

С.А. СМИРНОВ

АВТОПОЭЗИС ЧЕЛОВЕКА: МАРИНА ЦВЕТАЕВА¹

Очерк по антропологии стиха



Марине Цветаевой

Кто создан из камня, кто создан из глины,
Но вся ты – стихия морская,
И имя – Марина, и профиль из римлян,
И поступь слегка неземная.

Рядясь в «богородичье рукоделье»,
Смеясь, и дразня, и сверкая,
Осталась неузнанной птицею белой
И пела как рыба морская.

Ты пела Поэму конца как молитву,
По сердцу ножом полоская,
Стихию стиха снаряжала на битву,
Цунами волны поднимая.

На стол как престол, опираясь небесный,
Ты силу вбирала локтями.
Кричала стихи, пытаясь воскреснуть,
И в берег врати якорями.

Тебя в собеседники звать не торопят
Борзые и шустрые «веды».
Поэзис стиха в словопреньях утопят
И в классики споро заедут.

Но мне ты учитель, подруга и память
Ума и душевных сомнений.
До встречи, Марина, всегда не устанет
Гореть твой огонь песнопений.

Май 2009 г.

Философия – грамматика поэзии.

Новалис

Чипсы, конфеты, кола, газеты, журналы, собрание сочинений Цветаевой, Пастернака, чипсы, кроссворды...

В скоростном аэропоезде Москва–Домодедово

¹ Очерк является продолжением серии философских очерков по антропологии стиха. Предыдущие очерки см.: Автопоэзис человека: Осип Манделштам // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2006; Автопоэзис человека: Иосиф Бродский // Сетевой ресурс: www.antropolog.ru; Автопоэзис человека: Варлам Шаламов // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008.

Над циклом очерков по антропологии стиха я стал осознанно работать где-то с 2002 года. Первым собеседником стала Марина Цветаева. Но разговор с ней был весьма приватным, закрытым. Он шел тяжело. Я никак не мог подобрать адекватный язык и стиль, точный настрой, чтобы не наврать, не скатиться в фальцет. Все инструменты были грубы и не подходили под тот поток стихии, который на тебя лился в поэзии Марины. Все равно, что стоишь у водопада, а он шумит и гремит, сваливаясь с небес вниз. И ты ничего не можешь поделать. Тебе хочется только одного – броситься в пучину, отдаться ей.

Это было в 2002 году. Потом я стал беседовать с О. Мандельштамом. Потом был И. Бродский. Потом В. Шаламов.

И вот снова Марина. Рукописи уже семь лет. Тайна автопоэзиса так и осталась тайной. Но стало чуть более понятно, на какой голос настраиваться.

Исходным пониманием, то есть некоей оптикой настроя будет, пожалуй, следующее. Искусство так же онтологично, как мир. Оно – данность. Оно ничему не учит и ни к чему не призывает. Искусственное разделение искусства и жизни – придумка негодаев, держащих фигу в кармане. М.М. Бахтин про это давно уже сказал: «Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов» [3, с. 5].

Искусство есть особый мир. Не придуманный, а реальный. Еще более реальный, чем эмпирический мир повседневья. Мир искусства – концентрат жизни, ее онтологическое воплощение. Ты появляешься на этот свет и видишь, что он тебя крайне, катастрофически не устраивает. И ты бросаешь ему вызов. Ты рядом с ним создаешь свой мир. Мир автопоэзиса. И начинаешь в нем жить. Ты в первом социальном мире, в котором родился, жить не можешь. Поэтому если из него уходишь, то уходишь из одного дома в другой, в дом культурной формы. Или умираешь в первом мире. Или пытаешься уже из второго мира преобразовать первый. Разумеется, не все поэты могли создать мир, равновеликий миру первому.

Марина смогла. Точнее, решилась. Она жила в своей стихии поэзиса. Она не сочиняла стихи. Она ими жила. Жила честно и радикально. Дело не просто в великих страстях Марины. Она творила стихи – как строила великие храмы. И творила отношения с людьми так же. Малейший повод общения с простым человеком – и рождаются великие творения. Встреча с простым смертным Родзевичем – и рождается «Поэма конца».

Стихи – это способ существования. Только особый, альтернативный. Не комфортный. Такой же, как есть способ бытия у вулкана. У горы. У водопада. У бурной реки. Стихи и стихия. У них – корневое средство. Онтологический избыток витальных сил.

Кто создан из камня, кто создан из глины.

А я серебрюсь и сверкаю!

Мне дело – измена, мне имя – Марина,

Я – брэнная пена морская.

Кто создан из глины. Кто создан из плоти –

Тем гроб и надгробные плиты...

– В купели морской крещена – и в полете

Своем непрерывно разбита!

*Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьется мое своеволье.
Меня – видишь кудри беспутные эти? –
Земною не сделаешь солью.
Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной – воскресаю!
Да здравствует пена – веселая пена –
Высокая пена морская!*

1920

В свое время А.С. Пушкин, ее кумир и постоянный собеседник, пытался найти срединную точку между пучиной морской и камнем в «Медном всаднике». Маленький человек Евгений гибнет, попав в лом между стихией и каменным городом-чудищем, в центре которого – Медный истукан. А Петруша Гринев в войне между Властью и Бунтом благодаря любви и державной воле получил счастливый шанс на спасение.

Марина же выбрала постоянный риск полета и связанную с этим изломанную линию жизни. И так – без конца, с каждой волной воскресая. Она – пена. Нечто воздушное, зыбкое, непрочное, но и соленое, едкое, постоянно меняющееся и изменяющее, не ставшее. Она – измена миру. Измена постоянству.

Она создана, соткана из стихии стиха. В этом ее тайна. В этом ее крайняя сложность для всякого литературоведения. Для поэтики Достоевского нашелся конгениальный Бахтин. Возможно ли найти конгениального понимающего слушателя и собеседника для Марины?

Она не просто отдается стихии. Она в ней живет. Она сама – стихия. Через нее говорит водопад. Этого, кстати, и боялся Пастернак. Он именно этого страшился. Он знал про это². Понимал. Но дело не в понимании. Дело в решимости. В радикальности.

И тогда рождаются строки:

*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.*

1934

Поэтому когда ты пытаешься услышать этот гул стихии поэзиса, ты, ищущий тайну преобразования человека через стих, пытаешься отстроить как-то орган восприятия, некую новую органику вслушивания, через которую можно услышать и увидеть, узреть рождение поэта в человеке, на примере Марины как-то начинаешь теряться – здесь все настолько органично и слитно, что не видишь, где начинается поэзис и где он кончается. Поскольку все есть его мир и Марина в нем – Бог. Как будто поэзис в ней уже был изначально, от рождения, в крови. Как будто ей не надо было перерождаться, возрождаться. Она жила им и в нем. Когда же из нее в 1941 году ушла стихия поэзиса – она ушла из жизни.

² В одном из писем ему она так и пишет: «С гордостью думаю о твоём влиянии на меня, не влиянии, как давлении, о влиянии, как река вливается в реку. И так как до сих пор на меня не влиял ни один поэт, думаю, что ты больше, чем поэт – стихия, Elementargeist (стихийный дух. – С.С.), коим я так подвержена» [15, с. 99].

Думаю, именно своим радикальным опытом Марина отвечает на вопрос о тайне поэзиса и искусства. Один сумасшедший циник обозвал крушение башен-близнецов 11 сентября 2001 года великим произведением искусства.

Здесь страшная зрелищность события застит глаз, человек теряет меру. Будучи заморожен зрелищем, он каменеет. Также мы камеем от зрелища атомного гриба.

Но уже давно известно, что зрелище – не главный и не поэзообразующий признак. Равно как и деструкция формы не есть признак поэзиса.

Примеры Марины и ее собратьев по духу и автопоэзису, Мандельштама, Шаламова, Бродского, показывают, что автопоэзис устроен не по принципам складывания или разоформления эстетической формы, а по принципам радикального переструктурирования и нового созидания личности по законам преобразования.

Начинается все с искусства. «Искусство – искус, может быть самый последний, самый тонкий, самый неодолимый соблазн земли», – писала Марина [29, т. 2, с. 393].

Искус состоит в том, что человек берет на себя онтологическое окаянство заглянуть по ту сторону, за пределы. Он попадает в «ситуацию Гамлета». Он как бы перешагивает онтологический предел, попадая в ту «страну, откуда ни один не возвращался». Человек хочет быть. Причем сразу. Он хочет («хочет», взыскует) стать, быть, состояться. Сразу. С одного раза. Он думает (тщится), что онтологическое действие устроено так же просто, как выпить стакан воды. Как сделать вдох и выдох.

Но культурных подпорок, позволяющих и помогающих ему сразу быть, у него нет. У него не отстроено культурный органон, то есть структура личности, позволяющая ему быть. И человек, пока не ставший и не бывший, ввергается в разного рода деструкции, провокации и искушения, закрываясь от онтологического страха, ужаса небытия, всем, чем придется, что подвернется под руку³.

Человек переживает, точнее, как бы пролетает период онтологического искушения неопределенно долгое время. Бывает, на это уходит вся смертная жизнь, и наш брат человеке так и не успевает понять – что значит быть.

На этом пути происходит полная проблематизация первого опыта заглядывания и загадывания по ту сторону онтологической границы. Человек начинает понимать, что сразу стать и быть – невозможно. Предстоит пройти путь преобразования и собирания себя в самообраз, пережить и прожить этот опыт на себе. Тем самым человек переживает и проживает опыт радикальной проблематизации и очищения. Без него, опыта радикальной чистки, вообще невозможен ни поэзис, ни авторский голос⁴.

Проживание такого радикального опыта и есть первый и главный способ проверки человека на его окаянство – он действительно хочет стать, быть и обрести свой голос или только прикидывается, имитирует, и тяги у него не хватает на становление самообраза.

³ О культурной практике преобразования и становления личности и выстраивании культурного возраста человека см. в нашей отдельной работе «Культурный возраст человека» [22].

⁴ Оставим для отдельного разговора проблематику дискурса опыта как самостоятельного дискурса, который обсуждается активно и плодотворно, например, С.С. Хоружим и А.В. Ахутиным на семинарах по синергичной антропологии – см., например [2]. Проблема выстраивания адекватного дискурса опыта в мировой мысли является особым предметом исследований. Потому мы пока оставим этот разговор. Но отметим все же, что в практике автопоэзиса важно сочетание трансцендентального опыта размыкания, опыта вопрошания о пределах и опыта творения формы. Они не являются единым словом, но они питают друг друга, как разные источники питают единую реку. Как говорит Хоружий, философский и религиозный опыт имеют равное первородство и берут человека как целое существо, это «единственные два опыта человека, которые несут в себе и выражают его глобальную ориентацию, его бытийное самоопределение» [2, с. 222].

Собственно этим и отличается первая когорта поэтов от всех остальных представителей этого цеха. Первые бросились во все тяжкие, понимая, что погибнут, будут белыми воронами, но иначе не могут, иначе им – не жить.

Остальные же остались внизу, задрав, как птенцы, головы, оставив себе мелкое удовольствие писать, сочинительствовать, создавать некие более или менее талантливые формы, страдая и чертыхаясь от бессилия.

Поэт же вообще-то не сочинитель. Он не формы создает. Точнее, творение формы им осуществляется, но уже как следствие исходного опыта. Главное – поймать волну, глас бытия. Открыться ему и стать органом бытия. Стать аортой большого организма, через которую стих хлещет как «прорва». А это уже сугубо антропологическая задача-метафора, то есть предназначение человека – стать органом бытия и преисполнить его замысел, то есть отстроить свой органон.

Итак, необходим первый опыт – опыт радикальной чистки и проблематизации. Этот опыт и есть опыт откровения и радикализации, опыт связи и связности с запредельным нечто, опыт поиска новых опор, и осознания, что опор-то и нет, и их придется создавать на самом себе самим собой.

Если этот опыт проходишь честно и радикально, то есть шанс не быть полностью разобранным на части от искушений, шанс не разложиться, а шанс стать.

Итак, положим исходный тип культурной практики радикализации, проблематизации и постановки себя на грань (рис. 1).

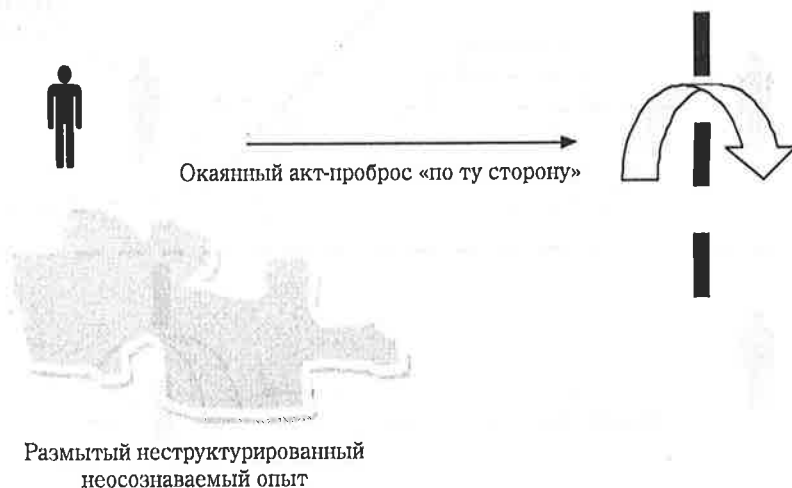


Рис. 1. Опыт радикализации

Параллельно этому опыту ты подключаешь свою рефлекссию, пытаешься этот опыт осознать и ответить на вопрос – что происходит? В какой ситуации я нахожусь? Ищешь ответы, рецепты, образцы. Роешься в библиотеке культуры. Пытаешься научиться уму-разуму у умных предшественников. Но главное – пытаешься найти свой ответ на ситуацию человека, пытающегося осуществить акт онтологического самоопределения. Сам по себе опыт рефлексивного вопрошания не возникнет. Он рождается как следствие пограничного пребывания, когда ты оказываешься на грани.

Тем самым ты получаешь, точнее, начинаешь переживать как событие, весьма редкий опыт авторского философского мышления, то есть вопрошания от первого лица по поводу онтологического вопроса – что есть быть? Поиски ответа на вопрос о пределах бытия и рожают опыт философствования. Это второй тип культурной практики наряду с опытом радикализации. Он невозможен без первого опыта и без исходного онтологического искусства.

Здесь тоже есть свои герои и эпигоны. Героев травили, сжигали, отдавали под суд, ссылали. Они слыли маргиналами и утопистами, идиотами. Другие успевали создать свои школы, становились учителями-наставниками. И только много позже первые герои становились посмертно великими, их бюсты ставятся в музеи, а публика глазееет на них и ничего при этом не понимает⁵.

Философия рождается не на пустом месте, а после проживания ситуации пограничного постава. И если у тебя есть онтологическое окаянство продолжать вопрошать о пределах, ты пытаешься результаты вопрошания излить и воплотить в некий результат – на чистый лист. И тогда мы слышим голос от первого лица: голоса Сократа, Платона, Декарта, Канта, Ницше, Киркегора.

Если же этого опыта радикализации и предельной проблематизации в тебе нет, то ты остаешься интеллектуалом и сочинителем трактатов, создаешь спекулятивные системы или преподаешь студентам, пересказывая прочитанные тобой абы как чужие книжки. Пытаешься соорудить сам себе горацанский «нерукотворенный» памятник. Но он получается этакой грубой самоделкой, самопалом.

Итак, над опытом радикализации, в рамках которого человек осуществляет практики религиозного самоопределения, надстраивается опыт философского размышления, опыт медитации, результатом которого должен стать некий осознанный культурный антропологический проект тебя, проект преображения (рис. 2).

