

МАГИЯ ЕДИНОГО ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА В ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ 1921 – 1925 ГОДОВ

ТАТЬЯНА ГЕВОРКЯН (Москва)

Настоящей статьёй завершается большая тема, развернутая нами на страницах журналов «Вопросы литературы»¹ и «Вестник Ереванского университета»². Взаимозависимость ее частей столь велика, что здесь необходимо напомнить основные моменты лирического сюжета, который был прослежен нами в книгах Марины Цветаевой «Ремесло» и «После России». В «Ремесле», писавшемся еще до отъезда Цветаевой в Европу, в октябре-ноябре 1921 года возник мотив прощания с молодостью и связанный с ним отказ от даров богини любви Афродиты. Парадоксально, но связан он был и с ожидаемой вскоре встречей с мужем, ради которой покидала Цветаева Россию.

Отказ был резкий. Не отказ даже, а вызов. Прозвучал он в цикле стихов иронично названном «Хвала Афродите». Потом была эмиграция – сначала Берлин, а затем Прага. Позже был Париж. Но книгой «После России» парижский период не охвачен: она завершилась стихами 1925 года, написанными накануне отъезда во Францию.

Вопреки зарокам осени 1921 года Берлин подарил Цветаевой встречу, переросшую в короткий, но бурный роман с молодым издателем А. Вишняком. Стихи воспели эту встречу как последнюю любовь. Именно и только как *последняя* была она допущена на страницы лирического дневника, который торил уже путь к 30-летию Цветаевой, к рубежу, за которым виделось ей одно лишь отрешенное уединение.

Но – по слову самой Цветаевой: «рукопись – пожару хочет». Пожару чувств, а не отречению от них. В феврале 1923 года лирика, на полные четыре месяца замолчавшая, нашла выход из тупика в пожаре *заочных* страстей. И вот сначала Б. Пастернаку, а затем А. Бахраху адресуется Цветаева в письмах и стихах. Стихи эти, набегая непрерывными волнами,

¹ Части ее публиковались в № 5, 2010, № 2, 2015, № 1, 2016 год. Завершающую статью ряда «Об одной рифме в книге Марины Цветаевой “После России”» см. в: «Вопросы литературы» № 2, 2017.

² См. статью «Мотив “младенца” в лирическом сюжете книги Марины Цветаевой “После России”» в: «Вестник Ереванского университета. Русская филология», № 2, 1916 г.

заполняют странички лирического дневника семь месяцев – с февраля по август. А потом наступает черед всепоглощающей, вполне земной, хоть и не часто посещающей землю любви. У Цветаевой была за жизнь только одна *такая*. Этой любви не хватило пространства лирики, она выплеснулась в поэмы и в трагедию «Ариадна». А в книгу «После России» об руку с ней пришел четвертый и последний адресат – Константин Родзевич.

Четыре адресата – четыре разных несоприкасающихся мира. На каждого адресата стихов – независимо от человеческого его масштаба и от значительности его присутствия в реальной жизни Цветаевой – свой отдельный мир. В «сюжетном» развитии лирического дневника роль каждого уникальна. И, может быть, именно в этом особая прелесть последней прижизненной книги Марины Цветаевой.

Издатель для нее нашелся, однако, не скоро. Но вот, в октябре 1927 года Цветаева пишет Пастернаку: «Сегодня держала корректуру своей книги, уже сверстана, со страницами (153, стихи в ряд), вся книга о тебе и к тебе, даже в самый разгар Горы – обороты на тебя»³. Это действительно так: в самый разгар романа с К. Родзевичем – героем «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца» – лирика ее от времени до времени снова адресуется Пастернаку. В свете этого особенно примечательно, что нет ни единого оборота на него с 13 июня по 18 августа 1923 года, ни единого за весь период лирических посвящений Бахраху. Разумеется, наивно было бы полагать, будто причиной тому *бóльшая*, чем Родзевичем, увлеченность Бахрахом. Но в чем тогда дело? Сыграла ли тут свою роль кратковременность этого периода – всего два месяца против полуторагодового периода, так или иначе связанного с героем поэм? Или, уже в июле начав готовить материалы для драматической «Ариадны», произросшей из одноименного стихового цикла, Цветаева ощущала непрерывность своей связи с Пастернаком?

Возможно, и так. Но в письме речь идет именно о книге стихов. А в ней – очевидный, более месяца длившийся перерыв в пастернаковской теме. К тому же последовавший сразу после «разгара» *его* Горы⁴. А вслед за перерывом мгновенный и естественный возврат к ней – на полуслове оборванной и с того же полуслова возобновленной.

Не заметить это трудно, ибо 13-м июля помечено стихотворение «Брат» («Раскалена, как смоль: / Дважды не вынести! / Брат, но с какой-то столь / Странною примесью / Смуты...»), а 18-м августа – «Клинок» («Между нами – клинок двуострый / Присягнувши – и в мыслях класть... / Но бывают – страстные сестры! / Но бывает – братская страсть!»). А между ними, вклиниваясь в единый поток, монолитным и беспримесным корпусом помещаются восемь стихотворений, адресованных Бахраху.

³ Цветаева М., Пастернак Б. Души начинают видеть. Письма 1922 – 1936 годов. М., 2004, с. 397. Далее ссылки на это издание даются в тексте по след. образцу: М.Ц. – Б.П., №, стр.

⁴ Со стихотворения, в ранней редакции имевшем название «Гора», начался поток стихов весны 1923 года, так или иначе обращенных к Б. Пастернаку.

Складывается впечатление, что два *заочных* адресата любовной лирики несовместимы, что Цветаева соблюдает ей одной ведомую и для нее незыблемую, в творимых ею мирах неотменимую этику верности. Впечатление, находящее подтверждение в более поздней переписке. Летом 1926 года Пастернак, не слишком, надо признать, деликатно, писал ей о своей любви к жене («В основе я люблю ее больше всего на свете»), любви, обостряемой разлукой (она с сыном была на даче), точнее – именно в разлуке обретающей истинный, при семейной совместности утрачиваемый накал и смысл. В ответе Цветаевой сквозит нескрываемая ревность, причем по большей мере относящаяся не столько к другой женщине, сколько к *другой* – второй! – в нематериальном мире заочности. Как ни парадоксально, но именно и только в нем жена Пастернака воспринимается как соперница: «Борис, одна здесь, другая там – можно, обе там, *два* там – невозможно и не бывает. Я ни с кем не делю <пропуск одного слова>, это *моя* страна и *моя* роль, поэтому не думай обо мне вовсе» (М.Ц. – Б.П., 259).

И еще парадокс. Цветаева выводит на бумаге это «не бывает» как раз тогда, когда в стране ее заочности *были*, помимовольно соперничая, две любви – к Пастернаку и к Рильке. Очевидная непоследовательность? Или «исключение в пользу гения»? Точнее, гениев...

Но и то сказать: стихов она Рильке не посвящала. «Новогоднее» в данном случае не в счет, ибо написано на смерть Рильке. И «Попытка комнаты» тоже не в счет, потому что писалась в обращении к Пастернаку (как и поэма «С моря», в то же лето написанная), «сознанием и волей» адресовалась ему. Другое дело, что по более позднему, после смерти Рильке пришедшему ощущению Цветаевой, она «оказалась» – «о встрече с ним – ТАМ».

Бахрах гением не был. Не был он и братом по ремеслу – поэзия с критикой, как правило, не братаются. Но, похоже, в цветаевском восприятии он стал собратом Пастернака по заочности. Время Бахраха в ее пределах в августе с очевидностью истекало. Об этом, кроме вошедших в книгу стихов, свидетельствуют и черновые наброски.

Среди тех и других:

Ужас заочности...

Так из песочницы

Тихо течет песок.

—————
Это – заочности

Взгляд – из последних глаз!

—————
круг

Сих неприсваивающих рук...⁵

⁵ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997, с. 199. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках.

Пространство, пространство,
Ты нынче – глухая стена!

