses enjambements et son utilisation de la ponctuation.

Le thème poétique de l’oubli de soi se ressent autant dans *Tentative de jalousie* que dans *Je suis sorti de chez moi tard ce soir*. L’attitude envers Pouchkine, l’utilisation de l’Antiquité, quelques thèmes politiques sont communs aux deux. Enfin J. B. a largement contribué à la diffusion des œuvres de M. T. en anglais.

Hélène Tolkacheva. Moscou
**L’APPRECIATION DE MARINA TSVETAeva PAR SES
CONTEMPORAINS (période 1920–1930)**

Un poète est partiellement formé par ses critiques. Les questions posées sont quel rôle la critique a-t-elle joué dans la vie et l’œuvre de Tsvétaeva, a-t-elle eu une influence sur son devenir de Poète et d’être humain? Les appréciations de ses œuvres étaient des plus contradictoires: les uns soulignaient le caractère intime et féminin de ses écrits, les autres au contraire ses aspects capricieux, voire hystériques, les troisièmes remarquaient l’apparition d’un style tout à fait nouveau dans la poésie et dans la prose russe, d’autres encore s’attachaient dans ses vers aux éléments empruntés aux Symbolistes ou aux Futuristes, disaient-ils. Mais le fait que le nom de Marina Tsvétaeva apparaisse constamment dans les pages des éditions périodiques en dit long. C’est pour cette raison qu’il a semblé intéressant de suivre la façon dont les œuvres de Tsvétaeva ont été perçues par la critique à chaque nouvelle étape de sa

vie (les années d'émigration sont prises en compte), cette perception était toujours différente, tandis que son art se perfectionnait.

Lilia Ziebart, Allemagne

TROUVAILLES ET DECOUVERTES. LES ARCHIVES DE BALE

Tout d'abord brièvement l'histoire de l'apparition du fonds d'Archives Tsvétaeva à Bâle. En décembre 1938 Marina Tsvétaeva cherche à confier une partie de ses manuscrits à Ju. Ivask, mais il lui conseille de les remettre à Elsa Mahler qui vivait en Suisse à Bâle. C'est ainsi que le paquet de manuscrits s'est trouvé sous la garde de la bibliothèque de l'université au début de 1939.

La collection de Paul Radziewsky en tant que source de compléments aux Archives. Achats de 1985 et 1990. Contenu des Archives de Tsvétaeva en 1996. L'année 1998: en travaillant sur les archives je découvre des lettres inédites de M. Tsvétaeva, de 1932 et 1939. A la liste des destinataires de Tsvétaeva s'ajoutent les noms de N.A. Oкуп et M.S. Scepourjinskaïa (dite Madame Sépour). Il y a des autographes de Steiger et d'autres auteurs inconnus. La transmission des livres anciens de P. Radziewsky à la Bibliothèque de l'Université de Bâle était planifiée mais n'a pas eu lieu.

Exploitation des Archives. Résolution manuscrite d'E. Mahler sur la liste des unités conservées. Intérêt et causes pour lesquelles diverses personnes ont consulté et consultent les Archives depuis soixante ans. Projets de travail sur ce fonds.

Ludmila Zubova, St. Pétersbourg

**LE CIEL DE MARINA TSVETAEVA;
LE MOT DANS LE CONTEXTE DE L'ŒUVRE**

En partant de l'idée que le principal sujet de nombreux textes de Tsvétaeva est la lutte contre l'attraction terrestre et l'ascension vers le haut, les mots ciel, cieux, célestes, font l'objet de l'attention particulière de l'auteur. Sont soulignées les transformations des symboles païens et chrétiens du divin, la matérialisation de la notion elle-même. Le système d'images ciel — mer, ciel — livre, ciel — chemin, ciel — tombeau, ciel — corps est analysé dans le contexte d'une mythologisation du nom de Marina. Une attention particulière est accordée à l'association de mots de même racines historiques tels que voûte céleste et voûte palatale, propre à la tradition poétique du XXe siècle (Annenski et les poètes de la fin du XXe siècle) et à la formation de nouveaux mythes associés aux organes de la parole.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ (Вероника Лосская)	5
Мари Этьен. <i>Письмо с моря</i>	10

I. ТЕМАТИЧЕСКИЕ АНАЛИЗЫ

С. Ельницкая. <i>Пастернаковский подтекст в поэме Цветаевой “Автобус”</i>	15
Ш. Креспель. <i>Стремление к возвышенному в лирике М. Цветаевой</i>	32
Л. Зубова. <i>‘Небо’ Марины Цветаевой: слово в контексте творчества</i>	42
В. Лосская. <i>Женская маска в зрелом творчестве Цветаевой</i>	55
Л. Мнухин. <i>Эпистолярное искусство М. Цветаевой</i>	67
А. Асланян. <i>Цветаева: любовное письмо</i>	82

II. НОВОЕ И НЕИЗДАННОЕ

З. Атрохина. <i>Большевисткий музей М. Цветаевой и его издательская деятельность</i>	91
Л. Шур. <i>Три неопубликованных письма М. Цветаевой</i>	98
Л. Цибарт. <i>Открытия и находки (Базельский архив)</i>	103
Е. Пастернак. <i>Б. Пастернак и М. Цветаева. После Рильке</i>	109
<i>Дискуссия об архивах Цветаевой</i>	124

III. МАРИНА ЦВЕТАЕВА И ЕЕ КУЛЬТУРНОЕ И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ

Е. Толкачева. <i>Марина Цветаева в оценке современников (20–30-е годы)</i>	129
Е. Айзенштейн. <i>Шекспировские мотивы в творчестве Цветаевой</i>	140
У. Шток. <i>Искусство при свете совести (Усвоение некоторых мыслей Ницше)</i>	156
А. Кузнецова. <i>Цветаева и Гёте (Небольшой этюд на необъятную тему)</i>	170
А. Смит. <i>Между искусством и политикой (Рассказ Марины Цветаевой “Китаец” в свете идей евразийского движения в Париже 1920–1930-х годов)</i>	178
<i>Дискуссия “О евразийстве Цветаевой”</i>	194
А. Сумеркин. <i>Цветаева и Бродский — своеобразные поэты века</i>	196
Т. Горькова. <i>Некоторые штрихи творческих и личных взаимоотношений Марины Цветаевой и Анны Ахматовой</i>	206

IV. ПЕРЕВОДЫ ЦВЕТАЕВОЙ НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

Лили Дени. <i>О переводах</i>	233
Элен Анри. <i>Переводить Цветаеву</i>	237
БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА	245
ЗАКЛЮЧЕНИЕ (В. Лосская) <i>Марина Цветаева в третьем тысячелетии</i>	247
ОБ АВТОРАХ	251
РЕЗЮМЕ ДОКЛАДОВ	256

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION (Véronique Lossky)	5
Marie Étienne. <i>La Lettre de la mer</i>	10

I. ANALYSES THEMATIQUES

Sv. Elnitsky. <i>La trame pasternakovienne du poème cachée “L’Autobus”</i>	15
Ch. Crespel. <i>L’aspiration à la transcendance dans la poésie lyrique de Tsvétaeva</i>	32
L. Zubova. <i>Le ciel de Marina Tsvétaeva: le mot dans le contexte de l’œuvre</i>	42
V. Lossky. <i>Le masque de la femme dans l’œuvre de maturité de Tsvétaeva</i>	55
L. Mnukhin. <i>L’art épistolaire de Tsvétaeva</i>	67
A. Aslanian. <i>La lettre d’amour chez Tsvétaeva</i>	82

II. NOUVEAUTES ET INEDITS

Z. Atrokhina. <i>La éditions du Musée Tsvétaeva à Bolchévo</i>	91
L. Shur. <i>Trois lettres inédites de Tsvétaeva</i>	98
L. Ziebart. <i>Trouvailles et découvertes (Les archives de Bâle)</i>	103
E. Pasternak. <i>B. Pasternak et M. Tsvétaeva. Après Rilke</i>	109
<i>Discussion sur les archives de Tsvétaeva</i>	124

III. M. TSVETAeva ET SON ENTOURAGE CULTUREL ET LITTERAIRE

E. Tolkacheva. <i>L’appréciation de Tsvétaeva par ses contemporains (période 1920–1930)</i>	129
E. Ajzenstein. <i>Les thèmes shakespeariens dans l’œuvre de Tsvétaeva</i>	140
U. Stock. <i>L’art à la lumière de la conscience (Une appropriation sélective de la pensée de Nietzsche)</i>	156
A. Kouznetzova. <i>Tsvétaeva et Goethe</i>	170
A. Smith. <i>Entre art et politique (Le récit de Marina Tsvétaeva “Le Chinois” à la lumière des idées du mouvement eurasien dans les années 20 et 30 à Paris)</i>	178
<i>Discussion “Sur Tsvétaeva et le mouvement eurasien”</i>	194
A. Sumerkin. <i>Tsvétaeva et Brodski — poètes originaux du siècle</i>	196
T. Gorkova. <i>Marina Tsvétaeva et Anna Akhmatova: deux mondes, deux dimensions</i>	206

IV. TRADUCTION EN FRANÇAIS

Lily Denis. <i>Sur la traduction</i>	233
Hélène Henry. <i>Traduire Tsvétaeva</i>	237

CONCLUSION (Véronique Lossky) <i>Marina Tsvétaeva dans le troisième millénaire</i>	247
---	-----

NOS AUTEURS	251
--------------------------	-----

RESUMES des communications	256
---	-----

М26 **Марина Цветаева и Франция.** Новое и неизданное / Под ред.
В. Лосской и Ж. де Пройар. — М.: Русский путь; Париж: Институт
Славяноведения (Париж), 2002. — 268 с., ил.

ISSN 0078-9976

ISBN 2-7204-0367-9 (Institut d'études slaves)

ISBN 5-85887-121-6 (Русский путь)

Доклады симпозиума "Цветаева-2000".

ББК 83.3(2Рос)6

Текст печатается с готового оригинал-макета,
выполненного А. Корляковым (Париж)

ЛР № 040399 от 03.03.1998. Подписано в печать 15.01.2002

Формат 60×90/16. Тираж 1000 экз.

ЗАО «Издательство "Русский путь"»

109004, г. Москва, ул. Нижняя Радищевская, д. 2, стр. 1

Тел.: (095) 915-10-47. E-mail: moskvin.rp@mtu-net.ru

ISBN 5-85887-121-6



9 785858 871217