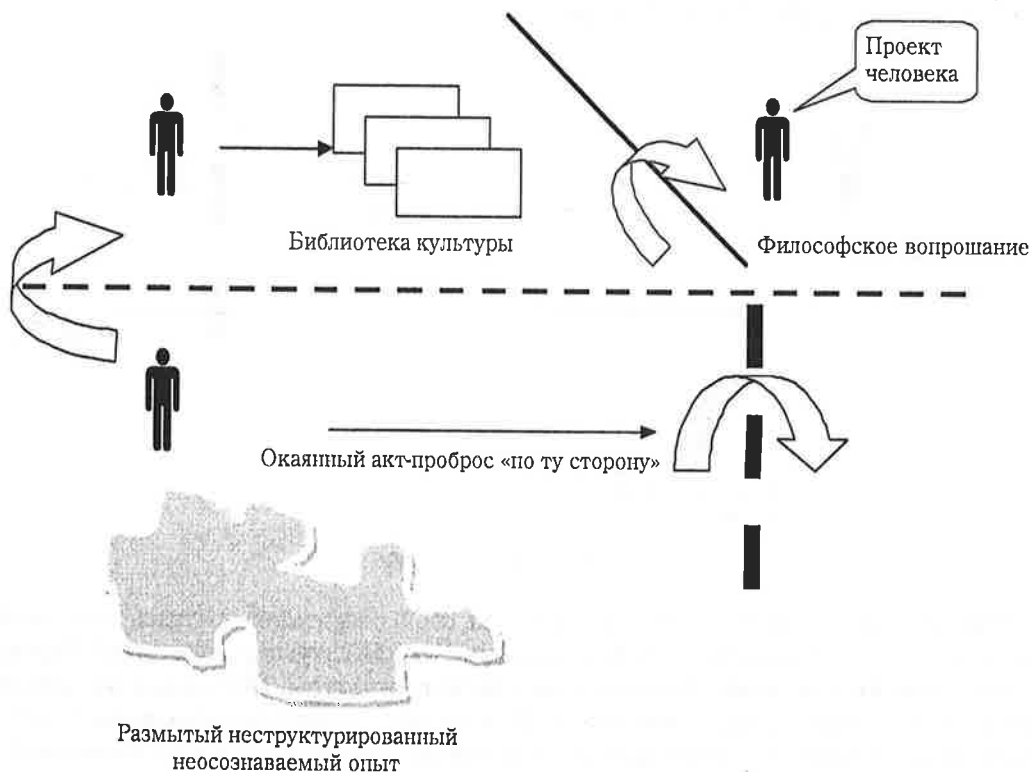


Рис. 2. Опыт философской рефлексии

⁵ Поразительный для меня факт – массовое производство и продажа в Греции бюстов античных философов. Сократ с Платоном расходятся среди туристов как горячие пирожки. Они там так же популярны, как и любая другая попсовая скульптурка или сувенир. Сократ становится частью масскульта и ширпотреба. Местные кустари поняли, что их философское наследие теперь – ходовой товар и организовали целое производство – на поток поставили изготовление Аристотелей и Платонов. Философ стал сувениром. Его тоже модно поставить на полочку, как картинку с Гавайских островов – мы здесь отдыхали.

Собственно только при наличии опыта первых культурных практик можно пытаться понимать и третий опыт – опыт практики автопоэзиса. Имея первый опыт радикализации и рефлексию второго, ты пытаешься выстраивать уже органон своего культурного тела, тела личности, рисуя свой образ, черновиками и набросками к которому становятся твои тексты (рис. 3).

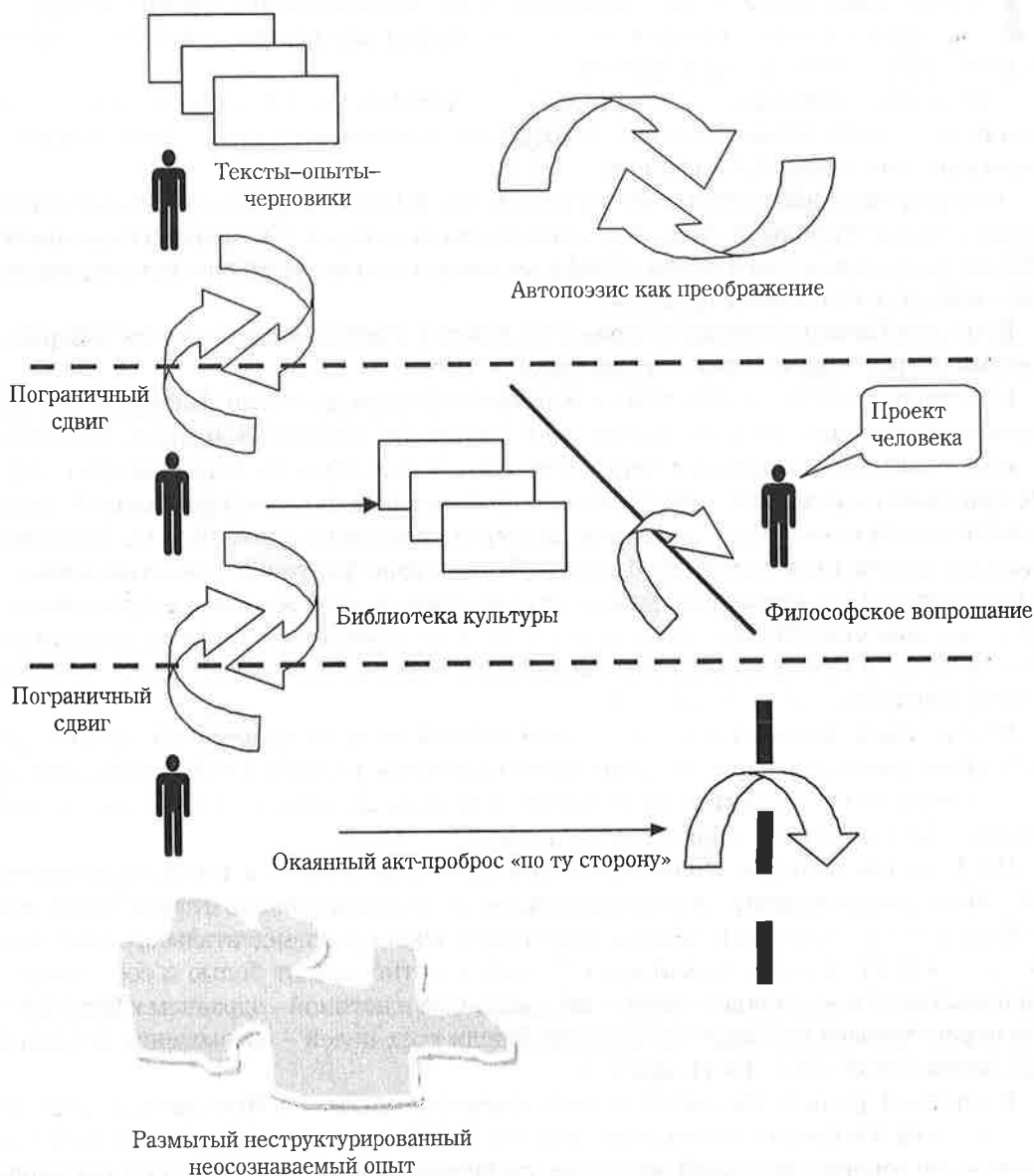


Рис. 3. Опыт автопоэзиса

При такой онтологии преобразования снимается узкоотраслевая, условно говоря, жанровая граница между философией и поэзией, между религией и философией. Между ними можно зафиксировать грань условную – как трудно различимую паузу между шагами: шаг первый, шаг второй, шаг третий. Главное – набрать ход движения. Но сама по себе эта конструкция едина, она не разделяет в себе три опыта. Последние суть части одного умного действия, как вдох и выдох, как взмахи крыльев – вверх-вниз. И только при постоянных взмахах ты можешь удержаться на лету. Перестанешь

совершать постоянные пограничные сдвиги вверх-вниз – и ты сорвешься, то есть потеряешь онтологическую силу, держащую тебя на плаву, на лету.

Философия – грамматика поэзии

Так получилось, что именно в те дни, когда я дописывал этот очерк, из печати вышел сборник работ В.В. Библихина «Грамматика поэзии», посвященный как раз проблематике, которую можно обозначить нашими категориями – антропологии и философии стиха или поэзии [6].

В сборнике опубликованы курсы лекций Библихина в МГУ, а также материалы семинара по современной поэзии, который вел Библихин, большая часть которого посвящена поэтике О.А. Седаковой.

Этот сборник поразителен созвучием тому, что я пытаюсь сделать по антропологии стиха, с одной стороны, и страшным одиночеством авторов, Библихина и Седаковой. Потому что в начале 90-х и потом в 2000-х так говорить и писать можно было позволить себе, находясь уже в ином времени.

Курс свой Библихин начинает с фразы Новалиса, которую я взял в качестве эпиграфа к этому очерку: «философия – грамматика поэзии».

Собственно вокруг этого тезиса и разворачивается разговор. Библихин восстанавливает исконное родовое предназначение поэта, согласно которому практика поэзии – спасение, человека и через него как мессию (Христос) природы [6, с. 10]. Он сравнивает и уравнивает поэта со священником в их культурной функции: «В этом смысле, что Христос существо человека, поэт и священник одно» [6, с. 9]. Библихин, опираясь на немецкую традицию (Новалис, Гельдерлин) фактически восстанавливает утраченную память культуры о роли поэта как героя, то есть жертве и жертвователе: «Поэт и священник были исходно одно, и лишь позднейшие времена их разделили. Истинный поэт всегда священник, так же как истинный священник всегда остается поэтом (Новалис)» [6, с. 9, прим. 4].

Интенсивное и настойчивое восстановление немецкой культурной памяти для Библихина важно для подтверждения своего ключевого тезиса в работах последних лет – о возврате к другому новому началу, о восстановлении этого начала (см. его работы «Другое начало», переводы Хайдеггера).

На фоне постылых и лихих 90-х годов прошлого века ссылка на культурную традицию, увязывающую роль поэта и священника, звучала одиноко и глухо. Вот снова из Новалиса: «Поэзия есть великое искусство создания трансцендентального здоровья. Поэт есть трансцендентальный врач. Поэзия властно правит болью и соблазном – удовольствием и неудовольствием – заблуждением и истиной – здоровьем и недугом – она перемещивает все ради своей великой цели всех целей – возвышения человека над самим собой» [6, с. 10–11, прим. 7].

В плотной речи Библихина с густой примесью цитат из Новалиса, а затем и Гельдерлина и ведической традиции перемещиваются позиции и теряется историчность – это говорит немецкий романтик, священник-носитель ведической традиции или современный философ?

Но ключевые вещи сказаны: «Поэт прототип человека, но вот что: не как первый Адам, который когда-то был, а прототип сейчас, по которому все образуется» [6, с. 11]. И это восстановление роли поэта всегда актуально, поскольку «мир снова и снова отпадает от своего начала и существа, верности и любви, и поэзия каждый раз берет его уже как хаос, лес (материю), чтобы создать мир заново» [6, с. 10–11].

Тем самым Библихин возвращается к родовой роли поэта – восстановление утрачиваемой цельности человека и мира и через поэзис попытка (равная попытке),

отдавая себя в жертву, восстановления целостности человека, являя тем самым себя как человека. Человек становится через поэзис и выращивание в себе роли поэта. Бибихин восстанавливает мировые корни-смыслы, культурный этимон понимания существа поэзии. Делая отсылки к Новалису, он идет далее к Ригведе и античной традиции.

На этом фоне уместно спросить себя и умного собеседника – такое ли место занимает поэт сейчас? И не в том ли суть культурного кризиса и антропологической катастрофы, что она, эта культурная функция поэта, утеряна? Не в том ли кризис, что поэт перестал быть держателем культурных скреп, властителем, держателем власти через слово бытия, перестал быть органом бытия?

Бибихин говорит о культурной триаде, об особой роли поэта, философа и священника, фактически утверждая, что роль жертвователя перенял у священника поэт⁶. Философия же выстраивает, вырабатывает грамоту для поэта, расшифровывает ее, благодаря которой поэт *узнает себя*. Первое правило поэтической грамотности, говорит Бибихин, – самописание, самораскрытие себя, своего лица, раскрытие истории, правды своей, правды лица – через зеркало философии.

В этом смысле, с опорой на Веды, Бибихин утверждает, что поэт – такой же делатель священного текста, как священник – делатель священной литургии [6, с. 17].

Если продолжить это рассуждение, то можно сказать, что поэт не от себя говорит, а сквозь себя произносит, озвучивает глас, зов сакрального, становясь жертвователем. В культурном смысле великие поэты в наш безбожный век, такие, как Мандельштам, Цветаева, Шаламов, Бродский, восстанавливали именно эту сакральную силу поэта, они выполняли онтологическую, а не только стихотворческую работу.

Можно обозначить места и роли в этой культурной триаде. Если священник – хранитель связи с Небом, Царством Божиим, а царь – хранитель Царства Земного, держатель связи человека с Землей, то поэт – связник-оформитель связи обоих Царств, Неба и Земли. Царственное место у каждого. Царствование, то есть властвование, у каждого – свое. У Поэта – власть слова, сила языка, который связывает все три мира.

Хотя Сальери и признавался в зависти своей, что:

*Нет правды на земле,
Но правды нет и выше...*

Но это признание уже не поэта, а завистника. Поэт – как тот шаман, устраивавший и организующий в священном ритуале перехода полет в космос, проводник и восстановитель связи. Исследователь сибирского шаманизма Е.С. Новик писала: «Само же камлание призвано восстановить равновесие, ликвидировать нарушение миропорядка...» [16, с. 58]⁷.

⁶ В исследовании мифологических текстов и ритуалов В.Н. Топоров выстраивал известную культурную триаду – о роли царя, первосвященника и поэта, трех участниках священного действия. Поэт в этой триаде выполнял роль мифотворца, мифохранителя, держателя культурной традиции, памяти рода [26, с. 19–21].

⁷ На материале шаманских камланий Е.С. Новик показала роль поэта-шamana в ритуале восстановления в категориях типов и каналов коммуникаций в ритуале [26]. Следуя за французскими авторами (Леви-Строс, Греймас) она выделяет три канала коммуникации в ритуале обмена: воздействие словом – обмен информацией, воздействие вещью – обмен ценностями, воздействие действием – обмен силой. А. Греймас выделял три модальности в коммуникации: передача информации, слова (модальность знать), передача ценности, объекта желанья (хотеть), передача силы, могущества (мочь) [9, с. 104]. Через описание чередования этих обменов Е.С. Новик показывает, как в ритуале камлания происходит восстановление утраченной цельности (через действие знать, затем действие мочь, затем действие хотеть). Так вот поэт был синкретической фигурой в ритуале, выполняя роль шамана и ритуального царя. И через камлание происходило восстановление утраченного равновесия, ликвидация нарушения миропорядка [16, с. 58].

Забегая вперед, скажу, что Марина Цветаева больше похожа как раз на языческого бога и на шамана, которому подвластны космические стихии, нежели на христианского смиренного пиита.

Поразительно, кстати, то, что в качестве собеседника Биbihин, разумеется, призвал и Пушкина, «наше все», у которого есть хрестоматийные строки о служении поэта.

*Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.*

Поэт. 1927

Проблематику антропологии стиха у Пушкина мы еще затронем отдельно, она, пожалуй, самая сложная и объемная⁸. Но уже этого достаточно, чтобы показать, что эта тема помнится поэтами. Эстафету от Пушкина как раз и взяли наши поэты в XX веке, одним из ключевых среди них была Марина Цветаева.

Пример Марины в очередной раз (который уж!) показывает никчемность попыток объяснить тайну поэзиса из эмпирической жизни поэта, из его повседневных проблем индивидуальной жизни. Впрочем, и из воспоминаний его родных, близких, друзей, истинных и мнимых⁹.

Что можно понять в генезисе стиха, обсуждая эпизоды биографии? Встретила она однажды некоего А.С. Штейгера и написала «Стихи сироте».

*Наконец-то встретила
Надобного – мне
У кого-то смертная
Надоба – во мне.
Что для ока – радуга,
Злаку – чернозем –
Человеку надоба
Человека – в нем.*

⁸ См. первый наш опыт по поэтической антропологии: «Тема черного человека в поэтической антропологии А.С. Пушкина» [21].

⁹ Хотя наш брат исследователь все же пользуется и воспоминаниями, и письмами. И далее в очерке будут приведены и воспоминания, и переписка. Но все же всякий раз ты должен себя укорачивать и понимать, что память – всегда вещь живая, переменчивая, пристрастная. Она сидит на человеке, и живая рана не дает покоя. Известно, что Цветаева и Ахматова разошлись, не поняли друг друга. Известно также, что разошлись Шаламов и Солженицын. Вот, например, как интересно вспоминает А.С. Эфрон. Она пишет А.А. Ахматовой (в 1959): «Некоторое время тому назад мы, наконец, познакомились с женой О.Э. (Мандельштама) (Н.Я. Мандельштам), и все получилось совсем неожиданно: четыре часа ехали вместе в машине и тихо, вежливо и ядовито ругались всю дорогу. Не сошлись характерами буквально с первого взгляда, как обычно влюбляются. Она сидела – шерсть дыбом – в одном углу со своим Мандельштамом, а я в другом – тоже шерсть дыбом – со своей Цветаевой, и обе шипели и плевались» [33, т. 2, с. 62]. Также не были дружны и обе близкие родственницы Марины – Ариадна Эфрон и Анастасия Цветаева. Причина у всех фактически одна: каждый считает, что лучше других понимает Мастера и ближе всех был к нему. В итоге – кто кого переменуарит. Впрочем, думаю, что Ариадна была более точна и глубока в своей памяти о матери, в отличие от других.

*Мне дождя, и радуги,
И руки – нужней
Человека надоба
Рук – в руке моей.
Это – шире Ладоги
И горы верней –
Человеку надоба
Ран – в руке моей.
И за то, что с язвою
Мне принес ладонь –
Эту руку – сразу бы
За тебя в огонь!*

11.09.1936

Некий ординарный и мало кому известный поэт А.С. Штейгер, больной туберкулезом, написал ей письмо с просьбой помочь ей душевно. Она, как это всегда у нее и было с другими, ответила ему мигом, лавиной, прорвой, забросала его письмами и стихами. И тот просто захлебнулся. Он не мог выдержать этой лавины. Был слишком тривиален и мелок.