Геометрически полярно разные, *круг* и *вертикаль стены* равно могут нести в себе значение конца: в обоих словах сильна замыкающая функция. Особенно вблизи утекающего песка и «последних глаз». А значит, в лирике финал этого сюжета подспудно начал копиться на рубеже июля-августа. Пока пространство молчало, стихи прощально длили «час души». Когда недоразумение с почтой выяснилось, переписка возобновилась и, приобретаемая со стороны Цветаевой все более откровенный, почти исповедальный характер и вместе с тем постепенно редая, продлилась еще четыре с половиной месяца.

Но стихи замолчали.

Похоже, однако, что не только время этого заочного адресата стихов закончилось в августе. Похоже, что сами надмирные, непрожитые, точнее – в иных, не физических измерениях прожитые любовные истории исчерпали свой ресурс. Иначе откуда бы взяться строчкам «Словесного чванства / Последняя карта сдана»? В них Цветаева прощалась ведь не только с Бахрахом, она обозначала предел полугодичному бурному потоку любовной лирики, обращенной к двум равно недосыгаемым, равно «невозможным», стеной пространства отгороженным от нее адресатам. И не предполагала при этом даже возможности появления третьего. Срабатывало чувство меры, которое, для тех, кому оно ведомо, есть непреложный закон.

А чувство меры у Цветаевой, в творчестве ее, во всяком случае, было чрезвычайно чутким. Что бы ни писали-говорили – с упреком или восхищением – о ее безмерности, ссылаясь на ее же «признание»:

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший – сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!

Ибо речь ее здесь о других, не-своих мерах. Мерах, угодных, потребных «серости», обеспечивающих ей комфортную среду обитания. Сама она, творя иные миры и живя в них, не расставалась, разумеется, с мерностью, но только совсем с другой – с мерностью стиха, этики, ритма, соударяемости, со-прягаемости. Конечно, это были «не те меры», к которым привычно обыденное сознание. Но оттого они отнюдь не переставали быть путеводными, опорными, формирующими взгляд на вещи. И слух – безошибочный «певчий слух», – улавливая неверную или чересчур затянутую ноту, спасал от неточностей и неловкостей.

Достаточно вспомнить слова Цветаевой из письма Пастернаку: «Сопоставление Рильке и Маяковского для меня при всей (?) любви (?) моей к

последнему – кощунственно. Кощунство – давно это установила – иерархическое несоответствие» (М.Ц. – Б.П., 290). И добавить к ним сказанное спустя пять лет, в 1932-м, в «Искусстве при свете совести», где Цветаева сделала «Попытку иерархии» поэтов и мерой для своих дефиниций и сравнений взяла величину поэтического дара, его высоту и равноценный поэтическому – «дар личности».

В ней самой дар глагола был равен дару души: своей формуле истинного поэта она отвечала и соответствовала вполне. Но к тому же она была наделена еще и аналитическим умом. Умом, который по природе своей, даже помимовольно, даже в водовороте страстей, соотносит и соизмеряет разные величины, выстраивает системные цепочки, стремится к чистоте вывода и дорожит ею. О чем в письме к издателю журнала «Благонамеренный», кн. Д. А. Шаховскому: «Мне дорога вообще правда: чистота вывода»⁶.

Так вот, к августу 1923 года *правда* о растущей, проходящей взаимосвязанные этапы книге сводилась к следующему: два заочных адресата – Пастернак и Бахрах, каждый из которых в свой черед «окликнул» Цветаеву, поспособствовали тому, чтобы лирический дневник, оказавшийся после 30-летия Цветаевой в уединенной заводи и замолкший в некотором оцепенении на четыре месяца, снова обрел слова любви, снова заиграл многоцветьем страстей и – не нарушил при этом зарок первой чешской осени. Ибо «заустность», «заглазность» романов, породивших лирику февраля-августа 1923 года, примиряла их с отрешенностью от «любовной любви», свой разрыв с которой Цветаева, как мы помним, решительно и даже декларативно заявила еще осенью 1921-го, в цикле «Хвала Афродите».

Потом была, правда, берлинская встреча с Вишняком, воспетая как *последняя* любовь. А в первых числах августа 1922 года с написанием двухчастного на тот момент цикла «Сивилла» начался новый этап отрешения от земных страстей, по искреннему убеждению Цветаевой – окончательного отрешения. Для лирики и для души оставалась одна отдушина – заочность. И вот с нею теперь, в августе 1923-го, Цветаева прощалась.

Ровно год лирический дневник был послушен ее волевому решению: в нем полыхали жаркие костры бестелесных страстей, которым разделяющее любящих пространство было союзником и охранной грамотой. Похоже, в поединке с Психеей Афродита была побеждена и повержена. Но, как оказалось, только на время. Ибо лирический дневник обрел и продиктовал вдруг свою волю. Что и признавала Цветаева в одном из писем к Бахраху где-то около 10 сентября: «Если Вы внимательно вчитаетесь в первое после разминовения, очень внимательно, сверх, Вы поймете что в жизни моей не все как месяц назад. Разбег был взят слишком большой, я уже неслась по пути живого (допелась!) если это был бы столб я бы разбилась <...> Человек со мной рядом. Ваше дело поставить его – между нами.

⁶ Цветаева М. Собр. соч. в 7 томах. М., 1994-1995, т. VII, с. 34.

Счастлива ли я с ним? Да <...> Поскольку умею <...> Ничего не знаю о будущем, – м. б. и мост! (т.е. с моста, 1932 г.) <...> Этот человек – хороший повод для смерти, всё налицо. *Чары чуждости*» (214).

Впрочем, этих именно слов адресат не читал, это «*допелась!*» осталось в рабочей тетради, которая сохранила черновики многих цветаевских писем. О встрече с Родзевичем в отправленном варианте письма она сказала несколько иначе, свои изменившиеся отношения с лирическим дневником предпочла осознавать и выяснять тет-а-тет.

А они менялись радикально – это вне сомнений. Ибо ему, навевшему чары взаимного, телесно-взаимного притяжения, предстояло теперь вместить отторгнутую и преоборенную было «любовную любовь», а он – всей логикой почти полуторогодичной своей устремленности – не мог этому не сопротивляться. Другими словами, страстный, бурный «очный» роман с человеком, о котором Цветаева сказала – «хороший повод для смерти», внутри книги «После России» хорошим поводом для стихов не был никак. И все же стихи были, хотя было их, в целом, немного.

В каком же ключе исполнена лирика той осени, обращенная к четвертому и последнему адресату книги?

В отправленном Бахраху письме от 10-го сентября о «счастье» тех дней Цветаева сказала: «Я сейчас на резком повороте жизни, запомните этот мой час, я даром таких слов не говорю и таких чувств не чувствую <...> Воздух, которым я дышу – воздух трагедии <...> У меня сейчас определенное чувство кануна – или конца (Что́, может быть – то же!)»⁷.

Она стоит пока еще только на пороге стихов, а ключевые слова уже сказаны – воздух трагедии, чувство конца. Этой трагедии не пригодился опыт игры роковых страстей: ни плача, ни причитания, ни литературных посредников – она не приняла в арсенал своих скупых и очень жестких средств. Достаточно вспомнить стихотворение «Последний моряк» (15 сентября), чтобы понять, как далека поэтически эта трагедия от монологов Офелии и Федры:

О ты – из всех залинейных нот
Нижайшая! – Кончим распрю!
Как та чахоточная, что в ночь
Стонала: еще понравься!

<...>

– и путала кровь с вином,
И путала смерть с любовью.

Так, не повторив ни мотива «последней любви», ни стилистики «страстных стихов» февраля – марта, ни тем более материнского «наклона» июльской лирики, на нижайшей трагической ноте, в каждом стихотворении срываясь с любви в смерть, заканчивала Цветаева четвертую часть

⁷ Там же, т. VI, с. 606.