Но стихи Марины по этому эпизоду – целый Монблан поэзиса. Целая философия о надобе человека человеку. Мощный сгусток поэтически оформленной мысли. Далее, опять же, как это было у Марины, она разочаровывается в адресате. Понимает его мелкоту, и в письме уже пишет ему отповедь. Сравним (письмо весьма характерно и относится ко многим ее корреспондентам-мужчинам):

«... Мне для дружбы, или, что то же – службы – нужен здоровый корень. Дружба и снисхождение, только *жаление* – унижение. Я не бог, чтобы снисходить. Мне самой нужен высший или по крайней мере равный. О каком равенстве говорю? Есть только одно – *равенство усилия*. Мне совершенно все равно, сколько Вы можете поднять, мне важно – сколько Вы можете напрячься. Усилие и есть хотение. И если в Вас этого хотения нет, нам нечего с Вами делать.

Я всю жизнь нянчилась с *немогущими, с не хотящими мочь*...

Когда человек говорит: я – мертв, что же: попробуем воскресить! (И воскрешала!) Но когда человек говорит: я мертв и НЕ хочу воскреснуть – милый друг, что же мне делать с трупом???» [29, т. 2, с. 534–535].

Поэзис обрыва

В свое время наш философ Э.В. Ильенков любил ссылаться на уникальный случай из практики тифлосурдопедагогики. Он занимался со слепоглухонемыми детьми в интернате со своим другом, известным педагогом А.И. Мещеряковым. У него были ученики среди воспитанников интерната, в том числе Александр Суворов, ставший позднее доктором наук. Слепоглухая Юлия Виноградова однажды гуляла вместе с воспитателем. Они шли вдоль оврага, и Юля каким-то чудесным образом запомнила абрис этого оврага. Она потом пришла после прогулки и в пластилине воспроизвела рисунок края оврага. Она шла, запоминала край обрыва ногами, буквально, своим телом, и потом воспроизвела этот образ оврага в пластилине, предметно. Тело реального оврага было воспроизведено в теле пластилинового оврага. Для Ильенкова этот случай был примером для аналитики по поводу становления «мыслящего тела» и обсуждения феномена формирования сознания [10, с. 451].

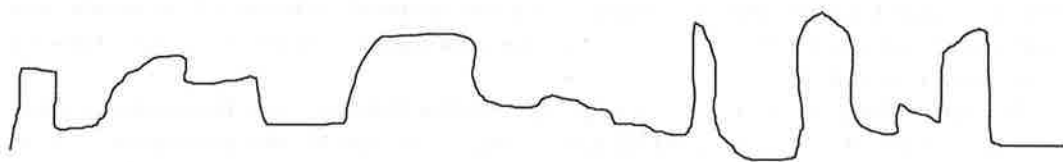
Но мне здесь важно иное. Если угодно, Марина Цветаева всю жизнь ходила по обрыву и воспроизводила в стихах его край. Марина – поэт, ходящий по обрыву.

Я долго не мог найти антропологический аналог ее «безмерности в мире мер». Не бесформенности, а безмерности. Форма как раз есть. Она классический поэт. Ее классические формы точны и линии стиха резки. Над фразой работает долго и упорно. В абсурд и верлибр не ввергается. Ударность и строение ее стиха и ритма – пример другим поэтам. Но важно другое.

Как люди живут в этом обжитом мире, предпочитая не жить на краю, так и поэты – предпочитают не ходить по краю пропасти, боясь идти до предела, ходить «по лезвию ножа».

Марина – поэт, живущий на краю, зовущий и других (особенно равного себе, как она думала, Пастернака) идти на предел, за предел. Она как та девочка, идет по краю обрыва и пишет стихи, рисуя обрывы, пропасти. Ее поэзис – граничная линия, за пределами которой – Иное.

Рисунок ее стиха – странная стенограмма горного вида, линия обрыва-разрыва.



Постоянно двигаясь, перемещаясь резкими рывками по краю стиха-слова, она, испытывая слово и себя на предельность высказывания, вырисовывала этот край, который становится реальной метафорой ее поэзиса, линией ее поэтического лица. Ее профиль странным образом повторял профиль обрыва. Она пишет Пастернаку в 1926 году: «Борис, я люблю горы, преодоление, фабулу в природе, становление, а не состояние... Становление одновременно себя и горы. Гора растет под ногой, из-под ноги...» [15, с. 164].

Ариадна Эфрон подтверждает: эти Эвересты чувств (всегда Эвересты по выси, Этны и Везувии по накалу), – воздух ее чувств был раскален и разряжен, она не понимала, что дышать им – только раз хлебнуть. Всех обитателей долин пыталась сделать альпинистами. Не понимала человеческие утомления от высоты, у людей от нее делалась горная болезнь.

Марина – горный поэт, не равнинный, не протяжный. Ее стихи – перепады и перевалы, уступы, пропасти и обрывы. У нее горная прерывистая душевная кардиограмма. Ландшафт ее поэзиса – горный. И она в нем – альпинист. С ней идти по жизни – все равно, что идти в связке по перевалу. С.Я. Эфрон не выдержал. Потому и Пастернак за ней в связке не пошел. Тяжело. Точнее, здесь, скорее всего, имеет место радикальное несовпадение ритмов. Равнинный ритм Пастернака не мог совпадать с горным ритмом Марины. Потому их роман мог быть лишь эпистолярным, приду-маным, после которого – горечь утраты и разочарования.

Как раз в начале переписки с Пастернаком она поняла, что есть поэзис для нее, какова участь поэта. Она так и пишет Пастернаку: «Я сейчас в первый раз в жизни понимаю, что такое поэт. Я видала людей, которые прекрасно писали стихи. А потом жили, вне наваждения, вне расточения, копя в строчки: не только жили: наживали. И достаточно нажившись, позволяли себе стих. – Честное слово! – И они еще были хуже других, ибо знали что им стихи сто́ют (месяцы воздержания! Месяцы и месяцы

жильничества! – Не-бы-ти-я!), требовали за них с окружающих непомерной платы: кадил. Коленопреклонения. Памятников заживо» [15, с. 29-30]¹⁰.

Это письмо от 10 февраля 1923 г. А в апреле того же года она пишет цикл стихов «Поэт». Своим письмом она прокомментировала то, что потом вылилось в стихи.

*Что мне делать, слепцу и сыныку,
В мире, где каждый отч и зряч,
Где по анафемат, как по насыням,
Страсти ! – Где насморком
Назван – плач!*

*Что же мне делать, ребром и протыслом
Певчей! – Как провод! Загар! Сибирь!
По наважденьям своим – как по мосту!
С их невесомостью
В мире гирь!*

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

22.04.1923

Потом, много лет спустя, она напомнит об этом Пастернаку в письме к нему в 1935 году. Она не хранит вдохновенье в термосе, она растратчица. Не хранит себя для новых великих произведений, как многие из ее цеха, и тем самым не живут, а жильничают и жульничают.

Именно в этом цикле она себя фактически идентифицирует с культовым именем. Она – как Иов, истовый и взыскующий, спорящий с Богом. Марина – Иов в юбке, говорил потом Бродский.

*Есть в мире лишние, добавочные,
Не вписанные в окоем.
(Не числящимся в ваших справочниках,
Им свалочная яма – дом).*

*Есть в мире полые, затолканные,
Немотствующие: – навоз,
Гвоздь – вашету подолю шелковому!
Грязь брезгает из-под колес!*

*Есть в мире тнимые – невидимые:
(Знак: лепрозариумов крап!)
Есть в мире Иовы, что Иову
Завидовали бы – когда б:*

*Поэты мы – и в рифму с париями,
Но выступив из берегов,
Мы бога у богинь оспариваем
И девственницу у богов!*

23.04.1923

¹⁰ Марина имела обыкновение переписывать письма, делать черновики. В другой версии письма говорится иначе: «...я много поэтов знала... Это были люди, писавшие стихи, прекрасно писавшие стихи... И все. – Каторжного клейма поэта я ни на одном не видела: это жжет за версту! Ярлыков стихотворца видала много – и разных: это, впрочем, легко спадает, при первом дуновении *быта*» [15, с. 33–34].

Поняв обрывность, крайность, радикальность задачи поэта («поэта – далеко заводит речь»), она уже не могла быть иной. И далее был только вопрос времени – вскоре появились ее самые глубокие вещи, ее метафизика поэзиса – «Поэма горы», «Поэма конца», «Новогоднее», «Поэма воздуха», по которым и можно судить, что Марина Цветаева сделала в поэзисе то, что должен был уже сделать великий философ, открыв бездны бытия. Марина средствами поэзиса совершила онтологический прыжок. И самое удивительное – ей хватило сил еще потом жить, растить детей, спасти мужа, дважды бросаясь за ним, вести тяжбу с бытом, голодом, одиночеством.

Обрывность, крайность поэзиса подтверждается и собственным признанием. Слова поэта, конечно, всегда крайне субъективны и также запредельны, как сам поэзис. Но Марина в самохарактеристике всегда точна. Точна именно своей радикальностью. В «Поэме конца» она отмечает самое важное (в письме Пастернаку): «“Поэма конца”, которая вся на паузе, без знаков препинания!» [15, с. 166]. В поэме важны именно паузы и знаки препинания. Не слова. Не метафоры, а то, что между ними – точки, тире, паузы, которые фонетически организуют разрыв в поэтической речи. А речь эта – фактически безымянна. Ее метафизика, то есть предел высказывания не нуждается в физическом носителе¹¹.

Ощущение контраста. Оно возникает при чтении ее текстов и сличении образа автора. При чтении – буря, стихия, порыв, перепады вверх-вниз. Формируется образ поэта такой же страсти и стихии. И мы отождествляем его с ней, Мариной, этой странной, легкой, стремительной, маленькой женщиной с зелеными глазами. И говорим – вот она, Марина Цветаева. Она это и написала.

А сама Марина говорит обратное: да, она написала, но только потому, что она умела слушать и слышать. Она лишь услышала глас стихии и стала рупором мира, вещает гласом вещуны, через нее закричали силы земные и небесные.

А смертный носитель этого гласа при этом извивается, стонет, еле выдерживая бурю и натиск стихии, как колдун после ритуальной пляски долго болеет, приходит в себя. Это знает любой хороший терапевт, через себя пропускающий болезнь пациента.

Она погибала в 40–41 гг., поскольку не имела контакта со стихией, вынуждена была заниматься кухней, едой, добыванием пропитания, переводами третьестепенных поэтов, подсчитывать доходы и расходы, ждать каждую ночь ареста, ходить на Лубянку с передачами для дочери и мужа, заниматься сыном, который постоянно болел, был совсем ручным и неприспособленным жизни.

Она все меньше имела возможности огородиться, сесть за письменный стол, за свое священное место. Огородиться, обставить этот свой ритуал писания как священнодействия. Письменный стол – капище, ритуальное место, ему посвящен цикл стихов как языческому божеству.

Возможности писать почти не было. И сил не было. Был потерян какой-то сакральный контакт со стихией. Оставалось желание читать то, что ранее написано. Читать на кухнях, в гостях, вечером для узкого круга лиц, почитателей и просто случайных знакомых. Но радости от этого было мало. Читать просят – но понимать и проникать не могут. Восхищаются даже, но не любят. Не понимают. Они всего-навсего почитатели, то есть почитывают, по-слушивают. Что-то понимают, но не вникают, не ловят. Они слабы и беззащитны. Они же не могут и не хотят отдаваться стихии.

«Москва меня не вмещает» – ее слова после таких встреч.

Мытарства одинокого поэта, не понимаемого никем. Трагедия гибели дара, потери контакта. И она это понимала: «Я свое написала. Могла бы конечно еще, но свободно

¹¹ В письме Пастернаку: «Дай мои стихи без имени – я хочу, чтобы их знали – кто знает, догадается. Ведь это, по существу, безымянно» [15, с. 167].

могу «не»» [29, т. 2, с. 543]. Это странное признание, что свободно могу «не»! Диагноз поставлен самой себе, которая свободно могла всегда «да».

Марина отвергла этот посторонний мир, строила свой, мир поэзии. Жила в нем, в нем спасалась. Но когда перестала писать, она и погибла¹².

Кудрова тоже пишет о проблеме обладания стихией и очаровании зла в поэзии Марины. И. Кудрова считает, что одна из главных тем у Цветаевой – это объяснение зла, околдованность, захваченность силами стихии.

Думаю, у Марины все сложнее. У нее – отдавание стихии и стремление идти до конца, до такой степени, что поэт оказывается как бы в центре самой стихии и сам начинает ею управлять. Как будто ты в центре тайфуна. И он тебе уже не страшен. Не он тебя несет, а ты в нем летишь. Тогда управление становится как бы твоей внутренней темой. Ты не борешься со стихией как с внешней силой, а управляешь сложной силой как сложной машиной, находясь внутри ее. Ты становишься не просто частью стихии, а ее ключевым, срединным органом. Это уже не классическая тема борьбы с Силой-Чудищем.

И. Кудрова считает, что тема Марины – околдованность злой стихией, которая творит добро. М. Цветаева в работе «Пушкин и Пугачев» это описала.

Замечу, что очарование зла – чисто мефистофельская тема времен романтиков. Это могло занимать Гете. Когда еще допускали некий миф о борьбе добра и зла и об очаровании злом. Это тема «Пира во время чумы». Но сам же Пушкин ее и преодолевает. Петруша Гринев не продает свою душу Пугачеву. Марина взяла у Пушкина пугачевщину, главный герой ее – «Пугачев» как стихия, мятеж, бунт. У Пушкина бунт – бессмысленный и кровавый.

Но у Марины сложнее: пребывание в стихии, испытание стихией и самой стихии (кто – кого?), выдерживание этой стихии и плавка стихии в форму, испытание стихии формой стиха, – но не через сопротивление стихии, а через отдачу стихии, до гибели, (ср. у Бродского истинный смысл трагедии), эта отдача стихии всей без остатка и потом выход из нее закаленной как сталь, и эта сталь – ее стихи.

Как раз по приезде в Союз у нее перестала работать эта душевная поэтическая плавка. Ее сталелитейный цех закрылся. Доменная печь погасла. Она потеряла силу выдерживать стихию. До этого она пропускала стихию через себя и описывала это экзистенциальное ощущение пребывания в стихии. Через нее проходила иррациональная энергия, и Марина становилась говорящим орудием, и стихия обретала голос через нее, и раздавался вопль, рев, глас, плачь, стон ее поэзиса.

А потому невозможно оценить рев стихии, как нельзя оценить водопад и вулкан. Они происходят как явление.

Марина – это культурное явление, сходное с природным явлением, таким, к примеру, как извержение вулкана. На него смотришь, на эту страшную и уничтожающую красоту, и не можешь ее остановить. И только и можешь, что задрать голову, открыв рот, затаив дыхание, смотреть, как дышит и вопит это чудовище.

Так и Марина. Открываешь книгу – и на тебя обрушивается водопад, сметая все твои устои, представления, привычки, стереотипы. И либо ты захлебываешься и тебя несет в бурном потоке, либо ты пытаешься научиться плыть в нем и даже разговаривать с ним, пытаясь подбирать слова, бормоча и чертыхаясь.

Ее невозможно читать. В смысле именно читать, то есть водить глазами по строчкам. Потому что перед тобой не текст. Это не «Три мушкетера» Дюма, этакое чтиво, которое ты, забравшись с ногами в кресло, можешь читать, захлебываясь

¹² Признание Пастернаку: «... я живу не чтобы стихи писать, а стихи пишу, чтобы жить (Кто же конечной целью поставит – писать стихи?)» [15, с. 334].

десятками страниц и весь день, и всю ночь. Марину не читаешь. В нее погружаешься как в пучину водопада, преодолеваешь, проникаешь, борешься, преодолевая перевалы, горы, переходы, реки и буераки. Ее преодолеваешь, по шагам, с трудом. С ней вступаешь в борьбу, чтобы не утонуть. Этаким поэтический атлетизм.

В феномене произведения, то есть происхождения, рождения из истока, исхода стихийной силы, ее про-хода через сердце человека и плавка в нем поэта, рождается глас Марины. Здесь почти сливаются культурный этимон поэзиса (произведение, извод, исток) и природный этимон стихии (стойжейон, элемент, первородный кирпичик, из которых состоит космос, всемирное изделие, стихия, из которой состоит мир – вода, воздух, огонь, земля). Буря стихии и порождает, производит событие исхождения силы, которая соединяется с поэзисом, стихией рождения стиха, и оформляется этот синтез в глас поэта, который, если не быть подготовленным, либо не услышишь, либо от него оглохнешь.

Поэма как произведение, то, что про-изводно (но не вторично), изведено (но не познано), что произошло из онтологических глубин, становится бубном шамана. Марина здесь – ведунья, колдунья, осуществляющая ритуал полета в космос.

Ее, кстати, обвиняли в дружбе с черными силами. Ее внешность, ее зеленые глаза тому способствуют.

Потому люди в большинстве своем, попадая в ее течение, захлебывались, тонули или через силу выплывали на берег. А она текла дальше. Она-то не могла их спасти, она не на берегу была. Она была сама река. Точнее, она была течением реки, той силой, которая управляет рекой. И она их обнимала, оформляла в свои мифы-образы и ими жила. Реальные люди для нее были материалом для новых мифов, а Гете, Пушкин и Рильке, которых никогда не видела – реальными собеседниками.

Линию обрыва (разрыва) подтверждает ее телесная антропология.

Ее антропология

Бывает так. Ты читаешь какой-то текст автора и представляешь (подставляешь свой смысл) – как он выглядит. Его внешний вид, повадки, руки, лицо, походку. Потом встречаешься с ним и удивляешься: как этот такой человек мог написать такое, в очередной раз утверждаясь в том, что поэтическая антропология не равна ее телесности и индивидуности.

С Мариной не так. В детстве и юности она круглолица, в очках. Куда делась потом ее плавность и округлость лица? Очень симптоматичны воспоминания Ариадны о том, как выглядела Марина. Ее антропология, как она себя фактически физически переделала. Марина не только поэзис выделявала, она свою физику лепила, всю себя переоформила.

Аля говорила, что мать сама себя сделала смолоду, что со свойственной её натуре решимостью и энергией она начала созидать себя заново, наперекор природе. Она мало ела, изнуряла себя ходьбой, стремилась придать некую аскетичность своему облику. Стриглась особо, закрывала щеки волосами. Курила запоем, папироса стала неотъемлемым штрихом ее портрета. Очки выбросила. Заставляла себя не сутулиться. Держаться прямо и не пытаться разглядеть то, что при своей близорукости увидеть не могла.

Самоорганизованность, трудоспособность, требовательность к себе в письме, в работе – лишний показатель того, что пылкая легкая и стремительная Марина была строителем, оформителем своего поэзиса во всем, вплоть до написания писем, черновиков, дневников.

Вот, что пишет Ариадна Эфрон: «Она была невелика ростом, 163 см, с фигурой египетского мальчика – широкоплеча, узкобедра, тонка в талии. Юная округлость ее быстро и навсегда сменилась породистой сухопаростью; сухи и узки были ее щиколотки и запястья, легка и стремительна ее походка, легки и стремительны – без резкости – ее движения... Строгая, стройная осанка была у нее: даже склоняясь над письменным столом, она хранила “стальную выправку хребта”... Черты лица и контуры ее были точны и четки: никакой распылчатости, ничего недодуманного мастером, не пройденного резцом, не отшлифованного... Руки были крепкие, деятельные, трудовые... Голос был девически высок, звонок, гибок. Речь – сжата, реплики – формулы...» [33, т. 1, с. 6–7].

Поразительно, но ее физический облик абсолютно органичен стихии ее поэзиса. Точность, резкость, законченность линий лица – и та же резкость линии стиха. Та же четкость поэтического высказывания.

Она писала так же, как и ходила. Так же, как и говорила. Она оформила свою телесность так же, как оформила свой поэзис. У нее не было разрыва между стихом и своим повседневным поведением.

А. Эфрон продолжает: «Отметя все дела, все неотложности, с раннего утра, на свежую голову, на пустой и поджарый живот. Налив себе кружечку кипящего черного кофе, ставила ее на письменный стол, к которому каждый день своей жизни шла, как рабочий к станку – с тем же чувством ответственности и, неизбежности, невозможности иначе...»

Лбом упиралась в ладонь, пальцы запуск в волосы, сосредоточивалась мгновенно. Глохла и слепла ко всему, что не рукопись, в которую буквально впивалась – острием мысли и пера. На отдельных листах не писала – только в тетрадах, любых – от школьных до гроссбухов, лишь бы не расплывались чернила. В годы революции шила тетради сама.

Писала простой деревянной ручкой с тонким (школьным) пером. Самопишущими ручками не пользовалась никогда.

Временами прикуривала от огонька зажигалки, делала глоток кофе. Бормотала, пробуя слова на звук. Не вскакивала, не расхаживала по комнате в поисках ускользающего – сидела за столом, как пригвожденная (стол – престол! – С.С.)...

Писала очень своеобразным круглым, мелким четким почерком... небрежность в почерке считала проявлением оскорбительного невнимания пишущего к тому, кто будет читать: к любому адресату, редактору, наборщику. Поэтому письма писала особенно разборчиво, а рукописи, отправляемые в типографию, от руки перебеливала печатными буквами...» [33, т. 3, с. 9–11].

Это подтверждает ее переписка. Тысячи писем. Одних только к Пастернаку – более 100. Письма с подробным отчетом, анализом, деталями, вниманием к повседневности жизни и чувства. Письма нужны ей также как форма творчества. Письма – репетиция поэм. Письмо пишет так же, как пишет стихи. Как литературный текст, пишет черновик, потом переписывает.

Марина была стремительна и в поведении, в повседневном общении. М. Белкина вспоминала: «Говорила стремительно и в монологе ее был полет. Слова не успевали за мыслями, она не заканчивала фразу и перескакивала на другую, думая, должно быть, что высказала уже все до конца, она перебивала сама себя, торопилась, зачастую бросая только намек, рассчитывая, что ты и так, с полуслова, с полунамека все поймешь, что ты уже всецело в ее власти, подчинен ее логике, и успеваешь, не можешь не успевать за ней в ее вихревом потоке. Это поистине был вихрь, водоворот мыслей, чувств, фантазий, ассоциаций... Она могла быть одновременно и во вчера, и в завтра...

После встреч с Мариной чувствуешь невероятную усталость, как после тяжелой физической работы. Эта горная болезнь, то есть стихия ее монолога».

А внешний обыватель-наблюдатель начинает ее обвинять в монологизме, эгоцентризме, неправильности понимания (что у нее не правильный Пушкин и проч.).

Кстати, несмотря на эмиграцию и остракизм, ее переписывали и читали, ею дышали истинные ценители. Переписывали от руки, заучивали, перевирали, запоминали с лета... Символично: Пастернак ей написал, что ему попалась плохая копия, ремингтоновая, без знаков препинания, рукопись «Поэмы конца».

Марина говорила одному своему знакомому: Хотите, я научу Вас писать стихи? Все очень просто. Надо только отыскать такой перпендикуляр! И, как монтер на кошках, карабкаться по нему до самого верха.

Умный поэт-собеседник. Автокомментарий

Да, есть разные поэты. Есть поэты, которые пишут, пусть даже гениальные стихи, но они их не рефлексируют. Они не могут ничего пояснить, что и как у них происходит и в чем состоит тайна их поэзиса. Они сочинители форм.

И есть умные поэты, чья проза, чья эссеистика конгениальна их стихам. Они понимают и могут объяснить, подобрать точные слова к своему творчеству лучше всякого «веда» и «люба». К таким поэтам относятся Пушкин, Мандельштам, Оден, Бродский, Шаламов. К ним относится и Марина Цветаева. Ее проза – не просто черновики ее стихов. Они – ее продолжение, продолжение поэзиса. Они лучше всяких исследователей объясняют устройство ее поэзиса. Ее переписка – не просто ее черновики, но также и рефлексивный дневник, в котором она сама объясняет тайну автопоэзиса.

Достаточно прочитать ее «Искусство при свете совести» и вроде бы становится все понятно. Вроде бы...

Марина пишет, например: «Когда я говорю об одержимости людей искусства, я вовсе не говорю об одержимости их *искусством*.

Искусство есть то, через что стихия держит – и одерживает: средство держания (нас – стихиями), а не самодержавие, состояние одержимости, не содержание одержимости...

Робость художника перед вещью. Он забывает, что пишет *не он*...

Забыть себя есть прежде всего забыть свою слабость...

Дать уху слышать, руке – бежать (а когда не бежит – *стоять*)...

Недаром каждый из нас по окончании: «Как это у меня чудно вышло!» – никогда: «Как это чудно сделал!». Не «чудно вышло», а чудом – вышло, всегда благодать, даже если ее посылает не Бог...

На сто строк десять – данных, девяносто – заданных: недававшихся, дававшихся, как крепость – сдававшихся, которых я добилась, то есть дослушалась. Моя воля и есть слух, не устать слушать, пока не услышишь, и не заносить ничего, чего не услышал. Не черного (в тщетных поисках исчерканного) листа, не белого листа бояться, а своего листа: самовольного. Творческая воля есть терпение» [29, т. 2, с. 400–401].

Ее тексты, ее поэмы, ее песни – с сильной примесью плача, стона, причитания, исповеди. Ограниченный в гениальной форме глас ведуньи и вещуньи, которая ведает о тайных силах. Марина скорее язычница, нежели христианка. Для нее Бог – это мировая стихия, точнее богов у нее много. Это все силы мира. Она ведает, колдует со стоном, всхлипом, криком и скрежетом зубным, а затем возвращается, буквально падает ниц в этот дольный мир и затем снова улетает.

Как шаман улетал в космос по вертикальному столбу, коридору, сопровождая путника наверх, так и Марина сопровождает наверх, улетает, чтобы получить силу.

Один из разделов ее работы «Искусство в свете совести» так и называется – Intoxicques, интоксикация, заражение вирусом, инфекцией. Организм заражен, одержим.

И совесть выступает как мерило управления инфекцией. Со-весть, созвучие, совладение звуком мира. Услышать голоса мира. Совесть – не тощая мораль. Совесть – не нравственная проповедь. Совесть – настроенность на голоса мира, чтобы не соврать, не сфальшивить, не скатиться на писк и фальцет, не сорвать голос, а найти верную интонацию, чтобы сказать правду о себе.

Поэтом водит не он сам, а тайная сила. Надо уметь в этом смысле слушать, прислушиваться, присматриваться.

Замечу, все же, что такая речь о поэзисе – некий прием, метафора, фигура речи. Все же это пишет Марина, обладающая мужским умом и характером. Она отдается стихии, но надо уметь ей отдаваться, надо уметь слушать и слышать. И управлять собой при этом. Она-то контроль при тайном разговоре со стихией не теряет. Уходила в горы, в лес и слушала, настраивала свой слух, всю свою органику. Мало отдаваться, надо уметь отдаваться так, чтобы тебя стихия не пожрала. Она сидела за своим столом как за станком и оттачивала, подбирала слова, искала рифмы, вновь оттачивала...

И. Бродский постоянно говорил о том, что поэт – орган языка. Через поэта говорит язык. Но в этом же зарыто лукавство, точнее хитрость самого мира, обманка. Сама Марина и сам Иосиф ограничивали свою поэтическую форму, несмотря на стихию, которая шла через них. Как река плывет меж берегов и принимает извилины берегов, как водопад падает туда, куда можно упасть, твердая форма камня и земли оформляет эту жидкую стихию, так и стихия стиха, поэзиса оформляется в некое метафизическое задание, которое поэт все равно выполняет и пытается уловить его. Он ловит этот зов, он пытается его услышать. Стихия входит в него, но умеющий уши да слышит. Все равно ведь нужно ухо и нужен глаз, без которых стихия не улавливается.

Марина не признавала факта поэзиса как сделанности, искусственности стиха. Произведенности. Сама отдавалась стихии, сознательно демонстрируя отдачу, страдая от этого всю жизнь, страдая индивидуально, эмпирически, как социальный индивид, но как поэт не отрекаясь от этого, зная свой дар, и понимая цену дару.

Но при этом всегда превращала поэзис в работу, тяжкую, но без которой не жить. Главное – чтобы был стол, тетради, кофе. Она к столу была пригвождена. Она даже письма писала сначала на черновик, потом переписывала. И этих писем – более тысячи.

Характерно ее признание: «Мне *очень* мало нужно было, чтобы быть счастливой. *Свой* стол. Здоровье своих. Любая погода. Вся свобода – все» [29, т. 2, с. 544].

Есть у нее удивительные стихи, посвященные столу.

Мой письменный верный стол!

Спасибо за то, что шел

Со мною по всем путям.

Меня охранял – как шрам.

Мой письменный вьючный мул!

Спасибо, что ног не гнул

Под ношей. Поклажу грез –

Спасибо – что нес и нес.

Строжайшее из зеркал!
 Спасибо за то, что стал
 (Соблазнам мирским порог)
 Всем радостям поперек,
 Всем низостям – наотрез!
 Дубовый противовес
 Льву ненависти, слону
 Обиды – всему, всему.
 Мой заживо смертный тес!
 Спасибо, что рос и рос
 Со мною, по мере дел
 Настольных – большал, ширел,
 Так ширился, до широт –
 Таких, что, раскрывши рот,
 Схватяся за столовый кант...
 – Меня заливал, как шtrand!
 К себе пригвоздив чуть свет –
 Спасибо за то, что – вслед
 Срывался! На всех путях
 Меня настигал, как шах –
 Беглянку,
 – Назад, на стул!
 Спасибо за то, что блюл
 И гнул. У невечных благ
 Меня отбивал – как маг –
 Сотнамбулу,
 Битв рубцы,
 Стол, выстроивший в столбцы
 Горящие: жил багрец!
 Деяний моих столбец!
 Столп столпника, уст затвор –
 Ты был мне престол, простор –
 Тем был мне. Что морю толп
 Еврейских – горящий столп!
 Ты будь же благословен –
 Лбом, локтем, узлом колен
 Испытанный, – как пила
 В грудь вьевишийся – край стола!

Июль 1933

Стол для Марины – как столп, на котором она – столпник, стоящий всю жизнь, на который ее призывает великая служба. Одновременно стол – как ствол, дерево, корнями растающее в землю и кроной уходящее в небо. Она любила природу, любила как язычница, не созерцательно, а деятельно. Любила не просто ходить, а преодолевать природные пространства. Не гулять праздно, а именно преодолевать, полной грудью вдыхая окружающую ее стихию. Стол для нее стал частью стихии, стоящей в доме. Она – не урбанистка. Боялась машин, лифтов. Могла заблудиться в городе. В лесу не блуждала. В городе – могла заплутать даже в знакомом квартале. Стол – ее капище,

ее священное место. И это не просто метафора. Это главное, что нужно было – предельный аскетизм: пространство стола как пространство для священного действия, результатом которого и становились стихи.

При такой аскетической радикальной свободе (стол и – вся свобода!) Марина могла быть радикально щедрой. А потому – не судила, а просто порывала. Как пролетала мимо. Как чайка. Пролетит, крикнет и летит дальше: «Права суда над поэтом никому не даю. Потому что никто не знает. Только поэты знают, но они судить не будут. А священник отпустит. Единственный суд над поэтом – само-суд. Только с таких как я, на Страшном суде совести и спросится. Но если есть Страшный суд слова – на нем я чиста» [29, т. 2, с. 405, 407].

Поэт обрывает только так и может. Он строит суждение как суд. Он судит себя за действие на краю, за действие поэзиса. Мы же привыкли действовать наоборот. Строить суд и суждение на некоем спекулятивном знании. На признании, присвоении себе права суждения о другом на основе некоего знания, которое становится нормой-оценкой.

Но как можно судить огонь, пожирающий дом? Как можно судить потоп? Вулкан? Суд – категория «слишком человеческая». Акт суда – признак кризиса. Суд – кризис. Кризис – фиксация границы. Предела. Конца. Когда обнажаются начала и концы. Как обнажается кость при глубокой ране. Рана кровоточит. И здесь не суждение нужно, а страдание и сострадание. Переживание страдания как очищения.

Марина судит: «К искусству подхода нет, ибо оно – захват. Пока ты еще подходишь – оно уже захватило» [29, т. 2, с. 406].

Здесь слышится переключка с другими. В.В. Бибихин в свое время указывал, что человек превратил свое познание в захват. И любовь стала захватом. Управление стало пониматься как захват (ситуации, площадки), о чем говорил методолог Г.П. Щедровицкий. От захвата переходим к перехвату. Человек перехватил инициативу. Но Марина говорит о захвате стихией тебя. В поэзисе речь идет не о захвате кем-то тебя, а о захвате, одержимости тебя стихией, то есть способности быть органом бытия, его голосом, когда он через тебя начинает говорить. И поэт как бы пребывает в нем.

Сильная мысль сама есть захват. Мысль как страсть. И жизнь как захват. Человек – захватчик по жизни, своему онтологическому заданию. Захватчик-перехватчик. Он переполнен умыслом и вымыслом, но редко переживает промыслы и замыслы.

Игру задают приставки: *замысел, вымысел, умысел, промысел, помысел.*

Так же и с онтологической хваткой: захват, ухват, перехват, схватка. Нахватать, прохватить.