книги. И тут нельзя не заметить, как по-разному преломлялись дни, отпущенные роману с Родзевичем, в письмах Цветаевой к нему и в ее стихах: в первых – переполненность чувств, нежность и нескрываемое счастье, снева, как когда-то в Берлине – «Жизнь с заглавной буквы», а во вторых – трагедия и смерть. Заметив же, нельзя не удивиться тому, как прочны и протяжны в «После России» нити, плетущие единое «повествование», обеспечивающие его цельность и «постепенность».

Если не считать двух стихотворений, помеченных декабрем и в книгу не вошедших, лирический дневник замолк 24 октября, замолк – на сей раз почти на восемь месяцев: Цветаева сначала возобновила работу над «Тезе-ем», а потом, уже после разрыва с Родзевичем, писала главные свои посвящения ему – поэмы «Горы» и «Конца».

Это о качественной, так сказать, разнице. Но есть и количественная. За год и три месяца (с 11 июня 1922 года по 10 сентября 1923-го) было написано 115 стихотворений, вошедших в книгу. За следующие год и восемь месяцев (с 10 сентября 1923 года по 7 мая 1925-го) – всего 38. Лирический дневник и в этом, статистическом, плане оказывал сопротивление вновь возникшему любовному сюжету, и лирика уходила в эпос. Ведь именно после сентября 1923 года были написаны три поэмы: «Поэма Горы» (1 января – 1 февраля 1924 года), «Поэма Конца» (1 февраля – 8 июня 1924 года) и «Крысолов» (1 марта – осень 1925 года). И еще трагедия «Тезей», названная позже – «Ариадна» (лето-осень 1923 года – лето-октябрь 1924-го).

Что касается поэм, то их связь с последним адресатом книги не может вызывать сомнений. Разве только «Крысолов» небезоговорочен в этом ряду. Или, во всяком случае, не так однозначен. Он писался уже в 1925-м, когда, как могло показаться, буря страстей осталась в прошлом. Однако полагаю, правы исследователи, явственно видящие эту связь. Как, например, И. Шевеленко: «Цветаева начала работу над поэмой “Крысолов” 1 марта 1925 года, когда ее новорожденному сыну исполнился месяц <...> “Лирическая сатира” (как определила Цветаева жанр своей поэмы) на город Гаммельн прямо продолжает тему города “мужей и жен”, возникшего “на развалинах счастья” героев “Поэмы горы”, – города, которому “в час неведомый, в срок негаданный” <...> гора мстит разрушением его устоев. Эта мстящая, разрушающая сила явлена теперь в облике Крысолова, за которым для Цветаевой стоит “Дьявол – Соблазнитель – Поэзия”. “Крысоловом” Цветаева берет своеобразный реванш после “Поэмы конца”: если в последней рассказывалось о том, как жизнь отнимает у поэта право на счастье (не отдавая в его власть земного возлюбленного), то в новой поэме уже поэзия отказывает жизни в праве на продолжение, отнимая у нее будущее – детей»⁸.

Это последнее предложение, несколько спрямляя, можно прочесть и

⁸ Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой. Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002, с. 280, 281.

так: жизнь отняла у поэта право на счастье, теперь поэт отнимает у отцов и матерей *их* счастье – детей. Возможно ли, чтоб осуществление такого творческого замысла, возникшего в этот именно момент – а захватил он Цветаеву, по ее собственному свидетельству, в последние месяцы беременности – никак не коррелировало бы с «собственным ребенком» поэта? И совсем ли случайно свой разговор о «Крысолове», поэме с таким жестоким и прекрасным «Детским раем» в финале, начинает Шевеленко с упоминания новорожденного сына Цветаевой?

Оставим вопросы открытыми.

И обратим внимание на то, какое значение даже спустя годы придает сама Цветаева совпадению некоторых дат:

«Послесловие к Горе (Есть пробелы в памяти – бельма) написано 1-го февраля 1924 г.

Ровно год спустя – м. б. час в час – рождение Мура. (Пометка 1933 г.)» (282).

И чуть дальше в Сводных тетрадах:

«Поэма последнего (Поэма Конца. Пометка 1933 г.) начата 1-го февраля 1924 г.» (286). То есть тоже ровно за год до рождения сына.

Своей поздней пометкой она, так или иначе, вовлекает ребенка в водоворот страстей, породивших две великие поэмы – Горы и Конца. Причем напрямую связывает – с первой из них. С той, где раскатисто, на рефренных «гора горевала» – «гора говорила» построены, среди нескольких других, и такие строфы:

Еще говорила гора, что табор –
Жизнь, что весь век по сердцам базарь!
Еще горевала гора: хотя бы
С дитятком – отпустил Агарь!

Еще говорила, что это демон
Крутит, что замысла нет в игре.
Гора говорила. Мы были немые.
Предоставляли судить горе.

Кроме того, непосредственно перед Послесловием («Есть пробелы в памяти, – бельма») предполагался возврат к теме, на сей раз такой –

Милый аист, носи, не спрашивай –
Не печась о своей красе
Надо женщиной быть: вынашивать!
Все желанны! законны – все!

Он, как и сопровождающий его комментарий – «Лежу в поле. Еле вожу карандашом. Закрою глаза – и с тобою» (281), – остался среди черновиков.

Дает ли это все основание понимать позднюю пометку Цветаевой как знак того, что Гора, в конце концов, рассудила в пользу Агарь?

Оставим и этот вопрос открытым.

И вернемся к третьей, не менее великой поэме, начатой ровно через месяц – день в день – после рождения сына. И непосредственно включившей его в свой текст:

Возвеселися же, мать, коль
Пуговицею – носик:

Знак добронравия. (Мой же росс
Явственно горбонос –
В нас.)

В текст – и в авторское примечание: «Мой сын Георгий (Мур), родившийся в полный разгар мечты о Крысолове и первой главы его – 1-го февраля 1925 г., в воскресенье, ровно в полдень, в безумную (последнюю!) вьюгу, в избе, в деревне Вшеноры, близ Праги»⁹.

Настойчивый возврат в связи со всеми тремя поэмами к теме сына станет куда понятнее, если отлистать на год календарь и прочесть – пусть только выборочно – письмо Цветаевой к Бахраху от 10 января 1924 года. В ту пору она уже писала «Поэму Горы», строфы из которой процитированы выше. В письме о том же сказано – так:

«Милый друг, я очень несчастна. Я рассталась с *тем*, любя и любимая, в полный разгар любви, не рассталась – оторвалась! В полный разгар любви, *без надежды* на встречу <...> С ним я была бы *счастлива*. (Никогда об этом не думала!) От него бы я хотела сына. (Никогда этого не будет!) Расстались НАВЕК, – не как в книжках! – потому что: *дальше некуда!* *Есть*: комната (любая!) и в ней: он и я, вместе, не на час, а на жизнь. И – сын. Этого сына я (боясь!) желала страстно, и, если Бог мне его не послал, то, очевидно, потому что лучше знает. Я желала этого до последнего часа. И ни одного ребенка с этого часа не вижу без дикой растрavy»¹⁰.

Было ли рождение сына ровно через год – «м. б. час в час» – после окончания «Поэмы горы» новым витком растрavy, или – осуществлением страстной мечты? Впрочем, осуществлением мечты было в любом случае – Цветаева о сыне мечтала давно и после смерти дочери Ирины «обещала» его мужу. Какая ее мечта, которая из двух, сбылась – гадать не будем. Вокруг отцовства судачили, и немало, современники. Биографы Цветаевой судят и рдят о нем и поныне. Склоняются, правда, все больше к канонической версии: у Сережи и Марины родился сын Георгий. И имеют для этого веские основания – в записях и письмах Цветаевой есть прямые, кажется, тому свидетельства.

А Мария Белкина, стремясь закрыть этот вопрос раз и навсегда, сказала: «...Не наше дело *что* и *как!* <...> Вполне достаточно слов самой

⁹ Цветаева М. Собр. соч. в 7 томах, т. III, с. 54.

¹⁰ Там же, т. VI, с. 621, 622.

Цветаевой: “Я высчитала (?! – Т.Г.), Мур сын Сережи”. И обсуждению это не подлежит!»¹¹.