Вымысел – придумка хитроманов. Хитрость рационального, рассудочного негодяя, негодного ни на что пижона. Он придумывает мир, все свое существование. Существует в придумках, вымыслах. Действительного, онтологического корня не ищет. Ему удобно так жить – самооправданием циничного рассудка. И самооправдывается он задним числом. И вымыслом умысел прикрывает.

Умысел – фигура в кармане. Спрятанный, точнее припрятанный, но с кончиком платка, торчащим из кармана, тайный смысл своего действия. Вымысел делают с умыслом. А умысел предполагает вымысел.

А замысел предполагает исполнение промысла. Божьего повеления. Помысел отличается от умысла тем, что он явлен, чист, видим. Не спрятан.

Мысль укутана в промысле, предполагает замысел и чистый помысел, за которым идет умное действие. Умное – не вымышленное, не с умыслом, а как окаянство помысла как исполнение промысла.

Характерный пример здесь – В. Маяковский.

Марина писала о нем (любя искренне и открыто, хотя и споря всю жизнь): «Двенадцать лет подряд человек Маяковский убивал в себе Маяковского-поэта. На тринадцатый поэт встал и человека убил. Если есть в этой жизни самоубийство, оно не там, где его видят, и длилось оно не спуск курка, а двенадцать лет жизни. Никакой державный цензор так не расправлялся с Пушкиным, как Владимир Маяковский с самим собой. Если есть в этой жизни самоубийство, оно не одно, их два, и оба не самоубийства, ибо первое – подвиг, второе – праздник. Превозмогание природы и прославление природы. Прожил как человек и умер как поэт» [29, т. 2, с. 407]¹³.

Человек-поэт спутал замысел и умысел. И отдал свой дар не автопоэзису, а молоху Революции.

В другом месте: «Правда поэта – тропа, зарастающая по следам. Бесследная бы и для него. Если бы он мог идти позади себя. Не знал, что произнесет, а часто и что произносит. Не знал, пока не произнес, и забыл, как только произнес... Просто – укол в сердце Вечности» [29, т. 2, с. 396].

Марина лишь подтверждает наше допущение о радикальности как начале всякого опыта (см. выше об опыте радикализации и искусстве): «Поэт есть ответ. От низшей степени простого рефлекса до высшей – гетевского ответственного – поэт есть определенный и неизменный душевно-художественный рефлекс: на что? ... Пушкин сказал: на все» [29, т. 2, с. 395].

Эти самопризнания есть автографы Поэта. Она не от мужского заднего ума (как у некоторых в мемуарах). Она – поэт. Поэт не имеет гендера. Она и любила не как женщина. Ни один мужчина не мог вынести ее страсти, ее стихии. Она захлестывала, и человек, предмет страсти, тонул в ней. Захлебывался. Он попадал в водоворот, водопад. Нужно было быть конгениальным, чтобы выдержать это и не утонуть. Мандельштам выдержал. Более того, укрепился и стал поэтом. Пастернак увильнул. Испугался. Хотя она думала, что он – равен ей.

Это была стихия стиха, то есть ритм времени, гул мира. А она сама – его орган, трубный глас. Это не могло продолжаться долго. Силы не беспредельны, чтобы быть-выть как выпь, чтобы через себя, будучи проводником онтологической тяги, изливать стихию бытия.

Собственно в этом суть и смысл онтологии поэзии. И ее же предельный смысл. То есть самое само поэзиса. Поэтому У.Х. Оден считал поэзию точнее науки и философии. Поэтому дружбу и любовь с ней никто и не выдерживал. Как можно дружить со стихией? Она разбивалась о другого как морская волна.

Марина это понимала: «Рильке (для нее – идеал Поэта. – С.С.) не есть ни заказ, ни показ нашего времени, – он его противовес... Время его не заказало, а вызвало» [29, т. 2, с. 371]¹⁴.

¹³ Поразительной была их последняя встреча. Он приехал в Париж весной 1929 года. Выступал на одном из поэтических вечеров, организованных местными коммунистами. Марина была приглашена тоже. Он читал стихи. Она согласилась переводить его вступления перед чтением стихов. При этом выступал как всегда резко, остро, задав Марине работу – ей пришлось подбирать адекватные слова для перевода [33, т. 3, с. 97]. Поразительно! Русский поэт Цветаева переводит русского поэта Маяковского в Париже на французский язык французским слушателям.

¹⁴ Кстати, суждения о смысле понимания другого поэта и работе по пониманию как всегда точны и резки. Вот по поводу перевода другого поэта (на примере Рильке): «Перевести не только *на* (русский язык, например), но и *через* (реку). Я Рильке перевожу на русскую речь, как он когда-нибудь переведет меня на тот свет. За руку – через реку... Вскрыть сущность нельзя, подходя со стороны. Сущность вскрывается только сущностью, изнутри – внутрь, – не исследование, а проникновение. Взаимпроникновение. Дать вещи проникнуть в себя и – тем – проникнуть в нее. Как река вливается в реку...» [29, т. 2, с. 350].

Ее суждения о другом Поэте – как автографы. Они – про себя: «Быть современником – творить свое время, а не отражать его. Да, отражать его, но не как зеркало, а как щит. Быть современником – творить свое время, то есть с девятью десятymi в нем сражаться, как сражаешься с девятью десятymi первого черновика» [29, т. 2, с. 371].

Поразительно и то, что Марина мыслила фактически антропологическими категориями. Она думала о предназначении не просто поэта, а человека. В одном из последних писем Пастернаку она пишет (это после многолетней переписки, уже в 1935 году!): «Тебя нельзя судить как человека, ибо тогда ты – преступник (в черновике у нее вариант – «чудовище». – С.С.). Убей меня, я никогда не пойму, как можно проехать мимо матери, на поезде – мимо 12-летнего ожидания. И мать не поймет – не жди. Здесь предел моего понимания, нашего понимания, человеческого понимания. Я, в этом обратное тебе: я на себе поезд повезу, чтобы повидаться. Не проси понимания от обратного (обратнее нет. Моя мнимая резкость). И здесь уместно будет одно мое наблюдение: все близкие мне – их было мало – оказывались бесконечно мягче меня, даже Рильке мне написал: “Ты права, но ты жестока” – и это меня огорчало, потому что иной я быть не могла. Теперь, подводя итоги, вижу: моя мнимая жестокость была только форма, контур сути, необходимая граница самозащиты – от вашей мягкости, Рильке. Марсель Пруст и Б. Пастернак. Ибо вы в последнюю минуту – отводили руку и оставляли меня, давно выбывшую из семьи людей, один на один с моей человечностью. Между вами, нечеловеками, я была только человек... С собой (душой) я была только в своих тетрадах и на одиноких дорогах... Но именно потому что всю жизнь – заботилась, всю жизнь и огрызалась – отгрызалась. На мягкость в общении меня уже не хватало, только на общение (служение, бесполезное жертвоприношение)...

О *вашей* мягкости. Вы ею откупаетесь, затыкаете этой ватой дыры ран, вами наносимых, вопиющую глотку – ранам... О, вы добры, вы при встрече не можете первыми встать, ни даже откашляться для начала прощальной фразы – чтобы не обидеть... Вы “идете за папиросами и исчезаете навсегда”...¹⁵ Ваш был и Гете, не пошедший проститься с Шиллером и 10 лет не проехавший во Франкфурт повидаться с матерью – бережась для Второго Фауста...» [15, с. 558–559].

Пора остановиться. Можно бесконечно читать и переписывать ее письма. Они точны и убийственны. Это ее *ultimatum vale*. Последнее слово Пастернаку – в последних письмах. И последняя просьба-напутствие: «Ну, живи. Будь здоров. Меньше думай о себе» [15, с. 562].

Она сознательно ставит себя рядом с самыми ею любимыми поэтами и говорит – вы не человеки, вам слишком человеческое чуждо. Вы забываете своих близких, жен, матерей, можете их бросать, предавать, бережете себя для новых великих творений, новых Фаустов. А я, жестокая в общении с вами, как раз слишком человек.

Но вы, берегущие себя, своей мягкостью в общении и затыкаете душевные раны, тем самым реально предаете себя, как людей и поэтов. На радикальность и предельность ответа вы, такие мягкие, не способны.

Единственная обязанность на земле человека – правда всего существа. И только она задает реальную метафизическую свободу, которую желала Марина. Не свободу в кабинете для новых Фаустов, а свободу в мире, чего она ожидала и от Пастернака. Она так и пишет Пастернаку: «Я защищала право человека на уединение – не в комнате

¹⁵ Речь идет об известном эпизоде. Когда Пастернак приезжал на антифашистский конгресс писателей в Париж в 1935 году, он встречался с семьей Марины. Они сидели в ресторане. Пастернак сослался на то, что у него кончились папиросы, пошел их купить. И не вернулся, уехал потом обратно в Москву, не попрощавшись. Та их встреча была «невстречей».

для писательской работы, а – в мире, и с этого места не сойду... Вы мне – массы, я – страждущие единицы» [15, с. 554–555].

Эта правда уединения в мире глубже и дальше истины, знания, морали, добра и зла. Это то космическое, которое задает иной, безмерный, вне всякой меры, масштаб мысли и действия.

Встреча в большом времени. Иосиф и Марина

Думаю, что первым, кто наиболее адекватно понял Марину, был Иосиф Бродский [8]. До сих пор гуляет такой стереотип, в котором в том числе виновна и сама Марина: что единственным равным ей был Пастернак, что только он ее мог понять, что только он был «равносуц» ей. Об их равности пишет и Ариадна Эфрон. Думаю, что это – еще одна придумка, желание, не ставшее реальностью. Понял ее, но уже в большом времени, Иосиф Бродский. Понял именно потому, что равносуц был ей по своему поэзису, по метафизической свободе.

Когда Иосиф рассказывал Соломону Волкову о Марине или писал свой очерк о ней – это было откровение. А теперь? Кто же не знает суждений, развернутых комментариев Бродского о поэзисе Цветаевой? Только ленивый теперь не цитирует его крылатых выражений о ее кальвинизме. Но часто эти цитаты превращаются в почти богемный разговор-комментарий о том, как судят собратья по перу друг о друге. Того он чтит, а того на дух не переносит. В итоге все превращается в мелкие словопрения и сведение счетов.

Здесь же – иная ситуация. Бродский точен потому, что совершил после Марины то же самое, что и она когда-то – акт радикального автопоэзиса. Они совпадают в главном – в онтологии поэзиса, в антропологии стиха. Несмотря на кардинальное различие культурной поэтической формы и ритма, они родичи в главном, в корневом¹⁶. Думаю, Марина была бы безумно рада этой встрече с Иосифом. Впрочем, это еще одна придумка. Они встретились уже в «большом времени».

Да, Иосиф прав. Марина – кальвинистка, имея в виду, как он говорил, ее синтаксическую беспрецедентность, позволяющую ей договаривать все до самого конца. Это весьма жесткие счеты человека с самим собой. В этом смысле Достоевский тоже кальвинист. Кальвинист – человек, постоянно творящий над собой некий вариант страшного суда (что относит Бродский и к себе, и к поэзии в целом). Марина точь-в-точь писала также о страшном суде-самосуде поэта надо собой.

В Пушкине, например, этого нет, полагает Бродский, хотя принято считать, что в Пушкине есть все. Того, что называется надрывом, у него нет. Даже от «Пира во время чумы» не пахнет катастрофой. У Марины надрыва тоже нет, но сама постановка вопроса а la Иов, или/или – порождает интенсивность, Пушкину несвойственную, говорит Бродский. И у Толстого этого нет. С Цветаевской точки зрения Толстого просто нет. Что он знал, многотомный наш граф, о самоосуждении? – вопрошает Бродский. Цветаева – это кардинальная постановка вопроса¹⁷.

*Голос правды небесной
Против правды земной.*

¹⁶ См. наш отдельный очерк об автопоэзисе И. Бродского [24].

¹⁷ Можно, конечно, отнести радикализм поэта к веянию времени. Радикализм и отказ от этого мира, его неприятие были характерны в целом для мировой культурной ситуации 1930–50-х годов, в том числе и к направлениям в антропологии, в рамках которой шел интенсивный поиск нового антитоталитарного дискурса (см. также об этом материалы в статье Н.Я. Григорьевой в данном выпуске альманаха). Но тем не менее радикализм Марины обусловлен и подкреплен был главным, чего нет у многих французских и немецких интеллектуалов, выступавших за отказ и отрицание – идеи и практики страшного суда человека над самим собой.

Марина идет до конца, когда все доводы в пользу правды земной переосмыслены и уже не работают, они отвергнуты. Цветаева – это фальцет времени, говорит Бродский. Голос, выходящий за пределы нотной грамоты. Время само понимает, что оно такое. И дает о себе знать в трагическом звуке. В этом звуке и явилась Марина.

Предельность высказывания заставляет выражать ей мысль, как правило, чрезвычайно неуютную, доведенную до конца.

На твой безумный мир

Ответ один – отказ...

И это тире – это продление, равное зачеркиванию, равное данному не-еет! Это прыжок через привычку, через само собой разумеющееся.

Сюзанна Зонтаг, прозаик, друг Бродского говорила, что в трагической ситуации человек обычно начинает анализировать факторы, искать, где произошла ошибка, находит варианты, чтобы эту ситуацию избежать в дальнейшем. Это обычная стратегия. Но есть и другая: дать трагедии полный ход на себя, дать ей тебя раздавить. И если ты сможешь после этого снова встать на ноги, то становишься уже другим человеком. Это своеобразное воплощение принципа Феникса [8, с. 34–35].

У Марины, отмечает Бродский, главное – звук. Причем, искренность звука, голоса. Когда кричат от боли. Марина – самый искренний русский поэт. Первый поэт XX века [8, с. 53, 55].

Но предельность и кальвинизм Марины не связан с тем, что у нее были какие-то параллели в житейском опыте. Бродский отмечает: я не ищу житейских параллелей. Жизненный опыт ничего не подтверждает. Тут другое. Были люди, у которых был опыт и потяжелее. Марина отвергла этот мир и ушла в мир поэзии и там была предельна. Именно степень отрицания у нее предельна [8, с. 54].

Бродский развивает свою мысль и делает обобщение. Каждый литератор стремится к одному: постигнуть или удержать утраченное или текущее время. У поэта есть для этого средства: метрика, стопы, цезуры и т.д. И поэт противопоставляет этому Времени, его вызову – свое время поэзиса, через свой ритм, метр, форму.

Трагизм у Марины был уже *до*. Он совпал со временем. Эхом откликнулся. Марина пошла дальше всех, криком, звуком отбрасывая лишнее. Биографии ничего не оставалось, кроме как бежать за голосом, постоянно от него отставая. Ибо голос опережал события. Опыты вообще всегда отстают от предвосхищения. Преобладание звука над реальностью – это и есть источник трагедийного сознания. Единственный, кто рядом с ней здесь – это Мандельштам [8, с. 66].

Поэзия – высшая форма существования языка, обобщает Бродский. Это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх – или в сторону – к тому началу, в котором было Слово. Во всяком случае, это – движение языка в до (над) жанровые области, то есть в те сферы, откуда он взялся. Кажущиеся наиболее искусственными формы организации поэтической речи – терцины, секстины, децимы и т.п. – на самом деле всего лишь естественная многократная, со всеми подробностями, разработке воследовавшего за начальным Словом эха [8, с. 67].

Ее система взглядов – философия дискомфорта. Проповедь не пограничных даже, а крайних ситуаций. Именно отрицание действительности составляет ее содержание. Предтеч и последователей у нее на философском уровне нет. Единственный мыслитель, который влиял на нее и она открыто это признает – это В.В. Розанов [8, с. 70].

Внешне сильно напоминающее стремление к истине, стремление к точности по своей природе лингвистично, то есть коренится в языке, берет начало в слове. Метод

отбрасывания лишнего – одно из средств этого стремления. Фонетика и семантика у поэта – тождественны. Эта тождественность придает такое ускорение, что оно выносит его обладателя за скобки любого града гораздо раньше и дальше, чем это предполагается Платоном [8, с. 71].

Добавим от себя. Это к вопросу о том, почему поэты изгнаны из государства, а оставлены философы. Очень хорошо. Истина не объективна. Истина точна. Как Естина. Истина – то, что есть. Очевидное. Феномен, явленный здесь. Поэт, стремящийся к точности в слове, нащупывает правду жизни полнее, чем любой философ.

Подтверждением всех выводов о поэзисе Марины для Бродского было стихотворение-реквием «Новогоднее». Оно было написано в память о Рильке. Но предельность цветаевской дикции здесь заводит ее гораздо дальше, чем само переживание утраты.

Обычно, отмечает Бродский, в русской поэзии пишут на смерть и жалеют себя. Эта поэма – исповедь. Но исповедуется поэт не перед священником, а перед другим поэтом. А умерший поэт – это абсолютный, идеальный слушатель, с которым можно беседовать о Вечности.