С таким доводом, разумеется, не поспоришь. Да и желания спорить нет никакого. Если сегодня и стоило бы знать правду, то только для того, чтоб представить себе и попытаться понять, через *что* проходила Марина Цветаева в то время – в последние два года, когда дописывалась книга стихов, когда писался «Крысолов».

Когда накануне «Крысолова», только встав с постели после родов, записывала она в тетради:

«С спокойствием кормящей

Лирическое млеко

(Состав: ревность, гордость, обида, пр. Всякими ядами.)

– не молоко:

Чистейшее вдохновение!» (340).

Когда спустя несколько дней даже не жаловалась – констатировала: «Живу, везу. Но глаза весь день полны слез и что-то внутри так натянуто, как ни одна струна ни под одним смычком. Так только жилы натягиваются – на дыбу» (341).

Когда среди черновики «Крысолова», уже в конце марта – начале апреля, выводила она попутную запись:

«Шахматная партия страстей...

(Строка во сне)

...Отдай я Вас на людской суд – Вас бы люди разорвали. А я, как видите, Вас даже иногда во сне вижу...

Если Вы щадите себя (свою душу) Вы – презренны. Если мою – Вы просто меня не поняли» (355).

Когда спустя два с половиной месяца после рождения сына (16 мая), все еще работая над «Крысоловом», написала стихотворение «Высокомерье – каста», в книгу не включенное и опубликованное впервые только в 1990 году. Хронологически оно следует сразу за финальным в «После России» стихотворением «Русской ржи от меня поклон...» (7 мая). То есть к книге непосредственно примыкает. И не из нее ли, из одной из ее тем произрастает?

Прочтем его:

Высокомерье – каста.

Чем недостаток – отказ.

Что говорить: не часто!

В тысячелетье – раз.

¹¹ Белкина М. Скрещение судеб. М., 2005, с. 206.

Все, что сказала – крайний
Крик морякам знаком!
А остальное – тайна:
Вырежут с языком.

И добавим к списку открытых вопросов еще один: к чему бы и о чем бы все три записи, а также эти две строфы, приравненные Цветаевой к морскому сигналу бедствия?

О чешском периоде, о едином источнике, из которого черпалось тогда вдохновение, спустя годы – 4 марта 1928 года – напишет Цветаева Пастернаку. Напишет, сетуя на нынешний творческий застой:

«Я всегда жила любовью. Только это и двигало мною <...> Сейчас – до-олгое сейчас – полных четыре года я никого не любила, ни одного поцелуя никому – 4 года. Сначала (Поэмы конца, горы, Крысолов, Тезей) жила старым порохом <...> Федру я уже писала в окончательном тупике, абсолютно равнодушная к ее судьбе / ко всем в ней, так же. Начало иссякновения. Прорыв – Письмо к Рильке*, единственная после Крысолова моя *необходимость* за эти годы <...>

С 1925 г. ни одной строки стихов* <...> В Чехии был колодец, и ведро, и деревья, и *нищенство*, и *всё*, что ты знаешь и чего не знаешь, в общем я всю Чехию насквозь пролюбила, отсюда – всё. А сейчас тоска без тоски <...>

Сейчас Егорушка по долгу чести. Сказка, небывалая сказка, сама себя завораживаю – *о, как я знаю свою кривую*. С 42° Поэмы конца к 35° Федры, к 32° Поэмы Воздуха.

Пойми меня правильно. Крысоловом (*мною* во мне) я *отыгрывалась*, как когда-то Царь-Девницей. Ведь две возможности справиться: либо Поэма Конца (ты, тебя, тебе, тобой и т.д.), либо Крысолов / либо войти в рану, поселиться в ней, либо засыпать ее горячей золой, на которой *новый* дом. Этой золой и домом был Крысолов. В рану – над раной – но всегда *РАНА*.

А – с чего мне сейчас писать?» (М.Ц. – Б.П., 475).

Комментировать тут нечего. Разве что заметить одну неточность: за «Тезея» (первоначальное название «Ариадны») Цветаева принялась летом 1923 года, еще до романа с Родзевичем, и «жила» она тогда совсем другим, не старым, «порохом». Это не мелочная придирка, потому что уточнение и возврат к хронологии и «постепенности» позволяют увидеть в основе «Тезея» не одну, а две «раны» – по характеру очень разные.

Вспомним, с чего начинался этот сюжет еще в марте 1923-го. Цветаева, прощаясь с уезжающим в Россию Пастернаком, написала цикл «Провода», и в первом же стихотворении вся ее боль, все сожаления

...сли – лись
В Ариаднино: ве – ер – нись.

Сразу же по завершении «Проводов», в апреле, был написан двухчастный цикл «Ариадна»:

I

Оставленной быть – это втравленной быть
В грудь – синяя татуировка матросов!
Оставленной быть – это явленной быть
Семи океанам... Не валом ли быть
Девятым, что с палубы сносит?

Уступленной быть – это купленной быть
Задорого: ночи и ночи и ночи
Умоисступленья! О, в трубы трубить –
Уступленной быть! – Это длиться и слыть
Как губы и трубы пророчеств.

2

– О, всеми голосами раковин
Ты пел ей...
– Травкой каждую.
– Она томилась лаской Вакховой.
– Летейских маков жаждала...

– Но как бы те моря ни солонь,
Тот мчался...

– Стены падали.

– И кудри вырывала полными
Горстями...

– В пену падали...

Это канонический текст. В рабочей тетради остались между тем неиспользованные варианты. Десятилетие спустя Цветаева бережно переписала их в Сводные тетради. Для нас они очень важны. Потому, во-первых, что в них куда заметнее непосредственная связь с реальностью той весны, потому, во-вторых, что они сопровождаются авторской ремаркой, позволяющей увидеть в цикле зародыш большой вещи.

«...А

... вослед веслу...

Я учусь себе потихоньку

Ариаднину ремеслу.

Быть оставленной – значит долго,

Долго помнить –

Быть оставленной –
В предугранный час истом
Предоставленной другом – богу:
Небожителю – божеством» (138).

И далее – та самая ремарка: «(Около “Оставленной быть” – и уже формула всего Тезея.)»

Наконец – еще одна строфа, которой предполагалось завершить первое стихотворение цикла:

«Тезей! Ты оставил! Тезей ты как вор
[...]
Веленью Дионисову распростер
Подругу. Клейми же, бессмертный позор
Тезея – бессмертного труса!» (138).

Первое стихотворение – в его каноническом варианте. В том, где собственные беда и боль спрятаны в мифологическом сюжете, где авторское «я» вне текста. Оно, несомненно, подразумевается, но опосредованно – через предшествующие стихотворению «Провода». И именно в этом, несколько отстраненном, варианте предполагалось «послестишие», клеймящее Тезея.

В другой, первоначальной, версии («... вослед веслу – / Я учусь себе потихоньку / Ариаднину ремеслу...») роль и рок Тезея виделись иначе. Что явствует из последнего в Сводных тетрадах наброска:

«Оставлена, брошена
[...]
– Пусть так, но не дешево
Уступлена, куплена...» (138).

Ибо здесь – хотя и неявно, хоть полунамеком – Тезею не отказано в страдательности: ему пришлось дорогой ценой заплатить за свой отказ от Ариадны.

Заметим попутно, что миф сам по себе существует в двух версиях: в одной из них Тезей покидает Ариадну по велению Диониса, в другой – по собственному почину. Как видим, с самого начала Цветаева вообще игнорирует второй вариант. Себе в этом любовном поединке отводит роль Ариадны, что в обстоятельствах весны 1923-го более чем понятно. А в суде над Тезеем в тот момент явно колеблется.

Самые ранние наброски к «Тезею» (а в замысле он был началом драматической трилогии, рассказывающей о трех женщинах в его жизни – Ариадне, Федре и Елене, однако осуществились только первые две части) сделаны в июле. Берясь за разработку первой части трилогии, Цветаева видит образ Тезея по-прежнему двойко: «Тезей, выведенный Ариадной из лабиринта, увозит ее на остров Наксос и там, по велению Диониса, покидает. (Неблагодарность.) Но, любя, забыть не может» (186). То есть «трусость» сменилась неблагодарностью, а «не дешево уступлена» осталось неизменным.