Добавим, что это делал всегда Пастернак. В лирике поэт начинает себя жалеть, описывать свои переживания, утраты, то есть утери, потери чего-то, кого-то и переживание от этой утери для себя. Я потерял и мне жалко. Невыносимо жалко себя. Как я буду жить без него (нее)? Описывают с упоением боль утраты, боля именно от утраты для себя. У меня украли, у меня отобрали. Как отобрали любимую игрушку. И мне невыносимо жалко себя.

Если же акцент переносить на другого, то как ни странно, боль какая-то иная. Она переносится даже легче. Думаешь о том, что она (он) переживает и как она (он) переносит разрыв.

И начинаешь в себе вырабатывать силы, чтобы помочь тому Другому превозмочь разрыв. А если совсем потерял человека, то уж тут всяко тебе всегда легче. Его-то уже нет. Думать-то надо об ушедшем. Его уже нет. А ты еще здесь.

Бродский говорит, что смерть поэта – больше, чем человеческая утрата. Это прежде всего драма языка, драма неадекватности языкового акта – экзистенциальному [8, с. 81].

С уходом поэта отмирает какая-то часть языка, поскольку отмирает его, языка, орган, носитель. Отмирает тот орган, благодаря которому язык говорит, ведает миру глас.

Марина идет дальше самой по себе утраты. Она щедрей любого теолога. Ибо поэт тяготеет к космосу, космологии, а не теологии. Ибо стремится к путешествию во времени. Дантов рай куда интереснее ее церковной версии [8, с. 87].

Здесь мы весьма близки с Бродским. Выше я говорил о культурных практиках, начинающихся с опыта радикализации, с опыта постановки под вопрос самого себя и мира, в котором живешь. И весь опыт становится прошлым. Его нельзя делать вновь актуальным, то есть настоящим, в настоящем. Ты очищаешься от опыта здесь-и-теперь. Очищаешь свой мир, чтобы из пепла начинать заново. Затем осмыслишь свой опыт предельности вопрошания, опыт очищения словом.

И здесь могут быть разные культурные практики. В поэзисе оформляется опыт откровения и очищения в слове, чтобы сказать это. Когда нащупываешь, находишь форму вопрошания. Это собственно работа поэзиса. И затем, оглядываясь, описываешь опыт поэта как философ. То есть собственно эта работа по краям, рефлексия краевой работы и есть философия как мышление о пределах.

Тогда получается, что поэт мудрее философа. Видит дальше, глубже, быстрее. А философ подхватывает, плетется сзади.

Бродский замечает, что стихотворный размер является эквивалентом определенного душевного состояния. У поэтов есть определенный любимый размер, который является мерилем души. Ритм – форма душевного ритма, настрой.

Размер – это автограф поэта, соответствующий наиболее повторяющемуся душевному состоянию поэта. У Марины, продолжает Бродский, хорей с женскими дактилическими окончаниями. В этом размере наиболее слышны причитания, рыдания, исповедальность крика. Гармоничный ямб здесь не подходит. На уровне звука идет постоянное устремление вверх и постоянная экзатика, надрыв, доходящий до крика, до хрипа, фальцета [8, с. 93].

При этом поэзия изначально является искусством конденсации. Одна строчка – и комментарий на целую статью. А у Марины еще более конденсированное содержание.

Добавлю: стихотворение – это черная дыра, куда улетает материя жизни.

Я раньше писал о метафизическом прыжке у Мандельштама и у самого Бродского [23; 24]. Здесь тоже. Бродский постоянно говорит о прыжках у Марины. Прыжок, перенос, перескок через привычное, через границы. В качестве стихотворного средства используется знаменитый enjambment – перенос, перескок. Этот перенос может считаться ее автографом, ее отпечатком пальцев, отмечает Бродский [8, с. 99]. Отмечу, что у самого Бродского – головокружительные анжабеманы.

Бродский специально разбирает «Новогоднее». Марина взглянула здесь не на Рильке, а увидела глазами ушедшего Рильке на этот мир и взглянула на себя – это особая душевная оптика, об обладании которой мы не имеем сведений.

Новогоднее – тет-а-тет человека с вечностью, с идеей вечности. Ибо слово для Марины – не конец, а начало мира, беспредельности. Марина становится на край, предел света, зазор. Она продлевает жизнь в стихе, точнее в нем живет тогда, когда все вокруг уже умирает [8, с. 152].

Поэзия свидетельствует о вокальных и нравственных возможностях человека как вида. Она их исчерпывает. Марина всегда работала на голосовом пределе. В Новогоднем соединилось несоединимое – любовная лирика и надгробный плач [8, с. 154–155].

Стих становится органом, частью органа, которым смотришь туда, куда не смотрел при жизни за пределами поэзиса. И видишь то, что в принципе не увидишь более.

А качество зрения, уточняет Бродский, определяет метафизические возможности индивида, которые в свою очередь являются залогом бесконечности, если не математической, то вокальной [8, с. 105].

Между словом и делом, искусством и существованием у Марины не стояло ни запятой, ни даже тире. Она ставила там знак равенства. Искусственный пример переносится в жизнь и развивается не мастерство, а душа, что в конце концов одно и то же [8, с. 105].

*Жизнь и смерть давно беру в кавычки,
Как заведомо пустые слетни...*

Бродский замечает, что одно из определений ее творчества – это «русское придаточное предложение, поставленное на службу кальвинизму». Или – «кальвинизм в объятиях придаточного предложения». Не существует более поглощенной, более емкой и более естественной нормы для самоанализа, нежели то, что заложено в многоступенчатом синтаксисе русского сложноподчиненного предложения. Облачен-

ный в эту форму кальвинизм заводит так далеко, гораздо дальше, чем он оказался бы, пользуясь родным для кальвинизма немецким [8, с. 117–118].

Я начал очерк с утверждения, что повод для искусства – иску́с, желание, жажда. Жажда выйти за пределы нормы мира ввиду его абсурда, тяжести и пустоты, и либо ты выдержишь этот иску́с, либо он тебя пожирает. Как результат переживания иску́са – создание формы как средства спасения и выделывания из себя другого человека. И твой голос, единственный зыбкий вариант спасения, сугубо вокальное средство, не вещественное, становится мостиком, невидимым средством перехода через пропасть. То есть ты пролетаешь, делаешь прыжок через пропасть. Моста готового нет. В этом мире нет опор. Ты голосом поднимаешь себя и делаешь прыжок. Сугубо метафизическое усилие, чтобы перелететь. Это именно онтологическое качество настоящей поэзии. Это не мораль, не этика, не чувствительные сентенции. Это онтология стиха. Только это и может себе позволить поэт в ситуации, когда мир на краю. И когда ты на краю и тебя ничто не держит.

Этой тонкой нитью крика ты мир не спасешь. Но удержаться как пример, как образец неприятия этого края, показать этот пример ты можешь. Ты кричишь и зависаешь над пропастью, преодолевая тяготение. Тебя держит сила крика. Но чтобы набрать силу крика, надо набрать силу слова, силу звука.

Сугубо нематериальное средство спасения – слово, крик, звук. И эта нематериальная сила преодолевает силу материальную, косную, тяжелую материю. Преодолевает ненадолго, на время акта песни. Песня смолкла – и ты опять ввергаешься вниз. Если песня в тебе замолкает, если ты немеешь – ты гибнешь.

Поэт не обязан спасать мир. Криком поэта мир не спасешь. Но есть надежда на собственно преображение.

Бродский подводит итог. Марина – поэт бескомпромиссный и в высшей степени некомфортабельный. Мир и все вещи в нем происходящие лишен для нее какого бы то ни было оправдания, в том числе и теологического. Ибо искусство – вещь более древняя, и универсальная, чем любая другая вера. Суд искусства – суд более требовательный, чем Страшный суд [8, с. 151–152].

Муза Царского Села. Анна и Марина

*В утренний сонный час,
– Кажется, четверть пятого, –
Я полюбила Вас,
Анна Ахматова.*

«Анне Ахматовой».
М. Цветаева

*В утренний сонный час,
Час, когда все растаяло,
Я полюбила Вас,
Марина Цветаева...*

«Я полюбила Вас».
Песня Земфиры

Они не встречались до 41-го года. Поразительно. Прошла вся жизнь. У Марины все главное написано. Давным-давно Марина написала целый цикл стихов, посвященных Анне. Прозвала ее музой плача, царскосельской музой.

Марина, как и других своих знакомых, в том числе заочных, пыталась поднять на пьедестал, мифологизировала и Анну:

*Златоустой Анне – всяя Руси...
Искупительному глаголу –
Ветер голос мой донеси
И вот этот мой вздох тяжельный...*

1916

И вот она в Москве снова. И в это же время ненадолго Анна приехала в Москву хлопотать за своего вновь арестованного сына, Льва Гумилева. Марина все эти годы восхищалась Анной, посвящала ей стихи, дарила ей книги, по своему обыкновению, увлекалась ею, как всегда увлекалась людьми, стихами, стихиями, поэтами.

И вот в 41-м они встретились, 7–8 июня. Инициатива шла от Анны. Позвонила Марине, долго объясняла, как до нее доехать. Потом была встреча. Позже Анна вспоминала: она приехала и они сидели семь часов. Вечером они вместе пошли в театр. На второй день – снова Марина приехала. За ночь она переписала «Поэму воздуха» и подарила Анне. Заметим, поэма была написана в 1927 году.

Анна тогда сказала одной знакомой: подарила «Поэму воздуха», которую за ночь переписала своей рукой. Вещь сложная, кризисная.

А потом в своих воспоминаниях она написала: «Марина ушла в заумь. Ей стало тесно в рамках Поэзии. Она подобна дельфину, как говорит у Шекспира Клеопатра об Антонии. Ей было мало одной стихии, и она ударилась в другую или в другие. Пастернак – наоборот: он вернулся из своей пастернаковской зауми в рамки обычной поэзии. Сложнее и таинственней был путь Мандельштама» [1, т. 2].

Марина в свою очередь сказала Анне, которая ей прочитала отрывок поэмы (Поэмы без героя), по признанию самой Анны: Марина язвительно сказала: «надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об арлекинах, коломбинах и пьере» [там же]. Марина сильно перекликается с оценкой Бахтина. Анна писала всю жизнь женскую поэзию. Лирику чувств. Марина писала метафизическую лирику. Лирику прыжка. Лирику пределов.

Это была первая и последняя их встреча. И единственная. Эти два Поэта так и не поняли друг друга. Понимали масштаб личности друг друга. Но не услышали.

Известно суждение Марины о поэтах без истории: есть поэты с историей, они развиваются, ищут, находят, теряют, снова находят новые темы. И есть поэты без истории. Они однажды нашли свою тему и всю жизнь про нее пишут. Анна относится ко вторым. Анна – «чистый лирик», поэт без развития, чья душа и личность сложились уже в утробе матери.

В 1917 году Марина пишет: Ахматова, не написав ни одной отвлеченно-общественной строчки, глубже всего – через описание пера на шляпе – передает потомкам свой век... Какой трудный и соблазнительный подарок поэтам – Анна Ахматова. А в 1940 году она пишет уже другое: прочла, перечла почти всю книгу Ахматовой «Из шести книг», и – старо, слабо... Но что она делала с 1917 по 1940 г.? Внутри себя... жаль»¹⁸.

Сохранился любопытный отрывок о том, что думал Бахтин о Марине. Он в своих беседах с Дувакиным говорил, что, пожалуй, как личность Марина крупнее Анны. У Марины есть глубина, которой нет у Ахматовой.

В одной из бесед Бахтин говорит: «У Ахматовой моментов философских в стихах совершенно не было. Это была лирика, чисто интимная лирика, чисто женская лирика... Ее интересовали люди. Но людей она ощущала как-то именно по-женски,

¹⁸ Впрочем, уже в 1924 году она писала Пастернаку: «То, от чего так неумело, так по-детски, по-женски страдала Ахматова..., мною перешагнуто» [15, с. 97].

как женщина опущает мужчину.... Кроме того, я заметил в ней некоторую заносчивость... уже в старости эта заносчивость приняла крайние формы... Эта черта снобизма у нее была... сейчас ее возвели в ранг великих поэтов. Я думаю, что это преувеличение. У нее слишком узкий диапазон для великого человека, узкий, мелкий... Даже вот та человеческая ее натура – она тоже не натура великого человека... Все-таки именно нового слова в поэзии она же не сказала. Новые интонации есть такие, но специфические, женские» [5, с. 103–106].

Миф поэта

Она выбирала из своих встреч очередного спутника и создавала великий миф о нем, строила поэта на нем. И ей было не важно, велик ли был действительно ее избранник. Марина: В людях я загораюсь и от простого сорта, здесь я не судья, но стихи!

Она может превознести его до небес – вознести простого смертного до уровня Гете. Простой обычный человек Родзевич стал поводом великих поэм, например, «Поэмы конца».

Гете, небо, дерево, стол, простой человек – для нее одинаково герои мифа, в котором нет иерархии.

Но избранники не выдерживали этого выбора. Ни Эфрон, ни Родзевич, ни многие другие. Они не готовы были к полету с шаманом, не готовы были быть в космосе. Они были мерны, она – «безмерна в мире мер». Она это умом понимала, своим острым мужским умом, но все равно тратила огромные силы на свой шаманизм и билась снова в надрывах от разрывов со своим очередным избранником очередного мифа.

«И взвешен был, был найден слишком легким».

Она их всех взвешивала, в итоге – сильно легкий. Это «почти обо всех, кого я любила». А взвесь была сильной. Это иное испытание дна. Что она пишет своему корреспонденту (Бахраху): «Но Вы не чувствуете! Вы рассуждаете... В каждой моей игре – ставкой была я... И проигрыш всегда был – мой: я себя другому всегда проигрывала, но так как была безмерна моя душа, то этого другому было много – и часто ставка оставалась на столе или – смахивалась локтем под стол» [4, с. 55].

Там же: «разные люди, сталкиваясь со мной на час, ужасаются-таки размером чувств, которые во мне возбуждают, они делают тройную ошибку: не они – не во мне – не размеры. Просто безмерность, встающая на их пути. И они, может быть, правы в одном только: в чувстве ужаса...».

М. Белкина пишет: в томах ее писем... которые она писала тем, кем увлекалась, главное действующее лицо – любовь, ее любовь, она сама... Все эти письма – единый трактат о любви, разбитый на главы.

Вроде, да но это любовь шамана, любовь ведуньи, которая сжигает...

Марина не любила. Она горела, сгорала. Это страсть погружения и полета, переживание его и оформление его в слове. История с К. Родзевичем – и гениальные «Поэма Конец» и «Поэма Горы». И это не ему уже посвящение, а некая песня метафизическому герою. Крик, вопль выжи.

Письма своему корреспонденту выглядят уже как наброски, черновики поэм.

Марина сквозь человека проходила, пролетала и оседала в словах поэта. Проходила сквозь, дальше, за предел. Эта «безмерность в мире мер» не выдерживалась никем. Они были простые люди. В них не рождался новый поэтический автор с мощью голоса-хора. Они не выдерживали этого вулкана. В итоге Марина остывала до следующего взрыва.

Это не эгоизм. Она проходила сквозь человека в надежде загореть с ним, зажечь его, на равный подъем, не получала его и летела дальше.

Эту энергетику, бурю и натиск люди воспринимали (особенно мужчины) как акт агрессии, как наступление на чужую территорию. Люди уставали от этого. Но она просто (не индивидуально психологически, а как поэт, «утысячеренный человек») извергала энергию бытия. Как будто рядом, где горят фонари, вдруг вспыхивает солнце и все фонари блекнут, пропадают. Но ведь это не злой умысел. Это вообще не умысел и не вымысел. А замысел и промысел. Обвинение ее в злом нраве и своеволии и есть подозрение, обвинение ее в злой воле. А это просто свет, идущий изнутри. Это житийно-бытийный онтологический свет, настолько яркий и полный, что обжигает и слепит.

Особенный надрыв – с Эфроном. Но от него были еще и дети. И она дала клятву. Она – жертва. Это судьба. Жизнь жертвы, жизнь на костре: «всю жизнь напролет пролюбила не тех», всю жизнь прожила с Эфроном, которого давно не любила, но все жалела.

Один из самых сильных жертвенных костров – эпистолярный роман с Пастернаком, который, как она полгала, ей изменил. Об этом – отдельно.

Она была трудна и невыносима в бытовом плане. Трудный собеседник, невыносимый в повседневном общении. Ф. Степун, умница, большой философ, и тот ее не разгадал. Он вспоминал, будто в Марине, в ее манере чувствовать, думать, говорить было нечто неприятное. Некий неизничтожимый эгоцентризм ее духовных движений. Говоря о других, она все время говорит о себе. Это показатель того, что поэта измеряют эмпирическими, обывательскими, «слишком человеческими» мерками.

Эпистолярный роман. Б. Пастернак

Они ведь сначала толком не были знакомы. Сначала Марина «не доходила до меня», как он потом признавался. Потом уже, когда она была в эмиграции, он познакомился с ее сборником «Версты» и написал ей в 1922. Началась переписка. Она длилась до 1936 года. Они за эти годы виделись единожды, в Париже. Но это была уже «невстреча». А потом в Москве – урывками, и как-то холодно и не обязательно.