С Ариадной же она по-прежнему отождествляется.

Показать это можно на многих примерах. Ибо строй мысли, а также реплики, вложенные в уста героини, очень характерны для самой Цветаевой, а две скобки-ремарки напрямую говорят об очень личностном восприятии разрабатываемого сюжета.

Первая вклинивается в спор Ариадны со своей любовью к Тезею: она всячески уговаривает его оставить ее, предупреждает о бедах, которые обрушатся на него, если он нарушит клятву верности, говорит, что, только отвергнув его, она может его спасти, что после первого поцелуя она не вольна уже будет ему помочь. Трижды повторяет она свои доводы, трижды не соглашается на уговоры Тезея. И тут Цветаева, перебивая ее, записывает «(NB! что-то уж очень они торгуются, NB! вроде меня – в любви)» (187). Но «торгуется», по сути, одна Ариадна, и это именно в ней Цветаева не без иронии узнает себя.

И чуть ниже по тексту еще раз «вмешивается» в речь героини: «Оставив меня хотя бы час спустя как твои уста прильнут к моим (NB! проще – поцеловать, что я и делала, а потом – продолжала) ты совершишь проступок за который всю жизнь будешь нести кару» (188).

Наконец, третья скобка, которая говорит о «кровности» для Цветаевой уже всего сюжета, хотя и тут Ариадна на первом плане: «Через сцену (NB! не театральную! моей души, где все это происходит) – маленькая девочка, простоволосая, в слезах и в бешенстве. – Ариадна! Ариадна! Ариадна! О, возьми меня с собой! О, не покидай!» (188). Это кричит младшая сестра героини – Федра, и о ней, ставшей много спустя женой Тезея будет вторая часть трилогии.

И еще одно: летом же 1923 года, в период, когда делались эти наброски к третьей картине трагедии (забегая вперед, скажем, что образ Ариадны остался прежним и в окончательном варианте), Цветаева написала стихотворение, впервые опубликованное лишь в 1990 году. Его ранняя редакция, соседствующая в Сводных тетрадах с записью, к трагедии непосредственно относящейся, говорит о том, что Ариадна трагедии и Ариадна «Проводов» едины, другими словами – Цветаева на этом этапе никакой дистанции между собой и античной героиней не подразумевает:

«Все так же – в ту же! – морскую синь –
Глаза трагических героинь.
В сей зал, бесплатен и неоглядн,
Глазами заспанных Ариадн

Оставленных, очесами Федр
Отвергнутых, из последних недр
Вотще взывающими к ножу...
Так, в грудь, жива ли еще, гляжу» (192).

Очевидно, что это возврат – эмоциональный, образный, настроенческий – в пастернаковскую «главу», заверение в неизменности чувств, оборот на более ранние стихи изнутри новой большой вещи, которая, совсем не исключено, изначально была обращена все к тому же адресату.

Однако работа над ней, совпавшая с началом бахраховского периода, прервалась затем на два месяца и возобновилась только осенью. Как раз тогда, когда в жизнь Цветаевой вошел Родзевич. Хотя, строго говоря, появился он много раньше – в начале апреля. Но то была совсем другая встреча. О чем свидетельствует сделанная Цветаевой тогда же, в апреле, дарственная надпись на книге «Ремесло»: «Моему дорогому Радзевичу на долгую и веселую дружбу».

Так что вернемся в осень. И вспомним, что лирический дневник эту, пришедшую на смену веселой дружбе, серьезную и ни с чем в жизни Цветаевой несравнимую любовь, всячески отторгал. Не это ли, среди прочих, было причиной возврата к замыслу трагедии? Так или нет, но весь короткий (от силы три месяца) и бурный роман сопровождался работой над «Тезеем».

Она написала первую картину. Когда 5 декабря приступила ко второй («Тезей у Миноса»), разрыв уже близился. Точнее – настал час выбора. Любовь или семья? Долг или страсть? И в любом случае жертва. Себя ли принести в жертву или семью? Для Цветаевой, полагаю, вопрос этот – при всей непосильности выбора – был риторическим. И вот в момент душевного смятения она пишет две строфы – поначалу как будто о Тезее, вступившем в тронный зал царя Миноса, а потом все больше и больше о себе:

«Оставленного зала тронного
Столбы (оставленного в срок!).
Косые улицы наклонные,
Стремительные как поток.

Чувств обезумевшая жимолость,
Уст обеспамятевший зов...
Так я с груди твоей низринулась
В бушующее море строф» (272).

Под последней строкой – запись: «(Смесь Тезея и собственной беды.)»

Все оказалось правдой. Сначала «бушующее море строф» двух поэм в течение полугода то ли растравляло рану, то ли залечивало ее, но в любом случае заполняло время самой острой боли. Потом, когда настал черед «Тезея», к первоначальному замыслу, преображая его, примешался опыт «собственной беды».

В начале следующего лета в тетради появляется запись, однозначно как будто отвечающая на наш незаданный выше, во всяком случае, не проговоренный вопрос: «Поэма Конца кончена 9-го июня 1924 г., в Иловицах. (А конец во мне – куда раньше! Начав как вздох, дописывала как долг.)»

(295 – 296). Ему предшествует и вторит другая запись: «Продолжение и, надеюсь, окончание Поэмы Конца. (Оцените это *надеюсь!* 1933 г.)» (295).

Ставить под сомнение эти признания Цветаевой, доверяясь ей во всем остальном, было бы, по крайней мере, неэтично. Проще говоря – нечестно. Ведь выборочное доверие – прямой путь к подтасовкам. Поэтому поверим, что *по ощущению того момента* так оно и было. Но потом что-то вновь изменилось, и стихи конца этого – начала следующего года недвусмысленное тому свидетельство. Но о них в своем месте.

Только об одном из них скажем сейчас. Скажем в связи с весьма идиллической картиной семейного очага, которая возникает в книге М. Белкиной: «И вот ноябрь 1924 года. Отшумели бурные увлечения Марины Ивановны», (она – Т. Г.) «полна заботы о Сергее Яковлевиче <...> живет его интересами, хлопотами по дому, ждет сына, занимается с Алей, играет роль “Евы – хозяйки дома”, столь ей ненавистную и непривычную, еще усугубляемую тяжестью деревенского быта и нищетой <...> И в письме к Черновой-Колбасиной от 26 ноября, где она пишет о Родзевиче: “Постояли – разошлись... Как все просто, если бы знать!”»¹².

Разумеется, здесь нет сознательного искажения фактов – все сказанное базируется на воспоминаниях современников и письменных свидетельствах. Хотя бы на отрывке из письма самой Цветаевой, которое Белкина цитирует. Цитирует и доверяется ему вполне. Но ведь есть другие свидетельства, и они несколько противоречат нарисованной картине. Такие как, например, стихотворение, написанное в январе 1925 года – в самый канун рождения сына, которого Цветаева ждет, «занимаясь с Алей» и «живя интересами Сергея Яковлевича»:

Дней сползающие слизи,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.

И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спать?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

Как с ним – не включенным, конечно же, в книгу, не преданным на веку современников огласке – быть? Как вместить его в рамки уверенно-упокоительного утверждения – «отшумели бурные увлечения Марины Ивановны»?

Это не в упрек говорится. Тем более не в упрек, что к моменту первого издания книги Белкиной (1992) стихотворение это, вполне возможно, не было еще опубликовано. Хотя и вошедших в книгу стихов той зимы впол-

¹² Белкина М., указ. соч., с. 218.

не достаточно было бы, чтоб усомниться в душевном покое Цветаевой и царящей в ее доме семейной идиллии.

Взять такую, например, строфу из помеченного 22 января 1925 года стихотворения «В седину – висок»:

Не в пуху – в пере
Лебедином – брак!
Браки розные есть, разные есть!
Как на знак тире –
Что на тайный знак
Брови вздрагивают –
Заподозриваешь?

До рождения сына – всего неделя. Супружество названо «розым». Над ним к тому же витает некая смута, во всяком случае – настороженность. Второе лицо единственного в строфе смыслового глагола не оставляет как будто сомнений в том, чья она. А если так, то это первое и последнее во всей книге упоминание Сергея Эфрона. По крайней мере, стрелочка, к нему ведущая.

Правда – как ни удивительно – существует и другое прочтение этих строк. В. Швейцер пишет: «Ее связь с Пастернаком воспринималась Цветаевой как мистический брак, в котором вдохновенье связывает крепче любых других уз»¹³. И приводит в подтверждение сказанному первые три строки из процитированного здесь семистишия. Ей вторит, опираясь на тот же отрывок поэтического текста, Джейн Таубман: «Свои отношения с Пастернаком она (Цветаева. – Т. Г.) объясняет, обыгрывая старинное русское выражение “Ни пуха ни пера” (пришедшее в язык из жаргона охотников): их союз основан не на пухе, а на лебедином пере»¹⁴.

Оставляя в стороне прочие недоумения, зададимся только двумя вопросами: 1) а как вписываются в такую трактовку оставшиеся четыре строки и не потому ли они опущены, что никак не вписываются? 2) по какой ассоциации – при обращенности к Пастернаку – возникает *лебединое перо*?

То самое, которое в разговоре о реальном, а не «мистическом браке» Цветаевой совершенно недвусмысленно, по нашему убеждению, отсылает к «*Лебединому стану*» – книге стихов о Добровольчестве. Книге, имевшей непосредственное отношение к мужу, книге, овеянной гордостью и тревогой за него – война Добровольческой армии.

В этом лишний раз удостоверяет и авторское примечание, сделанное в 1938 году: «Здесь кончается мой Лебединый Стан. Конечно – я могла бы включить в него всю Разлуку, всего Георгия, и вообще добрую четверть Ремесла...»¹⁵. То есть стихи, непосредственно к мужу обращенные.

¹³ Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 2020, с. 333.

¹⁴ Таубман Дж. «Живя стихами...» Лирический дневник Марины Цветаевой. М., 2000, с. 253.

¹⁵ Цветаева М. Книги стихов. М., 2006, с. 389.

О том же – уже совсем напрямую – говорит не вошедшее в «Ремесло», но сохраненное Сводными тетрадами стихотворение, из которого достаточно привести здесь две строфы:

«Что́ это – крылом и звоном
Легкий сон тревожит мой?
Это там, за тихим Доном –
Белый лебедь боевой.

<...>

Кто это – навстречу зорям,
Белый – с именем моим?
Это там за синим морем –
Белый лебедь невредим!» (74).

А если все так, то первое двустушиие, организованное вокруг явной автореминисценции, выявляет в супружестве высокое союзничество (вспомним «Содружества заоблачный отвес»), но не любовный союз.

И никак, *конечно же*, не подразумевает Пастернака.

Которому, кстати, в одном из писем Цветаева сказала: «Для меня всегда важно прилагательное». Как будто в том числе и о «*лебедином* пере» сказала.

Вернемся, однако, к М. Белкиной. И – особенно после того, как столкнулись с таким разным пониманием стихов – повторим: все это не в упрек ей сказано. А только к тому, что, относясь с естественным доверием к признаниям поэта, общую картину стоило бы все же складывать из суммы признаний, даже (а может быть, и в первую очередь) тогда, когда они противоречивы. И отдавать при этом предпочтение тетрадным записям, стихам (в том числе и не включенным в книгу) и их черновым вариантам.

5 июля 1924 года Цветаева написала стихотворение «Остров», навеянное первым осознанием наступившей беременности. А 9 июля она вернулась к «Тезею» и, уже не отрываясь от него, закончила пьесу 7 октября.

Особенно тщательно разрабатывала диалог между Тезеем и Дионисом, сцену, где бог оспаривает у человека право на Ариадну. Но продолжала ли Цветаева, обдумывая (осень 1923 – январь 1924 года) и пища (август-сентябрь 1924-го) эту четвертую картину («Наксос»), отождествляться с Ариадной? На этот вопрос давно и, по нашему убеждению, совершенно безошибочно ответила Ирма Кудрова: «Теперь (после встречи с Родзевичем. – Т.Г.) Марина ощущала себя не Ариадной – Тезеем! Ибо это перед ним возник роковой выбор: предпочесть земную любовь – или отречься от нее ради Высшего долга?»¹⁶.

Излишне говорить, как напрямую этот выбор связался у нее с тем, который пришлось сделать ей самой. Поэтому уйдем несколько в сторону

¹⁶ Кудрова И. Путь комет. В 3-х томах. СПб., 2007, т. 2, с. 110.

и пойдем, что авторское перевоплощение внутри античного сюжета, под сказанного пастернаковской линией лирики, было предопределено чуть ли не изначально – жизненные обстоятельства лишь окрасили его личной болью. Ведь Ариадна – любимица Афродиты. Это она, всевластная богиня, будет мстить Тезею за то, что он уступил Ариадну Дионису, «изменил» ей и своим клятвам. И всю трилогию предполагалось назвать «*Гнев Афродиты*». Могла ли Цветаева – Сивилла, любимица Феба – не ситаутивно, а всерьез и надолго принять на себя столь чуждую ей роль? Могла ли представить Афродиту, мстящей за нее?

Отрицательный ответ, подсказанный логикой развития лирического дневника, начиная еще с осени 1921года, напрашивается сам собой. И находит подтверждение в записи октября-ноября 1923-го: «(По мне: Дионис – мужское явление Афродиты, ее единственный и истинный брат. Такой же близнец, как Феб – близнец Артемиды. *Пара*. Чувствую это по прерению, которое у меня к обоим)» (251).

Обратимся теперь к сказанному о трагедии дочерью Цветаевой. В комментарии к первому отечественному изданию «Ариадны» А. Эфрон писала: «Под влиянием только что созданных поэм Цветаева вносит значительные изменения в *трактовку* своего замысла, переносит центр тяжести всей пьесы на решение психологического конфликта. Переосмысливая сюжет, Цветаева в первую очередь устраняет ранее намечавшуюся линию активного вмешательства богов-покровителей в судьбы героев <...> По первоначальному замыслу, Тезей должен был уступить Ариадну Вакху из страха перед ним (“борьба между любовью к Ариадне и страхом божества”). В окончательном варианте трагедии Вакх воздействует на Тезея не божественной своей властью, а силой человеческого убеждения <...> Вакх убеждает Тезея в тленности, неверности, “отвращающей тщете” земной любви, и этим – побеждает <...> Тезей отказывается от Ариадны не из страха божественной кары, а во имя высшей любви к ней»¹⁷.

Все так. Из предварительных материалов видно, как билась Цветаева, пытаясь понять мотив поступка Тезея. Снова и снова задавалась вопросами: что произошло на Наксосе? чем Дионис напугал (?), соблазнил (?), обезоружил (?) Тезея? И, в конце концов, мотив страха был устранен. Да и то сказать – оставь его Цветаева, он все равно был бы не убедительным. Потому что от божественной кары решение, принятое Тезеем, никак не спасало. Ведь теперь он становился мишенью ненависти и мести ничуть не менее могущественной богини Афродиты – покровительницы Ариадны.

Но есть еще одно «значительное изменение» замысла, к которому поэтапно шла Цветаева и которое А. Эфрон обошла стороной. Если в нем разобраться, то и в наблюдение И. Кудровой придет существенное допол-

¹⁷ Цветаева М. Избранные произведения. М., 1965, с. 786, 787.

нение. Потому что важен не только сам выбор Тезея, в котором Цветаева волею судеб с ним совпала, но и обстоятельства, этот выбор сопровождающие. Со свойственной ей последовательностью, с «почти паталогической», по слову И. Бродского, «потребностью договаривать, додумывать, доводить все вещи до логического конца»¹⁸, Цветаева в своем единении с Тезеем добивается того, чтобы в нужный момент их голоса слились в общей для обоих реплике. Этому и служит радикальное изменение не только замысла, но и самого мифа.