А эпистолярный роман был бурный и глубокий. Очень удобно любить на расстоянии и в письмах.

Пастернак признавался уже после ее ухода: «Вчера ночью Федин сказал мне, будто с собой покончила Марина... Это никогда не простится мне. Последний год я перестал интересоваться ею. Она была на очень высоком счету в интеллектуальном обществе... входила в моду (Цветаева входит в моду! Бред! Как он мог так говорить?! – С.С.), так как стало очень лестно числиться ее лучшим другом по многим причинам, я отошел от нее и не навязывался ей, а в последний год как бы и совсем забыл» [18, с. 555].

Что за придумки? Мол, будем скромными, не будем навязываться модному поэту. Что за мысли, характерные для богемного начала XX века, для салонов и кружков, а не для страшного 41-го года? Какая мода? Он даже не поинтересовался ею, как она, что с ней? После такой страстной многолетней переписки – и такое отношение к ней, когда она вернулась. Слабость, граничащая с предательством!

В 1942 г., во время одной из прогулок в Чистополе, куда переехали писатели, спасаясь от немецкого наступления, Пастернак говорил молодому драматургу А. Гладкову (как вспоминал потом А. Гладков): «Я очень любил ее (Марину) и теперь сожалею, что не искал случаев высказать это так часто, как ей это было нужно... Когда-нибудь я напишу о ней, я уже начал... Да, и стихами, и прозой. Мне уже давно

хочется. Но сдерживаю себя, чтобы накопить силу, достойную темы, то есть ее, Марины. О ней надо писать с тугой силой выражения» [18, с. 556].

Эти пижоны в эту страшную годину гуляют вдоль реки, ведут пиитические разговоры, а на улице – февраль 1942 года! Марина уже давно в земле. И идет страшная война! А они рассуждают! Сам тон рассуждений – что у колонны в пиитическом клубе, что у себя в кабинетике, что в Чистополе! Он что – ослеп?

Эти рассуждения откровенно пижонские. Он все про слова, про метафоры думает, про то, как подобрать эпитеты. А она жизнь сжигала. Пастернак слишком рассудителен, жил с оглядкой, осторожничал.

Она вернулась в Союз без семьи, без Родины, без денег, без будущего. И полтора года боролась с этим ужасом. И ушла из жизни не в аффекте, а после того, как поняла, что все в ней умерло и она – живой труп. И главное – из нее ушла стихия поэзиса.

В этом Пастернак ее тоже не понимал. М. Белкина вспоминает: «Марина всю жизнь заслонялась от повседневности работой. И когда ей показалось, что это непозволительная роскошь и ради сына она должна временно пожертвовать увлекательной страстью и взглянуть кругом трезво, она увидела хаос, непроницаемый сквозь творчество, неподвижный, непривычно косный, и в испуге отшатнулась, и не зная, куда деться от ужаса, впопыхах спряталась в смерть, сунув голову в петлю, как в подушку...» [4, с. 42].

И здесь Пастернак выпендривается, подбирая красивые метафоры. Пишет об ужасе, но эстетизирует его, раскрашивает виньетки.

Много позже он напишет в очерке «Люди и положения»: «Цветаева была женщиной с деятельной мужской душой, решительной, воинствующей, неукротимой. В жизни и творчестве она стремительно, жадно и почти хищно рвалась к окончательности и определенности, в преследовании которых ушла далеко вперед и определила всех» [17, с. 233]. И это он сказал в 1957!

И стихи его, посвященные ей («Памяти Марины Цветаевой») откровенно слабы, не тянут до своего предмета, не соответствуют Марине, а соответствуют лишь собственным мучениям Пастернака. Он пишет задумчиво, размеренно, в состоянии грусти, в свойственной ему манере – вместо страсти, силы и полета, вместо прыжка – мысли о собственных мучениях. Пишет уже не о ней, а опять о себе, о том, как ему плохо. Уж чего-чего, а экзистенциального прыжка никогда Пастернак сделать не мог. Он, вроде, нечто подобное хотел сделать, когда задумал роман, когда писал, что хочет договорить все до конца. Он писал об этом Шаламову, своей сестре Фрейденберг. Так же он пишет, например, Вс. Иванову в 1958 году:

«Я не говорю, что роман нечто яркое, что он талантлив, что он – удачен. Но это – переворот, это принятие решения, это было желание начать договаривать все до конца и оценивать жизнь в духе былой безусловности, на ее широчайших основаниях. Если прежде меня привлекали разноstopные ямбические размеры, то роман я стал, хотя бы в намерении, писать в размере мировом» [17, с. 351]¹⁹.

Он хотел сказать правду, написать новое слово, новый роман. Но получилось многословие устаревшего жанра, полуправда и растянутая поэтическая строчка длиною в роман. После ГУЛАГА это уже было неправдой. Потом пришел оттуда Шаламов и сказал свое слово в «Калымских рассказах», фразой звонкой, как пощечина. Не сочиняя роман, а разрезая ножом фразы эту тягучую слизь туманных слов романиста.

¹⁹ Об истории создания романа «Доктор Живаго» и спорах с ним по этому поводу его друга-поэта В. Шаламова я писал подробно в очерке «Автопоэзис человека: Варлам Шаламов» [25].

И поэзия, и проза, не важно – это прежде всего собственный автопоэзис. То, что поняли и делали над собой Марина и Варлам. И то, чего так и не сделал над собой Пастернак.

Пастернак пытался объясниться (в письме к двоюродной сестре О.М. Фрейденберг в 1946 году): «...это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и многое другое... Атмосфера вещи – мое христианство, в своей широте и немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» [19, с. 224].

Пастернак уже безнадежно отстал. Уже в 1929 году Бахтин написал о Достоевском конгениальную «Поэтику» и сказал, что такое роман как культурная форма и что такое последнее слово в романе. И ГУЛАГ уже состоялся. И там уже сидит Шаламов. И сгинул там уже давно Мандельштам. Сгинули Шпет и Флоренский. Но Пастернак пытается сочинять про то, о чем не сочиняется, а что само вопиет!

Пастернак думал, строил иллюзию, что он пишет роман на «языке неба, языке земли, языке жизни», как он сам думал. Но по факту оказалось, то он думал о новом вкладе в мировую литературу. Это как у Дикобраза, неявного героя фильма «Сталкер» у А. Тарковского. Он тоже приходил в комнату желания через Зону. После этого он неожиданно для всех разбогател. И потом повесился. Потому что думал, что думает об одном. А потом оказалось, что думает только о том, чтобы разбогатеть. И когда понял это – повесился. Потому что признавался в поверхностном желании. А в сокровенном желании боялся признаться. Но именно оно и исполнилось. Это то, что человек на самом деле думает и никогда не признается и в письмах любимой сестре.

Пастернак в культурном смысле безнадежно отстал. Он размышлял в категориях уходящего классического века. Думал, что его роман – не художественное произведение, а откровение, новое Евангелие. Но он не знал ГУЛАГа, не ведал Освенцима. Не ведал ада, в котором умирала Марина. Не знал Хиросимы. Не понимал, что такое – жить по ту сторону добра и зла.

А Марина знала. Испытала это на себе. Она уже в 20-е годы была фактически нищанкой. Пастернак и не мог ее понять. Хотя думал, что понимает. Но ее поэмы задавали для него запредельный горизонт. Его письма ей со словами восхищения – словно письма, которые пишет восхищенный подросток своей старшей сестре. Впрочем, часто тон писем Марины ему так и слышится – как письма матери – сыну или старшей сестры – младшему брату.

Еще доказательство легкомысленности и легковесности его. Он отдал на сохранение какой-то «милрой женщине» 100 (!) писем, которые Марина ему написала. Та потеряла их, оставила их в электричке, таская их с собой. Письма Марины – пропали в электричке! Бред! По этому поводу его ругает Ариадна, которая, кстати, тоже пережила эпистолярный роман с ним. Дочь Марины тоже любила его. Она выросла среди его писем, стихов, портретов. Марина его хранила, помнила и любила. Она даже в Елабугу взяла с собой пачку писем к нему. Носила с собой, как и письма к Рильке – самое дорогое, что у нее осталось. И все письма у нее сохранились! А целое наследие Марины Пастернак потерял!

А Эфрон пишет Пастернаку: «...ты же все теряешь и выбрасываешь и вообще ужасный растяпа, ты только подумай, что она, мертвая, сберегла твои письма, а ты, живой, ее писем не уберег и отдал каким-то милым людям. Лучше бы ты их сжег своей рукой! Боже мой – мама вечная моя рана, я за нее обижена и оскорблена на всех и всеми и навсегда» [33, т. 2, с. 19].

У него, впрочем, хватает совести признать это. Он пишет А. Эфрон: «Каждый раз как заходит разговор о маминых книгах или рукописях, это мне как нож в сердце. Разумеется, это укор уничтожающий и убийственный, что у меня ничего не осталось отцовского, Цветаевского, Рильковского, близкого как жизнь и как жизнь растекшегося. Этому нет имени, и ссылки на то, как я живу, как складывалась жизнь и прочее, оправдать меня не могут, а разве только послужить успокоением, что из многих видов преступности это не самый худший» [19, с. 503].

И он полагал, что забвение и беспамятство – не самый худший вид преступления! Он думал опять о себе, болезном, жалел себя, страдал, что, бедняга, в 30-е годы не то писал, не так. А вот сейчас он откроет истину, скажет свое слово о жизни. Это не покаяние, а жалость к себе.

Бродский трижды прав. Читаешь Пастернака, Ариадну, их переписку, их вздохи. И сквозь их слова просвечивает невыносимая жалость к себе, бесконечное страдание по себе. Они не Марину жалеют, они сквозь эту жалость жалеют себя, пишут о том, как им было плохо и трудно, как они погибали.

Только Надежда Мандельштам сохраняет силу духа. И кстати, кается, что не заметила вовремя Марину и благодарит ее за то, что благодаря ей Мандельштам обрел такую силу и свободу Поэта. Надежда Яковлевна не была с нею дружна и тем более не было у них родства и любви душевной. Но она гораздо точнее в оценках Марины, чем Пастернак – тот, кого Марина любила более всех из поэтов²⁰.

Надо сказать, что до сих в головах исследователей сидит представление, что единственный поэт, который был «равносущ» Марине, был Пастернак. Во многом в этом представлении «виновата» и сама Марина, и ее дочь, впоследствии писавшая: «Два человека – он и она! – равновозрастных, равномошных во врожденном и избранном... поэтическом призвании, равноязыких, живущих бок о бок в одно и то же время, в одном и том же городе и в нем эпизодически встречающихся, обретают друг друга лишь в непоправимой разлуке, лишь в письмах и стихах, как в самом крепком из земных объятий» [33, т. 3, с. 102].

Думаю, на меня сильно осерчают и возмутятся многие поклонники Пастернака за уже высказанные выше строчки и то, что я скажу относительно дружбы Марины и Пастернака: не было у них никакой близости. А был еще один миф, который она сочинила, как сочинила миф о Родзевиче, как сочиняла еще много таких мифов-романов и использовала их как повод для метафизики поэзиса, очень быстро понимая, кто есть ее адресат. Просто здесь ввиду поэтического дара Пастернака оказалась более яркой и сильной энергия его ответа от нее. Она, находясь в жутком, метафизическом одиночестве и нищете, нуждалась в умном собеседнике. А тут – письмо от Пастернака, которое ей передал И. Эренбург в 1922 году. Она вспыхнула – и горела

²⁰ Н.Я. Мандельштам писала о Марине: «Она везде и во всем искала упоения и полноты чувств. Ей требовалось упоение не только любовью, но и... заброшенностью, неудачей. Цветаева, подарив ему свою дружбу и Москву, как-то расколдовала Мандельштама. Я уверена, что наши отношения с Мандельштамом не сложились бы так легко и просто, если бы раньше на его пути не повстречалась дикая и яркая Марина. Она расколдовала в нем жизнелюбие и способность к спонтанной и необузданной любви, которые поразили меня с первой минуты. Я не сразу поняла, что этим я обязана именно ей, и мне жаль, что не сумела с ней подружиться. Может, она и меня научила бы безоглядности и самоотдаче, которыми владела в полную силу. Я теперь точно знаю, что неполная слиянность порождена далеко не только герметичностью человека, а в гораздо большей мере мелким индивидуализмом, жалким самолюбием и потребностью в самоутверждении, то есть пошлейшими чертами не великих ревнивиц, а мелких самолюбивых дур, принадлежащих к рыночному товару, стотысячных, заклеянных Цветаевой. И я кляну себя, что наговорила слишком мало диких слов и не была чересчур щедрой, и вполне свободной, как Цветаева, Мандельштам, Ахматова... Я не знаю судьбы страшнее, чем у Марины Цветаевой» [13, с. 336–340].

долго. Впрочем, уже в начале 30-х пришло горькое разочарование и понимание чуть ли не предательства со стороны Пастернака. И в 1935 в Париже состоялась их «невстреча».

Но уже в 22–23-х годах видно по их письмам, как они не равны на самом деле! И как он ее не понимает. И она понимает, что он ее не слышит и не видит. В 1926 в одном из писем она пишет вполне трезво: «Наша основная разница. Ты очень добр. Я – нет. – Я пламень и камень. Сушь – вот моя основа. Всегда, в любви и вражде... Еще одна разница между нами: у тебя есть объективный (для всех) словарь, у меня его нет» [15, с. 184].

Марина – ураган страсти, энергии, метафизики. Пастернак – умничает. Пишет письма так, как будто сочиняет новый роман. Например: «Остается лето. Лето, день и ночь на ногах, повсеместное, играющее перекатами, х?ркающее и блещущее, беззакатное, потрясающе-милосердное своей вежливостью к человеку, потрясающе-послушное в своем темном повиновении ночному небу, под которым заламя голову, оно ходит по Земле, апокрифическое неповоротливое как мастодонт, доверенный уходу детских садовниц» [15, с. 20].

Ей разве это надо? Видно, как он сочинительствует, выводя красивые метафоры, чтобы она видела, как он это умеет делать. И периодически признается ей, как ему тяжело в Союзе. И как ему тяжело в личной жизни. Ее в конце концов это взбесило.

Я уже писал выше о ее признании, о том, что она поняла в поэзии. Она ему писала уже в 1923 году, что есть поэты, которые хранят себя, берегут себя для поэзии. Но «каторжного клейма поэта» на них она не видит. А ярлык стихотворца с них слетает быстро – при первом дуновении быта [15, с. 34–35].

И она очень хотела и ждала от Пастернака не философии сбережения, а поэзии растраты. Он – явление природы, явлен ей как дар, как бесценный подарок судьбы, и она ему и говорит: обожаю тебя! царствуй! Ты – один способен на великий метафизический подвиг в поэзисе: «...в этом веке Вам дана только одна жизнь, столько-то лет – хоть восемьдесят, но мало. (Не для накопления, для протраты). Вы не израсходуетесь, но Вы задохнетесь. Пена вдохновения превратится в пену бешенства. Вам надо отвод: ежедневный, чуть не ежечасный. И очень простой: тетрадь» [15, с. 40]. Она, разумеется, писала про себя, как она понимает поэзис: как протрата и каждый час – вновь воскрешение. Ее письма к нему – письма про себя.

Она как бы давала фору ему: давай, ты можешь! Ты – призван! Ты – явление природы, ты – больше чем человек. По меркам слишком человеческим к тебе подходить нельзя!

Она зажигала его своим огнем. Она могла зажечь и испепелить любого («дружочек, в людях я загораюсь и от шестого сорта, здесь я не судья, но – стихи!») [15, с. 41].

Многие не выдерживали ее огня, отбегая от ее жара, боясь сгореть, потому что сами не горели, берегли себя.

В итоге он стал ее просто умолять – не надо так про меня: «Темы “первый поэт за жизнь”, “Пастернак” и пр. я навсегда хотел бы устранить из нашей переписки» [15, с. 45]. Он думал, что это просто хвала ему, равная хвале от других. Но Марина не хвалит. Она зовет. Она дает шанс. Она как бы через себя дает поэту метафизическое задание на прыжок: сможешь так? Она ему на него, на его голову обваливает свою прорву поэзии: выдержишь? Поняла в итоге, что нет: «Вы не бойтесь. Это одно такое письмо. Я ведь не глупей стала – и не нищей, оттого что Вами захлебнулась. Вам не только моя оценка тяжела, но и мое отношение, Вы еще не понимаете, что Вы – одаривающий. Буду в меру. В стихах – нет. Но в стихах Вы простите» [15, с. 51].

Он ей пишет про себя. И почти ничего не спрашивает про нее. Она же пишет ему про него. А про себя – только в залоге предъявления позиции – ее понимание поэзии, искусства, другого поэта.