О том, как синхронизировала Цветаева обстоятельства мифологического героя со своими собственными, скажут нам разновременные ее возвраты к центральной сцене трагедии.

В самых первых набросках (лето 1923-го) читаем: «Накос. Ариадна – Тезею: “Эту ночь еще – спи без меня!” Сон Тезея: явление (голос) Диониса» (187).

В набросках октября-ноября, выписывая «факты» о мифологическом Дионисе и неожиданно оспорив один из них, Цветаева делает первый шаг к переосмыслению этой сцены:

«Дионис:

Бог влажных мест. Дионис воскресает и умирает. Скала на которой он спал с Ариадной – источник нектара. (По мне – он с Ариадной на Накосе не спал: спал Тезей, а м.б. лучше, чтобы и Тезей не спал? (Поцелуи и разговоры.))» (251).

В январе 1924 года, уже в период работы над «Поэмой Горы», среди «отдельных записей» – новый оборот к «Тезею», и именно к этой сцене:

«Вопрос Тезея – Дионису: –

– Но зачем же не раньше? Зачем дав мне эту ночь? Ведь только после ночи с любимой мы знаем как ее любим» (278).

Согласно Сводным тетрадам, это окончательное решение сцены в январе прозвучало впервые.

5 августа 1924 года Цветаева «между делом, т.е. во время Тезея» написала второе, не вошедшее в книгу стихотворение, обращенное к имеющему родиться сыну – «Над колыбелью твоею – где ты?» Затем 11 августа вернулась к нему, чтобы сделать еще два наброска. В частности такой:

«...Все м бы колыбель:

Только *мачеха* качает!

(жизнь)» (321).

На эти же дни приходится последний предварительный набросок «Накоса», и в нем январское решение сцены дается как нечто уже готовое, между тем как остальной текст еще не только не написан, но и не додуман: «Монолог Тезея над спящей Ариадной (найти!). “Спит, негой насыщенная...”» (299).

¹⁸ Бродский И. Об одном стихотворении. В кн.: Цветаева М. Новогоднее. М., 1995, с. 26.

И отсюда уже напрямую – к окончательному варианту:

Спит, скрытую истину
По-знавшая душ.
Спит, негой насыщенная,
Спи! – Бодрствует муж.

Куда более сильному, чем «поцелуи и разговоры». Понятно, впрочем, почему Цветаева далеко не сразу пришла к нему: согласно мифу мужем Ариадны на Наксосу стал Дионис. И столь радикальное изменение сюжетной первоосновы потребовало времени и постепенности («а м.б. лучше, чтобы и Тезей не спал?»).

Итак, драматургически вещь усилилась, фактически и психологически – приблизилась к собственной «бед» Цветаевой. Теперь Тезей, как и сама она, отказывался от испытанного уже счастья. Отказывался ради Ариадны, чтоб, став женой Диониса, она обрела вечную молодость, сама стала богиней. И готов был принять мечь Афродиты – за отказ от любви. Она обрушится на него, когда он потеряет сначала отца, потом сына Ипполита и жену Федру.

А Цветаева, принеся, подобно герою трагедии, непосильную жертву, сделавшая свой «невозможный» выбор, получала теперь возможность вложить в уста Тезея столь важные для нее самой слова: «Но зачем же не раньше? Зачем дав мне эту ночь?». Он говорит это Дионису. Однако, как писала Цветаева, «по мне: Дионис – мужское явление Афродиты, ее единственный и истинный брат» – «близнец». (Заметим, кстати, что это родство было «установлено» тогда же – в октябре-ноябре, и там же – две записки в Сводных тетрадах непосредственно соседствуют, когда и где Цветаева впервые допустила «ночь любви» Тезея: «По мне <...> с Ариадной на Наксосу <...> спал Тезей».) И, следовательно, сливая свой голос с голосом Тезея, она – через голову Диониса – обращается к самой Афродите.

И обращается не впервые. Ибо, отождествившись с Тезеем в первой части трилогии «Гнев Афродиты», Цветаева попадала в свою, можно сказать – родную, колею. В ту, которую выбрала задолго до осени 1923 года. Готовясь в 1921-м – ради воссоединения с мужем – покинуть Россию и отправиться в Европу, она отказывалась от любви, бросала в свои неполные 30 лет решительный вызов всемогущей богине. В написанный тогда едко-ироничный цикл «Хвала Афродите» много позже, при подготовке сборника 1940 года, включила стихотворение «Блаженны дочерей твоих, Земля...», которое и писалось изначально как из биографических реалий проистекающая мотивировка цикла.

На доблесть мужа-воина отвечала – в преддверии встречи с ним – доблестью отрешения:

– Содружества заоблачный отвес
Не променяю на юдоль любви.

Сейчас, два года спустя, обдумывая не только первую, но и вторую часть трилогии («Федру») и не отрываясь при этом мыслью от Афродиты и ее мести, записала: «И Тезей и Ипполит получают *по заслугам*, именно: по доблестям (Афродита ненавидит мужскую доблесть: всякая доблесть – против нее)» (250 – 251).

И сама вместе с ними, точнее – даже раньше них, ибо «Федра» еще не написана, а час *ее* расплаты уже наступил, получает «*по заслугам*». Принимает кару за то безрассудно-доблестное решение, которое в момент принятия было добровольной жертвой, а теперь обернулось настоящей катастрофой.

Впрочем, «те боги не карали, а мстили». И умели дожидаться верного для мести часа. На брошенный вызов, на прямое оскорбление («В каждом цветке неповинном – твой / Лик Дьяволица!»; «Бренная пена, морская соль... / В пене и муке – / Повиноваться тебе доколь, / Камень безрукый?»), на дерзостный выход из-под ее власти Афродита не ответила.

Ответный удар отложила.

Рассудила совсем как Сильвио в Пушкинском «Выстреле»: «Что пользы мне лишать его жизни, когда он ею совсем не дорожит?».

Пропустила берлинскую, по ощущению Цветаевой, *последнюю* любовь. Дала ей вкусить целый год уединения, бурлившего заочными страстями. Дала насладиться семейным «содружеством», ради которого – на холодную голову – делался отворот от любви. Словом, два полных года не вмешивалась в жизнь Цветаевой.

Наконец дождалась ее настоящей встречи с любовью – «первой и последней *такой*». Разбудила в ней любовный не только жар, но и дар. А потом скупно отсчитала убегающие песчинки в узком горлышке часов и – на взлете страсти, на пике жажды – поставила все еще молодую, впервые свою молодость с такой силой ощутившую женщину перед прежним выбором: «содружества заоблачный отвес» или «юдоль любви».

Поставила, заранее зная, что выбор будет прежний. Но цена, заплаченная за него, будет совсем иной.

Когда Тезей уже в каноническом тексте трагедии спрашивает Диониса:

Но зачем же, двужилый,
Ночь была нам вдвоем? –

в его вопросе теплится последняя надежда на то, что бог отступится. Для Цветаевой, которая делит с ним эту реплику, тот же вопрос звучит как вполне риторический: она знает «зачем» (так куда больше!) и знает «за что».

Знает и то, какое ее ждет будущее. Знала еще год назад, в декабре 1923 года, когда, сделав свой выбор, записала в тетради:

«Итак, другая жизнь: в творчестве. Холодная, бесплодная, безличная, отрешенная, – жизнь 80летнего Гёте.

Это: будучи ласковой, нежной, веселой, – живой из живых! – отзываясь на все, разгорающейся от всего.

Рука – и тетрадь. И так – до смерти. (Когда?!) Книга за книгой. (Доколе?)» (271).

Впрочем, писать, когда между рукой и тетрадью нет учащено бьющегося сердца, было неважно. Об этом – в письме к Пастернаку, которое частично приводилось здесь в связи с «Крысоловом». И в нем же (1928 год) – горчайший и, главное, вполне предсказуемый итог «содружества», предпочтенного любви:

«Чтобы понять тебе меня в другом, в моем соответственном (речь до этого шла о жене Пастернака, то есть теперь она говорит о своем муже. – Т.Г.), нужно было бы тебе говорить вещи, которые написать нельзя, я большой трус, рука не отважится. Из-за трусости руки, да что – руки: языка! я и загубила свою жизнь. Из-за невозможности сказать.

А внутри выла и орала (выло и орало) с первой минуты. Борис, пойми меня: я всю жизнь и в данный час не на воле и не на привязи, жена и не жена, не чья-нибудь и не ничья, я со всей моей четкостью так напутала... Есть грубые слова и всё, и здесь бы многое дал формальный метод. И главное: что я все чудесно знаю: гениальный врач над безнадежным больным» (М.Ц. – Б.П., 474).

И дальше – жалуясь на «иссякновение», на замолчавшие стихи, на «окончательный тупик», в котором писалась «Федра», – не сможет не оглянуться с ностальгией и тоской на то время, когда вслед за двумя поэмами так горячо, с такой душевной сопричастностью творила *свой* миф о Тезее: «Я всю Чехию насквозь пролюбила, отсюда – всё».

Если действительно верить в месть Афродиты, то итогом, четыре года спустя подводимым ее жертвой, она могла быть вполне довольна. А Цветаева в ее злой воле совсем, похоже, не сомневалась...

Между «Хвалой Афродите» и «Гневом Афродиты» уместились почти все стихи, длящие сквозную тему лирического дневника 1921 – 1925 годов. Большая их часть пришлась на книгу «После России». В саму книгу, уже после «Гнева», было вписано еще два десятка стихов. Среди них, от времени до времени, – обороты на Пастернака. А еще стихи о беременности и будущем сыне, следом за «Тезеем» написанные. Кроме того, как некое послесловие к отшумевшей драме – «Попытка ревности» и прилегающие к ней откровения о любви-боли, жизни-существовании, о желанной смерти.

Книга «допевалась» на прерывистом дыхании.

На исходе отпущенного ей воздуха.

К той «гривастой кривой», которая так долго вела «повествование» о канунном прощании с молодостью и первом отрешении от любви, о *последнем*, берлинском, романе и рубежном 30-летию, о двух «заглазных» встречах и – наперекор всем зарокам – одной живой и земной, о теплящейся «под шалью» новой жизни и памяти о прежней, в России оставленной, – к ней, к этой Ариадниной нити, ничего больше не добавилось за

пределами круга, очерченного двумя явлениями Афродиты.

Композиционное кольцо? Нет, разумеется. Хотя бы потому нет, что «Тезей» частью книги не был. А «Гнева Афродиты», кроме как в рабочих тетрадях, вообще не существует. Вместо него под чистовиком «Тезея» подпись:

«(1ая часть Гнева Афродиты – Ариадна – кончена 7-го нового Октября 1924 г., во вторник.)

Нельзя “Гнев Афродиты” п.ч. вроде “Гнева Диониса” Нагродской, еще потому, что так может называться явно-плохая вещь. Лучше просто: Тезей» (304).

В журнальной публикации («Версты», № 2, 1927 г.) трагедия так и называлась – «Тезей». Последние исправления Цветаева внесла в нее в 1940 году, «тогда же было дано и новое название»¹⁹ – «Ариадна». Переименование связано, по всей видимости, с тем, что к тому времени была уже написана вторая часть («Федра»), и Цветаева решила, что две части задуманной когда-то трилогии правильно будет назвать именами женщин, которых Тезей любил и терял.

Все так. Но пока – чувствуя себя то Ариадной, то Тезеем – Цветаева писала первую трагедию цикла, его смыслообразующим названием был для нее «Гнев Афродиты». И странно было бы предположить, что это название не связывалось в ее памяти и сознании с «Хвалой» той же богине, с «хвалой», которая не меньше поступка Тезея достойна была и гнева и мести.

Правильно ли придавать столь большое значение названию вещи, тем более несостоявшемуся? По Цветаевой – неправильно. Об этом одна из ее записей: «Стоило бы Канту (которого никогда не читала и не прочту) назвать свою книгу “Игры пера”, как его бы столетия подряд упрекали бы в легкомыслии. Я слишком знаю важность (гипноз) названия. Это единственное в чем верит поэту – философу – высшему – критик. И почти всегда – зря. Так “Ремесло” мое например – вызов – и проверка, во всяком случае – надвое» (326).

Но в нашем случае можно смело понадеяться на это «почти». И поверить при этом не столько названию, сколько постепенности лирической повести, начатой накануне отъезда в Европу в «Ремесле», развернутой в «После России» и выплеснувшейся в поэмы и трагедию.

А что касается гипноза, то, пожалуй, на сей особый раз самой Цветаевой приходилось стряхивать его – не без сожаления отказываясь от точного, но вкусовую проверку не прошедшего названия. Отказываясь, но выписывая, тем не менее, финальную в трагедии реплику Тезея над бездыханным телом отца – вторую реплику, которую она безоговорочно разделила со своим героем:

Узнаю тебя, Афродита.

¹⁹ Цветаева М. Избранные произведения. М., 1965, с. 784.

Ключевые слова: *Цветаева, лирический сюжет, миф, Афродита, Ариадна, кольцевая композиция, жанровое многообразие*

SUSSELIAN ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ – Միակուռ քնարական սյուժեի կախարդանքը Մարինա Յվետանայի չափածո ստեղծագործություններում (1921-1925 թթ.) – Հոդվածը նվիրված է Մ. Յվետանայի «Արիեստ» և «Ռուսաստանից հետո» գրքերում (1921-1925 թթ.), ինչպես նաև խոշորածավալ հինգ ստեղծագործություններում թափանցիկ քնարական սյուժեի վերլուծությանը: Հեղինակը, նախորդ մի քանի աշխատություններում հետևելով այդ սյուժեի փուլ առ փուլ զարգացման ընթացքին, սույն հոդվածում ցույց է տալիս, որ այն շարունակվում է՝ շրջանակվելով սիրո աստվածուհի Աֆրոդիտեին հղված երկու ուղերձով: Առաջինը հենց սյուժեն սկզբնավորվելիս նրան ուղղված մարտահրավեր է («Ձոն Աֆրոդիտեին» բանաստեղծական սուր հեգնական շարքը), երկրորդը՝ սյուժեի ավարտին տեղ գտած աստվածուհու վրեժը («Արիադնա» ողբերգությունը, որը մտահղացվել է որպես «Աֆրոդիտեի զայրույթը» եռերգության առաջին մաս): Ըստ այդմ ակնհայտ է դառնում, որ Յվետանան չորս տարում գրել է մի ամբողջական քնարական վեպ, որն ունի հանգույց, երեք ուղղությամբ գործողությունների զարգացում, կուլմինացիա և լուծում: Այդ երկը ժանրային սահմաններ չի ճանաչում և բանաստեղծություններից ու բանաստեղծական շարքերից ազատորեն անցում է կատարվում պոեմի և ողբերգության:

Բանալի բառեր – *Յվետանա, քնարական սյուժե, միֆ, Աֆրոդիտե, Արիադնա, շրջանաձև կոմպոզիցիա, ժանրային բազմազանություն*

TATYANA GEVORGYAN – The Magic of One Lyric Theme in Marina Tsvetaeva's Works of 1921-1925. – The article sums up the analysis of the lyric theme shone through M.Tsvetaeva's collections "Craft" ("Remeslo") and "After Russia" ("Posle Rossii"), as well as in five works of large form in 1921-1925. This lyric theme was considered by the author previously in a series of papers, and the present article observes the same lyric subject in relation with two Tsvetaeva's references to goodness Aphrodite; that is the challenge to goodness in ironic cycle "Praise of Aphrodite" at the beginning and the revenge of goodness at the end (tragedy "Ariadna", planned as the first of trilogy "The Ire of Aphrodite").

Key words: *M. Tsvetaeva, lyric theme, myth, Aphrodite, Ariadna, circle composition, genre diversity*