А Пастернак? Он прочитал «Поэму Конца» и с восхищением ей пишет, например: «Какой ты большой, дьявольский большой артист, Марина!» [15, с. 49]. Он говорит про артистизм и сам выписывает артистические метафоры, а она ему – о метафизике, о полете, прыжке, обрыве.

А он не идет на край. Он не хочет нарывов-надрывов: «...чтобы не было опять стихов и катастроф, чтобы не быть смешным, чтобы быть человеком...» [15, с. 63] и далее про то, как ему больно и трудно – то трудно сдерживаться, то трудно не сдерживаться, то трудно любить, то трудно не любить...

Она понимает смысл человеческого как слишком обыденное, привычное, житейское и прощает ему все эти слишком человеческие грехи, поскольку к нему нельзя с такой меркой, к нему, к поэту. Но сама только так видит назначение человека – стать поэтом-голосом, горлом, органом. А он не хочет быть смешным. Думает – как посмотрят, что подумают.

Она послала ему однажды стихи «Эмигрант» с припиской: «Эти стихи надо непременно читать голосом, иначе пропадут» [29, т. 1, с. 641, прим.]. Стихи поразительны. Воздушные, голосовые, с какими-то ключьями воздуха, глотками, в прикуску с икотой. Она сама приписывает, как их надо читать.

*Здесь, меж вами: домами, деньгами, дымами,
Дами, Думами,
Не любившись с вами, не сбившись с вами
Неким –
Шуманом пронося полой весну:
Выше! из виду!
Соловьиным тремоло на весу –
Некий избранный.
Боязливейший, ибо взял на дыб –
Ноги лижете!
Заблудившийся между грыж и глыб
Бог в блудилище!
Лишний! Вышний! Выходец! Вызов! Ввысь
Не отвыкший... Виселиц
Не принявший... В рвани валют и виз
Веги – выходец.*

9 февраля 1923

Это про нее. Она – эмигрант в этой жизни. Лишний. Не принявший. Не сбившийся в толпу и не слившийся с ней.

Поэма конца

В конце жизни из нее уходит стихия поэзиса. Как сохнет рука. Как атрофируется некий орган. Она сохла. Переставала быть органом стихии.

«Мыть посуду еще могу. Учить детей не могу, не умею, работать в колхозе не умею, ничего не умею. Вы не можете себе представить, до какой степени я беспомощна. Я раньше умела писать стихи, но теперь разучилась».

Это страшное признание, что из тебя ушел поэт, что он умер.

Символический эпизод вспоминала М. Белкина. Был август 39-го. Они были вместе с Алей на сельхозвыставке. Гремели оркестры. Плескались фонтаны. Крутили карусели. Изобилие, довольство, благодать. Поэты (придворные, так называемые советские, совковые поэты. – С.С.) надрывались и вопили с трибуны о победах социализма: Сурков, Жаров, Гусев, Алтаузен, Безыменский, Уткин. А в толпе бродила никем не замечаемая Цветаева...

Время все расставило на свои места. Те, кто был на трибуне, оказались пигмеями, а кто бродил неузнанный и непризнанный, стал вехой и культурным явлением, верстовым столбом.

Христос это давно открыл: «...и к злодеям был причислен».

Она была абсолютно асоциальна. Невозможно было представить ее, выступающей на собраниях, работающей на стройках, идущей в строю, выступающей с лекциями перед рабочими и колхозниками... Этот сюжет может быть только мифологическим, на картине какого-нибудь автора соцарта из той же серии – Сталин выступает перед рабочими Беломорканала или что-нибудь в этом роде.

Она не принимала свое время. Она признавалась: «...я могла бы быть первым поэтом своего времени, знаю это, ибо у меня есть все, все данные, но – своего времени я не люблю, не признаю своим,

*...Ибо тито родилась
Времени. Вотще и всуе
Ратуешь! Калиф на час:
Время! Я тебя миную.*

Еще – меньше, но метче: могла бы просто быть богатым и признанным поэтом – либо там, либо здесь, даже не кривя душой, просто зарядившись другим: чужим. Попутным, не-насушным своим. (Чужого нет!) И – настолько не могу, настолько отродясь не daigne²¹, что никогда, ни одной минуты серьезно не задумалась: а что, если бы? – так заведомо решен во мне вопрос, так никогда не был, не мог быть – вопросом» (цит. по [27, с. 378]).

Таких признаний о конце и собственной неуместности накапливалось все более. В письме от 31 августа 1940 г.: «Я свое написала. Могла бы, конечно, еще, но свободно могу не» [29, т. 2, с. 543].

Это признание человека, который хочет убить в себе поэта. Самоубийство началось с умерщвления в себе поэтической силы поэзиса. Писать-сочинять бравурные марши? Лучше умереть. Лучше – в петлю!²²

Ее надрыв при этом оставался при ней, в рукописях, в дневниках или отрывками, в восклицаниях, в кухонных разговорах и случайных встречах.

В воспоминаниях Л.К. Чуковской, которая видела Марину в Елабуге, Марина получается какая-то серая, злая, даже бешеная, с презрением говорившая обо всем. Либо это образ в сознании Чуковской, либо это действительно так, когда из Марины ушел поэт и остался слабый и беспомощный, умирающий духовно и физический человек.

Что может сравниться с убийственным заявлением Марины о принятии ее на работу в качестве посудомойки?

²¹ Не снисхожу (фр.).

²² Самоубийство началось с решения вернуться в Союз, вслед за мужем и дочерью. Она не собиралась возвращаться. Давно, еще в 1926 году она пишет Пастернаку: «В Россию никогда не вернусь. Просто потому что такой страны нет. Мне некуда возвращаться. Не могу возвращаться в букву, смысла которой не понимаю...» [15, с. 159]. Она приехала в пустоту, в черноту и нищету. Вверглась как дрова в печку. И погибла. Сгорела.

«Прошу принять меня на работу в качестве судомойки в открывающуюся столовую Литфонда. М. Цветаева».

Этим круглым характерным почерком, которым написаны бессмертные стихи, написано и это заявление. Поэт Цветаева моет посуду в столовой! Это из области бреда и абсурда.

И это одна из последних записей ее, один из предсмертных автографов. Что может быть ужаснее и трагичнее – вместо стиха, обращенного к миру ты пишешь заявление о том, чтобы тебя приняли на работу посудомойкой? Это смерть.

Когда Эфрона тайно увезли в Союз в 37-м, ей потом передавали его зарплату. Поэт Цветаева получает зарплату мужа, сотрудника ОГПУ. Она жила на нее.

Он ее дважды бросал, и дважды она бросалась за ним, считая, что он без нее пропадет. Еще одна черта ее мифологии людей.

В 1941 году в Москве Марина встретилась с И. Эренбургом, накануне отъезда в Елабугу. Тот в свое время в 1922 году привез ей от мужа весточку. После чего она решила броситься в Европу за ним. Так и уехала. Хотя никогда не была эмигрантом. Точнее ее можно назвать поэтом в культурной эмиграции, стоящим всегда особняком от толпы поэтов, как и Мандельштам (ни к какому поэтическому и политическому направлению не принадлежала и не принадлежу» – писала в анкете, которую ей прислал в свое время Пастернак) [29, т. 2, с. 8].

Марина сказала Эренбургу: Вы мне объясняли, что мое место, моя родина, мои читатели здесь. Вот теперь мой муж и моя дочь в тюрьме, я с сыном без средств, на улице, и никто не то, что печатать, а и разговаривать со мной не желает. Как мне прикажете быть?

Эренбург в ответ: Марина, есть высшие государственные интересы, которые от нас с вами скрыты и в сравнении с которыми личная судьба каждого из нас не стоит ничего.

Марина: Вы негодяй! И ушла, хлопнув дверью. Это рассказывал Мур с ее слов.

Придворный писатель И. Эренбург был уже давно умершим. Живой труп. И не мог ее понять в принципе.

Ее решение уехать из Москвы было неожиданным, в состоянии аффекта. И. Кудрова вспоминает, что она вся была как пружина, нервная, резкая, быстрая: «Очень помню ее глаза в тот день 7 июля – блестящие, бегающие, отсутствующие...».

Потом были разные версии ее ухода.

Сестра Анастасия писала, что она ушла, спасая сына, посчитав, что ему она помочь уже не может.

М. Белкина писала, что ее уход – это результат душевного нездоровья. Она уже в Москве потеряла волю, не могла ни на что решиться, поддавалась влиянию любого, она не управляла собой. Она и внешне была другой – осунулась, постарела, была крайне растерянной, глаза ее блуждали и папироса в руке подрагивала. Это шаг большого человека.

Была и третья версия, связанная с роковой ролью НКВД. Ей предложили сотрудничать, стать агентом, доносителем. Уже там, в Елабуге. И после встречи там с ними, она в состоянии аффекта покончила с собой.

Она и в Елабуге была чужой: белогвардейка, только курит и молчит. Из-за границы приехала, чуждый элемент, жена врага народа.

Этот список сплетен и обвинений за ней тянется и гуляет по домам. И пайка у нее нет. И дрова для нее горсовет не давал, ибо она не была членом литфонда и Союза писателей. Потому ее к себе жить никто не хотел принимать.

А тут НКВД: согласишься сотрудничать – все будет, и с жильем поможем, и с работой.

Характерная запись в дневнике от 5 сентября 1940 г.: «Меня все считают мужественной. Я не знаю человека робче, чем я. Боюсь всего. Глаз, черноты, шага, а больше всего – себя, своей головы. Если эта голова – так преданно мне служащая в тетради и так убивающая меня в жизни. Никто не видит, не знает, что я год уже (приблизительно) ищу глазами – крюк, но их нет, потому что везде электричество. Никаких “люстр”... Я год примеряю смерть. Все уродливо и страшно. Проглотить – мерзость, прыгнуть – враждебность, исконная отвратительность воды. Я не хочу пугать (посмертно), мне кажется, что я себя уже – посмертно – боюсь. Я не хочу умереть. Я хочу не быть. Вздор. Пока я нужна... но, Господи, как я мала, как я ничего не могу! Доживать – дожевывать. Горькую полынь. Сколько строк миновавших! Ничего не записываю. С этим покончено» [12].

В Елабуге она прожила всего 12 дней. Совсем не было уже сил. Как будто убегала куда-то, чтобы никто не видел. Как больная кошка, уходящая далеко умереть, чтобы никто не видел.

Предсмертное признание сыну (31 августа 1941): «Мурлыга! Прости меня, но дальше было бы хуже. Я тяжело больна, это уже не я. Люблю тебя безумно. Пойми, что я больше не могла жить. Передай папе и Але – если увидишь – что любила их до последней минуты и объясни, что попала в тупик».

Она все понимала. Она уже была мертва. Она – уже не она. Оставалось поставить последнюю точку.

М. Белкина приводит по памяти ее слова на одной из встреч в 40-м. Тогда в Москве она часто с Муром ходила по гостям, старым знакомым, еще до революции знавшим ее. Тем самым она решала и другую проблему – не надо было искать, чем накормить Мура. Они ужинали, она часто при этом читала свои стихи. Но нет-нет да прорывало ее: «Не хорошо мне... Вот я вернулась. Душная, отравленная атмосфера эмиграции давно мне опостылела. Я старалась общаться больше с французами. Они любезны, с ними легко. Но этого мне было мало. Потянуло домой, сама не знаю, что я себе при этом представляла. Но смотрите, что получилось. Я здесь оказалась более чужой, чем там. Мужа забрали, дочь забрали, меня все сторонятся. Я ничего не понимаю в том, что происходит, и меня никто не понимает. Когда я была там, у меня хоть в мечтах была Родина. Когда я приехала сюда, у меня и мечту отняли...».

Но самое главное – у нее отняли поэзию: «Моя Родина – везде, где есть письменный стол, окно и дерево под этим окном» – ответила она М. Белкиной на вопрос: «Неужели она в Париже не скучала по Родине?».

Ей было достаточно письменного стола и тетради. А в Москве и этого не было. Стол вроде есть. Но престола нет. Она уже не восседала на нем. Нет сил. Нет свободы. Нет стихии. Перебивается переводами третьестепенных поэтов, зарабатывая на жизнь и пропитание. Душно. Приехала за мужем, который в застенках, и оказалась сама в застенках. Москва – тюрьма. Она призналась М. Белкиной: как только ступила на сходни парохода, увозившего ее на Родину, она почувствовала, что погибла.

Уже в 1919 году она писала:

*Так, когда-нибудь, в сухое
Лето, поля на краю,
Смерть рассеянной рукою
Снимет голову – мою.*

И подпись – «тебе через 100 лет».

Она писала адресату на расстояние в сто лет. Знала меру своего дара и цену. Знала свой масштаб.

Ее последний стих был посвящен Арс. Тарковскому, последнему поэту младшего поколения серебряного века, который еще застал Марину и Анну, был с ними дружен. Но он тоже ее не понимал. Он не выдерживал ее напора и не понимал ее последних стихов: «Марина, Вы кончились в 16-м году!»

Марина ответила ему на его стихи «Стол накрыт на шестерых»... Это были ее последнее строки: 6 марта 1941 года.

*Все повторяю первый стих
И все переправляю слово:
– «Я стол накрыл на шестерых»...
Ты одного забыл – седьмого.
Невесело вам вшестером,
На лицах – дождевые струи...
Как мог ты за таким столом
Седьмого позабыть – седьмую...
... Никто: не брат, не сын, не муж,
Не друг – и все де укоряю:
– Ты, стол накрывший на шесть – душ,
Меня не посадивший с краю.*

Она на этом званом ужине – чужая, даже не посажена с краю. Не уместная. Неприкаянная. В списках уже не значится. То ли смерть на свадьбе. То ли жизнь на прощальном ужине.

*И – гроба нет! Разлуки – нет!
Стол расколдован, дом разбужен,
Как смерть – на свадебный обед,
Я – жизнь, пришедшая на ужин.*

Литература

1. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1986.
2. Ахутин А., Хоружий С. Диалоги об опыте // ТОЧКИ-PUNCTA. – 2008. – № 1–4.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
4. Белкина М. Скрещение судеб. – М.: «А и Б», 1999.
5. Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. – М.: Прогресс, 1996. – 342 с.
6. Бибихин В.В. Грамматика поэзии. Новое русское слово. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 592 с.
7. Бродский И.А. Меньше единицы. Избранные эссе. – М.: Независимая газета, 1999.
8. Бродский о Цветаевой. – М.: Независимая газета, 1997.
9. Грейтас А. В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М.: Главная редакция восточной лит-ры изд-ва «Наука», 1985.
10. Ильенков Э.В. Философия и культура. – М.: Политиздат, 1991.
11. Карасев Л.В. Флейта Гамлета: Очерк онтологической поэтики. – М.: Знак, 2009. – 208 с.
12. Кудрова И. Гибель Марины Цветаевой. – М.: Независимая газета, 1997.
13. Мандельштам Н.Я. Вторая книга. – М.: Олимп; Астрель, 2001.
14. Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Рождение поэта. – М.: Аграф, 2002.
15. Марина Цветаева. Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. – М.: Вагриус, 2004.
16. Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. – М.: Главная редакция восточной лит-ры изд-ва «Наука», 1984.
17. Пастернак Б. Об искусстве. – М.: Искусство, 1990.
18. Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989.

19. Переписка Бориса Пастернака. – М.: Художественная литература, 1990.
20. *Седакова О.А.* Музыка: стихи и проза. – М.: Русский мир; Московский учебник, 2006.
21. *Смирнов С.А.* Тема «черного человека» в поэтической антропологии А.С. Пушкина // Сибирская пушкинистика сегодня: Сб. научных статей. – Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2000.
22. *Смирнов С.А.* Культурный возраст человека. Философское введение в психологию развития. – Новосибирск: Офсет, 2001.
23. *Смирнов С.А.* Автопозис человека: Осип Мандельштам // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2006.
24. *Смирнов С.А.* Автопозис человека: Иосиф Бродский // Сетевой ресурс: <http://www.antropolog.ru/doc/persons/smironov/smironov171>
25. *Смирнов С.А.* Автопозис человека: Варлам Шаламов // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008.
26. *Топоров В.Н.* Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. – М.: Наука, 1982.
27. *Швейцер В.А.* Быт и бытие Марины Цветаевой. – М.: Молодая гвардия, 2002.
28. *Цветаева А.* О Марине, сестре моей // Звезда. – 1987. – № 8.
29. *Цветаева М.И.* Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. А. Саакянц. – М.: Художественная литература, 1988.
30. *Цветаева М.* В полемике с веком. – Новосибирск: Наука, 1991.
31. *Цветаева М.И.* В завтра речь держу. Автобиографическая проза. 1925–1937. – М.: Вагриус, 2004.
32. *Чуковская Л.* Предсмертие // Собеседник. – 1988. – № 3.
33. *Эфрон А.С.* История жизни, история души: В 3 т. – М.: Возвращение, 2008.

2002–2005 гг.

6 июня 2009 г.

210 лет со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина