

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 3

255 / ✓

MARINA CVETKOEVA

studien und materialien

W 81.136 (3)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBAND 3

(LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON A. HANSEN-LÖVE)

Wien 1981

REDAKTION

Horst Lampl
Aage A. Hansen-Löve

ADRESSE

Institut für Slawistik der Universität Wien,
A-1010 Wien, Liebiggasse 5, Tel. (0222) 4300-2934

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik,
A-1080 Wien, Piaristengasse 19Zu beziehen über: Wiener Slawistischer Almanach, Institut
für Slawistik der Universität Wien, A-1010 Wien, Liebig-
gasse 5Bayerische
Staatsbibliothek
München

© WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Alle Rechte vorbehalten

T 81:95756

I N H A L T

A U F S Ä T Z E

Anya M. KROTH (Sante Cruz, USA), Toward a New Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic World	5
Jerzy FARYNO (Warszawa), Iz zametok po poëtike Cvetaevoj	29
O. G. REVZINA (Moskva), Struktura poëtičeskogo teksta kak dominirujuščij faktor v raskrytii ego semantiki	49
O. G. REVZINA (Moskva), Znaki prepinanija v poëtičeskom jazyke: Dvoetočie v poëzii M. Cvetaevoj	67
Marie-Luise BOTT (Konstanz), Studien zu Marina Cvetaevas Poem "Krysolov". Rattenfänger- und Kitež-Sage.	87
S. POLJAKOVA (Lausanne), Poëzija i pravda v cikle stichotvorenij Cvetaevoj "Podruga"	113
Vladimír SMETÁČEK (Praha), Ponjatie "žizni" v "Poëme Gory" Mariny Cvetaevoj	123
I. V. KUDROVA (Leningrad), Polgoda v Pariže (K biografii Mariny Cvetaevoj)	129

M A T E R I A L I E N

V. M. VOLOSOV (Moskva), I. V. KUDROVA (Leningrad), Pis'ma Mariny Cvetaevoj Evgeniju Lannu	161
Efim ÊTKIND (Paris), Marina Cvetaeva. Französische Texte.	195
Marie-Luise BOTT (Konstanz), Ein weiteres M. Cvetaeva gewidmetes Gedicht R. M. Rilkes	207
Serafima POLJANINA (Warszawa), Neopublikovannoe pis'mo M. I. Cvetaevoj k N. S. Tichonovu	209
Véronique LOSSKY (Paris), Marina Cvëtaeva. Souvenirs de contemporains.	213
Drei zeitgenössische Kritiken:	
Vladislav CHODASEVIČ, Zametki o stichach. M. Cvetaeva, "Molodec".	262
D. SVJATOPOLK-MIRSKIJ, "Krysolov" M. Cvetaevoj	266
O. ANISIMOV, Marina Cvetaeva	269

B I B L I O G R A P H I E

L. A. MNUCHIN (Moskva), M. I. Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti (1910-1928)	273
--	-----

Seit seinen Anfängen hat der "Wiener Slawistische Almanach" dem Werk Marina Cvetaevas immer wieder besondere Aufmerksamkeit gewidmet: Band 1 und 2 enthielten eine Studie "Zum Wortschatz des 'Krysolov' der Marina Cvetaeva" von Günther Wytrzens, Band 3 und 4 die ersten Abschnitte einer mehrteiligen Arbeit "O nekotorych čertach poëtičeskogo mira M. Cvetaevoj" von S. El'nickaja (der dritte und vierte Teil dieses Beitrags folgen in Band 7 und 8). Im weiteren kam es zur Ansammlung einer größeren Zahl von Cvetaeva-Beiträgen, sodaß es ratsam erschien, diese in einem Sonderband - dem zweiten in der literarischen Reihe des Almanachs - zusammenzufassen. Es handelt sich dabei einerseits um poetologische Arbeiten, andererseits um Studien und "Materialien" biographischen Charakters, von denen etwa die Briefe Cvetaevas an Eugenij Lann ein besonderes Interesse beanspruchen dürfen. Im Rahmen der Materialien werden auch zeitgenössische Rezensionen nachgedruckt. Am Ende des Bandes folgt eine detaillierte Sekundärbibliographie für die Jahre 1910-1928.

Für die Einräumung von Publikationsrechten - dies betrifft die Beiträge von Revzina, Kudrova, Volosov / Kudrova und Mnuchin - ist die Redaktion der Sowjetischen Agentur für Autorenrechte (Moskau) zu Dank verpflichtet.

AUFsätze

Anya M. KROTH (Santa Cruz, USA)

TOWARD A NEW PERSPECTIVE ON MARINA TSVETAeva'S POETIC WORLD

Although Marina Tsvetaeva's scholarship has advanced considerably during last few years, it still suffers from certain misconceptions with regard to important aspects of her work. A recent study by Svetlana Elnitskaya,¹ certainly a most interesting single effort to analyze Tsvetaeva's poetics, is representative both of the tremendous progress made toward a better understanding of the inner workings of the poet's world and of a faulty methodological and theoretical premise underlying existing approaches to her art. Elnitskaya, like several literary critics before her, maintains that Tsvetaeva's poetic world can be described via a series of antitheses. These antitheses represent the cardinal antinomy which different critics varyingly call the earth versus heaven, the world of the body versus the world of the spirit, *byt* versus *bytie*, and so forth. Elnitskaya terms this cardinal antithesis the "nonauthentic" world versus the "authentic" world. She lists a lengthy series of representative oppositions, for example: material/ideal, carnal/spiritual, corporeal/incorporeal, limited/unlimited, transient/eternal, mortal/immortal, heavy/light, dark/bright, moist/dry, hot/cold, confused/clear, dirty/clean, contaminated/pure, impersonal/personal, and so forth.² The aggregate of the right members of each pair of the oppositions constitutes, according to Elnitskaya, the "authentic" world, the sumtotal of the left members of each pair constitutes the "nonauthentic" world. Ieva Vitins, for example, points out the earth/heaven antithesis as essential for the understanding of Tsvetaeva's work and concludes that the poet sought to escape from earth: "It is away from this all-too-material earth, this place of exile and confinement, that the poet continually strove to escape and fly back to her original home, to the other worlds of poetry, correspondence and timelessness."³

The representation of Tsvetaeva's art in terms of such oppositions results in the conclusion that her world view is dualistic: "Marina Tsvetaeva has a dualistic world view: everything for her

is either in the realm of *byt* or *bytie*. The former is mundane life, and the latter includes everything exalted that transcends it. This duality (which can, roughly and inadequately, be translated as *Life* and *Being*) is so essential to her nature that when Prince Volkonskii wrote a book at her instigation and inspiration, he called it, in her honor, *Byt i Bytie*."⁴ The "dualistic" nature of the cardinal opposition stated directly, as in the above illustration, or implied has become a common point of contention among scholars who deal with Tsvetaeva's work.

There have been but few attempts to challenge the method of "dualistic" oppositions. These attempts cannot be considered systematic scholarly investigations, but as pattern-breaking and path-opening commentaries they are valuable. Ariadna Efron, Tsvetaeva's daughter and the author of very interesting memoirs, recognizes, for example, the existence of opposite elements in Tsvetaeva's outlook, but emphasizes their "balance" and "mutual attraction."⁵ Elsewhere Efron is even more specific stating that dualism is alien to Tsvetaeva's nature: "Tsel'nost' ee kharaktera, tselostnost' ee chelovecheskoi lichnosti byla zameshana na protivorechiakh; ei byla pri-sushcha *dvoiakost'* (no otniud' *ne dvoistvennost'*) vospriiatia i samovyrazheniia" ("The integrity of her character, the wholeness of her personality was based on contradictions; the *two-fold nature* (but not at all duality) was inherent in her perception and self-expression").⁶ The real nature of Tsvetaeva's oppositions, however, must be properly described as "dichotomous" rather than "dualistic."⁷ The adoption of the "dichotomous" point of view of Tsvetaeva's work helps to explain certain peculiarities of her art, for example, the androgynous nature of her persona. Androgyny is consistent with the poet's dichotomous vision, for, the poet in possession of such vision seeks to rest his creation upon a series of dichotomous antitheses, of which androgyny may be one, and searches for means of generating dichotomous pairs. Thus the new approach, although not denying the existence of various antinomical phenomena in Tsvetaeva's universe, stresses the close connection and mutual interrelation between any two antithetical poles.

Distinction between the terms "dualistic" and "dichotomous" used interchangeably in common parlance is crucial and needs to be reiterated. Both terms address the issue of opposition; however, the nature of opposition associated with each term is quite different

and is evident in the usage of these terms in philosophy and logic. As a philosophical term, "dualism" is defined as the "doctrine that recognizes two radically independent elements, as mind and matter, underlying all known phenomena."⁸ The radical independence of two elements is an important part of this definition. The definition of the term "dichotomy" in logic, on the other hand, is "a distinction or a separation of ideas by pairs; the division of a class into two subclasses opposite to each other by contradiction."⁹ This definition says nothing about the radically independent nature of two elements. On the contrary, it assumes that both elements belong to one class, hence, related. Consequently, a "dichotomous" antithesis, as opposed to a "dualistic" antithesis, is viewed as opposition of two kindred, even though contradictory, elements.

In describing Tsvetaeva's poetic world via a series of oppositions, literary critics react to a very essential quality of her art. Not rejecting the method of oppositions altogether, I maintain that Tsvetaeva's oppositions must be viewed as dichotomous. If these oppositions are interpreted as dualistic, the resultant impression of Tsvetaeva's universe one can argue, is aberrant and faulty in several respects. One of the most important shortcomings of the method of "dualistic" oppositions is that it leaves no room for a characterization and evaluation of yet another segment of Tsvetaeva's poetic world, the one that intervenes between the low realm of the body and the high realm of the spirit. This central section, or the intermediate world, is defined as the native habitat of Tsvetaeva's lyrical persona. Perceiving the lower world as inferior and the higher world as superior, the lyrical persona views only the intermediate world as commensurate with her personal stature. Tsvetaeva herself identifies this world as the world of the soul. A failure to subject this world to critical scrutiny results in a distorted perspective of Tsvetaeva's art and in an inaccurate description of her lyrical heroine. Tsvetaeva's persona appears to be in transit between the worlds of the body and of the spirit not so much due to its "dualistic" orientation ascribed to the poet by the "dualistically" oriented critics. Interpreting Tsvetaeva's antitheses as "dualistic" oppositions, that is to say, seeing any two poles of an antithesis as two radically independent elements, these critics squeeze the intermediate world right out of existence. In so doing, they deprive the lyrical persona of the realm where she could pause to take

a breath. Tsvetaeva, it is true, depicts her heroine as often suffering from "spiritual asthma" in the lower world; however, there is no need to turn her into a chronic asthmatic and make her breathless when she is not out of breath. Finally, an exclusion of the intermediate section from Tsvetaeva's universe results in a distorted critical perspective of the poet's ethics.

The purpose of this study is to describe certain features of Tsvetaeva's intermediate world and to demonstrate its relation to several peculiarities of Tsvetaeva's poetics, specifically, her predilection for oxymoron and the ambiguous nature and behavior of her lyrical personae. Furthermore, these important structural elements are viewed as inherent in Tsvetaeva's dichotomous poetic vision. Two thematic cores, "love" and "poetry", are analyzed with particular attention given to the investigation of the nature of their opposition. An analysis of the "love"/"poetry" pair specifically serves as a vehicle for obtaining information about the intermediate world.

The opposition "love"/"poetry" is a very conspicuous feature in Tsvetaeva's art even for a cursory reader. Poems where Tsvetaeva's lyrical persona quick-temperedly proclaims her invulnerability to the power of love are numerous:

Ужели в раболепном гневе
За милым поползу ползком -
Я, вырожденная во чреве
Не материнском, а морском!¹⁰

Тщетно, в ветвях заповедных кроюсь,
Нежная стая твоя гремит.
Сластолюбивый роняю пояс,
Многолюбивый роняю мирт.¹¹

Есть на свете поважней дела
Страстных бурь и подвигов любовных.¹²

Что самодержцем вас признав на веру,
Ах, ни единый миг, прекрасный Эрос,
Без вас мне не был пуст!

Что по ночам, в торжественных туманах,
Искала я у нежных уст румяных -
Рифм только, а не уст.¹³

As may be seen from these examples, the lyrical heroine is invincible to the arrows of Eros. The last example makes one point specifically clear: she is protected from love by her poetic gift; thus the opposition "love"/"poetry" is established. This opposition can also be seen in the following examples: "*Dolia zhenskaia, slykhat', tiazhela!*

A ne znaiu--na vesy ne brala! Ot tebia u menia klekot-tot-khrip--/Lira, lira, lebedinyi zagib!",¹⁴ "Tiazhkoraziashchei streloi tupoiu/Osvobodil menia tvoi zhe syn./--Tak, o prestol moego pokoia,/Pennorozhdennaiia, penoi sgin'!"¹⁵ and in the poem "Liubov'! Liubov'!" ("Love! Love!") "I ne na to mne para kryl prekrasnykh/Dana, chtob na serdtse derzhat' pudy./Spelenutykh, bezglazykh i bezglasnykh/Ia ne umnozhu zhalkoi slobody".¹⁶

To limit the present discussion to these examples and to accept the flaunting declarations of the ease with which Tsvetaeva's persona shakes off the thongs of love is to present an overly simplified treatment of this issue. Looking closely at these examples, one recognizes that the nature of the "love"/"poetry" opposition is dialectical, i.e., that love, even though rejected, is viewed by the lyrical persona as a substitute for poetry. Even in the poems where love is defiantly rejected, it is hard to accept the proclaimed effortlessness of the lyrical persona's victory over love. For love, as is evident from other examples, is a concept which is very dear to the poet. In order to understand the depth and internal dynamics involved in the lyrical persona's attitude towards love and also to see at what price she transcends love, it is necessary to turn to those works where one detects a near-equivalence of the themes "love" and "poetry" and the persona's movement *away from* love. One such work and perhaps the only instance where near-merging of the antinomial centers "love" and "poetry" is observed is *Poema Gory* (*The Poem of the Hill*).

This poem begins with the following dedication:

Вздогнешь - и горы с плеч,
И душа - горé.
Дай мне о горé спеть:
О моей горе!¹⁷

By using the device of paronomasia, that is to say, by relating the two words "goré" ("to the hill") and "góre" ("grief"), similar in spelling and sound, Tsvetaeva achieves a double meaning based on a certain semantic correlation which she thus creates between the words "hill" and "grief", which are redefined and infused with meaning other than those found in a dictionary. The word "hill" in *Poema Gory* becomes synonymous with "grief"; "grief", in turn, is clearly "love", that is, love coming to an end.

The ambiguity of the lyrical persona's attitude to love, per-

meating the entire poem, is evident in the same four lines of the dedication. The end of love is not only grieved; it is welcomed by the lyrical persona. Manifested implicitly, the relief felt by the lyrical persona on the account of love's end can be seen through the associations engendered by the saying "*gora s plech*". According to a dictionary definition, this saying is "an expression of satisfaction that a painful worry has passed."¹⁸ Thus the end of love is depicted simultaneously as "grief" and as "deliverence from a burden." The theme of love as a burden resounds time and again in *Poema gory*, for example, "*Ta gora byla, kak gorb/Atlasa, titana stonushchego*"¹⁹ and in other poems, for example, "*Noshi ne budet u etikh plech/Krome bozhestvennoi noshi--Mira!/Nezhnuiu ruku kladu na mech:/Na lebedinuiu sheiu Liry*"²⁰ or "*I ne na to mne para kryl prekrasnykh/Dana, ohtob na serdtse derzhat' pudy*".²¹

Usually the reader accepts without difficulty the allegiance to poetry proclaimed by the lyrical persona, especially if she takes on a mask closely identified with the poet herself. The reader may only reluctantly acknowledge the lyrical persona's gravitation toward love. The reluctance may be due to a less explicit expression of this gravitation. And yet, it is precisely the commensurate nature of the concepts "love" and "poetry" which makes Tsvetaeva's lyrical persona behave "inconsistently" in the vicinity of love and fluctuate between these two centers. Their close proximity and interrelation can be observed in the same work.

Poema Gory is narrated in the first person. The principal hero of the poem is the Hill. The Hill is animated, personified, endowed with the ability to act (cf., "*Gora khvatala za poly,*" "*Gora valila navznich nas,*" "*Gora gorevala o nashem gore*") and talk ("*Gora govorila, chto koemuzhdy/Sbudetsia--po slezam ego,*" "*Gora govorit. My byli nemy./Predostavliali sudit' gore.*"). The Hill tells about the sad end which awaits the male hero and the heroine. The Hill narrates the work *Poema Gory*:

Еще говорила, что все поэмы
Гор - пишутся - так.²²

This example reveals the two-fold meaning of the phrase "*vse poemy gor pishutsia tak*" ("all poems of the hills are written so"). The reader perceives this phrase as "*all love stories proceed the same way as the love story described in the given poem,*" This is the first and primary meaning because it activates and engages poetic

semantics already at work in the poem. The part of the phrase "poemy gor" in the Singular is interpreted according to the associations already created in the poem as "the sad story of love coming to an end"; the word "pishutsia" ("written"), in addition to its usual meaning, is understood as "written into the fate", that is to say, that love's end is predestined and prescribed. It is only after a thorough reading that the secondary meaning becomes revealed to the reader and the phrase "vse poemy gor pishutsia tak" acquires the meaning "all poetic works about love are created similarly to Poema Gory." This second interpretation is engendered by a dictionary meaning of the word "poema" as a literary genre. These two distinctly different interpretations of the phrase supplement and enrich each other. Their superimposition in the semantic center "poema" points to the identification of the two thoughts, "poem as a love story" and "poem as a poetic work." Therefore, that which is narrated is identified with that which narrates. In the given context, the narrator, the Hill, is identified with the narrated, the Poem of the Hill. The content of the poem is identified with the creator of the poem, and the love event--with the poetic event.

The peculiarities of Tsvetaeva's poetic language and its compact expressiveness, as seen from the previous example, allow the word "poema" to become a semantic center for the two different, even contradictory, notions "love" and "poetry". They coexist on common ground in this center. In Tsvetaeva's work the construct "love" is also, one can argue, a semantic crossroads. An analysis of the pronominal system in the poem "Vozle liubovi" ("Near to Love") substantiates this point and demonstrates the delicate balance between the antithetical poles of the "love"/"poetry" opposition.

Возле любви -
Темные смуты:
Ровно бы лютню
Кто ненароком
Краем плаща.

(Ровно бы руки
К вам на плеча.)

Как паутиною
Перепутан
Воздух - чуть ступишь...

Как паутиною
Перетянут
Голос - чуть вскричешь...

Возле любви -
Тихие вихри:
(Наш или ихний?)

Возле любви -
Целые сонмы:
(Наш или темный?)

Возле любви -
Шопот и шелест.
Возле любви -
Шепчут и стелят...

Тушат и светят,
Спущены веки,
Спутаны вежи,
Смуты и смехи...

Гей, подстреленыш!
Плеть моя хлестка!
Вся некрещенность!
На - перекресток!

Рознь - на порожек!
Гордость - в околыш!
Ревность - под полог!
Щекот и щелок.

Но круговая
- Сверху - порука
Крыл.²³

The very genre of the lyrical poem prepares the reader to perceive the lyrical "I" of this poem as belonging to the poet. In this poem specifically, the identification of the subject with the poet is aided by the mask assumed by the lyrical persona. The mask, that of a lute-player, is consistent with the associative sequence--musician, singer, poet--engendered by the word "liutnia" ("the lute") and is confirmed in the forth stanza by the realization of a kindred motif--"golos" ("the voice"): "Kak pautinoiu/Peretianut/Golos--chut' vsklichesh' ". Here, "golos" is clearly "the poetic gift" (cf., for example, "Esli b Orfei ne soshel v Aid/Sam, a poslal by golos,"²⁴ and "Ibo raz golos tebe, poët,/Dan, ostal'noe--vziato,"²⁵ and "Golos tot/Nad krovnoiu pokoinitsei,/Nad Muzoiu poet"²⁶).

The just established identification of the poet with the subject is, nevertheless, undermined in the second stanza. The personal pronoun "vy" ("you") seems at first to refer to the lute-player, but is interpreted differently upon further reading. In this poem "vy" actually functions as an impersonal pronoun. As such, it does not discriminate between the poet and anyone else. As referent, the poet, therefore, is equated with everyone. The word "everyone", in turn,

has only to do with those who are "near to love" and constrained by it. The use of the second person singular and plural verbal forms ("*stupish'*", "*vskliohesh'*", "*shepchut*", "*steliat*", "*tushat*", and "*evetiat*") also points to their impersonal nature (in the context of this poem), thereby indicating still greater weakening of the poet's association with the subject and intensification of his identification with the "multitudes" ("*sonmy*") vanquished and enslaved by love.

The position of the subject, then, must be occupied by someone else because the poet loses his position of the subject just as quickly as he acquires it. Indeed, one soon discovers that there is another contender for the subject's exceptional position. In the fifth stanza, for example, the possessive pronoun "*nash*" ("ours"), in the line, "*Nash ili ikhni,*" is, as it were, yet another indication of the lack of clear distinction between the poet and the "multitudes" because the pronoun refers equally to both. However, the juxtaposition, "*nash*"/"*ikhni,*" representative of the juxtaposition "those who are in love"/"those who are not in love" reveals at the same time an important selective principle underlying this division -- love. Even more important, the use of the pronoun "ours" can essentially be interpreted as indicative of the identification of the subject with love itself. Then, the lines, "*Nash ili ikhni*" and "*Nash ili temnyj,*" are love's first utterance, love's direct speech. From such a perspective, the fifth stanza becomes a place where the lyrical "I" of this poem changes "hands" or, better yet, "vocal cords" and is identified not with the poet but with love. This interpretation is substantiated in the ninth stanza where the most direct reference to the subject in the form of the first person singular possessive pronoun "*moia*" ("my") appears for the first and only time: "*Plet' moia khlestka!*". The pronoun "*moia*" can correctly relate either to the poet or to love. As a reference to the poet, it must be ruled out, for this stanza and the following relate essentially to love. In the opening line of the stanza, "*podtrelenysh*" ("the wounded one") provokes an association with Eros because in this poem it is only those wounds, afflictions of his arrows which are relevant to the topic in question.

In the eleventh stanza yet another breach in subject identification is observed. Here the tendency of the poet to isolate himself, to single himself out from the "multitudes" around love and from

love itself, is obvious. The adversative conjunction "no" ("but"), in strong position--at the beginning of the line and at the beginning of the stanza--intensifies the characteristic which sets the poet apart from many of those he identifies with at the beginning of the poem. Aid, salvation from love, the "garantee" ("poruka") of his invulnerability to the arrows of love come from "above" ("sverkhu"), from the force incarnated in the "wings" ("kryl'ia"). The semantic saturation of the word-motifs "kryl'ia" and "sverkhu" in the large context of Tsvetaeva's art leads the reader to the realm of poetry and soul, to the poet's strongest allies. (Cf., for example, "Vsem prorokochet/Golos moi krylatyi,"²⁷ "Eсли dusha rodilas' krylatoi,/ Chto ei khoromy i chto ei khaty!"²⁸ and "A menia polozhat goluiu,/ Dva kryla prikrytiem"²⁹).

The analysis of the pronominal system in this lyrical poem shows that the position of the subject, conventionally assigned to the lyrical "I" of the poet, here is practically vacant until the ninth stanza where it is occupied by love. In this poem the balance in the struggle between the poet and love is tipped in favor of love. The lyrical persona's susceptibility to the power of love, evident in vacating the position of the subject, is much greater than to any other force of the lower world. These are simply brushed aside, for example, "Telo?/Mne netu dela".³⁰ Entering the realm of love is altogether different because it leaves Tsvetaeva's lyrical persona wounded. Even if one assumes that in the end of the poem she escapes the thongs of love, she does so not because love is defeated, but because she, wounded and weak but not forsaken, is rescued by the force from "above", higher than both Tsvetaeva's persona and love, her captor.

The position of the thematic cores, "love" and "poetry", as previously established, is not fixed in Tsvetaeva's poetic universe. They appear now disparate and mutually distant, now kindred and intimately related. These themes are disparate and distant, one can argue, when the constructs "love" and "poetry" belong clearly to the realm of the body and to the realm of the spirit, respectively. On the other hand, they become intimately related when they are constructed in such a way as to be identified with the intermediate realm of Tsvetaeva's poetic world. To demonstrate this, one needs to bring to bear additional information pertaining to these themes, namely, their lexico-semantic composition.

Tsvetaeva's reader is able to attach particular importance to certain reoccurring words and phrases by drawing necessary correspondences and associations with other more expansive notions. In other words, the reader recognizes numerous variations of one and the same motif, image and situation. For example, when the reader comes across the line, "*Kak pautinoiu peretianut golos--chut' vsklichesh'*," the word "*golos*" activates an entire segment of Tsvetaeva's poetic world and becomes imbued with Tsvetaevan significance, thereby alerting the reader to its primary meaning--the poetic gift. This illustration demonstrating one instance of a reconstructive effort on a micro scale, is exemplary of a more general principle. Description of an artist's poetic world, according to Iurii Shcheglov, is a task that ultimately involves "the 'inner reconstruction' of most general, deeply hidden, semantic figures or values (themes) underlying an artist's entire creative output and a demonstration of their correspondence to the themes and constructs (the invariant motifs) observed superficially and to the multitudes of specific textual fragments where each one of them is realized."³¹

In Tsvetaeva's work, "love" and "poetry" are represented by a series of constituent elements or variant motifs. The most characteristic motifs of "love" are listed below:

(1) *Loss of individuality.* Tsvetaeva's lyrical persona loses her individuality in the vicinity of love. Sometimes this is expressed through her identification with the "multitudes" for example: "*Vozle liubovi--/Tselye sonmy,*"³² "*Skol'ko ikh, skol'ko ikh est iz ruk,/Belykh i sizykh!/Tselye tsarstva vorkuiut vkrug/Ust tvoikh, Nizost'!*"³³ and "*Vash nezhnyi rot--sploshnoe tselovan'e .../I eto vse, i ia sovsem kak nishchii./Kto ia teper'?--Edinaia?--Net, tyshcha!/Zavoevatel'?--Net, zavoevan'e!*"³⁴

(2) *Impeachment of personal, physical and artistic freedom.* The restrained physical freedom is described in the poem "Liubov'! Liubov'!" ("Love! Love!") as "... *plecha, kryla, kolena/Szhav ...*"³⁵ (Cf., also "*Zabita svintsovoiu kryshkoi/Liubov'--i svobodny raby*"³⁶). The most prevalent, however, is the motif of the stifled poetic gift in the vicinity of love as exemplified in the "silenced lute" in the following illustration: "*Vozle liubovi--/Temnye smuty:/Rovno by liutniu/Kto nenarokom/Kraem plashcha.//(Rovno by ruki/K vam na plecha.)*"³⁷ The "voice" ("*golos*") is another variation of the same motif as seen in "*Kak pautinoiu/Peretianut/Golos--chut' vsklichesh'*" and in other examples cited above.

(3) *The low position, lowliness.* When the lyrical person is in the power of love, the force liberating her from love comes from "above"; hence, "low" is the position assigned to love, for example, *No krugovaia/--Sverkhu--poruka/Kryl.*" The use of the figurative level of the language can also contribute to the reader's association of love with something low, with being at the bottom. Aphrodite, for example, is addressed as "*Nizost'*" ("Lowliness"). He who is in love is compared with "*podstrelenysh*" ("the wounded") whose movement characteristically becomes the free fall of gravity and pulls the wounded downward.

(4) *Darkness, confusion, lack of clarity.* Darkness is understood as absence of light and enlightenment associated with love, for example, "*Vozle liubovi--/Temnye smuty ... Vozle liubovi--/Tushat i svetiat,/Spushcheny veki,/Sputany vekhi,/Smuty i smekhi ...*" or "*Liubov' li eto--ili liubovan'e,/Pera prichina--il' pervoprichina,/Tomlen'e li po angel'skomu chinu--/Il' chutochku pritvorstva--po prizvan'iu .../--Dushi pechal', ochei ocharovan'e,/ Pera li roscherk--Akh!--ne vse ravno li,/Kak nazovut sie usta ...*"³⁸ The above illustrations exemplify respectively the direct and figurative interpretations attached to this characteristic.

(5) *Gravity, enormous material weight.* This characteristic is in part described above in the discussion of the correlation between the notions "hill" and "love" created by Tsvetaeva in *Poema Gory*. Sharing the same meaning, "burden", they are thereby equated. (Cf., also "*Zabita svintsovoiu kryshkoi/Liubov'--i svobodny raby.*") In this example, the gravity of the "lead lid", containing love within, is transferred into "love" as its own characteristic. However, pondering over this example, one recognizes that perhaps such transference of meaning is illegitimate, for, after all, the lid, *not* love, is made of lead. Following another association, it is not unusual to imagine a volatile (inflammable, *light*) substance being contained under a lead lid. This brings us to the next important point.

All attempts to define the position of "love" in Tsvetaeva's poetic world, particularly in relation to the realm of the body and/or the realm of the spirit, point in one direction. The characteristics of "love" mentioned above, precisely the properties of the lower world, indicate earthly origins of "love". Had "love" been characterized by these properties alone, they would have firmly secured this concept in the realm of the body, thus precluding its mobility.

This, in turn, would make the near-confluence of "love" and "poetry" demonstrated earlier impossible. Since the opposite is true and the relative distance between these two concepts changes, it is necessary to find the moving force that makes them now infinitely close, now--worlds apart.

The mobility of the thematic cores "love" and "poetry" along the axis connecting the world of the body and the world of the spirit is determined, one can argue, by their *oxymoron* nature; that is to say, each concept is a composite of contradictory elements and can be represented by two kinds of characteristics. One kind I shall call here "simple" or "pure", the other kind, "compound" or "oxymoron". The concept "love", for example, is a composite of "simple" and "oxymoron" characteristics. All characteristics mentioned above are "simple" because they relate "love" directly and unambiguously to the lower world of the body. A dictionary definition of *oxymoron* is "a figure of speech in which opposite or contradictory ideas or terms are combined."³⁹ Analogously, an oxymoron characteristic is defined as a combination of opposite or contradictory elements co-existing in a matrix of one, thus creating a new characteristic. In the present context, two elements are said to be contrasting or contradictory if one of them relates "love" to the lower world, while the other relates it to the higher world. In parallel fashion, the concept "poetry" is also represented by "simple" and "oxymoron" characteristics. Only in this instance "simple" elements relate "poetry" to the higher world while "oxymoron" characteristics relate it to the lower world. The presence of "oxymoron" elements among characteristic motifs of "love" and "poetry" makes these concepts mobile, sliding up and down the axis connecting the lower and the higher worlds.

One example of an oxymoron constituent of "love" is the characteristic simultaneously defined as *connection/separation*, for example "*Liubov', eto znachit luk/Natianutyi: luk: razluka.// Liubov', eto znachit--sviaz'.*"⁴⁰ This characterization of "love" is found in *Poema Kontsa (The Poem of the End)*. The important feature of this poem is a dialogue between the lyrical heroine and the male character. Speaking about love, the male character makes concrete and limits this concept bringing it down to earth. The heroine elevates it, expanding the concept to infinity and to incorporeity. Their pronouncements about love are contradictory, but *together*

they produce a new Image of love. The hero's remarks about love are shown in one column, the heroine's, in the other. Their contrasting characterizations of love are, thereby, thrown into relief:

HERO

HEROINE

Любовь, это плоть и кровь,
...

Любовь - это все дары
В костер - и всегда задаром!

И прежде всего она
Постель.

Вы хотели пропасть
Сказать?

- Любовь, это значит -
связь.

Любовь, это значит лук
Натянутый: лук: разлука.

Все врозь у нас: рты и
жизни.

- Уедем.

- А я: умрем,
Надеялась. Это проще!

Любовь, это значит: жизнь.

Нет, иначе
называлось у древних.

Так едемте? - Ваш маршрут?

Яд, рельсы, свинец - на выбор

Жизнь!

Смерть - и никаких устройств!

He loves and therefore wants to live and have a house, family, happiness. She loves and therefore wants to die (perhaps because death is the only means of avoiding the end of love, of prolonging it and immortalizing it). For him, love is life, a bond and a union; for her, it is death and separation.

If one is not convinced that these two standpoints can be viewed as evidence of love's oxymoron nature, there are numerous other examples. In *Povest' o Sonechke* (*A Tale about Sonechka*) love is defined as a superimposition of two contradictory modes of being, active and passive, which are oxymoronically condensed in a new verb --"nebyt'" ("to not-be"): "Sonechkino liubit'--bylo--byt': n e - b y t' v drugom ..." ("Sonechka's to love--was--to be: to not-be in the other ...").⁴¹ In *Poema Gory* Tsvetaeva again resorts to an

oxymoron to give yet another "definition" of love: *Ty kak krug, polnyi i tsel'nyi: / Tsel'nyi vikhr', polnyi stolbniak.*"⁴² Here the dynamism of the whirlwind and the static state of the stupor are made equally significant characteristics of "love".

Let us sum up the results of the discussion of the antithesis "love"/"poetry". First, these two thematic centers are dialectically opposed in Tsvetaeva's universe. Her lyrical persona rejecting love seeks shelter in poetry and vice versa, stepping into the realm of love means for her the loss of her poetic voice. Ultimately, the lyrical persona's behavior can be characterized as an alternate attraction to and a repulsion from either pole of this antithesis. If one were to ask which pole of the antithesis is favored by the lyrical persona, the answer would be, paradoxically, love. This is due to the lyrical persona's conviction that poetry grows out of love. (Cf., for example, *"Ruki, kotorye ne nuzhny milomu/Sluzhat--Miru,"*⁴³ *"I esli vse zh--kryla, pleoha, kolena/Szhav--na pogost dala sebia uvez't,--:To lish' zatem, chtoby smeias' nad tlenom,/Stikhom vosstat',"*⁴⁴ and *"Lezhat oni (poems-A.K.), napisannye naspekh,/Tiazhelye ot gorechi i neg./Mezhdu liubov'iu i liubov'iu raspiat/ Moi mig, moi chas, moi den', moi god, moi vek."*)⁴⁵ Second, the position of these two thematic centers is not fixed in Tsvetaeva's poetic world. "Love" and "poetry" change their relative locations on the vertical axis connecting Tsvetaeva's lower depths and greater heights. The distance between the antithetical poles varies now expanding, now contracting. Each concept can move up and down the vertical axis, but when one slides down, its dialectical opposite goes up and vice versa. Finally, the mobility of these centers is determined by their oxymoron lexico-figurative composition. "Love" as well as "poetry" may be represented by a series of "simple" and "compound" characteristics. In the poems where "love" is depicted by means of "simple" characteristics which stress the low, dark, physical, blind, transient, limited nature of "love", its position is secured in the low realm of the body. The infusion of oxymoron elements, such as *connection/separation* or *life/death*, into the semantic sphere of "love" in other poems accounts for the elevation of this concept and, consequently, its proximity to "poetry". Analogously, the high position of "poetry" taken for granted by Tsvetaeva's critics (the same way as they take for granted the low position of "love") is only a particular case. It is achieved by

the poet's selecting "simple" constituent elements to represent this concept in a *given* poem. "Simple" characteristics relate the thematic center "poetry" to the high realm of the spirit and may be found in a poem where the divine origins of an artist, as one of the masks for Tsvetaeva's lyrical persona, are emphasized. In other poems this concept may be lowered by the infusion of "oxymoron" elements and the withdrawal or desintensification of "simple" characteristics. One would expect, for example, this concept to slide downward in a poem containing a simultaneous characterization of an artist both in human and divine terms.

The realm where maximal proximity between "love" and "poetry" is possible is identified with the intermediate world. More generally, the intermediate world is defined as common ground for many Tsvetaevan antitheses and is governed by the principle of kindred opposition. In this world two opposites coexist in the matrix of one:

Всегда, всегда: одно к другому,
Таков закон: одно к другому,
Закон один: одно к другому.⁴⁶

The initial dichotomy of this world proceeds from Tsvetaeva's dichotomous poetic vision which, in turn, determines most important structural elements and accounts for "peculiarities" of Tsvetaeva's style and imagery. Specifically, Tsvetaeva's dichotomous vision explains her predilection for oxymoron as well as certain ambiguous characteristics of her lyrical personae.

Tsvetaeva's penchant for contrasts, whether of images, styles or concepts, has been noted by literary critics. Efron, for example, emphasizes "the mutual attraction of worlds and antiworlds in her inner universe" as well as "the dissonant balance of (her) depths and heights."⁴⁷ The same is evident in Joseph Brodsky's characterization of Tsvetaeva as a "poet pragmatic by nature but with Romantic poetics."⁴⁸ Iurii Ivask stresses Tsvetaeva's "magnificent ability to clash headlong different epochs and styles."⁴⁹ Tsvetaeva also admitted this quality as her own when she undersigned the Admiral Shishkov's characterization of the good style. Shishkov writes: "Umet' vysokii Slavianskii slog tak iskussno smeshivat', chtoby vysokoparnost' odnogo iz nikh priiatno obnimalas' s prostotoiu drugogo" ("One must be able to mix the high Slavonic style and the vernacular so skillfully as to allow the solemn rhetoric of one brace pleasantly with the simplicity of the other.").⁵⁰ In a letter

to Ivask, Tsvetaeva says that she accepts these words as an epigraph to her own style.⁵¹

A poet whose stylistic preferences are so expressed turns naturally to oxymoron, a device which allows one to mix not only low and high styles but any two contrasting elements. The range of Tsvetaeva's virtuose use of this device is truly unlimited. Not linguistic experimentation, but a need for an adequate form of self-expression produces her notorious "*ne-gulian'ia*" ("nonwalks"), "*ne-vstrechi*" ("nonencounters"), "*ne-muzhskoi*" ("nonmasculine"), "*ne-zhenskii*" ("nonfeminine"), "*nebyt'*" ("to not-be"), all of which are one-word oxymorons. Tsvetaeva's predilection for oxymoron definitions of "love" has been mentioned earlier. One may even say that the most frequent property of Tsvetaeva's "definitions" is their oxymoron quality, for example, "*Zhizn'--eto mesto, gde zhit' nel'zia.*"⁵² Not surprisingly, Tsvetaeva's self-definition is also an oxymoron, "*Ledianoi koster, ognevoi fontan!*"⁵³ Perhaps her most frequent and favorite measure for an oxymoron is not a word and not a definitive sentence, but a poem:

Мой день беспутен и нелеп:
У нищего прошу на хлеб,
Богатому даю на бедность,

В иголку продаваю - луч,
Грабителю вручаю - ключ,
Белилами румяню бледность.

Мне нищий хлеба не дает,
Богатый денег не берет,
Луч не вдевается в иголку,

Грабитель входит без ключа,
А дура плачет в три ручья -
Над днем без славы и без толку.⁵⁴

Another striking example of a poem-oxymoron is the poem "*Suda pospeshno ne chini*" ("Don't Rush to Judge"):

Суда поспешно не чини:
Непрочен суд земной!
И голубиной - не черни
Галчонка - белизной.

А впрочем - что ж, коли не лень!
Но, всех перелюбя,
Быть может, я в тот черный день
Очнусь - белей тебя!⁵⁵

A whole *poema*, even the smallest conjunction, can absorb the dichotomous lighting of Tsvetaeva's poetic world and acquire an oxymoron coloration. An example of the former is *Tsar'-Devitsa* (*The Tsar-Maiden*); the very title is an oxymoron. An example of the latter is found in the poem "Liubov'! Liubov'!":

Любовь! Любовь! И в судороге и в гробе
 Насторожусь - прельщусь - смущусь - рванусь.
 О милая! Ни в гробовом сугробе,
 Ни в облачном с тобою не прощусь.

И не на то мне пара крыл прекрасных
 Дана, чтоб на сердце держать пуды.
 Спеленутых, безглазых и безгласных
 Я не умножу жалкой слободы.⁵⁶

The warm, loving attitude toward love on the part of the lyrical persona expressed in the first stanza is evident in the exclamation, "*O milaia!*" ("Oh sweet!"). This positive characterization of love is contrasted with its negative description in the second stanza. If in the first stanza the movement of the persona *toward* love is apparent, e.g., "*prel'shchus'*", "*rvanus'*", then in the second stanza her thrust *away from* love is expressed just as clearly and unequivocally. Consequently, stanzas 1 and 2 are opposed semantically. According to common logic, two contradictory statements are joined by means of adversative conjunctions, such as *a* (but), *no* (but), *odnako* (however) and so forth. In the given case, however, they are joined by means of the copulative conjunction *i* (and). This is not accidental and, for Tsvetaeva's mode of thinking, it is not usual. A stanzaic connection of this kind is analogous, for example, to a sentence like "I slept and I did not sleep", and is necessary when one desires to express the dichotomous integrity of an action or a condition. Such a combination or connection falls clearly within the definition of an oxymoron.

The truly boundless dimensions of this device and the significance attached to it by Tsvetaeva can be seen in an illustration from the short prose work "Chert" ("The Devil"). In this work Tsvetaeva describes her early childhood memories of the Devil's presence and concentrates in particular on a wordcombination, "*Bog--Chert*" ("God--Devil") which haunted her then: "Odnim iz pervykh tainykh uzhasov i uzhasnykh tain moego detstva (mladenchestva) bylo: "Bog-Chert!" Bog--s bezmolvnym molnienosnym neizmennym dobavleniem--Chert! ... Mezhdou Bogom i Chertom ne bylo ni maleishei shcheli--

chtoby vvesti voliu, ni maleishego otstoiania, chtoby uspet' vvesti, kak palets, soznanie i etim predotvratit' etu uzhasnuiu srashchenost'" ("One of the first secret horrors, horrible secrets of my childhood (infancy) was: "God--Devil!" God--and a silent, flash-like, inevitable addition--Devil! ... Between God and Devil there was not the tiniest crack to let in the will, not the smallest space to let in consciousness, like a finger, and thereby to prevent this horrible *merging*.")⁵⁷ Stressing the blasphemous confluence of the pair "God--Devil" (a haunting oxymoron) and seeking a possible explanation as to why it is she who is haunted, she suddenly realizes this may be due to her being a poet: "A--mozhet byt'--proshche, mozhet byt', otrozhdennaia poetova sopostavitel'naia--protivopostavitel'naia--strast'--i sklad, ta zhe igra, v kotoruiu ia v detstve tak liubila igrat': chernogo i belogo ne pokupaite, "da" i "net" ne govornite, tol'ko naoborot: tol'ko da--net, chernoe--beloe, ia--vse, Bog--Chert" ("Perhaps--it is even simpler, perhaps, it is the poet's nature and innate passion for juxtaposition and contraposition, like that game which I liked to play so much in childhood--don't buy black and white, don't say "yes" and "no", only the other way around, only yes--no, black--white, myself--everything, God--Devil.")⁵⁸

Tsvetaeva's oxymoron orientation and dichotomous world view are so compatible and mutually related that it is possible to view one as an illustration of the other. Moreover, their intimate connection may cast light on certain peculiarities of Tsvetaeva's lexicon and explain the poet's heightened interest in the material (lexical) elements of the language which describe intervening, borderline substances. Specifically, one can bring to bear Tsvetaeva's frequent use of such words as "*promezhutok*" ("interval"), "*perekrestok*" ("crossroads"), "*zagorod*" ("country"), "*prigorod*" ("city's outer limits"), "*zastava*" ("city's gates"), "*vokzal*" ("the railroad station"), "*most*" ("bridge"), "*shov*" ("seam"), "*shram*" ("car") and so forth and so on. In Tsvetaeva's texts these words are filled with content that goes far beyond the boundaries of their conventional dictionary definition. A few exemplary Tsvetaevan "definitions" of the words, "*most*" and "*prigorod*", make this clear: "*Most, ty kak strast'!/ Uslovnost': sploshnoe mezhdou,*"⁵⁹ and "*Zhizn' est' prigorod.*"⁶⁰ Even though each one of the aforementioned words is an oxymoron, their oxymoron nature is not explicit and can be revealed only contextually.

The main feature that relates and unifies these words is that each one simultaneously belongs and does not belong to the surrounding environment. A Tsvetaevan "*prigorod*" ("city's outer limits") is not in the city and it is not in the country either; it is the place where city and country come together to make an oxymoron "*prigorod*". Similarly, a Tsvetaevan "*vokzal*" ("the railroad station") does and does not belong to the city because of the psychology of the people at the railroad station. The mood of this place is such that it casts a sense of absence upon those departing who are still present, however, and a sense of presence upon those arriving who are as yet absent. Most importantly, in Tsvetaeva's context each of these word-concepts is filled with tremendous content in view of their inviolable bond with the main "Crossroads".

The main "Crossroads" is the intermediate world, the meeting place of all opposites and common ground of all antitheses. Identified by the poet as the world of the soul, this world is the native home of Tsvetaeva's lyrical persona. Born to the world governed by dichotomy, the lyrical persona bears its mark. Her origins are dichotomous and her nature and orientation are oxymoron.

Tsvetaeva's lyrical persona is very much like Persephone. In fact, Persephone, having dichotomy entwined into her fate, is only one of the masks of the lyrical persona:

Персефоны зерно гранатовое,
Как забыть тебя в стужах зим?
Помню губы, двойною раковиной,
Приоткрывшиеся моим.⁶¹

According to the myth, Persephone, the daughter of Zeus and Demeter, the Goddess of Fertility, was abducted by Zeus' brother, Hades, the ruler of the gloomy kingdom of the dead. Demeter, saddened by the loss of her daughter, abandoned Olympus. All growth on earth ceased and hunger set in. Not desiring the mortals' ruin, Zeus made an agreement with his brother that Persephone would live half a year with him in the underground kingdom and half a year with her mother on earth. When Hades released Persephone to earth, he gave her some pomegranate seeds, a symbol of marriage. Having eaten the seeds, Persephone tasted of the other world, which now was ineradicable in her memory.

What attracts Tsvetaeva to Persephone is that this mythological figure craves the two opposite worlds, that of Olympus (the world of

her parents) and that of Hades (the world of her husband). Characteristically, most *Tsvetaevan* personae are those who, like Persephone, have a dichotomous quality inseparable from them. A list of such personae includes the *Tsvetaevan* androgynes, Antiope, Artemis, Henri-Henriette, the Tsar-Maiden, Brunhilde, and numerous nameless tsar-maidens, amazons and horsewomen. Selected by the same principle, Eurydice is another favorite among *Tsvetaeva's* female figures. The situation in which *Tsvetaeva* choses to present Eurydice occurs when Orpheus comes to rescue her from the kingdom of shadows. At this point, Eurydice, like Persephone, having tasted of the other world, becomes the battleground (or common ground) for earthly and heavenly forces. Another dichotomous image is that of the *loving* stepmother. The loving stepmother image as opposed to that of the *hating* stepmother, a convention in the fairy tales, is an oxymoron. The two most obvious examples of this type are *Phaedra* of *Tsvetaeva's* dramatic work *Fedra* (*Phaedra*) and of the fairy tale *Tsar'-Devitsa*. The reader may be ovlivious to oxymoron nature of this type, perhaps because the striking feature of *Tsvetaevan* stepmothers is their illicit love for their stepsons. However, their greater than usual (or permissible) love intensifies, rather than detracts from, their oxymoron nature. *Tsvetaeva's* favorite male chracters are also distinguished by their dichotomous nature. Among them are the oxymoron types represented, for example, by the biblical Lazarus, who comes back from the dead, and Orpheus, who is permitted to enter and leave the kingdom of shadows in search of his beloved Eurydice. *Tsvetaeva's* male androgynes include Tsarevich of the fairy tale *Tsar'-Devitsa*, Hippolytus from the dramatic work *Fedra*, Herzog of Reichstadt from the poem of the same title and Napoleon II from the dramatic work *Orlenok* (*The Eaglet*), St. George of the cycle of poems under the same title. This group supplements a series of *Tsvetaeva's* dichotomous types. The dichotomous nature of *Tsvetaeva's* personae, so prominent a feature in her poetics, is indicative of her dichotomous world view.

The intermediate realm is far more than a vacuous crack between the low and the high worlds which until recently were the sole beneficiaries of *Tsvetaeva's* scholarship. On the contrary, as the center of *Tsvetaeva's* poetic world, it gains double--dichotomous--significance. Being a product of *Tsvetaeva's* dichotomous vision, the dichotomous nature of the intermediate world explicates various peculiarities of her poetics. Seen previously through the eyes of a "dualisti-

cally" oriented critic as paradoxes, these peculiarities become, upon adoption of the "dichotomous" approach, natural developments of Tsvetaeva's artistic method. The departure from the "dualistic" approach to Tsvetaeva's art should be accompanied by changes in other critical areas. A representation of Tsvetaeva's poetic world via a series of "frozen" antitheses, for example, must be reconsidered. As demonstrated above, the antithesis "love"/"poetry" oscillates, and the distance between its poles changes. The thematic centers themselves can slide upward and downward either approaching or moving away from one another. One can argue that the antithetic modulation demonstrated for the "love"/"poetry" antithesis is not limited to this particular case, but is characteristic of Tsvetaeva's antitheses in general. Each one expands and contracts, and in their totality they produce the pulsating, breathing, living dichotomous entity which is Tsvetaeva's universe.

As a final note, it is not too extravagant to suggest that the intermediate world, "intervening" between the low and the high worlds, not merely "edges" into a central position, but *itself* determines the outer limits of Tsvetaeva's poetic universe which are presently the low and the high worlds. That is to say, the low and the high realms are only a particular case which takes on prominence only at the moment of greatest possible expansion of the pulsating central core. The representation of Tsvetaeva's poetic world in terms of this opposition alone is comparable to a statement, for example, that a butterfly with fully extended wings pinned to a display tray is an accurate representation of its living self, or, to use yet another example, that a *still* photograph of a *moving* image is its adequate representation. To shower critical attention on the high and the low worlds exclusively is to assign universal significance to a particular case. The new approach to Tsvetaeva's art has far reaching implications necessitating, among other things, a new look at her ethics.

N o t e s

1. S. ELNITSKAYA, "O nekotorykh chertakh poeticheskogo mira M. Tsvetaevoi", *Wiener Slawistischer Almanach*, 1979, no. 3, 57-73.
2. *Ibid.*, 66-7.
3. I. VITINS, "Escape From Earth: A Study of Four Elements and Their Associations in Marina Tsvetaeva's Work" (Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1974), 2. See also VITINS, "Escape From

- Earth: A Study of Tsvetaeva's Elsewheres", *Slavic Review*, 36,no.4 (December 1977), 644-57.
4. M. TROUPIN, "Marina Tsvetaeva's 'Remeslo': A Commentary" (Ph.D. diss., Harvard University, 1974), 2.
 5. A. EFRON, "Stranitsy bylogo", *Zvezda*, 1975,no.6,182.
 6. Ibid., 181; emphasis added.
 7. A. KROTH, "Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision", *Slavic Review*, 44,no.4 (December 1979), 563-82.
 8. Webster's New Twentieth Century Dictionary, s.v., "dualism".
 9. Universal Dictionary, s.v., "dichotomy".
 10. TSVETAeva, *Izbrannye proizvedeniia* (Moscow, 1965), 163.
 11. Ibid., 184.
 12. Ibid., 129.
 13. Ibid., 161.
 14. Ibid., 188.
 15. Ibid., 184.
 16. Ibid., 167.
 17. Ibid., 443.
 18. S. OZHEGOV, *Slovar' russkogo iazyka* (Moscow, 1972), 479.
 19. TSVETAeva, *Izbrannye proizvedeniia*, 447.
 20. Ibid., 131.
 21. Ibid., 167.
 22. Ibid, 447.
 23. TSVETAeva, *Nesobrannye proizvedeniia* (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1971), 255-56.
 24. TSVETAeva, *Izbrannye proizvedeniia*, 310.
 25. Ibid.
 26. Ibid., 218.
 27. Ibid., 137.
 28. Ibid., 133.
 29. Ibid., 302.
 30. Ibid., 277.
 31. Iu. SHCHEGLOV, "Cherty poeticheskogo mira Akhmatovoi", *Wiener Slawistischer Almanach*, 1979,no.3.,27.
 32. TSVETAeva, *Nesobrannye proizvedeniia*, 255.
 33. TSVETAeva, *Izbrannye proizvedeniia*, 184.
 34. Ibid., 137.
 35. Ibid., 167.
 36. TSVETAeva, *Neizdannoe* (Paris: YMCA-Press, 1976), 127.
 37. TSVETAeva, *Nesobrannye proizvedeniia*, 255.
 38. TSVETAeva, *Izbrannye proizvedeniia*, 137.

39. Webster's New Twentieth Century Dictionary, s.v. "oxymoron".
40. TSVETAEVA, *Izbrannye proizvedeniia*, 456.
41. TSVETAEVA, *Neizdannoe*, 232.
42. TSVETAEVA, *Izbrannye proizvedeniia*, 450.
43. *Ibid.*, 121.
44. *Ibid.*, 167.
45. TSVETAEVA, "Iunosheskie stikhi", *Neizdannoe*, 89.
46. TSVETAEVA, *Izbrannye proizvedeniia*, 147.
47. A. EFRON, "Stranitsy bylogo", *Zvezda*, 1975, no.6, 182.
48. Based on lecture notes from a seminar on poetry conducted by Joseph Brodsky, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1972.
49. Iu. IVASK, "Tsvetaeva--Maiakovskii--Pasternak", *Novyi zhurnal*, 1969, no.95, 161.
50. Quoted from "Pis'ma M.I. Tsvetaevoi Iu.P. Ivasku", *Russian Literature Archives*, ed.D. Chizhevskii (New York, 1956), 209.
51. TSVETAEVA, "Letter to Iu. Ivask of April 4, 1935", *Russian Literary Archives*, 209.
52. TSVETAEVA, *Izbrannye proizvedeniia*, 471.
53. *Ibid.*, 135.
54. *Ibid.*, 132.
55. *Ibid.*, 159.
56. *Ibid.*, 167.
57. TSVETAEVA, *Izbrannaia proza v dvukh tomakh* (New York: Russica Publishers, Inc., 1979), 2:160.
58. *Ibid.*
59. TSVETAEVA, *Izbrannye proizvedeniia*, 462.
60. *Ibid.*, 470.
61. *Ibid.*, 445.

This research was supported by Faculty Research funds granted by the University of California, Santa Cruz.

Jerzy FARYNO (Warszawa)

ИЗ ЗАМЕТОК ПО ПОЭТИКЕ ЦВЕТАЕВОЙ

1.0. Начнем с разбора стихотворения "Кто создан из камня, кто создан из глины..." (1920, 162).¹ Оно примечательно тем, что как раз в нем довольно отчетливо и полно проявляются некоторые из наиболее устойчивых и отнюдь не второстепенных свойств поэтики Цветаевой:

Кто создан из камня, кто создан из глины, -
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело - измена, мне имя - Марина,
Я - бренная пена морская.

Кто создан из глины, кто создан из плоти -
Тем гроб и надгробные плиты...
- В купели морской крещена - и в полете
Своем - непрестанно разбита!

Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьется мое своеволие.
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!

1.1. В первой строфе и особенно в синтаксическом строении ее первых двух стихов задана принципиальная оппозиция всего текста в целом, оппозиция "я - другие". Все остальное есть уже детализация этого противопоставления, выявление его содержания.

Основным, элементарным содержанием (а точнее: основой содержания) оппозиции является 'наличие/отсутствие' определенного признака и его интенсивность 'более X/менее X'. В этом смысле "правильные" оппозиции располагают привлекаемые явления по однородной шкале "от - до". "Правильные" оппозиции предполагают, кроме того, категориальную однородность со- или противопоставляемого. Так, например, в живописи контур противостоит контуру и цвет - цвету, а не контур - цвету; в музыке - громкость громкости и длина - длине, а не громкость - длине; на уровне языка соответственно имеет место однородность категорий грамматических. Противопоставление как частный случай оппозиции минует промежуточные звенья (ступени) шкалы

с градацией тех или иных признаков и распределяет сопоставляемые явления по противоположным полюсам данной шкалы. Иначе говоря, в силу этого механизма на обоих полюсах предполагается одно и то же, но с противоположным знаком.

Взглянув с этой точки зрения на грамматико-синтаксическое строение первых двух стихов (и всей этой строфы в целом), легко заметить, что здесь резко нарушена грамматическая категориальная однородность противопоставляемого²:

<i>Кто...</i> , <i>кто...</i>	имеет соответствие в	<i>А я...</i>
<i>создан...</i> , <i>создан</i>	не имеет соответствия типа	'не создан'
<i>из камня, ...из глины</i>	не имеет соответствия типа	'из X'
причастие <i>создан</i>	не имеет соответствия типа	'возникла, родилась'
существительные	не имеют соответствия типа	'серебро, свет'; вместо них имеются глаголы

Теперь обратимся к строению первого стиха. Его перечислительная конструкция *Кто...*, *кто...* указывает не только на множественность, но и на исчерпанность возможностей – она охватывает всю шкалу (особенно ввиду отсутствия противоположного полюса во втором стихе): *из камня* и *из глины* уже сами по себе могут считаться полюсами шкалы от 'твердого, жесткого, прочного' по 'мягкое, эластичное, непрочное'.

"Я", таким образом, противопоставляется здесь всей шкале в целом и локализовано вне ее, в совершенно ином классе явлений (фигурально выражаясь: вне мира сего). Поэтому, будучи последовательным, надлежало бы сказать, что "Я" – не антитезис 'других', а нечто им внеположенное. И тем не менее противительное *А* включает "Я" в определенную реляцию с 'другими':

'ДРУГИЕ'	↔	"Я"
не-личность (← множественность и анонимность, выраженные конструкцией <i>Кто...</i> , <i>кто...</i>)	↔	личность (← единичность, выраженная местоимением "Я")
несамостоятельность (← <i>создан...</i> , <i>...создан</i>)	↔	самостоятельность (← <i>серебрясь</i> и <i>сверкая</i>)
не само-бытность, производность, вторичность (← <i>создан из...</i> , <i>...создан из</i>)	↔	само-бытность, самопроизвольность, первичность (← светносный характер, самосвещение: <i>серебрясь</i> и <i>сверкая</i>)

вещественность, грубая материальность (← из камня, ... из глины)	←	невещественность, идеальность (← свет: серебрьсь и сверкау)
неизменность, статуарность (← скульптурность: создан из камня, ... создан из глины)	←	изменчивость, подвижность (← изменчивость, переливчатость света: серебрьсь и сверкау)
оформленность, законченность (← скульптурность; совершенный вид причастия создан)	←	неоформленность, незаконченность (← нерегулярная изменчивость; настоящее и длительное время глаголов серебрьсь и сверкау)

Всякий раз следует, однако, иметь в виду факт, что такое противостояние признаков "Я" и 'других' вызывается здесь инерцией противительной синтаксической конструкции и что на самом деле это серии признаков разных параллельных систем (противосистем), не имеющие общей платформы их со- или противопоставления. Поэтому, оставаясь пока в пределах первых двух стихов, следовало бы сказать, что оппозиция "личность - не-личность", "материальность - нематериальность", "созданность - несозданность" и т.д. вообще неприложимы и безотносительны к "Я". Они будут актуализированы по отношению к "Я" несколько позже - с момента введения в текст общей точки отсчета, общей платформы для "Я" и 'других' (но об этом ниже).

1.2. Очередной - третий - стих детализирует "Я" и этим самым вводит некоторые новые признаки и уточняет уже отмеченные. *Измена* в контексте предваряющих *серебрьсь* и *сверкау* активизирует свой статус отглагольного существительного и смысл 'изменчивость, способность к трансформации'. В свою очередь конструкция *Мне дело - измена* возводит *измену* в ранг сущности "Я", в основное условие бытия этого "Я": 'изменяться' значит для "Я" 'быть', а 'не изменяться' - 'перестать быть'.

В этом же стихе появляется и имя собственное "Я" - *Марина*. С одной стороны, оно усиливает единичный, личностный характер "Я". Но, с другой, поставленное в позицию предиката, оно вынуждено стать носителем содержания. Не имея же собственного общеязыкового значения, оно становится выражением содержания "Я", т.е. некоторой сущности "Я". Синтаксический и графический (начертательный) параллелизм обеих частей стиха (*Мне дело - измена, мне имя - Марина*) устанавливает знак эквиваленции между *делом* и *именем*, между *изменой* и *Мариной*.

Если теперь на *дело/измену* взглянуть, как на план содержания, а на *имя/Марины* как на план выражения, то станет ясно, что здесь

имеет место отождествление этих обеих сторон знака, что здесь снимается их антиномия (ср., кроме того, фонетическое оформление этого стиха: МНЕ - ИЗМЕНА - МНЕ и МЯ - МАРИНА, которое в одинаковой степени отражает и идею единства и идею изменчивости).³

Окончательно это объединение происходит в последнем стихе строфы. Во втором и третьем стихах "Я" еще не обладает статусом предмета. В них, по принципу загадки, выведены лишь некоторые основные признаки "Я": от внешнего визуального (*серебрясь и сверкаю*) до глубинных, структурных (*Мне дело - измена, мне имя - Марина*), где даже имя все еще лишь признак "Я" (оно поставлено в позицию предиката - не идентифицирует "Я", а описывает его, и поэтому надо знать, что такое *Марина*, чтобы установить, кто же таков этот "Я"⁴). По отношению к ним последний стих является их расшифровкой, отгадкой (синтезом). Прежде разрозненные признаки "Я" он синтетизирует в одно целое, в некий объект: *Я - брeнная пeна морская*.

Определение (а точнее: эпитет) *брeнная* восходит к *серебрясь и сверкая* и к *измене*: "брeнный" значит 'непрочный, преходящий, изменчивый' и относится к поверхностному, не-ценному, краткосрочному бытию. *Морская* же - буквальный перевод имени *Марина* (в его латинском звучании *marina*). Промежуточное существительное *пeна* принимает на себя оба этих смысла: "пена" есть и воплощение брeнности, и воплощение морской стихии. Этот же ход объединения повторен и на синтактико-композиционном уровне разбираемых стихов: двучленность третьего стиха в последнем уже снята, он - одночленен. Отметим еще, что все три стиха, посвященных "Я", расположены в такой последовательности, что создается впечатление, будто "Я" постепенно возникает из отдельных признаков и в конце предстает уже (оформляется) в виде пены, т.е. приобретает объектную сущность (получает статус предмета). Но предмета особого. Он материален и нематериален, предмет и не-предмет одновременно.

1.3. Словесное оформление "я" в заключительном стихе этой строфы и в первую очередь наличие в нем слова *брeнная* заставляет пересмотреть всю строфу заново и с несколько другой точки зрения.

Соприсутствие в пределах одного и того же небольшого контекста выражений "создан из камня", "создан из глины" и слова "брeнная" на первое место выдвигает их системную общность - они свободно опознаются как категории библейско-церковной систематики мира. Созданность "из камня/глины" отсылает к идее сотворения человека Богом, а "брeнность" содержит напоминание о кратковременной земной миссии человека

и о второстепенном характере его телесного (материального) облика. Легко заметить, что уровень системы библейско-церковной и есть та общая платформа для "я" и 'других', на которой вообще возможно тут их со- или противопоставление (см.1.1.).

Учитывая всю строфу целиком и тот факт, что синтаксическое противопоставление А я распространено на весь последующий текст (т. е. и на стихи 3-4), можно сказать, что основное ее противопоставление сводится к следующему:

*Кто создан из камня, кто создан из глины, -
А я [...] - брeнная пeна морская*

Оно, как видно, объемлет прежде всего материальную сторону "я" и 'других'. Предпосланность эпитета *брeнная - пeна* (т.е., "я") акцентирует в 'других' признак 'прочности, устойчивости' и 'непреходящего, вечного'. Иначе говоря, здесь имеет место явная переакцентовка исходной библейско-церковной системы: признак вечности приписывается сугубо материальному, т.е. заведомо брeнному аспекту человеческого бытия.

Сходная переакцентовка наблюдается и по отношению к "я". В пределах библейско-церковной системы категория света призвана отображать идею духовного начала бытия, его сопричастности непреходящему, вечному, божественному. Здесь же светоносность соотнесена с "я" и с заведомо брeнным - с пеной: *я серебрюсь и сверкаю! [...] Я - брeнная пeна морская.*

Но это не простая обращенность библейско-церковной системы, а нечто более сложное и глубокое. Отсылка к этой системе и упор на вещественный аспект 'других' активизирует в определении *брeнная* его первичный смысл: брeнный - глиняный, взятый от земли, от праху.⁵ Надо ли говорить, что такая активизация устанавливает явное родство между "я" и 'другим'? И тем не менее "я" отнюдь не становится в этой строфе разновидностью 'других' (созданных *из камня или из глины*). Дело в том, что спровоцированный смысл 'глиняная, взятая от земли' тут же и отсекается определением *морская*. Благодаря такому ходу за определением *брeнная* сохраняется лишь смысл 'непрочная, неустойчивая, изменчивая, переходящая', а *морская* получает в свою очередь статус антитезиса вещественного, земного. *Морская* в этом контексте это не только 'свойственная морю' или 'порожденная морем', но и принципиально 'неземная', 'не-вещественная', 'не-от праху'. Как видно, "я" и здесь категорически ставит себя за пределами системы 'других' (ср.1.1.). Само собой разумеется, что такая выключенность "я" из числа 'других'

выносит это "я" также и за пределы системы библейско-церковной и переводит данное "я" в ранг 'нетварного', 'извечного', 'изначального' ("я" здесь не "создана из пены", а просто *пена*).⁶

Общая для "я" и 'других' библейско-церковная платформа вводится в данный текст затем, чтобы тем сильнее подчеркнуть принципиальную инородность "я".

1.4. Вторая строфа возобновляет оппозицию "другие - я" и вносит в нее новые аспекты.

Шкала материального воплощения 'других' здесь распространена и на *плоть* при одновременном сохранении всех остальных признаков, т.е. численности, вторичности и несамостоятельности (← *Кто [...], кто [...]; из глины, [...] из плоти; создан [...], [...] создан*). Если взглянуть на это продление только с формальной (количественной) точки зрения, то можно сказать, что здесь имеет место градация "камень → глина → плоть" и этим самым вводится идея изменчивости или эволюции 'других'. Но если учесть повторность (т.е. точное воспроизведение) строения первого стиха и словесных формул *Кто создан из ..., кто создан из...*, то станет очевидным нечто другое. Во-первых, эквивалентность плоти остальным материалам, т.е. *камню и глине*: плоть оказывается лишь вариантом вещественности. Во-вторых, это снимает с данной шкалы возможность градации и этим самым исключает идею эволюции или изменчивости (на композиционном уровне это отражено в виде повторения схемы первого стиха). Иными словами, 'другие' моделируются здесь как воплощение косного, неспособного к изменениям. Их различия - по материалу - чисто механичны, поверхностны, иллюзорны.

Очередной, шестой стих неожиданно перекликается с конструкцией третьего стиха, ср.: *Тем гроб и надгробные плиты и Мне дело...*, *мне имя..* Напомним, что по отношению к "я" эта конструкция вводила с о - д е р ж а н и е "я" и его тождественность с планом в ы р а ж е н и я, с именем "я". Демонстративное напоминание о ней (в пределе всего трех стихов) вызывает ожидание, что и здесь имеется в виду нечто аналогичное, т.е., раскрытие с о д е р ж а н и я 'других' и, соответственно, их и м е н и. В некотором смысле так оно и есть: место содержания занимает тут *гроб*, т.е. смерть, небытие, ничто, а место имени - *надгробные плиты*, т.е. знаки без референта (об этом дополнительно свидетельствует факт, что в противовес двучленности третьего стиха этот - одночленен). В итоге 'другие' - лишь пустые знаки, формальный план выражения без содержания.

В отличие от третьего стиха стих *Тем гроб и надгробные плиты по-*

ставлен здесь в синтаксическую позицию подчиненного следствия и поэтому он несет смысл предела предваряющей шкалы "камень → глина → плоть → гроб и надгробные плиты (т.е., прах и камень)". В контексте "созданности из камня (глины) плоти", отсылающей к общеизвестному библейскому акту сотворения человека, возврат этих градаций к исходному состоянию "камня" легко читается как реализация библейского же "прах ты, и в прах возвратишься" (Бытие, 3,19).

1.5. Общая для "я" и 'других' лексическая церковно-христианская система выражена в этой строфе гораздо резче, чем в первой - 'другие' и "я" оформляются здесь не только в рамках общей лексики (*Кто создан из глины...; гроб и надгробные плиты; В купели; крещена*), но и, кроме того, в рамках некоторой смысловой общности: *гроб и купель* с возможным общим признаком 'глубины'; *надгробные и полет* с возможным общим признаком 'верха'; *гроб и разбита* с общим для них признаком 'рассеянности' (подразумеваемого 'праха' и 'водяных брызг'). Как и раньше, это сближение вводится с целью показать принципиальное расхождение, принципиальную несоприкасаемость "я" и 'других'.

В первую очередь с "крещения" снимается его церковный характер: 'крестильница' оказывается здесь *купелью морской*, или просто *морем*. Конечно, от этого слова *крещена* не теряет свой смысл, а только лишается церковного значения и приобретает значение противоположное. Одно значение "крещения" состоит в наименовании человека, другое - в христианском таинстве приобщения к церкви, к Богу. Имя "я" - *Марина*, то есть морская. Поэтому "крещение" "я" в *купели морской* - не только формальное присвоение имени "Марина", но и содержательное приобщение к морской стихии. Иначе говоря, здесь наблюдается обряд крещения с прямо противоположным знаком. Напомним еще, что в первой строфе суть "я" определена как *измена*, и заметим, что в самом общем смысле акт крещения состоит именно в измене - в перевоплощении, в перемене статуса человека. Поэтому крещение в морской купели хотя и сходно с христианским, но тем не менее типологически оно ближе к обряду языческой инициации.

Теперь обратим внимание на оппозицию "гроб - крещение": если первое - финал, конец жизни (пути), то крещение знаменует начало. Такова и разница между "надгробием" и "полетом" - первое прикрывает (*плиты*), второе открывает путь вверх (*полет*).

По отношению к 'другим', а точнее - по отношению к их 'созданности' *гроб и надгробные плиты* поставлены в позицию результата. По отношению же к "я" роль результата играет *полет* (*крещена* -

и в полете Своем - *непрестанно разбита!*). При этом полет дан тут в предельной стремительности, доводящей "я" ('летающую') до рассеянного, дематериализованного состояния (*непрестанно разбита*). Этот факт открывает возможность для нескольких противопоставлений. С одной стороны обнаруживаются тут оппозиции по признаку "массивный, тяжелый - невесомый, нематериальный" и по признаку "неподвижный - стремительный". С другой же наблюдается некоторое сближение между 'другими' и "я" по признаку 'рассеянности': ср. подразумеваемый под надгробными плитами 'прах' и 'расшибленность в прах' "я" (*в полете [...] разбита!*). Такое сближение вскрывает фундаментальную разницу между 'прахом других' и 'прахом "я"'. Первый должен прочитываться как 'ничто', как прекращение бытия. Второй же - как 'вездесущность', как предельно интенсивная форма бытия.

1.6. В свете изложенного третья строфа весьма и весьма неожиданна. Градация 'других' уже завершена, а "я" доведено до рассеянного нематериального состояния (*разбита!*), т.е. ни одно ни другое не вызывает ожидания продолжения. Это впечатление не меняется и после ознакомления с текстом следующей строфы: в отличие от второй, постоянно отсылающей к предваряющей ее строфе, здесь таких откровенных лексико-синтаксических отсылок к предыдущему тексту нет. "Я" и 'другие' рассматриваются теперь с другой стороны - не материальной, а духовной, и не разрозненно, а в их взаимоотношении (ср. синтаксическую самостоятельность презентаций "я" и 'других' в первых двух строфах и синтаксическую объединенность в стихах 9-10 и потом 13-14, а также обращенность слов "я" к внутренним адресатам - к некоторому 'ты' и к "вам").

Переход к духовному аспекту "я" воспринимается здесь весьма естественно. Он подготовлен и личностным характером "я" (*Марина*), и актом крещения (*В купели морской крещена*), и дематериализацией-рассеянностью (*разбита*), и наконец - полетом (ассоциирующимся с 'воспарением'). Характер же этого духовного аспекта - *своеволие* и 'беспутство' - легко выводится из *изменки*, занявшей раньше место сущности "я", но прочитанной на этот раз не как 'изменчивость (облика)', а как 'неверность, вероломность', 'расторжение уз'.

Значительно менее очевидно появление здесь явного материального или даже телесного признака "я" - *кудрей* (*видишь кудри беспутные эти?*). На поверхностном уровне, т.е. в плане выражения, *кудри* могут тут свободно читаться как вариант *морской пены*. С одной стороны потому, что их объединяет общий признак 'курчавости' и 'стихийности' (ср. *пена*

морская - кудри беспутные). С другой потому, что и *пене* и *кудрям* предпосылаются родственные эпитеты - *бренная* и *беспутные*, одинаково осуждающие и одинаково вменяющие 'греховность'. На более глубоком уровне, т.е. в плане содержания, дело обстоит гораздо сложнее. В первую очередь заметим, что *кудри* являют тут собой против-эквивалент *сердца* 'других'. Такое со- и противопоставление возможно потому, что распространенное бытовое представление о волосах связывает их с внутренним характером человека, с его нравом. В этом смысле и *сердце* и *волосы* (тут: *сердце* и *кудри*) являются проявлениями души или духовного начала. Но это не всё. Идентификация "я" со значением своего имени, а через него и с морской стихией, явно отсылает к мифологии и этим самим позволяет читать в этом плане также и *кудри*. Согласно многим древним мифологиям, а также и русскому фольклору, *волосы* являются вместилищем души.⁷ Результат таков, что и в этом случае "я" не приобретает телесного облика, и упомянутые *кудри* - вариант *морской пены*, овнешненное духовное начало.

Переход к духовному аспекту 'других' предваряющим текстом никак не подготовлен, он не обнаруживается даже при вторичном прочтении предшествующих строф в свете упомянутого теперь *сердца*. Оно - *сердце* - привносится сюда извне, из готовой церковно-христианской системы, которая рассматривает человека как состоящего из двух самостоятельных и лишь на время объединенных начал - вещественного (*плоть*) и духовного (*сердце*). С этой точки зрения "я" очевидным образом располагается вне данной системы - такое деление "я" не только не присуще, но и принципиально невозможно: обладая признаком материальности, "я" не материально (*пена; разбита; пеноподобные кудри*), здесь план выражения тождественен плану содержания.

Прочтение *сердца* как духовного начала 'других', как соответствия души задано отсылками к библейско-христианской системе. Но с точки зрения "я" (а точнее: с точки зрения структуры данного текста) это *сердце* прочитывается совершенно иначе.

Ритмическая сегментация стиха *Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети* откровенно повторяет ритмическую сегментацию стихов 1 и 5 (*Кто создан из камня, кто создан из глины; Кто создан из глины, кто создан из плоти*). Этот композиционный ход создает сложную эквивалентность: *камень = глина = сердце, глина = плоть = сети*, эквивалентность, которая снимает субстанциональные различия между упоминаемыми элементами, делает их несущественными. Более того: так же снимаются различия и внутри оговариваемого стиха (9) - почти полная тождественность обеих его частей ставит знак равенства между *сердцем* и

сетями (см. кроме того демонстративное повторение начального слога в *сердце* и *сети*). На содержательно-синтаксическом уровне эта эквивалентность дополнительно утверждается общим для обоих вариантов словом *пробьется*, энергичность которого вписывает и в одно и в другое смысл 'прочной преграды'. В итоге в том аспекте, который по опровергаемой системе расценивается как духовное начало (как 'душа'), обнаруживает "я" все то же начало материальное (ср. дополнительно возможную ассоциацию: сердце - сети: хитросплетения : интриги - бездушность).

Из заявления "я" *Меня [...] Землю не сделаешь солью* следует, что 'другие' как раз и есть "земная соль", и что они - сделаны этой солью. Цветаевская *земная соль* восходит к выражению "соль земли", относящемуся к людям и означающему 'самое главное, самое ценное', 'сущность'. Но в данном случае это выражение расторгнуто и переведено в буквальный смысл: *соль* здесь уже не столько 'сущность', сколько вещество, минерал, а *земная* не столько 'бытие', сколько конкретный локус, противостоящий морской стихии. Как видно, и здесь духовное начало 'других' снижается до материального уровня, переводится в вещество, родственное *камню* и *глине*. На этом возможности *соли*, однако, не исчерпываются. *Соль* с ее признаком 'сыпучести' перекликается с 'прахом', легко подразумеваемым под *гробом* и *надгробными плитами*, и становится его эксплицированным эквивалентом - с одной стороны. А с другой, приписанный *соли* признак 'сделанности' ставит знак равенства между *солью* как духовным началом и *камнем-глиной-плотью* как началом материальным (ср. тождественность *создать* и *сделать* в плане содержания и намеренное стилистическое огрубление 'созданности' в случае начала духовного - *не сделаешь солью*). Но не это главное. Главное другое, то, что духовное начало 'других' не *самобытно* - оно не только 'сделано', но и носит характер 'преграды', 'пут' (ср. *сети*): ср. признак 'закрытости', 'замкнутости' в *гробе* и *надгробных плитах*, а потом в *сердце* и *сетях*, которому противостоит устремленность "я" наружу, вовне, наличествующая и в *полете*, и в *Сквозь [...] пробьется мое своеволие* (кстати, случайно ли, что вместилище духовного начала 'других' оформлено внутренним органом - *сердцем*, а духовное начало "я" манифестируется наружными *кудрями*, т.е. невидимым и видимым: *Видишь кудри беспутные эти?*).

В контексте открывающей стихотворение отсылки к библейскому акту сотворения человека дерзкое заявления "я" *Меня [...] не сделаешь* читается как обращение к Творцу, к Богу, а упоминаемое *своеволие* - как неподчиненность и неподвластность его законам (в отличие

от предначертанности и этим самым 'механичности' судьбы 'других': *Кто создан [...] Тем гроб и надгробные плиты*). "Я", таким образом, категорически ставит себя за пределами божественного миропорядка и возводится в ранг начала равносильного самому Творцу (ср. в первой строфе присвоение этим "я" светоносности - *серебрясь и сверкая*, - т.е. атрибута заведомо божественного).

1.7. В последней строфе коммуникативная ситуация усложняется. Теперь "я" обращается к собирательному "вы", где "вы" можно читать по-разному: как только 'другие', о которых шла речь в первых двух строфах; как включающее и 'других' и "ты" (т.е. Бога); как объемлющее также и читательскую аудиторию всего стихотворения и трактуемое ее подобно 'другим'. Если учесть, что "я" локализовано за пределами данного миропорядка, то все возможности тогда равно вероятны, и тогда Творец и его творенья ставятся на одном уровне, а возобновленная тема материала, вещественности (а точнее - *камя: г р а н и т - н и е ваши колена*), с одной стороны, и, с другой, тема преграды (*д р о б я с ь о гранитные ваши колена*) в одинаковой мере относилась бы к одним и к другим.

Г р а н и т н и е колена переводят библейский акт сотворения человека в ранг буквальной скульптурности (ср.: *создан из - не сделаешь - гранитные колена*), снимая с него ореол божественности. Но, с другой стороны, здесь отчетливо повышается ранг материала (*камень - глина - соль - гранит*) по его ценности и прочности. За этим ходом стоит, несомненно, отсылка к земной гордыне и к претензиям на вечность, которые развенчиваются в последующих стихах текста.⁸

Особого внимания заслуживает оскульптуренность такой детали 'других' как *к о л е н а*. Если их читать как детализацию *плоти* (*плоть - сердце - колена*), то тогда здесь окончательно *плоть* отождествляется с неорганической (не живой) субстанцией (с открывающим текст *камнем*). Но *плоть* можно читать и как средоточие чувственного. В таком случае здесь имела бы место следующая градация: *плоть - сердце - колена*, завершаемая пределом чувственности - *коленами*. А *гранитность колен* переводила бы эту чувственность в предел бесчувственного. Более того: упоминание *колен* в контексте *волни* активизирует в них два других признака - 'движение' и 'изгиб' (т.е. 'волнообразность'). Их же *гранитность* превращает эти признаки в противоестественную 'неподвижность' и, так сказать, в 'анти-волну', в препятствие движения (ср.: *Д р о б я с ь о гранитные ваши колена*).

Упомянутое в очередном стихе (14) 'воскресение' "я" вводит в

'скульптурность' 'других' признак 'памятника', тем более естественный, что раньше (во второй строфе) упоминались *надгробные плиты*. Обездвиженность, вещественность и гранитность 'других' (и со стороны их духовно-чувственного начала, о со стороны их материального воплощения - *гранитные колена*) исключают всякую возможность изменений и этим самым - воскресения.

Косной вещественности и скульптурности 'других' противопоставляется динамическая стихия "я", способная не только к элементарной подвижности (*волна*), но и к качественным трансформациям (*Дробясь [...] воскресаю!*).

Завершается текст гимническими восклицаниями-восхвалениями *пены*. Но это не обычное восхваление, а своеобразное кощунственное пасхальное *Величание*. И дело не только в том, что тут налицо ассоциации с *Канонем Пасхи*, а в том, во-первых, что это есть с а м о в о с х в а л е н и е (*Да здравствует пена = Да здравствует "я" = пена морская*), и, во вторых, - восхваляется и возводится в ранг Высокого б р е н н о е (*Я - брeнная пена морская*), т.е. что по опровергаемой системе подлежит осуждению.

2.0. В связи с рассмотренным текстом хотелось бы указать на несколько общих проблем поэтики Цветаевой и хотя бы бегло охарактеризовать те из них, которые нам кажутся наиболее перспективными.

2.1. Первый круг вопросов (по ходу текста, хотя, думается, также и по степени их важности) возникает в связи с именем собственным. И вот почему.

2.1.1. Здесь, как и во многих других стихотворениях Цветаевой, имя собственное получает л и р и ч е с к и й с у б ъ е к т - "я".⁹

С точки зрения речевой практики (в том числе и литературной) акт автономии - явление исключительное. Имя собственное носителем этого имени никогда не употребляется. Оно отдается другим и является своеобразным полномочием состоять в знакомстве с этим "я" и вступать с ним в контакт.¹⁰ Нужный же в речевом общении акт автореференции осуществляется говорящим при помощи присвоения себе местоимения "я", устраняющего необходимость дополнительных идентификаций ("я тот, кто произносит 'я'"). Дополнительные идентификации или уточнения к "я" при помощи имени вводятся либо по причине особенностей канала связи (разговор через дверь; разговор по телефону), либо из-за требований кода (письмо незнакомому; официальные документы), либо же в случае неправильного к "я" обращения.¹¹ В последнем типе употребления носителем своего имени имя ставится в позицию предиката и

становится носителем отличительного свойства говорящего (т.е. несет эксклюзивную функцию). И таков именно характер имени "Марина" в *Кто создан из камня, кто создан из глины...* (см. 1.2.). Этим, однако, роль имени в данном стихотворении не исчерпывается.

Присвоение лирическим субъектом имени собственного принципиально меняет коммуникационный статус стихотворения. На уровне языка личное местоимение "я" является знаком без референта. Поэтому на уровне речи оно может присваиваться любым говорящим, т.е. всяким, кто обладает даром речи и кто произносит местоимение "я"¹² (поэтому совершенно естественно воспринимается "я" в речи антропоморфных существ в сказках, баснях, в научной фантастике, в мультфильмах и т.п.), и выполнять идентифицирующую функцию. Наличие "я" в воспринимаемой речи заставляет воспринимающего эту речь занять позицию "ты" или третьего, постороннего, лица. Статус лирического "я" подобен статусу не речевого "я", а "я" языкового. Дело в том, что оно условно, с одной стороны, и в том, что у лирического текста нет конкретного адресата, с другой. Поэтому, имея вид высказывания сугубо личного, лирическое высказывание одновременно и целиком анонимно ("ничье"). Безреферентность, условность лирического "я" ведет к тому, что реципиент такого высказывания легко принимает это "я" на себя, идентифицируется с ним (или же идентифицирует это "я" с "я" реального автора текста)¹³. С особой яркостью это явление наблюдается в случае эстрадного исполнения лирики: тогда декламатор выступает в роли "я", а аудитория - в роли внутритекстового адресата.

Имя и местоимение "я" далеко не эквивалентны. Первое идентифицирует конкретное лицо, второе же может быть употреблено каждым. Поэтому введение в высказывание "я" его имени снимает возможность идентификации реципиента этого высказывания с его субъектом - "я". Реципиент в данном случае может идентифицироваться с внутренним адресатом данного текста или превратиться в актера (в случае эстрадного исполнения данного текста).

Если теперь с этой точки зрения взглянуть на стихотворение *Кто создан из камня, кто создан из глины...*, то ясно станет следующее. Во-первых, в нем преодолевается анонимный, "ничейный" характер и на первый план выдвигается его личностный статус (дополнительно подчеркнутый совпадением имени "я" с именем реального автора - Цветаевой). Во-вторых, в нем снимается возможность идентификации реципиента с "я" текста и сильно активизируется идентификация реципиента с внутренним адресатом этого текста, а это значит, что текст теряет воз-

возможность его автокоммуникационного воспроизведения и сохраняет свой апеллятивный характер также и по отношению к своему читателю, т.е. и в прагматической (внешней) сфере сохраняет свое внутреннее распределение коммуникационных ролей, а точнее: непосредственное обращение текстового "я" (автора) к своему адресату (читателю).

2.1.2. Данное имя собственное цветаевского лирического "я" есть одновременно п а с п о р т н о е имя самой Цветаевой - М а р и н а.¹⁴ Включение в текст своего собственного имени у Цветаевой не редкость (см., например: *Идешь, на меня похожий...* - 1913, 57; *Встреча с Пушкиным* - 1913, 62; *Бабушка* - 1919, 148-149; *Дитя разгула и разлуки...* - 1920, 153), нередко включаются у нее в текст также и другие "семейные" или биографические факты (ср.: *Семь холмов - как семь колоколов...* - 1916, 82; *Красною кистью...* - 1916, 83-84; *Бабушка* - 1919, 148-149; и др.).

С одной стороны, такой ход позволяет предельно снизить условность поэтического высказывания, перевести его в ранг реального и глубоко личного. С другой, однако, высокий семиотический статус поэзии резко повышает статус реальных, внехудожественных фактов (в данном случае самой Цветаевой). В результате здесь принципиально снимается разрыв между автором и его текстом: автор перевоплощается в текст, а текст становится автором автора (моделирует автора).¹⁵ Первое с максимальной четкостью эксплицировано в стихотворении *Вскрыла жилы...* (1934, 303):

Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.

...

Невозвратимо, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих.

Второе отчетливо видно хотя бы в трактовке Цветаевой своего имени (равно, как и чужих) - имя "Марина" либо семантизируется (т.е. читается как "морская"), либо моделирует лирическое цветаевское "я" по образцу других, исторических и литературных, носительниц этого имени.

2.1.3. Личное паспортное имя "Марина" не только присваивается лирическому субъекту - Цветаевой - и не только окказионально семантизируется (как это имеет место в разобранным стихотворении), но и возводится - уже семантизированное - в ранг одной из главных моделирующих категорий ее поэтики. Во многих случаях само имя уже не упоминается, оно подменяется своим "переводом", но переводом, который предполагает знание исходного оригинала и рассчитан на опознание связи с этим оригиналом (ср., например, цикл *Бессонница* - 1916-1921,

85-92 или *И что тому костер остыл...из Двух песен* - 1920, 163-164).

Через имя и его "перевод" лирический субъект Цветаевой артикулирует свою сущность в лунарно-акватических терминах, типа морской стихии, воды, раковины и т.п. И этим самым обнаруживает в себе мифологическое космогоническое начало, основу бытия.¹⁶ Само собой разумеется, что не имя диктует "я" такую систему моделирования, а как раз наоборот - система (а точнее: определенная семиотическая установка) заставляет "я" так именно воспринимать свое имя. Но это случайное совпадение имени с моделирующей системой делает из Цветаевой эталонный и предельно эксплицированный образец перехода поэзии XX века на подречевые (биофизиологические) системы моделирования.¹⁷

2.1.4. Уже самое беглое ознакомление с именами собственными лирического "я" Цветаевой и лирических "я" других поэтов позволяет констатировать, что Цветаевское "я" отличается тем, что оно склонно получать р а з л и ч н ы е имена (Ева в *Только закрою горячие веки... - 1917, 111; Птица-Феникс в Что другим не нужно - несите мне!.. - 1918, 135; Агарь в Простоволосая Агарь - сию... - 1921, 180; Сивилла в Сивилла и юноша - 1921, 181; и др.), тогда как в случае имен лирических "я" у современников Цветаевой (Маяковский, Хлебников, Ахматова и др.) явно преобладает паспортная одноименность.*

"Чужие" имена призваны у Цветаевой моделировать ситуацию "я" по образцу ситуаций их носителей. При этом характерно, что все эти имена почерпнуты из мифологической сферы т.е. с того уровня, на который спускается или поднимается "я" и в случае семантизации имени "Марина" (см. 2.1.3.).

Принимая на себя "чужое" имя и моделируя себя по образцу носителя этого имени, цветаевское "я" выдает одну из наиболее характерных склонностей - склонность к перевоплощениям, к трансформациям. Если читать не единичные тексты Цветаевой, а весь корпус, то можно сказать, что цветаевское "я" не обладает элементарной тождественностью самому себе, не знает устойчивости, постоянства ни в плане выражения ни в плане содержания. Это "я" - сплошная изменчивость (как в *Кто создан из камня, кто создан из глины...*). В связи с этим небезынтересно отметить весьма слабую роль категории памяти в системе Цветаевой (в отличие, например, от ее роли у Ахматовой или Мандельштама), ее ограниченный объем (в основном, в диапазоне чувственных ощущений - ср. в *Поэме Горы: Помню губы, двойною раковиной Приоткрывшиеся моим - 1924, 445) и относительно сильную роль забвения (забытья, сна, смерти).¹⁸*

2.2. Второй круг вопросов непосредственно примыкает к первому и в каком-то смысле расширяет и детализирует его. В рассмотренном стихотворении он менее бросается в глаза, хотя на самом деле охватывает весь текст. Самый яркий след - упомянутые в тексте *худри*. Дело в следующем.

2.2.1. Кроме имени "я" получает здесь и телесный облик (тут, правда, весьма фрагментарный). Но если взглянуть на более широкий поэтический контекст XX века в целом и цветаевский, в частности, оказывается, что телесность лирического субъекта - частое и отличительное свойство лирики нашего столетия (ср. у Маяковского, у Мандельштама, у Пастернака, несколько реже у Ахматовой). Само собой разумеется, что телесность "я" - один из признаков перехода на биофизиологические системы моделирования (см. 2.1.3.).

2.2.2. Подобно имени телесный облик "я" в лирике XX века нередко носит автопортретный характер (например, у Маяковского, Мандельштама, Ахматовой). В случае Цветаевой "паспортные" данные ее внешности играют значительно меньшую роль. Для ее "я" характерна, так сказать, телесность вообще. И это, думается, понятно, если учесть отмеченную в 2.1.4. сплошную изменчивость ("трансформабельность") этого "я".

2.2.3. По отношению к телу поэтесса Цветаевой - это чрезвычайно интересный парадокс. Кстати, равно как и имя. В случае имени "я" это имя является и глубинной моделирующей категорией и "избыточным", подлежащим смене, элементом. В случае тела можно сказать, что оно являет собой специальный моделирующий механизм, призванный усваивать внешний мир и переводить его на свои биофизиологические категории (опять же в диапазоне чувственных ощущений - см. 2.1.4. и пример в 2.1.2.). Но, с другой стороны, тело же (а шире: плоть) трактуется как нечто безразличное (см. в *Пела, как стрели и как морени...: Пела, как стрели. Тело? Мне нету дела!* - 1924, 261) или косное (см. *плоть в Кто создан из камня, кто создан из глины...или в Жив, а не умер...: В теле - как в трюме, В себе - как в тюрьме* и т.п. - 1925, 271). Оказывается, что обладая телом, цветаевское "я" одновременно всячески стремится от него избавиться - "поменять" или вовсе "растворить". В случае "обмена" тела имеет место бесконечная цепь трансформаций (ср. в *Здравствуй! Не стрела, не камень: Я! - живейшая из жен: Жизнь. [...] Я сегодня в новой шкуре: Визолоченной, седьмой!* - 1922, 196), перевоплощений - подобно именам "я" исключительно часто меняет свой физический облик ("вода для уст", "ласточка", "занавес", "раковина",

"пена морская" и т.п.). В случае растворимости "я" чаще всего превращается в акватическую стихию, отождествляясь со значением своего подразумеваемого имени "Марина" (с особой силой на этой трансформации построен цикл *Бессонница*). Трансформация и растворимость телесности "я" не ведет, однако, к традиционному образу "души" - будучи бесконечным, вечно меняющимся потоком, цветаевское "я" сохраняет свою целостность¹⁹ как духовно-чувственное космогоническое начало.

П р и м е ч а н и я

1. Марина ЦВЕТАЕВА, *Избранные произведения*, М.-Л. 1965. Все ссылки на это издание даются непосредственно в тексте в скобках, где первая цифра указывает дату цитированного текста, а вторая - страницу.
2. Попутно отметим, что такое нарушение грамматической однородности противопоставлений у Цветаевой довольно распространено. Ср., например, в *На брэнность бедную мою...* (1920, 158):
 Ты - каменный, а я пою,
 Ты - памятник, а я летаю.
3. Идея изменчивости "я" отражена здесь также и в виде чередования местоимения "я" и его супплетивных форм: я - мне - мне - я. При этом супплетивы можно читать и как указание на сохранение определенного единства с "я". Это тем более значимо, что повторяемое "кто" в данной строфе никаким изменениям не подвергается. Кроме того, вариативность "я-мне" присутствует и в некоторой вариативности глаголов "серебрясь" и "сверкаю", поставленных рядом друг с другом.
4. См. Л.И.ВАСИЛЕВСКАЯ, *Синтаксические возможности имени собственного. I*, в: *Лингвистика и поэтика*, М. 1979, с.142 и след.
5. См.: Владимир ДАЛЬ, *Толковый словарь живого великорусского языка*, том I, М. 1978, с. 127 (статья "брение").
6. Любопытно отметить, что в некоторых трансформациях библейского космогонического акта пена выступает как первоэлемент, из которого возникает Дьявол помогающий Богу в сотворении мира. См.: *Etnografia*, t. XX, z.1, Warszawa 1976.
7. См.: С.Ю.НЕКЛЮДОВ, *Душа убиваемая и мстящая*, в: *Труды по знаковым системам*, т.7, Тарту 1975, с.66.
8. Ср. уже цитированное стихотворение *На брэнность бедную мою...*, где после приведенных строк следует:
 Я знаю, что нежнейший май
 Пред оком Вечности - ничтожен.
 Но птица я - и не пеняй,
 Что легкий мне закон положен.
 Тут "каменный" и "памятник" однозначно соотнесены с "Вечностью".
9. Конечно, Цветаева в этом отношении - не исключение. Но тем не менее это явление в лирике редкое, к тому возникло оно сравнительно недавно, т.е. в XX веке, и, надо полагать, составляет одну из более существенных черт лирики нашего столетия.

но недавно, т.е. в XX веке, и, надо полагать, составляет одну из более существенных черт лирики нашего столетия.

10. Ср. правило приличия, которое запрещает вступать в разговор с не познакомленными, т.е. с не обменявшимися именами. В случае понимания имени как неразрывно связанного с сущностью его носителя знание его имени рассматривается как знание (доступ) его сущности. В связи с этим явлением ср. у Цветаевой (*Люди на душу мою льстятся...* - 1916, 84-85):

Люди на душу мою льстятся
Нежных имен у меня - святцы.
[...]

Лягут со мною на вечный сон
Нежные святцы моих имен.

Звали - равно, называли - разно.
Все называли, никто не назвал.

11. Здесь мы имеем в виду корректуру адресанта, в которой он указывает на значимость (весомость) своего имени (типа: "Не забывай, что меня зовут П е т р о в").
12. Эмиль БЕНВЕНИСТ, *Общая лингвистика*, М. 1974, с.294 и след.
13. См.: Ю.И.ЛЕВИН, *Лирика с коммуникативной точки зрения*, в: *Structure of Text and Semiotic of Culture*, ed. Jan van der Eng and Mojmir Grygar, The Hague 1973, pp. 177-195.
14. Это, естественно, не вычленяет Цветаевой из ряда других поэтов, но вычленяет ее вместе с другими в особое подмножество, опять-таки характерное именно для XX века, и позволяет отчетливее определить некоторые общие тенденции в поэтической культуре XX века. Ср., в частности, статью: М.Б.МЕЙЛАХ, *Об именах Ахматовой. I: Анна*, в: *Russian Literature* 10/11, Special issue devoted to Acmeism, II, Mouton, The Hague - Paris 1975.
15. О проблеме единства автора и текста см. статью: W.N.ТОПОРОВО, *O jedności poety i tekstu*, *Pamiętnik Literacki* 1980, z.4.
16. Отчасти эта сторона поэтики Цветаевой разбирается в следующих моих работах: *"Бессонница" Марины Цветаевой. Опыт анализа цикла*. в: *Зборник за славистику*, т.15, Нови Сад 1979; *Некоторые вопросы теории поэтического языка (Язык как моделирующая система. Поэтический язык Цветаевой)*, в: *Semiotyka i struktura tekstu*, Warszawa 1973; *К вопросу о соотношении ритма и семантики в поэтических текстах (Пушкин - Евтушенко - Цветаева)*, *Studia Rossica Poznaniensia* 1971, nr 2.
17. Более подробно эти вопросы разбираются в моей книге: *Введение в литературоведение*, ч. III, Katowice 1980, s. 114, 141, 236.- См. также: В.В.ИВАНОВ, *Очерки по истории семиотики в СССР*, М. 1976, с.56 и след.
18. В связи с этой категорией целесообразно привести более широкую выдержку из статьи Завадской о древнекитайском каноне фэнлю: "Постулируя растворенность, подчиненность личности Единому и Абсолюту, канон фэнлю тем самым отрицал тенденциозность, целенаправленность действий художника. Произведение искусства создавалось как бы само собой, и художника при этом не волновали проблемы нужности, полезности и эффективности его работ. Не внешняя тенденциозность, а импровизационная самодостаточность утверждается в каноне фэнлю.

С названной гранью канона фэнлю связано еще одно его свойство, которое определяет глубокое осмысление диалектики па-

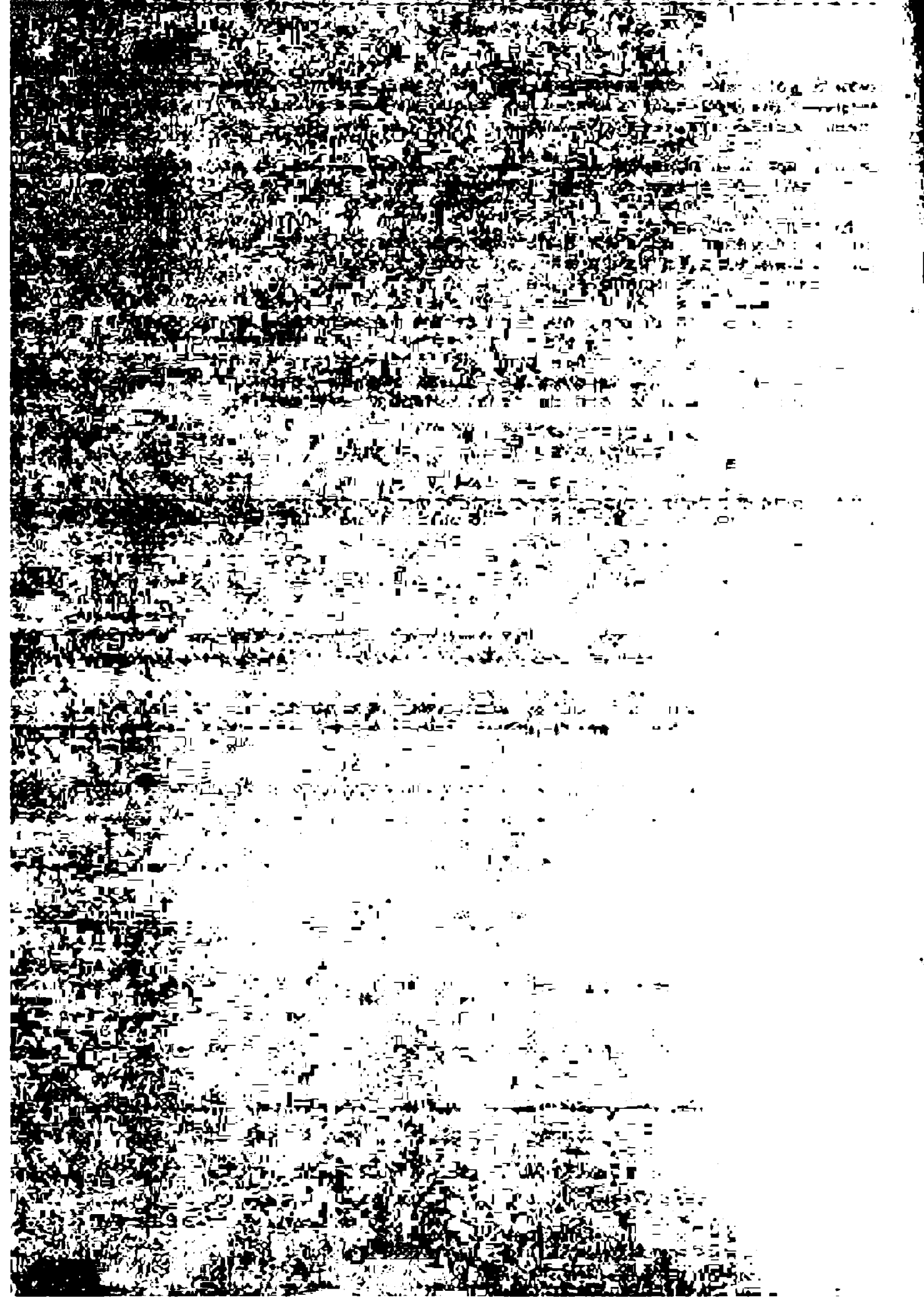
мнот и забвения как движущих сил творчества и проблемы бессмертия. Модификация понятий 'память' и 'забвение' выступает в той двуединой цельности, которая вообще отличает канон фэнлю, вообравший в себя классическую китайскую и индийскую философские традиции. Память, понимаемая в традициях конфуцианства как приверженность чему-то внешнему, отчужденному от 'я', и отсюда стремление художников, мыслящих в рамках конфуцианства, оставить след в памяти людей отрицаются в системе фэнлю. В этом каноне не уделяется внимания заботе о памяти и бессмертии. 'Забвение' как отбрасывание того, о чем нужно еще помнить, что еще не стало частью тебя самого и пребывает вовне, почитается вслед за 'Чжуанцзы' нормой отношения к жизни и смерти. Глубокий смысл этой категории помогает понять, например, русское слово 'забыться', которое, разумеется, и означает 'вспомнить', 'погрузится в то, что с тобой не расторгимо'. В каноне фэнлю отвергается творчество в расчете на потомков: художник творит как дышит. Очень точно характеризуют эту грань фэнлю строки стихов Марины Цветаевой:

И может высшая победа
Пройти и не оставить следа.

Включение своего 'я' в бесконечный, вечно меняющийся поток, стремление стереть любые знаки особенного и отличного от других, отрицание иерархии действий и отношение к памяти, к посмертной славе личности как к иллюзорной и ошибочной сосредоточенности живого человека не на жизнь, а на смерти - важнейшая этическая норма в рамках канона фэнлю". - Е.В.ЗАВАДСКАЯ, *Эстетический канон жизни художника - фэнлю (ветер и поток)*, в: *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. Сборник статей, М. 1973, с. 88-89. - См. также: Krystyna ORŁOW-LASKOWSKA, *Noc, sen i śmierć w poezji Mariny Cwietajewej*. *Studia Rossica Poznaniensia* 1980, nr 12.

19. Яркий пример нерасторгимости, неделимости человека на "душу" и "тело" являет собой стихотворение *Напрасно глазом - как гвоздем ...* (1935, 311). Его детальный разбор см. в книге: Юрий М. ЛОТМАН, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, Л. 1972, с.235-247.

Январь 1981 г.



О. Г. РЕВЗИНА (Москва)

СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА КАК ДОМИНИРУЮЩИЙ ФАКТОР В РАСКРЫТИИ ЕГО СЕМАНТИКИ

"Произвольность понимания поэзии существует только как возможность непонимания ее".¹ Высказанное в афористической форме, это утверждение Б.А. Ларина содержит естественное следствие: чем глубже понимание, тем меньше произвольность. Понимание же есть в первую очередь адекватное и полное восприятие того, что выражено в поэтическом тексте. Таким образом, всесторонний анализ структуры поэтического текста в значительной степени снижает произвольность его толкования.

Это не означает, разумеется, что анализ стихотворного текста должен во всех случаях привести к однозначному его прочтению. "Кратность, осложненность" есть "существенный признак ее (лирики - О.Р.) семантической стороны".² Далее, "есть ряды с о с у щ е с т в у ю щ и х разных знаменательностей данного текста".³ Но "бесконечному" ряду возможных прочтений⁴ лингвопоэтический анализ противопоставляет определенную программу: находясь в рамках имманентного внутреннего подхода, выявить в самом поэтическом тексте те локусы, которые открывают возможность неоднозначных толкований: установить далее круг возможных прочтений текста с привлечением внетекстовых ассоциативных связей; оценить каждое из прочтений с точки зрения его согласованности со структурой (это может быть отношение обязательности, преференции, толерантности, несовместимости). В итоге может остаться либо одно толкование, либо содержание стихотворного текста предстает как иерархическая структура, в которой общие черты разных толкований составят семантический инвариант поэтического текста, а отдельные прочтения выступают не как исключаяющие друг друга, но как сосуществующие, конкретизирующие варианты одного семантического инварианта. Этот последний есть костяк полного значения стихотворного текста, определяемого как сумма обуславливаемых его структурой возможных прочтений данного текста.

Эти положения, в достаточной мере общепризнанные, будут раскрыты далее на примере одного стихотворения М. Цветаевой из цикла "Деревья" (1922). Приводим полностью текст стихотворения с нумерацией строф:

- I Та, что без видения спала, -
 Вздогнула и встала.
 В строгой постепенности псалма,
 Зрительною скалой -
- II Сонмы просыпающихся тел:
 Руки! - Руки! - Руки!
 Словно воинство под градом стрел,
 Спелое для муки.
- III Свитки рассыпающихся в прах
 Риз, сквозных как сети.
 Руки, прикрывающие пах,
 (Девственниц!) - и плети
- IV Старческих, не знающих стыда...
 Отроческих - птицы!
 Конницею на трубу суда!
 Стан по поясницу
- V Выпростав из гробовых пелен -
 Взлет седобородый:
 Есмь! - Переселенье! - Легион!
 Целые народы
- VI Выходцев! - На милость и на гнев!
 Види! - Буди! - Вспомни!
 ...Несколько взбегающих дерев
 Вечером, на всхолмье.

При анализе данного стихотворения мы будем опираться на определение текста, данное И.И. Ревзиным: "Текст - это такое объединение предложений, для которого экстралингвистический контекст сведен к нулю, т.е. та информация, которая в обычном нормальном использовании языка воспринимается из условий акта коммуникации, теперь воспринимается из контекста в смысле "окружающее предложение".⁵ Имея в виду, что текст, как и система языка в целом, имеет такие функции языка, как когнитивная (познавательная) и коммуникативная, мы будем говорить далее о трех сторонах полноты (определенности) текста: когнитивной, коммуникативной и денотативной.

Когнитивная полнота раскрывается через анализ синтаксической структуры текста, коммуникативная - через характеристику его с точки зрения отправителя-получателя и денотативная полнота (степень определенности) - через анализ лексико-семантической структуры, позволяющей установить означаемое текста. Отметим известный параллелизм этих трех характеристик текста с описанием модели лирического стихотворения, которое "в содержательном плане включает в себя три начала, три компонента: реальный мир, чувство, мысль".⁶

Анализируемое стихотворение М. Цветаевой характеризуется на разных уровнях - сочетанием двух черт: высокой степенью упорядоченности и не менее высокой степенью неопределенности. Эти два наиболее важных признака его структуры. Они позволяют с достаточной четкостью очертить область заданности и область свободы, которые фигурируют в семантическом истолковании стихотворения.

На синтаксическом уровне неопределенность проявляется уже в том, что выраженные в тексте связи не позволяют дать его однозначного синтаксического членения. Предлагаемая ниже синтаксическая трактовка цветаевского текста, будет - по необходимости - подвергнута обсуждению лишь в некоторых, требующих специального обоснования деталях. Важным аргументом в пользу выбранного синтаксического членения следует считать тот факт, что оно изоморфно членению текста по другим структурным признакам (см. ниже).

Стихотворение делится на три части - три предложения. Первая и третья части, соразмерные по объему, равны соответственно первому полустижии первой строфы и отделенным от текста с помощью отточия вторым полустижием последней строфы. Строфы II - VI, вместе с остающимися полустижиями первой и последней строф, образуют сложное синтаксическое целое, составляющее центральную часть стихотворения. В качестве предиката в этом сложном целом выступает безглагольная конструкция (второе полустижие первой строфы): Строгой постепенностью псалма, Зрительной скалой - . Далее следуют односоставные, частично однословные, номинативные предложения, среди которых много восклицательных (ср. второе полустижие VI-й, составляющее кульминацию стихотворения). Эти предложения выступают в функции субъекта по отношению к названной предикативной группе. Каждое из них может быть, в принципе, непосредственно соотнесено с основным предикатом, например: В строгой постепен-

ности псалма, Зрительною скалой - Руки, прикрывающие пах, (Девственниц!) - и плети Старческих, не знающих стыда... (III - IV строфа). Но между односоставными предложениями II - V строф имеются собственные синтаксические связи (ослабленного подчинения, ср. в начале II строфы: Сонмы просыпающихся тел: Руки! - Руки! - Руки!) и семантические сцепления, задающие определенный ритм восприятия каждой строфы. Поэтому более оправданным является представление сложного синтаксического целого, составляющего центральную часть стихотворения, в виде дерева с единым стволом - предикатом, к которому последовательно присоединяются сложные субъектные группы, имеющие добавочные синтаксические сцепления. Бесспорным является выделение следующих субъектных групп: Subj I равен II строфе, Subj II - III и IV строфе без последней строки, которая вместе со строфой V и первой строкой строфы VI образует Subj III. Отметим здесь же глубокое композиционное сходство в устройстве трех субъектных групп. В первой части каждой из них дается некоторое изображение (причем в первой и во второй субъектных группах эти изображения членятся на общий абрис и его конкретизацию), а во второй содержится уподобление изображаемого какому-то иному (или описание того же изображения в иной ключевой системе образов). См. схему I.

Специального обоснования требует выделение субъектных групп IV (Види! - Буди! - Вспомни!) и V (...Несколько взбегающих деревьев, на всхолмье). Последнюю группу мы выделили ранее как третью часть стихотворения. Будучи в действительности обособленной от центральной, второй части, она одновременно притягивается к ней семантически, поскольку содержит разгадку стихотворения - истинный денотат того изображения, которое дано во второй части: "В строгой постепенности псалма, Зрительною скáлой" предстают "несколько взбегающих деревьев, на всхолмье". В этом свете интермедиарная IV субъектная группа, состоящая из трех императивов и резко отличающаяся грамматически и лексически от предшествующих субъектных групп, может также трактоваться как своего рода четвертое изображение, в котором вместо пластических образов выступает в прямом виде то, что стоит за ними и написано, так сказать, симпатическими чернилами: "Види! - Буди! - Вспомни!".

Стихотворение М. Цветаевой относится по типу к стихотворениям-

Общий абрис	Pred	В строгой постепенности псалма. Зрительною скáлой	
	Subj I	Subj II	Subj III
	Subj I'	Subj II'	Subj III'
	Сонмы просыпающихся тел:	Свитки рассыпающихся в прах Риз, сквозных как сети.	Стан по поясницу Выпростав из гробовых пелен -
Конкретизация общего изображения	Subj I ² -Subj I ³ -Subj I ⁴	Subj II ²	
	Руки! - Руки! - Руки!	Руки, прикрывающие пах, (Девственниц!) - и плети Старческих, не знающих стыда... Отроческих - птицы!	Взлет седобородый: Есмь! -
Уподобление	Comp.Subj I ⁵	Subj II ³	Subj III ² -Subj III ³ -Subj III ⁴ -Subj III ⁵
	Словно воинство под градом стрел, Спелое для муки.	Конницею на трубу суда!	Переселенье! - Легион! - целые народы Выходцев! - На милость и на гнев!

загадкам.⁷ Выше указывалось как важнейшая характеристика текста то, что в нем сведен к нулю экстралингвистический контекст, и вся необходимая информация извлекается из контекста. Целый ряд разгадок разных видов неопределенности, имеющейся в данном стихотворении, обнаруживается в самой его структуре. Число гипотез уменьшается при движении по тексту от начала к концу и еще более сокращается при возвращении к началу. Остается только та неопределенность, которая "запрограммирована" в самом стихотворении. Это прослеживается и на уровне коммуникативной, и на уровне денотативной неполноты текста. Как уже отмечалось, три части стихотворения, выделенные на синтаксическом уровне, отличаются и по другим характеристикам. В первой из них называется субъект - "та, что без видения спала", во второй дается некоторое изображение - "картина", а в третьей - обозначаемое, "надпись" к картине. Местоимение "та" может быть в равной степени отнесено и к одушевленному, и к неодушевленному субъекту. Начало стихотворения открывает таким образом две стратегии его понимания: "та" - женщина, героиня стихотворения и "та" - возможно, пробудившаяся, вздрогнувшая земля.⁸ Вторая часть стихотворения позволяет развить обе стратегии: женщине, спавшей "без видения", открылось "видение" наяву. То, что она видит, может быть реальным живописным полотном, изображающим день Страшного суда.⁹ Но изображение, представленное во второй части, может быть понято и как представление того, что происходит с землей после ее пробуждения. Fascинирующие призывы "Види! - Буди! - Вспомни!", заключающие в себе момент наивысшей "лирической концентрации" стихотворения, характеризуются не только синтаксической "взвешенностью", как было показано выше, но и максимальной коммуникативной обобщенностью. Они могут быть поняты как непосредственный прорыв автора к читателю (если "та" - земля), как голос, вызывающий мертвых из гроба в день Страшного суда (если изображение - реальная картина). Но именно здесь полезно вспомнить замечание Б.А. Ларина "о важном значении полного текста для понимания лирической пьесы..."¹⁰

Третья часть стихотворения - "несколько взбегающих деревьев, на всхолмье", выступающая, как и "картина", в качестве субъекта к "зрительной скале", понуждает совместить "искусство" и "природу" - "картину" и ее объект и выбрать из нескольких одно толкование, состоящее в следующем. Героиней стихотворения является женщина,

пережившая какой-то душевный сдвиг ("спала без видения" - "вздрагнула и встала") и находящаяся в том "переходном" положении, "когда яркость жизненно-непосредственного переживания предмета уже способна сочетаться с итоговым постижением его сути".¹¹ В этот "миг постижения", по терминологии Т.И. Сильман, героиня видит деревья. Имея в виду конкретные условия жизни М. Цветаевой в период написания цикла "Деревья" в небольшой чешской деревушке и многочисленные упоминания о "деревьях в окне" в переписке М. Цветаевой начала 20-х годов, а также в воспоминаниях дочери М. Цветаевой, А.С. Эфрон,¹² не будет чересчур произвольным утверждение, что героиня видит деревья в раме окна, что как раз важно для восприятия их как картины. Композиция стихотворения отражает процесс постепенного узнавания изображения, данного "на картине", причем это узнавание предстает как познание и как величайшее душевное потрясение, испытанное героиней. В "видении наяву" деревья предстают как люди: в "сонмах просыпающихся тел", в "плетях" старческих и "птицах" отроческих рук, в одной фигуре, выпрастывающей "стан из гробовых пелен" героиня угадывает одно из апокалиптических видений - видение Страшного суда.¹³ В миг наивысшего прозрения героиня ощущает призывы, идущие от изображения: "Види! - Буди! - Вспомни!". Они становятся итогом, интеллектуального познания и духовного преображения героини, вызванного созерцанием картины - видения. Героиня становится соотправителем этих призывов, обращенных теперь уже не только к ней, а к миру и звучащих как предостережение и как призыв к спасению. Стихотворение заканчивается разгадкой - введением настоящего объекта изображения, взятого из мира действительности - группы деревьев (ср. выше о соотношении реального мира, мысли и чувства в модели лирического стихотворения).

Так понятое, стихотворение вбирает в себя и то, что давало основание для других "стратегий" понимания (на "картине" изображено то, что может произойти с человечеством на земле, в "подтексте" стихотворения может содержаться реальное живописное полотно), и вместе с тем данное истолкование кажется наиболее скоординированным с самой структурой поэтического текста, которая и выступает доминирующим фактором для раскрытия его семантики.

Стихотворение М. Цветаевой - это "говорящая живопись" XX века. Вся система его изобразительных средств направлена на то, чтобы,

нейтрализовав противопоставление поэзии и живописи как временного и пространственного искусств, добиться от словесного изображения того же эффекта, который получается при восприятии живописного полотна. Это отражается на всех уровнях его организации. Синтаксически центральная часть - "картина" - вместе с "надписью" резко отделены от первой части, в которой вводится субъект - героиня стихотворения. Но они разделены и на категориальном лексическом уровне. В первой части находим единственное в стихотворении местоимение "та" и три личных глагольных формы прошедшего времени. В остальной части стихотворения нет местоимений, а глагольные формы ограничены группой императивов, лишенных категории времени; и введенной в прямую речь формой "Есмь!". Местоимения, важнейшей текстовой функцией которых является прономинализация, и глаголы, наделенные отчетливой временной характеристикой, представляют два основных структурных показателя разворачивающегося во времени связного текста.¹⁴ Их отсутствие в основной части является мощным стимулом для целостного восприятия словесной картины. Наряду с этими, негативными средствами в стихотворении присутствуют и позитивные признаки, приближающие словесное изображение к живописному. Замкнутости живописного полотна, его отграниченности от пространства ("рама" картины) соответствует в тексте стихотворения то, что все изображение представляет цельное синтаксическое единство. Одновременному соприсутствию всех частей картины отвечает в тексте возможность соотнести с основным предикатом любой фрагмент "словесной картины", поскольку вся она в совокупности и каждая часть ее являет то, что предстает перед наблюдателем "зрительной скалой". Здесь представлена своего рода синтаксическая криптограмма, воспроизводящая главный объект изображения - дерево (ствол - предикат, главные ветви - последовательно сменяющие друг друга разные восприятия картины, дальнейшее ветвление - фрагменты, на которые дробится каждое из восприятий).

Обратившись теперь к тому, что "нарисовано" на картине, вспомним известное положение Лессинга: "... тела с их видимыми свойствами представляют предмет живописи, ... действия составляют предмет поэзии".¹⁵ Отказ от глаголов в словесном изображении имеет, таким образом, и другую сторону - невозможность непосредственно передать действие на живописном полотне. Лессниг выделяет далее область, общую для живописи и поэзии: "... различные тела, между

которыми распределен ряд движений".¹⁶ В стихотворении избран, таким образом, наиболее подходящий объект для поэтического воспроизведения живописного полотна: совокупность тел, постепенному рассматриванию которых, когда они представлены на картине, может соответствовать, как указывает Лессинг, постепенное описание их с помощью поэтического слова. Чрезвычайно существенным является также замечание Лессинга о том, что живопись может изображать также и действия, но только "опосредованно, при помощи тел".¹⁷ Именно это "изображение действий с помощью тел" и дано в стихотворении. Словесная картина насыщена причастиями: "просыпающиеся тела", "рассыпающиеся в прах ризы", "руки, прикрывающие пах", "плети старческих, не знающих стыда", "несколько избегающих деревьев". Формируя контуры людей-деревьев, причастия одновременно передают значимость представленного момента как момента пробуждения, которое "есть следствие предыдущих и может стать причиной последующих перемен, а значит, и стать как бы центром действия".¹⁸

Другая функция причастий связана со значением времени в "словесной" картине. Конкретный акт общения героини с "картиной" представлен как событие, имевшее место в прошлом (героиня "вздвогнула и встала"). Но сама словесная картина, выступающая единой субъектной группой к одному предикату, лишена, как уже было сказано, временных характеристик. В ней дано "остановившееся время", "запечатленная вечность". Представленные в тексте картины причастия имеют характеристики: настоящее время, несовершенный вид. "Основным же грамматическим значением настоящего времени несовершенного вида следует считать обозначение действия, осуществляющегося вне временных условий, ...совпадение действия с моментом речи - лишь разновидность, оттенок этого значения, возникающий в результате ограничения временной перспективы".¹⁹ Причастия в тексте картины моделируют, таким образом, временное восприятие, характерное для живописного полотна: они связывают изображение с конкретным отрезком времени и одновременно открывают его вневременному положению зрителя

Но, конечно, главным в живописной картине является язык линий и красок, формирующий само изображение, взаимосвязи между частями, последовательность восприятия. Картина в стихотворении "написана" словами; рассмотрим лексико-семантическую структуру центральной части стихотворения.

В предикативной группе "в строгой постепенности псалма, зрительною скалой -" дана прямая заявка на то, что в следующей части средствами словесного, протяженного во времени кода будет передано то, что записано на другом, живописном коде, воспринимаемом зрением. "Зрительная скала" предстанет "в строгой постепенности псалма", то есть пространственное соположение будет трансформировано в последовательность восприятий. Постепенный - "совершающийся без резких крутых изменений, в известной последовательности, не сразу", скала - "шкала, линейка с делениями в различных измерительных приборах; ряд величин, цифр в восходящем или нисходящем порядке" псалом (греч. ψαλμός - песнь) - религиозное песнопение .." ²⁰ Во всех трех словах передано значение последовательного, членящегося на определенные отрезки, разворачивания какого-то явления во времени или пространстве. Слова "псалом" и "скала" вносят кроме того значение завершенности того, что будет передано в определенной последовательности (ср. передачу замкнутости - "рамы" картины на синтаксическом уровне). "Строгая постепенность псалма" и "скала" вызывают представление о четкой структурированности будущего изображения. Для псалмов характерны такие приемы как синтаксический параллелизм, основанный на синонимическом варьировании одной и той же мысли, а также прием восходящей градации ²¹ - и то и другое в высокой степени использовано в следующем далее изображении.

В процессе синтаксического анализа было показано, что центральная часть стихотворения делится на три субъектные группы (см. схему I), которые формируют три последовательно сменяющие друг друга восприятия "картины", составляющие одновременно ее текст. Композиция стихотворения отражает, как отмечалось, процесс постепенного узнавания героиней объекта изображения - группы деревьев. При этом обнаруживается параллелизм с ситуацией общения человека с живописным произведением искусства - например, рассматриванием картины в музее. Это отражается в том, как строится каждое отдельное изображение, и в том, как они сменяют друг друга. Сначала дается общий абрис (причем соответствующие конструкции связаны отчетливым отношением синтаксического параллелизма, ср. "сонмы просыпающихся тел" - "свитки рассыпающихся в прах Риз, сквозных как сети"), ²² затем идет прорисовка деталей-рук. При этом второе изображение является более детализованным, как бы отражая следующий этап рассматривания картины ("Руки! - Руки! - Руки!" первого вос-

приятия сменяются прорисовкой рук разных поколений людей - молодых девушек, стариков, отроков). Далее дается интерпретация увиденного в другой системе образов (от "сонмов" к "воинству", от "свитков" к "коннице"); это более глубинное восприятие отражает одновременно локальный итог общения человека с картиной, проникновение в смысл изображаемого. Третье восприятие картины (третье изображение) - "Стан по поясницу Выпростав из гробовых пелен - Взлет седобородый: Есмь!" - соответствует тому этапу, когда рассматривание всего полотна сменяется сосредоточением внимания на отдельном ее фрагменте. В качестве такого фрагмента избрана главная составляющая - отдельная устремленная ввысь фигура человека-дерева. Повторяющийся ритм восприятия всех трех изображений сопряжен с принципом восходящей градации (ср. "строгую постепенность псалма"), в котором располагаются локальные итоги общения с картиной: "воинство, спелое для мўки" спешит "конницею на трубу суда", "целые народы выходцев" обречены "на милость и на гнев". Группа императивов "Види! - Будь! - Вспомни!" формирует общий итог - итог эмоционального проникновения и интеллектуального познания. И наконец, последний этап - мы узнаем название картины, данное художником - "несколько избегающих дерев...".

Характерной особенностью цветаевской "говорящей" живописи является то, что она "пишется" языком линий, а не красок. В словесной картине стихотворения нет ни одного цветового эпитета. Краски играют второстепенную и даже искажающую роль в облике леса (ср. в другом стихотворении из цикла "Деревья": Не краской, не кистью! Свет - царство его, ибо сед. Ложь - красные листья: Здесь свет, попирающий цвет). Краски играют роль завесы, лишь прорвав которую можно обнажить суть явления (ср. об осеннем лесе: Над тихую заводью дней Как будто завеса Рванулась - и грозно за ней...). Такая установка оказывается дополнительно оправданной в связи с теми специфическими задачами живописания словом, которые поставлены в стихотворении. Словесная картина строится на совмещенном изображении людей и деревьев. Графическая прорисовка вводит тот уровень обобщения, на котором легко представить сходство контура человеческого тела и контура дерева. Это сходство касается наиболее важных, структурообразующих признаков, что *vice versa* оборачивается на значимость самого совмещения мира деревьев и мира людей и глубинный смысл этого совмещения.

Словесная картина "нарисована" с помощью слов, обозначающие

которых имеют формообразующий контур и соответственно включают в себя признаки вертикальной и горизонтальной протяженности. "Зрительная скала" подготавливает глаз к слежению по вертикальной и горизонтальной координатам плоскостного изображения, и далее каждое изображение строится по принципу горизонтально-вертикального членения, причем с каждым новым восприятием этот ритм становится более четким. Если при первом взгляде на картину - "сонмы рассыпающихся тел" мы видим лишь общую фигуру, в которой признаки вертикальности и горизонтальности имплицитно присутствуют и в "сонмах" и в "телах", то дальнейшая детализация содержит уже отчетливый признак устремленности ввысь (Руки! - Руки! - Руки!), а в третьей части (уподоблении) столь же отчетливо являет себя в "воинстве" растянутасть картины в ширину, сопряженная с признаком потенциального передвижения. Во втором изображении вертикально-горизонтальное членение присутствует уже в общем абрисе:

Свитка (+ верт.) рассыпающихся в прах

Риз (+ гориз.), сквозных как сети (+ гориз.).

ср. "свиток развитый" о березах в том же цикле "Деревья".

"Сонмы", "тела", "сети" вводят еще один признак - объемности изображения. Далее повторяется тот же переход от вертикальной протяженности к горизонтальной, который имеется в первом восприятии картины: "Руки, прикрывающие пах", "плети старческих", "птицы отроческих" создают вертикальную прорезанность (с направлением вниз и вверх), а "конница", с усиленной по сравнению с "воинством" идеей движения фиксирует горизонтальную ось изображения. В третьем изображении вертикально-горизонтальное членение выражено с предельной четкостью:

Стан (+ верт.) по поясницу (+ гориз.)

Выпростав (+ верт.) из гробовых пелен (+ гориз.)

Взлет (+ верт.) седобородый (+ верт.)

Есмь! -²³

В части "уподобление" вновь дается горизонтальное развертывание изображения, причем, как и в предыдущих случаях, этот признак совмещен с передачей движения в картине ("Переселенье! - Легион! - Целые народы выходцев!").

В целом для изображения характерна направленность ввысь (вверх). В третьем восприятии эта направленность подчеркнута на лексическом уровне ("выпростав", "взлет"), и окончательно взгляд снизу вверх

удостоверяется в "названии" картины - "несколько взбегающих деревьев, вечером на всхолмье", где дважды употребленная приставка *вз* - означает "направление действия вверх..." в сочетании с указанием на "напряженность и силу возникающего действия".²⁴

Словесная картина стихотворения не является чем-то застывшим, она полна движения. Это движение задано не только рядом "воинство" - "конница" - "переселенье", но и "градом стрел", и "птицами отроческих рук" и пожалуй в особенности причастиями (в третьем изображении исходную функцию несет деепричастие "выпростав"). Выше было сказано о значении причастий для выражения "времени" в картине, в создании форм изображенных тел (указанием на положение тела во время действия). По определению А.А. Потебни,²⁵ причастия возникающий признак (черта глагола) представляют как данный (черта имени). Таким образом, причастия оказываются наиболее подходящей глагольной формой в словесной картине, передавая действие и движение как разворачивающееся на наших глазах и одновременно как постоянное, вновь и вновь повторяющееся движение.

Данный выше (неполный) анализ с очевидностью подтверждает, что все изобразительные средства стихотворения действительно служат живописанию словом.²⁶ Принцип живописного изображения, представленный в стихотворении, может быть охарактеризован как экспрессионистическая графика.²⁷

"Стихотворение - сложно построенный смысл", его идея "реализует себя в адекватной структуре и не существует вне этой структуры".²⁸ Какова же та идея, которая "адекватна" структуре данного стихотворения? Представляется, что ключ к ней - это данная в концовке идентификация людей и деревьев. Их сближает не только возможность внешнего уподобления. Словесная картина предстает совершенно в ином свете после того, как мы узнаем, что перед нами не люди, а деревья. Содержание художественного текста автономно и определяется в первую очередь тем, что дано непосредственно в нем самом: ассоциативные связи формируют лишь вторичные интерпретации (через живопись, христианскую мифологию). Посмотрим с этой точки зрения, что же рассказывает нам картина о жизни людей. Сначала они предстают как "сонмы просыпающихся тел", а затем как "воинство", сначала как "свитки риз", как люди разных возрастов, а затем как "конница", сначала изображено рождение человека, знаменуемое прорывом к человеческому слову (Есмь!),²⁹ а затем начинается "пе-

реселенье" и возникает "легион" - "основная боевая единица, отряд войск, неисчислимое множество". Во всех трех случаях задан переход от пробуждения к действию, движению, от неупорядоченной массы - к предельной военной организации.

И если "сонмы просыпающихся тел" и "свитки риз" вполне могут служить для образного воспроизведения группы деревьев на полотне, то "движения" деревьев и "действия" людей резко расходятся между собой. "Движения" деревьев не зависят от их субъективной воли и нецеленаправлены:³⁰ "действия" людей по видимости противоположны. Во всех трех изображениях в части "уподобление" подчеркнут признак активности, субъективной целеустремленности. Однако конечное совмещение образов людей и деревьев снимает их противоположность: и те и другие подчинены более общим законам жизни. Таковым представляется автономный философский смысл стихотворения. И структура стихотворения, включающая словесную картину, действительно "адекватна" этой идее.

В нем каждый функциональный признак функционально нагружен. Сам принцип построения живописного полотна, с его открытостью ко всякому времени, актуализирует общезначимость, "вневременность" основной идеи. Графическое изображение дает уровень обобщения, позволяющий соотнести картину и с миром людей, и с миром деревьев. Конкретные зрительные образы - воинства, конницы, легиона - являют яркие примеры человеческих форм организации и целенаправленности; условность, "мнимый" характер их действий-движений подчеркивается замкнутостью пространства - "рамой" картины. В этом комплексе вторичные ассоциативные связи картины и в особенности идущая crescendo тема "муки", "трубы суда", и наконец "милости и гнева" демонстрируют один из вариантов раскрытия более общей идеи - детерминированности хода развития человеческой истории и жизни природы (воплощенной в мире деревьев).

Третье изображение в стихотворении сменяется, как мы помним, призывами: "Види! - Будь! - Вспомни!". "Будь" здесь явно перекликается с "Есмь!", провозглашаемым человеком-деревом. Напомним строку из записи М. Цветаевой в дневнике 1917 года: "Будь" - единственное слово любви, человеческой и божеской..."³¹ Повелительные "будь", утверждающие жизнь, вместе с другими формами того же, полнозначно употребленного глагола, рассыпаны по всей поэзии М. Цветаевой;³² евангельские ассоциации (ср. "Прииди и вижди", услышан-

ные св. Иоанном), как и в других случаях, намечают лишь один возможный путь семантического толкования. Гораздо важнее другое: осознание трагичности человеческой жизни вовсе не означает для М. Цветаевой 20-ых годов устранения из нее. "Пора творцу вернуть билет" пришла намного позже. В период написания цикла "Деревья" М. Цветаева призывает смотреть, быть и помнить.

П р и м е ч а н и я

1. Б.А. ЛАРИН, О лирике как разновидности художественной речи (Семантические этюды). Сб. "Русская речь", под ред. Л.В.Щербы. Новая серия, I. Л., 1927, 44.
2. Там же, 50; Тамара СИЛЬМАН. Заметки о лирике. Л., 1977, гл. 5 "О семантической многослойности лирического стихотворения".
3. Б.А. ЛАРИН, цит. соч., 54.
4. Ср. разработку темы множественности смысла литературного произведения в работах французских структуралистов.
5. И.И. РЕВЗИН, Структура языка как моделирующей системы. М., 1978, 196.
6. Тамара СИЛЬМАН, Заметки о лирике, Л., 1977, 76.
7. К этому типу относится еще одно стихотворение из цикла "Деревья" - "Купальщицами в легкий круг...", ср. также первое из стихотворений под названием "Ручьи", триптих "Облака" и стихотворение "Окно" (1923 г.). О ином структурном типе загадок в поэзии А. Ахматовой и в связи с этим о неопределенности текста см. В.В. ВИНОГРАДОВ, О поэзии Анны Ахматовой, раздел IX, в сб.: В.В. ВИНОГРАДОВ, Избранные труды. Поэтика русской литературы, М., 1976.
8. Такая трактовка принадлежит М.Л. ГАСПАРОВУ.
9. Трактовка Ю.М. ЛОТМАНА.
10. Б.А. ЛАРИН, цит. соч., 51.
11. Т.И. СИЛЬМАН, цит. соч., 12.
12. Ср. в письмах А.А. Тесковой, которой посвящен цикл "Деревья", - "жажда деревьев в окне", "...С меня достаточно одного дерева в окне, или моего вшенорского верескового холма" (М. ЦВЕТАЕВА, Письма к А.А. Тесковой. Прага, 1969, 124, 127). Ср. также запись в дневнике этого времени А.С. Эфрон: "Теперь мы тут живем.. В окно видны самые разноцветные деревья, и темно-зеленые, и красноватые, и коричневые. Они растут на горе" (А.С. ЭФРОН, Страницы былого. "Звезда", 1975, № 6).

13. Этот образ мог возникнуть у М.И. Цветаевой и под влиянием какой-то конкретной картины с изображением Страшного суда, которую М. Цветаева могла видеть в Праге. По замечанию В.Н. Топорова, переходящее из IV в V строфу изображение отдельной фигуры (Стан по поясницу Выпростав из гробовых пелен...) соотносится с одной из традиций поясного изображения Лазаря в евангельском сюжете о воскрешении Лазаря.
14. О "связанности" категории времени в тексте (текстовое согласование, управление времен) см. в частности Б.М. ГАСПАРОВ, О некоторых лингвистических аспектах изучения структуры текста. "III Летная школа по вторичным моделирующим системам. Тезиси". Тарту, 1968, 61-67.
15. Г.Э. ЛЕССИНГ, Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М. 1957, 187.
16. Там же, 424.
17. Там же, 404.
18. Там же, 188.
19. В.В. ВИНОГРАДОВ, Современный русский язык. Вып. II. М., 1938, 445.
20. Толкования значений слов даются по словарю Д.Н. УШАКОВА.
21. См. статью С.С. АВЕРИНЦЕВА о псалмах в "Краткой литературной энциклопедии", т. 6, М. 1971, 63.
22. О строфическом и построчном ("вертикальном") параллелизме в поэзии М. Цветаевой см. статью Antonina Filonov GOVE, Parallelism in the poetry of Marina Cvetaeva. "Slavic poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky". Mouton, 1973, 171-192.
23. В связи с предлагаемой интерпретацией денотата этого изображения как человека-дерева отметим почти буквальное совпадение этих строк со следующими, отнесенными к героине, строками из стихотворения "Любовь! Любовь! И в судорогах и в гробе..." (1920):

Спеленутых, безглазых и безгласных
 Я не умножу жалкой слободы.
 Нет, *выпростаю* руки, стан упругий
 Единым *взмахом* из твоих пелен
 Смерть, *выбью!*

(курсив мой - О.Р.)
24. По словарю Д.А. УШАКОВА. Отметим, что устремленность вверх, к небу является постоянной характеристикой деревьев, проходящей через весь цикл "Деревья" (ср. "Это - сразу и с корнем Ввысь сорвавшийся лес!", для деревьев "небо - как въезд", их "взмахом сметен След обиды земной", их "вымахами ввысь сердце выдышано".).
25. А.А. ПОТЕБНЯ, Из записок по русской грамматике. Т. 1-2, М., 1958.

26. Строго избирательный характер этих средств вскрывается при сравнении с другими характеристиками леса, присутствующими в цикле "Деревья". Деревья обозначаются как "лавины", "потoki", "ручьи", "ливни", "рои", "ртуть", "потоп". Эти названия содержат отчетливый признак мощной бессознательной устремленности (движение сверху вниз в "лавилах", "ливнях", внутренние перемещения в "роях", в "ртути"). Но отсутствие в их обозначаемых четко формообразующего контура делает их мало пригодными для создания с помощью слова живописного полотна.

27. Характерно, что поэзия М. Цветаевой ставится в одной из работ в один ряд с такими явлениями культуры 20 века, как "живопись Пикассо, музыка Веберна и Стравинского, сценические постановки Вахтангова и Мейерхольда и хореография Баланчина". (Simon KARLINSKY, Marina Cvetaeva. Her Life and art. Berkeley and Los Angeles, 1966, 199).

28. Ю.М. ЛОТМАН, Анализ поэтического текста. Л., 1972, 38.

29. Ср. в стихотворении "По нагорьям, по восхолмиям..." (1921):

Полукружим,
Солнце за море! -
В завтра взор между:
"Есмь!" Адамово.

30. Неслучайны неоднократные сравнения "движений" деревьев с танцем, то есть о ритмичными движениями, совершаемыми ради самих этих движений в цикле "Деревья", ср. о березах:

В закинутости лбов и рук,
- Свиток развитый! -
В пляске, кончающейся вдруг
Взмахом защиты...

ср. также "жесты трагедий", "жесты надгробий", жесты торжеств", сравнение с "жертвенным танцем".

31. Марина ЦВЕТАЕВА, Избранные произведения. М.-Л., 1965, 738.

32. Ср. хотя бы:

Ты - крылом стучавший в эту грудь,
Молодой виновник вдохновенья -
Я тебе повелеваю: - будь!
Я - не выйду из повиненья.

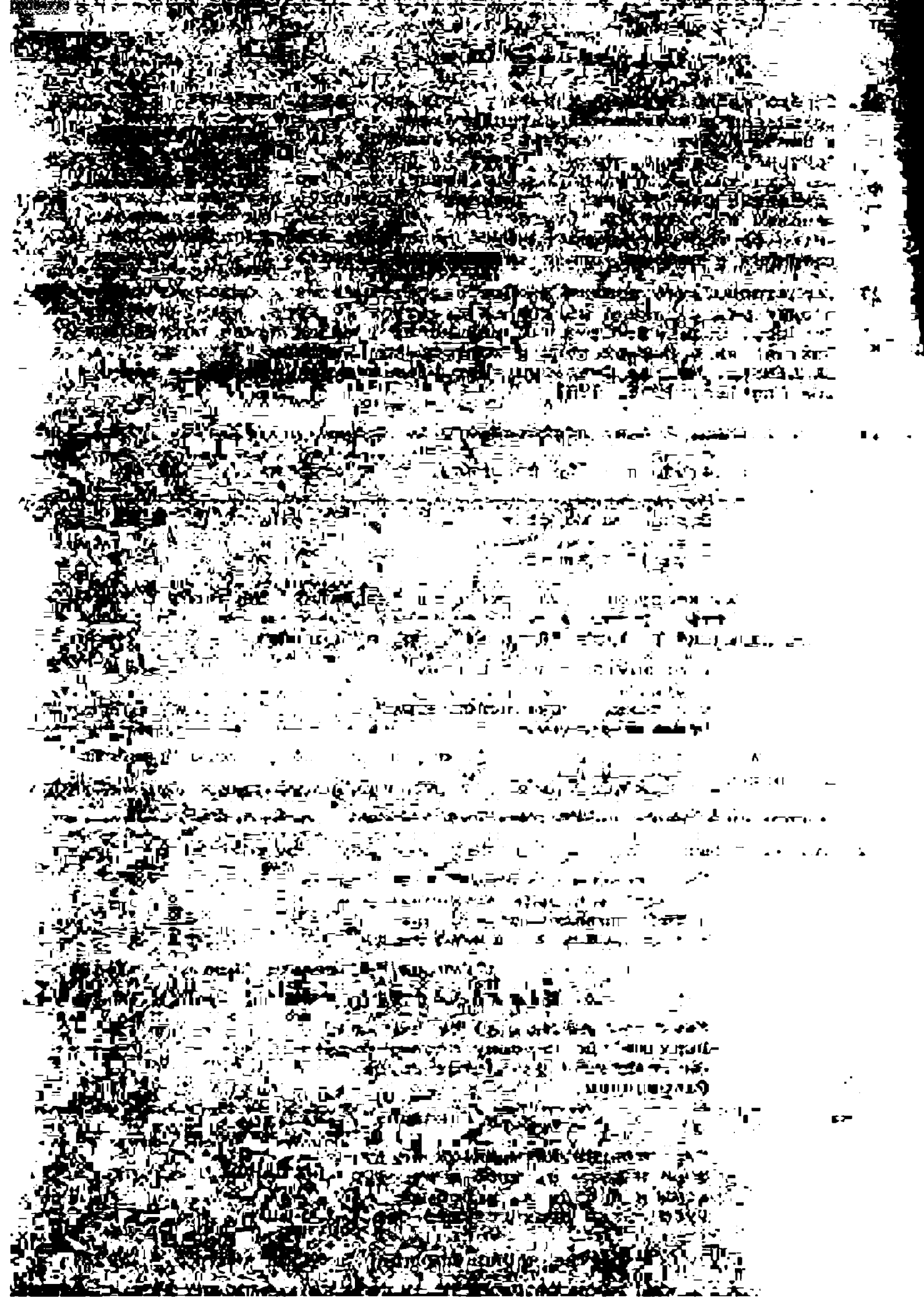
("Умирая, не скажу: была...", 1918)

... О, чай! О, зрей!
Жемчугом выйдешь из бездны сей.
Выйдешь! По первому слову: будь!
Выстрадавшая раздастся грудь
Раковинная.

("Раковина", 1923)

Перестрадай же меня! Я всюду:
Зори и руды я, хлеб и вздох,
Есмь я и буду я, и добуду
Губы - как душу добудет бог.

("Не черно книжница! В белой книге ..", 1923).



О. Г. РЕВЗИНА (Москва)

ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ: ДВОЕТОЧИЕ В ПОЭЗИИ

М. ЦВЕТАЕВОЙ

Поэтический язык вскрывает и реализует все внутренние потенции языковой системы. Это касается лексики, грамматики, синтаксиса. И это же относится к пунктуации. В отличие от орфографических правил пунктуации представляют пишущему определенную свободу. Следование пунктуационной норме не исключает отступления от нее (заданного в самой системе), выбора знака препинания для наиболее адекватной передачи смысла. Гибкость и мощь русской пунктуационной системы получают новое преломление в поэтическом языке. Обращенность пунктуации к ритмомелодии речи, к синтаксической структуре высказывания и к его семантике получает здесь новый смысл, потому что речь идет о поэтическом звучании, поэтическом синтаксисе и поэтической семантике. По мысли Б.В. Томашевского, литературу "можно рассматривать как ту лабораторию, в которой вырабатываются нормы литературного языка".¹ Изучение пунктуационного "стиля" отдельных художников слова, отмечает А.Б. Шапиро, представило бы большой интерес как для характеристики их литературно-языкового стиля, так и для теории русской пунктуации.² "Пунктуационный стиль" М. Цветаевой - один из интереснейших в русской поэзии XX века. Он богат, оригинален, экспрессивен. Этот стиль неотделим от поэтического содержания ее стихов, исполненных глубокой искренности и внутреннего драматизма. Уже повышенная частотность знаков препинания в поэзии М. Цветаевой свидетельствует косвенно о возложенной на них высокой нагрузке: максимально точно передать "авторскую интонацию, авторский строй речи, своеобразие и глубину авторской мысли".³ В стихотворении "Куст" (1934) М. Цветаева пишет:

Чего не видал (на ветвях
твоих хоть бы лист одинаков!)
В моих преткновениях пнях,
В сплошных препинаниях знаках? (разрядка моя - О.Р.)

"Сплошные знаки препинания" М. Цветаева, стремясь быть понятой, адресовала своему читателю. "Книга должна быть исполнена читателем как соната: знаки - ноты. В воле читателя осуществить или исказить", - писала она.⁴ Этот взгляд поэта прямым образом соотносится со взглядом ученого на роль пунктуации: "Всякое правило о знаках препинания есть как бы пункт договора между пишущим и читающим. Желая выразить такой-то оттенок значения, пишущий ставит такой-то знак. Увидев такой-то знак, читающий должен воспринять в данном месте определенный смысловой оттенок".⁵ Именно такой договор заключает с читателем М. Цветаева. Он основан на общем у поэта и его читателя знании и "чувстве" языка и его возможностей. К "новоселам своей страны" М. Цветаева проявляет большое уважение и большую требовательность. Ее пунктуационный стиль непросто для восприятия, как непросто ее синтаксис, но будучи понятным, этот стиль утверждает право на существование своей действительностью, способностью к передаче малейших нюансов поэтического смысла. Добавим к этому, что сама М. Цветаева никогда не считала поэзию легким чтением: по ее представлению, "хорошо читать" - это значит читать внимательно, с большой отдачей.

Ниже мы рассмотрим постановку в поэзии М. Цветаевой только одного знака - двоеточия. Двоеточие - своего рода "интимный" знак М. Цветаевой, и в его употреблении все характерные черты ее пунктуационного стиля проступают особенно наглядно и отчетливо.

По действующим нормам двоеточие ставится после обобщающего слова, перед перечислением, для введения прямой речи, при бессоюзной связи предложений, если во втором из них содержится "разъяснение или раскрытие содержания ... либо основание, причина того, о чем говорится в первом предложении".⁶ Пунктуационные правила задают только общую языковую ситуацию, распознать или воплотить которую в словесную ткань должен пользующийся ими. Это обеспечивает пунктуационной системе гибкость и универсальность; благодаря этим качествам она может эффективно обслуживать, во-первых, самые разнообразные, в том числе неканонические формы языковой реализации тех типовых ситуаций, которые зафиксированы правилами, и, во-вторых, новые синтаксические структуры, возникающие в процессе языкового развития. В поэзии М. Цветаевой нормативный синтаксис трансформируется в обоих направлениях: в "старые меха" вливается "новое вино" и одновременно активно апробируются новые, ненормиро-

ванные конструкции. (Отметим по ходу дела принципиальное сходство синтаксических трансформаций М. Цветаевой с теми, которые представлены в современной устной разговорной речи; это лишний раз говорит об общем у нее с читателем "чувстве языка"). Необычность многих двоеточий М. Цветаевой возникает не из-за отступления от нормы, а из-за отклоняющегося языкового воплощения заданной правилом ситуации. Например:

Цвет, попранный светом,
Свет - цвету пятою на грудь.
Не в этом, не в этом
ли: тайна и сила, и суть
Осеннего леса?

(Из цикла "Деревья", 1922).

При перечислении без обобщающего слова двоеточие обычно при глагольном предикате, ср. у М. Цветаевой: "Так плыли: голова и лира" ("Орфей"). В примере из цикла "Деревья" предикат "не в этом, не в этом ли" представляет прономинализацию двух предложений, за которыми он следует. Принудительная пауза после частицы "ли", вызываемая двоеточием, с одной стороны, теснее сближает местоименный предикат с теми предложениями, которые оно заменяет; с другой же стороны, "подгоняет" первый из однородных членов ("тайна") к двум остальным, делая субъектную группу более компактной и подчеркивая представленный в ней прием семантической градации. Таким образом, двоеточие помогает отчетливо соположить главные составляющие поэтического смысла: "тайна, и сила, и суть осеннего леса" - в свете, поправшем цвет (ср. "свет - царство его, ибо сед" в том же стихотворении).

Роль двоеточия в случае некодифицированного выражения частей соответствующей синтаксической конструкции может быть очень велика, например, когда прямая речь вводится без эксплицитно выраженного глагола речи, мысли, чувства:

От зева до чрева - продольным разрезом:
- Любимый! желанный! жаленный! болезный!

("Стихи к сироте", 1936).

Двоеточие заставляет осознать предшествующую ему часть как вводящую прямую речь и далее восстановить общее значение отсутствующего глагола: "(взывая к тебе) от зева до чрева - продольным разрезом". Характерно, что тире в данном случае диктует совершенно иное чте-

ние, ср. там же:

Тоской подколенной,
До тьмы проваленной,
Последнего охватного грева - жаленный,

т.е. "тоской подколенной, до тьмы проваленной, ... (ощущаю тебя, прочувствовала тебя как жаленного).

Многие примеры подобного рода отражают по существу уже установившуюся пунктуационную практику. Известно правило о постановке двоеточия перед предложением, вводящим косвенную речь: ср.: Но мне приходит в голову: точно ли стоит рассказывать мою жизнь (И.С. Тургенев, пример у А.Б. Шапиро). Но та же несобственно-прямая речь может быть выражена одним словом или непредикативным сочетанием, употребленным как несогласованное определение к подчиняющему члену, и здесь так же закономерно появится двоеточие:

Так, наконец, усталая держаться
Сознаньем: перст и назначением: драться.

(*"Роландов рог"*, 1921).

В других случаях, напротив, пунктуационное правило относится по сути скорее к глубинной, чем к поверхностной структуре предложения, ср.:

Нет, иное: не хлопья
В сухолистом потопе!
Вижу: опрометь копей.
Слышу: рокот кровей.

(Из цикла *"Деревья"*, 1922).

Между сказуемым и прямым дополнением двоеточие, вообще говоря, не ставится. Но вспомним правило: после глаголов слышать, видеть, смотреть, знать и т.п. постановка двоеточия возможна, если делается предупреждение, что далее последует изложение какого-нибудь факта или какое-нибудь описание, например: И вот бакенщик и помощник-киргиз, видят: плывут по реке две лодки (А.Н. Толстой, см. Правила..., стр. 97). Оно-то и выступает глубинным основанием постановки двоеточия, подкрепленной оттенком глагольности в существительных "опрометь" и "рокот". Как и при перечислении без обобщающего слова, двоеточие в данном примере факультативно, ср. вполне правильное:

Вижу опрометь копей
Слышу рокот кровей.

Собственно "поэтическая" функция двоеточия выходит на явь именно тогда, когда оно не является обязательным знаком для установления синтаксической связи. Так и в данном случае опущение двоеточия позволяет понять механизм его действия. С его помощью достигается четкое разделение воспринимающего субъекта и объекта восприятия - деревьев. Субъект - героиня цикла "Деревья" наделяется обостренным, постоянно "включенным" зрением и слухом ("вневременное" настоящее, обозначающее обычное, постоянное и "вследствие этого" как бы присущее, свойственное субъекту действие, по определению акад. В.В. Виноградова); лес же, предстающий как "опрометь копий" и "рочот кровей", объективизируется: он существует в этом виде независимо от героини, лишь в какой-то момент оказываясь в сфере ее восприятия. Нельзя не отметить, что эта, диктуемая двоеточием трактовка объекта - деревьев как существующего независимо от субъекта - героини, перекликается с одной из главных тем всего цикла "Деревья" - темы нетравмирующих отношений, которые М. Цветаева искала и находила в общении с деревьями - "братственным сонмом".

Мы привели несколько примеров, показывающих творческое использование М. Цветаевой правил о постановке двоеточия. Но сфера употребления этого знака в ее поэзии далеко выходит за рамки установленных норм. Пунктуационная система, наряду с четко заданными правилами, представляет пишущему определенную свободу: двоеточие может быть поставлено, когда передаваемое им смысловое отношение объективно присутствует между частями соединяемой двоеточием конструкции или когда оно сознательно вводится пишущим. М. Цветаева пользуется этой рекомендацией широко и свободно. Она как будто оттолкнулась от замечательного определения двоеточия, данного уже в "Письмовнике" Н. Курганова (1809): "Двучочие значит долгое отдохновение, и оный знак отделяет часть речи, которая имеет полный разум сама в себе, но оставляет мысль в сомнении и ожидании знать то, что еще следует".⁷ В данном определении указаны свойства двоеточия, делающие его прямо-таки "чудесным знаком". Эти свойства таковы (для краткости будем далее обозначать часть до двоеточия через А, часть после двоеточия через В, а всю конструкцию через А:В):

1. Когда А - самостоятельное предложение, оно "имеет полный разум само в себе" независимо от постановки двоеточия; в данном

случае двоечного лишь фиксирует то, что выражено иными языковыми средствами, ср.:

Здесь часто бывают пожары:

Застава горит.

(“Поэма заставы”, 1922).

Но и в том случае когда А - отдельное слово, словосочетание, часть предложения, продолжение которого составит В, двоечное придает левой части некоторую семантическую завершенность, ср.:

На смех и на зло:

Здравому смыслу,

Ясному солнцу

Велому снегу -

Я любила:

Мутную полночь,

Льстивую флейту,

Празднике мысли.

(“На смех и на зло...”, 1918).

Двоечное заставляет сделать остановку после “на смех и на

зло”, после “я любила” и во всей полноте воспринять семантику А,

прежде чем совершится переход к В.

Таким образом, первое свойство двоечного состоит в том, что

оно повышает семантическую самостоятельность левой части.

2. Если в А остается ненасыщенной обязательная валентность

или имеется семантически пустое слово, требующее раскрытия, “сом-

нение и ожидание знать то, что еще следует” задается самой лекси-

ко-синтаксической структурой предложения, например:

Пришла и знала одно: вокзал.

Раскалываться не стоит.

(“Поэма”, 1923).

В тех случаях, когда А - завершенное предложение, уже само двое-

чье вносит “сомнение и ожидание”, ср.:

Так светят седины:

Так древние главы семьи -

Последнего сына,

Последнего из семи -

В последние дери -

Простертым свеченным дух.

(Из цикла “Дерева”, 1922).

Законченность А ("так светят седины") подчеркнута текстовым наречием подобия "так", показывающим, что А само выступает завершающим ответом на развитие какого-то поэтического образа. Но постановка двоеточия преодолевает эту завершенность и делает предложение открытым для продолжения.

Итак, второе свойство двоеточия состоит в том, что оно лишает левую часть абсолютной семантической самостоятельности.

3. Названные особенности двоеточия могут быть распространены и на правую часть, только они повернуты так сказать в обратную сторону. В несамостоятельно в конструкции А:В не только когда это обусловлено синтактико-семантически, но и когда В - независимое высказывание:

Не паша, не боронюя
 Молодость моя прошла:
 Все печаль свою покоил,
 даже печки не сложил

(*"Царь-девица"*, 1920).

Во втором предложении начинается новый подход к теме прошедшей молодости, но двоеточие заставляет воспринимать его как вскрывающее внутренний смысл "не паша, не боронюя". Следовательно, двоеточие лишает В абсолютной самостоятельности так же, как и А; но если по отношению к А двоеточие сигнализирует, что предмет высказывания не исчерпывается тем, что сказано в А, то по отношению к В двоеточие показывает, что В является неначальным суждением, а продолжением чего-либо сказанного ранее.

В обратном случае - когда В синтаксически несамостоятельно, двоеточие отодвигает на очень короткий промежуток времени осуществление синтаксической связи между А и В и тем самым ослабляет ее, ср.:

Жизнь, ты часто рифмуешь с: лживо,
 Безошибочен певчий слух!

(*"Жизнь"*, 1924).

Двоеточие стоит на месте кавычек, разрывая предложно-падежную форму. При этом повышается самостоятельность как левой, так и правой части: жизни приписывается свойство "итти в рифму с чем-либо" и как следующий поворот темы подается то, что жизнь идет в рифму с ложью.

Двоеточие в самом деле "чудесный" знак. Оно диктует определен-

ную меру семантической несамостоятельности частей А и В и выступает как своего рода "корректор"; либо повышает либо понижает собственную, определяемую лексико-синтаксической структурой степень несамостоятельности А и В.

4. Из определения Н. Курганова следует, что А и В суть составляющие единой мысли. В ("то, что знать еще следует") есть такое новое по отношению к А, которое подготовлено этим А, порождается им (В есть разрешение "сомнений и ожиданий", вызываемых А). Двоеточие представляет значение В как внутренне связанное, "вытягиваемое" из А. И двоеточие не только фиксирует данное смысловое отношение в тех случаях, когда оно объективно представлено в составляющих А и В, но и приписывает эту семантическую связь таким А и В, которые без двоеточия этой связи не имели бы. Вот пример из стихотворения "Сивилла" (1922):

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.

.....

Сивилла: выпита, сивилла: сушь.

.....

Сивилла: выбыла, сивилла: зев

Доли и гибели! Древо меж дев!

Без двоеточия мы видели бы здесь простые предложения (Сивилла выжжена, сивилла - ствол). Двоеточие диктует запрет на субъектно-предикативную связь и сопоставляет А и В как односоставные предложения. Те характеристики Сивиллы, которые названы в В, предстают не как первично присваиваемые ей в процессе построения предложения, но как постепенно всплывающие в процессе ассоциативного мышления из уже существующего в сознании представления о Сивилле.

Посмотрим теперь, какие же следствия проистекают из названных свойств двоеточия для восприятия семантической структуры предложения.

Принудительная пауза, следующая после двоеточия, и придание левой части большей самостоятельности заставляют задержать внимание на А. Происходит как бы "укрупнение" значения того слова в А, к которому непосредственно относится В; оно уже не переходный этап к следующему, информативно более важному слову, а полноценный составной элемент в семантической структуре предложения. Мы можем говорить о "квантующей" роли двоеточия: оно оттягивает - понимает - на очень короткий момент - подачу новой информации и тем самым

понуждает к более глубокому восприятию семантики предшествующей части.

Лишение абсолютной самостоятельности части В заставляет рассматривать А и В как единое целое, составляющее развитие единой мысли. Эта функция двоеточия (назовем ее скрепляющей) особенно важна для поэтического текста, характеризующегося внутренней целостностью. В стихотворениях М. Цветаевой целые пассажи как-будто "прошиты" двоеточием; тем самым ни на минуту не ослабляется внутреннее напряжение лирического произведения и восприятие его "на одном дыхании".

Представление А и В как внутренне связанных между собой позволяет выразить этот оттенок смысла там, где он не лежит на поверхности; читатель должен проникнуть в глубинную семантическую связь составляющих, увидеть основание для постановки двоеточия. Это его свойство открывает также широкую дорогу поэтапной фиксации ассоциативного мышления. Названные возможности двоеточия были особенно дороги М. Цветаевой; мы не случайно назвали двоеточие ее "интимным" знаком. "Вытягивание" смысла из глубины слова, в сочетании с ощущением "бездонности" этой глубины, стремлением добраться "до конца", до "последнего" (слово, входящее в базовый семантический словарь М. Цветаевой) прямым образом перекликается с одним из семантических инвариантов ее поэзии, вынесенных в заглавие ряда ее стихов - "Пещера", "Раковина", "Расщелина". Двоеточие (часто заменяющее у нее положение тире, точки, кавычки), наряду с другими языковыми средствами, создает тот постоянный пунктуационно-синтаксический фон, который поддерживает, усиливает, а подчас и выводит на явь эту важнейшую характеристику поэтического мира М. Цветаевой.

Обратимся вновь к примерам.

В квантующей функции двоеточие выступает в поэзии М. Цветаевой очень часто. Оно может заменять кавычки, приходится на естественный семантический шов, заданный в самой структуре предложения или само создавать такой принудительный шов. Не являясь показателем синтаксической связи и будучи факультативным, двоеточие становится собственно поэтическим знаком. Это своего рода "защитный экран", непрозрачная рамка, которая на время отграничивает одну часть предложения от другой, для того чтобы каждая из них "высветилась" более выпукло и четко, ср. из многих такие примеры:

И имя твое, звучащее словно: ангел.

("И тучи оводов вокруг равнодушных
кляч...", 1916).

У меня отрастает живот:

До колен, как у царских крыс.

("Крысолов", 1925).

Вам - просветители пещер -

Призывное: СССР, -

Не менее во тьме небес

Призывное, чем: SOS.

("Стихи к сыну", 1932).

Бог с замыслами! Бог с вымыслами!

Вот: жаворонком, вот: жимолостью,

Вот: пригоршнями - вся выплеснута, ...

("Лютая юдоль ...", 1922).

Роль квантующего двоеточия как средства формирования поэтического смысла мы прокомментируем подробнее только на одном конкретном примере. В одном из стихотворений цикла "Стихи к Блоку" (1921) есть следующие строки:

Падай же, падай же, тяжкая медь.

Крылья извели право: лететь!

Губы, кричавшие слово: ответь!

Знают, что^а этого нет - умереть!

("Други его - не тревожьте его!")

Во второй строке двоеточие факультативно (присубстантивный инфинитив не отделяется от существительного каким-либо знаком препинания, ср. мужество жить, необходимость работать). Без него ремой в данном предложении явилось бы "лететь", и подчиняющее слово "право" не имело бы никакого дополнительного оттенка. Двоеточие придает левой части определенную законность. В ней появляется собственное соотношение темы и ремы. В качестве ремы выступает слово "право". Двоеточие понуждает задержать внимание на этом слове, заставляя воспринять его "крупным планом". Привлечение более широкого поэтического контекста показывает, насколько важно сосредоточение внимания на этом слове. В те же дни, когда было написано стихотворение, М. Цветаева писала А. Ахматовой: "Смерть Блока я чувствую

как вознесение...". Тема "поломанного крыла", "переломленного крыла", "крыла в крови" проходит через весь цикл "Стихов к Блоку". При жизни у поэта "плечи сутулые гнулись от крыл", смерть, как ее видит М. Цветаева, дает высвобождение. Двоеточные, производя семантическое подчеркивание слова "право", помогают выразить этот новый поворот темы.

В каждом отдельном употреблении двоеточные, разумеется, сохраняют все свои свойства; но в зависимости от конкретного заполнения частей А и В тот или иной признак может актуализироваться, и именно на этой основе возникает специфическая функция двоеточных. Когда двоеточные разделяют части предложения, семантическая сцепленность А и В определена уже их вхождением в одно предложение, и на этом фоне очень ярко выступает, как мы видели, квантующая роль двоеточных. Его скрепляющая роль видна, напротив, именно в тех примерах, в которых семантический шов между А и В задан их синтаксической структурой, и конструкция А:В могла бы выглядеть как А.В,

ср.:

Я тебя высоко любила:

Я тебя высоко любила.

возможно:

Я себя сжоронила в себе.

Я тебя сжоронила в себе.

("Свидание", 1923).

Вскрыла жила: неостановимо

Невозстановимо хлещет жизнь.

Возможно:

Вскрыла жила. Неостановимо

Невозстановимо хлещет жизнь.

("Вскрыла жила: неостановимо...".

1934).

Скрепящая роль двоеточных вызывает добавочный смысл: в первом примере "высокая" любовь героини указывается тем, что она "себя сжоронила в себе", во втором благодаря двоеточной устрояется какой-либо временный разрыв между двумя действиями, они даны одновременно как разные обозначения одного и того же, предельного героиней процесса, цель которого переосмыслится ("вскрытие жил" ведет не к смерти, а к жизни, а "невозстановимо хлещущему стиху"). М. Цветаева творчески использовала не только ныне действующие пунктуационные правила, но и постепенно выходящие из употребления

правила пунктуации XIX века. Одно из них состоит в том, что двоеточие может стоять перед предложением, содержащим как причину, так и следствие предыдущего события (по современным нормам во втором случае ставится тире, ср. Пора вставать: уже семь часов, Уже семь часов - пора вставать). Опираясь на это правило, М. Цветаева сопоставляет в конструкции А:В такие части, в которых логическое отношение причины и следствия возможно в обе стороны, ср:

День без числа.

Вербачахла.

Жизнь без чехла:

Кровью запахло.

(*"Поэма заставы"*, 1923).

Во втором полустипии отношения А и В двойкие: 1) "жизнь без чехла" - "последняя жизнь" ведет к тому, что в воздухе появляется "запах крови". Это отношение явления и следствия из него, и такой смысл находит поддержку в более широком контексте стихотворения (застава - "держав динамит"), 2) о том, что на заставе "жизнь без чехла", мы узнаем потому, что в воздухе "запахло кровью", так как к "крови" ведет невыносимая жизнь. Этот второй смысл также коррелирует с развернутой в стихотворении картиной заставы с ее "ревом беззаботных, ревом безбородых". Двоеточие, скрепляя обе части, вызывает эффект наложения А и В: причина представляется как содержащаяся в следствии, а следствие - как уже содержащееся в причине. Постановка двоеточия обогащает смысл.

Еще один, теперь редко употребляемый прием из пунктуационной практики XIX века состоит в построении бессоюзных предложений из трех частей, соединенных двоеточием. Это правило служит М. Цветаевой отправным пунктом для построения многочленных конструкций с двоеточием, например:

- Граждане, глас

Девы, словес не тратящей:

Постановление ратуши:

Будь то хоть бес, хоть жид,

Тот, кто освободит

Город от тьмы крысиной,

В дом бургомистра - сыном

Вступит - прошу понять:

Сын означает: зять.

Стихотворный абзац состоит из пяти соединенных двоеточием членов. Объединяющий их предмет мысли задан уже в первом члене и уточнен во втором ("постановление ратуши"). Соположенные члены конструкции выстраиваются в последовательность, в которой каждый следующий член "важнее" предыдущего и пик семантической кульминации приходится на последний член (сын означает: зять). Попытка переставить их (в частности, в данном примере поместить уточнение "будь то хоть бес, хоть жид" после сообщения о том, что "освободитель" будет "сыном") приводит к тому, что двоеточие оказывается не на месте. Такое нарастание семантической напряженности характерно для сложного синтаксического целого, части которого скреплены двоеточием, и оно отвечает движению по "восходящей", характерному для поэтического текста.

Мы фактически обратились уже к тем особенностям употребления двоеточия, которые связаны с особым характером внутренней связи в структуре А:В. Как показывает определение Н. Курганова, часть А заключает в себе определенное семантическое противоречие: она, с одной стороны, содержит больше того, что в ней эксплицитно выражено, а с другой стороны, характеризуется недостаточностью семантической информации. Это же противоречие в зеркальном отражении представлено в В: в нем содержится новая информация, но эта информация - не на уровне лексического воплощения, а на уровне общего плана структуры А:В - уже представлена в А. М. Цветаева сцепляет через двоеточие пары лексем, слово и словосочетание, два словосочетания, односоставные именные предложения, обогащая ту семантическую связь, которая задается значениями А и В, добавочным семантическим отношением. Во множестве мы встречаем у нее, например, "двойчатки" - однопадежные существительные, находящиеся в одной синтаксической позиции и соединенные двоеточием:

Тихонько

Рукой осторожной и тонкой

Распутая пути:

Ручонки

(*"Из цикла "Разлука", 1921*).

Дай мне о горе спеть:

О моей горе.

(*"Поэма Горы", 1924*).

Ваши форды (рекорды
 Быстроты: пустоты),...

(*"Ода пешему ходу"*, 1931).

Ближайшим синтаксическим аналогом таких конструкций в литературном языке являются приложения. Но, в отличие от приложений, "двойчатки" фигурируют в составе предложения как единый смысловой комплекс и представляет по существу один словесный знак, в котором одна часть есть означающее, а другая - означаемое (путы: ручонки, горе: гора, быстрота: пустота). Двоеточие сигнализирует о том, что в А имеется определенное несоответствие между означающим и означаемым, если исходить из более широкой семантики всего предложения, составляющего левую часть; в В это несоответствие устраняется. Приложение может быть, вообще говоря, удалено из предложения; общий смысл при этом упрощается, но не пропадает. Предложение, содержащее "двойчатку", таких опущений не допускает, ср.:

Какая сокровищница растрочена
 Тобою, что в очи нам смотришь так,
 Как даже Елене за красным ужином
 В глаза не дерзалось своим рабам: богам.

(*"Взгляд"*, 1924).

"Взгляд" может быть оценен только если знать, что перед Еленой боги предстают рабами.

Если "двойчатка" появляется на месте подлежащего, возникает переходная структура А:В, которая формально могла бы рассматриваться уже как бессоюзное сложное предложение, но семантически тяготеет по-прежнему к простому предложению:

Возвеселимся же, мать, коль -
 Пуговицею носик:
 Знак добронравия.

(*"Крысолов"*, 1924).

В том же случае когда соплагаются два именительных падежа, конструкция А:В приравнивается к бессоюзному предложению с односоставными именными составляющими:

Жизнь: двоедушие дружб
 И удушье уродств.

(Из цикла *"Деревья"*, 1922).

Руки: свет и соль.

Губы: смоль и кровь.

(*"Лютая недоль..."*, 1922).

Подобно "двойчаткам", такие предложения, в которых один член называет какой-то предмет или явление, а другой содержит его толкование, очень часты у М. Цветаевой. Порядок следования может быть и обратный.

- Всем песням насыпь -

И всех отчаяний гнездо:

Завод! Завод!

(*"Заводские"*, 1922).

Калиф на час:

Время! Я тебя миную.

(*"Хвала времени"*, 1923).

Интересно, что формально члены А:В в таких конструкциях могли бы разделяться тире, и тогда мы видели бы в них реализацию высокочастотной структурной схемы "Сущ. им. пад. - Сущ. им. пад.", ср. Знание - сила. Но М. Цветаева решительно отказывается от тире в пользу двоеточия (так же как и в случае с приложением, которое, занимая постпозитивную позицию, может отделяться запятой или тире). Четкая дифференциация двоеточия и тире вообще характерная для М. Цветаевой. Каждый раз ей надо слить крепче А и В, показать, что В является продолжением А, мы находим у нее двоеточие. И наоборот, если М. Цветаева хочет подчеркнуть неподготовленность новой информации предшествующей частью, парадоксальность поворота темы, мы находим у нее не предусмотренное правилами тире.

Конструкция А:В связана единым предметом мысли, а двоеточие как бы фиксирует элементарную операцию в мыслительном процессе. Линейное развертывание общего "плана" структуры А:В реализуется таким образом, что А всегда неполно, В зависит от А и В есть нечто новое по отношению к А. Если в В не устраняется "сомнение и ожидание знать то, что еще следует", ряд А:В может быть продолжен за счет нового члена. Этот новый член может непосредственно восходить к А или являться продолжением структуры А:В или, наконец, быть узко связанным с В, ср.:

Лишь шорохом древес
 Миртовых, сном кифары:
 Елена: Ахиллес:
 Разрозненная пара.

(*"Двое"*, 1922).

Образ Елены вызывает образ Ахиллеса, и оба вместе дают третий член С - "разрозненная пара", ср. другой способ развертывания высказывания с помощью двоеточия:

Ты, что минешь:
 Минута: милостыня псам.

(*"Минута"*, 1922).

Член А содержит главный признак объекта, но оставляет неопределенным конкретный денотат, в В дается однозначное соотнесение с денотатом, третий член С дает окончательное определение. При этом В обеспечивает для С конкретную соотнесенность с объектом, А есть семантическое обоснование С (минута - "милостыня псам", потому "что минет").

Двоеточие открывает широкие возможности для построения сложного синтаксического целого, скрепленного единым предметом мысли и характеризующегося постепенным подключением деталей разных степеней значимости; поисковому движению мысли, свойственному таким конструкциям, соответствует их строение "по восходящей" - в последнем члене заключен итог поиска. К приведенному выше примеру такого рода из поэмы "Крысолов" добавим пример из цикла "Деревья":

Лес, вещающий: Есть,
 Здесь, над сбродом кривизн -
 Совершенная жизнь:
 Где ни рабств, ни уродств,
 Там, где все во весь рост,
 Там, где правда видней:
 По ту сторону дней.

Структура абзаца такова: А : В : С : D. В слове "вещающий" в первом члене задано - на уровне общего плана - все дальнейшее развертывание высказывания. Характеристики "совершенной" жизни расположены иерархически в порядке нарастания их значимости. Во втором члене дается общее определение, причем тире подчеркивает полную противоречивость "совершенной" жизни "сброду кривизн", в С сделан петлеобразный ход - "совершенная" жизнь определяется нега-

тивно, по отсутствию в ней всего того, что представлено в "сброде кривизн", и в D находим самый важный признак - "совершенная жизнь" находится вне "человеческого" измерения времени.

Приведенный выше материал с наглядностью показывает все многообразие использования двоеточия в поэзии М. Цветаевой. Мы могли проследить творческое использование ею современных и архаических пунктуационных правил, непосредственное обращение к семантике и свойствам двоеточия. Всякий большой поэт является в той или иной мере открывателем языка, и в поэзии раскрываются скрытые возможности языка. Широкие возможности двоеточия блестяще продемонстрированы в пунктуационной практике М. Цветаевой. С определенной точки зрения все употребления двоеточия в поэзии М. Цветаевой полезно разделить на два больших класса: те, в которых двоеточие выступает необходимым показателем синтаксической связи, и те, в которых оно, с синтаксической точки зрения, факультативно и легко опускается. В этом последнем случае, как было показано, отчетливо проявляется собственно поэтическая функция двоеточия (двоеточие в квантующей роли). Но и в первом классе употреблений двоеточие не остается безразличным к содержанию поэтического текста, поскольку вносит в его микрофрагменты добавочные оттенки смысла. Это смысловое насыщение прослеживалось на уровне словосочетаний, отдельных предложений, сложных предложений, синтаксических единств.

В заключение статьи мы хотим привести один пример того, как постановка двоеточия "организует" поэтическое содержание целого стихотворения. Это "Диалог Гамлета с совестью" (1923). В этом стихотворении находим следующие строки:

- Гамлет!

На дне она, где ил:

Ил!...

Парадокс состоит в том, что в данном примере обе части структуры А:В равны. Но семантика двоеточия (указание на такое новое, которое зависит от предшествующей части и имплицитно может содержаться в ней) понуждает рассматривать второе вхождение слова "ил" как неравное первому. В первой части "ил" характеризует место, где находится Офелия: она на дне, и там есть ил. Второе употребление несет совсем иной заряд, общий смысл строки передается примерно так: "Ты только вдумайся, Гамлет, Офелия там, где ил, то есть нечто грязное, топкое, оскверняющее". Эти два словоупотребления имеют

непосредственное отношение к другим появлениям слова "ил" в тексте и к развитию диалога Гамлета со своей совестью. В небольшом стихотворении (всего 17 строк) предложение "На дне она, где ил" повторено трижды: в начале, в середине (8 - начало 9 строки) и в конце (предпоследняя строка). Постепенное понимание его смысла и составляет тот оселок, на котором проверяется совесть Гамлета. В начале стихотворения слово "ил" употребляется с тем же значением, что и в структуре А:В до двоеточия: "ил", как "и водоросли", служит уточняющим пояснением местонахождения Офелии. Гамлет сопоставляет с этим свою любовь к Офелии (Но я ее любил, Как сорок тысяч братьев любить не могут!), и приглушенно звучит тема вины Офелии, не оцененной любви Гамлета (отчего она и мучается на дне - но сна и там нет!). Следует второй призыв, второе повторение предложения: "Гамлет! На дне она, где ил: Ил!" Двоеточие, приходящееся буквально на середину стихотворения (33 слова до двоеточия и 30 после него) отмечает поворотный пункт темы. Двоеточие трансформирует представление об иле как сопутствующем элементе дна реки в представление о чем-то грязном и мутном, что совершенно противопоставлено чистоте Офелии. Несовместимость "ила" и Офелии ведет к мысли о том, что она не должна, не может находиться там. Чувство вины начинает двигаться от Офелии к Гамлету в его собственном сознании. Вновь звучит оправдательная тема огромности любви Гамлета (но я ее любил, как сорок тысяч...), тут же уничтожающая себя (- Меньше все же, чем один любовник). Звучит третье повторение того же предложения: "На дне она: где ил"; здесь оба значения "ила" совмещены, то есть спокойно подтверждается, что Офелия именно там, на дне реки, где она не должна находиться. Это и ведет к страшной разгадке:

- Но я ее
любил??

Все стихотворение, таким образом, держится на разных употреблениях и той неслучайной последовательности, с которой это слово, с помощью двоеточия, вводится в текст:



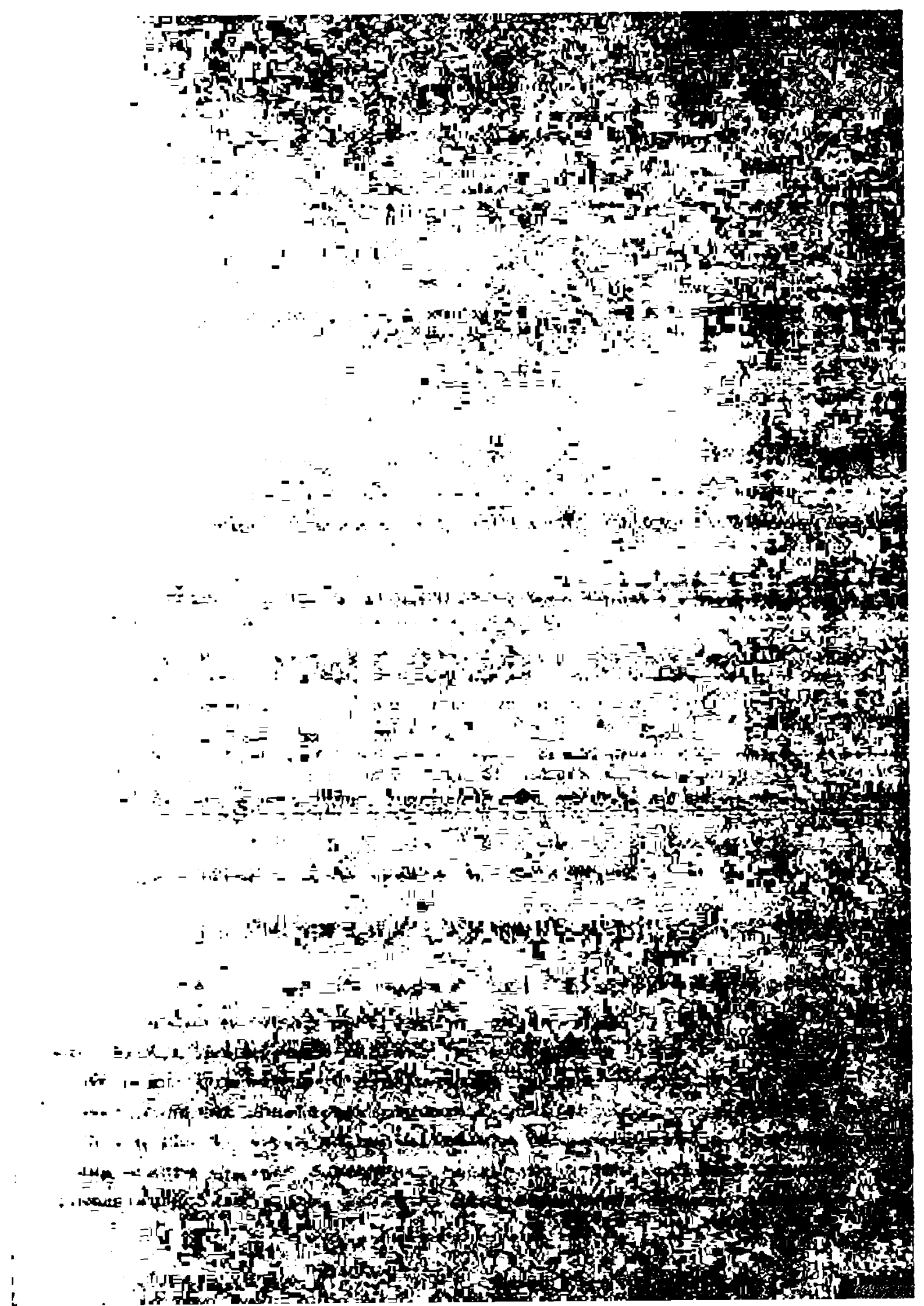
вина Офелии
любовь Гамлета

любовь Офелии
вина Гамлета

Замечательно, что второй значимый знак препинания в этом стихотворении - тире - также совершенно прозрачно раскрывает свою семантику - и при этом демонстрирует четкую противопоставленность двоеточию. В первых признаниях Гамлета ("Но я ее любил...") никакого знака между подлежащим и сказуемым не находим, но когда в сознании Гамлета разрываются субъект "я" и предикат "любить", этот разрыв на письме зримо обозначается тире.

П р и м е ч а н и я

1. Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ, Стих и язык, М.-Л. 1959, 360.
2. См. об этом А. Б. ШАПИРО, Основы русской пунктуации, М., 1955, 20, 76.
3. Н. С. ВАЛГИНА, Что такое авторская пунктуация, *Русская речь*, 1978, № 1; см. также важную для обсуждаемой темы статью Н. С. Валгиной "Стилистическая роль знаков препинания в поэзии М. Цветаевой", *Русская речь*, 1978, № 6.
4. Марина ЦВЕТАЕВА, Избранные произведения, М.-Л., 1965, 731.
5. А. Б. ШАПИРО, О реформе русской пунктуации, *Русский язык в советской школе*, 1930, № 3, 123.
6. Правила русской орфографии и пунктуации, М., 1956, 96.
7. Цитируется по книге А. Б. ШАПИРО, Основы русской пунктуации, М., 1955, 17.



Marie-Luise BOTT (Konstanz)

STUDIEN ZU MARINA CVETAEVAS POEM "KRYSOLOV". RATTENFÄNGER- UND KITEŽ-SAGE.

*Творить мир тот -
в мирах сих*

"Герой труда" (1925)

"Охотник - Дьявол-соблазнитель - Поэзия.

Бургомистр - Быт.

Дочка бургомистра - Душа ..

Крысы - земные заботы, от которых Охотник освобождает город.

Быт не держит слово Поэзии, Поэзия мстит.

Озеро - вроде Китеж-Озера, на дне - Вечный град, где дочка бургомистра будет вечно жить с Охотником .." (IP, 770).¹

In diesem ersten Entwurf zum "Krysolov" vom 1. März 1925,² der noch ganz allegorisierende Auslegung und ein Sich-Verständigen über den thematischen Ablauf des Poems ist, fällt der Name Kitež. Cvetaeva verweist damit auf die alte russische Volkssage von der Stadt Kitež am See Svetlojar, die sich vor einem Ansturm der Tataren rettete, indem sie auf den Grund des Sees versank. Dort lebt sie fort, und Auserwählte sollen ihr Glockenläuten noch hören und die Stadt selbst im Wasser erblicken können.³

Es ist Ziel dieser Arbeit zu zeigen, daß die Kitež-Sage bei der Konzeption des "Krysolov" neben der deutschen Sage vom Rattenfänger von Hameln von eigener, wenn auch geringerer Bedeutung war und erkennbare Spuren im Poem hinterlassen hat. Was aber ist mit dem Nachzeichnen solcher Spuren gewonnen? Sie ergeben vielleicht eine neue Perspektive auf die charakteristische Doppelthematik des "Krysolov": Konkretheit und Aktualität der sozialpolitischen Satire einerseits, überzeitlich-archetypische Problematik der Funktion des Künstlers in der Alltagswelt andererseits. Zu klären ist, in welcher Beziehung hierzu die beiden Sagenstoffe stehen und was sie jeweils bei der thematischen Ausarbeitung leisten.

Fragen wir zunächst, welche Fassung der Rattenfängersage Cvetaeva für ihre Bearbeitung als Vorlage diente. Dafür gibt es keinen eindeutigen Beleg. Nur indirekt als Vorlage erschließbar ist K. Simrocks Ballade "Der Rattenfänger",⁴ da hier ein blindes Motiv auf-

tritt, das auch Cvetaeva wieder aufnimmt: als Lohn für die Befreiung von der Rattenplage ist die Tochter des Bürgermeisters ausgesetzt;⁵ außerdem tritt der Rattenfänger hier als "Jägersmann" auf,⁶ bei Cvetaeva als "ochotnik" bzw. "čelovek v zelenom" (IP, 492).

Zum mitassozierten Bereich literarisierter Fassungen des Rattenfängermotivs zählt auch Goethes Lied "Der Rattenfänger",⁷ auf das der Lied-Eingang des IV. Kapitels bei Cvetaeva, vor allem mit dem Stichwort "Serdcelov" (IP, 493), verweist. Daß außerdem die Bürgermeisterstochter "Greta" heißt, gehört nicht nur zum typisierenden Gebrauch deutscher Vornamen im "Krysolov",⁸ sondern spielt auch auf Goethes "Faust I" an und damit auf eine Parallelisierung der Paare Faust - Gretchen und Rattenfänger - Greta. Den Vergleich Faust - Rattenfänger aber zieht in "Faust I" Gretchens Bruder Valentin:

"Wen lockst Du hier? beim Element!
Vermaledeiter Rattenfänger!
Zum Teufel erst das Instrument!
Zum Teufel hinterdrein den Sänger!"⁹

Schließlich läßt Cvetaeva den Bürgermeister in seiner mit dem Rattenfänger abrechnenden Rede aus dem "Chorus mysticus" von "Faust II" zitieren:

"'Вещество - лишь знак'.
Гёте" (IP, 526),

wobei in fataler Weise gilt: "Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis." Statt Greta verspricht man ein Flötenfutteral aus Pappmaché zum Lohn. Ernstgenommen aber - und dies ist ein weiteres Anzeichen dafür, daß Cvetaeva mit dem Rattenfänger in eigenster Sache um die Haltung gegenüber dem Wort streitet - ist das Goethe-Zitat

"Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis"

ein Grundsatz der Poetik Cvetaevas.¹⁰

Zuletzt ist die Bedeutung Heines zu nennen, dem Cvetaeva als ihrem "sojuznik vo vsech vysotach i nizinach"¹¹ das Poem ursprünglich widmen wollte. Unmittelbar präsent im Text ist Heine in Kap. V, nicht zufällig an einer Stelle, wo Autor- und Erzählerrede identisch sind. Cvetaeva zitiert hier sein Gedicht "Der Asra" aus dem "Romanzero" (IP, 519). Wesentlich ist vor allem, daß die Identifikation der Ratten mit den Revolutionären im "Krysolov" auf Heines Zeitgedicht "Die Wanderratten" zurückgeht.¹² Doch auch den Rattenfänger als Bild für die verführende Macht des Dichters fand Cvetaeva - wie bereits in Goethes Lied - bei Heine vor, hier nun ironisch eingesetzt. So apostrophiert Heine in den Xenien am Schluß von "Nordsee III" den

Autor des "West-östlichen Divan":

"Alter Dichter, Du gemahnst mich, als wie Hamelns Rattenfänger;
Pfeifst nach Morgen, und es folgen all die lieben kleinen Sänger."

Hier finden sich im übrigen auch die im Kontext des "Krysolov" wiederkehrenden "Saadi", "Schiras" und "Nachtigall seu Philomele".¹³

Soviel zu Cvetaevas Vorlagen für die Bearbeitung der Rattenfängersage. An welche Fassung der russischen Sage ist aber bei der Erwähnung von "Večnyj grad" Kitež im ersten Entwurf des "Krysolov" gedacht? Natürlich könnte Cvetaeva einfach auf dem Weg mündlicher Überlieferung mit der Sage bekannt geworden sein. Doch lag ihren bisherigen Bezugnahmen auf Themen aus der Volksdichtung immer eine bestimmte literarisierte Fassung zugrunde.¹⁴ Außerdem läßt die auffallend häufige Bearbeitung der Sage im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts auf einen besonderen Grund zur erneuten Rezeption schließen. Er lag, verkürzt gesagt, in der Zuwendung der Symbolisten zur Volksdichtung der Altgläubigen, die ja im wesentlichen die Überlieferer der Kitež-Sage sind.¹⁵ In dieser Tradition stehen etwa S. Gorodeckijs Zyklus "Alyj Kitež" (1907) und die Erzählung Tichons in D. Merežkovskijs Roman "Antichrist. Petr i Aleksej" (1905), den Cvetaeva unmittelbar vor dem Beginn der Arbeit am "Krysolov" las; sie bemerkte dazu allerdings nicht mehr als: "Čitala 'Petra' Merežkovskogo".¹⁶ Von breiter Wirkung war zu dieser Zeit aber vor allem der Rückgriff auf die Sage im Bereich der Musik: am 7.2.1907 wurde in Petersburg Rimskij-Korsakovs Oper "Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii" uraufgeführt. Gleichzeitig dazu erschien eine Ausgabe des Librettos von V. I. Bel'skij.¹⁷ V. G. Karatygin schrieb eine Besprechung der Aufführung für die Moskauer Symbolisten-Zeitschrift *Zolotoe runo*. Am 15.2.1908 wurde die Oper dann in Moskau erstaufgeführt; zum letzten Mal vor dem Umsturz stand sie dort 1916/17 auf dem Spielplan.¹⁸

Die Behauptung, daß Rimskij-Korsakovs Oper und ihr Libretto die wesentliche Vorlage für Cvetaevas Bezugnahme auf die Sage abgeben, sei hier zunächst vorangestellt. Die im folgenden aus den Texten beigebrachten Angaben sollen sie stützen. - Da das Libretto schwer zugänglich ist, geben wir kurz den Inhalt wieder. Die Oper gliedert sich in sechs Bilder:

Im I. Akt begegnen sich die Waise Fevronija, die mit ihrem Bruder ein freies Leben im Wald führt, und der Fürstenson Vsevolod, der sich auf der Jagd verirrt hat. Sie verlieben sich und versprechen sich einander. Vsevolod kehrt nach Velikij Kitež zurück, wo er mit seinem Vater, Fürst Jurij, regiert, um die Hochzeit vorzubereiten.

Der *II. Akt* spielt auf dem Marktplatz von Malyj Kitež, wo sich das Volk in Erwartung des Hochzeitszuges vergnügt. Als Fevronija eintrifft, drängt sich der Zechbruder Griška Kuter'ma (zu deutsch: Zwietracht) durch die Menge zu ihr vor, spielt dreist auf ihre niedrige Herkunft an und warnt sie vor Überheblichkeit. Das Volk drängt Kuter'ma ärgerlich zurück, die Kutsche setzt sich in Bewegung, doch da fallen Tataren in die Stadt ein. Sie nehmen Fevronija und Kuter'ma gefangen. Dieser wird zum Verräter, indem er sich bereit erklärt, ihnen den Weg nach Velikij Kitež zu zeigen. Fevronija bittet Gott, die Stadt unsichtbar werden zu lassen. - Das *1. Bild* des *III. Aktes* zeigt das Volk in Velikij Kitež, das sich mit Fürst Jurij, Vsevolod und seiner Heerschar vor der Himmelfahrtskathedrale versammelt hat, um den Pojarok zu hören. Dieser prophezeit die wundersame Errettung der Stadt vor den Tataren. Das Volk betet zu Maria, sie möge die Stadt mit ihrem Schleier bedecken und unsichtbar machen; darauf zieht Vsevolod mit seinem Gefolge in die Schlacht hinaus. Zugleich breitet sich Nebel über die Stadt und die Glocken beginnen von selbst zu läuten. Unmerklich verwandelt sich Kitež in die Ewige Stadt. - Im *2. Bild* gelangen die Tataren nach dem Sieg über Vsevolod, der gefallen ist, unter Kuter'mas Führung zum Ufer des Sees Svetlojar. Doch am jenseitigen Ufer ist nichts als Nebel zu sehen. Die Tataren drohen dem "Lügner", beschließen aber zunächst zu rasten. Sie teilen die Beute, halten ein Gelage und fallen in tiefen Schlaf. Fevronija befreit den gebundenen Kuter'ma und sie fliehen. Unter dem anhaltenden Glockengeläut der unsichtbaren Stadt verfällt Kuter'ma dem Wahnsinn. Die Tataren erwachen, erblicken vor dem leeren Ufer die Spiegelung der Stadt im See und fliehen in Schrecken. - Im *1. Bild* des *IV. Aktes* gelangen Fevronija und Kuter'ma zu den Sümpfen vor dem See und ruhen aus. Fevronija will Kuter'ma zu einem Bußgebet bewegen, doch der Wahnsinnige stürzt fort in den Wald. Alleingelassen streckt Fevronija sich auf der Erde aus, Paradiesblumen wachsen um sie her und es öffnet sich vor ihr der Weg in den See. Sie hört das Lied des Vogels Alkonost - der Vogel des Todes -, darauf das Lied der Sirene - der Vogel des ewigen Lebens -, zuletzt erscheint Vsevolod und führt sie unter Glockengeläut in die Ewige Stadt. - Das *letzte Bild* zeigt die Ankunft des Paares in Kitež und ihren Hochzeitszug in die Kathedrale.

Sieht man einmal vom eschatologischen Verweischarakter des Geschehens und der im Opernwerk insgesamt dominierenden religiösen Thematik ab,¹⁹ so sind die allgemeinen Strukturparallelen zwischen "Krysolov" und "Kitež"-Text offensichtlich. Hier wie dort kristallisiert sich die Handlung um eine Stadt, die heimgesucht wird. Dem Tataren-Überfall im "Skazanie" entspricht die Rattenplage, die im "Krysolov" ebenfalls als "našestvie" (IP, 771) der Ratten-Revolutionäre auf den Marktplatz der Stadt geschildert wird. Dem Paar Greta - Rattenfänger steht das Paar Fevronija - Vsevolod (bzw. Kuter'ma als dämonischer Gegenspieler) gegenüber. Dominant ist aber die Motivparallele von der Errettung durch den Untergang im Wasser, dargestellt als Untergehen im Klang. Eine eigenständige Funktion im Handlungsverlauf übernimmt bei Rimskij-Korsakov der *kolokol'nyj zvon*. Ausdrücklich weist der Komponist darauf hin, daß ohne die sechs

Glocken eine Aufführung des "Skazanie" nicht möglich sei (Skaz., VIII). Der *зvon* ist Leitmotiv in Text und Musik. Auf der Handlungsebene symbolisiert er das Untergehen der Stadt im See, aber auch das Wirken der göttlichen Macht, die Gläubige errettet und Ungläubige straft:

Kuter'ma: "Ох, колотит Грише колокол,
Словно обухом по темени" (Skaz., 52);
"Шапку мне надвинь-ко на уши,
Чтобы звону мне не слышати,
Чтобы грусть мою, тоску избыть" (Skaz., 53);
"Нет, гудит, гудит проклятый звон!
От него никак не скроюся" (ebd.)
"Снова звон неистовый.
Неприятнь сама в клепало бьет,
Томный страх наводит на сердце .." (Skaz., 57);

die Tataren: "Словно в праздник да на радостях,
Звон веселый раздавается.
(На татар нападает безотчетный страх.)
Прочь бежимте!" (Skaz., 58).

Das *зvon*-Motiv trägt hier vor allem die apokalyptische Bedeutung, auf die der Rattenfänger bei Cvetaeva nur in seiner Rede vor der Ratsversammlung anspielt (IP, 527). Unter dem Leitmotiv des Glockengeläuts vollzieht sich aber auch der Übergang von Velikij Kitež zur Ewigen Stadt, geht Fevronija den Weg in die Paradiesstadt (musikalisch als eigenes Zwischenspiel dargestellt). Damit steht der *зvon* in Analogie zum leitmotivischen *звук* der Flöte in Kap. IV und VI des "Krysolov":

" .. звук:
Царь и жрец" (IP, 509);
"Ведь не в луже, а в звуке - мрут!" (ebd.)
"Флагштоком будет - звук" (IP, 510);
"Звук - штоком, флагом - дух" (ebd.)
"Звуки! Звуки! Как из лейки!" (IP, 531);
"Я иду за звуком" (IP, 533);
"Рай - звука" (IP, 535).

Doch machen diese Zitate bereits die Differenz deutlich, mit der Cvetaeva das Leitmotiv einsetzt. Die Verbindung von "Klang" (*звук*) und "Geist" (*дуох*), das poetische Wort - und nicht die Macht des Glaubens - wird im "Krysolov" zur verändernden Kraft.

Charakteristisch ist schließlich, daß in beiden Werken das Untergehen positiv, als Moment der Errettung und Erfüllung, dargestellt wird. Zwar fehlt das Motiv des Todes auch im "Kitež"-Text nicht:

"А туман все гуще ..
Где мы? где мы, сестры?"

Та откуда радость,
Светлая откуда?
Смерть-ли то пришла?" (Skaz., 44);

"Смерть пришла. -
Умереть уж мне не боязно,
И не жаль житья сиротского" (Skaz., 68),

doch nimmt die Einkleidung ins Wunderbare dem Tod alle Realistik des Sterbens. Ganz anders liest sich bei Cvetaeva dagegen der Schrei "Smert'!" (IP, 509) der Alten Ratte. Weit entfernt von Romantisierung ist vor allem der Schluß von Kap. VI, der es so schwer macht, den Widerspruch von realistisch beschriebenem Untergang der Kinder und der Idee der Errettung in ein

"Рай - сути,
Рай - смысла,
Рай - слуха,
Рай - звука" (IP, 535)

- dem nichts Religiös-Mystisches anhaftet- nicht aufzulösen in ein Für oder Wider.²⁰

Kehren wir zum ersten Entwurf des "Krysolov" zurück, um nun am Text Cvetaevas ursprüngliche Miteinbeziehung des "Skazanie" in die Konzeption ihres Poems zu belegen. Insgesamt teilt dieser Entwurf der Bürgermeisterstochter in dem Maß Bedeutung zu, daß sie neben dem "Ochotnik" als zweite Hauptfigur erscheint. Dies ist in der Geschichte des Rattenfängerstoffes selten.²¹ Es entspricht aber der führenden Funktion Fevronijas im Handlungsverlauf des "Skazanie". Bei der Ausdeutung der Musik schwankt Cvetaeva noch, welche Bedeutung sie ihr aus der Perspektive der Bürgermeisterstochter geben soll: "Dočka burgomistra / slyšit v nej: / penie angelov? (..demonov?) Zapretnyj raj? M. b. penie siren" (IP, 770). Engelsgesang vernimmt Fevronija im Lied des Alkonost und der Sirene, die Tod und Auferstehung bedeuten: "Čto za pticy prečudesnye / Golosami kličut angel'skimi" (Skaz., 74). Doch wenn der Entwurf der weiblichen Hauptfigur des Poems in Analogie zu Fevronija gedacht ist, so zeigt bereits die antithetische Aufgliederung "penie angelov" ↔ "penie demonov", "zapretnyj raj", daß es Cvetaeva widerstrebte, ihrer Versinnbildlichung der *Duša* die naive Frömmigkeit einer Fevronija zu geben.

Der unmittelbar nach Abschluß des ersten Kapitels entstandene zweite Entwurf vom 22.3.1925 ist bereits die knappe Gliederung des Poems in sieben Kapitelüberschriften. Dabei sollte das vorletzte Kapitel allein Greta gewidmet sein (IP, 771). Cvetaeva ging also noch wie im ersten Entwurf von der Konzeption eines Hauptpersonen-

Paares aus, dessen allegorische Bedeutung die Verbindung *Duša - Poëzija* war. In der endgültigen Fassung des Poems ist die Person Gretas aber nur noch minimal angedeutet,²² womit auch das Motiv des Lohnes und das der Liebe ganz zurücktreten. Das Sujet lebt jetzt allein von der Opposition *Byt ↔ Poëzija* und dem Motiv des Wortbruchs. Dabei treten *Duša* und *Poëzija* - in der Poetik Cvetaevas ohnehin untrennbar - im Diskurs des Rattenfängers (und des Erzählers in Kap. I) zusammen, so daß sie eine einfache Opposition zum *Byt* bilden. Auf diese Weise erreicht Cvetaeva eine Verknappung der Fabel und gewinnt Raum für die gedankenlyrischen "otstuplenija" (IP, 770), die das Austragen der existenziellen Thematik in der Opposition *Byt ↔ Poëzija* erfordert. Ihr Hineinfinden in die eigene thematische Richtung bewirkt so die Zurücknahme der Bedeutung Gretas und damit ein weiteres Abrücken vom allegorischen Mysterienspiel des "Skazanie".

Doch sind in der endgültigen Fassung des "Krysolov" Parallelen zum "Kitež"-Text bezeichnenderweise nicht nur in Kap. IV und VI erhalten geblieben, wie die Nennung Kitežs auf das Stichwort "Ozero" hin erwarten ließe, sondern auch in Kap. III, das am stärksten von der historisch-politischen Thematik bestimmt ist, ja sie allererst in das Poem hineinträgt.

Dieses Kapitel "Napast'", dessen Ort der Handlung Cvetaeva im zweiten Entwurf mit "Bazar" (IP, 771) angibt, nimmt in der räumlichen Komposition insgesamt wie auch in einzelnen Motiven Bezug auf Akt II des "Skazanie". Ort der Handlung ist auch hier der Marktplatz: "ploščad' s trgovymi rjadami" in *Malyj Kitež* (Skaz., 15). Die Oper zeigt in einer Vielfalt von sozial unterschiedlichen Personengruppen die gesamte Einwohnerschaft: narod, medvedčik, gusljar, devuški i baby, stariki, molodye, niščaja bratija, lučšie ljudi, bražnik Kuter'ma. Bei Cvetaeva ist das ganze soziale Gefüge der Stadt wenn nicht unmittelbar, so im Klatsch der Marktweiber gegenwärtig. Gemeinsam ist nun beiden Werken die Art der Aufnahme des Hochzeits- bzw. Brautmotivs. Hier wie dort steht die Braut in Differenz zur - letztlich verkehrten²³ - Norm und damit in Differenz zur Gemeinschaft der Bürger. Kommt Fevronija durch ihre niedrige Herkunft bei den "besseren Leuten" ins Gerede:

"Уж и свадьба, что лиха беда!
 Наши бабы взбеленилися,
 Не хотят невесте кланяться:
 Мол без рода да без племени" (Skaz., 18 f.);

"Ох, проста, проста княгиня-то!
 Ей-ли госпожею нашей быть?" (Skaz., 23),

so Greta durch ihr abweichendes Verhalten bei den Marktweibern:

- "- Третью ночь сидит до свету!
 - Каково? Каково?
 - Свечку жжет ..
 - Век свой жжет ..
 - Счастья ждет ..
 - В гроб пойдет ..
 (..)
 - Ни за кем, отцу, не буду!
 - Не жена! Не жена!" (IP, 488 f.).²⁴

An dieser Stelle unterbricht Cvetaeva die Marktszene, um die satirische Ode auf das Maß, die Grundfeste der 'Hammeln' Moral, folgen zu lassen. Mit dem entlarvenden Anschluß des Ratten-Themas - Ursache der Plage ist der materielle Überfluß in 'Hammeln' - kehrt Cvetaeva wieder in den situativen Kontext zurück und stellt jetzt den Ansturm der Ratten-Revolutionäre auf den Marktplatz dar mit der Angriffssparole "Sklady - ambarj" (IP, 490) und dem Kampflied "K vam, sytym i zlym" (IP, 491). Dieser szenische Ablauf ist für den Leser über die Verssprache allein nur schwer erschließbar. Erzählend-beschreibende Passagen fehlen in Kap. III ganz. Der Wechsel der extrem elliptischen, umgangs- und volkssprachlichen direkten Rede der Personen ist zudem im Text nicht gekennzeichnet. Hinzu kommt schließlich, daß sich vergleichbare Szenen in keiner anderen Rattenfänger-Bearbeitung finden. Eine Ausnahme bildet Heines Gedicht "Die Wanderratten", das ja den vergleichbaren politischen Vorgang darstellt. Doch deutet Heine mit Strophe 8 und 9 das Vorrücken der "radikalen Rotte" auf die Stadt lediglich an.²⁵ Der Zugang zum situativen Kontext von Kap. III des "Krysolov" erschließt sich aber leicht durch die Kenntnis des "Skazanie". Es stellt in Akt II einerseits das Textmuster für die räumliche Komposition bereit (Marktplatz - Einfallen der Feinde - Plündern der Stadt). Zum andern trägt es selbst in der Konfrontation Russen - Tataren historisch-politische Konnotationen. Nach Akt I und vor Akt IV ist hier im "Kitež"-Text die maximale Nähe zum historischen Geschehen erreicht. Analog führt Kap. III des "Krysolov" in das übergeschichtlich-exemplarische Geschehen von Kap. I und II, V und VI die historisch-politische Thematik ein und damit erstmals Konkretionen von Raum und Zeit. Räumlich steht 'Hammeln' nun durch die Herkunft der Ratten "iz kraëv kakich-to russkich" (III/241) für eine deutsche Stadt bzw. für den deutschen Raum. Zeitlich verweist das Geschehen mit Stichworten wie "Kom[in]tern" (III/282 f.) und "Interna/Cio ..[nal]" (III/316 f.) auf die Jahre 1919/1920. Die Hoffnungen, die die Komintern zu dieser Zeit

vor allem auf Deutschland setzte, werden in der Fiktion des "Krysolov" groteske Wirklichkeit. Doch wiederholt sich in Kap. IV die NEP-Periode auch auf deutschem Boden, bis mit dem Auszug der Ratten nach Indien - der an die Idee der permanenten Revolution gemahnenden Flöte folgend ins Paradies der beginnenden Weltrevolution - sich auch die räumlichen und zeitlichen Konkretionen wieder auflösen.

In den Bereich ideologischer Gegensätze gehört schließlich das Motiv der Glaubenslosigkeit der Eindringlinge, in dem sich "Kitež"-Text und "Krysolov" miteinander verschränken. Konstitutiv für beide Werke - wie auch für die "Wanderratten" - ist die Konfrontation zweier gegensätzlicher Wertwelten, bei Cvetaeva verschärft durch den Sprachkontrast:

"Skazanie": "Да то бесы, не люди,
И души не имеют,
Христа Бога не знают
И ругаются церкви" (Skaz., 28);

"Лютой казнью мы на Русь идем,
Грады крепкие с землей сравним,
Божьи церкви все с огнем спалим" (Skaz., 32);

"Krysolov": "- Не спасут, визжат, молебни!
- Ты им: Gott! они: глав!" (III/223 f.)

Insgesamt gilt es festzuhalten, daß dort, wo Cvetaeva die historisch-politische Thematik mit all ihrem sprachlichen und ideologischen Lokalkolorit des Moskauer der Revolutions- und Bürgerkriegszeit einführt, sie motivisch wie kompositionell auf den "Kitež"-Text Bezug nimmt.

Das VI. und letzte Kapitel des "Krysolov", das in den Verlockungen der Flöte eine paradiesische Welt für Kinder und Dichter entwirft, verweist vor allem in drei Motiven auf den Schlußteil des "Skazanie", Fevronijas Übergang in die Paradiesstadt. Da ist zunächst aus der Perspektive Fevronijas wie auch der Kinder die Gleichwertigkeit von Leben und Tod. Der Tod wird nicht schlimmer gedacht als das Leben schon ist: "- Raz ne može t, tak ne budet / Chuže!" (IP, 534). Ein wesentlicher Grund für die Kinder, der Flöte aus dem Alltag heraus in ihr Gegenreich zu folgen, ist: "Čtob detstvo naverstat'" (IP, 533). Im "Skazanie" tritt in die Ewige Stadt ein "vsjak, kto um ne razdvoen imeja. / Pače žizni v grade byt' voschoščet" (Skaz., 80). So kann Fevronija dem Alkonost entgegen: "Umeret' už mne ne bojazno, / I ne žal' žit'ja sirotskogo" (Skaz., 68). Denn hier greifen Todes- und Hochzeitsmotiv unmittelbar ineinander:

"Как невеста разукрашуся, (...)
 Приходи, моя смеретушка, (...)
 Приведи мя в место злачное,
 Где жених упокоется" (Skaz., 68 f.)

Das Hochzeitsmotiv nimmt auch Cvetaeva in ihrem Schlußkapitel unvermittelt wieder auf. Greta reiht sich als die Braut des Rattenfängers in den Zug der Kinder ein, der nun zum Hochzeitszug wird:

"- Стройтесь, резвые невестины
 Сестры, в свадебное шествие" (IP, 535).

Gehörte zu den Verheißungen des Rattenfängers anfangs noch unbestimmt: "I - raj - dlja odnoj" (IP, 535), so greift der Erzähler zuletzt verdeutlichend Hochzeits- und Paradiesstadt-Motiv auf:

"Хороши чертоги выстроил
 Нищий - дочке бургомистровой?" (IP, 538).

Dominant ist aber die Motivparallele von der Aufhebung der Zeit. Im "Kitež"-Text ist dies in zwei Stufen dargestellt. Beim Anblick der Paradiesblumen gerät Fevronija zunächst in Verwirrung und verliert die Orientierung in der Zeit: "Ali vnov' vesna-krasna prišla?" (Skaz., 67); worauf ihr der Alkonost antwortet: "Vse zabudetsja, / Vremja končitsja" (ebd.). Mit dem Einzug in die Ewige Stadt schließlich verkünden Alkonost und Sirene den Austritt auf der Zeit: "Vremja končilos', - večnyj mig nastal" (Skaz., 73) und der Chor des Volkes preist den Anbruch der Ewigkeit:

"В светлом граде
 Где ни плача,
 Ни болезни,
 Где-же сладость
 Бесконечна.
 Радость
 Вечна .." (Skaz., 77).

So klingt auch die letzte, höchste Verheißung der Flöte:

"В царстве моем (...)
 Ни расовой розни, ни Гусовой казни,
 Ни детских болезней, ни детских боязней:
 Синь. Лето красно.
 И - время - на всё" (IP, 536 f.)²⁶

Zu Kap. VI gibt es in Cvetaevas Arbeitsheft nur eine einzige knappe Notiz: "Kto razob'et budil'nik i osvobodit nas ot vremeni?" (IP, 773). Die Absage an die Kategorie der Zeit - die geschichtliche (epochale) wie die existentielle Kategorie der Zeit überhaupt - ist ein Grundthema im Werk Cvetaevas, das sich bis in die poetische Syntax hinein ausprägt. Das Leiden an der Zeit im historischen wie existentiellen Sinn haben Kap. I bis V dargestellt. Bevor die Flöte in Kap. VI die Unabhängigkeit von der Zeit proklamiert, kontrastiert

sie noch einmal Zeit und ewigen Augenblick:

"Говорят, что сегодня среда:
День труда.
В том краю воскресенье всегда.

Жить - стареть,
Неуклонно стареть и сереть.

Жить - врагу!

Всё, что вечно, - на том берегу!" (IP, 536).²⁷

Večno ist das Schlüsselwort, das Cvetaeva im Zusammenhang mit der Kitež-Sage im ersten Entwurf zweimal nennt. Vor allem der Übergang aus der historischen Zeit in die Überzeitlichkeit fesselte Cvetaeva an der Sage. Doch bot motivisch diese Möglichkeit ja auch die Rattenfängersage, wenngleich der Untergang der Kinder nur selten als Übergang in ein positives Gegenreich zur irdischen Stadt ausgestaltet wurde.²⁸ Wieso also assoziiert Cvetaeva für das Schlußkapitel gerade die Kitež-Sage? Drei Momente sind hier wesentlich: das Kitež-Motiv gibt für die Darstellung des überzeitlichen Bereichs das Bild einer Stadt. Diese bestand zuvor in der Geschichte und war mit dem historischen Geschehen verbunden. Schließlich wird die gleiche Stadt als ewig fortlebende gezeigt.

Doch bevor wir zusammenfassend nach der Funktionalität der Bezugnahme auf die Kitež-Sage im "Krysolov" fragen, ist kurz der Motivgebrauch im Gesamtwerk zu betrachten. Denn sowohl Rattenfänger- wie Kitež-Motiv treten im "Krysolov" nicht zum erstenmal überhaupt auf. Vielmehr sind sie schon vor 1925 für Cvetaeva zu Sinnbildern geworden, auf die sie immer neu zurückgreift.

Der wahrscheinlich früheste Beleg für den Rückgriff auf die Rattenfängersage stammt aus dem Jahr 1909:

(Хочу)

"Вести детей вперед, сквозь тень ..
Чтоб был легендой - день вчерашний,
Чтоб был безумьем - каждый день"
("Molitva", 26.9.1909, NP, 10).

Das Rattenfängermotiv ist hier als Bild für die Dichterin eingesetzt. Es liefert Cvetaeva ein Identifikationsmuster für ihr Selbstverständnis als Mensch und Dichter. Im Kontext des Gedichtes steht es dabei - wie später im "Krysolov" - in Zusammenhang mit dem Thema des Todes.

Die folgende Bezugnahme steht in ausschließlich poetologischem Kontext. Im Juli 1919 merkt Cvetaeva in einer Tagebuchaufzeichnung zu "Metel'" an:

"Я стала писать пьесы - это пришло, как неизбежность, .. просто голос перерос стихи, слишком много вздоху в груди стало для флейты ... Пишу, действительно, себя не щадя, не помня .." (IP, 779).

Cvetaeva identifiziert die Gattung Lyrik mit der Flöte, dem Instrument des Rattenfängers/Dichters. Damit hat sie das ideale Sinnbild für ihr Gattungsverständnis gefunden, das vom *pesennoe načalo*, der *muzykal'nost'* der Lyrik ausgeht²⁹ und zugleich - wie in der Sage - die Vorstellung von der magischen Wirkung, dem Zur-Tat-Werden des poetischen Wortes mitassoziiert.³⁰ So ist auch im "Krysolov", in dem es um die grundsätzliche Auseinandersetzung zwischen Kunst und Alltagswelt geht, dort, wo Kunst in ihrer Wirkungsweise gezeigt wird (Kap. IV und VI), die Bezeichnung für den Rattenfänger entpersonalisiert zu "Flejta". Schließlich bestätigt Cvetaevas Aufzeichnung vom Anwachsen des "lyrischen Atems" und der sich selbst nicht schonenden Schreibweise, im Hinblick auf die Rede des Rattenfängers in Kap. V gelesen, einmal mehr die Identifikation der Gestalt des Rattenfängers mit dem seine Formen sprengenden Dichter: "Dudki ne berežet / Dudočnik. Tresnet - svistnet" (IP, 527).

Doch aus der Abkehr von der Lyrik - d.h. der kleinen Form des einzelnen Gedichts - und der vermeintlichen Zuwendung zum Versdrama wird 1923 die erklärte Präferenz des "Épos", der großen lyrisch-epischen Gattung der *poëma*:

"'Куда дальше? В Музыку, т.е. в конец?!' (...) нет! Из Лирики (почти музыки) - в Эпос. Флейта, дав максимум, должна замолчать." (Pis'mo kritiku, 20.4.1923, in: *Novyj mir* 4, 1969, 192).

Dies ist die letzte Bezugnahme auf das Motiv des Rattenfängers bzw. der Flöte vor der Entstehung des "Krysolov". Rückblickend fällt auf, daß Cvetaeva es im Unterschied zu ihrem Poem völlig unverbunden mit etwaigen politisch-sozialen Kontexten einsetzt. Die sozialkritischen Aspekte des Motivs (der Rattenfänger als Fremdling und kritische Instanz im bürgerlichen Alltag z.B.) kommen noch überhaupt nicht zum Tragen. Es steht ausschließlich in Zusammenhang mit der poetologischen Thematik, die allerdings für Cvetaeva von der existentiellen nicht mehr zu trennen ist, wie ihre gattungspoetologischen Überlegungen zeigen:

"Лирика (смеюсь, - точно поэмы не лирика! Но условимся, что лирика - отдельные стихи) - служила мне верой и правдой, спасая меня, вывозя меня (...). Я устала разрываться, разбиваться на куски Озири-са. (...) Между поэмой и поэмой промежутки реже, от раза до разу рана зарастает. Большие вещи (...) stable fixe, лирика - разовое, дневное" (Brief an Pasternak vom Juli 1923, in: *Novyj mir* 4, 1969, 196).

Das Zitieren des Kitež-Motivs dagegen geschieht von Anfang an im historisch-politischen Kontext. So erstmals in der autobiographischen Prosaskizze "Vol'nyj proezd" (1918). Um Lebensmittel einzutauschen, verbringt Cvetaeva 1918 zehn Tage in Usman' auf einem Requisitions-

punkt der Rotarmisten. Unter diesen begegnet sie zuletzt "Stenka Razin", der ihr zum Dank für rezitierte Gedichte die Kitež-Sage erzählt:

"А теперь я вам, барышня, за труды за ваши, сказ один расскажу - про город подводный. Я еще махоньким был, годочке по восьмом, - отец сказывал" (Prosa, Bd. I, 42).

Cvetaeva gibt die Sage im volkssprachlich-poetischen Erzählstil Razins wieder, durchzogen vom Leitmotiv des *звон*, mit dem die Erzählung auch schließt:

"Так и затонул тот город в собственном звоне" (ebd., 43).

Das Kitež-Motiv gewinnt dabei auf drei Ebenen Bedeutung. Erstens steht es in einem Kontext, der geladen ist mit aktueller politischer Thematik. Die Gespräche zwischen den Rotarmisten und den Frauen über den Machtwechsel (also über die Frage des Glaubens, die Aufhebung der Klassenunterschiede und des Privateigentums z. B.) sowie Cvetaevas kritische Gegenüberstellung von Rotarmisten und Dorfbevölkerung bilden dabei den Kontrast zu Gestalten aus der alten Welt wie Razins Vater und den Bauersfrauen, die die neue Zeit nicht verändert hat und deren Lebenswelt noch das "večnoe" (ebd., 34) prägt. Sie sind die Überlieferer der Kitež-Sage, die damit zwischen zwei Generationen und zweierlei Wertwelten steht. Zweitens ist der Erzähler der Sage, Razin, positiv gesehen als ein Mensch, der - im Unterschied zur Tagesmoral des Stärkeren der übrigen Rotarmisten - Widersprüchliches in sich zusammenhalten kann: ein Kommunist, der ungebrochen die Ansichten seines Vaters ehrt und die Erinnerung an das vorrevolutionäre Moskau (ebd., 40) bewahrt. Diese Haltung Razins schafft die Grundlage für die Verständigung zwischen Rotarmist und Dichter. Indem Razin sich über die Gegenwart hinaus auch in der Vergangenheit orientiert, sie nicht preisgibt, rückt er Cvetaevas eigener Position nahe:

"Ведь душа - некая единовременность, в ней всё - сразу, она вся - сразу" (Brief an Bachrach vom 27.7.1923, in: *Mosty* 5, 1960, 316);

"Разин, я до-русская, до-татарская, - довременная Русь я - тебе навстречу!" (Prosa, Bd. I, 42).

Die Kitež-Sage, in der sich Gegenwart in Überzeitlichkeit aufhebt, wird so, von Razin erzählt, zum Garant für ein Fortbestehen vergangener Gegenwart. Entscheidend ist drittens Cvetaevas Übertragung des Kitež-Motivs auf Moskau:

"А вот у меня еще с собой книжечка о Москве, возьмите тоже (...), - в ней весь московский звон!" (ebd., 43).

"Moskovskij zvon" bezeichnet das vorrevolutionäre Moskau (vgl. ebd., 40), dieses ist Synekdoche für die der Vergangenheit angehörende al-

te Welt. Im Kitež-Motiv aber ist Macht- und Zeitenwechsel zugleich mit dem Fortleben von Stadt und alter Welt ins Bild gebracht. Im Kontext von "Vol'nyj proezd" findet dieses Fortleben in der Erinnerung des Rotarmisten und in der Dichtung statt. Der letztgenannte Aspekt führt in eine Konzeption von Dichtung als dem Bewahrenden, die Kategorie der Zeit dialektisch Überwindenden. Dies ist der Grundcharakter der Tagebuch-Prosa Cvetaevas aus der Zeit 1917-1921. "Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" (E. Bloch, 1932) ließe sich als Motto über diese Arbeiten setzen, die als Büchausgabe mit dem Titel "Zemnye primety" geplant waren, doch als Ganzes aus jeweils verschiedenen politischen Gründen von keinem Verlag angenommen wurden.³¹

In den "Otryvki iz knigi 'Zemnye primety'" (1919) nimmt Cvetaeva das Kitež-Motiv ein zweites Mal auf:

"Когда я уезжаю из города, мне кажется, что он кончается, перестает быть. Так о Фрейбурге, напр., где я была девочкой. (...) Это не сомнение, я знаю, что я в жизни городов - ничто. (...) Сильно ожитые (оживленные? выжитые?) мною люди и города пропадают безвозвратно: как проваливаются. Не гулкие Китежи - глухие Геркуланумы" (Prosa, Bd. I, 108).

Der Gebrauch im Plural weist darauf hin, daß Kitež für Cvetaeva bereits zum Sinnbild geworden ist. In der Entgegensetzung zur versteinerten, verstummten Stadt Herculaneum bezeichnet bezeichnet das wiederhallende, tönende Kitež eine im Innern fortlebende Welt. Zugleich besagt die Entgegensetzung, daß eine biographisch einmal verlassene Stadt auf Grund der eingetretenen Distanz allein noch nicht zum seelischen Ort Kitež wird. Hinzukommen muß eine emotionale, geistige, epochale Verbundenheit mit der Stadt, die erst ihr Fortleben im Subjekt als Überbrückung von Raum und Zeit bewirkt. Diese Befreiung aus der bloßen Gegenwart und von der Gebundenheit an die lineare zeitliche Bewegung wird im unmittelbar vorausgehenden Text thematisch:

"Вся тайна в том, чтобы сто лет назад видеть, как сегодня, и сегодня - как сто лет назад. (Уничтожение .. я хотела написать: пространства. Нет, времени. (...)). (Prosa, Bd. I, 108).

Kurz vor ihrer Emigration setzt Cvetaeva das Kitež-Motiv erstmals in einem Gedicht ein, das zu dem überwiegend Sergej Ėfron gewidmeten Zyklus "1922 god" aus "Remeslo" gehört:

"Поверх старых вер,
Новых навыков,
В завтра, Русь, - поверх
Внуков к правнукам!

(Мертвых Китежей
Что нам - пастбища?)"

("Po nagorijam ..", 9.1.1922, NP, 219).

Die Bewegung in diesem Gedicht ist der Ritt (Flug) des Ich über Ort (die Landschaft der Heimat) und Zeit (die russische Gegenwart) in ein "kraj bez praotcev" (NP, 218) und auf das "zavtra" (ebd.) zu. Dieser Vorgang steht im Vergleich zu einer neuen Geburt ("Esm'! - Adamovo", NP, 219) durch die Wiedervereinigung mit dem Geliebten ("Vozljubite!", "Na sed'mom uže!", ebd.). Daß dem Gedicht die Vorwegnahme der Emigration Cvetaevas zugrunde liegt, stützt auch das folgende, S. Efron gewidmete Gedicht. Aus seiner Bewegung heraus spricht das Ich die *Rus'* an, die ihm "über die alten Glauben" und die "neuen Gewohnheiten hinweg" folgt, denen die Weideplätze "toter Kiteže" entsprechen. Wenn Cvetaeva hier erstmals dem Kitež-Motiv das Beiwort "tot" gibt, so deshalb, weil es sich um einen Lösungsvorgang aus ihrer bisherigen Lebenswelt heraus (das Moskau der Zarenzeit und der Sowjets) handelt, die für sie abgestorben sein muß, um die Bewegung zum neuen Leben hin absolut vollziehen zu können. Sie wird prospektiv zum "gluchoj Gerkulaneum" erklärt.

Kurz nach der Emigration tritt das Motiv in einem Brief vom 3.11. 1922 an L. E. Čirikova auf. Dieser Rückgriff widerspricht einer Loslösung vom Kitež-Bild, er bezeugt andererseits aber seinen veränderten Gebrauch:

"Вы уезжаете. - Рукоплещу! - Но есть два отъезда: от - и: к. Предпо-чла бы первое. (...) Если же к - или: с - что ж, и это надо, хотя бы для того, чтобы потом трижды отречься, отрясти прах. Душа от всего растёт, больше всего же - от потерь. (...) Так или иначе, от кого бы и к кому бы (...) - от чего бы и к чему бы Вам не плыть - Вы едете в свою же душу (*Ваши события - все внутри*), кроме того, вечный город, так много видевший и поглотивший, что поневоле все остроличное стихнет, преобразится" (in: *Novyj žurnal* 124, 1976, 145).

Kitež steht als Metapher für den Ort der Seele, der sich mit jedem Trennungs- und Verlusterlebnis reicher bevölkert. Es ist aus dem historisch-politischen Kontext in den subjektiven, psychischen hineingenommen. Da Cvetaeva hier aber ihre eigene Emigrationserfahrung mitreflektiert, so beschreibt sie gerade den Vorgang, für den ihr Kitež bisher Bild war: den Übergang realer Gegenwart in den überzeitlichen Zustand von Erinnerung und Dichtung. Die sozialpolitischen Konnotationen des Motivs, die für sie in Moskau noch dominierten, sind mit der Emigration zurückgetreten. Diesem Briefzitat nach ist aber zu erwarten, daß Moskau und der dort vergangene Lebensabschnitt eben nicht zum "gluchoj Gerkulaneum" werden, sondern mit in "večnyj gorod" eingehen. Das Überwecheln des Kitež-Motivs in den Bereich existentieller Thematik ist hier angezeigt.

In dieser Weise nimmt Cvetaeva das Motiv auch zum vorerst letzten Mal vor der Entstehung des "Krysolov" in dem Gedicht "Pedal" (24.4.1923) aus dem Sammelband "Posle Rossii" (1922-1925) auf. "Pamjati gudjaščij Kitež" steht hier neben "dal'" und "žizn'" in Opposition zu "Letejskich vod / Levuju" und "smert'" (M. Cvetaeva, Posle Rossii, Paris 1976, 81). Die zweite Hälfte des Gedichts strebt eine Aufhebung dieser Opposition an. Da "žizn'" mit "fal'š'" und "lgat'" identifiziert wird, vollzieht sich eine Bewegung vom rechten Teil der Opposition (pamjat', dlit', žizn') zum linken hin (zabvenie, glušit', smert').

Verliefen bis zu den Jahren 1922/1923 die Linien von Rattenfänger- und Kitež-Motiv getrennt, einerseits der historisch-politischen, andererseits der existentiellen und poetologischen Thematik verpflichtet, so verbinden sie sich für Cvetaeva erstmals 1925 bei der Konzeption des "Krysolov" miteinander.³² In den Prosawerken, in denen sie nach dem "Krysolov" noch einmal auf die Motive Bezug nimmt, assoziiert sie jeweils beide zugleich und verbunden mit dem Rückblick auf das vorrevolutionäre Moskau.

In "Natal'ja Gončarova" (1929) spricht Cvetaeva unter anderem von "Pervaja zagranica i poslednjaja Rossija" (so die Kapitelüberschrift) der Künstlerin, die 1914 nach Kriegsausbruch aus Paris nicht mehr nach Rußland zurückkehrte:

"Последний в России - заказ декораций к Граду Китежу и заказ росписи домово́й церкви на Юге, - оба не выполненные" (Prosa, Bd. I, 322).

Es ist für Cvetaeva offensichtlich selbstverständlich, daß damit die Dekorationen zu Rimskij-Korsakovs Oper gemeint sind. Analog zu ihrem Gedicht "Po nagorijam.." hebt sie für die biographische Schwellsituation Gončarovas das Zurücklassen "Kitežs" - ihr "poslednjaja Rossija"-hervor. Das folgende Kapitel ist - wie Cvetaevas letzter Gedichtband - "Posle Rossii" betitelt. Durchgängig sieht Cvetaeva Leben und Werk Gončarovas in Entsprechung zu ihrem eigenen, so auch in dem Kapitel "Povtornost' tem", das über die Arbeiten Gončarovas spricht. Hier zieht Cvetaeva die Parallele zum poetologischen Bereich und führt ihr Poem "Krysolov" an:

"Для поэта все дело в *что*, диктующем как. 'Ритмы' Крысолова мне продиктованы крысами. Весь Крысолов по приказу крыс. Крысо-приказ, а не приказ поэтической задачи, которой просто нет" (ebd., 331).

Letzter Beleg für den Rückgriff auf Kitež- und Rattenfängermotiv in Verbindung miteinander ist die Prosaskizze "Otkrytie muzeja" (1933):

"Церемониймейстер подводит государыне Марии Феодоровне³³ московских дам. Нырок, кивок. Нырок, кивок. В этих нырках что-то подводное. Так водоросли ныряют на дне Китежа .. Государь, сопровождаемый отцом, последовал дальше, за ним, как по волшебной дудке Крысолова, галуны, медали, ордена .." (Prosa, Bd. II, 209).

Cvetaeva sieht 1933 im Rückblick die Welt des Adels, der Würdenträger und hohen Beamten des Jahres 1912 als überlebte, abgestorbene Welt, die ihr weit unlebendiger erscheint als die Marmorstatuen im väterlichen Museum. Auffallend ist nun die Realistik des Vergleichs, in den das Kitež-Motiv hineingeholt wird. Das stumme Zeremoniell dem Hof gegenüber gleicht in der Bewegung den Wasserpflanzen der versunkenen Stadt. Kitež ist nicht mehr der seelische Ort der Überzeitlichkeit, der poetische Raum, der eine geistige Welt in sich bewahrt, sondern wörtlich genommen die Unterwasser-Stadt, ebenso stumm und unwiederbringlich vergangen wie das höfische Zeremoniell. Das Motiv hat für Cvetaeva seine poetischen Valenzen verloren. - Von diesem negativ gezeichneten Hintergrund hebt sich die Erscheinung des Zaren ab, der die "Puppen" der Adelswelt (ebd., 206) erst beseelt und nach dessen Willen sie folgen. Dabei gebraucht Cvetaeva für die Darstellung der Würdenträger die auch für Kap. V des "Krysolov" typische "verdinglichende" Synekdoche: "galuny, medali, ordena ..".³⁴ Das Rattenfängermotiv ist aus seinem ursprünglich identifikatorisch-poetologischen Kontext herausgenommen und auf die zentrale Figur des vorrevolutionären politischen Lebens, den Zaren, übertragen. Diese Konkretisierung und Entpoetisierung schließlich belegt die Erschöpfung des Motivs für Cvetaeva.

Kehren wir von hier aus zum ersten Schnittpunkt beider Motivlinien im "Krysolov" zurück. Mit Entstehung des Poems wandelt sich Cvetaevas Zugriff auf die Rattenfängersage entschieden. Bisher diente sie ihr nur partiell im Rattenfänger- und Flötenmotiv zur Bezeichnung von Dichter und Lyrik. Jetzt gestaltet sie die Sage insgesamt aus, was natürlich auch die Gattungsspezifika der *poëma* bedingt, doch vor allem auf den thematischen Impuls zurückgeht. Das Rattenfängermotiv wird erstmals in einen soziogeographisch bestimmten Raum gestellt: den deutschen Kulturraum. Cvetaeva hob den Ort der Handlung in Verbindung mit dem Thema eigens hervor: "Liričeskaja satira - na byt. Mesto dejstvija v Germanii."³⁵ Bereits G. Wytrzens zeigte, daß für das überwiegend negative, kleinbürgerliche Deutschlandbild im "Krysolov" die Emigrationserfahrungen Cvetaevas (in Berlin, Mährisch-Trübau und Vororten von Prag) mitbestimmend waren.³⁶

Aus Moskau entwarf sie 1919 noch das Idealbild Deutschlands:

"Германия - точная оболочка моего духа, Германия - моя плоть" ("О Germanii", NP, 476). - "'Немцы - мещане'.. Нет, немцы - граждане: Bürger. От Burg: крепость. Немцы - крепостные Духа. (...) Мое вечное 'schwärmen'. В Германии это в порядке вещей, в Германии я вся в порядке вещей, белая ворона среди белых" (NP, 477).

1924/25 dagegen findet die Dichterin für den Alltag ihrer Emigration keine besseren Vergleichsbilder als Baudelaires "L'Albatros" und die Gestalt der Katerina Ivanovna aus Dostoevskijs "Prestuplenie i kaznienie".³⁷ Am 27.4.1923 bereits schrieb sie an L.E. Ćirikova:

"У меня ничего нет, кроме ненависти всех хозяев жизни: за то, что я не как они. Но это шире крохотного вопроса комнаты, это пахнет жизнью и судьбой. Это нищий - перед имущими, нищий - перед неимущими (двойная ненависть) (...). Это душа и туши, душа и мещанство. Это мировые силы столкнулись лишний раз." (*Novyj žurnal* 124, 1976, 148).

Es wäre demnach ebenso verfehlt, den Konflikt Dichter - Alltag im "Krysolov" auf Nationales reduzieren zu wollen, trägt doch gerade innerhalb dieses *Byt* der Rattenfänger Bezüge zu den "Šumany", Beethoven, Goethe und Heine, die als Künstler von exemplarischer Bedeutung sind.³⁸ Die Rattenfängersage ist in Cvetaevas Poem vielmehr Träger eines satirischen Angriffs, der über den Aktualitätsbezug hinaus ausgeweitet wird auf die Welt des Materialismus, der Geistlosigkeit ('Hammeln' ist redender Name) und Stagnation überhaupt, für die der deutsche Kulturraum nur noch paradigmatisch steht. Die Gestalt des Rattenfängers bleibt dabei weiter zentrales, rein positiv intendiertes Bild für die Künstlerproblematik.³⁹ Die früher schon mit ihm verbundene poetologische und existentielle Thematik setzt sich also im Sujet des "Krysolov" fort, erfährt aber eine Ausweitung und Objektivierung: der bisher nicht realisierte Handlungsort der Sage tritt als Konfliktpol (*Byt*) der Künstlerfigur gegenüber.

Nun entsteht die nähere Bestimmung "deutscher" Kulturraum erst durch Hinzukommen der sozialpolitischen Satire in Kap. III, die im politischen Grundmuster auf die "Wanderratten" Heines zurückgeht. Die Satire Heines, des Dichters im Exil, zielt ebenfalls auf deutsche Verhältnisse, ist aber gegen Bürger sowie Revolutionäre gerichtet. Der Autor steht als kritische Instanz außerhalb. Die Satire Cvetaevas, der Dichterin im Exil, richtet sich in Kap. III dagegen noch in erster Linie gegen die Bürgerwelt. Eine gewisse Sympathie für die Revolutionäre, die Hungernden und anarchisch Aufbegehrenden, die Bewegung in die 'Hammelner' Statik bringen, ist unüberhörbar.⁴⁰ Gerade in Kap. III greift Cvetaeva nun auch auf den "Kitež"-Text zurück, der für sie ja ursprünglich politische Konnotationen trug. Er

dient hier zunächst noch zur Ausgestaltung der politischen Thematik in ihrer aktuellen Bezugnahme auf Moskau und die jüngste russische Geschichte. Durch die Kontrastierung mit der 'Hammelner' Welt gerät er dabei aus der Perspektive der Autorin in ein teils positives Umfeld.

Kap. IV weitet dann auch die sozialpolitische Satire ins Übergeschichtliche, auf die Frage nach der wahren Revolution hin aus. Die Wirkungsweise der Flöte, die in die Verbürgerlichung der Revolutionäre hinein erst nur mit Veränderung, Bewegung (IV / 23, 25, 29), dann mit Werten (IV / 41, 43) und Schönheit (IV / 38 f.) lockt, stellt über die um materieller Ziele willen geführte die permanente Revolution des Geistes in der Kunst.⁴¹ Dieses Lebensgesetz desjenigen, der nur dem Wort verpflichtet ist, wird immer wieder die Normen einer Alltagswelt überschreiten, die mit dem Wort nicht ernst macht. Kap. V offenbart die Unlösbarkeit des Konfliktes *Poët - Byt* und zugleich seine Tragik.⁴² Denn die Existenz des Dichters muß in *dieser* Welt geführt werden und nicht im Wolkenkuckucksheim eines Rats Herrn von der Romantik, der Kunst und Künstler säuberlich aus dem Leben ausgrenzen will (IP, 522 f.). Cvetaeva ist zu sehr Realistin, um hier Lösungsmöglichkeiten anzustreben. Es geht ihr vielmehr um die Darlegung des Konflikts selbst, der Polarität einer Argumentation, in der letztlich nur das Verständnis des Lesers vermitteln kann.

Der Absage an die soziale Integrierung des Künstlers folgt auf der Sujet-Ebene der Auszug des Rattenfängers mit den Kindern in eine positive Gegenwelt (Kap. VI). Spätestens hier wird der thematische Fluchtpunkt des "Krysolov" deutlich: gefragt ist nach einem Ort, an dem sich Kunst *und* Leben verwirklichen lassen. Es ergibt sich nun folgende Raum-Zeit-Zuordnung: Ozero/"carstvo" (Kitež) - überhistorische, ideale Zeit. Dabei soll der Idealzustand auch das Dichten miteinschließen:

"Весь мир - нараспев" (IP, 532); - "Сказки", "романтики" (IP, 534);

"Для девочек - звуки, для мальчиков - смыслы,
Сих - с теми - родство,
И - рифма - на всё." (IP, 534);

"Рай - сути,
Рай - смысла,
Рай - слуха,
Рай - звука." (IP, 535).

Cvetaeva spielt sogar auf die eigene Dichtung an: "Spi-usni, spi-isčezn', / Žemčug - čúdnaja bolezn'" (IP, 536) verweist auf das zweimalige "Spi!" und "Žemčugom vyjdeš' iz bezdny sej" (IP, 250) ihres Ge-

dichtes "Rakovina" (31.7.1923). Die Kinder sind als Verbündete und als potentielle Dichter angesprochen, eine bei Cvetaeva häufig anzutreffende Übertragung: "Ja, kak poët, t. e. konečno ditja i starik .." (Brief vom 10.1.1924 an Bachrach, in: *Mosty* 6, 1961, 339). Die Kinder teilen mit dem Dichter die gleiche Haltung gegenüber dem Wort:

"Ненавидит ребенок только измену, предательство, нарушенное слово. Ибо ребенок, как никто, верен слову и верит в слово" ("Puškin i Pugačev", 1937, Prosa, Bd. I, 283).

Im Unterschied zu anderen Gedichten und Poemen Cvetaevas gilt also A. Kroths These "The poet's longing for an ideal state (..) is defined in terms exclusive of poetry"⁴³ für den "Krysolov" nicht. Überzeugend weist A. Kroth allerdings mit einem Zitat aus dem "Krysolov" das Dominieren des Themas "Aufhebung der Zeit" für Cvetaevas Werk nach: "Her art is therefore a record of the poet's counterattack on the century, and by necessity or by default, it is the record of time. Cvetaeva, on the other hand, longed for the ideal world which is not subjected to temporary progression".⁴⁴ Nur ist genauer zu fragen, wie Cvetaeva diesen Idealzustand hier faßt. Dies soll im Rückblick auf das Kitež-Motiv geschehen.

In der Sage selbst ist der Übergang von geschichtlicher zu übergeschichtlicher Ebene, die Doppelung der Handlung und der Bruch der Zeiten enthalten. Auf die Kitež-Sage wird im "Krysolov" auch für beide Bereiche, den aktuell historischen (III) und den übergeschichtlich idealen (VI), Bezug genommen. Sie hat also am ganzen Handlungsweg des Poems mittelbar Anteil, vor allem jetzt auch an der für Cvetaeva existentiellen poetologischen Thematik, wie es das Briefzitat von 1922 bereits ankündigte. Die Präsenz des "Kitež"-Textes in Kap. VI und die Projektion fortgesetzten Dichtens in der Ewigen Stadt meinen aber einen besonderen Begriff von Überzeitlichkeit: Kitež steht für einen Ort, der eine bestimmte historische Zeit (das vorrevolutionäre Moskau Cvetaevas) in sich einschließt, die dem Dichter eine Existenz ermöglicht hatte - die Vereinbarkeit von Leben und Dichtung -, die historisch nicht mehr möglich ist. Die überzeitlich ideale Welt des "v carstve moem", assoziiert mit dem Kitež-Motiv, hat deutlich historisch kompensatorische Funktion. Sie ist kontrastiv zur Rede des Rats Herrn von der Romantik, die explizit von "den Lyrikern" (IP, 523) spricht, nicht als unbestimmt "ideal", sondern als Ideal eines *historischen* Zustands zu lesen. Zwar ist der Übergang dorthin der Tod, das Ideal unerreichbar und die Irreversibilität der Geschichte seit "Vol'nyj proezd" (vgl. Prosa, Bd. I, 46 f.)

akzeptiert. Doch kann Cvetaeva dieses Ideal als historisch einmal realisierte Existenzform dem *Byt* ihrer Gegenwart entgegenhalten, womit der poetischen Darstellung in Kap. VI eine vergewissernde und befreiende Funktion zukäme, wie Cvetaeva sie in "Geroj truda" (1925) umreißt: "Razverzalas' (...) na neučtimost' serdečnogo obmiranija za strokami - strana, kuda stichi tol'ko chođ: v samuju dal'nuju dal' - raspachnutye vrata" (Prosa, Bd. I, 178).

Unter dem Aspekt einer historisch kompensatorischen Funktion ist Cvetaevas Aktualisierung der Kitež-Sage derjenigen der *raskol'niki* vergleichbar; sie entspricht vor allem auch M. Vološin's Rückgriff auf das Kitež-Motiv in der späten Bürgerkriegszeit.⁴⁵ Die Sage aus der altrussischen Volksdichtung wird für Cvetaeva wie für Vološin zum Ort der in Erinnerung und Dichtung hineingenommenen "dovremennaja Rus'"⁴⁶ bzw. zum Ort der Humanität allgemein: "Naš neosuščestvimyj son!" (M. Vološin, "Kitež. III").

Dabei hat Cvetaeva für die endgültige Fassung des "Krysolov" die Kitež-Sage nur indirekt, auf der Ebene des Motiv-Zitats und der räumlich-zeitlichen Komposition präsent gehalten, auf eine unmittelbare Miteinbeziehung aber verzichtet. Die Dominanz der Rattenfängersage ist also unbestritten, deren universelles (national nicht festgelegtes) Schlußbild für die thematische Ausgestaltung genügte. Damit überwiegt letztlich aber auch die existentielle poetologische Thematik gegenüber der historisch-politischen. Mit dieser Behauptung begeben wir uns allerdings in Widerspruch zur zeitgenössischen Rezeption des Poems. B. Pasternak z. B. schreibt (wahrscheinlich noch in Unkenntnis der Bedeutung Heines für den "Krysolov") am 14.6.1926: "Крысы как образное средоточье всей идеи вещи!! Социальное перерождение крыс!! - идея потрясающе простая, гениальная" (*Voprosy literatury* 4, 1978, 273).

Wir scheinen auch im Widerspruch zu Cvetaevas eigenen Äußerungen über den thematischen Schwerpunkt zu stehen. So akzentuiert sie in bezug auf den Publikationsort z. B. die politische Brisanz des Poems:

"Бедная 'Воля России'. Героизм поневоле или: bonne mine au mauvais jeu (...). Убедена, что никто из редакторов его не читает" (Brief an O. E. Kolbasina-Černova vom 30.9.1925, *Neizd. pis'ma*, 199). - "Эсеровской Воли России, ей я многим обязана, ибо не уставали печатать (...) самые непонятные для себя вещи: всего Крысолова" (Brief an Ju. Ivask vom 4.4.1933, in: *Russkij literaturnyj archiv*, New York 1956, 212).

Doch sind hier unserer Meinung nach Produktions- und Rezeptionsvorgang zu unterscheiden. Für den zeitgenössischen Leser - dessen war sich Cvetaeva bewußt - hatte die sozialpolitische Satire natürlich ungleich größere Bedeutung. Aber auch Cvetaevas späterer Aussage in

"Natal'ja Gončarova", "ves' Krysolov po prikazu kryš", stehen wir zurückhaltend gegenüber. Der erste Anstoß zur Arbeit hat sich schließlich auf eine metachrone Ebene und ins grundsätzlich Existentielle ausgeweitet, was das Poem erst zur "étičeskaja satira"⁴⁷ werden ließ. Die Verbindung von Rattenfänger- und Kitež-Sage, sozialpolitischer und existentieller Thematik im "Krysolov" deutet vor allem darauf hin, daß Cvetaeva ihre existentielle und poetologische Krise, in die sie als Lyrikerin in der nachrevolutionären Emigration geriet, im historischen Kontext verwurzelt und als überindividuellen Konflikt sah. (Dabei reflektiert sie nicht zufällig ihre Krise in der *lyrisch-epischen* Gattung der *poëma*.) Gerade die Doppelthematik im "Krysolov" hindert auch, Kap. VI als eine einzige großangelegte Regression zu lesen. Die Verbindung beider thematischer Ebenen und die Realistik der Schlußszene zeigen - allen Ratsherren von der Romantik zum Trotz -, daß der Ort der Realisierung von Dichtung nur "v mirach sich" ("Geroj truda", Prosa, Bd. I, 184) sein kann. Der "Krysolov" offenbart - im historisch besonderen Ausschnitt - aber einmal mehr die ganze Problematik dieses "v".

Zuletzt eine Bemerkung zur möglichen methodischen Auswertung unserer Arbeit: Cvetaevas lyrisches Hauptwerk, etwa ihr Sammelband "Posle Rossii", ist ein wenig geeignetes, weil sehr dürftiges Feld für *podtekst*-Studien oder Arbeiten zur Dialogizität bzw. Intertextualität. Der "Krysolov" macht hier, wie sich zeigte, eine Ausnahme. Eine Analyse der Ursache und Funktionalisierung von "fremder Rede" und "Zitaten" im Poem sowie der Bedeutung der Zurücknahme des "Kitež"-Textes vom ersten Entwurf zur endgültigen Fassung hin scheint uns ins Zentrum der Werkinterpretation zu führen. - Unsere Kommentierung des "Krysolov" sowie das Verfolgen der "Kitež"- und "Krysolov"-Motivlinien vor und nach dem Poem weisen andererseits auf die Fruchtbarkeit eines weiteren methodischen Ansatzes hin: die Entwicklung der spezifischen poetischen Sprache Cvetaevas als einen Prozeß der Bildung sekundärer Mythen (vergleichbar etwa mit der poetischen Sprache Rilkes) zu verstehen.

Wird im "Krysolov" als kompensatorisches Gegenbild zur irdischen Stadt noch Kitež assoziiert, sieht Cvetaeva Dasein und Funktion des Dichters noch in der Sagengestalt des Rattenfängers ausdrückbar, so greift sie dann 1934 auf ein ganz anderes Sinnbild für die Existenz des Lyrikers zurück. Es ist das aus der Geschichte der orthodoxen Kirche stammende, vor allem auch in der Ikonenmalerei überlieferte Bild des *stolpnik*.⁴⁸

A n m e r k u n g e n

1. Als Vorlage dient auch hier ein synthetischer Text des "Krysolov" (vgl. G. WYTRZENS, Zum Wortschatz des "Krysolov" der Marina Cvetaeva, in: *Wiener Slavistischer Almanach* 1, 1978, 109 f.); zitiert wird im wesentlichen nach der Ausgabe M. CVETAeva, *Izbrannye proizvedenija*, Moskva-Leningrad 1965 (IP), die dort fehlenden Verse werden nach der Ausgabe in *Volja Rossii* 1925/26 zitiert (Kapitel römisch, Verszeile arabisch beziffert). Weitere Zitate im fortlaufenden Text sind folgenden Ausgaben entnommen: M. CVETAeva, *Nesobrannye proizvedenija*, München 1972 (NP); dies., *Izbrannaja proza v dvuch tomach*, New York 1979 (Prosa, Bd. I/II); dies., *Neizdannye pis'ma*, Paris 1972 (Neizd. pis'ma).
2. Für die Kenntnis der Datierung beider Entwürfe danke ich E. B. Korkina.
3. Vgl. dazu: *Kratkaja Literaturnaja Ėnciklopedija*, Moskva 1966, t. III, 577-578.
4. K. SIMROCK, *Ausgewählte Werke in 12 Bänden*, Leipzig 1907, Bd. I, 77-79; hier beziehe ich mich auf Ausführungen von Prof. Wytrzens.
5. Ebd., 77.
6. Ebd.
7. J. W. von GOETHE, Weimarer Ausgabe, Bd. I, Weimar 1887, 183; das Gedicht wurde u. a. auch von Hugo Wolf vertont.
8. Vgl. G. WYTRZENS, Zum Wortschatz des "Krysolov" der Marina Cvetaeva, 116.
9. J. W. von GOETHE, Hamburger Ausgabe (HA), Bd. III, Hamburg ⁸1967, 117. Daß Cvetaeva sehr früh mit dem Werk Goethes, "moego večnogo sputnika" (so am 9.6.1926 an O. E. Kolbasina-Černova, in: *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 22, 1976, 115) bekannt war, belegt z. B. ihr Gedicht "Germanii" (1.12.1914), aber auch die Prosaskizze "O Germanii" (1919).
10. HA, Bd. III, 364; das gleiche Goethe-Zitat erscheint in "Poët o kritike" (1926): "'Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss'. Da, no nužno èto Vergängliche znat', inače moe podobie budet ložnym" (Prosa, Bd. I, 230); Synonyme für das "Vergängliche" sind hier "vešč'", "vnešnee", "vidimoe". Daß Goethes "Faust" Cvetaeva während der Arbeit am "Krysolov" gegenwärtig war, bezeugt auch der Essay "Geroj truda" (1925), den sie zwischen dem IV. und V. Kapitel des Poems schrieb; vgl. dort: "Gëtevskoe slovo ["In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister"] - ochrana ot demonov: mozet byt', samoj krajnej, tajnoj, beznadežnoj strasti Brjusova" (Prosa, Bd. I, 177) und die entsprechende Passage über den "Hellenen" Goethe im "Krysolov" (IP, 517).
11. Brief vom 12.4.1925 an O. E. Kolbasina-Černova, in: *Neizd. pis'ma*, 163.
12. Vgl. G. WYTRZENS, Zum Wortschatz des "Krysolov" der Marina Cvetaeva, 112; zur Rezeption der "Aphorismen und Fragmente" Heines (in: *Sämtliche Werke*, München 1978, Bd. IV) vgl. Cvetaevas Anmerkung in "O Germanii" (NP, 473). Heines Aphorismen zum Thema "Demokratie und Literatur", besonders "Demokratischer Haß gegen die Poesie" (Bd. IV, 744), waren nicht nur für Kap. 9 und 10 von "Poët-

ma Gory (1924), sondern auch für die Polemik in Kap. V des "Krysolov" von Bedeutung.

13. H. HEINE, Sämtliche Werke, München 1978, Bd. II, 98; auf die Analogie von Apoll (dem Musenführer) und Rattenfänger verweist übrigens V. N. TOPOROV, "Muzy": Soobraženija ob imeni i predistorii obraza, in: Slavjanskoe i balkanskoe jazykoznanie, Moskva 1977, 65.
14. Vgl. ihre Angaben zu den Quellen von "Car'-Devica", "Molodec" oder "Pereuločki".
15. Vgl. ihre "Povesti o sokrovennom grade Kiteže" (1713) und allgemein dazu: V. L. KOMAROVIČ, Kitežskaja legenda. Opyt izučeniija mestnych legend. Moskva-Leningrad 1936.
16. Brief vom 14.2.1925 an O. E. Kolbasina-Černova, in: Neizd. pis'ma, 132.
17. "Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii" V. I. Bel'skogo. Muzyka N. Rimskogo-Korsakova. S.-Peterburg 1907 (im folgenden: Skaz.).
18. Vgl. die Angaben in dem Klavierauszug: N. Rimskij-Korsakov, Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii. Libretto V. I. Bel'skogo. Klavir. Predislovie I. Remizova, Moskva 1934.
19. Das "Skazanie" gleicht einem allegorischen Mysterienspiel; vgl. die Parabel des Gusli-Spielers (Skaz., 16), die Parallelisierung von Fevronijas Gebet (33) und Mariae Schutz und Fürbitte (40 f., 44), Kuter'ma und Judas (31) bzw. Antichrist (54), Kitež und Himmlischem Jerusalem (17, 73); auf musikalischer Ebene entsprechen dem motivische Anleihen aus der orthodoxen Kirchenmusik.
20. Etwa in "die Romantikerin" Cvetaeva (die zu Unrecht verbreitetste Ansicht in der Forschungsliteratur, die den Wandel von "Psicheja" zu "Remeslo" und die spätere Entwicklung Cvetaevas unberücksichtigt läßt) oder "die Realistin" Cvetaeva; schon die ersten Besprechungen des "Krysolov" betonen die komplexe Position, die Cvetaeva hier bezieht (vgl. B. Pasternaks Brief an Cvetaeva vom 14.6.1926, in: *Voprosy literatury* 4, 1978, 272-276 und D. S. MIRSKIJ, "Krysolov" M. Cvetaevoj, in: *Volja Rossii* VI/VII, 1926, 99-102).
21. Ausnahmen sind etwa W. Raabes Novelle "Die Hämelschen Kinder" (1863) und J. Wolffs Versepos "Der Rattenfänger von Hameln" (1876), beide aber ohne Bedeutung für den "Krysolov".
22. In Kap. II, III und VI, jeweils dort, wo sich Motivparallelen zum "Kitež"-Text bzw. zur Gestalt Fevronijas finden.
23. Im II. Akt der Oper fällt der Ansatz zur Opposition von guter und böser Stadt, Velikij und Malyj Kitež, auf (vgl. die Rede der "besseren Leute", Skaz., 19, und die der Bettler, 21), was sicher zu den eschatologischen Elementen des Textes zu rechnen ist, aber auch Malyj Kitež und 'Hammeln' einander näher bringt.
24. Vgl. im übrigen die Entsprechung von Kuter'mas spöttischem Festtagslied: "Bratcy, prazdnik u nas, / V skovorodki zvonjat, / V bočki blagovestjat" (Skaz., 21 f.) und der Festrede des Bürgermeisters: "Prazdnik kotlov, / Šestvie protvinej, - / (..) / Bejte v skovorody" (IP, 510).
25. H. HEINE, Sämtliche Werke, München 1978, Bd. I, 813.
26. Weitere Parallelen zwischen beiden Texten seien nur kurz er-

- wähnt: das von Fevronija vorgebrachte "son"-Motiv im I. Akt des "Skazanie" und in Kap. II des "Krysolov" (einen Traum hat hier im Sinne der Autorin nur Greta); das "paj"-Motiv im III. Akt (das Lied der Tataren, Skaz., 48 f.) und in Kap. II des "Krysolov"; außerdem die Mischung aller drei Gattungsebenen (Lyrik, Epik, Dramatik) und die Vielfalt der kleinen Gattungsformen in beiden Werken; auf lexikalischer Ebene finden sich hier wie dort die volkssprachlich-poetischen "an", "gol'", "nic", "alye rozany", "se", "oko" u.a.
27. Parallel dazu ist die Vernichtung der Zeit in Kap. IV von "Miru kotoryj god? / Miru kotoryj mig?" bis "Oka poslednij vzmach / I nikotoryj mig / Miru .." (IP, 505 f.) zu lesen.
 28. Eine für den "Krysolov" wichtige Ausnahme macht das Poem "The Pied Piper of Hamelin" (1842) von Robert Browning. Das lahme Kind, das nicht schnell genug folgen konnte, erzählt hier von dem "joyous land" (217), das der Rattenfänger den Kindern verhieß und von dem es nun ausgeschlossen bleiben muß. Browning setzt außerdem ähnlich wie Cvetaeva den Akzent auf das Motiv des Wortbruchs - "Let us keep our promise" (219) will er seinem jungen Zuhörer mit dem Poem sagen -; durch die Kenntnis der Verse 194-202 (216) aber lassen sich IV/86-89, 91 und 93 f. des "Krysolov" leichter als Geräuschvergleiche für das Herbeieilen der Kinder erschließen; VI/78-81 erweist sich von daher als Aufnahme des Vergleichs von Browning: "And, like fowls in a farm-yard when barley is scattering, / Out came the children running" (216), vgl.: *The Complete Works of R. Browning*, ed. by Ch. Porter and H. A. Clark, vol. IV, New York 1898, 209-219.
 29. Vgl. "Geroj truda" (1925; Prosa, Bd. I, 176) und aus der Perspektive des Rezipienten A. Belyjs Äußerungen 1922 in Berlin über den Sammelband "Razluka", in: "Plennyj duch" (1934; Prosa, Bd. II, 99 f.).
 30. Vgl. "Otvjet na anketu žurnala 'Svoimi putjami'" (1925): "Edinstvennoe orudie vozdejstvija pisatelja - slovo" (Prosa, Bd. II, 305).
 31. Vgl. dazu die Briefe an R. Gul' (5./6.3. und 27.5.1923), in: *Novyj žurnal* 58 (1959), 177, 182, sowie den Brief an Bachrach (9.6.1923), in: *Mosty* 5 (1960), 305.
 32. Beide Motive hatte Cvetaeva schon bei einer Lieblingsautorin ihrer Kindheit (deren Frauen-Romane für sie vor allem in den dreißiger Jahren von Bedeutung waren), in S. Lagerlöfs "Nils Holgersson" vorfinden können, allerdings unverbunden nebeneinandergerichtet; vgl. Sel'ma LAGERLÖF, *Čudesnoe putešestvie mal'čika po Švecii*, S.-Peterburg 1908, t. I, Kap. 4: "Dom Glimminge" (die Rattenfängersage) und Kap. 14: "Dva goroda" (die Sage von der versunkenen Stadt). Für diesen Hinweis danke ich M. L. Gasparov.
 33. Cvetaeva unterläuft hier ein bezeichnender Versprecher: "Marija Feodorovna" ist eine Kontamination aus dem Namen der Zarin, Aleksandra Feodorovna, und dem der Mutter, Marija Aleksandrovna.
 34. Vgl. z.B. "Bunt galuna v perednej" (IP, 517) oder "Ščeki - mak, / Brovi - ež" (IP, 511).
 35. Brief vom 4.4.1925 an O. E. Kolbasina-Černova, *Neizd. pis'ma*, 159.
 36. G. WYTRZENS, *Das Deutsche als Kunstmittel bei Marina Cvetaeva*, in: *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 15 (1969), 69.
 37. Kap. II des 1. Teils dort; vgl. *Neizd. pis'ma* 89, 120 und 135.

38. Vgl. den Brief vom 6.7.1926 an R. M. Rilke: "Darum wird man Dichter (wenn man es überhaupt werden könnte, wenn man es schon nicht allem voraus *sei!*) um nicht Franzose, Russe etc. zu sein, um alles zu sein. (...) Nationalität - Ab- und Eingeschlossenheit. Orpheus sprengt die Nationalität" (*Zeitschrift für Slav. Phil.* 41, 1980, 164).
39. Sie ist die Norm, an die sich Cvetaevas Satire rückbindet.
40. Wenngleich die Distanzen natürlich deutlich sind, etwa dort, wo Cvetaeva die Ratten-Moral "Kol' ne bos - krovosos, / Kol' ne bit - parazit" (III/271 f.) in ihrer militanten Konsequenz auf die Spitze treibt (III/286-293).
41. Vgl. dazu: "Strast' vsjakogo poëta k mjatežu, olicetvorennomu odnim. (...) K prestupivšemu. - Net strasti k prestupivšemu - ne poët. (Čto èta strast' pri revoljucionnom stroe oboračivaetsja u poëta kontr-revoljuciej - estestvenno, raz sami mjatežniki oboračivajutsja - vlast'ju)" ("Puškin i Pugačev", 1937, Prosa, Bd. II, 290).
42. 1919 brachte sie Cvetaeva auf die Formel: "Em vaš chleb i ponošu. - Da. -" ("O blagodarnosti", Prosa, Bd. I, 102).
43. Anya M. KROTH, Dichotomy and 'Razminovenie' in the Work of M. Tsvetaeva, Ann Arbor 1978, 284.
44. Ebd., 289 f.
45. Vgl. M. Vološins dreiteiligen Gedichtzyklus "Kitež" (ca. 1921); genauere Angaben zum Publikationsort sind mir nicht möglich, da ich die betreffende Ausgabe bisher noch nicht einsehen konnte. Von anderer politischer Position aus konnte das Motiv aber auch zur Darstellung des nahtlosen Übergangs in die neue Zeit dienen, in der man mit Fabriken am See Svetlojar das alte Kitež fort-elektrifiziert, vgl. Nikolaj Kljuevs Gedicht "Rus'-Kitež" (ca. 1918) aus dem Zyklus "Krasnyj ryk", in: Sočinenija, München 1969, t. I, 486 f.
46. Vgl. die Nennung der "Rus'" in den Kitež-Zitaten von 1918 und 1922; vgl. zudem den Brief vom 10.5.1925 an O. E. Kolbasina-Černova: "Rossija - v nas, a ne tam-to ili tam-to na karte, v nas i v pesnjach" (Neizd. pis'ma, 176) und "Otvét na anketu": "Rossija ne est' uslovnost' territorii, a nepreložnost' pamjati i krovi" (Prosa, Bd. I, 305).
47. D. S. Mirskij nennt als Thema "proslavlenie (...) der deutschen Musik - i posramlenie kosnosti i podlosti ustroennogo obščestva", ohne die Verbindung dieser so verschiedenen Themenkerne zu klären; seiner zusammenfassenden thematischen Kennzeichnung schließen wir uns jedoch ganz an: "Èto ser'eznaja 'političeskaja' (v samom širokom smysle) i ètičeskaja satira" (in: *Volja Ros-sii* VI/VII, 1926, 101, 102).
48. "Чистая лирика - всего лишь запись наших снов и чувств. Чем лирик больше, тем запись тише. - Пешеход и столпник. Ибо поэт без истории - это столпник" ("Poët s istoriej i poët bez istorii", 1933; der nur in serbokroatischer Übersetzung erhaltene Aufsatz erschien in: *Ruski arhiv* XXVI/XXVII, Belgrad 1934, 104-142; vgl. auch M. CVETAEVA, Sočinenija, Moskva 1980, t. II, 429). Und weiter: "Мне в современности и в будущем - места нет. *Всей* мне - ни одной пяди земной поверхности, этой малости - мне - во всем огромном мире - ни пяди (Сейчас стою на своей последней, незахваченной [..] только потому, что на ней *стою*: твердо стою: как памятник - собственным весом, как столпник на столпу) (Brief vom 3.4.1934 an Ju. Ivask, in: *Rusckij literaturnyj archiv*, New York 1956, 214).

С. ПОЛЯКОВА (Lausanne)

ПОЭЗИЯ И ПРАВДА В ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ ЦВЕТАЕВОЙ "ПОДРУГА"

Цветаевский цикл "Подруга"¹ – отклик на кратковременный, но бурный роман с поэтессой С. Парнок.² Все в нем запечатленное – подлинная реальность, и тем поучительнее наблюдать, как достоверность, даже у такого принципиально преданного ей поэта, как Цветаева, изменяется, становясь из субстанции чистой Wahrheit субстанцией Dichtung в смысле знаменитой гетевской формулы.

Несмотря на дыхание подлинной жизни и полнейшей искренности, ошибочно было думать, а это невольно делаешь, что цикл "Подруга" – серия моментальных фотографий. Хотя нередко даются указания, что то или иное событие произошло вчера или сегодня, в такой-то и такой-то час, хотя Цветаева не скупится на фенологические приметы и подробности, характеризующие обстановку, типа "в воздухе нагретом пыль и деготь", пользуется располагающей к доверию интонацией припоминания, несмотря на подлинность реалий – московская жизнь той поры запечатлена во всей ее характерности, перед нами все же не фотография, не снимок с природы, а композиция, возведенная с определенным расчетом: действительность служит Цветаевой только материалом, на свой вкус организуемом ею, так что правда, не теряя своей достоверности, оказывается... поэзией. Лучше всего это видно на примере пятого стихотворения.

Здесь заботливо фиксируется день, место и время действия: мы узнаем, что дело происходит зимой, в Москве, указана даже улица – Большая Лубянка, в восьмом часу вечера; это осторожность последнего определения – неуверенное, приблизительное "часу в восьмом" создает иллюзию щепетильной добросовестности рассказчика. Стихотворение помечено 26 окт. (ст. стиля) 1914 г.; поскольку речь в нем идет о том, что произошло "сегодня", – то, о чем мы читаем, имело место 26 окт. 1914 г. В этот вечер, как мы узнаем из рассказа автора, он неожиданно увидел на улице свою подругу, мчавшуюся по Большой Лубянке в санях в обществе какой-то высокой женщины:³

Сегодня часу в восьмом
Стремглав по большой Лубянке,
как пуля, как снежный ком,
куда то промчались санки.
Уже прозвеневший смех...
Я так и застыла взглядом:
Болос рывеватый мех
И кто-то высокий рядом!

Далее несколько раз настойчиво упоминается о зимнем облике Москвы - адресат "путь открывает санный", мчится "в снежный вихрь", кот- да "снет осыпался бело" и, наконец, обращение к подруге натгнетает ощущение холода и снега андерсеновской ассоциацией:

Ваш маленький Кай замерз,
О, Снежная королева!

Однако данные наблюдения над пологом, сделанные в этот день, не подтверждают нарисованной Цветаевой картины - 26 окт. ст. ст.

1914 г. в Москве не шел снег и не было санного пути.⁴ Разгадку

появления у Цветаевой примет зимнего дня следует искать в завер- шении стихотворения:

Ваш маленький Кай замерз,
О, Снежная королева

тем более, что, по собственному признанию Цветаевой стихотворение пишется рати его последних строк.⁵

Уподобление себя Кая, попавшему в ледяное царство, а подруги

- Снежной королеве выражало центральную мысль стихотворения: ли-

рическая героиня замораживает, убивает как непостоянством и коло-

дым: холод, зима, Снежная королева, - все это метафора не любви,

охлаждения, измены.

Если, не побоявшись упреков в педантизме, подвергнуть анали-

зу и другие факты, упомянутые в стихотворении, то и здесь она-

ружится разрыв между Wahrheit и Dichtung.

В этом же "санном" эпизоде - вполне закономерно, так как он

был сконструирован, а не срисован с натуры - можно заметить пре-

дательски вылезавшие "миласовы уши": упомянуто о том, что автор,

когда мимо него проносятся санки, замечает, как лирическая героиня

запахивает меховую полость:

Oh, je ne peux, j' étouffe
Вя крикнули ва весь голос,
Размашисто запахнув
На ней меховую полость.

Описание движение, типичное, когда санки только размешаются и
лошадь еще не тронула, странно представить себе совершающимся

во время бега санок, уже летящих "как пуля, как снежный ком". Эта характерная бытовая деталь, использованная, по-видимому, чтобы придать сцене больше жизненной правды, попав из типичной ситуации в нетипичную, напротив, расшатывает веру в "фотографичность" эпизода.⁶

Обратим внимание еще на одну мелочь - лирическая героиня расмашисто запахнула меховую полость на своей спутнице; появление этого "на ней" указывает, что жест заимствован из "чина проводов дамы", когда мужчина только сажает ее в сани, но не сопровождает. Если предположить, что петелька полости уже по дороге расстегнулась, то слова "на ней" не имели бы смыслового оправдания.

Помимо желания насытить рисуемую сцену выразительными бытовыми подробностями, автор упоминая об этом запаховании полости, хотел, вероятно, передать и психологическую сторону дела, характер отношений между лирической героиней и ее спутницей, отраженный этим галантным жестом.

Как бы там ни было, коль скоро бытовая подробность с трудом "влезает" в изображаемую ситуацию, это свидетельствует о том, что ситуация не столько воспроизведена памятью, сколько сконструирована из запаса прежде накопленных жизненных наблюдений.

Известные сомнения в смысле своей фактичности вызывает и эпизод гадания в монастырской гостинице (№ 7). Чтобы поверить в его реальность, надо допустить, что кто-то из двоих действующих лиц имел при себе карты. Допущение вполне возможное, так как в те времена любительницы пасьянсов действительно носили за собой карты, но все же эпизод выглядит как-то искусственно, и правдоподобнее предположить, что карты появились для сгущения атмосферы греха: двое влюбленных друг в друга женщин в монастырской гостинице обмениваются ласками и гадают.

В нужном себе духе Цветаева модифицирует и духовный облик адресата. Со своей тогдашней страстью к романтике демонического - достаточно вспомнить ее юношеского Наполеона - она стилизует образ лирической героини под импонирующий ей, двадцатилетней, идеал роковой женщины. Между тем, как показания писем Парнок (в стихах этого раннего периода она тоже в известной мере ретуширует свой автопортрет), и воспоминания людей, которые общались с ней, решительно не подтверждают наличия у Парнок этих демони-

чески-романтических черт.

Под пером Цветаевой лирическая героиня - "юная трагическая леди, которую никто не спас", напоминающая "всех героинь шекспировских трагедий", над ней "как грозовая туча - грех", - она "так устала повторять любовный речитатив", она "сеет вдохновенные соблазны", "подвластна темному року", "язвительна и жгуча", ее "хоть разорвись над гробом - уж не спасти" и даже веер, ей принадлежий, "пахнет гибельно и тонко".

В угоду придуманной Цветаевой демонической маске изменяется характер Парнок, человека импульсивного, порывистого, увлекающегося:

Вижу я...
По тяжелым надбровным выступам:
Это сердце берется - приступом.

Воображаемому внутреннему портрету соответствует и внешний, столь же непохожий на оригинал. Его компоненты - "надменные губы", "властолюбивый рот", "властолюбивый лоб", "властные руки", "бескровные руки", "лицо без малейшей краски". Между тем с фотографий Парнок того времени смотрит мягкое, даже нежное, отнюдь не властное лицо, и реальному облику отвечает лишь упоминание о характерной для внешности Парнок большим выпуклом лбе ("мой демон круглолобый", "незнакомка с челом Бетховена", "ослепителен уступ Бетховенского лба"), низким, несколько хриплом голосе ("голос чуть с хрипотцой цыганской"), да о бледном лице. И эти подлинно портретные черты стилизованы Цветаевой. Если, например, В. Ходасевич в своем некрологе Парнок вспоминает о "бледном лице" и "незвучном, но мягком, довольно низком голосе",⁷ Цветаева сгущением свойства добивается романтически-демонического впечатления, говоря о "бескровных" руках, "лице без малейшей краски", или для своих определений ищет аналогий в арсенале цыганской романтики "голос - чуть с хрипотцой цыганской".

В результате вопреки отклонениям от того, что и как было на самом деле, стихи "Подруга" передают атмосферу тех дней и отношений и сохраняют нам образ Парнок, увиденный одновременно пристрастным взглядом возлюбленной и прозорливым поэта, угадавшего в авторе, не раскрывшем еще своих данных, замечательные возможности:

Открываю тебе и миру я
Все, что нам в тебе уготовано,
Незнакомка с челом Бетховена.

Стихотворения, составляющие цикл "Подруга", по существу повествование о романе, передающее события, начиная с первой встречи и кончая разрывом. Между этими полюсами, знакомством и разлукой, в прихотливой последовательности располагаются различные эпизоды: возвращение автора после любовного свидания, сцена, где лирическая героиня не хочет выходить из дому, и это почему-то наносит непоправимый вред ее отношениям с адресатом, день безумств, начавшийся в праздничной рыночной суеде и завершившийся в стенах монастырской гостиницы, встреча на Большой Лубянке, ревность, предчувствия разрыва, его наступление. В качестве завершающего романа эпилога следует рассматривать стихотворение из "Верст", неожиданное после жестокого и даже грубого "Вспомните, всех голов мне дороже":

Будет день - умру - и день - умрешь,
Будет день - пойму и день - поймешь...
И вернется нам в день прощенный
Невозвратное время оно.⁸

Таким образом, сюжет не вытянут в хронологическую линию - первое знакомство, например, описано лишь в 10-м стихотворении - и события не соответствуют реальной последовательности своего возникновения во времени.

Необычайно тщательно и тонко прочерчены психологические характеристики действующих лиц, сконцепированных во всем противоречии их сложной внутренней жизни. Это осуществляется средствами декларативно-описательными, когда называется та или иная особенность внутреннего облика, например: "Вы язвительны и жгучи и лучше всех" или "Сердце лет пяти". Но используются и косвенные средства характеристики: психологическое состояние или особенность душевного склада могут быть вычитаны из поведения. Так, о религиозности адресата свидетельствует то, как благоговейно-бережно рука ставит перед образом свечу:

... С какою бережностью вставили
В подсвечник желтую свечу.

Эпизод с иконой Богородицы или поведение в монастырской гостинице в сочетании с этим благоговейно-религиозным жестом содействует созданию противоречивого характера. Примеров такого рода косвенного раскрытия личности множество.

Смятение чувств лирической героини в сцене первого знакомства передано упоминанием о рассеянно-автоматическом движении, с кото-

рым она вынимает из сумки и роняет платок:

Вы вынули длинным жестом
И выронили платок.

Предвкушение борьбы автора за свой выбор (для недавно вышедшей замуж женщины он в глазах общественного мнения вдвойне предосудителен) - вызывающей позой и игрой, чтобы сильнее шокировать оппонента, возможно, обручальным кольцом:

С каким-то глядевшим косо,
уже предвкушая стычку,
Я полулежала в кресле,
Вертя на руке кольцо.

Цветаевой вообще свойственна демонстративность граничащая с эпатажем. Сказывается она и при решении взятой ею необычной для русской литературы темы - ведь за немногими исключениями (Апухтин, Кузмин, Парнок) она не попадала в "большую" литературу. Новые герои Цветаевой, если считать эталоном традиционную любовную пару, его и ее, - повлекли за собой появление необычных для нее чувств: вместо типичного для Цветаевой в это время мятежного, буйного отношения к миру и окружающим - умиленность и инфантильные эмоции, характерные для подобных привязанностей с их дочерне-материнским комплексом ощущений. Рыжие карусельные, а может быть и живые лошадки, которых автор видит, толкаясь по "рождественскому рынку", вызывают - так как волосы подруги с рыжеватым отливом - инфантильную нежность:

И всеми рыжими лошадками
Я умилялась в Вашу честь.

Слова "умиляться", "умилительно" неоднократно повторяются здесь Цветаевой. В лице подруги ее внимание останавливает умилительная чистота его овала:

До умилительности чист
Истаявший овал,

а пальцы не без детски-инфантильного оттенка неизменно - пальчики:

Как я по Вашим узким пальчикам
Водила сонною щекой

(родина этого ласкового прикосновения сонной щекой к рукам - детская!), или:

В форме каждого злого пальчика
Нежность женщины, дерзость мальчика

и

Я помню...
Как встали, кусая пальчик.

В стихотворении из "Верст" эти чувства предельно-отчетливо сформулированы:

В оны дни ты мне была как мать
Я в ночи тебя могла позвать.

(речь идет о ночном крике ребенка, ищущего в матери опору) и далее:

... вспомяни
Незакатные оны дни,
Материнские и дочерние,
Незакатные, невечерние.⁹

Господство в отношениях между любящими этого дочерне-материнского комплекса отразилось и на образах, в которых поэт видит самое себя - он то замерзающий маленький Кай, попавший во власть могущественной Снежной Королевы, то спартанский ребенок ("зачем тебе, зачем тебе моя душа спартанского ребенка").¹⁰

Мир материальной действительности щедро представлен в "Подруге". Это сказывающееся здесь пристрастие к изображению реалий связано скорее всего с душевным подъемом автора, ощущающего себя в это время счастливым и чувствующего потребность пропустить свою любовь через все сумерки, прогулки, снегопады, увидеть ее отражение во всех окружающих вещах, начиная с севрских фигурок и кончая рыночными розовыми вафлями. Этим как бы воскрешается древний средневековый символизм, усматривающий связь самых обыденных предметов с иерархически самыми высокими сущностями и потому приписывавший каждой бытовой безделице особую значимость. Цветаева запечатлела картину московской улицы, гадающих барышень (у них в руках и карты, и зеркало, и кофейная гуща), веселый предпраздничный рынок, день эксцентричных подруг, дала, наконец, великолепное изображение московского салона. В "Подруге" возникают бродячая певица, бабы, торговцы, с божбой сбывающие свой товар, а главное типичные для того времени вещи, - море вещей - набитые покупками муфты, горящий камелек, дорогой фарфор, поддевки, церковные свечи, пасьянсные карты, модные тогда духи White Rose и т.п.

Наличие не вполне обычной любовной ситуации обуславливает пристальное внимание автора к одежде лирической героини (кроме женского "профессионального" интереса, роль играет, разумеется, то обстоятельство, что эта одежда принадлежит любимой женщине и этим заслуживает особого внимания). Потому появляется и "черная

замшевая сумка" лирической героини и ее веер, и другие предметы дамского обихода - платье, сидящее "черным панцирем", серый мех шубки, кольцо с опалом, эмалевая брошка. Внимание фиксируется невольно и на своем платье -

Как весело сверкал снежинками
Ваш серый, мой соболий мех

или

Мы были: я в пышном платье
Из чуть золотого фая.
Вы - в вязаной черной куртке
С крылатым воротником.

Появляется даже типично дамский интерес к цвету и материалу "шикарных", очевидно, вещей (черная замшевая сумка, вязаная черная куртка, чуть золотой фая), к фасонам платья (пышное платье, крылатый воротник) и типично дамский лексикон. Как далека здесь Цветаева от символических реалий, обычно свойственных ее искусству. Вспомним "розовое платье", которое "никто не подарил", "слезы на лице моей облезлой" или "плащ цвета времени и снов".

В духе парадоксальной противоречивости самой личности Цветаевой, жизненная правда в "Подруге" на поверку оказывается часто поэзией, а поэзия, неожиданно, - правдой.

П р и м е ч а н и я

1. В России цикл "Подруга" не увидел света; из него (без указания на имя адресата) было опубликовано лишь несколько стихотворений - "Сегодня таяло" (День поэзии, М. 1968, в дальнейшем - ДП); "Вам одеваться было лень" (Избр. произведения, М.-Л. 1965, в дальнейшем - ИП); "Все глаза под солнцем жгучи" (ДП); "Сини подмосковные холмы" (ИП); "Есть имена" (ДП); "Хочу у зеркала" (ИП); "Вспомните всех голов мне дороже" (ДП). Я пользовалась текстом, восходящим к архиву М. И. Цветаевой и хранившимся до последних лет у ее дочери А.С. Эфрон, где стихи следуют в таком порядке: 1. "Вы счастливы?" 2. "Под лаской плюшевого пледа." 3. "Сегодня таяло". 4. "Вам одеваться было лень". 5. "Сегодня, часу в восьмом". 6. "Ночью над кофейной гущей". 7. "Как весело сиял снежинками". 8. "Свободно шея поднята". 9. "Ты проходишь своей дорожкой". 10. "Могу ли не вспомнить я". 11. "Все глаза под солнцем жгучи". 12. "Сини подмосковные холмы". 13. "Повторю в канун разлуки". 14. "Есть имена". 15. "Хочу у зеркала". 16. "Вспомните: всех голов мне дороже". 17. "В первой любила ты". Вместе с этими 17-ю стихотворениями следует рассматривать и 18-е, напечатанное Цветаевой позднее и без обозначения адресата в составе "Верст" (Госуд. изд-во, М., 1922, 60) "В оны дни ты мне была как мать". В экземпляре этого сборника, принадлежащем М.С. Лесману, рукой Цветаевой помечено имя адресата - С.Я. Парнок. В 1976 г. "Подруга" была опубликована во Франции в книге: Марина Цветаева "Неизданное (Стихи, театр, проза)", Paris, YMCA-

Press. Эта публикация отличается от использованного мною списка (текст его я дала в приложении к "Собранию стихотворений" Парнок, Ann Arbor 1979; он появился позднее "Неизданного" Цветаевой, так как печатание его по независящим от меня обстоятельствам сильно задержалось) последовательностью двух стихотворений цикла - № 17 Списка предшествует № 16 -, а также следующими опечатками и разночтениями: стр. 65 "Сильней, чем я желанной" - Список: "Сильнее, чем я желанной"; стр. 67 "Был благостен и изнеможен" - Список: "Был благостен, изнеможен"; стр. 70 "Опахалом чудись или тросточкой" - Список: "Опахалом чудись иль тросточкой" и "Под тяжестью рыжей краски" - Список: "Под тяжестью рыжей каски"; стр. 73 "Чьи-то взгляды слишком уж нежны" - Список: "Чем-то взгляды слишком уж нежны"; стр. 74 "И еще скажу тебе я" - Список: "И еще тебе скажу я"; стр. 75 "Жалобный вой зурны" - Список: "Жалобный зов зурны".

2. С.Я. ПАРНОК (1885-1933) - поэтесса, переводчик, литературный критик (до революции подписывала статьи псевдонимом Андрей Полянин), автор сборников "Стихотворения", Пг., 1916; "Розы Пиерии", М.-Л., 1922; "Лоза", М., 1923; "Музыка", М., 1926; "Вполголоса", М., 1928 и большого количества неизданных при жизни стихов, которые обеспечивают ей место в первом ряду русских лириков XX века. См.: С. ПАРНОК, Собрание стихотворений, Ann Arbor, 1979.
3. Сходная ситуация отражена в другом стихотворении Цветаевой, написанном приблизительно в это же время и опубликованном в "Неизданном" - "В тумане, синее ладана" (стр. 83).
4. Летопись Николаевской Глав. Физ. обсерватории. Наблюдения Глав. Физ. обсерв. и метер. станций ее района, вып. IV, 1914. Пб. 1915.
5. М. ЦВЕТАЕВА, Проза, Нью-Йорк 1953, 272.
6. Строки Блока из стихотворения "На островах"

И чту обряд: легко заправить
Медвежью полость на лету

 не противоречат приведенному выше рассуждению.
7. *Возрождение*, 1933, № 1 (3026), 3.
8. М. ЦВЕТАЕВА, Версты, Госуд. из-во, М. 1922, 60.
9. В "Письме к амазонке" Цветаева тоже говорит о материнском характере любви инициативной (условно говоря, мужской) ведущей стороны. Материнское отношение к объекту любви закономерно встречается и у Парнок: ".. Нежностью матери страсть в бешеном сердце сменя" (Розы Пиерии, стр. 14); "Ты дремлешь, подруга моя / Дитя на груди материнской" (ibid., стр. 15) или в стихотворении "В душе, как в потухшем кратере": "Накрой (обращение к Божьей Матери - С. П.), сбереги дитя мое", т. е. возлюбленную (София ПАРНОК, Собрание стихотворений, 173).
10. Образ спартанского ребенка восходит к Каролине Павловой: "- И каждый из нас, болтовнею и шуткой / Удачно мороча их всех, / Подслушал в другом свой заносчивый, жуткой, / Ребенка спартанского смех ("Мы странно сошлись", Полное собрание стихотворений, М.-Л. 1964, 153); ср. также: "И горе помысла немного, / Смеясь, быть может, и шутя, / Скрывали все, как зверя злого / Лакедемонское дитя" (ibid., стр. 337).

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

1941

SECRET

SECRET

SECRET

FROM: [illegible] TO: [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Владимир СМЕТАЧЕК (Praha)

ПОНЯТИЕ "ЖИЗНИ" В "ПОЭМЕ ГОРЫ" МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Марина Цветаева - прежде всего любовный лирик. Обычно любовная лирика строится на выражении чувств, которые нельзя описать логическими формулами. Поэзия Цветаевой другого типа - в ней самые сильные чувства выражены при помощи очень точных логически связанных средств. Поэзия Цветаевой - это архитектурная постройка, где сильное воздействие на читателя вызвано именно логикой структуры.¹ Ее лирическая героиня значительно отличается от большинства лирических героинь других поэтесс. Формирующие ее действия происходят в основном не в ее внутреннем мире, а в окружающем лирическую героиню "пространстве".

Использование слов, обозначающих физическое пространство для выражения внутреннего состояния дает, помимо прочего, Марине Цветаевой возможность варьировать содержание этих слов в зависимости от пространственного контекста стихотворения. Именно семантически продуманное применение пространственного контекста содействует тому, что лучшие произведения Цветаевой сильно действуют на читателя, но в то же время их очень трудно полностью воспринять, так как для их понимания требуются не только чувство, но также пространственное воображение и логическое мышление.

Как поэтесса, сосредоточенная почти полностью лишь на собственной личности, Цветаева вполне естественно вступает в конфликт с окружающим ее миром, и поэтому используемые ею понятия иногда отличаются от понятий, которыми пользуются другие. Это отличие достигается или путем создания новых понятий или путем прикрепления отличающихся значений обиходным понятиям.

Любое из основных понятий, которые Цветаева использует, является для нее также понятием из враждебного ей мира и, с точки зрения ее представлений о мире, имеет два семантических полюса: отрицательный, принадлежащий этому чужому и враждебному миру, и положительный, принадлежащий миру самой поэтессы. В "Поэме Горы" это, прежде всего, понятия "гора" и "жизнь", без которых невозможно интерпретировать все другие основные используемые здесь понятия (например "город", "море", "вода").

Как правило, понятие "жизнь" занимает в поэзии одно из основных и часто очень противоречивых мест. Маяковский, например, обозначал в соответствии с русской традицией положительный полюс жизни понятием "жизнь", а ее отрицательный полюс понятием "быт". Цветаева эти два полюса, которые у нее еще более резко противопоставлены, чем у Маяковского, обозначает одним словом, но различает их включением этого слова в пространственный контекст.

В ранних стихах, когда поэтесса не чувствовала своей исключенности из жизни, содержание, которым она наделяла слово "жизнь", являлось в основном традиционным.

Эта "жизнь" была жизнью, которая, правда, борется со смертью, но сама смерть еще не стала "жизнью". Это был традиционный, даже романтический противовес жизни, в некотором смысле в духе акмеизма.²

Лишь с течением времени, по мере возрастания чувства отчужденности (которое было присуще Цветаевой всегда, но не было поначалу воспринято во всем его трагизме), начинает появляться другое понимание "жизни" - жизни боли, жизни, которая с точки зрения индивидуума, имеет отрицательное значение.

Вскоре, возможно в связи с трагической любовью, о которой она пишет в 1920-ом году, поэтесса впервые употребляет автостилизацию трагического изгнания, судьбой, спасением и проклятием которого является любовь.³

Любовь становится даром, который не предназначен для простых смертных. С начала двадцатых годов в стихах Цветаевой все чаще появляется мысль о любви, идея такой любви, что благодаря своей силе и трагизму присуща не людям, но "небожителям". Русская поэзия первой четверти двадцатого века - вне сомнения в духе романтической традиции - культивирует образ единоборства человека с богом, некоего соперничества. У Цветаевой это - борьба за личное счастье. Однако человек, который не способен к такой великой любви, заранее осужден ревнивыми богами.

Именно противопоставление неба и земли, противопоставление, в котором отражается противоречие любви и не-любви, приводит к тому, что пространственные отношения "верх" и "низ" начинают играть в ее поэзии существенную роль.⁴ В связи с этим в стихах Цветаевой все чаще используются "вверх" и "гора" и антонимы - "вниз" и "бездна".

Понятие "гора" появляется в стихах поэтессы незадолго до создания "Поэмы Горы". Гора становится местом, куда дозволен доступ лишь тем, кто откажется от жизни "внизу", и, в то же время, знает, что за

короткое счастье он заплатит болью. К понятию "на горе" постеренно присоединяются заданные контекстом значения тяжести.⁵

Понятия "жизнь" и "гора" входили в поэзию Цветаевой постепенно и их употребление в "Поэме Горы" не является неожиданным.

Структура поэмы и многие детали пространственного распределения показывают, что моделью "горы" со всей вероятностью является пражский Петржин. Петржин и Прага являются реальными прообразами мифического противопоставления "на горе" и "внизу".

Сюжет "Поэмы Горы" можно вкратце и в прозе воспроизвести следующим образом: героиня вспоминает моменты, отданные любви на "горе", возвращение влюбленных, которые знают, что их любовь кончится, в город, который находится под "горой"; вспоминает она и о конце любви и, вместе с ней, о конце "жизни" в городе "внизу". Во второй части, действие, которое происходит в воображаемом будущем, гора, куда взобрались горожане, мстит им, превращая их в страдающих искателей любви. Героиня мстит не только своему возлюбленному, но и себе, мысленно оставаясь с ним.

Из этого упрощенного пересказа явствует соответственно роль "горы" (и роль пространственных отношений "наверху") и "города" (и соответственно роль пространственных отношений "внизу"). В первой части поэмы, где определены все пространственные отношения (вторая часть является с точки зрения пространства лишь развитием первой), "гора" изображена как место борьбы, как наполненный внутренним напряжением предмет, как живое существо, которое наделено способностью чувствовать и прежде всего страдать.

Описания горы образуют контекст боя, но боя уже проигранного, окончившегося.⁶ Восстание титанов⁷ - образ, связанный с мифологией: титаны проиграли свою войну против неба. Описание горы поэтому отождествляется с порывом страсти, который заранее осужден на поражение. Это, возможно, благодаря тому, что действие происходит лишь в памяти, и лирическая героиня не только знает, что произойдет, но она знает также, что оно уже кончилось. Поэтому мы с самого начала переживаем чувство законченности действия.

"Вздрогнешь - и горы с плеч, - и душа горé" - это первые слова поэмы. Уже самое выражение: "и душа горé" указывает на то, что возвращение на гору происходит лишь мысленно, в воспоминании.

Понятие "жизнь" появляется всегда в контексте ситуации: "город" находится внизу, под "горой". Его атрибуты, полностью отрицательные, знаменуют собой отрицание индивидуальности ("сброд", "рынок", "барак",

"табор", "нищая" и "тесная" и др.). Всего лишь один раз встречается понятие "жизнь" без этих отрицательных эпитетов: "жизнь свою - как карту бьем! / Страстные, не бить упорствуем". Правда, здесь не сказано ясно, какова эта жизнь, с ней не соединены никакие эпитеты, но зато здесь явно выражено отношение к индивидууму: "жизнь" свою. В поэме нигде не говорится об индивидуальной жизни; "жизнь" - это всегда общее состояние. Эти две строчки поэтому становятся в значительной мере ключевым местом всей поэмы.

Именно к индивидуальной жизни относится: "страстные, не бить упорствуем". Выражение "бить карту" значит победить с помощью чего-то, аннулировать что-то. Теперь мы способны истолковать двуступище в его основном значении: "жизнь свою как карту бьем" т.е. бьем, кончаем, аннулируем свою индивидуальную жизнь. "Страстные, не бить упорствуем", т.е. мы уже не хотим быть индивидуумами, жить, ибо в этом нет смысла, ибо индивидуальная жизнь - это боль, страдание. Таким образом поэма получает строго логическую пространственную структуру: жизнь имеет два значения в связи с тем, где она происходит. На "горе" это - индивидуализированная, настоящая жизнь, "внизу" это лишь мираж, массовая жизнь, точнее не-жизнь. Также и большинство других понятий в рамках основного деления на "наверху" и "внизу" приобретает двойное значение.

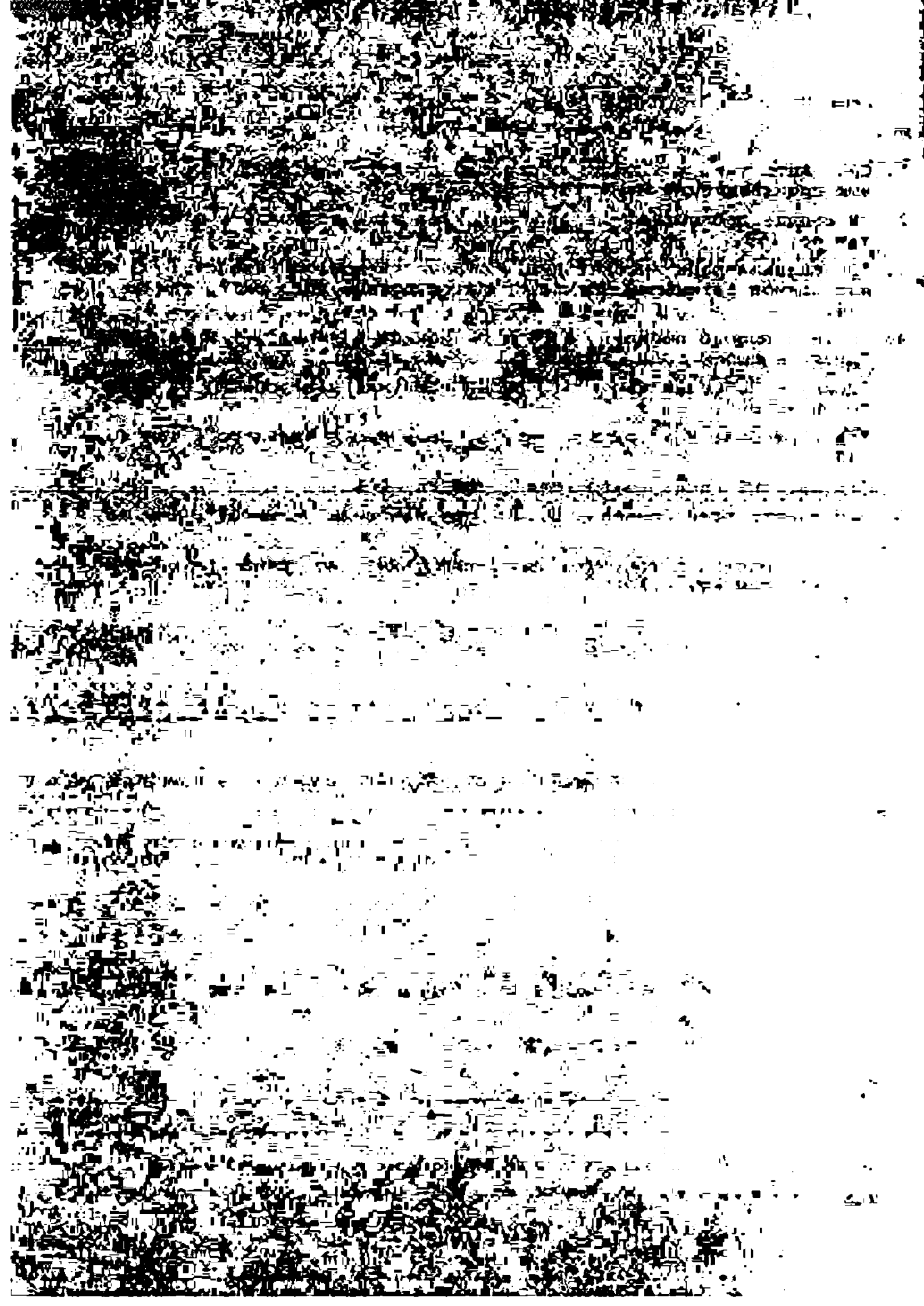
Существование двух плоскостей "наверху" и "внизу" отражается и на положении лирической героини по отношению к "горе". Здесь можно отличить три разных положения:

1. лирическая героиня находится на "горе", на "вершине", где она счастлива или хотя бы вспоминает о своем счастье, которое равно жизни;
2. лирическая героиня находится "под горой". "Гора" лежит на ней (надгробием), причем это уже не только физическая гора, но и психический противовес горы;⁸
3. лирическая героиня спускается "сверху" - "вниз". Именно это движение является внутренней движущей силой поэмы. В воспоминаниях героиня стремится подняться вверх, но в то же время не забывает, что она уже с горы спустилась.⁹

Из анализа "Поэмы Горы" можно сделать вывод, что автор не ограничен лишь эмоциями, но что эмоциональность включена в строго логическую структуру. Разумеется, эта структура по мере развития творчества и в различных стихотворениях видоизменяется, но часто играет существенную роль. Цветаева строит кажущуюся неуравновешенность своих слишком эмоциональных поэм как логик и архитектор.

П р и м е ч а н и я

1. Ср. "Жить так, как пишу: образцово и сжато", М. ЦВЕТАЕВА, Избранные произведения, М.-Л. 1965, 141.
2. "И сердце доблестно, - а впрочем, / не всем же умирать в постели!", там же, 156.
3. "Врожденная рана высоких душ, / о Зависть моя! о Ревность! / О всех мне Адамов затмивший - Муж: / крылатое солнце древних!", там же, 174.
4. "Я тебя высокó любила: / я себя схоронила в небе!", там же, 243; "Друг, я люблю тебя свыше. / Слышь - и - встань", там же, 254.
5. "Долг! - Небесный часовой! / Белый памятник надгробный / на моей груди живой", там же, 131.
6. "Та гора была как грудь / Рекрута, снарядом сваленного", там же, 443.
7. "Грудь, титанами разыгранная", там же, 444.
8. "Опознаете всей семьей / [...] / Гору заповеди седьмой!", там же, 449.
9. "Гора горевала о том, что врозь нам / вниз, по такой грязи - / В жизнь", там же, 447.



И. В. КУДРОВА (Ленинград)

ПОЛГОДА В ПАРИЖЕ (К БИОГРАФИИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ)

Марина Цветаева прожила во Франции немногим менее четырнадцати лет (1925-1939). Она приехала туда из Чехии уже зрелым поэтом, автором двенадцати поэтических книг. Написана была фактически и последняя, тринадцатая, "После России", но составит и издаст ее Цветаева только в 1928 году.

"Парижский период" - самый длительный в творческой биографии Цветаевой. Буйный поток лирики, поражающий нас в молодой Цветаевой, еще в Чехии сменился тяготением к крупному жанру. В Париже Цветаева заканчивает поэму "Крысолов", пишет стихотворную драму "Федра", создает поэмы "С моря", "Попытка комнаты", "Перекоп", "Поэма воздуха". И если лирическая продукция в этот период уже не поражает количеством изобилием, тем не менее она дает все основания говорить о непрекращающемся развитии лирического таланта Цветаевой. Стихов становится меньше, но те, что выходят из-под пера, отмечены всякий раз зрелостью сформировавшегося мастера. И, наконец, в парижские годы по-настоящему рождается Цветаева-прозаик, со своим неповторимым стилем, отличающим не только ее замечательную автобиографическую прозу, но и ее статьи о поэтах и поэзии.

Первый год пребывания во Франции оказался во многом определяющим для всего периода. Именно в 1926 году, с самого момента переезда в Париж, завязались те узелки жизненных конфликтов и коллизий, которые в дальнейшем стали разрастаться и усложняться. Вот почему представляется оправданным наше особое внимание к этому году, начавшемуся с триумфа Цветаевой-поэта (вечер на рю Данфер-Рошро 6-го февраля) и закончившемуся полным разрывом с "литературным Олимпом" русской эмиграции. Оговорюсь сразу, что в той части работы, которая здесь предлагается читателю, в центре неизбежно оказались факты, так сказать, "внешней" биографии поэта. Дело в том, что главным событием внутренней жизни Цветаевой в этот трудный год оказались ее отношения с двумя крупнейшими поэтами-современниками - Б. Л. Пастернаком и Р.-М. Рильке. Свидетельством этих отношений является их переписка, взлет которой относится к лету 1926 года. В

ближайшее время переписка выйдет в свет в издательстве Insel-Verlag (ФРГ), и это даст возможность глубже, "объемнее" увидеть Цветаеву двадцать шестого года в тех драматических событиях, какие ознаменовали первые месяцы пребывания ее во Франции.

1

К осени 1925 года у Цветаевой окончательно вышло решение уехать из Чехии в Париж. Еще в разгар зимы 1924-25 года она пишет своей приятельнице Ольге Елисеевне Черновой: " .. Еще зимы во Вшенорах не хочу, не могу, при одной мысли - холодная ярость в хребте. Не могу этого ущелья, этой сдавленности, закупоренности, собачьего одиночества (в будке!). Слишком трудна, нудна и черна здесь жизнь"¹ В другом месте: "Сейчас я в ящике без воздуха, не скрываю, это не жизнь .. Я недавно читала в каком-то письме Достоевского о его скуке и перенапряженности без внешних впечатлений: "5 мес[яцев] одно и то же. Еще держусь." Если он, Крез души и духа, томился по внешнему: людям, видам, зданиям, - все равно! - как же не томиться мне!"²

Возможности Чехии казались исчерпанными. Муж Цветаевой, Сергей Яковлевич Эфрон, заканчивал университетский курс и, значит, прекращалась стипендия, столь важная в бюджете семьи. Обычно ее выплачивали еще три месяца после окончания учебы, - считалось, что этого срока достаточно, чтобы устроиться на службу. Но найти приличную работу в Чехии было совсем безнадежным делом. Вести из Франции от друзей, уехавших туда ранее, были совсем не радостными, но как-то получилось так, что именно на Париже сосредоточились все чаяния на лучшие перемены. Денежное пособие, которое получала сама Цветаева - наряду с другими русскими эмигрантами - от правительства Масарика (так называемое "чешское иждивение"), тоже должно было вот-вот кончиться (как предполагала М. И., в конце 1926 года). Перемены назревали, таким образом, сами собой, и перемены угрожающие. Кое-как в чешской деревушке, конечно, можно было бы перебиться, - здесь жило несколько эмигрантских семей разного достатка, и в Праге были друзья, помогавшие чем могли, но призрак еще одной мучительной деревенской зимы был невыносим.

А в Париже жила теперь родная сердцу Цветаевой семья Черновых, в Париже жил Бальмонт, жил Ремизов, с которыми М. И. была дружна, жили Осоргин и Степун, с которыми связывали добрые отношения со времен первых лет революции, жили Зайцевы и Цетлины, когда-то тоже числившиеся в друзьях. В Париже выходили три русские газеты (монар-

хическая *Возрождение*, кадетская *Последние новости*, эсеровская *Дни* - впрочем, их "литературные страницы" заполнялись одним и тем же кругом авторов). А на рю Венез уже почти пять лет располагалась редакция крупнейшего русского эмигрантского журнала *Современные записки*, печатавшего Цветаеву, с легкой руки Бальмонта, на протяжении всех лет своего существования, более или менее регулярно.

Черновы настойчиво звали погостить и соблазняли возможностью как казалось, вполне реальной, устроить в Париже вечер Цветаевой и тем окупить расходы на поездку. Зимой 1924-25 года, да еще и весной 1925, эти соблазны казались Цветаевой слишком сказочными, и это понятно: 1-го февраля она родила сына. Но к осени путешествие с десятимесячным Муром и 13-летней Алей выглядело уже осуществимым, и незаметно "погостить" переросло в "переехать". Совсем переехать во Францию, поначалу остановившись у Черновых и устроив вечер, который должен был дать "первоначальный капитал" для дальнейшего обоснования.

Не последнюю (а может быть, и важнейшую) роль в принятии этого решения сыграло именно рождение сына.

Мур в судьбе Цветаевой - целая тема, и тема трагическая; во всяком случае, если где и слышно дыхание Рока, столь чтимого М. И., так как раз в этой теме. И мысль о том, что придется растить сына в этой стиснутости, нищете и заброшенности зимних Вшенор, видимо, сыграла роль решающего толчка и исключила всякую возможность трезвых расчетов и взвешиваний. В середине августа - письмо к Черновой: "О зиме здесь не хочу думать: гибельна, всячески, для всех. Аля тупеет (черная работа, гуси), я озлеваю (тоже), С. вылезает из последних жил, а бедный Мур - и думать не могу о нем в копоти, грязи, сырости, мерзости."³

И, конечно, действовало, что в Париж в 1925 году ехали из Чехии, что называется, "все". То была очередная миграция русских: если в 1920-22 гг. негласным центром русской эмиграции был Берлин, в 1923-25 гг. - Прага, то начиная с середины 1925 года центр явственно переместился в Париж. Перекочевывали целые кусты русских семейств, переезжали редакции газеты и журналов (*Дни* - из Берлина, *Воля России*, позже, - из Праги).

Из "чешского" окружения Цветаевой во Францию в 1925 году уехали Черновы, Исцеленновы, Булгаковы, Людмила Чирикова. Собирались ехать вдова Леонида Андреева - Анна Ильинишна, ставшая после отъезда Черновых, и в особенности после рождения Мура, самой близкой приятельницей М. И.

Сергей Яковлевич был целиком за отъезд, хоть сам до конца года ехать не мог: лето он провел в Земгорской санатории (очередная вспышка туберкулеза) и на осень оставалась докторская работа о византийском искусстве. Он собирался приехать позже, и было тоже неясно - на время или насовсем. Много было неясно, но несомненным было то, что Марину надо отправлять из Вшенор хотя бы на зиму. "Марина измучена и издергана так, что на нее временами смотреть страшно, - пишет он тем же Черновым. - Она конечно будет у вас осенью в Париже. Я не знаю, что бы дал, чтобы вырвать у жизни ей досуг.." ⁴

Со своей стороны и М. И. беспокоится о муже: "Необходимо его вытаскать, - пишет она осенью тому же адресату. - Он и так еле тянет, - все санаторское спустил, худ, желт, мало спит, ест много, но не впрок, недавно на пирушке у соредактора "Своих Путьей" .. ел привезенные из Парижа сардинки - и обмирал. И тихо, кротко, безропотно - завидовал. Его кроткие глаза мне всегда нож в сердце. Хотя б ради сардинок - необходимо." ⁵

М. Л. Слоним и Черновы энергично помогали в организации переезда: Слоним - хлопотами о визе и паспорте, Черновы - "вытягиванием" денег на дорогу из парижского фонда русских литераторов. Теплилась еще смутная надежда "расколоть" на ссуду (а еще бы лучше - на какую-нибудь постоянную пенсию) Леонарда Розенталя - ювелира-мецената, русского эмигранта, незадолго перед тем щедро пожертвовавшего на нужды ученых миллион франков. ("Ваш Леонард подарил миллион ученым мира, а у меня такое чувство, что ученые ограбили Марину", - писал по этому поводу Черновым Эфрон.)

В денежном отношении очень выручил последний вечер Цветаевой в Чешско-русской Едноте. При переполненном зале она прочла свои воспоминания о Валерии Брюсове. "Герой труда" публиковался как раз в это время в *Воле России*, успела выйти в свет первая часть. Успех был бурным.

Вообще литературный авторитет Цветаевой в последний год ее жизни в Чехии стоял среди русских очень высоко; с чешскими литераторами тоже завязывались теплые отношения, а Франтишек Кубка уже переводил ее стихи на чешский и тепло писал о ней в своей книге "Поэты революционной России". В крупнейшем русском журнале, выходившем в Праге - *Воле России* - в 1925 году нет ни одного номера без участия Цветаевой: она публикует здесь стихи, поэму "Крысолов", прозу о Брюсове. В *Современных записках* в том же году она печатает прозу, в выходящих в Риге *Перезвонах* - стихи. Летом 1925 года на страницах па-

рижских *Последних новостей* появится большая статья Ходасевича о поэме Цветаевой "Молодец" - в высшей степени доброжелательная и глубокая по анализу. Правда, особенным вниманием эмигрантская критика Цветаеву не балует. ("Пик" ее доброжелательства и восхищения относится к 1922-23 годам, когда в Берлине вышли один за другим цветавские сборники "Стихи к Блоку", "Разлука", "Ремесло", "Психея".) Но естественными были неуверенные и сладкие надежды: может быть, удастся завоевать русский литературный Париж; может быть, если быть на виду у тех, кто ведает эмигрантской прессой и всяческими фондами помощи и субсидий, удастся добиться не роскошного, но хоть маломальски освобожденного, нормального существования. Без тяжкого застоя бытовых сложностей, без духоты и отгороженности чешской деревушки от живой культурной жизни.

Все последующее покажет, как наивны были представления Цветаевой и Эфрона о том, что может их ждать в Париже. Там хорошо, где нас нет, - старая эта истина вспомнится им очень скоро: уже в январе Сергей Яковлевич напишет из Парижа В. Ф. Булгакову в Прагу, как разочаровывает его парижская литературная среда просто "по человеческому составу". За три с половиной года пребывания Цветаевой в Праге, что ни говори, у четы Эфронов образовался круг доброго участия, привязанностей, уважения; в русской студенческой среде, в разного рода пражских организациях Эфрона и любили и ценили - прежде всего за его превосходные человеческие качества. Круг связей М. И. также был не узок, несмотря на вынужденное деревенское затворничество. Но все это увиделось отчетливее позже, спустя несколько месяцев после отъезда.

2

Итак, 31 октября Цветаева с Муром и Алей покидает Чехию. С 1 ноября 1925 года она в Париже.

Черновы жили на окраине Парижа, в дымном и шумном рабочем районе около городской бойни. В трехкомнатной квартире приехавшим была отдана одна из комнат. Рю Руве, 8 - таков был первый парижский адрес Цветаевой.

Париж уже был в ее жизни дважды: в 1909 году она приехала сюда, отпросившись у отца под предлогом слушания лекций в Сорбонне, а на самом деле - в священный город ее кумиров, Наполеона и Сары Бернар; в 1912 году - во время свадебного путешествия. Теперешний Париж был неузнаваем - метро, автомобили, суета, и ощущение себя в Париже

было неузнаваемо другим.

Первые же дни осуществления мечты, к которой она стремилась целый год, приносят горечь разочарования. Едва приехав, Цветаева пишет в Прагу В. Ф. Булгакову: "Этого Парижа я не знаю, знаю - тот Париж, когда мне было шестнадцать лет: свободный, уединенный, весь в книжных лотках вдоль Сены. То есть: свою сияющую свободу - тогда. Я пять мес[яцев] прожила в Париже, совсем одна, ни с кем не познакомившись. Знала я его тогда? (Исходив вдоль и поперек!) Нет - душу свою знала, как теперь. Городов мне знать не дано."⁶ О своих впечатлениях о Париже Цветаева интересно рассказывает и в интервью, напечатанном в рижской газете *Сегодня*.⁷

Видимо, Цветаева хорошо подготовилась к Парижу, ибо в газетах *Последние новости* и *Дни* в ноябре и декабре густо пошли ее публикации - стихи и проза. Правда, стихи брали старые, ранние; чем более ранние, чем более слабые, тем охотнее; только 17 декабря *Последние новости* какой-то ошибкой дали "Попытку ревности", стихотворение 1924 года. Что касается прозы, то Цветаева продолжает публикацию своих дневников 1919 года (видимо, все же обработанных), которые входили в подготовленную еще в 1923 году, но оставшуюся неизданной книгу "Земные приметы". *Современные записки* уже опубликовали два больших очерка из этой книги. В газеты Цветаева дает небольшие отрывки - "О любви", "О Германии", "Из дневника", а в январе - "Смерть Стаховича". Во всех рождественских номерах русских зарубежных газет есть имя Цветаевой - стихи, проза, ответ на анкету. Ее приезд замечен.

Ремизов в первые же недели цветаевского пребывания во Франции успел ей хорошо досадить. Со своей страстью к мистификации он умудрился опубликовать где-то сообщение о том, что приехавшая из Праги поэтесса Цветаева предполагает издавать новый журналчик под названием "Щипцы". Шутку успели принять за правду, так что рассерженной М. И. пришлось даже давать опровержение в *Последние новости*. Но, как ни странно, ссоры с Ремизовым не последовало, хоть из письма к Шаховскому видно, что М. И. реагировала на неудачную выходку резко: "шуток (с собой) вообще не понимаю, в детстве кидалась предметами, ныне, увы, ограничиваюсь словесным рипостом, но всегда вредоносным и всегда мгновенным."⁸ В сочельник тому же корреспонденту М. И. пишет о болезни жены Ремизова и о самом Алексее Михайловиче в самом сердечном тоне.

Дом Ремизовых станет для Цветаевой в ближайшие годы одним из немногих "своих" домов, хоть, мне кажется, и переоценивать эту дружбу

не стоит. Особенного внутреннего контакта не было, но в квартире Ремизовых было хорошо, легко, дружелюбно, и здесь - что, может быть, самое важное - Цветаева приобрела новых дорогих для нее людей. Среди них был, в частности, Лев Исаакович Шестов. Последнего Цветаева называла "самым важным своим человеческим приобретением в Париже", и Шестов, со своей стороны, охотно, с удовольствием пошел на сближение: приезжал (год спустя) к Марине Ивановне в Бельвю, гулять и разговаривать; сблизились они и домами.

Эфрон приехал в канун рождественских праздников. Теперь их было четверо в одной комнате. Вот почему в новогодней анкете (*Последние новости*, 3 января 1926 г.) читаем рядом с пространными пророчествами Мережковского лаконичный ответ Цветаевой: "Мои пожелания на 1926 год: себе - отдельной комнаты и письменного стола, России - того, что она хочет." А 23 января написано стихотворение "Тише, хвала!", где строки: "Богом мне тот будет, кто даст мне / (Не временí! Дни сочтены!) / Для тишины - четыре стены."

Эфрон приехал в Париж вроде бы как представитель редакции журнала *Своими путями*, выходившего в Чехии: в *Днях* 1 января было опубликовано сообщение о том, что "прибывший на короткое время в Париж редактор просит для личных переговоров являться по пятницам от 5 до 7 по адресу рю Руве, 8 (у г-жи Черновой)". "На короткое время" - это сказано было более всего для распорядителей чешских субсидий. Важно было как можно дольше соблюсти видимость временного отъезда "по делам" - и для Эфрона и для Цветаевой.

Между тем дела с устройством вечера продвигались плохо. По тогдашним правилам, Цветаева должна была все подготовить и обеспечить сама: помещение, рекламу, печатание и распространение билетов. С помещением могли бы помочь, но в конце концов отказали Цетлины; пытался посредничать князь Шаховской, написав художнику Малявину, у которого была огромная мастерская, - не вышло и здесь; хлопотал Глеб Струве. В конце концов выручил Клуб молодых русских поэтов, располагавший помещением на рю Данфер-Рошро. Несколько раз пришлось из-за всего этого переносить дату, но когда утряслось с помещением, показалась неразрешимой проблема распространения билетов.

В январе Цветаева пишет в Прагу: "В Париже мне не жить - слишком много зависти. Мой несчастный вечер, еще не бывший, с каждым днем создает мне новых врагов .. Если бы Вы только знали, как все это унизительно.

- Купите, Христа ради! - Пойдите, Христа ради!

Прибедняться и ласкаться я не умею, - напротив, сейчас во мне пышнее, чем когда либо цветет ирония. И "благодетели" закрывают уже готовую было раскрыться руку (точней - бумажник!)".⁹

Впечатления Эфрона - не лучше. "Русский Париж, за маленьким исключением, мне очень не по душе, - сообщает он тому же адресату. - Был на встрече Нового года, устроенной политическим Красным Крестом. Собралось больше тысячи "недорезанных буржуев", жирных, пресыщенных и вяло-веселых (все больше евреи), они не ели, а драли икру и купались в шампанском. На эту же встречу попала группа русских рабочих, в засаленных пиджаках, с мозолистыми руками и со смущенными лицами. Они сконфуженно жались к стене, не зная, что делать меж смокингами и фраками. Я был не в смокинге и не во фраке, но сгорал со стыда .."

Другой новогодний вечер устроил русский Комитет Помощи ученым и писателям - в ночь на 14 января в отеле "Лютетия". И здесь было по своему роскошно: "В залах "Лютетии", особенно внизу, трудно было протолкаться. За столиками ужинали, в проходах между ними танцевали, а в промежутках между танцами с эстрады исполнялись номера программы .. Любопытные могли вдоволь поглазеть на живых знаменитостей. Правда, не было обещанного живого Яблоновского, но зато тут были и Бунин, и Куприн, и Зайцев, и Тэффи, предсказывавшая судьбу в стихах, а потом с увлечением танцевавшая, и Цветаева, и Ходасевич, и Берберова, и Потемкин, и художник Нилус, и много других .."¹⁰

Лет десять назад сбор от такого благотворительного бала шел в пользу сирот войны или раненых воинов, теперь он предназначался бедствующим русским эмигрантам - писателям и ученым .. Отметим среди присутствовавших художника Нилуса - ему мы обязаны одним из портретов Марины Ивановны.

Тем временем на русском книжном рынке Парижа появился вышедший в Праге литературный сборник *Ковчег*. В его составлении Цветаева принимала в последний год чешской жизни самое деятельное участие вместе с В. Ф. Булгаковым и С. В. Завадским. *Ковчег* вышел как "сборник Союза Русских Писателей в Чехии", в нем были представлены произведения покойного Аркадия Аверченко, Сергея Маковского, Евгения Чирикова, рассказ Сергея Эфрона о гражданской войне "Тиф" и "Поэма Конца" Марины Цветаевой.

Знаменательным тут было предисловие, содержащее среди прочего такую формулировку: "Быть лишенным отечества не значит утратить отечество. И живя вне России, можно жить Россией; и не попирая русской

земли можно стоять на русской почве." Вряд ли я ошибусь, сказав, что то был явственный отголосок бурных споров, возникших с новой силой в 1925 году после статьи известного еще в дореволюционной России публициста А. В. Пешехонова, опубликованной в чешской русской периодике. Пешехонов выступил с призывом "засыпать ров" между Россией уехавшей и оставшейся; вне России, утверждал он, существование русского человека и вся культурная работа - самообман и бессмыслица. Не написано ли предисловие к *Ковчегу* Мариной Цветаевой? (С некоторой, допустим, редактурой Завадского и Булгакова). Слишком уж совпадает оно с формулировками Цветаевой в ее ответе на анкету журнала *Своими путями*: "Родина - не есть условность территории .." ¹¹

Отклики на *Ковчег* были почти единодушны и однотипны: более или менее одобряющие слова в адрес участников, и - безусловное выделение "Поэмы Конца" как единственно по-настоящему яркого литературного явления. Кажется, только Юлий Айхенвальд в берлинском *Руле* в который раз чистосердечно отважился признать, что поэмы Цветаевой для него - набор слов ..

"Поразительное богатство ритмов, афористическая сжатость формы", - писал о поэме рижский журнал *Перезвони*; ¹² "прекрасная поэма!" - заключал Д. Резников в *Днях* обстоятельную рецензию, специально посвященную произведению Цветаевой; ¹³ "мастерское поэтическое произведение, отмеченное печатью подлинного таланта, насыщено настоящим драматизмом, захватывает и покоряет своими ритмами", - формулировал на страницах *Возрождения* Глеб Струве. ¹⁴ Если присоединить к этому обширную и доброжелательнейшую статью давнего знакомого М. И. - Михаила Осоргина ("Поэт Марина Цветаева"), появившуюся в один день со статьей Г. Струве в *Последних новостях*, и хвалебные слова в адрес Цветаевой, прозвучавшие в двух рецензиях со страниц только что родившегося журнала *Благонамеренный*, то придется признать, что помимо недоброжелателей с первых же месяцев пребывания Цветаевой в Париже не бездействовали и ее друзья.

В этих обстоятельствах и было написано стихотворение "Тише, хвала!", - кажется, первое из созданных в Париже. Возможно, их вызвала к жизни встреча Цветаевой с Дмитрием Шаховским, юным поэтом и редактором *Благонамеренного*. Двадцатитрехлетний Шаховской приехал из Брюсселя, где издавался его журнал, в конце января. До тех пор знакомство их было только заочным: деловая переписка завязалась по инициативе Шаховского, обратившегося к Цветаевой с просьбой принять участие в подготавливаемом к выходу журнале. Теперь они встретились

и явно понравились друг другу. "Вы меня растрогали - ... настойчивостью, грустью, не знаю, *всем собой*",¹⁵ писала Цветаева Шаховскому чуть позже. Шаховской же, ныне архиепископ Сан-Францискский, уже в 1970 году пишет о тех давних годах: "Я был вне каких-либо литературных и иных партий; за моим журналом не стояло никакое движение, но мне нравился радикализм ранних евразийцев и Цветаевой .. Может быть, это вызывалось все большею отрешенностью моей в эти годы от обычных литературных и светских общественных интересов. Тут я внутренне находил с Мариной Ивановной что-то общее. В каком-то своем, может быть несколько ином, отношении она тоже чувствовала себя "не от мира сего" в мире. ... Помню, однажды, в ее парижской скромной квартирке, во время разговора о человеческой славе, я привел ей слова Христовы: "не принимаю славы от человеков" (Иоанна, V, 41). Меня поразило тогда ее полу-восторг, полу-удивление от того, что *это было сказано Христом* (она этого не знала)".¹⁶

Перекличка этого воспоминания со стихотворением Марины Цветаевой, созданным как раз в дни приезда кн. Шаховского в Париж, очевидна: "Тише, хвала! / Дверью не хлопать, / Слава! Стола / Угол - и локоть .." и т. д.

3

Дата вечера, наконец, была объявлена - через три месяца с лишним после прибытия Цветаевой в Париж - шестое февраля. Все русские газеты Зарубежья оповестили об этом читателей, а наиболее дружественные *Дни* использовали повод, чтобы маленькую информационную заметку начинить почти рекламной характеристикой цветаевской поэзии.

Вечер вылился в настоящий триумф. Ни раньше, ни, кажется, позже такого не повторялось. В тридцатые годы бывало, что вечера Цветаевой встречались эмигрантской публикой благосклонно, но то были вечера ее прозы. В газетной периодике появились соответствующие отчеты, признававшие полный успех. Девятого февраля С. Я. Эфрон так сообщал о вечере в Прагу: "Прошел он с исключительным успехом, несмотря на резкое недоброжелательство к Марине почти всех русских и еврейских барынь, от которых в первую очередь зависит удача распространения билетов. Все эти барыни, обиженные нежеланием М. пресмыкаться, просить и т. п., отказались в чем-либо помочь нам. И вот, к их великому удивлению (они предсказывали полный провал), за два часа до начала вечера толпа осаждала несчастного кассира, как на Ша-

ляпина. Не только все места были заняты, но народ заполнил все проходы, ходы и выходы сплошной массой. До 300 чел[овек] не смогли достать билетов и ушли. Часть из них толпилась на улице, слушая и заглядывая в окна. Это был не успех, а триумф. М. прочла около сорока стихов. Публика требовала еще и еще. Стихи прекрасно доходили до слушателей и понимались гораздо лучше, чем М. редакторами (*Совер[е-менние] Зап[иски]*), *Последние новости*, *Дни* и пр.). После этого вечера число Марининых недоброжелателей здесь возросло чрезвычайно. Поэты и поэтики, прозаики из маститых и не маститых негодуют."

Две женщины - поэтесса Ирина Кнорринг и художница Артемьева -, присутствовавшие среди публики, записали свое впечатление от этого вечера, - одна в стихотворении "Цветаевой" (написанном на следующий же день, седьмого февраля, и опубликованного в *Последних новостях* 21 марта того же года), другая в письме своему другу в Советскую Россию. Об этом последнем мы знаем, к сожалению, лишь косвенно - из романа Вениамина Каверина "Перед зеркалом", в котором писатель использовал подлинные письма художницы. По целому ряду признаков можно с достоверностью утверждать, что в следующих строках речь идет именно о данном вечере: "Вчера я была на вечере Ларисы Нестроевой [так в романе названа Марина Цветаева]. Впечатление сильное, острое. Впечатление неожиданной зависимости от ее поэзии и даже едва ли не от самого факта ее существования. Стихи ее трудно слушать, их надо читать глазами, вдумываясь в каждое слово. Но и не вдумываясь, а только смутно их различая, начинаешь чувствовать, что вся она - невысказанный упрек нам, ушедшим с головой в постылую борьбу за существование. Ушла - должна была уйти в это - и она. Но она не только "в ней", но и "над ней". И в этом "над" - ее сила. Причем это "над" относится не только к нашей расплывающей сознание жизни. Это - "над", заглядывающее вперед, не частное, а самое общее, какое только можно представить. Не умею выразиться яснее. Читает она тихим голосом, сдержана и внешне спокойна."¹⁷

Несмотря на переполненный зал, трудно сказать, насколько "весь" русский Париж здесь присутствовал, были ли литературные именитости. Но друзья Цветаевой были. И среди них - Л. И. Шестов. Восьмого февраля она пишет Л. И.: "Спасибо, что пришли на вечер. Вам я была рада больше, чем всему остальному залу."¹⁸ Когда в феврале празднуется 60-летие Шестова, Цветаева с мужем принимают в этом активное участие. В сообщениях о трехкратных торжествах в честь юбиляра он назван участником собрания "в кругу философов" - наряду с Бердяевым, Федо-

товым, Сувчинским, Мочульским, Ильиным, Святополк-Мирским.

"Познакомился с рядом интереснейших и близких внутренне людей, - пишет Эфрон В. Ф. Булгакову в феврале. - Помните, Вы говорили не раз, что часто тяжелый поворот судьбы оказывается к лучшему. Со мной (тьфу - не сглазить) кажется так и случится." И еще раз в этом же письме Сергей Яковлевич боится сглазу - когда пишет: "Намечается сейчас интереснейшая работа в моей области. Но это секрет. Скоро все выяснится. Тогда напишу Вам ликующее письмо." Секрет раскрывается в мартовском письме тому же адресату: "В Париже зачинается толстый двухмесячник (литература, искусство и немного науки) вне всякой политики. Я один из трех редакторов. Первый в эмиграции свободный журнал без всякого "напостовства" в искусстве и без признака эмигрантщины. Удалось раздобыть деньги, и сейчас сдаем первый номер в печать. Тон журнала очень напористый, и в Париже он произведет впечатление разорвавшейся бомбы."

То было начало *Верст*. Журнала, на обложке которого стояло: "Издается под редакцией П. П. Сувчинского, кн. Д. П. Святополк-Мирского и С. Я. Эфрона - при ближайшем участии Алексея Ремизова, Льва Шестова и Марины Цветаевой." Журнала, участие в котором сразу размежевало Цветаеву с политически активной эмиграцией.

4

Кого назвать основным инициатором этого столь нашумевшего, хоть и ограничившегося тремя номерами издания? С одной стороны ясно, что Сергей Яковлевич в это время считал журналистику своей основной областью занятий (он так и формулирует в письме Булгакову: "интереснейшая работа в моей области"). Это был лучший из возможных для него вариантов закрепления в Париже, - предполагалось, естественно, что журнал будет давать и заработок. Но ликует Эфрон и просто от встречи с единомышленниками - людьми, не только ощущавшими свою чуждость основным направлениям эмигрантской мысли, но горевшими желанием *дейтельно* отмежеваться, открыто заявить о несогласии, воинствующе занять свою - третью - позицию.

1926 год проявляет еще раз в Эфроне его жажду деятельности и борьбы, которая в нем как-то изначально всегда присутствует, возможно унаследованная от матери - "народоволки", женщины деятельной и отважной. Вряд ли он играет видную роль в триумвирате редакторов *Верст*, но и организатором и катализатором в этом начинании он был безусловно.

Яркой фигурой был другой редактор – П. П. Сувчинский, в прошлом (до Октября) – издатель крупного музыкального журнала в Киеве (ныне один из виднейших музыкальных критиков). К 1926 году он был известен, в частности, своим участием в первом "евразийском" сборнике, вышедшем в 1922 году в Софии. Имя Сувчинского на обложке журнала дало повод недругам сразу объявить издание "евразийским", хотя никаких серьезных поводов к тому первый номер *Верст* не давал. "Мы собрались, – вспоминает П. П. Сувчинский, – чтобы противопоставить себя литературному течению, главенствовавшему тогда в Париже." По словам Сувчинского, Цветаева активного участия в создании журнала не принимала, просто решено было взять для нового издания название цветаевского стихотворного сборника. Но имя Цветаевой на обложке было принципиально важно, – как имя талантливейшего, по мнению организаторов журнала, поэта эмиграции.

"Мы были заинтересованы в участии Ремизова, – пишет далее Сувчинский, – потому что, на наш взгляд, это был единственный большой писатель, живший за границей. По таким же соображениям мы были заинтересованы в сотрудничестве с нами Льва Шестова, с нашей точки зрения великого философа России, писателя высшего класса, который был также и человеком редких качеств."¹⁹

Ходасевич же, хорошо знакомый со всеми участниками готовящегося издания, сообщал о нем Шаховскому в начале 1926 года иначе: "Цветаева и Святополк затеяли новый журнал." Так или иначе, но пройдет время и именно Цветаева и Д. П. Святополк-Мирский окажутся главной мишенью нападок и травли, вспыхнувшей на страницах эмигрантской периодики осенью этого же года.

Версти как бы подхватывали знамя из рук "тонкого" русского эмигрантского журнала *Своими путями*, вышедшего в Праге в 1924–1926 гг. Журнал прекратился в 1926 году летом, что совпало, в частности, с выходом первого номера *Верст*. Эфрон входил в состав редакции пражского журнала и, видимо, играл там весьма заметную роль. *Своими путями* считался органом левого студенческого союза, объединявшего русских студентов в Чехии. Вышло двенадцать номеров журнала, причем неоднократно менялся состав редакторов, но имя Эфрона неизменно появлялось на обложке. "Мы мечтаем о преображении мира, а не о власти", говорилось в одной из статей первого номера, подписанной "П. В." – "Отцы хотят реставрировать мир, мы хотим его трансформировать." При этом политические методы реформирования жизни отвергались. В статье "Верховность идеи родины" председатель студенческого союза

Д. Мейснер писал, что эта идея означает "безоговорочный, абсолютный, практический патриотизм, ставящий главной задачей национальную пользу".²⁰ "Мы не рекламируем патентованных рецептов для лечения родной страны, - писал Н. А. Антипов. - Своепутейской программы нет и не может быть".²¹ Один из номеров журнала был посвящен проблемам русской эмиграции, другой - современной России, а № 6-7 был почти полностью заполнен произведениями литераторов, живущих в СССР (Тихонов, Зошенко, Вс. Иванов, Пастернак).

В числе авторов журнала были Ф. Степун и кн. Чхеидзе, В. Ф. Булгаков, Д. Мейснер, поэтесса И. Кнорринг, А. Туринцев (которого мы затем найдем и на страницах *Верст*), а из чехов - Ф. Кубка и Карел Чапек. Три статьи опубликовал здесь Сергей Эфрон. В нескольких номерах появилось имя Марины Цветаевой - как поэта, как автора очерка о Бальмонте, и в ответах на анкеты, проводимые редакцией.

До поры до времени журнал *Своими путями* почти не находил отклика на страницах эмигрантской прессы. *Дни* ограничились представлением первого номера журнала, а затем давали лишь лаконичную информацию о выходящих номерах. Близко к сердцу принимавшая дела редакции Цветаева совсем уж было собралась написать статью "О замолчанном журнале". И тут-то на страницах *Возрождения* 22 сентября (5 октября) 1925 года появилась гневная статья Цурикова "Эмигрантщина", стиравшая *Своими путями* в порошок. Цуриков назвал отношение журнала к советской России "рабски-собачьим", выпуск журнала - "блудной, типично-эмигрантской затеей" и особенно возмущен был помещением в одном из номеров фотографии деятелей большевистской революции, с одной стороны, и усопшего патриарха Тихона, с другой. Это названо было "жертвенной объективностью" и "всеприемлющей безличностью".

Публикация цуриковской статьи послужила для Цветаевой толчком к написанию единственной в ее творческом наследии публицистической статьи. Под названием "Возрожденщина" ее опубликовали *Дни* 16 октября того же 1925 года - ровно за полмесяца до появления Цветаевой в Париже. "Портрет Дзержинского увидел, - писала Цветаева о Цурикове, - а текст о патриархе проглядел. Проглядел также статью о русской прозе, русской поэзии, русской деревне, о русской школе, о русской книге, о русском студенчестве, о русском художнике, - добросовестно проглядел весь текст (проглядел, т. е. пропустил)". Цветаева убежденно отстаивала тезис о том, "что журнал (ни этот, ни другой, ни третий) не является ни часовней, где должны находиться только иконы, лишь портреты близких, ни пантеоном - изображения богов и героев". И

наконец, "статья г. Цурикова кончается призывом выбросить за борт всю "эмигрантщину". Состоя сотрудником *Своими путями*, я охотно бы наравне с остальными нечистыми дала себя выбросить за борт ковчега г. Цурикова, если бы на борту сего ковчега когда-нибудь находилась. На борту сего ковчега не находилась никогда, ибо видела, из каких бревен он состоит и с первых секунд знала, что ковчег гнилой."

Удивительно ли, что *Возрождение* - и не только оно - занесло после этого имя Цветаевой в свой черный список и уже не давало спуску. Позиция Цветаевой, отмежевавшейся от политически активной эмиграции, этим выступлением была впервые прояснена так отчетливо, - и это сказалось вскоре на многом.

26 марта в *Днях* появилось сообщение о том, что "новый двухмесячник *Версти*, посвященный вопросам литературы и современной русской культуры", готовится к выходу. До фактического его появления пройдет еще три месяца, но литературная группа *Верст* торопилась заявить о себе. В начале апреля она устроила открытый вечер. Приглашения на него были разосланы виднейшим представителям русской эмиграции. В повестке дня стоял доклад Святополк-Мирского "Культура смерти в предреволюционной литературе". Из приглашенных пришли немногие, но Бунин, Ходасевич, С. Яблоновский и Алданов были. С трудом они высидели доклад и сразу же ушли, - если верить Ходасевичу "в кабачок отпраздновать провал Мирского, ибо доклад сочли белибердой"²². С точки зрения Цветаевой это выглядело иначе: "Никто не принял вызова, после I-й ч. просто покинули зал. Походило на бегство."²³ В докладе прозвучали формулировки, достаточно определявшие направление будущего журнала: о революции как о "кризисе, за которым может следовать либо смерть, либо выздоровление, но без которого выздоровление невозможно"; о "зарождении новой фазы русского духа", которую докладчик назвал "возрождением героического", его наиболее яркими и талантливыми выразителями были объявлены Марина Цветаева и Борис Пастернак.

Когда позже (видимо, в несколько переработанном виде) доклад был опубликован в журнале *Версти* № 2 (1927 г.), автор присовокупил к статье воинствующий постскрипtum, в котором сообщалось, что в устном чтении данный текст вызвал "негодование всего эмигрантского синедриона". "Негодованию большинства моих обличителей, - писал неистовый Мирский, - я могу только радоваться. Эпигоны и нигилисты, гордящиеся своим трупным запахом, - я не хотел бы иметь общих с ними мнений, и их осуждение считаю лучшей для себя похвалой."

Святополк-Мирского познакомили и свели с Цветаевой Сувчинские, Петр Петрович и Вера Александровна (ныне Трайл). В эту зиму 1925-1926 гг. Мирский преподавал русскую литературу в колледже при Лондонском университете, в Париж приезжал на каникулы. Знаком здесь был, что называется, "со всеми", но близко дружен с Сувчинским и Саломеей Николаевной Гальперн-Андрониковой, той самой "красавицей тринадцатого года", которую воспел, назвав "соломинкой", молодой Мандельштам, а много лет спустя - вспоминая ушедшие годы - воспела состарившаяся Ахматова.

Ко времени знакомства с Цветаевой горячий, брызжущий энергией и боевым пылом Мирский уже успел не слишком доброжелательно отозваться о ней в своей антологии русской лирики: он назвал ее "талантливой, но безнадежно распушенной москвичкой", и это ему будут с удовольствием припоминать недоброжелатели, когда он резко изменит свое отношение к цветаевской поэзии. Перемена же произошла, по словам В. А. Трайл, не без ее участия.²⁴ В один из приездов Мирского в Париж В. А. дружески упрекнула его: "Как же ты, знаток поэзии, не разглядел таланта Цветаевой?" Сувчинские привезли Мирского к М. И. на рю Руве, - и знакомство состоялось, к вящему удовольствию всех сторон. Мирский пришел в восхищение и от новых стихов М. И. и от нее самой - ужаснувшись одновременно нищете и бесприютности ее существования. Вскоре он привел ее в дом Гальперн-Андрониковой, а та, кроме того, что сама предложила помощь, сумела еще и "обложить данью" в пользу М. И. ближайший круг своих друзей. В течение ряда лет эта помощь была весьма существенна в бюджете М. И.

По словам С. Н. Гальперн, Мирский увлекся Цветаевой в это время не только как поэтом. П. П. Сувчинский также пишет: "М. И. и Мирский были связаны большой дружбой и восхищались друг другом." Вот что рассказывает о Мирском того времени одна из его слушательниц: "Я была тогда совсем юной, и мне посчастливилось прослушать несколько его лекций о Толстом и Достоевском, которые он читал на английском языке для студентов Лондонского университета. Никогда потом мне не довелось слышать ничего более блистательного. Это было такое проникновение, озаряющее до самого дна творческую суть и характер двух русских гениев, что это не имело ничего общего с литературоведческими разборами других. Он сам, его речь, потрясающая по своей стилистике, каждая мысль, все это творилось у вас на глазах как осле-

питательное творение искусства. Он потрясал своих слушателей, захватывая полностью. Зал, где он читал, всегда был набит до отказа, студенты всех факультетов бросали все, чтобы протиснуться, прилепиться на подоконниках, и при распахнутых дверях стояли, не шелохнувшись, на площадке и на лестнице. Это было истинное вдохновение и все это чувствовали. Когда он кончал, молодежь обступала его тесным восторженным кольцом и, не отпуская, аплодировала безудержно и самозабвенно." 25

В 1926 году Святополк-Мирский писал о Цветаевой и в *Современных Записках* (о "Молодце"), и в *Воле России* (о "Крысолове"), и в *Благонамеренном* ("Диалог о консерватизме"), и в *Верстах* ("Поэты и Россия"), и в английском славистическом журнале, и в своей "Истории русской литературы", вышедшей в Лондоне на английском языке. Имя Цветаевой присутствует и в его статьях на общие темы, будь то анализ современной эмигрантской прессы или размышления о новом этапе развития русской поэзии. Творчество Цветаевой последних лет он рассматривает в ряду достижений Блока, Гумилева, Маяковского и Пастернака. Причем ценит у Цветаевой именно поэзию последних лет, от которой дружно отмахивались эмигрантские редактора и критики.

Кажется, он был первым, кто так оценил новый этап в творчестве Цветаевой. Он же объяснил и суть расхождения новой Цветаевой с теми критиками, которые четыре года назад бурно хвалили первые ее книги, вышедшие за рубежом ("Версты", "Стихи к Блоку", "Психею"). Как раз та, ранняя, Цветаева не воодушевляла Святополк-Мирского (во всяком случае, до личного их знакомства). Начиная с "Ремесла", писал Мирский, "то, что можно назвать творческой передачей, значительно усложнилось у Цветаевой и приняло формы настолько новые и необычайные, что прежняя установка читательского восприятия для них уже не годится". 26

10 марта Цветаева уезжает в Лондон вместе со Святополком-Мирским, на две недели - погостить, отдохнуть, выступить на вечерах, организованных Пен-Клубом. В течение недели она пишет здесь статью ("Дома это заняло бы полтора месяца") - то была статья "Мой ответ Осипу Мандельштаму", направленная против "Шума времени" О. Э. Мандельштама, книги, приведшей Цветаеву в ярость тем, как в ней повествовалось о гражданской войне в Крыму. Статья предназначалась для *Воли России*, но не была отослана в редакцию: этому воспротивился, прочтя ее, Сергей Яковлевич. По его мнению, статья получилась чересчур резкой, Эфрон настаивал на переделке и смягчении.

Из Брюсселя в Лондон пришла корректура "Поэта о критике". Шаховской еще раз удивил внимательностью и любовью отношения, сделав свои предложения поправок к статье. Цветаева все до единой приняла, горячо благодарила ("Видите, во всем сошлись, и это не уступка. Я просто доступна воспитанию.")²⁷

По-видимому, в ответ на вопросы Шаховского о лондонских впечатлениях она пишет: "Детектива не нанимайте: погубите его для Англии. Следя за мной, разжиреет от моей неподвижности, а детективу - как жокею - как актеру - жир - смерть."²⁸

И все же, если пребывание в Лондоне не было наполнено светскими визитами и посещениями вернисажей, то не исчерпывалось и сплошным сидением за письменным столом. Состоялись два литературных вечера, о которых, к сожалению, мы никаких подробностей не знаем. Цветаева со Святополк-Мирским были на обеде у русской журналистки Ариадны Тырковой-Вильямс. И были, разумеется, прогулки по Лондону с тем же, видимо, Дмитрием Петровичем - Димом, как звали его близкие парижские друзья. Когда много лет спустя Юрий Иваск в своем письме-анкете задаст Цветаевой вопрос о предпочтениях в пище, Марина Цветаева с удовольствием вспомнит, как огорчала равнодушием к гастрономическим изысканностям Святополк-Мирского в оны дни, когда он водил ее по дорогим парижским и лондонским ресторанам. Значит, были и рестораны, но не они запомнились более всего. Запомнилось *неузнавание* Лондона, казавшегося знакомым по Диккенсу, Байрону и Оскару Уайльду. Вечное несовпадение внутреннего и внешнего видения, мечты и яви, что Цветаева всегда четко отмечала. Но по прошествии двух недель, еще из Лондона, Цветаева пишет Тесковой иначе: "Это мои первые две свободные недели за 8 лет (4 советских, 4 эмигрантских) - упиваюсь .. Лондон чудесный. Чудная река, чудные дети, чудные собаки, чудные кошки, чудные камни и чудный Британский Музей. Не чудный только холод, наносимый океаном."²⁹ (24 марта 1926 г.)

Вскоре по возвращении из Лондона Цветаева получила письмо от Бориса Леонидовича Пастернака (а может быть, и несколько писем сразу, так как известно лишь, что в конце марта и в течение апреля Пастернак писал Цветаевой иногда по несколько писем в неделю). То были письма, о которых Марина Цветаева не могла и мечтать в марте-апреле 1923 года, три года назад, когда она впервые осознала, кем стал для нее Пастернак, сама писала ему страстные, необузданные письма и создавала свой удивительный стихотворный цикл "Провода". Письма Пастернака 1926 года роковым образом опоздали на три года. Впрочем, к чему

опоздали? Несомненно, и теперь они для Цветаевой не могли не быть великой радостью, может быть, вызвали и чувство удовлетворения. Пастернак только что получил и прочел цветаевскую "Поэму Конца".³⁰ Потрясение его не было однодневным, оно захватило его совершенно так же, как Цветаеву еще в Берлине 1922 года захватили и покорили стихи Пастернака, присланные им по почте. Потрясение, как и у Цветаевой, не было "литературным" переживанием, - ни для одного из них поэзия не была ремеслом, существующим автономно от живой жизни, от биения собственного сердца.

Так начался новый этап их отношений - но о нем нужно говорить отдельно. Пока же можно только сожалеть, что далеко не все письма обеих сторон мы знаем, - даже вот этого, столь важного 1926 года. И оттого многих оттенков нам будет не хватать, их придется домысливать, а тут неизбежны разночтения.

Но в Париже ждали не только письма Пастернака, ждали очередные хлопоты и дела. В самом начале апреля Цветаева едет в Вандею искать пристанища на лето и находит его в рыбацком доме, на самом берегу океана, в местечке Сен-Жиль. 5 апреля она уже снова в Париже и присутствует на первом литературном вечере, объявленном литературной группой *Верст*. В это время в Париже Эренбург, и хоть прежней дружбы между ним и Цветаевой, видимо, давно нет, отношения не прерваны. Узнав, что Эренбург собирается ехать в Россию, Цветаева просит Шаховского прислать ей оттиски двух статей - "Поэт о критике" и "Диалог о консерватизме" Святополк-Мирского - для передачи Пастернаку и другим в Россию. Пастернаку переданы и некоторые подарки - свитер, зажигалка и портсигар, тетрадь для стихов.

Поездка на океан рассчитана на полгода, все собранные от вечера и публикаций деньги ушли на обеспечение лета. Цветаева деятельно готовится к отъезду, и мы видим ее в конкретности быта в письме Черновым от 18 апреля: "Не примите за злую волю, - у меня просто нет времени, нет времени, нет времени. Никогда, ни на что. Скоро отъезд. Завалена и удушена неубранными вещами - чемодан без ключей - тащить к слесарю? а где он? - хочется курить - гильзы вышли - пропали Муркины штаны - и пр. и пр. А посуда! А обед! А рукописи! С. Я. всецело поглощен типографией .."³¹ Перед самым отъездом получен второй номер только что вышедшего *Благонамеренного*. Не успев открыть его, Цветаева берет номер с собой и 24 апреля отбывает из Парижа, в самый канун грозы, которая уже рокошет в коридорах русских эмигрантских изданий.

Сен-Жиль - маленькая рыбацья деревушка на берегу океана, в устье мутной и илистой речонки со странным названием Vie - Жизнь; Сен-Жиль-сюр-Ви. Домик, в котором поселилась Цветаева с детьми, - на самом берегу океана. Его насквозь продувают ветры. "Норды, Осты, Весты, и хоть бы один теплый", пишет Цветаева в одном из писем. Весна 1926 года - на редкость холодная и только в конце июня наступят первые по-настоящему жаркие дни. Весь май придется кутаться в теплые одежды, еще в июне ходить в зимнем. Около домика - крохотный сад, в саду - розы, которые все обещают расцвести, но из-за холодов не торопятся. Хозяева домика - рыбак и рыбацкая, они кажутся Цветаевой сказочными, обоим вместе - полтора года лет. Условия, правда, в доме - самые спартанские, кровать четырехместная, но в такой холод и это кажется благом: вместе теплее.

В окрестностях - бедная природа, и что всего огорчительнее для Цветаевой - нет ни деревца, только кусты, пески, да чахлые виноградники. Но ничто поначалу не смущает. Не за природой и ехала: Вандея - родина и символ мятежа - и должна быть, видимо, такой суровой. К дискомфорту не привыкать: комфорта не было, кажется, всю жизнь, не только во Вшенорах, но и у теплого Черного моря, в Коктебеле, в доме Волошина, где любили предельную упрощенность быта.

В семи километрах от деревушки, в которой живет Цветаева, могила вождя Вандеи Анри де ля Рошжаклена, который был здесь убит в 1815 году - крест возле фермы Mathieu с надписью.

Что самое замечательное после Парижа - это *природный ритм* здешней жизни, о чем Цветаева с восторгом сообщает в одном из первых же писем. По приливу и отливу ставят часы. Природность - естественность - то, что она всегда так ценит.

Но с главным героем вандейской природы - с океаном - никак не удастся подружиться. С ранних детских лет - заочная любовь к "свободной стихии", полюбленной по стихам Пушкина, и с детских же лет - неизменное отчуждение при встрече. Должно понравиться - и не нравится, упорно не нравится, ни в детстве, ни восемнадцати лет в Гурзуфе, откуда она пишет об этом Волошину, ни теперь, в 1926 году, хоть мечта поехать к морю появилась с первых же дней приезда в Париж, если не раньше. Теперь уже не пушкинские - пастернаковские строки ("примелькается все, лишь тебе не дано примелькаться") тянут еще раз увидеть, проверить, почувствовать. В. Б. Сосинский с изумлением

обнаружил тему моря в трех майских письмах Цветаевой этого года. Но она повторяется - с некоторыми вариациями - в шести письмах этого времени - Сосинскому, Резникову, Пастернаку, Рильке, Тесковой и Булгакову. И нельзя с достоверностью сказать, что не было еще и других. Не вдаваясь пока в анализ причин, отметим лишь, как неотвязно это беспокоило, как все новые и новые объяснения она ищет непреодолеваемому своему отчуждению, как и здесь - в этом странном конфликте, который никому кроме нее и не виден, - она стремится дойти "до самой сути", перебирая причины, вглядываясь и вдумываясь.

Три четверти дня занимает гуляние с Муром: на берегу океана, когда тепло, и - часами - ходьба за коляской по незнакомым дорогам, вдоль которых растут какие-то незнакомые колючие цветущие кусты. То и дело попадаются ослики, запряженные в деревянные таратайки, в таратайках местные женщины в широкополых шляпах. Все это искупает вражду с морем и нравится настолько, что Цветаева в одном из писем говорит о "романе с бытом", какого у нее никогда не было, потому что, как она формулирует, быт здесь "уже преображенный". С удовольствием она ходит на здешние ярмарки, боясь пропустить хоть один новый фасон чепца и заворуженно вслушиваясь в местный говор.

Как будто все условия, чтобы перевести дух, отключиться от суеты, забыть все парижские хлопоты и склоки, - свободно отдаться дням, мыслям, природе, творчеству. Но в Вандее Цветаеву достигает буря, разразившаяся в эмигрантских кругах с выходом второго номера *Влагодаренного*. В письмах Пастернаку М. Ц. упоминает об этом лишь однажды и не слишком взволнованно, как о сугубо внешнем, на что она всегда неохотно расходует душевный мир. Тесковой напишет уже в июне - с просьбой прочесть журнал и прежде всего статью "Поэт о критике", из-за которой весь "сыр-бор". Цветаевой хочется знать непредвзятое мнение о статье, в которую так вцепились не только присяжные недруги, но и кое-кто из недавних друзей. Гадала ли она, какой огонь вызовет на себя, готовя "Поэта о критике" и передавая его Шаховскому? Видимо да, потому что сообщая Тесковой о лавине разнузданной брани, хлынувшей со страниц всей эмигрантской прессы, подытоживает: "Ни одного голоса в защиту. Я удовлетворена."

Статья включалась в общий фронт безоглядного разрыва с признанными авторитетами эмиграции, разрыва, на который открыто шла литературная группа *Верст*. Шел на разрыв и молодой Шаховской: очень прислушивавшийся в то время и к Цветаевой, творчеством которой он восхищался, и, особенно, к Святополку-Мирскому.

Дискуссия о критике возникла на страницах эмигрантской прессы еще в 1924 году. До поры до времени "затравщиком" и "ведущим" дискуссии был Марк Львович Слоним, ведущий литературный отдел в *Воле России*. Споря с Антоном Крайним (З. Гиппиус) об эмигрантской литературе, Слоним решительно выступал против переоценки ее достижений. Не лезть нужна творческим силам эмиграции, считал он, а трезвая правда, которая представлялась Слониму весьма печальной. "За эти шесть лет - ни одного нового умственного или художественного течения, ни одной новой поэтической школы, ни одного крупного беллетриста, ни одного серьезного поэта..."³² - писал он в одной из своих статей. Исключение Слоним делал только для двух поэтических имен - Ходасевича и Цветаевой, подчеркивая, что талант их созрел еще в России. Эмигрантская критика, с точки зрения Слонима, тешится самообманами, она самоупоена и сознательно слепа к успехам литературы, рождающейся в советской России. Спор о критике все время переплетался, таким образом, с вопросами, выходящими за рамки литературы. Их Цветаева в статье "Поэт о критике" не касалась.

Спустя полвека эта статья ни в одном абзаце не устарела и даже не потеряла актуальности. По-прежнему о литературе вообще, и о поэзии, в частности, пишут особенно изобильно те, кто, по Цветаевой, не имеет на это права. Ибо имеют права - "знающий" и любящий и еще тот, кто не берется судить, а честно говорит лишь о своем отношении. По-прежнему существует "читатель-чернь", не чтящий и не читающий, но твердо знающий о литераторах, кто сколько пьет и кто с кем живет. В статье - множество тонких наблюдений и характеристик, а также ряд важных признаний, помогающих понять "изнутри" особенности творчества самой Цветаевой.

Статья написана с обнаженно *личной* точки зрения. Иначе у Цветаевой не бывает, так написаны и ее наиболее отвлеченные статьи, - такие как, например, "Искусство при свете совести" (1932). Ее утверждения решительны, суждения категоричны, но она обосновывает право на это тем, что открыто говорит о своем опыте, *своем* отношении. "Кого я слушаю", "кого я слушаюсь", "для кого я пишу" - таковы названия некоторых главков этой статьи. Правда, иные суждения высказаны здесь и без оговорок. Таково, например, утверждение: не может быть хорошим критиком человек, пишущий плохие стихи и печатающий их. С этого, кстати говоря, начинается статья, и весь литературный Париж (да и не только литературный) мгновенно узнал Георгия Адамовича.

Тот же Адамович был и главным "героем" приложения к статье, на-

званного "Цветник" и содержавшего цитаты из статей критика. Цитаты демонстрировали непоследовательность суждений, произвольность и противоречивость оценок, отсутствие четкой позиции. Доставалось в статье и другим - как профессионалам с именем, например Ю. Айхенвальду или присяжному критику *Возрождения* А. Яблоновскому, так и выступавшим с критическими статьями Бунину и Гиппиус. Последним Цветаева не простила их необъективных суждений, не простила подтасовок с цитатами (Бунин о Блоке и Есенине) и деланного недоумения перед сложным синтаксисом (Гиппиус о Пастернаке), в основе которых лежало неприятие политической позиции этих поэтов. Пройдет всего полгода и точно те же приемы тех же лиц Цветаева испытает на себе.

Пафос статьи "Поэт о критике" вызревал исподволь давно. С. Карлинский не прав, когда пишет, что Айхенвальду досталось от Цветаевой незаслуженно, что он был благосклонен к ее произведениям.³³ Айхенвальд, действительно, редко бывал язвителен, он был, как точно заметила Цветаева, кроток в непонимании. Но это непонимание было прочным и совершенно безнадежным. Так он писал по поводу "Молодца": "Сказка эта написана стихами и написана так, что ее трудно понять. Виной этому не непонятливость читателя, а непонятность книжки. . . Ведь сказка не имеет права требовать от нас напряжения, и хочется воспринимать ее легко, хочется, чтобы она была проста и прозрачна. Недаром она посвящена Пастернаку - одному из темнейших поэтов современности. . . Г-жа Цветаева роскошно купается в звуках, в стихии русского языка или чрезмерного руссизма. . ." ³⁴ Откликаясь на "Поэму Конца", он снова жаловался на усилия, которые нужно затрачивать на разгадку произведения, смысл которого он так и не понял.³⁵

Не называя Айхенвальда, но прямо парируя именно эти его повторяющиеся упреки, за Цветаеву вступался в том же номере *Благонамеренного* Святополк-Мирский. Он писал: "Все непонятно для тех, кто не имеет времени понять. Искусство - создание новых ценностей. . . Никто не упрекает Ейнштейна за трудность теории относительности. Очевидно, стоит трудиться, чтобы понять. Не мы нужны поэтам, а они нам. Я допускаю, что многими Пастернак и Цветаева не сразу воспринимаются, но ведь надо сделать усилие и для того, чтобы попасть из дому в Британский Музей. . ." ("Диалог о консерватизме").

Что же касается Адамовича, то о стихах Цветаевой он писал в одной и той же рецензии: "Это совсем плохие вещи", "Цветаева ничего не вынашивает и не обдумывает", и: - у нее "редкий соловьиный голос".³⁶ В другой рецензии: "ее последние стихотворения - набор слов,

ряд невнятных выкриков, сцепление случайных и кое-каких строчек."³⁷ А о статьях Цветаевой, посвященных книгам Пастернака и Волконского, уже без всяких оговорок: "Кликушеский стиль", "претенциозная и пустая болтовня", "мелко-неврастенические записи".³⁸

Критик, боящийся умственных усилий при чтении, и критик, объявляющий ее поэзию набором случайно сцепленных звуков, в глазах Цветаевой обнаруживали элементарную профессиональную непригодность. Она увидела в них дилетантов, неправомерно рядящихся в одежды истинных судей поэзии.

В той же статье Цветаева выступала и против критики формальной. Критику, тщательно подсчитывающую количество гласных и согласных в поэтическом произведении, Цветаева называет "справочником", решительно никому не нужным, ни читателю, ни поэту. "Критик, в поэме не видящий ни героя, ни автора .. и отыгрывающийся словом "техника" - явление если не вредное, то бесполезное." Формальную критику она сравнивает с "Советами молодой хозяйке" и отношением к искусству как к кухне.³⁹

Дальнейшие взаимоотношения Цветаевой с Адамовичем - отдельный сюжет. Ядовито огрызнувшись на статью Цветаевой в том же *Звене*, где он вел постоянный отдел "Литературных откликов", Адамович затем долгие годы будет старательно выказывать "объективность" к высекшей его Цветаевой, отмечая "отдельные прекрасные строки" в очередном ее произведении, "совершенно не удавшемся автору в целом". Но под соусом "объективности" время от времени он с деланным недоумением задает вслух риторические вопросы, вроде: "Что побудило Цветаеву променять живую, неисчерпаемую в богатстве и гибкости человеческую речь на однообразные выкрикивания и восклицания?"⁴⁰ Поэзия Цветаевой, утверждал критик в отклике на сборник "После России", - "цветок быстровянувший, по сравнению не только с Пастернаком, но и со стихами умной и ясновидящей Ахматовой".⁴¹

В 1928 году, выступая на диспуте "О критике в эмиграции", Цветаева повторила основные мысли своей статьи, закончив словами: "Пусть пишут взволнованные, а не равнодушные". На что язвительно возразил присутствовавший Адамович: "Нельзя постоянно жить с температурой в 39 градусов."⁴² Реплика Адамовича знаменательна. Если Айхенвальд, критик эрудированный и тонкий, являл собой пример заурядной глухоты к современной поэзии, то пронесенная через многие годы неприязнь Адамовича имела корни гораздо более глубокие и интересные. То было по существу органическое неприятие цветаевского мироощущения в це-

лом, непреодолимое отталкивание добропорядочной уравновешенности от экстатической стихии, бушевавшей в творчестве Цветаевой. Но это органическое неприятие чужой – и более того: антиподной себе природы Адамович возводил в абсолют. Он был чистосердечно убежден в истинности своего ("реалистического") мироощущения и неистинности, ущербности мироощущения цветаевского ("романтического"). В сущности, он отказывался допустить самую возможность другой органичности, другого типа мироощущения и беспрерывно высказывался в том духе, что Цветаева искусственно взвинчивает себя, нарочито "воспаряет" и "пламенеет". Судя по всему, этот известнейший в русской эмиграции критик прожил жизнь в уверенности, что художник, берясь за перо, свободно и рационалистически избирает свой стиль в искусстве и что художественная манера – это причуда вкуса, не более того.

Один из первых выстрелов по *Благонамеренному* был сделан Михаилом Осоргиным. Статья заняла в *Последних новостях* целый подвал. Раздражение автора вызвано было более всего слишком воинствующей субъективностью статьи Цветаевой и, кроме того, непомерным превознесением на страницах журнала двух имен – Ремизова и Цветаевой, в творчестве которых, считал Осоргин, далеко не все так безукоризненно и безусловно.⁴³

5 мая появился другой "подвал" – в берлинском *Руле*. Его занял Ю. Айхенвальд, о котором в статье Цветаевой *открыто* была сказано лишь одна ядовитая фраза ("Розовая вода течет вдоль всех статей Ю. Айхенвальда"). Но критик не мог не узнать своего отзыва на *Ковчег*, который Цветаева приводила как пример косной критики, не умеющей принять новое в искусстве. Теперь Айхенвальд делал попытку выбить шпагу из рук Цветаевой, утверждая, что он сам неоднократно говорил о критике и ее роли совершенно то же самое: что критика никому не нужна (Цветаева формулирует существенно иначе). Яд и обида сгущены были в статье Айхенвальда в иронию, в общем, более стилевую, чем сутевую. Но главная претензия критика совпадала с тем, что высказал Осоргин: Цветаева слишком пространно говорит о самой себе. "Недовольная своими критиками, она зато очень удовлетворена собой и к своим стихам относится на редкость сочувственно, с неподдельной родительской теплотой. Это изобилие домашности, это почти сплошное *pro domo sua* мешает сосредоточиться на тех ее общих мыслях о критике, которые она выражает в свойственной ей несколько растрепанной и неряшливой форме."

Айхенвальд по-своему вторил Осоргину. Осоргин был раздражен, Ай-

хенвальд оскорблен и язвителен, но пример полемики в традициях бульварной прессы дал в *Возрождении* все тот же А. Яблоновский, постоянный оппонент-ненавистник Цветаевой. "В литературу г-жа Цветаева пожаловала с таким видом, как будто она на собственную дачу во второе Парголово переехала .." - писал А. Яблоновский в фельетоне, озаглавленном "В халате". - "Она приходит в литературу в папилютках и купальном халате, как будто в ванную комнату пришла .." "Чутья к тому, что дозволено и что недозволено, нет у г-жи Цветаевой, как не было и у г-жи Вербицкой .."⁴⁴ Итак, еще в одном варианте - обвинение в "домашности", в неприличном интимном общении автора "Поэта о критике" со своим читателем.

Были и еще голоса, - вроде рассерженного голоса П. Б. Струве в том же *Возрождении*. Отвлечшись от своих серьезных проблем, позабыв на минуту (по выражению Цветаевой) "Кирилла и Николая Николаевича", Струве взглянул в сторону *Благонамеренного* и "впал в уныние" от всей полемики вообще. В статье, озаглавленной очень строго "О пустоутробии и озорстве", осуждены были и Цветаева и Адамович; приговор звучал лаконично: "беспредметно, ибо безнужно".⁴⁵

Судя по майским письмам Цветаевой, язвительность критиков не слишком глубоко ее задевает, хоть и не может не огорчать. Получив очередной номер *Звезды*, где взял слово главный герой ее статьи - Адамович, Цветаева, разумеется, и здесь не нашла ничего приятного. Ирония и пренебрежительный тон были избраны формой не столько защиты, сколько нового нападения. Адамович с язвительным сочувствием писал о некоей "госпоже Ц., которая до сих пор безутешна из-за смерти Орфея".

Эфрон расценивал выпады эмигрантской прессы против *Благонамеренного* и против статьи Цветаевой не как частные неудовольствия и расхождения. "Наша литературная группа в Париже, - пишет он В. Ф. Булгакову 13 мая, - еще до выхода *Верст* подвергается обстрелу. В первую очередь - Марина. Так и должно быть. Литературный Париж взволновался и всполошился. Но, пока что, все выступления делаются в ужасающем тоне - пошлости, не культурности и просто глупости. Приличнее других, по моему, выступил Струве. Это еще цветочки, а ягодки - впереди." Сергей Яковлевич, по-видимому, прав в оценке майской ситуации. За всеми претензиями к материалам *Благонамеренного* (где наряду с Ремизовым и Цветаевой опубликовал свой "Диалог о консерватизме" Святополк-Мирский) явственно ощущалась настороженность более общего порядка. Открыто демонстрируемый союз *Благонамеренного*, *Воли России* и

Верст, еще в марте заявивших на страницах прессы о своем существовании, воспринимался как единый фронт, стремящийся прорвать целостность эмиграции в ее отношении к происходящему в России.

Но одновременно у Эфрона сохранялась надежда, что не сейчас, так позже дело дойдет до какого-то спора всерьез, без пошлости, что возможен какой-то диалог по существу. Между тем, он знал еще до выхода *Верст*, что в Париже распускаются слухи о том, что журнал будет смехового направления. В июне он пишет тому же адресату: "Больше всего злятся Мережковские. Гиппиус готовит громовые выступления. Нет, русская Прага, хотя и менее культурна, но шире. К чужому, даже враждебному мнению относятся с уважением. Варшавский в приличных отношениях с Кусковой, например. В Париже Кускову загрызли бы. Да и Вас за Ваше толстовство не пощадил бы. Постоянное желчное кипение и скрежет зубовой." С "хорошей завистью" он пишет в мае Д. А. Шаховскому,⁴⁶ ободряя его еще в самом начале травли *Благонамеренного*: "Впервые за восемь лет здесь зашевелились. Неблагонамеренный ветер (жизнь) напугал, возмутил, разозлил. Честь первой ласточки принадлежит Вам."

7

Вернемся к статье Цветаевой. В июне, получив письмо от Тесковой с добрым отзывом, Цветаева отвечает ей: "Ваше письмо было для меня большой радостью и поддержкой. Самая большая редкость - чистый подход к вещи, вещь и ты, - так Вы подошли к моему "Поэт о критике". Статья написана просто, читалась она предвзято..."⁴⁷

Характер цветаевской статьи вернее всего был определен Н. Мельниковой-Папоушек (в *Воле России*), как лирический.⁴⁸ В этой именно манере Цветаева писала и ранее, в том числе раздражившие Адамовича отклики на книги Б. Пастернака и С. Волконского ("Световой ливень" и "Кедр"). Мельникова-Папоушек была только внимательна к написанному, потому что в "Поэте о критике" Цветаева сама сказала об этом достаточно определенно. Признав право суда над произведением искусства только за знающим профессионалом, она с симпатией писала о тех, кто отказываясь от суда и оценки, говорит открыто о своем отношении к тому или иному художественному явлению. Пусть идеальный критик бесстрастно и строго оценивает - "лирик в силу природы своей, - пишет Цветаева, - тягу суда заменяет роскошью отношения (тягу бесстрастия - роскошью предпочтения) .. Он просто не хочет быть судьей, хочет (обратно обывателю) любить, а не судить .."

Опыт "Поэта о критике" не только не испугал Цветаеву, но, пожа-

луй, только раззадорил: спустя некоторое время будут написаны "Искусство при свете совести", "Поэт и время", "Поэты с историей и поэты без истории", "Эпос и лирика современности" и другие статьи. И всякий раз слово "статья" лишь с оговорками может быть применено для обозначения жанра работ Цветаевой: ее манера остается открыто *личной*. Ее общение с читателем - свободная беседа, опирающаяся прежде всего на собственный опыт, и совершенно очевидно, что индивидуальный опыт автор считает самым ценным, что можно дать собеседнику.

С 1926 года, по крайней мере, а возможно и еще раньше, Цветаева превосходно знала, что эта ее установка неизменно навлекает упреки и обвинения в эгоцентризме, в нескромности и интимности, неприличной в литературе по мнению не только Яблоновских. Но не случайно она не раз приводила в письмах близким людям любимый ею французский девиз "Ne daigne!" - "то есть не снисхожу до могущих быть толков", как переводила это она сама. В Сен-Жиле она с удовольствием увидела вариант того же девиза над входом в дом вандейского рыбака: "Laissez dire ..".

То, что многие (даже из числа доброжелателей) принимали за нескромность, было по сути своей явлением совсем иного порядка. Цветаева нигде этого прямо не сформулировала, иногда только пробовала объяснить неверность упреков, но непреложно из этого исходила. Дело в том, что здесь мы сталкиваемся с одной из важных сторон мировоззрения Цветаевой. Разделяя взгляды лично близких ей М. Волошина и Л. Шестова, она мало верит в истины общезначимые, но глубоко убеждена в особой ценности личной, индивидуальной истины, неповторимого индивидуального опыта. И явно считает одной из своих важнейших творческих задач - воссоздание и фиксацию этого опыта со всеми его сложностями и противоречиями. (Вот откуда, в частности, ее неучастие в каких бы то ни было литературных объединениях, как и ее позиция "над схваткой" в политической борьбе - позиция тех же Волошина и Шестова, от неверия в "истины для всех.")

Ценность индивидуального внутреннего мира, ценность личностного начала, искренний интерес к нему, идущий от более общего интереса к богатству и противоречиям человеческой природы - на этих постулатах стоит все цветаевское творчество. С этим связан и "дневниковый" характер ее поэзии, отмеченный Волошиным уже в первом полудетском ее сборнике стихотворений ("Вечерний альбом", 1910) и лирический характер ее автобиографической прозы, и свободно-личная манера ее эссе на литературные темы. Даже в самом, казалось бы, "теоретическом"

произведении - "Искусство при свете совести" - та же свободная беседа с читателем изнутри собственного, пережитого опыта.

Если принять это, в творчестве Цветаевой проясняется многое. Упреки в чрезмерной сосредоточенности на себе, чрезмерно личной интонации, "домашности" и сплошном *pro domo sua* окажутся направленными не по адресу. Восхищение Цветаевой Марселем Прустом (а она им восхищается) не будет выглядеть столь неожиданным. Понятнее становится и та категоричность, которой она подчас и злоупотребляет (ибо раз *мой опыт*, знаю достоверно и неоспоримо). Понятнее и истоки тех свободных признаний и откровенностей, которые читатели Цветаевой время от времени ставят в тупик; ее девиз "не снисхожу до могущих быть толков" - есть, в сущности, обращенность к высокому собеседнику (читателю), не торопящемуся *судить*, но умущему считаться с фактом и с чужой истиной.

В полемике вокруг статьи "Поэт о критике" еще одно обстоятельство несомненно сыграло свою роль в накале страстей. Достоевскому или Льву Толстому, на худой случай Мережковскому и Зинаиде Гиппиус столь личный тон был бы, конечно, прощен и позволен. Но Цветаева как поэт и как авторитет с точки зрения ее современников к маю 1926 года едва вышла из небытия. Успех февральского вечера в Париже заставил внести ее имя в некий список литературных имен, с которым нельзя было не считаться. Но заговорить сразу с *такой* убежденностью, таким полным голосом казалось уже слишком.. Самолюбия десятков посредственностей, имевших, как они полагали, не меньшие заслуги в литературе, были искренне уязвлены.

Между тем к этому времени Цветаева создала в поэзии почти все наиболее значительное из того, что ей суждено было создать; правда, лучший из ее сборников - "После России" - еще не был издан (он появится только в 1928 году), но составили его стихотворения 1922-1925 гг. (из которых публиковалась в периодике лишь незначительная часть). Только узкий круг близких людей знали ее творчество в более или менее полном его объеме, но все же и Адамовичу, и Айхенвальду, и Осоргину, и А. Яблоновскому были известны не только "Версты", но и "Ремесло", и "Молодец", и "Царь-девица", и "Поэма Конца". Однако это казалось, видимо, недостаточным для оправдания той тональности мастера, какую выбрала Цветаева в злополучной статье.

Со стороны может показаться, что вся эта газетная буря - достаточная причина для того, чтобы май в Вандее был хорошо отравлен для Цветаевой. Однако май 1926 года навсегда остался для нее окрашенным

в другие тона и краски. То был месяц бурь внутренних, потрясений сердечных прежде всего, - никаким газетным бурям не сравняться было с ними и не заглушить их.

Творчески весь май Цветаевой обращен к Пастернаку. Она пишет одну за другой две поэмы, посвященные ему, тесно связанные с их перепиской и отношениями, вступившими только что в новую фазу. 18 мая она отошлет Шаховскому стихотворный цикл "Провода" для третьего номера журнала *Благонамеренный* (ему не суждено было выйти) со словами: "мой любимый цикл, .. который жалела и не давала". То был цикл, написанный как раз в те месяцы 1923 года, когда Цветаева тяжело и остро переживала отъезд Пастернака в Россию и их невстречу.

Творчество, письменный стол всегда были первозначны в жизни Цветаевой. Но не нужно ли сделать исключение для лета 1926 года? Похоже на то, что главная, наиважнейшая ее жизнь в эти летние месяцы, ревниво скрываемая от посторонних глаз - не в творчестве. Она - в почтовых конвертах, которые приходят сюда из двух дальних концов земли - из Москвы и из Швейцарии. Но о переписке Цветаевой с Пастернаком и Рильке расскажет книга, которая должна в скором времени выйти в ряде европейских издательств.

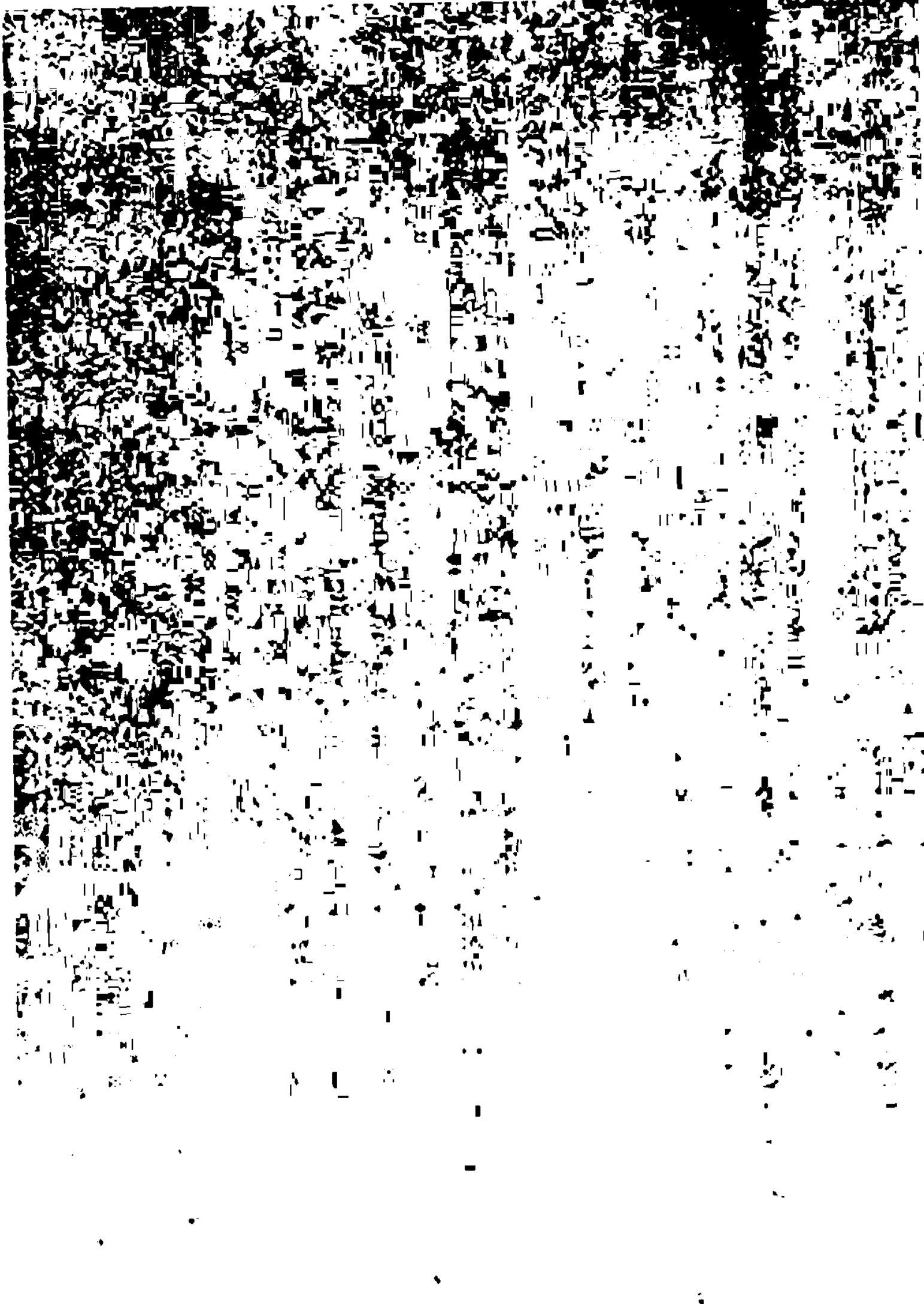
П р и м е ч а н и я

1. Марина ЦВЕТАЕВА, *Неизданные письма*. Париж, 1972 (в дальнейшем: НП), 141-142.
2. Там же, 104.
3. Там же, 189.
4. Письма С. Я. Эфрона В. Ф. Булгакову цитируются по копиям, хранящимся в личном архиве Л. Недзельского.
5. НП, 197.
6. *Встречи с прошлым*, М. 1976, 216.
7. *Сегодня*, Рига, 1925, № 291, 25.XII.
8. НП, 346.
9. *Встречи с прошлым*, М. 1976, 217-218.
10. *Дни*, Париж, 1926, № 227, 15.I.
11. *Своими путями*, Прага, 1925, № 8/9.
12. *Перезвон*, Рига, 1926, № 9 (1)
13. *Дни*, Париж, 1926, № 912, 24.I.
14. *Возрождение*, Париж, 1926, № 233, 21.I.
15. НП, 353.
16. Там же, 339-340.

17. В. КАВЕРИН, *Перед зеркалом*, М., 1972, 256.
18. Цитируется по копии, любезно предоставленной автору Н. Л. Шестовой-Барановой.
19. Письмо П. П. Сувчинского автору, 14.IV.1978 г.
20. *Своими путями*, 1924, № 1/2.
21. *Своими путями*, 1925, № 5.
22. Архиеп. Иоанн ШАХОВСКОЙ, *Биография юности*, Париж, 1977, 193.
23. Письмо М. И. Цветаевой В. Ф. Булгакову, 8.IV.1926 г. Цитируется по архиву Л. Недзельского.
24. Письмо В. А. Трайл (Кембридж, Англия) автору, 4.XII.1978 г.
25. Письмо Г. Л. Козловской (Ташкент) автору, 18.V.1978 г.
26. Д. П. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ, О "Крысолове" М. Цветаевой. - *Воля России*, Прага, 1926, № 6/7.
27. НП, 359.
28. Там же, 360-361.
29. *Новый мир*, М., 1969, № 4.
30. См. публикацию Е.Б. и Е.В. Пастернаков "Переписка Цветаевой, Рильке и Пастернака", *Вопросы литературы*, М., 1978, № 4.
31. *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 1976, № 22, 113.
32. *Воля России*, 1924, № 4.
33. S. KARLINSKY, Marina Cvetaeva. Her Life and Art. Berkeley 1966, 70.
34. *Руль*, Берлин, 1925, № 1372, 10.VI.
35. *Руль*, 1925, № 1527, 9.XII.
36. *Звено*, Париж, 1924, № 88, 6.X.
37. *Звено*, 1925, июль (цитир. по "Цветнику", *Благонамеренный*, Брюссель, 1926, № 2).
38. *Звено*, 1924, № 88, 6.X.
39. *Благонамеренный*, 1926, № 2.
40. *Последние новости*, Париж, 1931, № 3725, 4.VI.
41. *Последние новости*, 1928, № 2647, 21.VI.
42. *Дни*, 1928, № 1453, 18.VI.
43. *Последние новости*, 1926, № 1863, 29.IV.
44. *Возрождение*, 1926, № 337, 5.V.
45. *Возрождение*, 1926, № 338, 6.V.
46. Архиеп. Иоанн ШАХОВСКОЙ, *Биография юности*, 393.
47. Марина ЦВЕТАЕВА, Письма к А. Тесковой, Прага, 1969, 39.
48. *Воля России*, 1926, № 5.

1980 г.





MATERIALIEN

В. М. ВОЛОСОВ (Москва), И. В. КУДРОВА (Ленинград)

ПИСЬМА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ ЕВГЕНИЮ ЛАННУ

Евгений Львович Ланн (литературный псевдоним Е. Л. Лозмана) - поэт, прозаик и переводчик, родился в Харькове в 1896 году, окончил юридический факультет Харьковского университета по философии права. Недолгое время он служил в коллегии адвокатов, затем навсегда оставил юридическую деятельность и занялся литературным трудом. Стихи свои не публиковал. В 1925 году предполагалось издание его поэтического сборника, но осуществлено не было.

Ланн - автор нескольких литературно-критических работ: "Джозеф Конрад" (1924), "Писательская судьба Максимилиана Волошина" (1926), "Литературная мистификация" (1930). Им написаны беллетризованная биография Диккенса (1946) и два исторических романа: "Гвардия Мак Кумгала" (1938) и "Старая Англия" (1943). Последний был переведен на английский язык и имел успех у английского читателя (в центре романа - Джонатан Свифт, Англия периода войны за испанское наследство).

Ланн был неутомимым переводчиком. Он перевел Смоллета, Харди, Конрада, Олдингтона, Крейна, Лоусона, Дос Пассоса и особенно много Диккенса. И не только переводил - комментировал, редактировал чужие переводы. Под его руководством вышло тридцатитомное собрание сочинений Диккенса на русском языке.

Над многими переводами он работал совместно со своей женой Александрой Владимировной Кривцовой, тоже известной переводчицей. Глубоко привязанные друг к другу, супруги некогда поклялись друг другу уйти из жизни одновременно. И когда Александра Владимировна тяжело заболела, давнее решение было осуществлено: оба покончили жизнь самоубийством 29 сентября 1958 г. в возрасте 62 лет.

Оригиналы писем М. И. Цветаевой были оставлены Ланном В. М. Волосову с указанием распорядиться ими по своему усмотрению. В. М. Волосов был знаком с Ланном и его женой последние десять лет их жизни и сохранил самые высокие воспоминания о них как о людях необыкновенной доброты, высокой культуры и выдающегося ума.

Адресованы все письма в г. Харьков, Епархиальная улица, 3, Наркомюст, Отдел публикации законов, Евгению Львовичу Ланну. Первое пись-

мо датировано 6 декабря (Цветаева в эти годы дает датировку по старому стилю, называя его "русским") 1920 г., последнее - 10 сентября 1921 г.

Читая эти письма, невольно вспоминаешь, что ранняя цветаевская проза рождалась из ее дневниковых записей. В письмах Ланну перед нами некая помесь письма, дневника и самой настоящей прозы. Здесь несколько законченных сюжетно эпизодов (по крайней мере три), четко объединенные стилистически сцены, великолепные диалоги. Юмор, шутка перемежаются с самыми серьезными и глубокими признаниями, заставляющими увидеть Цветаеву, человека и поэта, с совершенно новых сторон. "Меня можно вести только на всеприсутствии всего", писала Цветаева Юрию Иваску много позже, в 1937 году, стремясь помочь в осмыслении ее творчества; но те же слова чрезвычайно важны и для понимания ее яркой и чрезвычайно своеобразной личности.

Постоянная напряженнейшая тревога за судьбу мужа, пропавшего без вести - лейтмотив, прорывающийся в письмах Ланну как будто лишь изредка, но всякий раз удивляющий своей внутренней насыщенностью, - а рядом с этим - душевные бури, связанные совсем с другими людьми, и признания, непривычно в устах Цветаевой, вроде: "мне, чтобы жить, надо радоваться..". Вереница самых разных встреч - и в те же самые дни, в письме уже другому адресату, сестре, Анастасии Ивановне: "Я очень одинока, хотя вся Москва знакомые.." ¹ В том же письме сестре есть, правда, и частичное, как бы самой себе, объяснение: с уставшими людьми, пишет Цветаева, "мне с моим порохом - неловко, а им - недоуменно". Цветаевский "порох" в корреспонденции Ланну представлен весьма убедительно.

Но, может быть, наиболее ценны в этих письмах признания, одно из которых сделано уже в первом письме: "Спасибо Вам творчески!" - пишет Цветаева только что уехавшему новому другу, предчувствуя, что тот духовный подъем, который она ощущает от их встречи, вот-вот перейдет в творческий, выльется в стихи. В самом деле, декабрь оказывается плодоносным - целый ряд превосходных стихотворений, среди которых, в частности, "Знаю, умру на заре..", так восхищавшее Пастернака. А сразу за декабрем - поэма "На красном коне", написанная всего за пять дней. Следом - главы поэмы "Егорушка", внутренне несомненно связанной с одним из героев публикуемых писем - Борисом Бессарабовым.

В письмах Ланну мы видим также Цветаеву периода создания циклов "Ученик" (апрель 1921 года) и "Разлука" (май-июнь того же года). Особый интерес для исследователей творчества Цветаевой состоит в том, что в это время в образном строе, ритмике поэзии Цветаевой все

более заметно прорастают важные изменения; меняется как бы сам тембр поэтического голоса Цветаевой, подготавливая ее высоко трагедийную поэзию двадцатых-тридцатых годов.

В. М. Волосов, И. В. Кудрова

Май 1980 г.

1

Москва 6 русск. декабря 1920, воскресенье

Из трущобы - в берлогу

Письмо первое

Дружочек!

После Вашего отъезда жизнь сразу - о, люто! - взяла меня за бока.

Проводив Вас взглядом немножко дольше, чем было видно глазами, я вернулась в дом.

У Д. А.² было милое, вопрошающее - и сразу благодарное мне! - лицо.* Благодарная за похвалу, я сделалась вдвое веселей и милей, чем при Вас. Месхиева³ ругала Малиновскую,⁴ Д. А. деликатно опровергал. Аля⁵ возилась с собакой, А. Д. с Алей.

Потом мы с Месхиевой пошли домой, я - оберегала ее от ухабов, она меня - от автомобилей.

- "Вы очень подружились с Ланном?" - Да - большой поэт и еще больший человек. Я буду скучать о нем." "Вам нравятся его стихи?" "Нет. Извержение вулкана не может нравиться. Но - хочу я или не хочу - лава течет и жжет."

- "Он в Харькове был очень под влиянием Чурилина."⁶ - "Однородная порода. - Испепеленные. - Испепеляющие."

Назначив друг другу встречу в понедельник (хоть любить ее не буду, - настороже, себялюбива и холодна!) - расстались.

Дома я уложила Алю. - Да, постойте! - Взойдя, я сразу поняла: не чердак и не берлога, - трущоба. И была бы совсем счастлива определением, если бы рядом были Вы, чтобы оценить.

- Поняв трущобность, удовлетворилась ею, и ушла ночевать в приличный дом, - к знакомым Скрябиной.⁷ Там были одни женщины, говорили

* За то, что у меня после проводов веселое.

про спиритизм и сомнамбулизм, я лежала на огромном медведе, не слушала, спорила, соглашалась и спала. Ночью тридцать раз просыпалась, курила, бродила, будила и ушла до свету, оставив всех в недоумении, - зачем приходила.

- Такой Москвы Вы не знаете, да и я забыла, что она есть! - Тишина - фарфоровость - блеск и ломкость. Небо совсем круглое и *всё* розовое, и снег розовый, - и я тигровым⁸ привидением. - Не встретила ни человека. -

Дойдя до Смоленского,⁹ решила - *noblesse oblige* - навестить - посетить его останки и - о удивление! - не помер: мужик с дровами!

- "Купчиха, дров не надоть!" - "Даже очень!"

Впряглась с мужиком и довезла до дому 4 мешка дров. Отдала всю пайковую муку - по крайней мере не украдут, а дрова я потороплюсь сжечь. И сразу - глупое сожаление: - Ну, конечно, - только он уехал, - и дрова! А я его морила холодом." (Но поняв, что Вам *сейчас* все равно - тепло, сразу успокоилась.)

- В 12 ч. дня посылаю Алю на Собачью площадку (которой по Вашему нет) - в Лигу Спасения Детей, за каким то усиленным питанием, а сама сажусь дописывать те - последние - стихи, диалог над мертвым.

Потом голова болит, ложусь на Алину кровать, покрываюсь тигром и пледом, дрова есть - значит можно не топить, ужасный холод, голова разлетается, точно кто железным пальцем обводит веки. - Сплю. - Просыпаюсь: темнеет. Али нет. Иду к Скрябиным. - Там нет. - Вспоминаю год назад - приют, госпиталь, этот *ужас всех недр*¹⁰ - вспоминаю и последние две недели сейчас, мою сосредоточенность на себе, мое раздражение на ее медленность, мое отсутствие благодарности Богу, что она есть. Возвращаюсь, жду, читаю какую-то книгу. - Темнеет. - Не могу сидеть, оставляю ей записку в дверях, иду во Дворец Искусств к одному художнику. - "Была у Вас Аля?" "Только что ушла." Опять домой. Часы проходят. (Уже 5 ч.) - Ее нет. - Дверь раскрывается. В-штейн.¹¹ - "М.И., я пришел к Вам насчет пьесы, я хочу устроить .." "Мне не до этого. - Аля пропала. Оставьте меня." - Упорствуя, расспрашивает. Неохотно - резко - почти грубо рассказываю. - Идет искать. - Жду. - Час проходит. Совсем темно. Возвращается. Во Дворце ее видели все: была у Рукавишникова¹² и в канцелярии, и у цыган,¹³ и в подвалах, - но нигде нет. Садится. - "М. И., Вы еще увидите этого поэта?" - "Нет." - "Но будете ему писать?" - "Не знаю." (Недоумение.) "Мне очень жаль, что так мало пришлось поговорить с ним тогда." (- Подлизывается! - думаю я с презрением) - "Он мне очень понравился. И - заметили ли Вы, что он совершенно похож на Коненковского Паганини, - точно с него делано!" - "Я,

оживляясь: Коненковского Паганини я не рассмотрела, - близорука, но - как странно - в первую же встречу, через 10 минут после того, как он вошел, сказала ему, что он похож на Паганини. - "Значит, Коненков правильно понял Паганини."¹⁴ "Так вот, если будете ему писать, напишите ему следующее. - Я потом думал о нем. - Его творчество - и декламация - и все явление .. Это человек *сведенный*, судорожный, исступленный. Человек трудной жизни. Мне пришел в голову такой пример: когда Станиславский смотрит молодого актера, он первым делом говорит ему: " - Легче! Легче! - Так, распустите мускулы. - Совсем свободно." - "И все?" - "Да, и все. Чувствуйте: напряжение позади, сейчас освобождение. Не бойтесь, что Вам даром платят деньги!" - Так вот, я думаю о нем. Он не доверяет легкости, - он брезгует ею. Он намеренно громоздит трудности. Ему нужны только непосильные задачи. О, ему трудно жить, - тем более, что все это из глубины, в большой серьез".

- "Вы не так .. то-есть Вы более .. наблюдательны, чем я думала."

- "Жалко, что Вы не познакомили нас с ним раньше, я бы показал ему Станиславского. Это гениальный человек прежде всего."

(Прав.) - Благодарная за "показал бы ему", а не "показал бы его", чуть проясняюсь и прошу у него стихи. - Дает - и много. - "Но Аля?!!" - Уже 7 часов. (Ушла в 12 ч.) - Обещает еще раз, после того как зайдет домой, идти искать во Дворец. Уходит. Я лежу и думаю. Думаю вот о чем. - Господи, и тогда я мучилась, пальцем очерчивала, где болит, но какая другая боль! Та боль - роскошь, я на нее не в праве, а эта боль насущная, то, чем живут, от чего *не в праве не умереть*. (Если Аля не найдется!) - Аля - Сережа.¹⁵ Ася¹⁶ - на грани, и насущная, и роскошь. Ланн - только роскошь, и вся боль от него и за него - роскошь, и сейчас Бог наказывает. Ланн - во имя мое, могло быть и во имя *его*, но не вышло - не выйдет - ему не нужно - это у него уже есть - и даже если бы не было - *ему* (такой породе) не нужно. Отношение неправильно пошло, исправилось только к концу - выпрямилось, за день до его отъезда. Я поняла: никакой заботы! Холодно - мерзни, голоден - бери, умирать - умирай, я не при чем, отстраняюсь - галантно! без горечи. Ему нужно: несколько голов (умов) - мужских, от времени до времени - подобие любви, (жесточайшая игра для обтачивания когтей против себя-же!) или мужская дружба (теоретизирование - планы детективных контор и готовность - если надо - умереть друг за друга! Только не друг без друга!) - или женское обаяние: духи, меха - и никакой грудной клетки!

Думала без горечи: пристально и стойко. - "Если бы суждено было встретиться еще - о, замечательная встреча! Я бы дала ему ровно столько и ровно то, что ему нужно. - Но - Аля?!!!"

В 9-ом часу появился В-штейн, ведя Алю за руку, - напыщенный и прохладный в сознании всего своего великодушия в ответ на всю мою подлость.

Подвел - поклонился - и вышел.

- "Аля, что это значит?" - "Я хотела испытать горе, - как ребенок живет без матери?" - "Где ты была?" - "Я целый день сидела в сугробе и голодна как смерть." - "Гм .. - И никуда не заходила?" - "Нет." - "Нигде, нигде не была, - ни у Скрябиных, ни у X, ни у Z, ни у цыган?" - "Ни - где. Ходила по пустырям и горевала." - "А кто был во Дворце? Кто веселился с детьми такого-то? Кто глядел на шахматный турнир? Кто? - Кто - кто? - ?.." - "Марина, простите!" -

Яростно посадила ее на табурет посреди комнаты.

"Так, руки вдоль колен! Так, не двигаться! А что я горюю, что я думаю, что ты попала под автомобиль, а что Е. Л.¹⁷ уехал и теперь надо любить меня вдвое - ты об этом не думала?!" и т.д. и т.д.

Дверь настежь: художник из Дворца¹⁸ (открывший после смерти Ирины серию моего дурного поведения) - просто - за сходство с Борисом*¹⁹ (- как первое, чему я улыбнулась после всего того ужаса.) - "М. И. Я к Вам! Я по Вас соскучился. Можно?" (Когда-то видались три раза в день, теперь не видались с июня, хотя соседи.)

- "Очень рада! Садитесь. Кушать будете?"

- "Все, что дадите!"

Аля: "Марина! Он тоже голоден, как смерть!"

Я: - "Чудесно! Два таких аппетита в доме - мне больше не нужно!

Аля, разжог!"²⁰

И - пошло! - Топлю, колю, пилю, сидят, едят.

- "Аля, мойся!" - К 11-ти мы на улице. - Куда идти? Пошли к Антокольским²¹ (соседям, он - поэт и неплохой). Съели очень много черного хлеба и ушли. Оттуда на Арбатскую площадь, - уже 12 ч., оттуда к Скрябиным, оттуда в 2 ч. по домам.

Сегодня он опять зайдет за мной: неутомимый ходок, как я, мне с ним весело - и абсолютно безразличен. Просто - для не сидения по вечерам в трущобе. - А о сходстве с Борисом - вот что: вклячаяся голова (хотя темная) - и посадка головы, - разлетающийся полушубок - нелепая грандиозность - химеричность - всех замыслов, обожание нелепости *сotte telle*, - так мы, например, в прошлом году всю дорогу из Замоскворечья к моему дому говорили о каком-то баране, сначала маленьком, бьяша!

* Оговорюсь!

бьяша! потом уже большой и нас ведет (под луной - было полнолуние - и очень поздний час ночи) - потом он, ведя, начинает на нас оглядываться и - скалиться! потом мы его усмиряем, - один бок жареный, едим - и т.д. и т.д., и т.д. - В итоге - возвращаясь каждый к себе домой: хочу лечь - баран, книгу беру - шерстит - баран, печку топлю, - пахнет паленым, он же сгорбатился - и т.д.

Идем вчера, смеясь, вспоминаем.

- "Да, но наш баран - все-таки не баран! И в этом наше оправдание," говорит он.

- "Крылатый баран!" - поправляю я и - внезапно - "От нашего барана до Пегаса - один шаг!"

Простите за всю эту ересь - это для характеристики.

Иду вчера и думаю. - "Я дура. Премированная дура. Баран - поддѣвка - веселье. При чем тут любовь? Зачем всегда это бесплатное приложение? - Моя галантность? - Нет, глупость. - Надо же понять, наконец, что не всякое желание другого насущное, что есть - в этой области и - может быть - больше, чем в других - Прихоть. А я, всегда принимающая малейшую причуду другого au grand serieux - просто дура!"

- Но, дружочек, у меня есть одно оправдание: я невозвратна. Не потому, что я так решаю, а потому, что что-то во мне *не может* вторично, - другие глаза и голос, и та естественная преграда, которая у меня никогда не падает - ибо ее нет! - при первом знакомстве, и неизбежно вырастает во втором. Точно, заплатив дань своему женскому естеству (формальному!) - я внимательно занимаюсь изучением того, кто передо мной.

И это так невинно, что ни один - клянусь! - ничего не помнит.

Об одном я не успела ни написать, ни сказать Вам, - а это важно! - Об огромном творческом подъеме от встречи с Вами.²² - Те стихи Вам²³ - не в счет, просто беспомощный лепет ослепленного великолепием ребенка - не те слова - все не то - (я, но - не Вам, - поняли?) - Вам нужно все другое, ибо Вы из всех, меж всеми - другой, - все та же моя неверная начальная слепая - верно - неверная лунатическая дорога.

Ничего не обещаю - ибо Вам ничего не нужно! - но просто повествую Вам - как все это письмо - ибо Вы ценитель и знаток душ! - что то, что с Вас сошло на меня (говорю как - о горé!) другое и по другому скажется, чем все прежде. - Спасибо Вам! - Творчески!

вторник

Вы уже день, как дома. А я уже три дня - как не́ дома. - Знаете, где я вчера была? - Судьба! - В Спасо-Болвановском!!!²⁴ - Дружок, он есть! - И действительно - зѣ Москвой-рекой! - Далё-еко! - Длинный, горбатый, без тротуаров и мостовых, весь в церковных домиках, - и везде светло, тепло! - Какая там советская Москва! - Времен Иоанна Грозного!

Мы шли со Скрябиной, - она в своей котиковой шубе, на узких как иголки каблуках, я медведем в валенках, и она все время падала.

И как - мне - было - жаль!

(NB - не ее, конечно!)

—

Между прочим: Вам совсем не надо читать этого письма за раз, - ведь оно писано кусочками-клочёчками, день за днем, почти час за часом.

Так и читайте!

А то мне совестно, а Вам, взглянув, - наверное безнадежно!

—

Сегодня - случайно - наткнулась на Белую стаю.²⁵ - Как жаль, что за-была еще поблагодарить! -

Раскрыла: Ваш почерк. Прочла. Задумалась. Вы уже наверное не помните, что написали, я сама читала, как новое. Как меня - ужасом! - восхищает бренность. - Милая Ахматова - милый Вы - милая я. -

- Кончила те стихи над мертвым.²⁶ Хотела по Вашему (вопросом), вышло по моему (ответом, - и каким!) - Если это письмо будет отправлено, присоединю и стихи.

Моя главная забота сейчас: гнать дни. Бессмысленное занятие, ибо ждет - может быть - худшее. Иногда с ужасом думаю, что - может быть - кто-нибудь в Москве уже знает о С. может-быть многие знают, а я - нет. Сегодня видела его во сне, сплошные встречи и разлуки. - Сговаривались, встречались, расставались. И все время - через весь сон - надо всем сном - его прекрасные глаза, во всем сиянии.

(Сейчас спрашиваю Алю: - "Аля, что печка?" И ее спокойный ответ: - "Печка? - Головешит." Так, собака, бегущая, прихрамывая, у нее "треножит", большевики о победах - "громогласят" и т.д.)

Купила себе - случайно, как все в моей жизни, "полушалок" (обожаю слово!), сине-черный, вязаный. Люблю его за тепло, - "в гроб с собой возьму!"

(О, мой гроб! Мой гроб!)

Купила на улице у старухи, которая живя 18 лет (а может-быть 81 г.!)

в Москве, ни разу не была на Смоленском. - "Я зря болтаться никогда не любила." Слушала с наслаждением. - Вот мой Потешня!²⁷ - И еще завидовала: "зря болтаться," - что я другого с рождения делала?!

четверг

Мой друг! - Я уже начинаю отвыкать от Вас, забывать Вас. Вы уже ушли из моей жизни. - Послезавтра - нет, завтра - неделя как Вы уехали. - Помните, я Вас просила: до субботы! - а Вы уехали в пятницу, а мне так и осталось в памяти: суббота. Вы - умник и отвесно глядите в души. Я бы хотела, чтобы Вы поняли: начинаю отвыкать, забыла.

Мне, чтобы жить - надо радоваться. Пока Вы были здесь - даже, когда мне было так больно, я все-таки могла сказать себе: завтра в 6 ч. (пойду - или не пойду, все равно - но - завтра в 6 ч. - достоверность!)

А сейчас? - Завтра - нет, после-завтра - нет, через неделю - нет, через месяц - нет, хочется думать и попадаю в пустоту - может-быть - через год, может-быть - никогда.

Чего-ж тут любить, - помнить - мучиться?

И вот мое трезвое, благоразумное, огнеупорное, - асбестовое! - сердце, поняв, смирилось, отпустило.

От встречи с Вами у меня осталось только смутное беспокойство: надо куда-то идти, - и вот, жожу: весь день - "по делам" (т.е. - по трущобам - в поисках за табаком) - с Алей, вечером одна или с кем-нибудь. - Это, конечно, Вы, Ваша память, - "куда-то идти" - бесспорно - "отчего-то уйти".

Если бы я знала, что Вы - что я Вам необходима - о! - каждый мой час был крылат и летел бы к Вам - но так - зря - в пустую, - нет, дружочек, много раз это со мной было: не могу без! - и проходило, могла без, не могу без - это, очевидно, другое: когда другой так не может без, что и ты не можешь.

- Это не холод, и не гордыня, это, дружочек, опыт, то чему меня научила советская Москва за эти три года - и то, что я - наперед - знала уже в колыбели.

- Ланн. - Это отвлеченность. - Ланн. - Этого никогда не было. Это то, что смогло жить, следовательно, - могло не придти. И еще: высокий воротник, глаза под высокой шапкой, мягкий голос и жесткие глаза.

Может-быть, если бы я получила от Вас письмо, я бы резче поверила, что Вы были. Но вряд-ли Вы напишете и вряд-ли я отошлю это письмо.

- Вчера Вы на секундочку воскресли: когда я, позвонив, стояла у Вашего парадного и ждала. (Я в первый раз была у Д. А. после Вас, - так, кажется, ходят на кладбище.)

Я так привыкла.

(Аля, мешая угли в печке: - "Марина! Это адские помидоры!" - и - недавно - на мое напоминание

- "Марина, я бы не хотела, чтобы..")

- О! дружочек, какой у меня тогда был бы оплот! -

Или: - "Напишите мне большую вещь, настоящую, как перед смертью.."

Но всем мои стихи нужны, кроме Вас! Ваше отношение к моим стихам - галантность Гарибальди к добровольцу из хорошей семьи.

- Но какое мне дело до стихов?! -

—

Верность.

И - ослепительная формула: - Верность - это инстинкт самосохранения. - Такой верностью я буду верна в первый раз в жизни.

А все остальные верности - или героизм, или воспитанность.

—

- Как странно: всем я приносила счастье! Кому легкое, кому острое, - но никогда тяжесть, удушение! - А Вас я, кажется, удушиваю. А если бы Вы знали, как я сдерживаюсь, не даю себе ходу, приуменьшаю, сглаживаю, обезвреживаю каждый свой взгляд и шаг!

Так, постепенно, раскрытые Вам навстречу руки все опускаются, опускаются, теряя и отпуская. - О, за эти опущенные руки Бог мне все простит!

—

- Последний день. -

Расстаюсь с Вами счастливая.

Я никогда не боялась внешних разлук, привыкла любить отсутствующих. - Любить - слабое слово, - жить.

Как Вы тогда хорошо сказали: лютая эротика, - о, как Вы чуете слово!

Люблю Вас - поэта - так же как себя - за будущее. Ваши стихи прекрасны, - клянусь Богом, что совершенно нечаянно вспомнила (нрзб) и потом уж - По!

Ваши стихи прекрасны, но Вы больше Ваших стихов.²⁸

Вы - первый из моих современников, кому я - руку на сердце положить - могу это сказать.

Вы мне чужой, Вы громоздите камни в небо, а я из "танцующих душ"

(слова Вячеслава).²⁹

Вы мне чужой, но Вы такой большой, что - на минуту - приостановили мой танец.

- Дай Вам Бог только здоровья, силы, спокойствия, - и как я Вас буду по новому и изумительно любить - голову запрокинув! - через пять лет.

Ваш Роланд³⁰ - из наивысших мировых достижений, только в наши дни такие слова - не на всех на устах.

Если определить Вашу поэтическую породу - Вы, конечно, - радуга, чей один конец - По, а другой - Новалис, но как там - помните, Вы рассказывали - никогда не забуду, как вероятно - никогда не прочту - круговые вихри, - так здесь - непрерывные радуги.

И Вы только в начале первой!

- О, как я Вас люблю в Вашей нацеленности! Как Вами бы любовался Ницше!

—
2

Москва, 29 го русск. декабря 1920 г.

Дорогой Евгений Львович!

У меня к Вам большая просьба: я получила письмо от Аси - ей ужасно живется - почти голая - перешлите ей через верные руки тысяч двадцать пять денег, деньги у меня сейчас есть, но никого нету, кто бы поехал в Крым, а почтой - нельзя.

Верну с первой оказией. - Ради Бога! -

Адрес Аси: Феодосия - Карантин - Ильинская ул., д. Медведева, кв. Хрустачевых - ей -. Шлю Вам привет.

М.Ц.

- Если сделаете это, известите по адр. Д. А.

Только что написала эти несколько слов - как вдруг - дверь настезь - Ваше письмо!

И Аля: - "Марина, Ваши голоса скрестились как копыя!"

- Спасибо за память. - Как я рада, что Вы работаете - и как я понимаю Вас в этой жажде! - Я тоже очень много пишу, живу стихами, ужасом за С. и надеждой на встречу с Асей. Перешлите ей, пожалуйста, вложенное письмо, - если скорая оказия, - с оказией, - или заказным. Мне необходимо, чтобы она его получила.

И разрешите мне - от времени до времени - тревожить Вас подобной просьбой, у меня никого нет в Харькове, а это все-таки на полдороге в Крым, - отсюда письма вряд ли доходят, заказных не принимают.

- У нас елка - длинная выдра, последняя елка на Смоленском, купленная в последнюю секунду в Сочельник. Спилила верх, украсила, зажигаю третьегодними огарками. Аля была больна (малярия), лежала в постели и любовалась, сравнивая елку с танцовщицей (я - про себя: трущобной!).

Три посещения.

I. Сидим с Алей, пишем. - Вечер. - Стук в незапертую дверь. Я не поднимая глаз: - "Пожалуйста!"

Маленький, черненький человечек - "Закс!!! Какими судьбами?"

- И почему - борода?!" - Целуемся. -

Мой бывший квартирант, убежденный коммунист (в 1918 г. - в Москве - ели только по карточкам) был добр ко мне и детям, обожал детей - особенно грудных - так обожал, что я однажды, не выдержав, воскликнула: - "Вам бы, батюшка, в кормилицы идти, а не в коммунисты!"

- "Закс!" - "Вы - здесь - живете?!" - "Да." - "Но это ужасно, ведь это похоже (щелкает пальцами) - на - на - как это называется, где раньше привратник жил?" - Аля: "Подворотная!" - Он: "Нет". Я: "Дворницкая? Сторожка?" Он, просияв: "Да, да - сторожка". (Польский акцент, - так и читайте, внешность, кроме бороды, корректная).

Аля: - "Это не сторожка, это трущоба". - Он: - "Как Вы можете так жить? Эта пос-суда! Вы ее не моете?" Аля: - "Внутри - да, снаружи - нет, и мама поэт". Он: - "Но я бы - проссите! - здесь ни одной ночи не провел." - Я, невинно: - "Неужели?" Аля: "Мы с мамой тоже иногда уходим ночевать, когда уж очень неубрано." Он: - "А сегодня - убрано?" Мы в один голос - твердо: - "Да."

- "Но это ужасно! Вы не имеете права! У Вас ребенок!" "- У меня нет прав." - "Вы целый день сидите со светом, это вредно!"

- "Фонарь завален снегом!" Аля: - "И если мама полезет на крышу, то свалится."

- "И воды, конечно, нет?"

- "Нет." - "Так служите!" - "Не могу". - "Но ведь Вы пишете стихи, читайте в клубах!" - "Меня не приглашают".

- "В детских садах". - "Не понимаю детей". - "Но - но - но..." Пауза. - И вдруг: - "Что это у Вас?" - "Чернильница". - "Бронзовая?" - "Да, хрусталь и бронза". - "Это прелестная вэщичка, - и как запущена! - о! -"

- "У меня все запущено!" - Аля: - "Кроме души." - Закс, поглощенный: - "Это же! Это же! Это же - ценность." Я: - "Ну-у?" - "Этто художественное произведение!" - Я, внезапно озаренная (уже начала чувствовать себя плохо от незаслуженных - заслуженных! - укоров) - "Хотите подарю?!" - "О-о! - Нет!" Я: - "Ради Бога! Мне же она не нужна." Аля: - "Нам ничего не нужно, кроме папы.." Он, поглощенный чернильницей: - "Это редкая вещь." Я: - "Просто заграничная. Умоляю Вас!!!" - "Но что же я Вам дам взамен?" - "Вза-мен? - Стойте! - Красных чернил!" - "Но.." - "Я нигде не могу их достать. Дадите?" - "Сколько угодно, - но.." - "Позвольте я ее сейчас вымою. Аля, где щетка?"

10 минут спустя - Аля, Закс и я - (неужели меня принимают за его жену?!) - торжественно шествуем по Поварской, - в осторожно вытянутой руке его ослепительного блеску - чернильница. - И никаких укоров. -

- Сияю. - Дошло!

II. Сидим с Алей, пишем. - Вечер. - Стук в незапертую дверь. - Я, не поднимая глаз: - "Пожалуйста!" - Входит спекулянт со Смоленского, желяющий вместо табака - пшено. (Дурак!) -

- "Вы - здесь - живете?" - "Да." - "Но ведь это - задворки!" - "Трущоба", поправляю я. - "Да, да, трущоба .. Но ведь наверное Вы раньше .." - "Да, да, мы не всегда так жили!" - Аля, гордо: "У нас камин топился, и юнкера сидели, и даже пудель был - Джэк. Он раз провалился к нам прямо в суп." Я, поясняя: "Выбежал на чердак и проломил фонарь."³¹ Аля: - "Потом его украли." Спекулянт: "Но как же Вы до такой жизни дошли?" - "Садитесь, курите." (Забываю, что он табачный спекулянт. - Из деликатности - не отказывается.) - "А постепенно: сначала чердак - потом берлога - потом трущоба." - "Потом помойка", подтверждает Аля. - "Какая у Вас развитая дочка!" "Да, она с году все понимает!" - "Скажите!" - Молчание. - Потом: "Я уж лучше пойду, Вам наверное писать надо, я Вас обеспокоил." "Нет, нет, ради Бога - не уходите. Я вам очень рада. Вы видно хороший человек, - и мне так нужен табак!" - "Нет, уж лучше я пойду." Я, в ужасе: "Вы, может, думаете, что у меня нет пшена? Вот - мешок!" Аля: "И еще в кувшине есть!" Он: - "Видеть-то вижу, только мамаша у Вас расстроенная." - "Она не расстроенная, она просто в восторге, она всегда такая!" Он: - "Позвольте откланяться." Я: - "Послушайте, у Вас - табак, у меня - пшено, в чем дело? Я же все равно это пшено завтра на Смоленском обменяю, - только мне вместо 2-го сорта дадут хлам, труху. - Ради Бога!"

- "А почем Вы кладете пшено?"

- "На Ваше усмотрение."

- "1000 р.?"

- "Отлично. - А табак?"

- "10.000 р."

- "Великолепно. Берите 10 ф пшена и дайте мне 1 ф табаку." - Явление Али с весами. - Вешаем.

- "И взять-то мне не во что." - "Берите прямо в мешке."

- "Но я ведь чужой человек, мешок - ценность .." - "Мешок - не ценность, человек ценность, Вы хороший человек, берите мешок!" - "Тогда позвольте мне уж вместо 1 ф. предложить Вам полтора."

- "Вы меня смущаете!"

- "Ну, прошу Вас!"

Аля: - "Марина, берите!"

Я: - "Вы добры."

Он: - "Я впервые вижу такого человека."

Я: - "Неразумного?"

Он: - "Нет - нормального. Я унесу от Вас и тяжелые и отрадные впечатления."

- "Пожалуйста, только последнее!"

Улыбается. На прощание говорит: - "Помогай Вам Бог!"

Лет под 50, тип акцизного, голос вроде мурлыканья, частые вздохи. Тоже юродивый!

—
Сияю. - Дошло!
—

III. Сидим с Алей, пишем. - Вечер. Дверь - без стука - настезь. Военный из комиссариата. Высокий, худой, папаха. - Лет 19. -

- "Вы гражданка такая-то?" - "Я .." - "Я пришел на Вас составить протокол." - "Ага." Он, думая, что я не расслышала: - "Протокол." - "Понимаю".

- "Вы путем незакрывания крана и переполнения засоренной раковины разломали новую плиту в 4 №." - "То-есть?" - "Вода, протекая через пол, постепенно размывала кирпичи. Плита рухнула." - "Так." - "Вы разводили в кухне кроликов." - "Это не я, это чужие." - "Но Вы являетесь хозяйкой?" - "Да." - "Вы должны следить за чистотой." - "Да, да, Вы правы." - "У Вас еще в квартире 2-ой этаж?" - "Да, наверху мезонин." - "Как?" - "Мезонин." - "Мизимим, мизимим, - как это пишется - мизимим?" Говорю. Пишет. Показывает. Я, одобряюще: "Верно."

- "Стыдно, гражданка, Вы интеллигентный человек." - "В том-то и вся беда, - если бы я была менее интеллигентна, всего этого бы не случилось, - я ведь все время пишу." - "А что именно?" - "Стихи." - "Сочи-

няете?" - "Да." - "Очень приятно." - Пауза.

- "Гражданка, Вы бы не поправили мне протокол?" - "Давайте, напишу, Вы говорите, а я буду писать." - "Неудобно, на себя же." - "Все равно, - скорей будет!"

- Пишу. - Он любуется почерком: быстротой и красотой.

- "Сразу видно, что писательница. Как же это Вы с такими способностями лучшей квартиры не займете? Ведь это - простите за выражение - дыра!"

Аля: - "Трущоба."

Пишем. Подписываемся. Вежливо отдает под козырек. Исчезает.

—

И вчера, в 10 1/2 вечера - батюшки светы! - опять он.

- "Не бойтесь, гражданка, старый знакомый! Я опять к Вам, тут кое-что поправить нужно."

- "Пожалуйста." - "Так что я Вас опять затрудню."

- "Я к Вашим услугам. - Аля, очисти на столе." - "Может быть Вы что добавите в свое оправдание?"

- "Не знаю .. Кролики не мои, поросята не мои - и уже съедены."

- "А, еще и поросенок был? Это запишем."

- "Не знаю .. Нечего добавлять."

- "Кролики .. Кролики .. И холодно-же у Вас тут должно быть, гражданка. - Жаль!"

Аля: - "Кого - кроликов или маму?"

Он: - "Да вообще .. Кролики .. Они ведь все грызут."

Аля: - "И мамины матрасы изгрызли в кухне, а поросенок жил в моей ванне."

Я: - "Этого не пишите!"

Он: - "Жалко мне Вас, гражданка!"

Предлагает папиросу. Пишем. Уже 1/2 двенадцатого.

- "Раньше-то, наверное, не так жили" ..

И, уходя: - "Или арест или денежный штраф в размере 50 тысяч - Я же сам и приду."

Аля: "С револьвером?"

Он: - "Этого, барышня, не бойтесь!"

Аля: - "Вы не умеете стрелять?"

Он: - "Умею-то умею, но .. - Жалко гражданку!"

—
Сияю. - Дошло!

—
Милый Евгений Львович, буду счастлива, если пришлете стихи. Как

жаль, что Вы так мало мне их читали!

Желаю Вам на Новый - 1921 - Год (нынче канун, кончаю письмо 31-го, с Годом!) - достаточно плоти, чтобы вынести - осуществить! - дух.

Остальное у Вас уже все есть, - да пребудет!

- Стихи пришлю. - Вашим письмам буду всегда рада. - Не забудьте просьбу с Асей.

МЦ

Москва, 31 го декабря 1920 г., канун русского 1921 го.

(Сбоку приписка:) Письмо Асе залежалось, - на днях обеспокою Вас отдельным. Тогда перешлите.³²

3

Москва, 15-го русского января 1921 г.

Диалог:

- "Марина! Чего Вы бы больше хотели: письма от Ланна - или самого Ланна?

- Конечно, письма!

- Какой странный ответ! - Ну, а теперь: письма от папы или самого папы?

- О! - Папы!

- Я так и знала!

- Оттого, что это - Любовь, а то - Романтизм!"

—

Дорогой Евгений Львович!

Это письмо в ответ на Ваше второе, неполученное. Вот уже два дня, как тщетно разыскиваем с Алей по всему городу товарища Шиллингера.³³ Были и в Музо, и в Камерном, и у Метнера,³⁴ который ему покровительствует, засыпали Москву записками, как метель - снегом, - и - rien! - ни Шиллингера, ни письма.

- Очень жаль - ценя Вашу лень!

- Итак, товарищ Ланн - и отсутствующий - заставляет нас измерять Москву верстами!

- Получили ли Вы мое первое письмо - заказное? Пишу на учреждение, ибо не знаю домашнего адреса и не верю в домашние адреса! - Дома проходят, учреждения остаются.

- Получила за это время два письма от Аси, второе еще более ран-

нее, две недели спустя занятия Крыма, - несколько строк отчаянной любви ко мне - (нам!) и одиночества - Ася! - Это поймете только Вы.

Живет одна, с Андрюшей, служит - советский обед и 1 ф хлеба на двоих - вечером чай - так чудесно и сдержанно - чай - и конечно без хлеба, ибо - если было бы с хлебом - так и было бы написано: с хлебом.

В Ф. Макс, Пра, Майя, М. И. Кузнецова (вторая жена Б.)³⁵ - "Есть друзья - проходят - новые .."

Чтоб, - не вся ли я?!

И потом певучим возгласом: - "Марина! ты можешь жить без меня?!"

Товарищ Ланн - дружок! - я Вас уже просила - и еще прошу, - ради Бога! - если только есть какая-то возможность, пошлите Асе тысяч двадцать пять! Клянусь - верну, деньги у меня есть, только послать не через кого. Если Вы, получив мое первое письмо, уже это сделали - спасибо Вам до земли, если нет - поклон до земли: сделайте!

Вы нас мало знаете в быту: у того: кто нас любит - мы не просим, а те, кто нас не любит - не дадут. (А может быть не только вторые, - но - *glissez mortels, n'appuyez pas!*) - И эти - всегда на наивысший лад отношения - с первым любым приказчиком в кооперативе! - Словом, с Асей будет то же самое, что со мной в 19 г. - весь город - друзья - Вавилонская башня писем - Содом дружб и любовей - и ни кусочка хлеба!

Вы нас немножко любите - по хорошему - обращаюсь не к Вашей доброте, а к Вашей высоте: это надежнее.

—

Дорогой Евгений Львович, я была бы огорчена, если бы Вы подумали, что я пишу Вам исключительно из попрошайничества. - Это не так, но Ася сейчас - а, стойте! - гениальная формула:

.. и вбитый в череп - гвоздь.

Касательно слова я это не понимала, касательно человека это для меня - формула, видите - разницу?

О, слово видно меня очень любит, я всю жизнь только и делаю, что его предаю! - Ради человека!

—

О вашем втором письме я узнала от Маляровского, он заезжал ко мне со своей новой женой. (Жена такая, что - непременно - заезжал!)

Жена, ничего не понимая в нашей "обстановке", - на всякий случай - улыбалась. Очень спокойная жена - просторная. Вы ее видели. Если бы на меня надеть хоть десятую часть ее одежды - я - клянусь Богом - была бы красивее. М - ский сияет. - Вскоре после Вашего отъезда были с ним во Дворце на Шопене. Не выдержав давки и - в упор - света,

ушла. На другой день встречаемся. - "Вы очень сердились на меня, что я заманила Вас на Шопена?" - "О, нет, я, слушая третью вещь, сочинил даже две главы конспекта. Музыка удивительно вдохновляет во мне - мысль." - 1) Это - не Мысль, 2) Ты - чудовище. - Смолчала. -

Познакомилась с Вашим третьим мушкетером - славный, лучше М - ского: человечней. Его точно ветром носит. Я понимаю, почему Вы решили, что это - Ваши друзья: никаких человеческих обязательств: М - ский - вообще не человек, А - пов³⁶ - легковесен, - и себя не помнит. Вам с ними хорошо.

Но все-таки иногда забредаем с Алей к М - ским, - по старой памяти. Раз даже ночевали.

Т. Ф. Скрябина получила паек - пока на бумаге. Продолжает рубить и топить, - руки ужасные, глаза прекрасные, почти все вечера забрасываемся куда-нибудь, - все равно - куда, я - устав от дня, она - от жизни, нам вместе хорошо, большое шкурно-душевное сочувствие: любовь к метели, к ослепительно-горячему питью - курение - уплывание в никуда.

- Как-то каталась с Бебутовым³⁷ на извозчике - сани вроде дровней - извозчик вроде ямщика - казалось, что едем не в I Театр РСФСР - а в Рязань - всю дорогу бредили: он - о своем, я - о своем, - и ямщик о своем, - доходили только интонации - они были ласковы - у всех, - прэлэстно прокатились, - ни Бебутов, очевидно, ни я - очевидно - ни на секунду не вспомнили, что до зимы было - лето, а до интонаций - любовь (?) -

В - ном брезгую, что есть сил. - Еле здороваюсь. - В дом к себе не пускаю.

У меня есть для Вас маленькая (а может быть - и большая!) радость, в ней - надеюсь - потонут все неприятности - вольные и невольные - которые я - иже словом - иже делом - могла Вам доставить. - Ждите. -

Андрей Белый сломал себе - в своих льдах и снегах - позвонок, лежит в лечебнице, никого не пускает, - а то я бы давно выпросила у него - для Вас - Кризис Слова.³⁸ Обойдется - выпрошу. Есть у меня для Вас еще "Седое утро" - новая книжка Блока, недавно вышедшая в СПб - и уже библиографическая редкость. Если Шиллингер объявится, перешлю с ним, как и ту - радость.

Очень много пишу - как никогда, кажется. Но это - особ статья, как и моя жизнь. Когда-нибудь - когда и если это будет необходимым - пришлю Вам все. - Тороплюсь, человек едет завтра, пишу ночью, простите

за сбивчивость.

В следующем письме - если в Вашем втором, на которое все таки надеюсь - не прочту ничего нелестного для своей - в Вас - памяти - в следующем письме перепису Вам отрывочек из тетрадки Али - о Вас. - Любопытно. - Это она называет Мемуары. Асе она пишет о Вас: - "Он не был добрей других, - но - вдохновенней."

Жду Ваших стихов. Люблю - и чту! - их все больше и больше. Оцените чуждость Вашего - мне - дарования и выведите отсюда самое лестное для себя заключение.*

- Искренний привет.

МЦ

(Напишите обо мне большое письмо Асе! - Дружочек! - Ради Бога! - Феодосия, Карантин. Ильинская ул. Медведева, кв. Хрустачевых - ей).

4

Москва 19 го русского января 1921 г.³⁹

Дорогой Евгений Львович!

Зная меня, Вы не могли думать, что я так просто не пишу Вам - отвыкла - забыла.

Мне много раз (непрестанно) хотелось писать Вам, но я все время чего-то ждала, душа должна была переменить русло.

- Но так трудно расставаться! - Целых две недели мы с Алей с утра до вечера гоняли по городу, ревностно исполняя - даже отыскивая! - всякие дела. Иногда, когда бывало уж очень опустошенно, забредали к М - ским, - так - честное слово! - посещают кладбище!

(Вот, наверное, Д. А. не думал - не гадал! Он ведь как раз тогда охаживал невесту!)

- Ну вот. - Две недели ничего не писала, ни слова, это со мной очень редко - ибо Песня над всем! - гоняя с Алей, точно отгоняла Вас все дальше и дальше - наконец - отогнала - нет Ланна! - тогда я стала писать стихи - совершенно исступленно! - с утра до вечера! - потом - "На красном коне".⁴⁰ - Это было уже окончательное освобождение: Вы уже были - окончательно! - в облаках.

* Как и я - для себя! Ибо - немудрено - мне - любить Блока и Ахматову! -

Красный конь написан. Последнее тире поставлено. - Посылать? - Зачем? - Конь есть, значит и Ланн есть - навек - высоко! - И не хотелось идти к Вам нищей - только со стихами. - И не хотелось (гордыня женская и цветаевская - всегда *post factum!*) чувствуя себя *такой свободной* - идти к Вам прежней - Вашей!

Жизнь должна была переменить упор. - И вот, товарищ Ланн (обращение ироническое и нежное!), опять стою перед Вами, как в день, когда Вы впервые вошли в мой дом (простите за наименование!) - веселая, свободная, счастливая. - Я.

- Но все-таки, дружок, принимая во внимание быстроту советскую и цветаевскую - после Вас роздых был порядочный!

Большевик 41

От Ильменя - до вод Каспийских
Плеча рванулись в ширь.
Бьет по щекам твоим - российский
Румянец-богатырь.

Дремучие - по всей по крепкой
Башке - встают леса.
А руки - лес разносят в щепки,
Лишь за топор взялся!

Два зарева: глаза и щеки.
- Эх, уж и кровь добра! -
Глядите-кось, как руки в боки,
Встал посреди двора!

Весь мир бы разгромил - да проймы
Жмут - не дают дыхнуть!
Широкой доброте разбойной
Смеясь - вверяю грудь!

И земли чуждые пытая,
- Ну, какова мол новь? -
Смеюсь, - все ты же, Русь святая,
Малиновая кровь!

18 русск. января 1921 г.

18 л. - Коммунист.⁴² Без сапог. - Ненавидит евреев. - В последнюю минуту, когда белые подступали к Воронежу, записался в партию. - Недавно с Крымского фронта. - Отпускал офицеров по глазам. -

Сейчас живет в душной - полупоповской полуинтеллигентской к. р. семье (семействе!) - рубит дрова, таскает воду, передвигает 50-ти пудовые несгораемые шкафы, по воскресеньям чистит Авгиевы конюшни

(это он называет "воскресником"), с утра до вечера выслушивает громы и змеинный шип на сов. власть - слушает, опустив глаза (чудесные! 3-х-летнего мальчика, который еще не совсем проснулся!), - исполнив работу по своей "коммуне" (всё - его терминология!) идет делать то же самое к кн. Шаховским, - выслушивает то-же, - к Скрябиным - где не выслушивает, но ежедневно распиливает и колет дрова на четыре печки и плиту! - (наконец, поставили) - к Зайцевым⁴³ и т.д. - до поздней ночи, не считая хлопот по выручению из трудных положений - знакомых и знакомых знакомых.

Слывет дураком. Наружность: богатырская. Малиновый - во всю щеку - румянец, вихрь неистовый - вся кровь завилась! - волос, большие блестящие как бусы черные глаза, прэлэстный невинный маленький рот, нос прямой, лоб очень белый и высокий. Косая сажень в плечах, - пара - до нельзя! - моей Царь-девице.

Необычайная - чисто 18 летняя - серьезность всего существа. - Книги читает по пяти раз, доискиваясь в них СМЫСЛА, о котором легкомысленно забыл автор, читит искусство, за стих Тютчева в огонь, в воду пойдет, - любимое - для души - чтение: сказки и былины. Обожает елку, службы, ярмарки, радуется, что еще есть на Руси "хорошие попы, стойкие" (сам в Бога не верит!)

Себя искренно и огорченно считает скверным, мучится каждой чужой обидой, неустанно себя испытывает, - все слишком легко! - нужно труднее! - трудностей нет, берет на себя все грехи сов. власти, каждую смерть, каждую гибель, каждую неудачу совершенно чужого человека! - помогает *каждому* с улицы, - вещей никаких! - все роздал и все рассорил! ходит в холщевой рубахе с оторванным воротом - из всех вещей любит только свою шинель, - в ней и спит, на ногах гетры и полотняные туфли без подошв - "так скоро хожу, что не замечаю!" - с благоговением произносит слово "товарищ", а главное - детская, беспомощная тоскливая иступленная любовь к только-что умершей матери.

Наша встреча. - Мы с Т. Ф.⁴⁴ у одних ее друзей. Входит высокий красноармеец. Малиновый пожар румянца. Представляется - и - в упор: "Я читал Ваши стихи о Москве. Я Вас сразу полюбил за них. Я давно хотел Вас видеть. Но мне здесь сказали, что Вы мне и руки не подадите." - ? - "Потому-что я коммунист."

- "О, я воспитанный человек! Кроме того (невинно!) коммунист - ведь тоже человек?" - Пауза. - "А о каких стихах о Москве Вы говорите?" - "О тех, что в Весеннем Салоне Поэтов."⁴⁵ Я: - "А-а" .. (Помните?) - Пауза. - Он: - "Как мне Вас звать? Здесь Вас все зовут Марина." - Кто-

то: "Когда с человеком мало знакомы, его зовут по имени и отчеству."

Я: - "Зовите, как Вам удобнее - приятнее." - Он: "Марина - это такое хорошее имя - настоящее - не надо отчества!"

Пошел меня провожать. Расстались - Ланн, похвалите, - у моего дома. На следующий день у Скрябиных читала ему Царь-Деву. Слушал, развалился у печки, как медведь. Провожал. - "Мне жалко Царевича, - зачем он все спал?" - "А мачеху?" - "Нет мачеха дурная женщина." -

У подъезда - Ланн, хвалите! - расстались

На следующий день (3-ья встреча - все на людях!) кончала ему у меня Царь-Деву. Слушал, по выражению Али, как 3 х летний мальчик, который верит, потому что няня сама видала! - На этот раз - Ланн, не хвалите! - тоже расстались у подъезда, - только часов в восемь утра.

Ночь шла так: чтение - разговор о Царь-Деву - разговор о нем - долгий. Моя бесконечная осторожность, чтобы не задеть, не обидеть, - полное умолчание о горестях этих годов - его ужас перед моей квартирой - мое веселье в ответ, - его желание рубить - мой отказ в ответ - предложение устроить в Крым - мой восторг в ответ.

Его рассказ о крымском походе - как отпускал офицеров (ничего не зная обо мне! о С - е!) - как защищал женщин - бесхитростный, смущенный и восторженный рассказ - лучший друг - погиб на белом фронте. - Часа в два, усталая от непрерывного захлебывания, ложусь. - Через 5 мин. сплю. Раскрываю глаза. - Темно. - Кто-то, чуть дотрагиваясь, трясет за плечо: "М. И.! Я пойду." - "Борис!" - "Спите, спите!" Я, спросонья: - "Борис, у Вас есть невеста?" - "Была, но потеряна по моей вине." - Рассказ. - Балерина, хорошенькая, "очень женственная - очень образованная, - очень глубокая .. и такая - знаете - широко-окая!"

Слушаю и в темноте кусаю себе губы. Знаю наперед. - И, конечно, знаю верно: у балерины, кроме мужа, еще муж, и еще (все это - почтительным и чуть-ли не благоговейным тоном) - но Б. ей нужен, потому что он ее не мучит. Служит ей два года (с 16 ти по 18 лет!) в итоге видит, что ей нужны только его - ну? - ну - некоторые материальные услуги .. - Расстаются.

Потом - хождение по мукам: мальчик стал красавцем и коммунистом, - поищите такого любовника! И вот - в вагоне - на фронте - здесь на службе - все то-же самое: только целоваться! А в это время умирает мать. -

Ланн! - Я слушала, и у меня сердце бешенствовало в груди от восторга и умиления. А он, не замечая, не понимая, вцепившись железными руками в железные кудри - тихо и глухо: - "Но я гордый, Мариночка, я никого не любил." -

Курим. - Стесняется курить чужое. - "О, погодите, когда мне вышлют из Воронежа шубу.." - "Вы мне подарите сотню папирос 3-го сорта." - "Вам - 3-го сорта?!" - Глаза, вопреки на полнейшую темноту загораются так, что мне - в самом мозгу - светло. - "Мне же все равно, кроме того - Вы же сейчас у меня курите 3-ий - здесь все 3-го - кроме меня самой!"

Часа четыре, пятый. - Кажется опять сплю. - Робкий голос: - "М. И. у Вас такие приятные волосы, - легкие!" - "Да?" - Пауза - и - смех! - Но какой!!!

- "Ради Бога, тише, Алю разбудите! - Что Вы так смеетесь?" - "Я дурак!" - "Нет! Вы - чудесный человек! Но - все-таки?" - "Не могу сказать, М. И., слишком глупо!" - Я, невинно: - "Я знаю, Вам наверное хочется есть и Вы стесняетесь. Ради Бога - вот спички - там на столе хлеб, соль на полу у печки, - есть картофель." И - уже увлекаясь: "Ради Бога!" Он, серьезно: "Это не то!" Я, молниеносно: "А! Тогда знаю! Только это безнадежно, у нас все замерзло. Вам придется прогуляться, я не виновата - советская Москва, дружочек!"

Он: - "Мне идти?" - Я: "Если Вам нужно." Он: - "Мне не нужно, может быть Вам нужно?" - Я, оскорбленно: "Мне никогда не нужно." Он: "Что?" - Я: - "Мне ничего не нужно - ни от кого - никогда."

- Пауза. - Он: - "М. И. Вы меня простите, но я не совсем понял." - "Я совсем не поняла." - "Вы это о чем?" - "Я о том, что Вам что-то нужно - ну что-то - ну, в одно местечко пойти - и что Вы не знаете, где это - и смеетесь!" Он серьезно: - "Нет, М. И., мне этого не нужно, я не потому смеялся." - "А почему?" - "Сказать?" - "Немедленно!" - "Ну - словом - (опять хохот) - я дурак - но мне вдруг ужжасно захотелось Вас погладить по голове." Я, серьезно: "Это совсем не глупо, это очень естественно, глядите, пожалуйста."

Ланн! - Если бы медведь гладил стрекозу - не было бы нежнее. - Лежу, не двигаясь. -

Гладит долго. Наконец - я: "А теперь против шерсти - снизу вверх - нет, с затылка - обожаю!" - "Так?" - "Нет, немножко ниже - так - чудесно!" - Говорим, почти громко. Он гладит, я говорю ему о своем отношении - делении мира на два класса: брюха - и духа.

Говорю долго, ибо гладит - долго.

Часов пять, шестой.

Я: - "Борис, Вы наверное замерзли, если хотите - сядьте ко мне." - "Вам будет неудобно." - "Нет, нет, мне жалко Вас, садитесь. Только

сначала возьмите себе картошки." "М. И., я совсем не хочу есть." - "Так идите." - "М. И., мне очень хочется сесть рядом с Вами, Вы такая славная, хорошая, но я боюсь, что я Вас стесню." - "Ничуть." -

Садится на краешек. Я - галантно - отодвигаюсь, врастаю в стену. - Молчание. -

- "М. И., у Вас такие ясные глаза - как хрусталь - и такие веселые! Мне очень нравится Ваша внешность."

Я, ребячливо: - "А, теперь пойте мне колыбельную песню" - и - за- глатывая уголек: - "Знаете какую? Вечер был - сверкали звезды - на дворе мороз трещал .. Знаете? - Из детской хрестоматии .." (О Ланн, Ланн!)

- "Я не знаю." - "Ну, другую, ну хоть Интернационал, - только с другими словами - или - знаете, Борис, поцелуйте меня в глаз! - В этот!" - Тянусь. - Он, радостно и громко: - "Можно?!" - Целует, как пьет, - очень нежно. - "Теперь в другой!" - Целует. - "Теперь в третий!" - Смеется. - Смеюсь.

Так, постепенно, как помните, в балладе Goethe "Der Fischer": "Halb zog sie ihn, halb sank er hin .."

Целует легко-легко, сжимает так, что кости трещат.

Я: - "Борис! Это меня ни к чему не обязывает?" - "Что?" - "То, что Вы меня целуете?" - "М. И.! Что Вы!!! - А меня?!" "То-есть?" - "М. И.! Вы непохожи на других женщин!"

Я, невинно: "Да?" - "М. И., я ведь всего этого не люблю."

Я, в пафосе: - "Борис! А я ненавижу!" - "Это совсем не то, - так грустно потом." - Пауза. -

- "Борис! Если бы Вам было 10 лет .." - "Ну?" - "Я бы Вам сказала: Борис, Вам неудобно и наверное завидно, что я лежу. - Но Вам - 16 л.?" - Он: "Уже 18 л.!" "Да, 18! Ну так вот." - "Вы это к чему?" - "Не понимаете?" Он, в ответ: "М. И.! Я настоящий дурак!" Я: - "Так я скажу: если бы Вы были мальчик - ребенок - я бы просто на просто взяла Вас к себе - под крыло - и мы бы лежали и веселились - невинно!" - "М. И., поверьте, я так этого хочу!"

- "Но Вы - взрослый." - "М. И.! Я только ростом такой большой, даю Вам честное слово партийного" -

- "Верю, - но - поймите, Борис, Вы мне милы и дороги, мне бы не хотелось терять Вас, а кто знает, я почти наверное знаю, что гораздо меньше будете мне близки - потом. И еще, Борис, - *мне надо ехать*,⁴⁶ все это так сложно .."

Он, - внезапно, как совсем взрослый человек - из глубины: - "М. И., я очень собранный."

(Собранный - сбитый - кабинет М - ского - Ланн! ..)

Протягиваю руки.

Ланн, если Вы меня немного помните, радуйтесь за меня! - Уже кото-
рый вечер - юноша стоек - кости хрустят - губы легко - веселимся, болтаем
вздор, говорим о России - и все как надо: ему и мне.

Иногда я, уставая от нежности - "Борис! А может-быть?"

- "Нет, М. И.! - Мариночка! - Не надо! - Я так уважаю женщину, и в
частности Вас - Вы квалифицированная женщина - я Вас крепко-крепко по-
любил - Вы мне напоминаете мою мамочку - а главное - Вы скоро едете, у
Вас такая трудная жизнь - и я хочу, чтобы Вы меня хорошо помнили!"

—
22-го русск. января 1921 г.

- По ночам переписываем с ним Царь Девицу. Засыпаю - просыпаюсь -
что-то изрекаю спросонья - вновь проваливаюсь в сон. Не дает мне быть
собой, веселиться - отвлекаться - приходить в восторг. - "Мариночка! Я
здесь, чтобы делать дело - у меня и так уж совесть неспокойна - все
так медленно идет! - веселиться будете с другими!"

- Ланн! - 18 лет! - Я на 10 лет старше! - Наконец - взрослая - и *другой*
смотрит в глаза! -

Я знаю одно: *та́к* меня никто - вот уже 10 лет - не любил. - Не срав-
ниваю - смешно! - поставьте рядом - рассмеетесь! - но то же чувство не-
винности - почти детства! - доверия - успокоения в чужой душе.

• Меня, Ланн, очевидно могут любить только мальчики, безумно любив-
шие мать и потерянные в мире, - это моя примета.

Ланн! - Мне очень тяжело. - Такое глубокое молчание. Ася в обоих
письмах ничего о нем не знает, - не видала год. Последние письма были
к Максусу, в начале осени.⁴⁷

- *Этого* я не люблю, - смешно! - нет, очень люблю, - просто и ласково,
с благодарностью за молодость - бескорыстность, чистоту.

За то, что для него "товарищ" звучит как для С. - Царь, за то, что
он, несмотря на малиновую кровь (благодаря ей!) - погибает. - Этот не
будет прятаться. - "И чтобы никто обо мне не жалел!" - почти нагло.

—
Ланнушка (через мягкое L!) - равнодушный собеседник моей души, ум-
ный и безумный Ланн! - Пожалейте меня за мою смутную жизнь!

Пишу Егорушку - страстно! - Потом - где-то вдалеке - Самозванец -
потом совсем в облаках - Жанна д'Арк.⁴⁸

Живу этим, даже не писанием, радугой в будущее!

- Ланн, это мое первое⁴⁹ письмо к Вам, жду тоже - первого.

Прощайте, мое привидение - видение! - Ланн.

МЦ.

9^{го} русск. фев. 1921 г. - Письмо залежалось. - Пишу еще. - Жду письма. Посылаю Коня и Блока.⁵⁰

МЦ.

5

Москва, 16 го русск. июня 1921 г.

Мой дорогой Ланн!

Только что проснулась: первые птицы. Только что видела во сне: сначала Бориса, потом С.

С Б. смеялась (привычная дорога моей нежности к нему), а С. я только видела: он лежал в госпитале. Помню сестру милосердия и тампоны ваты. Каждую ночь вижу С. во сне, и когда просыпаюсь сразу не хочу жить - не вообще, а без него.

Самое точное, что могу сказать Вам о себе: жизнь ушла и обнажила дно, вернее, пена ушла.

Я уже почти месяц, как без Али,⁵¹ - третье наше такое долгое расставание. В первый раз - ей еще не было года, потом, когда я после Октября уезжала, вернее увозила - и теперь.

Я не скучаю по Але, я знаю, что ей хорошо, у меня разумное и справедливое сердце, - такое же, как у других, *когда не любят*. Пишет редко: предоставленная себе, становится ребенком, т. е. существом забывчивым и бегущим боли (а я ведь - боль в ее жизни, *боль ее жизни*). Пишу редко: не хочу омрачать, каждое мое письмо будет стоить ей нескольких фунтов веса, поэтому за почти месяц - только два письма.

И потом: я так привыкла к разлуке! Я точно поселилась в разлуке.

Начинаю думать - совершенно серьезно - что я Але вредна. Мне, никогда не бывшей ребенком и поэтому навсегда им оставшейся, мне всегда ребенок - существо забывчивое и бегущее боли - чужд. Все мое воспитание: вопль о герое. Але с другими лучше: они были детьми, потом все позабыли, отбыли повинность, и на слово поверили, что у детей "другие законы". Поэтому Аля с другими смеется, а со мной плачет, с

другими толстеет, а со мной худеет. Если бы я могла на год оставить ее у Зайцевых, я бы это сделала, - только знать, что здорова!

Без меня она, конечно, не будет писать никаких стихов, не подойдет к тетрадке, потому что стихи - я, тетрадка - боль.

Это опыт, пока удастся блистательно.

Когда-нибудь, милый Ланн, соберусь с духом, пришлю Вам стихи за эти последние месяцы, стихи, которые трудно писать и немислимо читать. (Мне - другим.) - Пишу их, потому что, ревнивая к своей боли, никому не говорю про С., - да некому. У Аси достаточно своего, и у нее не было С.

Это стихи - попытка проработаться на поверхность, удастся на полчаса.⁵²

- Вчера отправили с В-ским⁵³ его рукопись "Лавры", - весом фунтов в 8, сплошь переписанную моей рукой. - "Спасибо Вам, что помогли мне отправить мое "дитё"! - Любит он эту рукопись, действительно, как ребенка, - но и как ребенок. Теперь буду переписывать "Странствия", потом "Родину". Это мое послушание. В лице В-ского я люблю Старый Мир, который так любил С. Эти версты печатных букв точно ведут меня к С. Отношение с В-ским нечеловеческое, чтобы не пугать: литературное. - Amitié littéraire.

Любуюсь им отрешенно, с чувством немножко похожим на:

Die Sterne, die begehrt man nicht -
Man freut sich ihrer Pracht!⁵⁴

Зимой он будет в П., я не смогу заходить, он забудет.

Ася живет на Плющихе,⁵⁵ под окном дерево и Москва-река. Воят и режут поезда. Нищенская, веселая, растравительная, героическая комната. Дружно бедствуем: пайка не было с марта. Андрюша в компрессах, жестокий бронхит. Ребячливость, вдохновенность, умственная острота и эмоциональная беспомощность, щедрость, - все Борисово. Прелестный мальчик, которого мне безумно жаль. Но говорить об этом не стоит: здесь нужны не слова, а молоко, хлеб и т.д.

Вот, милый Ланн, и все, что могу Вам рассказать. - Ах, да! - Сейчас по Москве ходит книга с моими стихами, издаека.⁵⁶ А. В.⁵⁷ бы порадовалась.

Думая о Вас, вижу Вас первой ступенью моего восхождения после стольких низостей, В-ский - вторая, дальше людей уже нет, - совсем

пусто.

К Вам к единственному - из всех людей на земле - идет сейчас моя душа. Что-то связывает Вас с Б. и с С., Вы из нашей с Асей юности -

той жизни!

Не спрашивая Вас о том, когда придете и приедете ли, мне доста-

точно знать, что я всегда могу окликнуть Вас.

- мое последнее земное очарование!

МШ.

6

Москва, 10 го р. сент. 1921 г.

Дорогой Ланн!

Направляю к Вам Эмилия Львовича Миндлина,⁵⁸ он был мой гость в те-

чение месяца, мы с ним дружили, он мне во многом помогал, будьте ми-

ланн!

Живу мечтой и надеждой на встречу с Сережей. Эмилия Львович Вам

обо всем расскажет.

Дороплюсь. - Сейчас Аля бешено играет на шарманке: новый обряд

проводов. Вспоминаю Вас о благодарностью (хотела было написать: с

нежностью. - Благодарность точнее!)

Ася живет очень трудно и благородно.

Мы обе - Ваши друзья навсегда.

Марина

- Аля целует. -

Прощание

1

ЕВГЕНИЮ ЛАННУ

Я знаю эту бархатную брэнность

- Верней брони! - Вдоль забки плеч сутулых

Я знаю эти владения: две складки

Вдоль бархата груди -

К которой не прижмусь - хотя так нежно
Щеке! - к которой не прижмусь я - ибо
Такая в этом грусть: щека и бархат,
А не: щека и грудь!

И в праведнических ладонях лоб твой
Я знаю - в кипарисовых ладонях
Зажатый и склоненный - дабы легче
Переложить в мои, -
В которые не будет переложен,
Которые - в великом равнодушьи
Раскрытые - как две страницы книги
Застыли вдоль колен.

Москва, 19-го русск. ноября 1920 г.

2

Не называй меня никому:
Я Серафим твой, - радость на время!
Ты поцелуй меня - нежно - в темя
И отпусти во тьму.

Все мы сидели в ночи без света:
Ты позабудешь мои приметы.

Да не смутит тебя сей - Бог весть! -
Вздых, всполохнувший одежды ровность.
- Может ли, друг, на устах любовниц
Песня такая цвесть?!

Так и усни себе с миром - словно
Мальчика гладил в хору церковном..

Духи и дети, дитя, не в счет!
Не отвечают, дитя, за души!
Эти ли руки - веревкой душат?
Эта ли нежность - жжет?

Вспомни, как руки пустив вдоль тела,
Закаменев на тебя глядела!

Не загожусь я в твоём доме, -
 Освобожу молодую совесть!
 Видишь, к великим боям готовясь,
 Сам ухожу во тьму ..

И обещаю: не будет биться
 В окна твои - золотая птица!

Москва, 25-го русск. ноября 1920 г.

3

- Прощай! - Как плещет через край
 Сей звук: прощай!
 Как, всполохнувшись, губы сушит!
 - Весь свод небесный потрясен! -
 Прощай! - в едином слове сем
 Я - всю - выплескиваю душу!

Москва, 25-го русск. ноября 1920 г.

П р и м е ч а н и я

1. Марина ЦВЕТАЕВА, Неизданные письма. Париж, 1972, 43.
2. Д. А. М - ский, Маляровский - лицо неустановленное (в третьем упоминании "А. Д." - описка Цветаевой).
3. В. В. Алексеева-Месхиева (1898-1973) - талантливая актриса, выступала на ролях трагедии.
4. Е. К. Малиновская (1875-1942) - общественная и театральная деятельница, была одно время управляющим московскими академическими театрами.
5. Аля - дочь Цветаевой Ариадна Сергеева Эфрон (1912-1975). Написанные ею воспоминания о матери (*Звезда*, 1973, № 3 и 1975, № 6) хорошо комментируют публикуемые письма.
6. Т. В. Чурилин (1892-1944) - поэт, с которым Цветаева познакомилась в 1916 г. К нему обращено несколько стихотворений в сборнике Цветаевой "Версты. Выпуск I", М., 1922.
7. Т. Ф. Скрябина (1883-1922) - вдова композитора А. Н. Скрябина, близкая приятельница Цветаевой в эти годы. "Красивая, печальная, грациозная женщина, у которой собирался небольшой кружок людей, прикосновенных к искусству" (А. ЭФРОН, Страницы воспоминаний, *Звезда*, 1973, № 3, 179).

8. "Тигровое привидение" (далее - "покрываюсь тигром"): у Цветаевой была шубка, сшитая из одеяла полосатой ("тигровой") раскраски.
9. Т.е. Смоленского рынка, в районе старого Арбата.
10. Цветаева вспоминает трагические обстоятельства зимы 1919-1920 гг., когда она, надеясь спасти дочерей от голода, отдала их в Кунцевский приют. Младшая дочь Ирина (1917-1920) умерла в приюте; Аля тяжело заболела, ее помогли вылечить в красноармейском госпитале, после чего Цветаева увезла ее к себе.
11. В. М. Волькенштейн (1883-1974) - драматург и критик. Осенью 1921 г. Цветаева была вместе с ним в Кремле у Луначарского, ходатайствуя о помощи голодающим писателям Крыма.
12. И. С. Рукавишников (1877-1930) - поэт и прозаик, первый директор открывшегося весной 1919 г. в Москве Дворца искусств. Цветаева рассказала о Рукавишникове в очерке, написанном (на французском языке) в 1934 г. "Случай с лошадьми".
13. "В те годы Дворец искусств был не только учреждением, концертным залом, клубом, но и жильем домом", - вспоминала А. С. Эфрон. В одном из флигелей жила "хозобслуга", а также многие литераторы, певцы, художники. На заднем двореке размещались службы, и здесь жила цыганская семья - уборщица, ее муж (шофер и слесарь) и их двое детей. "Марина часто заглядывала к ним и даже помогала Антонине Лазаревне в каком-то шитье, чтобы только слушать ее (лесковские) рассказы. Шутила, что напишет книжку "Цыганские сказки" (*Звезда*, 1973, № 3, 172).
14. С. Т. Коненков (1874-1971) - скульптор. В декабре 1920 г. Цветаева написала стихотворение "Короткие крылья волос я помню..", явно навеянное обликом Ланна и связанное с Паганини (вошло в сборник "Психея", Берлин, 1923).
15. Сережа С., С.Я. - С. Я. Эфрон (1893-1941?), муж Цветаевой, с которым она не виделась все эти годы и о котором давно не имела известий. Обостренное беспокойство за его судьбу в эту зиму связано с разгромом в Крыму Белой армии, в рядах которой находился Эфрон.
16. А. И. Цветаева (род. 1894 г.) - сестра Цветаевой, жила с лета 1917 г. в Крыму с сыном Андреем в очень трудных условиях; более двух лет Цветаева не имела о ней никаких известий. Крым был занят Красной Армией лишь 17 ноября 1920 г.
17. Ланн.
18. По-видимому, речь идет о В. Д. Милиоти (1875-1943), несколько раз упоминаемом в воспоминаниях А. С. Эфрон.
19. Б. С. Трухачев (1892-1919) - первый муж А. И. Цветаевой. Марина Цветаева была к нему очень привязана и тяжело переживала его смерть (от сыпного тифа).
20. Sic.
21. П. Г. Антокольский (1896-1978), поэт. Цветаева рассказывает о нем в "Повести о Сонечке", ему посвящено стихотворение "Дарю тебе железное кольцо" (март 1919 г.). О своих встречах с ней Антокольский оставил воспоминания (П. Г. АНТОКОЛЬСКИЙ, *Собрание сочинений*, т. 4, М., 1973, 39-76).
22. В декабре 1920 г. Цветаевой написаны стихи: "Пожалей" ("Он тебе не муж?.."), "Плач Ярославны", "С Новым годом, Лебединый стан!",

"Короткие крылья волос ..", "Знаю, умру на заре ..", а сразу после Нового года - поэма "На красном коне".

23. К Ланну обращены три стихотворения Цветаевой. Первое ("Я знаю эту бархатную брэнность ..", газ. *Литературная Россия*, 1980, 2 марта) написано вскоре после приезда Ланна в Москву; два других - незадолго до его отъезда, в один и тот же день - "Прощай" (ранее не публиковалось) и "Не называй меня никому" (вошло в сборник "Психея", Берлин, 1923 г.). См. Приложение.
24. Видимо, у Цветаевой и Ланна шел спор, существует ли в Москве переулок с таким странным названием.
25. "Белая стая" - стихотворный сборник А. А. Ахматовой (1917 г.).
26. Речь идет о стихотворении "Пожалей" ("Он тебе не муж? .."). Цветаева впервые включила это стихотворение в готовившийся к выходу в 1940 г. сборник, который остался неосуществленным.
27. А. А. Потебня (1835-1895) - видный русский филолог. Известно, что Ланн в то время очень увлекался его работами.
28. "Его стихи мне совершенно чужие, но - как лавина! непоборимые", - писала Цветаева сестре спустя 10 дней (Марина ЦВЕТАЕВА, *Неизданные письма*, Париж, 1972, 41).
29. С поэтом и теоретиком русского символизма Вяч. Ивановым (1866-1949) Цветаева была знакома с 1915 года, но особенно сблизилась в послереволюционные годы. К нему обращены три стихотворения (апрель 1920 г.): "Не любовницей - любимицей .." (неопубл.) и "Ты пишешь перстом на песке .." (2 стихотворения с одинаковой первой строкой, *Последние новости*, 1928, № 2659, 3. VII).
30. Стихотворение Ланна "Роланд", известное нам в списке, с нашей точки зрения переоценено Цветаевой. Можно вспомнить в этой связи замечание Антокольского о том, что Цветаева "чужое слово любила бескорыстно и готова была трубить в честь чужой удачи в самые золотые трубы" (П. Г. АНТОКОЛЬСКИЙ, *Собр. соч.*, т. 4, 55). Некоторой переключкой с этим стихотворением можно считать стихотворение Цветаевой "Роландов рог", написанное ею через три месяца, в марте 1921 г.
31. В одной из комнат цветаевской квартиры в Борисоглебском пер. (ныне ул. Писемского) было потолочное окно-фонарь.
32. К этому письму приписано почерком восьмилетней Али (А. С. Эфрон):

Москва, 31 русск. декабря 1920 года.

Милый Евгений Львович,

Сегодня канун Нового Года. Думаю, что Вы будете встречать его один. Новый Год - ведь это тоже смерть - Старого. У нас елка, большая, тощая - трущобница. Останки прежних украшений. Наверху большая папина белая звезда. Я лежала в постеле (нарочно пишу на конце е, - от народного "постеля") - малярия, и чувствовала себя девочкой из старинной детской книжки: елка - болезнь - молодая мать.

После Вашего отъезда мы живем хорошей жизнью: мама пишет, я пишу. Пишем стихи и письма Асе. От времени до времени заходят чужие, - в том числе один комиссар, совсем деревенский и невинный. Вздыхает про кроликов и про Марину, курит и плохо пишет. Входит недавно совсем ночью, я думала - арестовывать. Оказалось только писать. Писал долго, мама помогала. Когда он уходил, я его спросила: "А Вы маму под ручку поведете?" - "Нет, барышня, я ее не по-

веду." Во всех нас была невинность: деревня - ребенок - поэт. - У деревенского дама, конечно, связана с ручкой - не то под ручку, не то - за ручку, не то - на ручках. А мама, раз грамотная, конечно - дама. Я думаю, такой никогда еще не арестовывал дам, а все мужчин, а с мужчинами дружески говорил и курил.

Помню, как Вы лежали на большом диване, в своей бархатной куртке и как, устав, заламывали руки. Марина каждый день радуется, что у нее столько перьев. Вспоминаю еще Вашу печеную картошку, которая горела. И тот рокот, которым Вы читали (громогласили) Роланда.

Сейчас утро. Печка топится. Марина пишет Асе письмо. Изредка оборачиваясь, вижу ее баранью веселую голову в таком же курчавом дыму папиросы. От времени до времени отрывается от писанья и отгрызает кусок хлеба.

Марина просит передать Вам, что конец Роланда - лучшие стихи о поле битвы и на поле битвы.

Кончаю. Что пожелать Вам на Новый Год, - у Вас уже все есть - раз у Вас была любовь Марины.

Целую Вас, поклон Вашей жене.

Аля.

33. Иосиф Шиллингер (1895-1943) - композитор и теоретик, преподавал в 1918-1922 гг. в харьковской консерватории, затем руководил украинским симфоническим оркестром, писал музыку для спектаклей. В 1929 году эмигрировал в США, преподавал в колледже при Колумбийском университете. В 1919 г. создал симфонию "Октябрь". Автор двухтомной "Шиллингеровской системы музыкальной композиции" (Нью-Йорк, 1946).
34. Т.е. в музыкальном отделе Наркомата Просвещения, в Камерном театре, у композитора Н. К. Метнера (1880-1951).
35. Т.е. в Феодосии М. А. Волошин (Макс), его мать (Пра), М. П. Кювилье (Майя - переводчица, поэтесса, позже - жена Р. Роллана), актриса М. И. Кузнецова. Б. - Б. С. Трухачев.
36. Видимо, театральный художник А. А. Арапов (1876-1949).
37. В. М. Бебутов (1885-1961) - русский советский режиссер, в 1919 г. совместно с Вс. Мейерхольдом организовал 1-й Театр РСФСР.
38. Тут Цветаева, видимо, неточно употребляет название статьи. В послереволюционные годы в Петрограде в издательстве "Алконост" вышли три работы Андрея Белого: "Кризис жизни" (1918), "Кризис мысли" (1919) и "Кризис культуры" (1920).
39. Путаница в датах этого письма (сначала 19 января, а затем, на обороте того же листа, 18-е) объясняется, по-видимому, тем, что Цветаева переписывает в письме Ланну свою запись из дневниковой тетради.
40. "На красном коне" - поэма, написанная Цветаевой за пять дней (с 31 декабря 1920 г. по 4 янв. 1921 г. - по ст. стилю), вошла в сборник "Разлука" (Берлин, 1922), затем, в сокращенном варианте, в сборник "Психея" (Берлин, 1923).
41. Стихотворение "Большевик" в рукописи предшествует как эпиграф письму от 18 января. Насколько нам известно, ранее стихотворение не публиковалось.
42. Герой письма - Борис Иванович Бессарабов (р. 1903 - ум. около 1970)

- впоследствии агроном; в 60-е годы он разыскал А. С. Эфрон в Москве.
43. Б. К. Зайцев (1881-1972) - писатель, с начала 20-х годов жил в эмиграции. С ним и особенно с его женой Верой Александровной Цветаева была в дружеских отношениях в Москве в послереволюционные годы; в Париже отношения с семьей Зайцевых стали отчужденными.
 44. Т. Ф. Скрыбина (см. примеч. 7).
 45. В сборнике *Весенний Салон Поэтов* (М., 1918) опубликованы стихи Цветаевой: "Настанет день - печальный, говорят..", "Идешь, на меня похожий.." и стихи о Москве: "Когда рыжеволосый Самозванец.." "Жидкий звон, постный звон..", "Гришка-вор тебя не ополячил..".
 46. Цветаева ждет все время известий о муже, чтобы тут же ехать к нему.
 47. Здесь снова речь о С. Я. Эфроне, от которого нет известий. Цветаева знает только о письмах мужа к М. А. Волошину в начале осени 1920 г.
 48. Т.е. поэму "Егорушка", над которой Цветаева начала работу в середине января 1921 года. Закончены были три главы ("Младенчество", "Пастушество", "Купечество"), созданы черновые варианты еще трех глав; в 1928 г. Цветаева продолжила работу над поэмой, но не завершила ее. Отрывки из поэмы А. С. Эфрон опубликовала в журнале *Новый мир*, 1971, № 10, 119-131. "Самозванец", "Жанна д'Арк" - видимо, задуманные поэмы. Нам известен лишь стихотворный цикл "Марина" (апрель 1921 г.), связанный с темой Самозванца.
 49. Первое письмо - видимо, в смысле "первое внутренне освобожденное письмо".
 50. Поэма "На красном коне" и сборник "Седое утро" А. Блока, упомянутый в письме от 15 января.
 51. Дочь Цветаевой гостила у семьи Зайцевых в деревне.
 52. В это время Цветаева создает свой стихотворный цикл "Разлука", обращенный к мужу (май-июнь 1921 г.)
 53. С. М. Волконский (1860-1937) - театральный деятель и критик. Дружбу с ним Цветаева сохраняла всю жизнь. К нему обращен цикл "Ученик" (апрель 1921 г.); позже Цветаева откликнулась большой статьей "Кедр. Апология" на книгу Волконского "Родина", которую она переписывала в Москве. В свою очередь Волконский написал обширное посвящение Цветаевой в другой своей книге "Быт и бытие" (Берлин, 1924).
 54. Из стихотворения Гете "Trost in Tränen".
 55. А. И. Цветаева вернулась в Москву из Крыма 22 мая 1921 г. Со слов Анастасии Ивановны, Б. И. Бессарабов приехал на Пасху в Феодосию и привез ей от Марины пуд муки, рукописный сборник "Юношеские стихи" и официальную бумагу - вызов в Москву на службу.
 56. Речь идет скорее всего о *Современных Записках* (Париж). В № 6, 7 и 8 журнала, вышедших в 1921 г., были опубликованы стихи Цветаевой.
 57. А. В. Кривцова (1896-1958) - переводчица, жена Ланна.
 58. Э. Л. Миндлин (р. 1900) - писатель. Его воспоминания о Цветаевой см. в кн. Э. МИНДЛИН, Необыкновенные собеседники, М., 1968.

Efim ETKIND (Paris)

MARINA CVETAEVA. FRANZÖSISCHE TEXTE.

Marina Cvetaeva gehört zu den wenigen Lyrikern, die in mehreren Sprachen Gedichte schufen. Russisch war ihre Muttersprache, jedoch behauptete sie in einem Brief an Rilke, daß die Sprache des Poeten eine andere, in gewöhnlichen menschlichen Worten nicht ausdrückbare sei und daß das Deutsche dieser am nächsten stehe. Bekanntlich hat Cvetaeva lange Jahre in Frankreich verbracht und viel in Französisch geschrieben. Dabei sind ihre Versübersetzungen aus dem Russischen besonders interessant. Einige davon wollen wir hier vorstellen:

- 1) Ein Gedicht von Majakovskij "Сволочи!" ("Ecoutez, canailles!"). Das Original erschien in der Zeitung *Izvestija* vom 15. März 1922, die französische Nachdichtung im Magazin *Beup - Objet - Gegenstand*, Berlin 1922, Nr. 3, S. 5. Es wurde also der russischen Zeitung entnommen, übersetzt und sofort publiziert.
- 2) Ein Gedicht von Cvetaeva "La Neige". Das russische Original ist unbekannt; die französische Selbstübersetzung erschien in der *Anthologie de la poésie soviétique* (1918-1934), hrg. v. G. Reavey und Marc Slonim, Gallimard 1935, mit folgender Anmerkung unter dem Text: "1923; traduit par l'auteur".
- 3) Mehrere (etwa 12 oder 13) Gedichte von Puškin, übersetzt 1936-1937 anlässlich seines hundertsten Todestages. Ein Teil dieser Nachdichtungen erschien in der Dominikaner-Zeitschrift *La vie intellectuelle* (Editions de Serf, Paris 1937), die anderen werden in Moskau im Zentralarchiv für Literatur und Kunst (CGALI) aufbewahrt.

Vladimir MAIAKOVSKI
Ecoutez, canailles!

Cloués par ces lignes,
Restez muets,
Ecoutez ces hurlements de loup
Qui ressemblent à peine à un poème!
Donnez ici
Le plus gros

Le plus chauve,
Prenez au collet et
Poussez le dans la boue et les comptes
Des Comités de l'aide aux affamés!
Regarde,
Tu vois
Derrière ces chiffres nus ..

Un coup de vent
Fort et doux,
Enveloppe dans la neige
Des milliers
De millions de toits,
La neige.
Cercueil des villages du Volga.
Les cheminées,
Les cierges,
Même les corbeaux
Disparaissent,
Ils sentent
Que, fumante,
Arrive
Douce et nauséabonde,
L'odeur
Du fils,
Du père,
De la mère
De la fille
Que l'on rôtit.
De qui est-ce le tour?

Il n'y aura pas de secours,
Séparés par la neige,
Pas de secours,
L'air est vide!
Pas de secours!
Sous les pieds,
Même le mortier,
On le dévore!
Même les mauvaises herbes!

Non,
Pas de secours,
Il faut se rendre.
Pour dix provinces mesurez les tombes.
Vingt millions
Vingt,
Couchez-vous,
Mourez!

Mais seule,
Avec une voix enrouée,
Avec de folles malédictions,
Les cheveux neigeux des chemins
Tirés par le vent
Sanglote la terre.

Du pain,
Un peu de pain,
Encore du pain!

Elle même, voyant la mort en face,
Ayant à peine à manger,
Pour ne pas crever
La ville tend sa main ouvrière,
Une poignée de miettes desséchées.

Du pain,
Un peu de pain,
Un peu de pain!
Les radio
Hurlent à toutes les frontières
Et comme réponse
Bêtises sur bêtises
Tombent dans les colonnes
Des journaux.

"Londres,
Banquet,
Présence du roi et de la reine
Qui bouffent - ce qui ne pourrait rentrer dans
une bauge tout en or!"

Soyez maudits!
Que
Pour votre tête couronnée
Des colonies
Accourent les sauvages,
Les anthropophages,
Que
Brûle sur le royaume
L'incendie des révoltes!
Que
Vos capitales
Soient brûlées tout entières!
Que des princes héritiers,
Des princesses le manger
Se prépare dans des couronnes marmites!

"Paris,
Réunion du Parlement,
Rapport sur la famine
Par Fridjof Nansen."
On écoute en souriant
Comme un air de rossignol
Comme si on écoutait un ténor dans une romance
à la mode.

Soyez maudits!
Que
L'éternité
Vous n'entendiez plus la voix humaine!
Prolétariat français
Hé!
Prends dans un noeud
Au lieu de discours,
Une foule de cous!

"Washington,
Les fermiers ayant bouffé,

Ayant bu,
Tellement
Qu'il leur faut une grue pour soulever leur panse!
Dans la mer
Ils jettent le superflu
De la fine farine,
Chauffent les locomotives
Avec du maïs!"

Soyez maudits!
Que
Vos rues
Soient pleines de révoltes,
Que, trouvant
Les places
Les plus sensibles,
Sur le Nord,
Et sur le Sud
De l'Amérique,
On joue de vos panses
Comme des balles du foot-ball!

"Berlin,
Les émigrés ressuscitent,
Leurs bandes sont satisfaites
Avec les affamés ils se battent."

A Berlin
Frisant sa moustache,
Marche, se vante
Le patriote russe.

Soyez maudits!
Dehors!
Eternellement!
Dégoutez tout le monde
Par votre air de Judas,
Poursuivi par le son
De l'or français
Soyez errant
Pour l'éternité!
Forêts russes,
Rassemblez-vous,
Choisissez vos plus grands arbres,
Que leur image
Toujours pendue,
Se balance toute bleue
Contre le ciel!

"Moscou,
La rassembleuse se plaint:
A l'Empire,
On fait des grimaces,
On y donne trente roubles
Qui ne marchent plus
Depuis 1918!"

Soyez maudits!
Que cela soit ainsi:

Que chaque bouchée avalée
 Vous brûle l'estomac!
 Qu'un biftek saignant
 Se change en ciseaux
 Et vous coupe les intestins!"

Seront morts
 Vingt millions d'hommes!
 Au nom de tous ceux qui sont morts
 Malédiction aujourd'hui
 Jusqu'à l'éternité
 A ceux qui ont détourné
 Leur gueule bouffie
 Du Volga!
 Ni pour le trône du Tzar!
 Dans un tel coeur
 Les mots ne peuvent rien toucher.
 Les touchent
 Les lances des révolutions!

A vous
 Petits atomes
 D'une énorme armée,
 Avec la force de qui
 Avec la force
 Jetée dans les sous-sols.
 On fera sauter le monde
 Des milliardaires!
 A vous!
 A vous!
 A vous!
 Ces paroles-là!
 Avec des chiffres kilométriques
 Faites le compte des bourgeois!

Le jour viendra
 De l'incendie universel!
 Purifiant et fumant,
 Mettant sans dessus-dessous
 Les palais des riches!
 Soyez aussi
 Soyez sans pitié,
 A cette heure
 Du châtement!

Cvetaeva hat das Gedicht Majakovskijs ohne Reime übersetzt, wobei sie den Bildern und der Intonation des Autors sehr treu folgt. Wahrscheinlich war die Dichterin überzeugt, daß die gewaltige Rhetorik Majakovskijs dem westlichen Leser so rasch wie möglich nahegebracht werden mußte. Mit Empörung beschuldigt Majakovskij die Satten und Reichen, die über die entsetzliche Hungersnot der Wolga-Bevölkerung bedenkenlos hinwegsehen. Diesen von ihm so gehaßten Philistern ruft Majakovskij zu: "Hört dieses Heulen der Wölfe, das sich vergebens als ein Gedicht verstellt .." Die Gestalten und Bil-

der des Gedichts sind hyperbolisch, phantastisch und erschreckend (die "von Versen gekreuzigten Leser", die "die Schnee-Haare der Wege raufende Erde"). Cvetaevas getreue Wiedergabe umfaßt auch die Intonation der prophetischen Verdammung, der neuen Apokalypse. In diesem Gedicht sind für die Dichterin die Reime, d.h. die strophische Struktur, weniger bedeutsam als die Energie der Rede, die phantasmagorischen Bilder und die Unmittelbarkeit der Anklage. All dies ist auf ein einziges Ziel gerichtet: das Erreichen sofortiger Hilfe für die an Hunger sterbende Bevölkerung der Wolgagebiete. Diese Dringlichkeit schiebt alles andere zur Seite.

Im Jahre 1922 steht Cvetaeva, wie es scheint, an und für sich ziemlich distanziert zur Revolution, aber mit dem Majakovskij-Gedicht schließt sie sich doch dem revolutionären Tenor an und beschwört zusammen mit Majakovskij das schrecklichste Strafgericht auf die Köpfe der Gleichgültigen, wobei sie mit der französischen Sprache recht frei und kühn umgeht.

2

Marina ZWETAIEVA

La Neige

Neige, neige,
Plus blanche que linge,
Femme-lige
Du sort: blanche neige.
Sortilège!
Que suis-je et où vais-je?
Sortirai-je
Vif de cette terre

Neuve? Neige,
Plus blanche que page
Neuve. Neige
Plus blanche que rage
Slave ...

Rafale, rafale
Aux mille pétales,
Aux mille coupoles,
Rafale-la-Folle!

Toi une, toi foule,
Toi mille, toi râle,
Rafale-la-Sofle
Rafale-la Pâle.
Débride, détèle,
Désolle, détale,
A grands coups de pelle,
A grands coups de balle.

Cavale de flamme,
 Fatale Mongole,
 Rafale-la-Femme,
 Rafale: raffole.

1923; traduit par l'auteur.

Das Gedicht "La Neige" kenne ich nur in der französischen Fassung; trotz aller Bemühungen ist es mir nicht gelungen, das russische Original zu finden. Höchstwahrscheinlich hat Cvetaeva auf eine Aufforderung Marc Slonims hin, eines ihrer Gedichte für seine Anthologie zu übersetzen, einfach direkt ein neues Gedicht in Französisch geschrieben, um in dieser "anderen" Sprache den neuen Lesern die Eigentümlichkeiten ihrer Poetik zu demonstrieren. Tatsächlich sind in diesem kurzen Gedicht die Merkmale der Lyrik Cvetaevas zusammengefaßt:

- das Vorherrschen von Substantiven, wobei die gewaltige Dynamik der Rede nicht mittels Verben, sondern gerade durch das häufige Fehlen von Verben erzeugt wird (*neige - linge - sortilège ..*)
- die Zusammenstellung von zwei bis drei Wörtern in einem Wort-Neologismus (*Rafale-la-Soûle, Rafale-la-Pâle, Rafale-la-Femme*)
- die Schaffung von auf phonetischer Ähnlichkeit beruhenden Wortgruppen, die zur semantischen Gleichsetzung führt (*Rafale - raffole, détèle - détail, Rafale-la-Folle*)
- die Schaffung phonetischer Wortketten, die zugleich semantische Ketten darstellen (*neige - linge - lige - sortilège - sortirai-je ... neige - page - rage rafale - pétales - coupole - folle - foule - pelle - balle - rafale - raffole ..*)
- die Energie kühnster Enjambements (*Femme - lige / Du sort ..; Sortirai-je / Vif de cette terre / Neuve? Neige ..*)
- die ständigen rhetorischen Wiederholungen von Wörtern oder Konstruktionen (*Neige, neige / Plus blanche que linge ..; Neige / Plus blanche que page / Neuve. Neige / Plus blanche que rage / Slave ..; Aux mille pétales / Aux mille coupoles ..; Toi une, toi foule, / toi mille, toi râle, / Rafale-la-Soûle, / Rafale-la-Pâle ..*)

Alle diese - und auch andere - typischen Merkmale von Cvetaevas Lyrik lassen mich annehmen, daß "La Neige" keine Nachdichtung, sondern ein unmittelbar französisch geschriebenes Originalgedicht darstellt.

Alexandre POUCHKINE

Le Poète

Aussi longtemps que le poète
Est oublié du dieu vivant,
Dans les soucis et dans la fête
Il est plongé piteusement.

Se rouille sa divine lyre,
Son âme goûte un lent venin,
Et parmi tous ces tristes sires
C'est lui, peut-être, le plus vain.

Mais dès que le divin appel
Alerte sa profonde fibre,
Son âme vit, son âme vibre,
Tel l'aigle regagnant le ciel.

Il fuit les dires du vulgaire,
S'écarte du commun sentier;
Devant l'idole populaire
N'incline pas son front altier.

S'en va sans aviser qui vive
Empli de songes et de voix
A l'ombre des antiques bois,
Au large des désertes rives.

1827

Incantation

Oh, s'il est vrai que dans la nuit,
Tandis que les vivants sommeillent
Et Dame-Lune seule veille
Sur le sépulcre qui reluit;

Bravant grillages et gardiens
Se vident les demeures sombres.
Je jette un nom, j'attends un ombre
- A moi, mon coeur! Reviens, reviens!

Apparais-moi, fantôme cher,
Comme tu fuis quand nous nous dîmes
Adieu; plus pâle que l'hiver
En proie aux affres de l'abîme.

Ou comme un souffle aérien
Ou comme un son, vivante, morte,
Epouvantable - que m'importe!
A moi, mon coeur, reviens, reviens!

Déverserai-je mon courroux
Sur le bourreau de mon amie,
Implorerai-je à deux genoux
De m'éclairer sur l'autre vie,

Quém'anderai-je ton soutien?
 Non, non, mon coeur, - c'est pour te dire
 Qu'encore, toujours - jusqu'au délire
 T'aime et te veux. Reviens, reviens!

1830

[Для берегов отчизны дальней]

Pour ton pays aux belles fables
 Tu reprenais la vaste mer.
 Peine indicible, inénarrable,
 J'ai tant pleuré, j'ai souffert!
 Mes mains, raidies de torture,
 Se cramponnaient en vain à toi.
 Mon seul désir était - que dure
 Mon mal aussi longtemps que moi.

Mais du baiser plein d'amertume
 Tu arrachas ta lèvre en pleur,
 Tu me parlais d'un ciel sans brume,
 Bien loin de ce pays de fleurs.
 Tu me disais: - Demain, cher ange,
 Là-bas, au bout de l'horizon,
 Sous l'oranger chargé d'oranges
 Nos coeurs et lèvres se joindront.

Mais là, où sous l'immense cloche
 D'azur, au bienveillant soleil
 Les ondes dorment sous les roches,
 Tu t'endormis du grand sommeil.
 S'en sont allés comme l'écume
 Ta jeune grâce et tes émois,
 Et ce baiser qui me consume ...
 Mais je l'attends, tu me le dois ...

1830

Le Prophète

Dans le domaine de l'ardeur
 Je me trainais sans fin ni cesse;
 Un Séraphin dans sa splendeur
 Se présenta à ma détresse.

Et, tel un baume merveilleux,
 Posa ses doigts sur mes deux yeux.
 Les yeux frémirent, puis - s'ouvrirent
 Et, tels les yeux de l'aigle, virent.

Mes deux oreilles il toucha
 Et les emplit un grand fracas.
 J'ouïs des cieux le large souffle,
 Des anges le sublime vol,
 Le coeur du germe dans le sol,
 Le cours des monstres dans leur gouffre.

Et me ployant comme un osier
 Il arracha de mon gosier
 Ma langue vaine, langue folle.

Et de sa dextre tout en sang
La sage langue du serpent
Y mit, - que pèsent mes paroles.

Et de son glaive me frappant
Il m'enlèva mon coeur de sève.

Et un charbon incandescent
Mit dans la trace de son glaive.

Et je restais pareil aux morts,
Et le Seigneur me dit alors:

- Debout, Prophète! Vois, écoute!
Emplis ton être de ton Dieu!
Que ta demeure soit - la route,
Et que ton verbe soit - du feu.

1826

Indices

J'allais vers vous. Mes voeux secrets
M'accompagnaient en folle danse.
C'est à ma droite que courait
La lune - pronostic de chance.

Je m'en venais. Soupirs, regrets
Suivaient - telle une noire traîne.
C'est à ma gauche que courait
La lune - pronostic de peine.

Poète suis et rien n'y puis,
Tout m'est transport, tout m'est supplice.
Ainsi le moindre des indices
Est maître de mes jours et nuits.

1829

Die von Cvetaeva gewählten Puškin-Gedichte gehören zu den am schwersten übersetzbaren lyrischen Werken der Weltliteratur. Cvetaeva folgte nicht der französischen Tradition: weder übersetzte sie in Prosa noch in ungereimten Versen, sondern in einer Nachschöpfung der formalen Struktur des Originals. Dabei ließ sie ihre Treue soweit gehen, daß sogar die Reihenfolge der männlichen und weiblichen Reime erhalten blieb. Trotzdem fühlte sie sich frei: die gewagtesten Umschreibungen und Wort-Kompensationen sind demjenigen erlaubt, der den Text des Originals eingehend versteht (vgl. "Для берегов отчизны дальней" und "Pour ton pays aux belles fables")

Cvetaeva sieht eine Möglichkeit, vielleicht auch die Notwendigkeit, den französischen Vers mithilfe der tonischen Prosodie zu erneuern. Die von uns publizierten fünf Gedichte sind alle in vierfü-

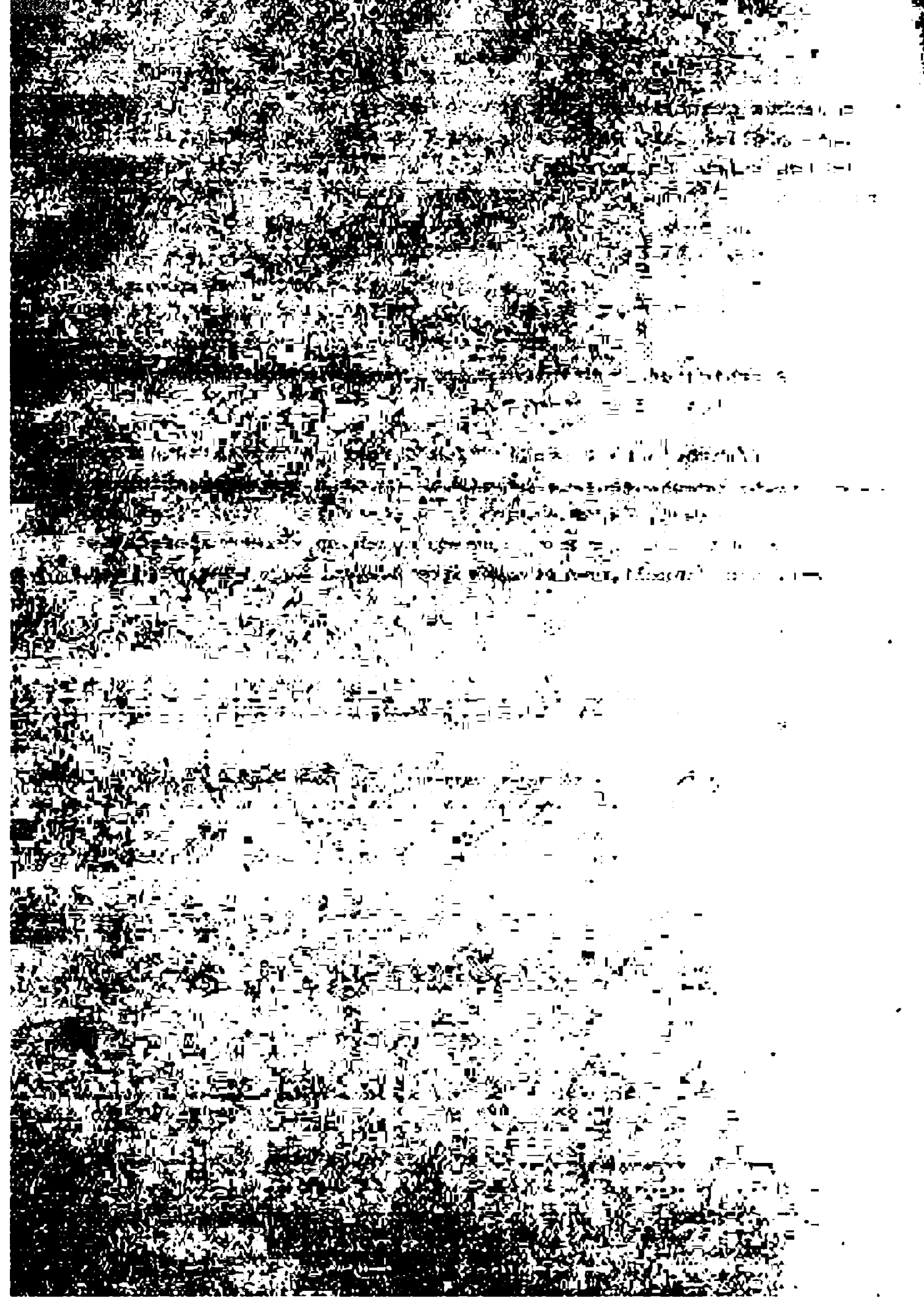
Bigem Jambus geschrieben, der französisch ebenso gut wie in anderen Sprachen möglich ist. Der Jambus der Cvetaeva ist mannigfaltig und rhythmisch reich. So beginnt das Gedicht "Le poète" mit folgendem Schema:

$$\begin{array}{cccccc} - & / & - & / & - & \underline{\circ} & - & / & - \\ - & \underline{\circ} & - & / & - & / & - & / & - \\ - & \underline{\circ} & - & / & - & \underline{\circ} & - & / & - \\ - & \underline{\circ} & - & / & - & \underline{\circ} & - & / & - \end{array}$$

(1.Vers: Pyrrhichius im dritten Fuß; 2.Vers: im ersten Fuß; 3. und 4.Vers: im ersten und dritten Fuß).

Für die französische Prosodie sind derartige rhythmische Formen ungewöhnlich, obwohl mehrere belgische Autoren und Übersetzer bereits gezeigt haben, daß sie auch in unserer Zeit (und nicht nur im XVI. Jahrhundert, aus dem sie stammen) durchaus existenzberechtigt sind (vgl. van Hasselt, Henri Grégoire u.a.).

Dez. 1980.



Marie-Luise BOTT (Konstanz)

EIN WEITERES M. CVETAEVA GEWIDMETES GEDICHT R. M. RILKES

Am 8.10.1979, auf dem fünften einer Reihe von Leben und Werk Cvetas gewidmeten öffentlichen Vortragsabenden in Moskau, sprach E. B. Pasternak über den Briefwechsel zwischen Rilke, Cvetaeva und Pasternak im Jahr 1926. Unter den Ausstellungsstücken im Saal (aus der Sammlung von L. A. Mnuchin) befand sich die Kopie eines Blattes mit diesem Gedicht:

Für Marina Ivanovna Cvetaeva¹

*Wir rühren uns womit? Mit Flügelschlägen,
mit Fernen selber rühren wir uns an.
Ein Dichter einzig lebt, und dann und wann
kommt, der ihn trägt, dem, der ihn trug, entgegen.*

Rainer Maria Rilke

*Val-Mont par Glion, Canton de Vaud, Suisse
im May 1926*

Am 12.4.1926 wird Pasternak in seinem ersten, in deutscher Sprache geschriebenen Brief an Rilke zum Urheber des Briefwechsels zwischen ihm, Cvetaeva und Rilke:

"Denselben Tag wie die Nachricht über Sie, erhielt ich auf den hiesigen Seitenwegen ein Poem,² so wahr und echt geschrieben, wie hier in der USSR jetzt keiner von uns schreiben wird. Das war die zweite Erschütterung des Tages. Die Dichterin ist Marina Zwetajewa, eine Dichterin von Geburt, ein großes Talent vom Schlage einer Desbordes-Valmore. Sie lebt in der Emigration in Paris. Ich möchte - o, bitte, bitte, verzeihen Sie mir die Kühnheit und die scheinbare Zudringlichkeit, ich möchte, ich dürfte wünschen, daß sie für ihren Teil etwas der Freude Ähnliches erlebte, die sich über mich, dank Ihnen ergoß. Ich stellte mir vor, was für sie ein Buch von Ihnen, vielleicht die Duineser Elegien, deren Namen ich nur vom Hörensagen kenne, mit Ihrer Aufschrift wäre."³

Am 3.5.1926 schickt Rilke daraufhin die "Duineser Elegien" und die "Sonette an Orpheus" an die ihm noch unbekannt Dichterin,⁴ separat dazu einen Brief, dem auch ein Antwortschreiben an Pasternak

beigelegt ist. Das hier mitgeteilte Gedicht muß Rilke in die Ausgabe der "Sonette an Orpheus" geschrieben haben. Denn in ihrem zweiten Brief vom 12. Mai (im ersten hatte sie den Empfang der Bücher am 9. Mai mitgeteilt) spricht Cvetaeva von ihren ersten Eindrücken beim Lesen der "Sonette" und zitiert in diesem Zusammenhang aus Rilkes Widmungsgedicht:

"Wir rühren uns. Womit? Mit Flügelschlägen ...
Rainer, Rainer, das sagtest Du mir, ohne mich zu kennen, wie
ein Blinder (ein Sehender!) aufs Geratewohl."⁵

Rückblickend liest sich Rilkes Gedicht wie der zustimmend aufgenommene und ins Bild gebrachte Gedanke Pasternaks, der sich an seine Bitte aus dem eingangs zitierten Brief anschloß:

"In der Blindheit dieses freudigen Zustands darf ich wännen, daß (...) meine Bitte erfüllbar und irgendwie brauchbar ist. Für wen? Wofür? Das könnte ich nicht sagen. Vielleicht für den Dichter, der in der Dichtung erhalten ist, und durch die Zeiten verschiedene Namen führt."⁶

A n m e r k u n g e n

1. Der Name ist in kyrillischer Schrift und nach der alten Orthographie geschrieben, das Gedicht im übrigen von Hand und mit der Feder.
2. Es handelt sich um "Poéma Konca" (1923); vgl. dazu Pasternaks Brief vom 26.3.1926 an Cvetaeva, auszugsweise abgedruckt in: A. ĚFRON, *Stranicy bylogo*, in: *Zvezda* 6 (1975), 167.
3. Zitiert nach: M. I. CVETAeva, *Nesobrannye proizvedenija*, hrg. v. Günther Wytrzens, München 1972, 682.
4. Am 9.6.1926 schreibt er für sie die "Elegie", vgl. R. M. RILKE, *Sämtliche Werke*, hrg. v. Ernst Zinn, Wiesbaden 1955 ff., Bd. II, 271-273.
5. M. I. Cvetaeva im Briefwechsel mit P. M. Rilke. Unveröffentlichte Materialien aus dem Berner Rilke-Archiv, hrg. v. I. Rakusa und F. Ph. Ingold, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* XLI (1980), H. 1, 156 (dort unkommentiert); mit der abweichenden Zeichensetzung gibt M. Cvetaeva wohl den gehörten Satzrhythmus wieder.
6. Siehe Anm. 3.

Серафима ПОЛЯНИНА (Warszawa)

НЕОПУБЛИКОВАННОЕ ПИСЬМО М. И. ЦВЕТАЕВОЙ К Н. С. ТИХОНОВУ

Публикуемое ниже письмо Цветаевой от 6 июля 1935 г. хранится в личном архиве С. Поляниной. В конверт, помимо письма, Цветаева вложила также листок с текстом стихотворения "С фонарем обшарьте ..", опубликованного недавно в сборнике *Часть речи*.¹

Письму Цветаевой предшествовала ее встреча с Тихоновым на Международном конгрессе писателей в защиту культуры, состоявшемся в июне 1935 г. в Париже. Тихонов вспоминает: "Наш Конгресс посещали и разные наши знакомые. Среди старых знакомых были два человека, которые приходили постоянно. Это был известный в свое время ленинградский писатель Евгений Замятин и поэтесса Марина Цветаева. (...) Мы с ней подружились. Ее муж был в то время секретарем Общества возвращения в Советскую Россию. И сама она была переполнена самыми добрыми чувствами."² В конгрессе, как известно, принимал участие также Борис Пастернак, о котором в основном и идет речь в публикуемом ниже письме.³ Для биографии Цветаевой, которая к этому времени оказалась почти в полной изоляции от эмигрантской среды, письмо представляет интерес и как документ ее постоянного стремления поддерживать отношения с литераторами, оставшимися в Советской России.

Насколько известно, Н. С. Тихонов больше с Цветаевой не встречался; он и не видался с ней, когда она вернулась в Советский Союз.

С.П. - Ред.

La Favière, par Bormes

(Var)

Villa Wrangel

6^{ГО} июля 1935 г., суббота

Милый Тихонов,

Мне страшно жаль, что не удалось с Вами проститься. У меня от нашей короткой встречи осталось чудное чувство. Я уже писала Борису:⁴ Вы мне предстали идущим навстречу - как мост, и - как мост заставляющим идти в своем направлении. (Ибо другого - нет. На то и мост).

Что Вам этот край - по сердцу и по силам - я верю и вижу. Вы сам - этот край. Факт своего края, а не свидетельство о нем. Вы сам - тот мост, - из тех, что сейчас так много строят. Видите - начав с иносказательного моста, кончила - достоверным, и рада, как всему, что - само.

С Вами - свидимся.

От Б. - у меня смутное чувство. Он для меня труден тем, что всё, что для меня - право, для него - его, Борисин, порок, болезнь.

Как мне - тогда (Вас, впрочем, не было, - тогда и слез не было бы) - на слезы - Почему ты плачешь? - Я не плачу, это глаза плачут. - Если я сейчас не плачу, то п[отому] ч[то] решил всячески удерживать-ся от истерии и неврастении. (Я так удивилась - что тут-же перестала плакать). - Ты - полюбишь Колхозы!

.. В ответ на слезы мне - "Колхозы"!

В ответ на чувства мне - "Челюскин"!

Словом Борис в мужественной роли Базарова, а я - тех старичков кладбищенских.

А плакала я потому, что Борис, лучший лирический поэт нашего времени, на моих глазах предавал Лирику, называя всего себя и все в себе - болезнью. (Пусть - "высокой".⁵ Но он и этого не сказал. Не сказал также, что эта болезнь ему дороже здоровья и, вообще - дороже, - реже и дороже радия. Это ведь мое единственное убеждение: убежденность).

Ну - вот.

Рада буду, если напишете, но если не захочется или не сможет - тоже пойму.

М.Ц.

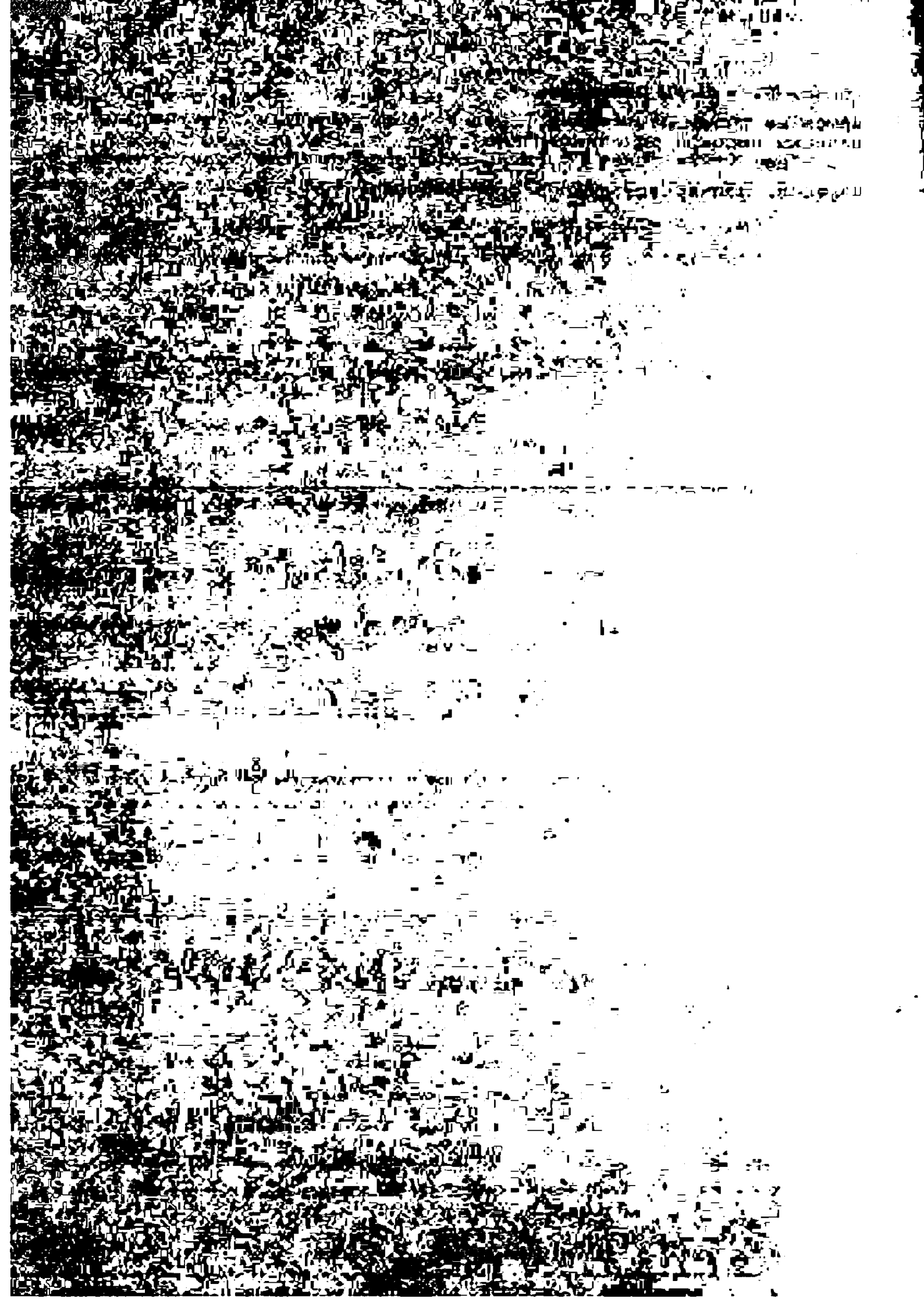
А орфография⁶ - в порядке приверженности к своему до-семилетию: после 7 л[ет] ничего не полюбила.

Большинство эмиграции давно перешло на е. Это ей не помогло.

П р и м е ч а н и я

1. *Часть речи*. Альманах литературы и искусства. I. Нью-Йорк, 1980, 94.
2. Н. ТИХОНОВ, *Устная книга*. - *Вопросы литературы*, 1980, № 8, 175. - Об отношении Тихонова к Цветаевой см. и Дм. ХРЕНКОВ, *Осень в Перedelкине*. - *Звезда*, 1981, № 3, 166.
3. О разочаровывающей встрече с Пастернаком в Париже см. О. РАЕВСКАЯ-ХЬЮЗ, *Борис Пастернак и Марина Цветаева (К истории дружбы)*. - *Вестник Русского студенческого христианского движения*, 1971, № 100, 281-305.

4. Борно, В. - В. Л. Пастернак.
5. Намек на поему Пастернака "Высокая болель", где занята поэзия названа высокой болель: "Мне стыдно и день ото дня стыдней / Что в век таких теней / Высокая одна болель / Еще зовется песнь."
6. Цветаева пользуется старой орфографией.



Véronique LOSSKY (Paris)

MARINA CVÉTAEVA. SOUVENIRS DE CONTEMPORAINS.

De nos jours, lorsque l'on cherche à reconstituer la biographie de Marina Cvétaeva, on se tourne tout naturellement vers les témoignages de ses proches et de son entourage. Sa soeur, Anastasija, a écrit un livre détaillant leur enfance et leur adolescence communes. Mais un petit différend l'oppose à l'un des biographes actuels du poète. Dans son article intitulé "List'ja i korni",¹ I. V. Kudrova analyse les origines du mal de vivre de Cvétaeva qu'elle recherche dans l'histoire de ses jeunes années. Elle remarque que les récits autobiographiques dépeignent une enfance douloureuse, alors que le livre d'A. Cvétaeva présente un tableau très lumineux de la même période. Dans son article "Korni i plody",² celle-ci objecte que l'écrivain a parfaitement le droit de créer, à partir de son expérience, une oeuvre d'imagination. Quant à elle, il est de son devoir de porter un témoignage personnel sur la réalité objective qu'elle a vécue. Ainsi par exemple, contrairement à ce que sa soeur décrit dans sa prose autobiographique, leur mère était, dit-elle, parfaitement juste et aimait les deux soeurs de la même façon, sans jamais persécuter l'une, ni favoriser l'autre. A. Cvétaeva avance plusieurs preuves qui doivent, à son avis, garantir l'authenticité des faits qu'elle rapporte. Et elle met les futurs biographes du poète vivement en garde contre la tentation d'attribuer aux oeuvres d'imagination de l'écrivain que fut sa soeur, la valeur de documents historiques.

En réalité, il nous semble que les deux démarches préconisées plus haut - celle du biographe et celle du témoin - ne s'excluent pas vraiment: l'un part à la recherche de la plus grande objectivité possible dans la reconstitution des faits, à travers tous les documents qui lui sont accessibles, l'autre rapporte une réalité très proche de celle qu'a vécue le poète, mais que les deux ne peuvent avoir perçue de la même façon. Et, en dernier ressort, la vision des faits d'un créateur ne sera jamais conforme à celle de ses contemporains; ce qui fait la valeur de l'oeuvre d'art, c'est précisément la perception personnelle de son auteur et la transposition artistique qu'il fait de la réalité. Du reste, Marina Cvétaeva expliquait elle-même, dans ses lettres, qu'elle écrivait toujours en interprétant les faits, que ses souvenirs étaient émotionnels et jamais vraiment exacts, car, disait-elle, pour traiter le sujet qui l'intéresse, l'écrivain éprouve le besoin de "changer la vie" (*vi-doizmenjat' žizn'* - Lettres à V. N. Muromceva-Bunina des 24 et 26 août 1933).

Cette approche n'enlève rien à l'intérêt que peuvent présenter, sur un écrivain, les témoignages de ses contemporains. Or, Marina Cvétaeva a vécu dans un temps qui n'est pas encore très lointain, et, même lorsqu'ils sont contradictoires ou pleins de parti-pris, les récits que font sur elle les gens qui l'ont connue, présentent un intérêt certain.

Parmi eux, une place de choix revient naturellement à sa fille, Ariadna Sergeevna Efron, qui fut son compagnon fidèle et quasiment inséparable, jusqu'en 1937. Mais ses souvenirs publiés s'arrêtent à l'année 1925, suivis d'un épisode se rapportant à 1932. Toutefois ils sont utilement complétés par ses propos inédits, recueillis au cours de nombreux entretiens qu'elle a eus à Moscou, six semaines durant, avec l'auteur du présent travail.

Les autres contemporains de Cvétaeva sont de moins en moins nombreux, il est indispensable de collecter leurs témoignages.

On trouvera donc, dans les pages qui suivent, les compte-rendus des récits d'A. S. Efron, complétés par ceux d'autres personnes, proches ou moins proches du poète; on comprendra qu'elles ne soient pas nommées, à l'exception de quelques unes, pour éviter de froisser inutilement des susceptibilités. Chaque témoignage est suivi d'une initiale qui préserve l'anonymat de son auteur, mais qui, néanmoins, permettra de l'identifier, le moment venu.

D'autre part, presque tous les éléments biographiques, contenus dans de multiples publications concernant Cvétaeva, sont volontairement écartés et supposés connus du lecteur. Nous avons choisi de ne citer que des propos inédits, parfois contradictoires, parfois fragmentaires, mais qui, nous semble-t-il, contribuent à éclairer, sous ses multiples facettes, la personnalité et la vie de Marina Cvétaeva.

I. 1892-1922. La Russie.

1. 1892-1906. L'enfance.

Les récits d'A. S. Efron sur l'enfance de sa mère reposent, pour la plupart, sur les propos de Cvétaeva elle-même. Sans doute, lorsque les archives de Cvétaeva seront ouvertes au public, en l'an 2000, y trouvera-t-on une riche iconographie: en effet, A. S. Efron possédait une immense collection de photographies, dont certaines très anciennes, concernant les deux familles Cvétaev et Efron, conservées dans des boîtes et classées.³ Elle illustre ses propos en montrant fréquemment ces photographies qu'elle accompagnait de nombreux commentaires. Voici quelques exemples: Une photographie représente le père du poète, Ivan Vladimirovič, en grand uniforme, celui-là même qui est décrit dans "Mundir". Il apparaît là comme un personnage officiel, solennel et couvert de décorations. Mais dans sa pose, dans la main qui s'appuie avec douceur sur le dossier d'une chaise et dans son regard, on devine sa confusion et une très grande modestie.

Sur une autre photographie, on voit les deux soeurs, Marina et Asja, avec leur gouvernante; d'un côté, Asja, jolie, est un peu en avant; le photographe lui a fait placer la main sur l'épaule de la gouvernante; de l'autre côté, Marina a le visage rond, une expression volontaire et un peu agressive. Elle s'est elle-même agrippée, de ses deux petites mains carrées et vigoureuses, au bras de la gouvernante. Cette photographie jette indiscutablement un éclairage sur les relations quelque peu tendues entre les deux fillettes.

A. S. Efron disait, répétant sans doute les mots de sa mère: "В семье было трагически обострено то, что были в детстве недружелюбные отношения Аси и Марины. Дружны они были только в отрочестве, и до брака Марины."

En ce qui concerne Valérija, la demi-soeur de sa mère, A. S. Efron en avait des souvenirs personnels et me l'a souvent décrite. Voici ce qu'elle disait: "Валерия таланта и сути творческого процесса не понимала." Jamais Valérija n'avait pu oublier les difficultés de son enfance et sa jalousie envers la seconde femme de son père. Elle se souvenait, par exemple, d'un incident minime auquel elle revenait sans cesse: un jour, Marija Aleksandrovna, sa marâtre, avait voulu mettre de l'ordre dans les affaires de la mère de Valérija et en jeter quelques unes. Jusque dans sa vieillesse, Valérija n'avait pu lui pardonner ce manque de tact.

A. S. Efron décrivait ainsi le caractère de Valérija: "Единственное ее родство с Цветаевыми, это ее огромная способность увлекаться людьми, которых она сама впоследствии брезгливо отбрасывала." ... "В ее характере были произвол и несгибаемость. Она была трудная, но в ней была какая-то большая прелесть. ... Она влюблялась легко и тогда делалась щедрой. .. Она была мстительная, хотя и не лишенная обаятельности." ⁴ Les rapports de Valérija avec les deux soeurs, issues du second mariage de leur père, étaient loin d'être simples: "Валерия очень не любила Марину и только сносила Асю .. и до самой смерти ненавидела Марию Александровну." ⁵ .. "Обеих девочек она очень баловала, заступалась за них, отводя наказание .. но все это делалось наперекор строгому воспитанию Марии Александровны, а Марина это видела и понимала, какое это предательство. Она понимала, что это не грех, а хуже греха: Валерия была таким образом соблазном, а не добрым началом .."

A. S. Efron, qui avait un respect quasi-religieux des oeuvres de sa mère, trouvait que les membres de la famille Cvétaev, encore en vie, cherchaient tous à réfuter les souvenirs publiés de Cvétaeva, qui leur paraissaient très déformés et non conformes à la réalité qu'ils avaient eux-mêmes vécue: "От воспоминаний Марины Валерия была в ужасе, говорила например: "Что за идеи! Какой чорт, и почему он жил у меня в комнате?"

A. S. Efron cherchait à comprendre la mentalité de cette famille et se trouvait dans une situation difficile, à cause du parti-pris qu'elle prenait de défendre sa mère. - "Когда мама в 1939 г. приехала, Валерия, несмотря на то, что обладала своей большой дачей, ее не приняла: "Марина мне звонила, хотела встретиться. Я ей сказала, что встречаться не хочу, а жаль!" (Valerija). - "Я с ними всеми не ссорилась, я хотела их постичь. Да и судить нельзя, такое тяжелое время было .." (A.S.Efron). Elle a néanmoins admis que la prose autobiographique de sa mère ne retraçait pas une histoire personnelle, mais l'histoire d'un enfant extraordinaire dans un monde extraordinaire. Et même si elle traite Valérija de sorcière (*ved'ma*), de femme mesquine et sans talent, c'était, disait-elle, une personne qui avait grandi dans un milieu exceptionnel; de plus, son charme personnel indiscutable faisait qu'ont ne lui gardait jamais rancune.

Dans les récits d'A. S. Efron, le seul fait se rapportant à sa grand-mère qu'elle n'avait pas connue était cette réplique de Marija Aleksandrovna à Marina, visiblement rapportée par le poète à sa fille: "Мария Александровна говорила например: "Что такое Наполеон, Романтизм! Как же ты не понимаешь? Это же в воздухе носится!" И Марина думала, что это муха!"

2. 1907-1915. L'adolescence.

On sait que les études secondaires de Marina Cvétaeva n'ont pas été faciles et qu'elle a souvent changé de lycée, après la mort de sa mère. L'un des ses amis d'émigration, M. L. Slonim, expliquait qu'elle fut renvoyée de trois lycées successifs, pour son insolence. A. S. Efron réfutait cette affirmation, en disant qu'il n'était pas dans le caractère de Marina Cvétaeva d'être insolente. On retrouve pourtant cette accusation d'insolence dans le témoignage d'une camarade de classe au lycée von Derviz, S. Liperovskaja.⁶ Il est certain que l'esprit indépendant et frondeur de Cvétaeva se développa encore, dans les années qui suivirent la mort de sa mère, et qu'il lui était sans doute impossible de se plier à des contraintes scolaires.

A. S. Efron réfutait l'idée, pourtant répandue, selon laquelle Marina Cvétaeva n'a jamais terminé ses études secondaires. Elle expliquait que, selon le système scolaire en vigueur à l'époque, la dernière classe de *gimnazija*, la huitième, qui représentait la dixième année d'études, était à spécialisation pédagogique. Cvétaeva, qui ne se destinait pas du tout à l'enseignement, a donc suivi le cycle complet des sept classes qui formaient un tout, et c'est la huitième classe, pédagogique, qu'elle n'a pas faite.

Les témoignages des amies et camarades de classe de Cvétaeva ont été rassemblés et classés par sa fille. Mais celle-ci était assez critique à leur sujet, à l'exception de deux ou trois, disait-elle. Elle a néanmoins accepté de me lire très vite quelques extraits de ces documents dont voici un bref compte-rendu. Marina Cvétaeva était apparemment très douée pour les lettres et ne faisait aucun effort pour les sciences. Elle se liait très facilement avec des jeunes filles plus âgées qu'elle, les conseillait dans leurs lectures, participait activement aux discussions animées qui avaient cours sur Ibsen ou la "nouvelle littérature". Elle avait beaucoup d'indépendance dans ses jugements et rejetait tout ce qui était passé ou vieilli. L'une de ses amies qui l'a visitée dans sa maison de Trëxprudnyj rapporte que c'était "un univers de poésie". Une autre dit: "В шестом классе появилась очень живая девочка, с пытливым и насмешливым взглядом, причесанная под мальчика."

En voici une qui se rappelle de Marina, durant l'année qui suivit la mort de sa mère. Elle avait alors, dit-elle, un visage taciturne, une démarche lente et une silhouette un peu voûtée. Cette description contredit tout à fait les portraits plus tardifs que nous avons d'autres contemporains de Cvétaeva. Mais A. S. Efron ne la réfutait pas, se contentant de remarquer que les gens avaient les uns des autres des visions très différentes. Marina Cvétaeva compose alors un récit sur "Les quatre étoiles de la classe préparatoire". Lorsque son amie lui objecta que son récit était peu vraisemblable, Marina Cvétaeva lui répondit: "Мне захотелось вас сделать такой." C'était, dit-on, une nature qui s'enflammait facilement, elle était trop intelligente et tombait amoureuse de héros littéraires, plutôt que de ses professeurs. A propos d'un incident qui opposa deux fillettes de la classe, Cvétaeva composa un poème dédié à son amie, sous le titre "Marina", resté inédit, me semble-t-il, dont le premier vers était: "Я два озера встретила в пути". - "Стихи были незрелые и наивные, но в них была характерная для Марины Цветаевой немедленное реагирование на событие." Les deux filles se revirent encore, après que Marina se fut mariée et, un

jour, au lieu de rendre visite à sa camarade, Marina lui envoya sa fille, Alja, ce qu'elle faisait parfois, au grand déplaisir de ses proches.

Une autre personne rapporte ses souvenirs de l'année 1908, au gymnase Brjuxnenko, Marina y était en 6e et en 7e: "Цветаева была вне обычного школьного распорядка. Она была как какая-то экзотическая птица. У нее был нежный, жемчужный цвет лица и близорукие зеленые глаза, круглые щеки. В движениях была характерная легкость. Предстанет перед вами, поговорит, и вдруг так же неслышно исчезнет." Le portrait donné ici concorde admirablement avec ce que disait et écrivait M. L. Slonim et que notre témoin ne connaissait évidemment pas.

Voici maintenant une illustration du caractère de Marina: "Она очень любила всякие шутки и мистификации. Однажды она спросила у одной ученицы: "У вас есть брат? - Да, Борис." Она взяла открытку и написала: "Милый Боря", а далее следовал какой-то полу-бред, полу-поэзия, об утопающих в зелени далях." .. "Она могла притягивать людей, как магнит и, думается, также их и оттолкнуть .. В восьмом классе, педагогическом, она уже не осталась."

Les voyages à Tarusa doivent se faire en été, comme les faisait Cvétaeva, disait sa fille, qui y a passé elle-même de longues années et s'y est éteinte en 1975; elle ajoutait que le paysage Cvétaevien de Tarusa était bien un paysage d'été. Il ne reste presque plus rien de l'ancienne Tarusa, sinon la maison décrite dans "Xlystovki", ainsi que celle de "Zenix". Mais l'une des amies de classe se souvient avoir passé des vacances d'été à Tarusa. Ces voyages étaient, dit-elle, féériques. Les deux jeunes filles avaient quinze ans. Elles s'enfuyaient, la nuit, hors de la maison et s'en allaient faire du bateau sur l'Oka et y attendre l'aurore qui leur paraissait éclatante et magique. Marina aimait beaucoup rester en tête à tête avec quelqu'un, elle récitait des vers de Puškin, des romantiques allemands, des poèmes de ses premiers livres; "проведя всю ночь на Оке, на рассвете, мы глядели на любимые дали, которые потом и носили с собой всю жизнь".

Dans la première édition de son livre, Anastasja Cvétaeva parle d'une tentative de suicide que Marina fit en 1909. Pour le moment, on ne possède pas d'autres renseignements à ce sujet. Lorsque j'ai interrogé A. S. Efron, elle m'a seulement dit: "Мама к этому никогда не возвращалась, не то, что она это в себе затаила, а как-будто это был в ее жизни какой-то эксперимент, глупое желание, которое жизнь совершенно вышибла (в ней вообще не было никакой надломленности)." De son côté, Anastasija Ivanovna se rappelait bien le contenu de la lettre que sa soeur lui avait écrite en 1909, mais qui lui était parvenue beaucoup plus tard et qui a été perdue. Elle me l'a redit en ces termes: "Вспоминаю наши весенние вечера. Пой одна все наши песни. Ничего в жизни не жалею, ничего в жизни не считай, чтобы потом не раскаиваться .. Помни, что если бы я была рядом с тобой, я бы всегда тебя понимала."

Les deux soeurs se sont beaucoup rapprochées à cette époque et Anastasija Ivanovna se souvient encore de la manière de dire les vers de Cvétaeva, puisqu'elles les récitaient souvent à l'unisson en public. Elle m'a précisé qu'il ne lui était pas possible de réciter d'autres vers que ceux qui se rapportent à ces années, mais a donné volontiers des exemples tirés des oeuvres de jeunesse de

Cvétaeva. Sa diction est liée, la voix est très claire, il y a beaucoup de simplicité dans sa façon de monter le ton au milieu du vers et à la rime. Elle relie deux vers ensemble, suit scrupuleusement toutes les nuances de la ponctuation, prononce certaines finales de mots à l'ancienne et baisse sensiblement le ton à la fin du poème. Elle a aussi précisé que sa soeur n'aimait pas la lecture théâtrale qui épouse trop le sens. D'autres gens lui ont dit que, par la suite la manière de réciter de Cvétaeva était devenue plus sèche, accentuant davantage le sens au détriment du rythme. Sur cette diction, les témoignages convergent. Voici, par exemple, celui de M. L. Slo-nim qui a eu avec le poète de nombreuses conversations littéraires: "Читала она скороговоркой, с остановками и дыханием. В ее чтении выступало, что связь слов должна быть очень ясна."

Anastasija Ivanovna m'a aussi raconté que les deux soeurs quittèrent la maison de Trëxprudnyj pour se marier, en 1912. Par la suite, la maison fut abandonnée et finit par être démantelée et utilisée comme bois de chauffage. Une photo, prise à Aleksandrovo après les deux mariages, représente Asja avec son fils, Marina avec sa fille et derrière eux Sergej Jakovlévič Efron, beau et "rayonnant de jeunesse et de modernité", selon l'expression d'A. S. Efron. Pourtant, sur les photos de ses premières années, Sergej Jakovlévič apparaît comme un enfant fragile, le visage est tragique et d'expression tendue, alors que plus tard, dans l'adolescence, il est très rieur. Du reste, ses tantes disaient que son rire tintait sans arrêt "comme une clochette".

A. S. Efron a aussi fait des recherches sur la famille de son père, et ses récits concordent avec ce qu'elle a publié par la suite. Il faut préciser simplement que, du côté de son père, Sergej Jakovlévič était d'ascendance juive, et, contrairement à une opinion répandue, sa famille n'avait aucun rapport avec l'auteur de la célèbre encyclopédie Brokgauz-Efron. De plus, le livre mentionne simplement la mort des parents de Sergej Jakovlévič à Paris. En réalité, Elizaveta Petrovna Efron commença par perdre son époux, Jakov Konstantinovič; puis sa petite fille mourut, en 1909, ensuite son fils se suicida, et, ne pouvant supporter cette dernière épreuve, elle se suicida à son tour, sans doute en 1910.

Sergej Jakovlévič Efron a décrit son enfance dans un livre publié à Moscou en 1912 ("Detstvo"), où il peignait son milieu de façon quelque peu idyllique. Par leur ton, certains passages de ce livre rappellent des poèmes du premier livre de Marina Cvétaeva; on y trouve une atmosphère intimiste et parfois le même vocabulaire un peu puéril.

Sergej Jakovlévič avait manqué deux années scolaires à cause de santé fragile, ce qui explique qu'il était encore lycéen au moment de son mariage. Il y avait, dans sa famille, tout comme dans celle de sa jeune femme, une hérédité de tuberculose. Aux dires de certains amis de Marina Cvétaeva, ce fut entre les deux jeunes gens un véritable coup de foudre. Lorsque j'ai interrogé A. S. Efron sur les récits de sa mère concernant le mariage de ses parents, elle m'a seulement dit: "Об этом маме рассказывать мне было нечего, так как я появилась очень быстро и жила уже с ней в этой молодой, бесшабашной и хорошей обстановке."

Les jeunes mariés vécurent un moment dans une grande maison qu'ils partageaient avec des amis, ensuite ils achetèrent une mai-

son plus petite, avec l'héritage du professeur Cvétaev, après 1913. Cette maison n'était pas très pratique, trop grande encore, et il y fallait un personnel nombreux. Alors la famille déménage, peu après la naissance d'Alja, dans Borisoglebskij pereulok. C'est de là que Sergej Jakovlévič partit au front et Marina Cvétaeva et sa fille à l'étranger, en 1922. A. S. Efron se souvenait bien de cette maison, où elle avait appris à marcher en tenant par ses poils un gros chien, Jack. Elle aimait à dire qu'à cette époque on s'occupait énormément d'elle, ce qui explique la netteté de ses souvenirs d'enfance.

On se souvient que c'est à l'époque de son mariage que se rapporte l'amitié de Marina Cvétaeva avec Asja Turgeneva. A. S. Efron m'a expliqué que cette amitié avait été très surestimée dans les récits sur sa mère, et qu'elle n'avait laissé aucune trace, ni dans son oeuvre, ni dans sa destinée ultérieure, alors que l'amitié avec Andrej Belyj était restée pour toujours. Mais, disait A. S. Efron, Marina Cvétaeva avait été très rebutée par l'engouement anthroposophique de Belyj et de sa femme. Elle n'aimait pas l'esprit décadent qui animait tous ces gens à l'époque, il y avait en eux quelque chose de mou et de malsain, qui était tout à fait contraire au caractère de Cvétaeva elle-même.

Les photographies de cette époque représentent Marina Cvétaeva en compagnie de son jeune époux et de sa fille. Elle a l'air épanouie, heureuse, Sergej Jakovlévič est très beau et très gai. Sur l'une des photographies prises à Koktébel, on reconnaît aussi M. Vološin et sa mère. Marina Cvétaeva a son visage rond, son regard clair et droit et sa frange caractéristiques. Sur une autre photographie de cette époque, où elle est assise dans un fauteuil, elle est belle, avec une expression un peu fatale, son visage est plus adulte et aussi plus tourmenté.

3. 1916-1922. *La vie à Moscou.*

Voici comment A. S. Efron expliquait que son père se fut trouvé dans l'Armée Blanche, au moment de la révolution de 1917: On se souvient que Sergej Jakovlévič dut terminer ses études secondaires après son mariage. Au moment où éclate la première guerre mondiale, il cherche à s'enrôler comme volontaire pour aller au front; on ne l'accepte pas, pour raisons de santé. Il entre alors dans un convoi sanitaire; sa soeur, Véra, y fut aussi infirmière pendant quelque temps. Il cherchait sans cesse à parvenir aux premières lignes de combat, mais en vain, et décida enfin de s'engager dans l'armée de façon régulière. A cette fin, il entra dans une école de junkers et termina l'école au début de la révolution. Il suivait en même temps des cours à l'Université en auditeur libre. La session d'examens de l'école de junkers fut avancée à cause de la révolution, et c'est ainsi qu'il se trouva dans les rangs de l'Armée Blanche. Il ne s'agissait pas du tout pour lui de faire une carrière militaire; comme le précisait sa fille, dans sa famille on était modeste, on ne cherchait pas à se mettre en avant, et lui non plus n'était pas ambitieux: "В нем была эта неустроенность, неумение нажить денег и устроить свои дела, из-за которой его некоторые считали чудачком. "Неустройчивость" его шла от благородства."

Lorsque A. S. Efron parlait de son père, sa partialité était évidente. Elle était restée inconditionnellement de son côté, dans tous les conflits de la vie, et défendait farouchement sa mémoire, son

admiration pour lui était sans limite. Lorsque je l'ai rencontrée, c'est sa ressemblance avec Marina Cvétaeva qui m'a frappée. Or, il y avait, sur sa table, une photographie de Sergej Jakovlévič, et l'une des premières choses qu'elle me dit alors fut: "Не правда ли, что я на него поразительно похожа?"

Citons aussi une autre remarque intéressante qui précise les positions de Sergej Jakovlévič: "Отец всегда был с битым меньшинством. На этой высоте они с мамой и встретились. . . Когда Сергей Яковлевич ушел с белыми, это была та же семейная революционность. С гонимой армией он прошел всю Россию, увидел красных и понял, что был с белыми неправ, но не мог же он бросить Белую Армию, хотя его совесть уже заголосила. Отец шел с армией уже разочаровавшись, а в Праге уже находился на левом фланге, в борьбе за Россию."

A. S. Efron citait aussi une note écrite de sa mère, éclairant son attitude politique en général: "Быть с самого начала с большевиками мне помешала абсолютная уверенность в их победе."

Pour Marina Cvétaeva, l'année qui précédait la révolution fut marquée par les nouvelles amitiés qu'elle a nouées et les découvertes littéraires qu'elle a faites; elle en a ensuite abondamment parlé dans sa prose. D'après A. S. Efron, les faits qui y sont relatés, par exemple les rapports avec Brijusov, la soirée de poétesses, la vie à Aleksandrovo, tout ceci est rigoureusement exact, même si l'atmosphère créée est imaginaire et que des confusions se glissent parfois dans les dates.

On se souvient que les relations avec O. Mandel'stam commencent en été 1915. D'après ce que m'a raconté A. S. Efron, outre "Istorija odnogo posvjaščeniija", il existe un texte en prose inédit de Cvétaeva, consacré à la prose de Mandel'stam, qui représente un brouillon inachevé, composé dans les années trente. On se souvient que dans sa prose, Mandel'stam évoque Koktébel, le poète Vološin et l'atmosphère de la maison de "Pra". Cvétaeva avait trouvé que la description, faite par Mandel'stam, de ce cercle de gens était peu véridique, et elle critiquait l'ironie de l'auteur, disant qu'il ne fallait se gausser de personne. Elle commença par écrire une ébauche de critique de "Šum vremena", puis l'abandonna pour éviter la polémique avec l'auteur, déjà mort. De plus, à son gré, le texte était trop lié à une actualité passée. Sans doute, disait A. S. Efron, si cela avait encore été possible, aurait-elle simplement exposé ses critiques dans une lettre personnelle à Mandel'stam. Ce texte inédit est mentionné dans l'édition soviétique des oeuvres poétiques de Cvétaeva, mais j'ignore s'il en existe une copie, ailleurs que dans les archives secrètes de Cvétaeva.

Pour les relations du poète avec Blok, on dispose maintenant d'une confirmation: c'est bien par sa fille que Cvétaeva fit remettre à Blok ses poèmes, accompagnés d'une lettre, en décembre 1920. A. S. Efron s'en souvenait très bien. Son commentaire était que ces relations étaient imaginaires: "Это был тот романтизм 20-го века, корни которого в германском романтизме и ее знании немецкой литературы, это были футуристические формы романтизма, т.е. романтизма, обращенного в будущее."

En ce qui concerne l'amitié de Cvétaeva avec Pasternak, A. S. Efron l'a décrite de façon très complète dans son livre. La seule information complémentaire se rapporte à leur correspondance, dont di-

sait-elle, la plus grande partie a été préservée, grâce aux brouillons de lettres que l'on retrouvera dans les journaux intimes de Cvétaeva. (On sait que de nombreuses copies de ces lettres circulaient à Moscou, il y a quelques années.) Cvétaeva écrivait par exemple, dans son journal, qu'elle venait de recevoir une lettre de Pasternak et se mettait aussitôt à rédiger un brouillon de réponse, à la suite de cette information. Pasternak et Cvétaeva ont dû faire connaissance vers 1920; ils se sont vus à l'enterrement de T. F. Skrjabina, mais ne prêtèrent pas grande attention l'un à l'autre à ce moment-là. Après avoir lu "Versty", Pasternak écrivit à Cvétaeva, en 1921 ou 1922, et c'est ainsi qu'a commencé une correspondance à la fois amoureuse et "professionnelle" d'une grande profondeur.

On peut rappeler à ce propos que le critique G. V. Adamovič trouvait particulièrement néfaste l'influence de Pasternak sur Cvétaeva. C'est, disait-il, après avoir connu la poésie de son illustre contemporain que Cvétaeva s'est mise à "abuser" des enjambements qui "pullulent" dans ses vers. Adamovič pensait que Cvétaeva possédait pour commencer un timbre de voix original, mais qu'il avait été brisé par la poésie de Pasternak qu'elle "imitait servilement". Le critique lui reprochait aussi un ton exclamatif qu'il trouvait "pathologique", une attitude de défi permanent et un certain manque de souffle poétique. Ce qu'il disait est d'ailleurs confirmé par ses écrits.⁷

M. L. Slonim expliquait l'animosité réciproque de ces deux êtres de façon nuancée: "Адамович ее не полюбил, потому что она сама никогда на него не клевала. Но надо его знать и понимать. Это очень умный и тонкий человек, как все мужчины с гомосексуальными тенденциями, очень чуткий к искусству. У него была аффективная односторонность по отношению к той фазе, в которой он находился: для парижских поэтов, все, что шло из Праги и Берлина, было заведомо плохо, провинция! Конечно, они друг друга ненавидели: цветаевские стихи не приняли на конкурс малых поэтов, с другой стороны, Цветаева стала печатать свой "Цветник". Были основания ненавидеть друг друга." G. V. Adamovič avait quelques souvenirs superficiels de ses rencontres avec Cvétaeva à Pétersbourg; à propos de son caractère, il parlait de *zanosdivost'*, ajoutant qu'il y avait en elle quelque chose de "bizarrement ridicule", n'était-elle pas "tombée amoureuse" du Prince Volkonskij! Et il expliquait que c'était la publication de "Cvetnik" qui avait gâché leur rapport; il ajoutait que dans l'affaire du concours de *Zveno*, Cvétaeva avait très mal pris son échec: "Она очень скандалила!"

De l'avis général des gens qui les ont connus tous deux, Adamovič détestait Cvétaeva qui le lui rendait ouvertement, sans se soucier des conséquences matérielles que la publication de ses sentiments pouvait avoir pour elle: Adamovič était l'un des critiques littéraires parisiens les plus éminents, dans les milieux de l'émigration russe, et si Cvétaeva s'est trouvée écartée des publications périodiques dans les années trente, c'était bien lui qui en fut en grande partie responsable.

Pour raconter les relations de Cvétaeva avec Axmatova, il faut quelque peu brûler les étapes, puisque les deux poètes ne se sont rencontrées, pour la première fois, qu'en 1940 ou 1941. Mais, on s'en souvient, Cvétaeva fit le voyage à Pétrograd en 1916 dans l'espoir de voir Axmatova, et le résultat de cette entrevue manquée fut le cycle de poèmes enflammés qu'elle lui a dédié. L'enthousiasme

pour Akmatova et sa poésie est contemporain de l'amitié de Cvétaeva avec Mandel'stam, et c'est à Aleksandrovo qu'elle commence à écrire son cycle de poèmes, bien que, d'après sa fille, l'intérêt profond de Cvétaeva pour la poésie d'Akmatova date de la révolution. Il y eut entre les deux femmes une correspondance, jusqu'au départ de Cvétaeva pour Berlin: elles échangeaient de petits billets et se faisaient des cadeaux d'amitié. Les lettres d'Akmatova étaient, dit-on, simples et quotidiennes, celles de Cvétaeva très émotionnelles. Cette correspondance est conservée dans les archives d'Akmatova, dans celles de Cvétaeva on ne trouvera que les brouillons des lettres. Par la suite, Cvétaeva ressentit de la sympathie pour Akmatova à cause de leur destinée commune.

Lorsque A. S. Efron revit Akmatova en 1947, celle-ci lui fit part de son entrevue avec Cvétaeva, après son retour en URSS.⁸ A. S. Efron a fait des recherches pour établir la date exacte de cette rencontre, et disait que, Cvétaeva ayant passé l'hiver 1939/1940 à Golicyno, l'entrevue avait dû se passer au cours de l'hiver suivant. Mais Ar dov la date du début de 1940. De son côté, A. Akmatova a noté dans son journal: "Наша первая и последняя двухдневная встреча произошла в июне 1941 г. на большой Ордынке 17, в квартире Ардовых (день первый) и в Марьиной роще у Н. И. Харджиева (день второй и последний)." ⁹ D'après A. S. Efron, Akmatova était venue à Moscou spécialement pour rencontrer Cvétaeva, elle devait aller le soir au théâtre voir une pièce de Lope de Vega intitulée "Učitel' tancev". Comme Cvétaeva ne voulait pas la quitter, on se procura un second billet et les deux femmes se rendirent au théâtre ensemble; toutefois, la date reste incertaine, car la pièce citée par Akmatova n'était à l'affiche que le mois suivant. Le lendemain, elles passèrent encore la journée ensemble: Akmatova avait fixé une certaine heure pour le rendez-vous et Cvétaeva lui dit qu'elle serait en retard, puisqu'elle allait se perdre à coup sûr. Chacun sait qu'elle s'orientait mal en ville; à Moscou, elle circulait en métro ou en tramway, allant jusqu'au terminus et ensuite à pieds. Voici ce que A. S. Efron a retenu de cette rencontre: "Разговор был обо всем, о жизни, о работе, о творчестве, читали друг другу стихи. На Akmatovu Цветаева произвела огромное впечатление, а Цветаева, судя по записям своих тетрадей, была разочарована коротким поэтическим дыханием Akmatовой.¹⁰ Что она писала в эти годы? Цветаева считала, что за все это время Akmatova в глубину не пошла. .. Цветаева считала несчастье необходимым компонентом творчества: "Петь не могу - Это воспой!", а этого вдохновения от беды она в Akmatовой не видела." Un autre témoignage oral, qu'on ne pardonnera de garder anonyme, précise: "Цветаева вела себя, как необузданная гимназистка, а Akmatova почти весь вечер молчала, но молчание ее было ласковое, благожелательное и дружелюбное. После ухода Цветаевой, Akmatova сказала: "Ну, что же, в сравнении с ней, я теленок!" Она имела в виду: теленок - в античном смысле, классическом." (L.)

Il faut souligner au passage que la moindre erreur de date, ou confusion de détail, suffisait à A. S. Efron pour réfuter l'ensemble d'un témoignage, dont elle disait alors: "Все напутано ... Ничего толком не запомнила ... Доверять нельзя .."

★

On se souvient que pendant la révolution Cvétaeva se trouva seule à Moscou avec ses deux filles. Malgré les traces d'engouements nombreux que l'on trouve dans les poèmes de cette époque, la fidélité

de Cvétaeva à son jeune époux parti à la guerre ne fait aucun doute, dans l'esprit d'A. S. Efron: "Присущий ей романтизм выражается в ее отношениях к людям. Это всегда отношения воображаемые, в разлуке, в разрыве, в письмах. При ее мужском таланте и благородстве, при требовательности ее к людям, отношения были непрочные, а уровень адресатов часто не на высоте. А бедных людей она не любила, поэтому часто разочаровывалась. Муж ее был единственный человек, кто был ей равен в отношении духовности и благородства. Она сама была ему верна, огромной духовной верностью своей, несмотря на все увлечения, воображаемые отношения. Она ведь за ним уехала на Белом Конне за границу, за ним же и вернулась на Красном Конне." Ainsi, A. S. Efron considérait que la fidélité de sa mère à Sergej Jakovlévič trouvait un écho direct dans son oeuvre sur des sujets "politiques", de même qu'elle avait déterminé sa destinée ultérieure: "Так в творчестве ее выразились эти три этапа, с основной темой верности присяге, от "Лебединого стана" через "Перекоп" к третьему этапу, уже исторической концепции, в "Поэме о царской семье". - И в Сборник 40 г. она включила свое стихотворение о любви к мужу "Писала я на аспидной доске". Эта верность определяла и ее эмигрантскую судьбу - "Лебединый стан" она не издала, в Возрождении не печаталась, поэма ее про Егорушку и "Перекоп" неокончены. Егорушка ей не давался, так как он становился белым героем-победителем красного змея, этого она тоже не хотела - не этот образ она хотела создать и потому бросила писать поэму."

Toujours d'après les souvenirs d'A. S. Efron, Cvétaeva souhaitait que "Perekop" fut publié en Russie, où tous ces événements faisaient déjà partie d'une réalité historique objective. Quant au poème sur la famille du dernier tzar, elle voulait le faire paraître en Russie pour les mêmes raisons. Elle avait fait de Nicolas II un homme doux, un bon père de famille, un peu en marge de la réalité, alors que dans l'émigration on le représentait comme un martyr. Dans les trois poèmes, disait-elle, il y a une progression de l'objectivité historique. Rasputin était un personnage un peu étrange et fantastique, assez proche de son Vožatyj. A. S. Efron se souvenait par coeur de nombreux passages du poème sur la famille du dernier tzar et s'apprêtait à les consigner par écrit. J'ignore si elle l'a fait, pour conserver au moins un texte dans les archives, puisque, comme on le sait, le texte resté en Occident a été perdu.

Toute proche de cette interprétation était l'analyse de M. L. Slonim qui expliquait que le dernier poème de Cvétaeva n'avait rien de politique: loin d'exprimer ses sentiments monarchiques, il ne faisait que refléter sa sympathie profonde pour la mort violente, cette mort qui, aux yeux de l'auteur, conférait au tzar Nicolas II l'aurole du vaincu et du martyr.

Tout en défendant farouchement la mémoire et l'intégrité politique de ses deux parents, A. S. Efron soulignait la nécessité absolue de placer Cvétaeva en dehors de tout parti-pris politique. On ne doit pas, disait-elle, pencher à gauche, ici en URSS, ni à droite en Occident, où l'on a aucune raison de politiser la figure du poète. Il faut se garder de la vulgarisation qui simplifie, par ignorance ou par désir de publier à tout prix. Le schéma habituel "не поняла и не приняла революцию", les simplifications, les corrections sont inadmissibles, de part et d'autre du rideau de fer: "Цветаева когда-нибудь попадет в нужную колею литературоведения, она просто впереди. А рамки, ограничивающие ее, обречены на провал."

On se souvient que la passion de Cvétaeva pour le théâtre apparaît en automne 1918, grâce à ses contacts avec le "Troisième Studio". A. S. Efron faisait remonter les origines des premières oeuvres dramatiques de sa mère, d'une part à son amitié avec l'un des acteurs du "Troisième Studio", Pavlik Antokol'skij, d'autre part aux activités théâtrales de la famille de Sergej Jakovlévič: Elizaveta Jakovlévna et Véra Jakovlévna travaillaient au "Troisième Studio", ainsi que Pierre Efron, le frère aîné de Sergej Jakovlévič, mort dans la première année du mariage de Cvétaeva. Certes, avant cela, Marina Cvétaeva avait déjà beaucoup aimé le théâtre, surtout à cause de Sarah Bernhardt et de l'Aiglon. Mais dans les années de la révolution, un nouveau goût s'éveille en elle pour les théâtres d'avant-garde qui, par réaction aux tendances futuristes et révolutionnaires, se tournent vers un passé lointain, recherches des pièces psychologiques, ou encore les symbolisme et la féerie, proches des préférences de Cvétaeva dans ses années de lycée.

L'amitié de Cvétaeva avec P. Antokol'skij était profonde et solide, non sans une certaine exaltation; toutefois, ce dernier cessa de venir la voir, après que le théâtre se fut orienté dans une autre direction. Néanmoins, ses souvenirs publiés, relatifs à cette période, sont riches de renseignements.¹¹

En ce qui concerne S. Holliday, Marina Cvétaeva confia à sa fille le soin de la retrouver en URSS, en 1937. A. S. Efron contacta des membres de la famille et apprit ainsi que Sonečka était restée cette personne fantasque et malheureuse, sans aucun travail régulier, malgré son grand talent; elle était morte d'un cancer, à l'âge de trente ans environ. C'est après avoir appris la nouvelle, par sa fille, que Cvétaeva se mit à écrire "Povest' o Sonečke".

Contrairement à ce que l'on sait de la création théâtrale de Cvétaeva, qui se poursuit en France avec sa trilogie classique, A. S. Efron a écrit dans ses souvenirs que l'intérêt de Cvétaeva pour le théâtre fut limité dans le temps à cette période de jeunesse, et dans l'espace à sa vie en Russie, avant l'exil.¹²

Tous les contemporains de Cvétaeva se souviennent des conditions de vie épouvantables de ces années, et A. S. Efron en a gardé le souvenir toute sa vie. Marina Cvétaeva et ses deux filles étaient réfugiées à l'étage supérieur de la maison de Borisoglebskij pereulok, évoqué dans "Čerdačnoe" et décrit par de nombreux amis qui les y ont visitées. Il y avait, dans la chambre de Sergej Jakovlévič, une seule fenêtre qui donnait sur un mur, terminé par le toit d'une bâtisse annexe, ce qui créait l'illusion complète d'un grenier. Cvétaeva travaillait dans sa petite chambre, encombrée et agréable, à sa grande table de travail. En 1919, beaucoup d'amis y sont venus la voir: des acteurs, des proches, l'éblouissant Zavadskij et sa soeur Véra, Sonečka, etc. On brûlait les meubles et, d'après A. S. Efron, seul Volodja A.¹³ savait vraiment apporter une aide efficace, réparer quelque chose dans la maison, se procurer quelque nourriture. Les autres se contentaient de venir manger et parler, puis ils s'en allaient.

Les difficultés matérielles de cette époque apparaissent clairement dans les récits d'A. S. Efron concernant sa petite soeur, Irina, morte à deux ans et demie. D'après elle, il n'y a pas eu, chez Marina Cvétaeva, le même flot de sentiments maternels pour elle que pour l'aînée, car, disait-elle, son oeuvre poétique était déjà plus forte

(ceci est du reste démenti par les faits, puisque, plus tard, Cvétaeva a adoré son fils, Mur). Toujours est-il que la petite fille n'a pas eu droit à la même attention qu'Alja et Cvétaeva ne l'a pas nourrie elle-même. A. S. Efron ne se souvenait pas d'avoir éprouvé de la jalousie vis-à-vis de sa soeur, seulement un intérêt certain pour cet être nouveau. Mais très vite apparut l'anxiété, car la nourriture était devenue un problème et l'enfant était chétive et malade. Quand elle eut un peu grandi, l'aînée s'en occupa beaucoup. C'était une petite fille au front bombé, aux cheveux bouclés et aux yeux bruns, et Sonečka Holliday l'aimait beaucoup. Irina n'était pas du tout le *wunderkind* qu'avait été Ariadna, et seule la mort de l'enfant est reflétée dans les vers de Cvétaeva. Tant qu'elle vécut, il n'y eut que le souci permanent de sa nourriture et de sa survie:

"Была страшная зима 1919-20 г. Марина нас все время держала при себе. У нее было чувство, что она сама сможет как-нибудь нас прокормить. И были такие детские учреждения, где выдавали еду, супы. Впервые открылись детские дома, учреждение американской помощи голодающей России.¹⁴ Целый комитет их снабжал продуктами. Все знакомые убеждали маму нас отдать в один из них, она упиралась, страшно не хотела. И вот, открылся один такой дом в Кунцево, под Москвой, очень хороший. Но директор его оказался преступником. Вместо того чтобы раздавать продукты, он на них наживался. Его потом расстреляли, но мама сказала: "Это не воскресит ни одного умершего ребенка." Наконец мама согласилась и отвезла нас в Кунцево со слезами. Меня она убеждала, что это надо и я согласилась. Она мне написала напутственное письмо, письмо на всю жизнь, мне было тогда семь лет. В нем были такие слова: "Ты спишь рядом, ты маленькая, потом придет жизнь и ты встанешь во весь свой рост", и еще: " Спасибо тебе за всю твою детскую помощь. Только два человека меня по-настоящему любили - Сережа и ты."

Мы поехали в Кунцево, барское имение, где мы страшно голодали (мы считали зерна чечевицы, которые попадали в суп). Связи почтовой с Москвой не было никакой. Когда мама наконец прорвалась к нам и нас навестила, я была при смерти. У меня, кроме истощения, были всякие болезни, тиф и пр. Мама меня схватила, завернула в чужой тулуп и увезла. А Ирина тогда была на ногах, все болезни были на мне. И мама решила меня спасти. Помню с каким трудом мы пробирались в Москву. По дороге я лежала в каком-то красноармейском госпитале. Когда мне стало лучше, мама взяла меня в Москву и стала выхаживать. Одна. Ей было страшно трудно, близких не было. Валерия была где-то в Москве, но не помогала. Папины сестры помогли, но они сами были очень бедные. Мама работала ("Мои службы") и меня лечила.

В Кунцево она проехать не могла, а когда она наконец туда пробралась, то Ирину уже похоронили. Травма была огромная. Отсюда ее отношение к революции, к отъезду, ко всему. Я сама долго по Ирине тосковала и плакала.

А когда мне было уже лет 12, я поняла, что мама могла тогда накормить, одеть и спасти только одного ребенка, не двоих. И ей пришлось сделать этот ужасный выбор. Конечно я потом сама себя упрекала в смерти Ирины.¹⁵

Вскоре после этого стали раздавать академические пайки, очень хорошие. Будь это чуть раньше, Ирину бы спасли. Мама все в меня пихла, кормила меня до упаду. Так что я и на Запад приехала не вспухшая от голода, а совсем толстая!

Я думаю, что если бы не смерть Ирины, мама задумалась бы, перед тем как уезжать."

Une photographie de l'époque représente les deux fillettes en-

semble: Alja a les yeux clairs de son père, Irina est mignonne, avec une expression douloureuse et tragique.

Les divers récits concernant la pauvreté et le dénuement de Cvétaeva durant sa vie solitaire à Moscou sont bien connus. Rappelons seulement que son ami, le Prince Volkonskij, écartant le désarroi et la faiblesse dans la vie matérielle, se rappelle qu'à travers les horreurs du communisme de guerre et de la guerre civile, dans le froid, la faim et la peur, il avait passé, avec Cvétaeva, des soirées et des nuits à parler poésie, à lire ses poèmes ou leurs auteurs favoris; il ajoute que Marina s'était à cette époque inventé une devise formulée en français: "Mieux vaut être qu'avoir".¹⁶ Cette devise, ainsi que ce mode de vie, devaient rester les siens jusqu'à la fin.

II. 1922-1939. L'Europe.

1. 1922-1932. Berlin, Prague et Paris.

A. S. Efron précisait qu'en partant en 1922, sa mère avait abandonné toutes ses affaires, y compris sa bibliothèque. Elle avait l'habitude, lorsqu'elle achetait un livre, de noter dessus son nom et la date de l'achat; c'est ainsi qu'apparaissent, de nos jours, des autographes inattendus de Cvétaeva.

A. S. Efron se souvenait aussi de l'atmosphère de joyeuse bohème qui régnait à Berlin et à laquelle Cvétaeva se mêlait, sans vraiment y appartenir. Tout ceci est rapporté dans son livre. Il me semble plus intéressant d'attirer l'attention sur les activités de Sergej Jakovlévič à cette époque.

A Prague, Sergej Jakovlévič se mit à éditer la revue *Svoimi putjami*, où il publia alors un article sur l'Armée Blanche, "O Dobrovol'čestve", dans lequel il prenait des positions hardies, contre les opinions courantes de son entourage; il y défendait l'idéal des guerriers volontaires de l'Armée Blanche, tout en montrant qu'ils combattaient pour une cause perdue d'avance. Puis il faisait la différence entre le héros, "Georgij", mort pour un idéal, et les innombrables "Žoržiki", politicards mesquins et revenchards, dispersés de par le monde. L'article se terminait sur un appel enflammé pour la cause nationale et la fidélité au peuple russe.

A. S. Efron attachait une très grande importance à cet article. Elle m'en a dicté de longs extraits, craignant que je ne puisse me le procurer, en Occident. Elle y voyait les origines de la nouvelle orientation politique que les activités de son père devait prendre par la suite, en France, et interprétait toutes les attitudes de son père en fonction de son profond attachement à la Russie.

La vie en Tchécoslovaquie était, disait-elle, plus difficile encore qu'en France: des banlieues perdues, la boue, la saleté. Ce qui aidait ses parents à supporter les difficultés, c'était leur jeunesse, leur amour l'un pour l'autre et leur vitalité, racontés dans son livre. Selon M. L. Slonim, c'est en Tchécoslovaquie que Cvétaeva a été la plus heureuse. D'autres amis s'attardent également sur les descriptions d'une vie mal organisée, d'une maison en désordre, dans ce village de la banlieue de Prague que tous appelaient "бороспасаемые Мокропсы" (Е.). "Сколько юмору было по поводу этого имени: Мо-

кротопы, Мокроступы и т.д." (M. L. Slonim). Une amie se rappelle avec humour le peu de talent culinaire de Cvétaeva qui brûlait la nourriture ou, au contraire, la servait à moitié crue (E.)

Quelques détails sont fournis par M. L. Slonim sur les ressources financières de Cvétaeva en cette période: Sergej Jakovlévič avait sa bourse d'étudiant, Marina Cvétaeva recevait des subsides du gouvernement tchèque, en tant qu'écrivain réfugié, à cela s'ajoutaient les honoraires réguliers de *Volja Rossii*, dès que la revue eut commencé à y publier ses oeuvres, les conditions matérielles étaient modestes, mais supportables.

On se souvient que c'est à cette époque que Cvétaeva fut bouleversée par une affaire amoureuse, qui suscita la création de "Poema Gory" et "Poema Konca" et qui est reflétée dans la plupart de ses poèmes de 1922-1928. Sur cette affaire, A. S. Efron était très réservée, et pour cause, puisque durant l'année des relations de sa mère avec K. B., elle était elle-même en pension et n'a donc pas été témoin de ces événements. Elle disait au sujet des deux poèmes: "Поэма Горы" писалась во время романа, очень легко и одним махом, а "Поэма Конца" - в конце романа и с большим трудом." Plus tard, A. S. Efron a rencontré K. B. et fut tout à fait conquise par sa réserve et sa discrétion. Pourtant il avait été, disait-elle, un être assez irresponsable, un homme à femmes et un séducteur (*obajaša*); mais par la suite, il avait beaucoup changé. Personne, disait-elle, n'a jamais réussi à lui faire raconter autre chose que ce que disaient les poèmes de Cvétaeva elle-même, et cet homme, au départ si superficiel, s'est avéré être un "véritable gentleman". Leur correspondance est naturellement scellée dans les archives, sauf une lettre, sans doute, qu'un intermédiaire "indélicat" a gardée. Se souvenant de ses relations avec Marina Cvétaeva, K. B. disait qu'il était, à l'époque, jeune et bête, qu'il aurait fallu se mettre au service de Cvétaeva, ramper à ses pieds et la libérer de toutes ses charges, de sa fille, des soucis quotidiens. Il eut fallu la parer de beaux atours et Sereža, son mari, qui était un saint homme, ne pouvait s'occuper de parer sa femme. Et A. S. Efron concluait: "Марина Цветаева дала ему огромный аванс, который он и осуществил мужеством своей жизни, верностью политическим взглядам и верностью ее памяти. Хотя казалось, что между ними была полная диспропорция." .. "Это было единственное серьезное увлечение ее жизни."

Devant ce témoignage, le biographe se doit de rechercher d'autres sources, plus malveillantes, à l'endroit de K. B. Et, par exemple, la femme pour qui K. B. quitta Marina Cvétaeva et qu'il épousa (ils divorcèrent par la suite), parlait de lui sans aménité; elle le traitait de nullité et de personne absolument immorale: "Совершенное ничтожество! .. Очаровательная свинья!" (A.). Et si Marina Cvétaeva lui parlait de poésie, c'est parce que c'était son amant! Après son mariage, n'avait-elle pas trouvé un jour, dans la poche de son mari, un billet enflammé de Cvétaeva. "Она всегда так поступала. Противно даже." (A.).

Autour de cette affaire, le bruit courut que l'enfant, né en février 1925, Georgij, que Cvétaeva appelait "Mur", n'était pas de son mari. Plusieurs témoignages - cinq au moins (A., B., V., G., E.) - concordent sur ce point; ils émanent aussi bien de personnes malveillantes que de gens au contraire très discrets et peu disposés à colporter des ragots, sans que l'on puisse vraiment savoir si leur source est la même. Se souvenant de la naissance de Mur, une

dame, très réservée pourtant, rapportait le fait sous la forme suivante: "Было подозрение, что Мур не сын Сергея Яковлевича, а сын К. Б. А Сергей Яковлевич к нам подошел и сказал: "Правда, он на меня похож?" Потом был разговор с Мариной. Она при мне сказала: "Говорят, что это сын К. Б. Но этого не может быть. Я по датам рассчитала, что это неверно." (В.)

Quant à la femme que К. В. épousa après sa liaison avec Marina Cvétaeva qui, elle, devait avoir une certitude, elle se contentait de dire: "Ведь неизвестно, кто отец Мура, возможных отцов по крайней мере три. Но он был похож на Сергея Яковлевича." (А.)

Mais voici comment М. L. Slonim parlait de ce grand amour:

"Марина Цветаева была скрытная. Играла роль и ее женская гордость. Полюбила она его очень. Были очень близкие отношения, настоящая и трудная любовь. Трудная из-за ее лояльности к мужу, к которому она питала любовь всякую, и женскую, и материнскую. Она была ему верна душевно всегда, даже когда была неверна физически.

Просто эта любовь с К. В. не вышла. "Попытка ревности" ведь обращена к нему. С точки зрения чисто любовной, это была безвыходная история, история без будущего. Она не хотела уйти от мужа, и он это знал. К. В. видимо не так уж ее любил. С самого начала в их отношениях была обреченность. Он был на два-три года моложе ее, но казался гораздо моложе, менее зрелым. . .

Они решили расстаться, чтобы он мог жениться на другой. Это ее конечно полоснуло. Она это переживала страшно тяжело. Говорить она об этом с мужем не могла, говорила со мной, и еще намеками может быть с Тесковой, но та была, хоть и очень милая и хорошая, но все же старая дева, с некоторой узостью взглядов."

Les témoignages sur ces événements sont donc discrets, dans leur ensemble, et soulignent que tous les détails sont décrits et situés dans les poèmes de Cvétaeva, sans qu'il soit nécessaire d'en rechercher d'autres.

A Paris, Cvétaeva se fit de nouveaux amis, dont la princesse Salomé Andronikov-Halpern, qui entretint par la suite une longue correspondance avec elle. Aux dires d'A. S. Efron, il s'agissait de lettres sans aucun intérêt: de brefs billets sur la vie quotidienne, les secours financiers, les chaussures, la vente de billets pour les soirées poétiques, les besoins d'argent, etc. Inutile de préciser que cette correspondance aussi est actuellement au secret. A. S. Efron exprimait, à ce propos, son opposition très ferme à toute publication de la correspondance de Cvétaeva. Elle trouvait qu'il fallait commencer par publier l'oeuvre dans son intégralité; alors, disait-elle, on pourra publier la correspondance, ce qui montrera, en particulier, que les aventures amoureuses ou les engouements de Cvétaeva n'étaient pas de simples faiblesses humaines, mais qu'elles nourrissaient son oeuvre: "В ней была большая моральная строгость. Опубликовать личные письма, бытовые записочки и т.д. может исказить ее творчество и облик. Поэтому я наложила запрет на переписку с Саломеей."

Lorsque S. Halpern fit connaissance avec Marina Cvétaeva, par l'intermédiaire de D. S. Mirskij, Мур était encore au sein. D'après les termes même de S. Halpern, il y eut, entre elles deux, une véritable "amitié intellectuelle". S. Halpern trouvait son amie géniale. Elle a ensuite établi qu'il y avait un grand blanc dans leur cor-

respondance entre 1936 et 1937, et même plus tard, mais "никогда не было между нами охлаждения. Объяснить этот пробел я не могу."

On se rappelle le rôle qu'ont joué dans l'oeuvre de Cvétaeva le personnage et la création de Rilke. A ce sujet, A. S. Efron disait encore: "Это тоже роман в письмах", tout en précisant que les archives ne comptaient pas plus d'une dizaine de lettres. Celles qui ont été publiées, en 1978, en URSS ne sont pas nombreuses, en effet, malgré la grande affinité qu'il y avait entre les deux poètes.¹⁷

C'est à Bellevue que Cvétaeva avait appris la mort de Rilke, de la bouche de M. L. Slonim, et écrit le poème dédié au poète. L'année suivante, elle devait déménager à Meudon, où sa maison existe encore. Son appartement se trouvait au deuxième étage, la cuisine donnait sur la cour, les deux pièces sur la rue. Mais en fait, la succession des appartements à Meudon n'est pas absolument claire. Tout d'abord, Cvétaeva a partagé un pavillon, ou un appartement assez grand, avec des amis. Puis elle a déménagé rue Hérault, et c'est là que sa soeur est venue la voir. Ensuite seulement, elle aurait pris le logement, 2 rue Jeanne d'Arc.

Une amie (E.) qui vécut de longues années non loin d'elle à Meudon, raconte qu'il y avait aussi dans l'entourage de Cvétaeva quelques amis français, des gens qui avaient de la sympathie pour elle. Cvétaeva admirait la culture française, elle avait adoré Napoléon, elle aimait beaucoup Paris et Versailles; ce qu'elle n'aimait pas, c'était la vie quotidienne française avec ses moeurs et ses habitudes qu'elle trouvait mesquines, mais ce qui l'agaçait par dessus tout, c'était la mentalité des émigrés russes en France. Elle aimait se promener dans la forêt de Meudon, elle se choisissait un compagnon et sa conversation était alors éblouissante. Sa grande intelligence a beaucoup enrichi ses interlocuteurs, occasionnels ou réguliers: "Дашь ей тему .. спросишь, например, о художественном театре, или о Брюсове, или о Волошине, и она начинала многое рассказывать. Или просто рассказывала что-нибудь. Даже о нужде своей говорила, но без жалоб. О себе она говорила неохотно, кроме как о детстве, о Тарусе. Все, что она говорила, было ярко. В своей компании она была остроумная, веселая. А иногда озабоченная или сердитая. Она была особенная." (E.)

Sur le comportement de Cvétaeva en société, de nombreuses personnes remarquent qu'elle n'aimait pas la foule, les réunions avec beaucoup de monde; mais lorsqu'il y avait un petit cercle de gens, elle parlait volontiers: "У нее были удачные острые реплики. Она была остроумная, едкая, меткая; не скромная, а уверенная в себе. Она говорила веско, резко, иногда и надменно, и умела обижать людей." (B.) A une question sur sa gaieté naturelle, on répond qu'elle n'était pas exubérante et ne riait pas souvent aux éclats: "Но в компании, когда подберутся подходящие слушатели, она очень интересно говорила, о чем угодно. Тогда она была и остроумна и занимательна." (E.)

Une autre personne souligne sa supériorité exceptionnelle: "В своих отношениях с людьми она не боялась никого и ей не было трудно, но так как ее никто не любил, она была сдержанная. .. В общении же со мной, она была доверчивая, нескрывающаяся. .. Конечно, она могла быть и резкой. Это был определенный человек, с ясными мнениями, четкой мыслью." (D.) M. L. Slonim se rappelle que lorsque Marina Cvétaeva se sentait à l'aise dans un milieu, elle aimait beaucoup la con-

versation, mais ne récitait pas de vers. Elle les réservait aux soirées poétiques qui étaient organisées pour lui apporter des revenus. Elle souffrait beaucoup de paraître en public. Son assurance décrite dans la soirée "de poétesses" de 1916 s'expliquait, disait-il, par sa jeunesse. Plus tard, elle était timide et même sauvage. De plus, elle n'avait pas l'habitude de la société, non qu'elle ne sache pas se conduire dans un salon, mais simplement elle n'aimait pas les usages mondains et préférait se retrouver dans des cercles plus restreints et plus amicaux. "Конечно в ней храбрость была, в небольшом кругу знакомых, а в незнакомой среде она больше курила и молчала. .. А чтение в кругу парижских элегантных дам было для нее мукой. .. Надо было на вечер приглашать богатых людей, и в этот круг приводить Марину Цветаеву было несчастьем. Например, перед вечером, кажется в зале Лас Каз, она страшно волновалась. Я ей советовал: "Читайте в туман, ведь вы же близорукая."

Au début de la période parisienne, les soirées poétiques contribuaient à augmenter les ressources de la famille. Certaines avaient beaucoup de succès, même lorsque, comme dit un témoin, "всегда было очень мало поэтов. Читала она хорошо, не волновалась, царила. Но всегда было жалко ее, что зал такой маленький, грязный, неподходящий, и что никто ее не ценит." (A.) M. L. Slonim précise: "Поэты не ходили слушать Цветаеву. В этом виноваты поэты "парижской школы". Это были меланхолики, акменсты, а она - полная жизни и напора. Она не могла нравиться. Адамович ее не ценил, Бунин считал ее растрепанной, только Ходасевич ее ценил." Bien sûr, la soirée poétique de 1926, mentionnée par M. L. Slonim, fut un immense succès;¹⁸ mais n'est-il pas normal que les souvenirs des gens s'éparpillent, qu'ils se souviennent mieux du temps où il fallait faire des efforts pour organiser ces soirées, vendre des billets, attirer du monde, que de l'époque où tout ceci se faisait sans difficulté?

L'été, Cvétaeva quittait presque toujours la ville pour passer de longs mois dans la nature, au bord de la mer ou dans les montagnes. On louait une mesure très modeste et on partait avec le travail et les enfants. Sergej Jakovlévič ne venait qu'une partie du temps, car il était toujours très occupé. Ma famille possède par exemple des photographies de l'été passé à Pontaillac, au bord de l'océan Atlantique, où sont groupés toutes sortes de gens qui constituaient une petite élite intellectuelle en ces années, dans les milieux émigrés parisiens.¹⁹ De nombreuses personnes, à Paris, doivent encore avoir gardé des documents de ce genre.

Lorsqu'il n'était pas possible de partir, il y avait Meudon, sa forêt et les promenades dans les environs. Sur les photographies de Meudon, Marina Cvétaeva est souvent souriante, tenant par la main son gros fils joufflu, et si Alja a un visage fermé d'adolescente peut-être pas très heureuse, celui de Marina est assez épanoui.

Selon l'avis de tout l'entourage de Cvétaeva, ses enfants n'ont reçu aucune éducation régulière. On sait les études que fit A. S. Efron, elle en parle dans son livre. Elle m'a dit aussi avoir pris des cours de dessin dans une école privée, puis à "Art et Publicité", tout en suivant quelques cours à l'Ecole du Louvre. Elle précisait: "Никакого образования я не получила. Кабы я училась, мама не писала бы стихов. Надо было от нее отстранить быт." D'après un souvenir de Prague, Cvétaeva racontait que lorsqu'elle fit entrer sa fille à l'école, elle l'instruisit de la façon suivante: "Если спросят в школе кто мать и отец, скажи, что "солнце и звезды". (A.) De l'avis

de tous, Mur non plus ne fit aucunes études régulières, ce qui explique sans doute que, devenu adolescent, il ne soit parvenu ni à s'adapter à la vie française, ni à se faire d'amis, parmi les garçons de son âge.

Selon une opinion assez répandue, Marina Cvétaeva, qui était gentille et douce avec les enfants des autres, était souvent injuste avec les siens. On sait qu'elle adorait son fils, Mur, au détriment de sa fille, Alja, déjà grandie et plus lointaine. Lorsqu'elle rendait visite à ses amis, ce qu'elle préférait faire plutôt que de les recevoir chez elle, à cause de ses conditions de vie pénibles, elle venait avec son fils, ou avec les deux enfants, mais oubliait aussitôt leur existence et se laissait absorber par la conversation: "Воспитанием детей она не занималась. Она была большой поэт. Поэт в ней все заволоч. Мура она обожала и баловала, а к Але была сурова.. Домашняя работа Алю душила." (E.). Les rapports entre Marina et Alja étaient tendus, Marina écrasait sa fille, tout en comptant entièrement sur son aide. Elle trouvait normal, par exemple, qu'en visite, Mur soit entièrement à la charge de sa soeur, et elle aurait même dit un jour: "Я есть, а Аля, еще неизвестно - будет она или не будет - поэтому ничего Але, все мне." (A.). Et A. S. Efron, à son tour, trouvait normales les charges qui lui incombaient: "Я отлично умела и покупать все самое дешевое, и готовить, и хозяйничать."

Les témoignages sur Mur sont très contradictoires: "Это был какой-то херувимчик, красивый, с золотыми кудрями, у него были необыкновенные глаза. Замечательные детские изречения." (V.) Tous soulignent l'influence de Marina sur l'enfant, mais aussi son caractère indépendant et difficile. C'était un être renfermé silencieux et taciturne; il dessinait très bien et certaines de ses caricatures mordantes, faites à quatorze ans, sont restées dans la mémoire de ceux qui l'ont connu.²⁰

Cvétaeva étant souvent injuste avec son aînée, les frictions étaient inévitables. Voici ce que racontait A. S. Efron: "В моем воспитании возникли трудности, когда я подросла. У нее всегда было так, что я и поддерживала, и работала, и вела хозяйство, чтобы она могла писать. А у нее всегда было: не просто мама и дочка, а все в иных плоскостях... Она меня любила, разлюбляла, никогда не было простых отношений. Материнство ее всегда выливалось на кого-нибудь преувеличенно." Après avoir connu A. S. Efron on ne pouvait s'empêcher de sentir la domination écrasante que Cvétaeva avait exercée sur elle. A. S. Efron avait elle-même beaucoup de talent, ses extraits de journaux intimes, ses poèmes, ses traductions, ses lettres en témoignent. Mais elle se devait, pensait-elle, d'étouffer ses propres dons, devant la vocation poétique de sa mère. Et elle lui a sacrifié sa vie. Commentant le texte qu'elle était en train d'écrire sur sa mère, "Samofrakijskaja pobeda", elle disait dans une lettre à une amie parisienne (E.): "Я старалась писать возможно точнее; это лучший заместитель таланта!" Et ne m'a-t-elle pas dit un jour: "Мама не понимала, что в одной семье не может быть двух поэтов, двух поэтов, остающихся личностями. Также как и в семье Пастернака." Il arrivait que perce chez elle un sursaut d'indignation: comment Cvétaeva pouvait-elle se plaindre de tâches domestiques écrasantes, alors que, depuis sa plus petite enfance, c'était elle, Alja, qui les avait toutes assumées! Et malgré toute sa vénération et sa dévotion pour sa mère-poète, on sentait, quand on la connaissait mieux, que A. S. Efron était la fille de son père. Quant à ce dernier, il était, dit-on, assez peu attaché à son fils et lui préférait l'aînée: "У него не-

сомненно были свои, хорошие отношения с дочерью, а у Марины Цветаевой были "романы", и она с дочерью делилась. Это подрывало отношения дочери с отцом. Дочь стояла между отцом и матерью. Но, как говорила Аля: "Она - гений, она, как Бетховен, имеет право на все." (В.)

Pour ce qui est de ses occupations, Sergej Jakovlévič prenait une part active au mouvement eurasien. Une revue très intéressante et très controversée parut, trois années de suite, grâce à sa collaboration directe. Elle n'a compté que trois numéros dont les mauvaises langues disaient qu'on les voyait "en perspective": le premier numéro était gros, le suivant plus fin et le troisième tout à fait mince. La revue *Versty* fut accueillie avec froideur dans les milieux littéraires de l'émigration. Certains lui reprochaient d'être franchement pro-soviétique, n'ouvrait-elle pas ses pages à des auteurs "rouges" comme Pasternak, ou Babel? D'autres, plus violents encore, la qualifiaient d'"inutilité repoussante", imbue d'esprit "décadent et putride".²¹

2. 1932-1939. La vie à Paris dans les années trente.

On peut considérer les années trente comme une seconde période dans la vie à Paris de Marina Cvétaeva. Elle change encore de domicile plusieurs fois, mais cherche toujours des logements bon marché dans la banlieue parisienne: Clamart (une maison qui avait pour surnom "Rogožinskij dom"), Vanves, Issy-les-Moulineaux, après le départ de sa fille en URSS, puis enfin l'hôtel Innova, Boulevard Pasteur, à Paris, qui devait être sa dernière halte avant le départ. La vie matérielle, en ces années, devient de plus en plus difficile, puis finalement critique. Il y avait à cela des raisons d'ordre divers.

Selon un préjugé répandu "быт был очень тяжелый, нестроенный, и виною этому был Сергей Яковлевич, ведь он никогда нигде не работал .. Болезнь его, это - миф." (А.). En fait, Sergej Jakovlévič avait passé huit mois dans un sanatorium, sa santé toujours fragile l'empêchait de subvenir aux besoins matériels de sa famille. Sur sa maladie, les informations les plus précises sont les suivantes: chétif et fragile dans l'enfance, il avait été malade on s'en souvient dans l'adolescence, et avait pris du retard dans ses études. Puis, le processus de tuberculose avait été arrêté. Il était devenu un homme de constitution athlétique. Ensuite, il était à nouveau tombé malade à Prague, puis à Paris, à un moment où la situation matérielle de la famille n'était guère brillante. Les diverses étapes de sa maladie expliquent les contradictions dans les témoignages sur ce sujet: "Просто это был слабый человек, из категории мажоретта. Я знала их 14 лет, никогда он болен не был, просто он уезжал вместе с моим мужем (первым) в горы, в пенсион. Уезжали отдохнуть от жен, от быта." (А.)

D'autre part, si les oeuvres de Cvétaeva sont encore publiées dans diverses revues importantes, c'est souvent à contre-cœur et elles sont, de plus, impitoyablement censurées, Cvétaeva s'en plaint souvent dans sa correspondance.

Enfin, en 1932 *Volja Rossii* cesse d'exister, le gouvernement tchèque ayant suspendu ses subsides. Avec la disparition de *Volja Rossii*, c'était la principale ressource de Cvétaeva qui tarissait; elle allait connaître, durant les sept années suivantes, une véri-

table pauvreté.

Durant ces années, des secours matériels furent organisés pour aider la famille Efron. Mais il ne s'agissait pas d'un comité d'aide formel, simplement d'un groupe très restreint de personnes qui, actuellement encore, refusent de donner des détails, par pure modestie. Quatre ou cinq personnes s'étaient engagées à verser des sommes régulières; mais à d'autres moments chacune agissait isolément. D'après un témoignage plus précis (D.), le groupe comptait cinq personnes, dont les efforts conjugués se montaient à 1000 frs de l'époque, par mois. Ces sommes furent versées à Marina Cvétaeva jusqu'en 1936. Mais selon M. L. Slonim, les versements étaient irréguliers, et Cvétaeva se plaignait souvent de ce que personne ne lui vienne concrètement en aide. Il faut rappeler à ce propos le séjour de Sergej Jakovlévič au château des Arcines, en Haute Savoie. Le propriétaire en était un amiral russe assez fortuné. Comme Sergej Jakovlévič était un homme charmant, la famille entière y fut invitée souvent, m'a dit A. S. Efron. Pourtant, dans la correspondance publiée de Cvétaeva, seules les lettres de 1936 portent cette adresse. Cvétaeva a aussi vécu dans une pension de famille, non loin du château, et les conditions de vie étaient alors, dit-on, tout à fait acceptables.

C'est en ce lieu que furent écrites les lettres à Štejger, publiées plus tard; l'entourage de Cvétaeva se souvenait bien de ses deux "romans" qui sont à l'origine des cycles poétiques "Nadgrobie" et "Stixi k Sirote". Quant à Gronskij, il était sans aucun doute tombé amoureux de Cvétaeva; elle, de son côté, aimait son esprit chevaleresque. Voici ce qu'en disait A. S. Efron: "Я его терпеть не могла. Это был позирующий мальчик. Мама с ним страшно возилась из-за его стихов. Но он ей очень быстро осточертел своей молодостью, неглупостью и подражательством. Он перестал для нее существовать. - А потом, когда он погиб, вдруг - бурный взрыв стихов. Это было гораздо позднее его смерти. Она вдруг ощутила большое горе. Была надежда на встречу, настоящую, какого-то иного качества, и появился вдруг настоящий реквием, по всему им не прожитому и не состоявшемуся. Это было как памятник. Желание прошедшую жизнь скорее задержать. Я тогда подумала: "Ну вот, когда он был тут, можно было его видеть, оценить, а она умеет осознать только призрак." В этом была сила ее поэтического воображения, претворение жизни и быта обыкновенных отношений в лирику." Un autre souvenir sur Gronskij évoque seulement le "gamin" qui causa tant de douleur au mari de Cvétaeva, trompé et bafoué. (A.)

Pour ce qui est de Štejger, sa soeur disait que ses relations avec Cvétaeva se réduisirent à deux ou trois entrevues et qu'il n'y eut entre eux aucune aventure, seulement une amitié amoureuse. A. S. Efron, quant à elle, rapprochait les deux personnes en disant que les rapports de sa mère avec eux deux étaient mythiques et du domaine de son imagination créatrice. Elle disait de Štejger: "Это был хилый туберкулезный выкормыш, а она отчаянно хотела в него вдохнуть жизнь, ее охватила материнская волна. А в нем был ужас перед им же вызванным демоном, лавиной! Настоящая трагедия. Так она и жила писанными трагедиями. Ей хотелось как-то его поднять и спасти, отношение к нему было чем-то вроде ее отношей к герцогу Рейхштадтскому."

A ce sujet, une autre amie (B.) parle aussi de rapports romanesques et inventés de toutes pièces, car Cvétaeva, dit-elle, ne pouvait vivre sans romancer la réalité. Rappelons à ce propos la dé-

ception de Cvétaeva devant les réactions de Štejger, alors qu'elle projetait de se rendre en Suisse pour le rencontrer. Il voulait, lui, la voir à Paris, à cause des possibilités de contacts avec le monde littéraire, Adamovič, Montparnasse, etc. (Lettre de Cvétaeva à A. Tesková, 16 sept. 1936).

En rapport avec les informations qui précèdent, et devant l'abondance de poèmes d'amour dans l'oeuvre de Cvétaeva, on peut se poser la question de ses relations avec les hommes, en général, et de ses multiples "aventures amoureuses". Il est évident que, dans l'entourage d'une personne peu ordinaire, la médisance est monnaie courante et que, sur ce sujet, les langues marchaient bon train. De fait, ce que l'on raconte sur la vie amoureuse de Cvétaeva est très contradictoire. Les témoignages selon lesquels Cvétaeva trompait constamment son mari et avait des amants innombrables sont fréquents. Une de ses amies (A.) dit, par exemple: "В ее отношениях к мужчинам было что-то страшное, просто патологическое, у нее были не просто романы, а бесконечные любовные истории, на мужчин она просто набрасывалась. У художников или поэтов это вообще бывает, но у нее это было как болезнь." Les récits de ce genre n'émanent pas seulement de femmes que l'on pourrait soupçonner de jalousie, mais aussi d'hommes rebutés par sa recherche constante de rapports exceptionnels. L'un d'eux dit en français qu'elle "n'était pas sortable" (G.), qu'il y avait, dans ses rapports avec les hommes, quelque chose "d'antihygiénique". Il ajoute que son "histoire" avec Gronskij montrait bien à quel point elle manquait de discernement dans ce domaine.

Le bruit a couru qu'il y avait aussi eu une liaison entre Cvétaeva et M. L. Slonim. Naturellement, je ne pouvais interroger M. L. Slonim de front sur ce sujet; l'occasion s'est présentée après la parution des lettres de Cvétaeva à A. Tesková. On se souvient que ces lettres contiennent quelques remarques désobligeantes sur M.L. Dans l'une d'elles, le poète se plaint de n'être pour lui qu'un "collaborateur" (p.88), ailleurs, à propos d'une discussion sur la danse elle le traite d'"esthète" (p.102); et parlant d'une conférence qu'il devait faire sur elle, elle écrit: "... Ведь это нечто вроде эпилога, нет, - некролога: целой долгой дружбы. Мне хочется знать, хорошо ли он знает - что потерял?" (p.48).

Cette dernière phrase est datée du 15 janvier 1927. Mais les relations avec M. L. Slonim se sont poursuivies jusqu'au départ de Cvétaeva pour Moscou. En deux endroits différents, elle parle de livres de Slonim et dit qu'ils sont l'un "superficiel" (p.70) et l'autre (à moins qu'il ne s'agisse du même livre) "frivole" (p.164). Ce sont ces divers jugements que Slonim a commentés pour moi, ce qui l'a poussé, un peu contre son gré, à préciser la nature de ses relations avec le poète:

"По поводу писем к Тесковой и статей о них в "Русской мысли" (1969, 1970, No. 2747-2750, 2752-2754, 2763, 2779, V.L.):

Там есть обо мне две неприятные фразы, я не хотел об этом с вами говорить, но поскольку это всплывает, надо уж теперь мне подробно вам объяснить:

1) 1938-й год, дата странная, по-моему это не так. Ее злые слова ко мне относятся к ее мифотворчеству к своим друзьям. Она вокруг них создавала ореол, создавала нечеловеческий образ и очень обижалась, когда реальность не соответствовала романтическому ее изображению.

В начале нашей дружбы были неприятные моменты. Период, описанный

в книге - 1928 г. "Золотая тропа". Дружба наша началась в конце романа с К. Б. Ей было 32 года. Она видела во мне носителя какой-то нечеловеческой духовности. Я же был тогда молод. Кроме того, меня оставила моя первая жена, увезла от меня сына. И когда Цветаева узнала о моих многочисленных романах, она как-то не могла мне этого простить. В ней было это чувство: "как вы можете заниматься такой-то женщиной, когда тут я!" А я уходил от разговоров с ней на какое-нибудь любовное свидание.

А во мне не было влечения к ней как к женщине. Она не была для меня желаемой женщиной, она была другом. "Попытка ревности" ведь относится ко мне, так же как к К. Б. А я ее не любил. На самом деле, я ей был гораздо более верен, это была настоящая дружба.

2) В 1931 г. мы ведь видались часто, а не один раз. Ее слова Тесковой "разговор равнодушный" - да, - но 1931-й год был для меня очень тяжелый - это был год закрытия "Воли России".

С Тесковой тогда развились очень тесные отношения. Тескова была очень хороший человек, но старая дева, немножко prude. Марину она обожала, Марина Цветаева тоже ее обожала. И очень странно: Чем дальше она удалялась от Праги, тем выше был пьедестал А. А. Тесковой. Сама Тескова очень этому удивлялась.

В письмах Цветаевой - монолог, излияние себя какому-то мифическому адресату. То же самое ведь было в ее отношении к Пастернаку."

Il devait dire à un autre moment: "Женщины не знают о том, как она мстила мужчинам за отвергнутую любовь!" Etant donné le ton et les circonstances de ce témoignage, il me semble difficile de mettre en doute son authenticité.

Sur le thème des multiples "romans" de Cvétaeva, on trouve aussi maintes fois le point de vue, selon lequel la seule véritable infidélité que Marina Cvétaeva ait faite à Sergej Jakovlévič a été son aventure avec K. B. Il faut admettre que les gens qui accusent Cvétaeva d'être une "Messaline" font de son caractère une analyse quelque peu superficielle; de plus, ils ont souvent une vision partielle du couple; sans aucun doute, la famille du poète manquait d'harmonie et souvent les amis se partageaient entre Marina et Sergej Jakovlévič, préférant l'une pour mépriser l'autre, et inversement.

Que Gronskij ait été l'amant de Cvétaeva est pour beaucoup une certitude, on sait bien que Cvétaeva tombait souvent amoureuse et que ses amours étaient parfaitement concrètes. Voici comment une personne analyse sa manière d'être dans l'amour, ainsi que ses rapports avec son mari:

".. в любви она не видела главного, она не видела в посредственности жизни, в "быту" - красоты и глубины, ей это не было дано.

Роман ее с Сережей был странный. Она его любила и любила только его, но страшно ему изменяла со всеми, приводила к нему своих любовников. Он же был интересный, красивый. В нем была эта еврейская красота, весь черный, со светлыми серыми глазами. Ласковый, мягкий, женщины постоянно в него влюблялись, но сами признавались, что с ним ничего не выходило. Конечно, жену он не мог удовлетворить. И дети ее были не от него.

.. она относилась к любви совсем как мужчина. Выбирала, например, себе в любовники какого-то ничтожного человека, превозносила его. В ней было это мужское начало: "Я тебя люблю, и этим тебя создаю."

.. От такого отношения к любви - исключительно доминирующего - впечатление какое-то противоестественное." (V.)

On s'apitoie sur Sergej Jakovlévič: "Его жалко было за постоян-

ные измены Марины, за ее хамство к нему." (A.). Une autre personne raconte: "Однажды пришел Б., и вместо того, чтобы вести с ним интересную беседу, она стала над ним издеваться.. А он ожидал от нее умных разговоров. Так она дала ему понять, что больше его ни в грош не ставит. А маме она говорила: "Я сама беру их из грязи, из ничтожества их выбираю, поднимаю для себя, а потом, возвращаю в грязь." (B.). Elle dit aussi: "В период рождения Мура, мама была с ней очень близка. Тогда говорили, что это сын К. Б. и даже, что он на него похож. А мама была убеждена, что это сын Сергея Яковлевича. Марина тогда маме говорила, что у нее два желанных имени: Борис и Георгий, и что она сына назовет Борисом, когда у нее будет сын от Пастернака, а этого называет Георгием из-за мужа, белогвардейца, и из-за Георгия Победоносца."

Et outre K. B., les gens énumèrent Gronskij et Štejger, le prince Volkonskij, les acteurs du Troisième Studio, D. S. Mirskij, M. L. Slonim, Pasternak, etc. Voici ce que rapporte M. L. Slonim: "Марина Цветаева мужа очень любила. Любовь эта была сложной. Это была любовь женщины к долголетнему спутнику жизни. У нее также было, в отношениях с ним, некое материнское покровительство, чувство, что она должна работать за него и для него. Он был человек вежливый, мягкий.. Ее "бурная" жизнь страшно преувеличена. Бабские разговоры! Были разные мифы, а остальное неверно и фактически, и психологически.. У Цветаевой не было бесконечных романов. Просто все перед ней преклонялись, а потом отходили. А она хотела, чтобы к ней относились как к простой женщине."

Si l'on se souvient du ton des lettres de Cvétaeva à Baxrax, Štejger, Pasternak ou Rilke, on comprend très bien ce que veulent dire ses contemporains, à travers leurs jugements contradictoires. Cvétaeva s'enflammait très vite, dès qu'elle sentait en face d'elle un appel, un besoin d'amour proche du sien. Depuis son enfance, elle vivait entourée de mythes qu'elle créait elle-même et de passions pour des personnages imaginaires. Et si elle parle dans ses vers de jeunes gens qui la séduisent, il ne faut jamais oublier qu'il s'agit d'une réalité revécue à travers l'imagination et transposée dans l'acte de création poétique. Dans la correspondance de Cvétaeva apparaissent les mêmes caractéristiques de son imagination, le même besoin de placer les êtres sur un piédestal et de les adorer. Sa fille ne disait-elle pas qu'elle n'était vraiment heureuse que dans ses lettres. D'autres disent aussi que la correspondance, c'était toute sa vie.

On trouve dans les lettres de Cvétaeva, tout comme dans son oeuvre, les traces de relations privilégiées avec quelques femmes qui ont même pu pousser certains à se demander si Cvétaeva n'avait pas de tendances homosexuelles. Sur ce point, les témoignages sont aussi peu nombreux que péremptoirs: assurément non, disent les uns (A., B.), assurément oui, disent les autres (G., V.), mais sans réalisation concrète; et l'on ne peut vraiment savoir si les témoins rapportent de vrais souvenirs ou plutôt leurs impressions, à la suite de lectures telles que "Povest' o Sonečke" ou "La Lettre à l'Amazone".

Lorsque j'ai parlé avec A. S. Efron de Sonečka Holliday, la seconde partie du récit qui lui est consacré était encore inédite; dans ce que disait A. S. Efron, les souvenirs concrets se mêlaient à sa paraphrase de l'oeuvre; il ne faut pas oublier que Sonečka avait beaucoup d'affection pour les deux fillettes de Cvétaeva. Et A. S. Efron était absolument incapable, dans ce contexte, de faire la différence

entre les événements vécus et l'oeuvre d'art qui l'intéressait essentiellement pour son contenu. La seule précision qu'elle m'ait donnée concernait la deuxième visite de Sonečka, après que celle-ci ait quitté Moscou. On se souvient que dans le récit, Sonečka n'était pas passée voir Cvétaeva, lors de son passage à Moscou, celle-ci avait appris sa venue par d'autres et en avait beaucoup souffert. Mais A. S. Efron m'a dit: "Ее отсутствие и не-приход - мнимость."

Selon certains récits, Cvétaeva paraît au contraire ignorer les femmes, pour ne s'attacher qu'au sexe masculin; plusieurs femmes racontent qu'elles n'avaient pas avec Cvétaeva ces conversations coeur à coeur, au cours desquelles le poète révélait son intelligence et sa profondeur; ces conversations-là étaient réservées à leurs maris et Cvétaeva, dans ces témoignages, semble nettement préférer la compagnie des hommes. Dans cet ordre d'idées, les récits sont parfois hargneux, parfois admirables de modestie: "Она меня не видела. Отношения были неприятные, видались мы только постольку поскольку я ей была нужна, пойти в магазин, помочь в чем-нибудь бытовом. А мужу моему она говорила важные вещи. Я же была для нее quantity négligeable." (A.). - "Я перед ней пасовала совсем. Перед ней я себя чувствовала ничем, но слушать ее было замечательно." (E.)

Marina Cvétaeva avait-elle des amis, de vrais amis? D'après les souvenirs des uns et des autres, et si l'on en juge par sa correspondance, elle était très seule. Parmi ses contemporains, M. L. Slonim semble s'être taillé la part du lion. C'est lui, en tous cas, qui a laissé sur elle les témoignages les plus complets et peut-être les plus véridiques. Et si l'on retrouve un jour la trace de leur correspondance, celle-ci jettera probablement une lumière nouvelle sur le poète.

Il nous reste de l'amitié de Cvétaeva avec A. Tesková un important volume de lettres et pourtant, A. S. Efron disait que c'était un de ces romans épistolaires, comme il y en a eu tant dans la vie de sa mère, qu'en réalité il n'y avait pas d'amitié profonde entre les deux femmes, que leurs rapports étaient insignifiants (*neznačitel'nye*). Elle ajoutait que si sa mère était restée en Tchécoslovaquie, son amitié pour Tesková n'aurait pas résisté au contact quotidien, et elle avait sans doute raison. D'autres amis aussi font remarquer une grande différence entre les lettres de Cvétaeva et la réalité qu'ils ont vécue en commun. Ils expliquent que, malgré les difficultés matérielles considérables, il y avait à Paris, tout au moins au début, une vie animée et sympathique: un dîner, une soirée chez quelqu'un, des fêtes diverses que Cvétaeva aimait beaucoup; et ainsi: "письма полны трагизма, а в жизни были и радость, и веселье" (B.).

Les gens chez qui Cvétaeva s'installe à son arrivée à Paris étaient à cette époque très proches pour elle, et les entrevues avec cette famille fréquentes, même après qu'elle eut déménagé. La pauvreté était alors le lot de tous les Russes à Paris. Les conditions de vie de l'émigration étaient difficiles pour tout le monde, tous avaient tout perdu et cherchaient à survivre, en exerçant des métiers de fortune. Mais par la suite, au fur et à mesure que la vie s'organisait, il semble bien que pour Cvétaeva ce fut tout le contraire et, naturellement, les conditions matérielles devinrent tout à fait épouvantables à la fin des années trente.

Et pourtant, Marina Cvétaeva a longtemps gardé sa joie de vivre, sa capacité d'amour, sa vitalité. Une amie (B.) se souvient tout

particulièrement de son humour, dit qu'elle aimait rire, plaisanter, jouer. N'avait-elle pas reçu un jour un tablier, ce qu'elle aimait beaucoup, à la suite d'un pari qu'elle avait fait avec quelqu'un. M. L. Slonim dit qu'elle avait un sourire tout à elle et il ajoute: "Ее любимая игра: словесный теннис. Скажешь: Венеция, она отвечает: Казанова... Удивительная способность воспламеняться чем угодно и кем угодно."

Mise à part sa nostalgie, après avoir quitté la Tchécoslovaquie, reflétée dans la correspondance avec Tesková, le ton de ses lettres beaucoup plus tragique correspond à peu près à un tournant dans les conditions matérielles, après que *Volja Rossii* ait cessé d'exister, en 1932. Mais les plaintes de Cvétaeva concernant le manque d'argent, ainsi que ses récriminations contre la vie quotidienne et ses exigences, sont un leit-motiv de toute sa vie. J'ai en ma possession la copie d'une lettre privée que A. S. Efron a écrite à une amie parisienne (A.), à l'occasion d'une causerie que celle-ci devait faire dans un cercle restreint d'amateurs de la poésie de Cvétaeva, dont le titre était "Marina Cvetaeva v bytu", et dont voici le texte:

"Относительно подготовляемого тобой сообщения о "Марине в быту", то тебе действительно должно быть нелегко собрать материал - его можно было собрать раньше, пока живы были многие ее современницы, из числа часто общавшихся с ней; сейчас почти никого не осталось в живых, и это - не слова. (...) Мама предпочитала общаться с друзьями и приятельницами вне дома, чтобы встряхнуться, переменить обстановку, чтобы общение это было менее будничным. Также и Шуранька, наш такой долголетний друг, почти никогда не бывала у нас, а мы все, оптом и в розницу, часто бывали у нее; из всех маминых друзей-женщин ее в быту знали, пожалуй, только два человека: Анна Ильинишна Андреева, вдова Леонида, и М. Н. Лебедева - обеих нет в живых.

То, что мама "третировала" Катю, Шурика, тебя и других, преданных ей, не совсем верно *по существу*, хотя, возможно, "по форме" и верно. Дело в том, что она, будучи человеком исключительно глубокой, высокой, интенсивной и постоянно обновляющейся духовной, внутренней жизни, быстро доходила до *потолка* отношений, выше которого собеседнику не прыгнуть. Для нее, с ее безмерностью в мире мер, каждый собеседник был заключен в определенные пределы, за которые она быстро вышагивала; не забудем, что она была *поэтом* с большой буквы, а мы все, все, все (за исключением моего отца, во многом равного ей в смысле *духа*, хоть и совсем другого, иного, по существу) - были в лучшем случае лишь читателями, т. е. потребителями, а не творцами. Ей быстро наскучивала наша обыденность, мы были ей не по росту, сами того не понимая в те времена, ибо даже тогдашнее наше восприятие этого явления, т. е. явления *настоящего* поэта, было не по нашим тогдашним силам и возможностям. За всю жизнь по росту ей были два человека: мой отец и Пастернак... Как бы там ни были мы все милы, хороши и пр., мы все - люди иного масштаба, чем была она, и таковыми остались - хотя и поумнели и углубились в отведенных нам пределах. Само собой разумеется, при любых обстоятельствах "третировать" людей нехорошо, ну, что поделаешь! Люди ей это прощали, а если не прощали, значит - были не люди, а так, недоросли.

Что сказать о быте? Чехию ты, верно, сама помнишь, крайние хибарки на краю деревни, веселая, по молодости лет, нищета; жили на Сержину стипендию, на редкие и тощие гонорары и вспомоществования. Во Франции первые года два - пока широко печатали и был в расцвете эфемерный интерес к творчеству - жили не так плохо, а дальше (мате-

риально) все хуже и хуже. Только теперь, живя в приличных, хотя и не во всем легких условиях вижу, какая это была *нищета*. Другого слова не подберешь, да и зачем? Что было, то было.

За чисто внешней неизбеженностью нашего быта стояла железная мамина дисциплина и организованность. Все были сыты, одеты, обуты - что маме стоило больших усилий, при почти полном отсутствии средств; ведь жильё стоило дорого, на "терм" уходила львиная доля средств - заработанных, "пожертвованных", взятых в долг. Ели - из мяса - только конину; на базаре брали самую мелкую картошку, самое дешевое из остатков зелени и т.д. Яйца бывали только на Пасху; слив[очное] масло - только для папы (твс) и Мура (маленький). Сладкого не бывало вообще. Вещи были с чужого плеча, обувь - с чужих ног. За всю мою жизнь во Франции, за все годы - у меня было два *новых* платья: первое мне сшили Наташа и Оля Черновы, в год нашего приезда (первое время жили у них, 8 rue Rouvet 18e) - второе сшито подругой в 1937, в год моего возвращения в СССР, а было мне 24 года! Маме, правда, что-то перешивалось и иногда шилось - ей ведь приходилось выступать на вечерах, надо было "прилично выглядеть". - Мама вставала рано; что бы ни было, как бы ни мешала жизнь - *садилась за стол и работала в утренние часы; шла к столу ежедневно, ежеутренне, как рабочий к станку*. Утром ничего не ела, только пила кружку черного кофе. Немудрящий завтрак готовила я (маленькому Муру что-то варилось отдельно). За покупками обычно ходила я, это была часть Муриной прогулки. Потом шли с Муром догуливать, мама ставила варить суп (в нем же варилась картошка на второе), обычно еще бывали бессменные конские котлеты - много хлеба, мало мяса, но все сыты - и продолжала работать. Обедали вместе - мама ела очень мало. Еду старались готовить на 2-3 дня, иногда с вечера. Во 2-й половине дня мама любила гулять с нами, детьми, ходила в Медонский лес, в Bellevue, делали большие пешие прогулки по banlieue, доходили до Севра, Сены; иногда ездили на электричке куда н[ибудь] и там бродили; изредка ездили на целый день в Версаль. Ходьба, природа были маме необходимы; у нее было стремление одолевать пространства, больше всего любила горы, холмы, не гладкую местность. Общение с природой никогда не разочаровывало, она всегда обновляется и у нее нет "потолка", не то что у нас, людей! Юг предпочитала северу, сушу - морю, любила камни, вереск, хвою, сушь. В ходьбе, как и в труде, была неумолима и неустолима. Любила и одинокие прогулки, и с людьми. Каждое лето старались куда н[ибудь] выезжать на волю, первые годы на море (океан) с папой, в последующие - без него, он был погружен в работу, а когда болел - устраивали его отдельно, чтобы был уход. Жили "на воле" в самых жалких условиях (бытовых), часто основой питания были грибы, ягоды, хлеб, и нам детям - овсянка. Деньги на поездку ведь брались из основного "бюджета". Жили в глуши, зато - воля, природа, незатоптанные места. Тогда и Фавьер был диким поселком, за продуктами ходили пешком в ближ[айший] городок неск[олько] километров - возвращались с рюкзаками - запас хлеба, крупы, сахара, кофе на неделю. И "на воле" мама работала по утрам. Два лета жили в Савоие, совсем одни на заброшенной ферме под горой. В деревушке в 3х километрах от фермы продавали и выпекали хлеб раз в неделю, была сыроварня - и больше ничего. До ближ[айшего] городка - километров 8, 10 и никакого транспорта. Тут уж грибы и ягоды выручали как никогда! Но зато красота, дичь, свобода ..

Мама не любила хозяйства, т[ак] к[ак] оно прожорливо - пожирает время, не оставляя ничего взамен; ничего существенного, тем более - вечного; еда съедается и требуется новая; чистая посуда вновь требует мытья, белье стирки, чулки - штопки и т.д. Но умела делать мама все необходимое, и это необходимое делала, всегда преодолевая внутренне сопротивление этой трате времени. Она топила наши *poêle-godín*,

готовила еду, (примус - вечный спутник наших поездок), стирала. Я ей помогала во всем, но, как теперь вижу, была и неумела в хозяйстве и *не заинтересована* в нем - без всяких к тому оснований, ибо я-то уж талантом не была! Но еще и возраст мой: ни детство, ни юность не любят хозяйства!

В одном из стихотворений цикла "Стол" мама говорит о том, что "счетом ложек Создателю - не воздашь", и таково было ее глубокое внутреннее отношение к *биту*; *библейское* отношение! ибо в Евангельской притче говорится о том, что талант в землю зарывать нельзя. И она всегда знала, что с *нее* Создатель спросит не "счет ложек", а главное: что она сделала с ей данным, с ей заданным. А к заданному тот же Создатель навесил ей: нищету, трудный быт и вообще *всегда* трудную долю: замужней женщины, матери.

Чем дальше шла жизнь, тем меньше становилось у мамы друзей; "друг есть - *действие*", говорила и писала она. *Действующих* друзей почти не оставалось, ибо ничто так быстро не наскучивает "друзьям" как - действовать. Цветаева всегда нуждалась в помощи; как человек громадного *единственного* таланта, она была на нее вправе; но где же те люди, которые всегда, ежедневно, готовы помогать в самом трудном, в самом неприметном, в самом скучном? "Друзья" выдыхались один за другим; в лучшем случае они любили (по мере своего интеллекта) - стихи; но не творца этих стихов. Творец знал себе цену, был угловат характером, требователен, иногда и высокомерен. Высокомерны миллионеры, высокомерны и нищие. Миллионер духа и нищая в жизни, мама бывала высокомерная вдвойне. Кто бы мыл полы и стирал белье этому высокомерию? Таких охотников не находилось. Народились и подросли они только теперь - внуки ее по возрасту, которые по-настоящему *узнали ей цену*.

В письме (...) и тысячной части не напишешь. Что добавлю? Мама была мужественна в невзгодах и беспомощна в мелочах. Щедра. Все в ней было не в меру. Внешне и внутренне - подтянута, ненавидела расплывчатость, рыхлость, вялость, приблизительность. Всякое дело доводила до конца. В своей стихотворной работе была *точна*; видимая сложность многих ее вещей лишь от предельной *точности* выражения. Была человеком долга. Действительно любила собак и кошек. И действительно не любила моря, о чем не раз писала. Была человеком бескомпромиссным и благородным, никогда ничего никому в главном не уступившая ни на йоту.

Курила."

Cette lettre, écrite en février 1968, appelle beaucoup de commentaires. Tout d'abord, que le lecteur veuille bien me pardonner les inévitables redites, la première édition des souvenirs de A. S. Efron sur sa mère a paru en 1973, on trouve donc ici des détails repris dans le livre. Mais A. S. Efron, tout comme sa mère, se servait de sa correspondance pour son oeuvre; par exemple, les détails qu'elle donne dans son livre sur la naissance de Mur répètent presque mot pour mot une lettre qu'elle a écrite auparavant à une autre correspondante parisienne. Si j'ai choisi de citer cette lettre presque sans aucune omission, c'est parce qu'il me semble que pour la future biographie de Cvétaeva chaque détail, en son temps, prendra son importance. De plus, on peut lire entre les lignes de ce texte: il est révélateur des rapports que son auteur a eus avec le poète. Marina Cvétaeva a certainement écrasé sa fille, cela apparaît clairement dans l'effacement de soi délibéré de celle-ci. On devine aussi son adoration pour son père, son besoin permanent de blanchir sa mémoire. En outre, ce qui sous-tend cette lettre, c'est le parti-pris que l'on retrouve dans toutes les publications soviétiques concernant Cvétaeva, à savoir: sa vie dans l'émigration n'a été qu'un malheur perpé-

tuel, la décision de partir en 1922 a été une "erreur fatale" que Cvétaeva a essayé de redresser lorsqu'elle est revenue en URSS en 1939; l'exil a été sa grande tragédie, sa vie en France fut un échec parce que le bonheur en exil, loin de son pays, est impossible.

Un autre sentiment qui transparait, me semble-t-il, dans la lettre est la profonde culpabilité de A. S. Efron. Mais il faut savoir que devant un suicide on est toujours coupable. A. S. Efron qui avait aidé sa mère depuis l'enfance a pu se sentir responsable de sa fin terrible, parce qu'elle est elle-même partie, l'abandonnant aux soucis quotidiens que Cvétaeva détestait, la laissant seule, enfin, au moment de l'insurmontable désespoir.

Faut-il rappeler ici que la fille de Cvétaeva a eu, elle aussi, une destinée tragique et qu'à son retour de camp, après dix-sept ans, elle a entrepris une lutte acharnée pour obtenir la publication des oeuvres de sa mère, qu'elle a amassé, pièce par pièce, tous les éléments de ce gigantesque puzzle, dans des conditions politiques plus que difficiles? Coupable de l'avoir abandonnée, A. S. Efron se sentait aussi coupable d'avoir eu avec elle les rapports difficiles que l'on sait; des gens qui les ont vues ensemble ont parlé d'amour-haine entre les deux femmes (I.). Et on comprend son animosité à l'encontre de tous ces "faux-amis" comme elle les appelait, qui n'ont pas pu ou pas voulu aider sa mère, en Occident comme en Russie, et qui se sont ensuite empressés de profiter de sa mémoire, créant une "mode Cvétaeva", venue trop tard et qui l'agaçait beaucoup. Voici comment A. S. Efron expliquait le fait qu'on n'aidât pas assez sa mère: "Человек она была организованный, настойчивый, деловой и энергичный. От этого ей так мало помогали. У нее была способность справляться со всем. Она все могла." En même temps, c'est précisément elle qui s'est personnellement sacrifiée pour épargner à sa mère les soucis domestiques au maximum. On comprend donc qu'elle se sentit directement visée lorsque sa mère s'en plaignait trop. Elle était tourmentée et tiraillée par ce problème, on le sentait bien chaque fois qu'elle en parlait: "Быт это нуда. Она его переносила с трудом и относилась к нему уж как-то болезненно. Я, например, знаю, что если надо вымыть кастрюлю, я ее замочу и легко потом вымою, она же из этой кастрюли устраивала целую трагедию. Ее трагедийность накапливалась и выливалась в какую-то гипертрофию мытья кастрюли: "Я должна мыть кастрюли, а создана писать стихи!".

Les récits des contemporains, tout comme les lettres d'ailleurs, révèlent le caractère difficile de Marina Cvétaeva, voire son ingratitude envers les gens. Elle n'hésite pas à appeler "propriétaires" des gens très proches, les accuse de ne pas lui offrir le minimum dont elle a besoin - une chambre où elle serait seule, alors qu'en réalité ils avaient accepté de se serrer dans un appartement déjà petit pour l'accueillir avec ses enfants, en attendant qu'elle trouve un logement adéquat; dans son entourage on reconnaît qu'il était extrêmement difficile de l'aider, elle était hautaine et fière, considérait que tout lui était dû, à cause de sa qualité de poète. On parle même de grossièreté, d'ignorance des règles les plus élémentaires de politesse dans les rapports avec les gens. Et l'une des personnes les plus douces et les plus indulgentes à son égard avoue: "Она была жесткая.. Мы ей помогали, убирали квартиру, чистили, готовили, а она этого не замечала." (E.)

Il ne faut pas oublier que, comme le raconte M. L. Slonim dans ses souvenirs publiés, Cvétaeva ne savait pas témoigner sa reconnaissance. Et son exigence envers ses amis était démesurée, comme le remar-

que sa fille dans sa lettre citée plus haut. On peut aussi rappeler ce que M. L. Slonim lui a dit d'elle un jour et qu'elle cite dans une lettre à Tesková: "Одна голая душа. Даже страшно." (p.75).

La pauvreté de cette famille a été très grande, objectivement, tous les contemporains sont unanimes sur ce point. Slonim raconte par exemple: "У Марины Цветаевой не было гроша за душой. В Париже она переехала в нетопленную квартиру, писала стихи на кухонном столе и говорила: "Я вся в мыльной посудной пене, из нее не выхожу с 17 года, и за нее всех сужу и всем грожу." Il ajoute qu'un jour où elle devait aller déjeuner chez des amis elle dut y renoncer, à la dernière minute, la seule paire de chaussure qu'elle possédât s'étant déchirée, juste à ce moment-là. Et ne trouvait-on pas, dans son entourage, qu'elle rappelait Catherine Marmeladova! Cette dernière observation se rapporte précisément au milieu des années trente, peu avant le départ de sa fille pour l'URSS. Une autre personne (B.) se souvient que sa mère est souvent allée chez les rédacteurs de revues réclamer les honoraires qui étaient toujours versés avec difficultés; néanmoins, dit-elle, on publiait assez volontiers les oeuvres de Cvétaeva, avant l'affaire Reiss, bien sûr. On constate que, contrairement à Pasternak, Cvétaeva n'avait pas su établir d'harmonie avec les soucis quotidiens. Malgré tout ce que dit A. S. Efron sur les qualités d'organisatrice de sa mère, il faut citer ici un détail sordide de sa vie: on dit qu'une poubelle trônait au milieu de la chambre de Cvétaeva, dans l'un de ses logis de banlieue. Le fait est consigné par deux personnes, l'une malveillante, l'autre très bienveillante envers le poète (A., D.). On se souvient que Cvétaeva préférait se rendre chez ses amis plutôt que de les recevoir chez elle, mais parfois, au contraire, elle invitait des gens, souvent des hommes, dans sa maison en désordre, avec une sorte de défi, comme pour déclarer: "Je n'ai rien à cacher." (B.)

A ces détails tristes on peut ajouter que les gens font de Cvétaeva des portraits physiques contradictoires et souvent méchants. On dit qu'elle avait les ongles noirs, qu'elle se coupait les cheveux elle-même et le résultat était un désastre, qu'elle était peu soignée, négligée, sale etc. Pour compléter ces détails, ainsi que les photos de Cvétaeva que nous connaissons, voici ce que m'a répondu M. L. Slonim, lorsque je lui ai demandé s'il la trouvait belle: "О красоте ее? Это было больше чем красота. Она была легкая, стройная, у нее были замечательные глаза, сжатый довольно большой рот, сильный овал лица, легкая походка."

La culpabilité très vive qu'ont ressentie les amis de Cvétaeva à la nouvelle de sa mort est reflétée dans de nombreux témoignages. Chacun se sentait directement concerné par cette mort, tant à Paris qu'à Moscou, car chacun avait été le témoin d'une vie misérable. Dans les récits oraux les gens essaient de nuancer le fait, de marquer des différences entre les périodes plus faciles et les périodes critiques, mais on ne peut masquer les faits et oublier le suicide. De nos jours, nombreux sont ceux qui pensent que la vie tragique et la mort de Cvétaeva sont sur la conscience de l'émigration russe à Paris, et de la Russie toute entière.

Ajoutons à ces sentiments une circonstance aggravante: Marina Cvétaeva était difficile à aimer, on l'a vu, beaucoup lui préféraient Sergej Jakovlevič, un idéaliste, un gentleman, un homme bon et doux, un "pur"; on comprenait combien il peut être difficile d'être l'époux d'une femme de génie. Certains amis de la famille souli-

gnent la faiblesse de Sergej Jakovlévič, sa fragilité et une certaine irresponsabilité, tout en appréciant sa grandeur d'âme. Une amie dit: "Сергей Яковлевич был мягкий русский интеллигент. Он ничего не делал. У него была страшная способность увлекаться. Например, в Праге, в кондаковском институте, он хотел идти в монахи. Потом он увлекся евразийцами. Они на него оказали большое влияние." (B.). Un autre se rappelle son amitié intime avec Sergej Jakovlévič et dit que c'était un "pauvre homme", pris en étau entre sa femme et sa fille (G.). Une autre personne ne cache pas sa profonde sympathie pour lui: "Он был прелесть. Дитя. Он был для нас идеал. Она была с ним на Вы. Презрения к нему не было. В их отношениях был высокий тон, но Сереже с ней было трудно... Он был болен... Вообще он не мог быть ей поддержкой, хотя очень ее ценил." (E.). On dit aussi: "Это был необыкновенно привлекательный человек. Настоящий интеллигент, и как все интеллигенты не очень образованный. Приветливый, вежливый. В нем была притягивающая духовность, и на почве этой духовности - близость с дочерью." (I.) Par la suite, les relations de Sergej Jakovlévič avec sa famille devaient prendre un cours dramatique.

Dans le milieu des années trente, une association est fondée au sein de l'émigration russe parisienne qui encourage le retour des anciens Russes Blancs en URSS. Mais en ces années, Paris était aussi devenu une plaque tournante pour les agents étrangers au service du GPU (devenu NKVD en 1934) qui s'y retrouvaient, venant de tous les coins du monde, avant de retourner à Moscou. Le GPU recrutait de nombreux agents dans les milieux émigrés russes. D'après beaucoup de témoins et comme le disait A. S. Efron elle-même, Sergej Jakovlévič avait très vite compris que son rôle dans l'Armée Blanche avait été une erreur et, plus tard, ses sympathies pro-soviétiques n'étaient un mystère pour personne. C'est, sans aucun doute, par idéalisme et à cause de ces sympathies que Sergej Jakovlévič se trouve engagé dans un engrenage et, pour finir, devient un agent du GPU chargé de tâches infamantes. Il a également participé au travail qui se faisait en Espagne, sans y être jamais allé.

A. S. Efron, inconditionnellement dévouée à la mémoire de son père m'a dit qu'elle ne savait rien de ses activités politiques. Le principal argument qu'elle avançait pour le blanchir, la preuve de son innocence, disait-elle, était que s'il avait été mêlé à toutes ces "histoires", au moins aurait-il fait une bonne carrière et se serait-il trouvé matériellement comblé, et comme on le sait, ce n'était pas le cas. Or, justement, des gens, dont la famille s'est trouvée très liée à Sergej Jakovlévič, avancent que celui-ci recevait des fonds du GPU, ce qui paraît tout à fait vraisemblable. Le fait est confirmé par des publications de diverses "personnalités" de l'époque.

L'"Union pour le retour à la patrie" (*Sojuz vozvraščencev*) se transforme en "Union des amis de la patrie soviétique" (*Sojuz družej Sovetskoj Rodiny*), et Sergej Jakovlévič y joue un rôle très actif. L'Union était entièrement "infiltrée" d'agents du GPU. Ignace Reiss, un agent soviétique d'origine polonaise qui avait décidé de rompre avec Moscou devait être abattu. On a pu compter pas moins de douze personnes impliquées dans l'affaire Reiss. La culpabilité de Sergej Jakovlévič est établie, sans aucun doute possible. Il s'agit non de soupçons, de présomptions, ou de propos malveillants, mais de certitude: on trouve dans les dossiers des archives nationales suisses, consacrées à l'assassinat d'Ignace Reiss en septembre 1937, les preu-

ves de la participation indirecte de Sergej Jakovlévič Efron à cette affaire. Il n'a pas lui-même tiré sur Reiss, mais c'est lui qui, de Paris, a dirigé les filatures de Reiss et aussi de A. Sedov, le fils de Trotski.²²

Dans l'entourage immédiat de Cvétaeva on souligne à l'unanimité qu'elle ignorait tout des activités de son mari. Par contre, de nombreux témoins disent que sa fille, A. S. Efron, était parfaitement au courant des affaires de son père. Certains disent: "On ne parlait que de ça", ce qui paraît vraisemblable, à cause de l'intimité qu'il y avait entre le père et la fille. De plus, comme le remarque un témoin, proche de la famille (I.), Cvétaeva fréquentait les mêmes milieux que son mari, elle ne pouvait pas être tenue à l'écart de ce qui était de "notoriété publique". Elle pouvait avoir choisi d'ignorer les faits, mais de près ou de loin, elle devait en avoir connaissance.

Alja quitte la France en mars 1937. Certains expliquaient ce départ par un besoin de prendre son indépendance vis-à-vis de sa mère, ce qui est tout à fait probable. En outre, A. S. Efron pouvait désirer retourner en URSS par simple patriotisme, mais son départ peut aussi avoir été motivé par des raisons politiques. Inutile de dire que je n'ai pas eu le courage de lui poser la question.

Sergej Jakovlévič disparaît de France, après que Reiss ait été assassiné, dans la nuit de 4 au 5 septembre 1937 à Lausanne. Un témoin, dont la famille était impliquée dans l'affaire, se souvient avoir vu à ce moment là à Bruxelles des journaux avec la photographie de Sergej Jakovlévič Efron, recherché par la police (I.). Un autre témoin m'a dit que Sergej Jakovlévič avait fui en direction du Havre (ou d'Anvers?) en automobile, et qu'en route il avait sauté du véhicule en marche juste avant Rouen, afin que restent cachés les modes et l'endroit de sa disparition de France. D'après ce témoin, le seul, Marina Cvétaeva était assise dans la voiture, c'est l'unique "preuve" dont je dispose en faveur du point de vue, selon lequel elle avait connaissance des événements de 1937 (A.).

La phrase que Cvétaeva aurait dite à la police française, lorsqu'elle y fut convoquée, à la suite de la disparition de son mari, m'a été rapporté de façon légèrement différente de la version de Karlinsky (p.96). Elle aurait dit de son mari: "Sa bonne foi a pu être abusée, la mienne en lui reste entière". Elle a aussi parlé de l'innocence de son mari à une amie évoquant le "Procès" de Kafka (B.). Slonim disait aussi: "В области политики более непонятливого человека я никогда не видел, несмотря на то, что это была умнейшая женщина."

La suite de la destinée de Cvétaeva à Paris est bien connue. Le professeur R. Kemball parle de tragédie au sens grec, et le mot ne paraît pas trop fort.²³

Marina Cvétaeva reste seule avec Mur, dont les sentiments prosoviétiques étaient nets. De nombreux témoins rapportent que Mur poussait sa mère à partir, arguant que la France ne lui offrait aucune possibilité d'avenir. On sait aussi qu'à partir des événements évoqués plus haut, le poète fut littéralement ostracisée par la société russe parisienne. M. L. Slonim a raconté son désarroi, sa solitude et sa perplexité devant la décision à prendre.

Malgré toutes les affirmations, concernant le départ de Cvétaeva

de France, qui émanent de sources soviétiques, on sait très bien que Cvétaeva ne voulait pas retourner en URSS. On trouve une intéressante information supplémentaire sur ce point dans l'article de V. Švejcer "Bratskaja mogila".²⁴ L'auteur explique qu'on a publié en URSS un extrait de lettre de Cvétaeva, datée de 1926, mais la phrase est tronquée de façon à en dénaturer le sens. Elle est publiée sans la note que le poète y a ajoutée:

"М. б. в Россию придется вернуться * (именно *придется*, - совсем не хочу!) - или еще что-нибудь .."

*"В случае переворота, не иначе, конечно!"

L'attitude de A. S. Efron n'était pas sans nuance, malgré son parti-pris bien connu: "Маму привлекало в России наличие собратьев по перу и настоящей литературы и аудитории. Она сама говорила, что ей осточертело сидение в консервной банке. Но она себе очень хорошо представляла сталинскую эру. Поэтому и было с одной стороны влечение, а с другой она ведь революцию пережила конкретно. Надо было терять друзей навсегда и свободу своего одиночества. Для Мура она страшно боялась стандардизации и лозунгов. Она хотела, чтобы вышел вдумчивый, самостоятельный человек. На самом деле, здесь он нашел гораздо больше дружбы, глубоких учителей и друзей чем там, на Западе, где он в школе был очень одинок и из ряду вон, по способностям и происхождению. - Так что колебания были и если бы обстоятельства не поторопили, она бы все равно поехала. Не в пустую же Америку ехать! Эмиграция ведь ее выпихивала, выталкивала. Кроме того, она за эти годы одичала и ее пугал коллектив. Она думала, что, приехав сюда, надо будет сразу клясться и клясться, недоумевала. Поэтому не следует преувеличивать ее симпатии и здесь, и там. Они были и не были на советской стороне."

M. L. Slonim ajoute aux arguments de Cvétaeva en faveur du départ sa peur de la guerre: "Угроза войны висела над Францией. Она боялась войны, так же как боялась автомобилей, когда переходила улицы, панически", et il souligne les hésitations de Cvétaeva, car elle voulait, dit-il, rejoindre son mari, et de plus son fils, Mur, rêvait à la Russie depuis l'âge de treize ans. "Но с другой стороны у нее были большие сомнения о том, что она будет делать там. Несмотря на всю свою политическую наивность она отлично осознавала трудности жизни в СССР. Ее конечно раздирало."

Cvétaeva songe alors à mettre ses papiers en ordre, remet à des amis son manuscrit du poème sur la famille de Nicolas II qu'elle avait peur d'emmener, comprenant qu'elle devait abandonner certains textes en France. Elle disait: "А вдруг мне захочется писать о сирени, о дворянских усадьбах? А вдруг мне захочется писать о царской семье?" (M.). Elle comprenait aussi que les activités de Sergej Jakovlěvič en France accroissaient encore les difficultés de sa vie future en URSS. "Несмотря на свою уверенность в честности мужа и ее доверие к нему, для нее эта политическая история была большим шоком" (M. L. Slonim).

(A. S. Efron m'a expliqué, à propos de ce travail de sa mère, que dans l'édition soviétique de 1965 on appelle "avtorskaja pravka 1938-39" les brouillons recopiés au propre par Cvétaeva elle-même, avant son départ de France. Ces corrections sont les plus récentes: "Кроме того, она даже в беловике оставляла пропуски, даже, когда было совсем оконченное стихотворение, с мыслью, что потом вернется к этому, чтобы доработать. А мы, издавая, по черновикам вставляли текст в эти оставленные пропуски.")

Un témoin plus lointain souligne la culpabilité des directeurs de revues à Paris qui n'étaient plus Cvétaeva; la tentation du retour en Russie avait ému de nombreux eurasiens, dit-il, mais pas elle: "В ней не было никакого пафоса Революции .. никакой политической позиции. Если бы ей гарантировали средства жизни, она бы не уехала. А так, она испытывала и одиночество и унижение." (G.)

Une autre personne dit encore: "Марина Цветаева спросила меня: ехать мне или остаться? Мне остаться - это смерть. Я не могу не ехать. - Было ее очень жалко. Она уехала от тоски." (E.)

Un témoin qui se trompe sur la date de l'anecdote, puisqu'il la place en été 1940, raconte qu'il y eut une réunion d'adieu avec Cvétaeva et son fils et quelques autres personnes, dans un grand café de Montparnasse. L'entrevue, dit-il, fut particulièrement gaie et agréable. Lorsque le groupe sortit du café, l'une des personnes présentes demanda la permission à Cvétaeva de lui couper une mèche de cheveux, disant qu'elle avait apporté des ciseaux exprès: "Я помню, Марина Цветаева стояла под фонарем как рыцарь, и А. Присманова отрезала ей прядь волос." (M.). Une autre se plaint que Cvétaeva ne fut même pas venue lui dire au revoir, alors qu'elles avaient été amies pendant de longues années, à cause d'une petite somme d'argent que le poète lui devait et n'avait pas pu rendre (A.). Cette dernière personne possédait une carte postale de Cvétaeva, postée au Havre et datée, disait-elle, de juillet 1940 (! ?). On sait que la date exacte du départ de Cvétaeva de France a été controversée (articles de G. Struve dans *Russkaja Mysl'*, No. 2747 et 2763). A. S. Efron précisait que, contrairement aux informations fournies par N. Berberova, Cvétaeva n'avait pas pu assister à l'enterrement de Xodasévič le 16 juin 1939, puisqu'elle avait quitté Paris le 12; et elle en profitait pour mettre en garde contre les souvenirs de contemporains qui affirment faits et dates et si souvent se trompent.²⁵

*

A écouter les gens parler de Marina Cvétaeva, à lire le compte rendu de ces multiples entretiens, on risque d'être un peu déçu. La grandeur du poète se perd dans l'ordinaire et le quotidien, son être s'éparpille dans les détails sordides et les ragots. Pourtant, ces mêmes gens qui racontent parfois des futilités n'ont pas manqué, tout comme le lecteur actuel, de vibrer à sa poésie. Car chaque fois que, sur tel ou tel fait, j'ai posé des questions précises, au lieu de raconter ses souvenirs personnels, mon interlocuteur se lançait inmanquablement dans une interprétation de Cvétaeva, ou encore se mettait à réciter des vers, le plus souvent avec des larmes dans la voix. Plus que quiconque, les gens qui l'ont connue cherchaient à comprendre son idéal, à formuler sa "philosophie", à faire apprécier sa musique en la citant.

Sans doute, sur l'oeuvre de Cvétaeva les archives secrètes et les correspondances encore inédites apporteront-elles ainsi plus de lumière que les souvenirs fragmentaires de ses contemporains.

Ne s'est-elle pas constamment plainte de sa solitude et de son profond besoin d'un interlocuteur à sa mesure? Si l'on avait voulu avoir des explications et des interprétations il eut fallu l'interroger elle-même. Les gens ne l'ont pas fait; et, de plus, selon les souvenirs de beaucoup, elle n'expliquait pas ses poèmes, se contentant de les relire plusieurs fois, jusqu'à ce que les sens en devienne clair.

Mais avec quelques élus elle a eu des entretiens sur son travail poétique: M. L. Slonim semble avoir été l'un de ceux-là. Au détour d'une conversation il a rapporté quelques souvenirs, assez rares, sur sa manière de travailler, qui complètent ce qu'il a déjà publié:

"Например, она приходила ко мне и читала стихотворение. Затем говорила: "Послушайте, вы ничего не слышите?", и десять раз настаивала. Потом, наконец, я что-то подмечал и она говорила "Ага!" и потом это слово подменяла. Долго, долго искала другого ..

Когда она приносила читать черновики, она меняла слова, но чаще всего перечитывала стихотворение несколько раз вслух и спрашивала, не слышу ли я чего-то неподходящего, шероховатости."

Le principal dans ce témoignage est, me semble-t-il, la recherche sonore: une multitude de mots-sons cherchent tour à tour à s'insérer dans le poème, jusqu'à ce qu'à la fin surgisse, à sa place exacte, le seul mot qui convient. C'est l'ouïe ultra-sensible du poète qui perçoit l'inadéquat et corrige. M. L. Slonim rapporte encore: "Обсуждение стихов своих она всегда слушала внимательно очень, и критику принимала охотно; но то, что считала правильным, была готова отстаивать и защищать с пеной у рта."

On reconnaît aussi l'aspiration du poète à la vérité dans le souvenir suivant: "Самое последнее стихотворение, последний его вариант, были для нее всегда лучшим. Но она собой не особенно гордилась, у нее было то, что я называю не самомнение, а правильное мнение .." On ne retrouve plus, dans cette notation, ni l'arrogance, ni le mauvais caractère, seulement la droiture de l'artiste qui rappelle les idées qu'elle défend dans "Iskusstvo pri svete sovesti".

M. L. Slonim m'avait encore expliqué: "Конечно, у нее были "муки слова". Она, например, ходила и что-то бессвязно бормотала. Она всегда хотела найти форму, и форму находила не сразу - искала ее иногда долго. Но у нее не было чувства несоответствия того, что она чувствовала со словом. Она выражала именно то, что хотела сказать." Il me semble que dans cette dernière description le processus créateur est capté au moment même où il se déroule, car le narrateur, dont le sens poétique était remarquable, a saisi l'instant de fusion en équilibre harmonieux idéal du fond et de la forme qui est la marque même de la grande poésie.

III. 1939-1941. L'U.R.S.S.

C'est en URSS qu'il faut aller chercher des témoignages concernant la dernière période de la vie de Cvétaeva. Les récits que l'on a pu entendre en France répètent, pour la plupart, ce qui se disait à Moscou, après la seconde guerre mondiale, et ce que l'on a pu apprendre après la mort de Staline. En conséquence, mes entretiens avec A. S. Efron sont la principale source d'information de cette dernière partie biographique. Il ne faut pas s'étonner si, parfois, certaines informations qu'elle m'a données sont différentes, ou même contraires à ce que d'autres tiennent pour authentique: dans certains cas A. S. Efron disposait de sources plus sûres que celles des contemporains de sa mère, dans d'autres, elle pouvait avoir des raisons psychologiques ou idéologiques pour vouloir voiler, masquer ou déformer la réalité. Seulement la diffusion des archives secrètes permettrait d'établir la vérité, et ce moment ne viendra peut-être jamais.

En ce qui concerne l'arrivée de Marina Cvétaeva à Moscou, il n'y

eut aucune publicité: "Никакой прессы, говорящей о ее приезде и готовящей его, не было. Она ехала сюда не как Цветаева, а как жена папы. Он ведь приехал особенным образом, она поехала за ним, и ее приезд оформлялся как объединение семьи. Вот о приезде Куприна говорилось в печати."

Contrairement aux bruits qui ont circulé en Occident, Sergej Jankovlévič était encore libre à ce moment là, et A. S. Efron raconte que la famille entière se trouva réunie à Bolševo, près de Moscou, pour passer l'été 1939. Ensuite la chronologie n'est pas claire: on trouve une note, dans le journal publié de Cvétaeva, datant le "départ" de A. S. Efron du 27 août 1940 ("Neizdannye pis'ma", p.629).

Une première divergence se rapporte au quantième du mois. Au tout début de mes relations avec A. S. Efron, celle-ci m'avait mise en garde contre la difficulté qu'il y avait à faire des recherches sur sa mère. Elle avait employé la formule "Marina Cvetaeva - koldun'ja", et m'avait cité deux cas pour illustrer ce propos. Le premier se rapportait à un bracelet d'argent que la femme d'I. Ehrenbourg aimait beaucoup. Il lui avait été donné par Cvétaeva, elle le portait sans jamais l'ôter et, un jour qu'elle faisait la queue devant un magasin, elle sentit qu'il était tombé. Il venait de se briser en son endroit le plus solide. Elle dit alors à son mari que quelque chose devait être arrivé à Cvétaeva. Par la suite, on découvrit que non seulement la date, mais l'heure correspondait au moment de la mort de Cvétaeva.

Quant au second récit, le voici: ".. А мне был сон о том, что я куда-то вышла по дороге и хотела идти по другой. Но мама мне крикнула: "Нет, иди по этой, она только в начале трудная. Приду за тобой 28-го." Я тогда и не думала об этом сне, хотя знала и слышала, что в народе это плохая примета. А 28-го я действительно "уехала" в места "не столь отдаленные" и только потом вспомнила сон. - Так что видите, Марина Цветаева - колдунья, и вам надо очень обдумать свою работу, а то она и вас куда-нибудь заведет."

La seconde question concerne l'année. A. S. Efron m'a dit que la famille avait passé un peu moins de trois mois à Bolševo, jusqu'en octobre 1939, en précisant qu'après l'arrestation de son père, en août 1939, le droit de vivre à Bolševo leur fut retiré et Cvétaeva s'en alla vivre à Moscou chez ses belles-soeurs. Un ami moscovite, très proche de la famille m'a précisé: "Когда всех арестовали, дачу сразу опечатали, а Цветаевой дали 24 или 48 часов, чтобы убраться. Она переехала с Муром к сестрам Сергея Яковлевича, в Мерзляковский переулок" (I.).

Pourrait-il y avoir une erreur d'année dans la notation de Cvétaeva elle-même? Il lui arrivait de se tromper dans les dates de ses lettres ou de son journal. Dans la même note, elle parle de son anniversaire (p.632) et il y a une nouvelle erreur: le 5 septembre, nouveau style, serait à l'ancien style le 23 août, et le 26 septembre (ancien style) arriverait le 9 octobre, jour de son anniversaire au nouveau style. On peut donc mettre en doute les dates de ces pages publiées du journal de Cvétaeva.

A. S. Efron m'a dit aussi que, tant que toute la famille vivait à Bolševo, elle-même travaillait à Moscou et s'y rendait en train. J'ai appris ensuite qu'elle travaillait alors au *Journal de Moscou* et à la *Revue de Moscou*. - Puis elle m'a dit qu'après l'arrestation de son père "мы с мамой носили папе передачи". Un autre élément d'in-

formation m'a été fourni par un témoin indirect de tous ces événements; il était lui-même malade et hospitalisé, mais sa famille entière a été arrêtée, *en même temps* que les deux Efron, *en novembre 1939*, peut-être seulement à un jour d'intervalle (I.).

Pour quelle raison A. S. Efron aurait-elle voulu me cacher cette arrestation groupée? Elle était en général très réticente à me parler de son propre "départ" et de ses camps, et je ne pouvais naturellement pas la pousser dans ses retranchements. Quand nous nous sommes connues, elle a vite compris que mes informations sur l'affaire Reiss étaient très succinctes. Elle voulait sans doute me faire penser que son arrestation n'avait rien de commun avec celle de son père, puisqu'elle m'a affirmé tout ignorer de ses activités politiques, alors qu'on m'a été dit maintes fois à Paris depuis que "l'on ne parlait que de ça". Il fallait donc que je croie que les articles d'accusation de Sergej Jakovlévič et de sa fille étaient différents.

Une autre divergence concerne la destinée ultérieure de Sergej Jakovlévič. A. S. Efron m'a dit: "Отец был расстрелян до смерти матери, в самом начале войны. Тогда очевидно заключенных не эвакуировали, а всех расстреливали." Mais à une autre personne qui a rencontré A. S. Efron après son retour de camps, en 1955 ou 1956, elle a donné une autre version de ces faits: "Тогда делами реабилитации занималась военная прокуратура. Аля мне рассказала, что военный прокурор ей объявил, что Сергея Яковлевича не расстреляли, а застрелили, в первый день ареста. Военный прокурор ей сказал: "Ваш отец себя вел очень мужественно. Его вызвали к Берии, он ему наговорил грубостей, будто даже на Берию накричал. Его оттуда выволокли и тут же в прихожей застрелили." Marina Cvétaeva a donc porté des colis à son mari, comme elle le raconte dans une lettre à sa fille ("Neizdannye pis'ma", p.618), sans savoir qu'il était déjà mort.

On peut se demander aussi pourquoi les autorités soviétiques n'ont pas jugé bon d'arrêter A.S. Efron et Sergej Jakovlévič plus tôt, dès 1937? L'explication que je propose est que Staline désirait attirer Marina Cvétaeva en Russie, simplement parce qu'elle était russe et poète. On sait que, dans les années qui ont précédé et suivi la seconde guerre mondiale, on faisait beaucoup de propagande à l'étranger pour rapatrier les émigrés de la révolution et leurs familles. On promettait parfois aux gens qui vivaient misérablement en exil le rétablissement de leurs anciens droits en Russie, on faisait miroiter toutes sortes de possibilités d'avenir, on jouait sur la corde patriotique et les gens se laissaient tenter. On peut penser que Staline ait éprouvé une sorte de possessivité vaniteuse à l'égard de Cvétaeva - poète russe méconnu, qui appartenait en quelque sorte à la Russie et non à la France. Et, une fois la famille réunie en URSS, le processus irrévocable était engagé et devait suivre son cours jusqu'au bout.

D'autres publications et témoignages viendront lever les contradictions, réfuter certaines conjectures, et transformer d'autres en certitudes; il faut avoir la patience de les attendre.

Après l'arrestation, Marina Cvétaeva est à nouveau seule, à Moscou cette fois, avec Mur, et son principal souci est de trouver à se loger. D'après les lettres publiées on peut établir approximativement la succession suivante: après les mois passés à Bolševo Cvétaeva obtient pour elle et son fils une chambre dans la maison

des écrivains de Golicyno. A. S. Efron a naturellement rassemblé toutes les informations possibles sur le séjour de sa mère à Moscou avant l'évacuation; mais, actuellement, son récit n'est confirmé par aucune autre source, les notes de Cvétaeva elle-même étant à la fois elliptiques et sans indications précises de lieux.

A Golicyno, l'Union des Ecrivains avait la jouissance d'une maison d'une dizaine de pièces et pouvait en louer encore quelques unes chez les habitants peu nombreux de l'endroit. Cvétaeva et son fils resteront à Golicyno jusqu'en mai ou début juin 1940. Voici le récit de sa fille sur ces différentes recherches d'un logement stable:

"В Голицыне она работала над переводами Важи-Пшавелы. Затем она жила в доме старого университета, у знакомых. Лето 40 г. она проводила в Москве и оставалась тут до начала 41 г.

Затем она жила у родственников отца и без конца хлопотала о комнате. Союз Писателей за нее хлопотал, наконец инспектор Литфонда, милейший человек, помог. Он нашел комнату на Покровском бульваре, в семье какого-то полярника, который уезжал в экспедицию на три года и имел право сдать свою комнату, с правом в нее вернуться. Надо было внести плату за три года, это стоило огромных денег. Тогда все, что было, книги, все распродали, чтобы внести эти деньги вперед. А их и вносить-то не надо было, так как нагрянула война. Но поэтому у нее в эвакуации не было никаких денежных запасов. Из этой комнаты, на Покровском бульваре, она и эвакуировалась."

A. S. Efron contestait l'exactitude des souvenirs publiés par L. Libedinskaja en 1966,²⁶ dont elle dit que seule la date est exacte. Concrètement la promenade à Kuskovo a bien eu lieu en compagnie de Kručnych et Libedinskaja, mais ce n'est pas cette dernière qui a accompagné Marina Cvétaeva au moment du départ à Elabuga, disait-elle.

Dans les conditions générales de la vie en Russie pendant la période stalinienne on peut imaginer sans peine les difficultés que Cvétaeva avait à établir des contacts avec ses amis écrivains et poètes, surtout depuis les arrestations de son mari et de sa fille. Un ami précise: "В письмах из Голицына она жалуется на то, что отказались давать один из двух обедов, но ведь надо было понимать обстановку тех лет. Мы были тогда как прокаженные." (I.). On se souvient que Cvétaeva rencontre enfin A. Axmatova, elle eut encore des contacts avec Pasternak, Antokol'skij, Aseev et beaucoup d'autres. Elle renoua aussi avec quelques amies d'enfance. L'une d'elles raconte: "Встреча наша состоялась на Белорусском вокзале. Она была седая. Она мне тогда показалась утомленная и тревожная, нерадостная. Она была с сыном-подростком, и любовь к сыну бросалась в глаза. Она тогда говорила: "Я могу только писать стихи. Ничего другого я делать не умею." (Rapporté par A. S. Efron.)

Selon un autre témoignage, Cvétaeva ne cherchait pas désespérément à se faire publier, dans les premiers mois de son séjour en URSS: "Конечно, она встречала разных критиков, поэтов. Но вместе с тем как будто поджидала, что будет и как устроится жизнь." (I.)

Selon A. S. Efron, écrivains et critiques l'ont aidée à trouver les traductions qui ont été publiées par la suite et auxquelles elle travailla durant cette dernière période moscovite:

"Все здесь ей помогали, редакторы, Пастернак и другие, но этого было мало, чтобы ее удержать. Она уже тогда очень устала. Если бы не война, я думаю, она бы уцелела ..

Когда Цветаева приехала сюда, Эренбург был за границей. А когда она к нему обратилась, он отказал ей в помощи .. Эренбург тогда не помогал деньгами никому, но, занимая видные должности, мог похлопотать, у него тогда у самого было забот полон рот и он от нее отвернулся .. Но потом он с мужеством об этом написал, чего другие не делали. Сколько у нее появилось ложных и мнимых посмертных друзей! Эренбург же много сделал для ее издания тут. Он, может быть, ее не понимал, но очень сочувствовал ее судьбе."

Mais il existe une autre version de l'entrevue de Cvétaeva avec Ehrenbourg: "После того как Сергея Яковлевича и Алю арестовали - мне Мур об этом рассказывал, после смерти матери, в Ташкенте, на вокзале - Марина пошла к Эренбургу и спросила: "А теперь что мне делать?" - Он ответил, что время тяжелое и т. д. Она ему тогда сказала: "Вы - подлец", а в дневнике запись: "Разговор не получился". (I.)

Marina Cvétaeva traduisait alors des poètes polonais, tchèques, géorgiens et aussi de la poésie française, allemande et anglaise. La plupart de ces traductions, ainsi que quelques autres, anciennes, devaient paraître, plus de vingt cinq ans après sa mort, dans le petit recueil rare, publié à Moscou en 1967, sous le titre "Prosto serdce".

A. S. Efron expliquait que sa mère n'avait évidemment pas pu entrer dans le milieu des grands de la littérature, Fédin, Gladkov, etc. Mais elle défendait avec véhémence la thèse soviétique selon laquelle Cvétaeva était beaucoup moins malheureuse en URSS qu'en Occident: elle avait retrouvé sa place, s'était intégrée au milieu qui était le sien, etc. Voici ce qu'elle en disait:

"Я считаю, что несмотря на все трудности этих лет, ее поэтические дела были не так плохи. Елизавета, тетка, говорит, что она очень хорошо зарабатывала. Деньги, таким образом, были. Плохо было с жильем, а не с деньгами. Трудности, конечно, были с получкой гонораров. А к началу войны стало плохо с деньгами из-за трехгодовой платы, которую пришлось внести - отступного - вперед, за комнату ..

Были прежние поэты, молодежь, редакторы. Изоляции количественной и качественной не было, как в эмиграции. Люди были, несмотря на все трудности этих лет и войны - по традициям - гуманными и широкими. Отрезанности не было никакой."

Il faut ajouter une précision à ces détails. Selon un témoin très sûr, la famille de Cvétaeva a vécu à Bolševo de fonds que lui versait le NKVD (I.; du reste, la maison de Bolševo appartenait au NKVD et non au Litfond, comme me l'avait dit A. S. Efron).

C'est au cours de l'hiver 1939-40 que Cvétaeva travailla à la préparation du recueil qui ne devait jamais paraître et dont elle fait mention dans son journal publié. Il est désigné dans les notes à l'édition soviétique de 1965 des oeuvres choisies sous l'abréviation *Sb. 40* ("Sbornik 40-go goda"). A. S. Efron m'a conté l'histoire très intéressante de ce livre:

"Сначала она хотела включить в этот сборник заграничные стихи, неизвестные советскому читателю. Но мешал объем книги и всякие редакционные, а также цензурные соображения. При всех ужасных обстоятельствах, издательство этот сборник пробило.

В начале считалось, что лучше всего пройдут ранние стихи, лирические, о любви и о прочем. Она была согласна.

Затем она решила отчитаться о творческом пути, и ранних стихов

вошло совсем немного, и самых характерных. Видимо она хотела отчитаться о том, что она делала после отъезда из России и поэтому в сборник вошло больше произведений, которых в России не знали. Когда она представила рукопись, то Корнелий Зелинский его прирезал, не хотел его так пускать. Книга должна была выйти в Гослитиздате (теперь это издательство "Художественная литература").

Тогда Цветаева попросила этот сборник проверить студентами Литературного института и, на улице Горького, в частной квартире, собрали студентов. Она им читала стихи, спрашивала, понятно ли, и они все понимали. Действительно, когда она читала, все было понятно (интонационное чтение). Тогда Зелинский на все согласился и в этом виде, в каком она книгу задумала, книга была сдана в набор. .. Одна ее знакомая передает ее слова по поводу этого сборника: "В выборе стихов я прежде всего ответственна перед читателем."

A propos de la difficulté à comprendre ses poèmes, on peut se rappeler le témoignage de M. L. Slonim selon lequel Cvétaeva ne les expliquait jamais, se contentant de les lire plusieurs fois, en soulignant les accents particuliers de chaque vers, de façon à ce qu'enfin toute obscurité soit dissipée. Si le recueil de 1940 n'a jamais vu le jour, il est néanmoins facile de le reconstituer, car il ne contenait que des poèmes déjà édités auparavant, et A. S. Efron m'a confié une copie de la table des matières.

A. S. Efron trouvait que cette histoire illustre la force morale de sa mère et montrait que malgré les problèmes nombreux au sein desquels elle se débattait, elle n'avait peut-être pas encore sombré dans le désespoir qui la conduisit au suicide l'année suivante. Toutefois les rares extraits de son journal intime, publiés depuis, tendent à prouver le contraire. Une note inédite, écrite à Bolševo, dont la date exacte est difficile à établir, traduit son amère solitude morale; elle s'y plaint du manque total d'amitié et de sollicitude dont elle souffre profondément. La note est glissée dans les traductions de Lermontov auxquelles elle travaillait au cours de l'été 1939; ces traductions furent refusées par la *Revue de Moscou* qui devait les publier. A. S. Efron a fait pour moi un commentaire de cette note: "Почему трагическая запись в лермонтовских переводах? Ведь там, в Болшеве, посуду я мыла и продукты покупала, было всего две семьи и прислуга, девчонка: какую же посуду она могла мыть до двух часов и весь день? Была вообще чудная атмосфера. Было совсем хорошо, так что эта трагическая запись совсем не соответствует действительности."

Dans l'état actuel des publications Cvétaeviennes il apparaît qu'elle n'a pas écrit d'oeuvres poétiques originales durant cette période de sa vie en URSS. Mais la question reste en suspens. Elle pensait, tout comme Akmatova, du reste, que le travail de traduction dressait un grave obstacle à la création poétique originale. Mais à ma question d'une possible stérilité de Cvétaeva en ces dernières années A. S. Efron répondait: "Нет. В последние годы не было творческой бесплодности. Были просто тяжелые условия скитаний. Не следует искать внутренней трагедии. .. Может быть, творческие силы и не иссякли, просто были очень трудные обстоятельства, хлопоты. Кроме того — одиночество: нас с ней не было. Трудная жизнь, борьба с администрацией и всяческими "оформлениями". Она ведь всегда плохо ориентировалась, никогда к такой жизни не была приспособлена. .. Нажим был и психологический. И все же она не была такой неумелой: ведь выхлопотала же она книгу и собрала молодежь, чтобы с ней проверить свои стихи. Я убеждена, что если бы не война, она бы выжила, ушла бы в

переводы, как и все." Faut-il rappeler, dans ce contexte, l'aveu de Cvétaeva "Я свое написала. Могла бы, конечно, еще, но свободно могу не" ("Neizdannye pis'ma", p.611), écrit un an, jour pour jour avant sa mort, ainsi que la notation dramatique de son journal intime sur le suicide (ib., p.630)?

Lorsque survient la guerre, le gouvernement soviétique organise l'évacuation de la population de Moscou, par tranches professionnelles. Le Litfond, chargé des gens de lettres, envoie poètes, écrivains et traducteurs à Kazan' et à Čistopol', devenu centre de tri, d'où l'on dirigeait les arrivants vers les localités d'alentour. Marina Cvétaeva hésitait beaucoup devant ce nouveau départ. Tantôt elle décidait de partir, tantôt elle voulait rester. Ses belles-soeurs avaient fermement choisi de rester, ainsi qu'une amie qui essayait aussi de la persuader de ne pas partir ainsi dans l'inconnu. Elle semblait même l'avoir convaincue, puisqu'une nouvelle entrevue avait été fixée, trois jours plus tard. Mais la veille du rendez-vous Marina Cvétaeva quitte Moscou avec le groupe du Litfond.

Des années plus tard, à son retour à Moscou, A. S. Efron a interrogé les témoins de ces faits, dont la traductrice T. S. Sikorskaja; elle avait aussi en sa possession le journal intime de Mur, alors âgé de seize ans. Les informations qu'elle a recueillies diffèrent, sur des points de détail, avec la version de la mort de Cvétaeva, publiée depuis à Paris.

D'après A. S. Efron, Cvétaeva serait partie par la voie fluviale, elle fut accompagnée à la gare fluviale (*rečnoj vokzal Chimki*) par Pasternak, le poète Viktor Bokov et une troisième personne. L'embarquement se faisait avec difficultés:

"Цветаева сидела и ждала конца посадки, чтобы избежать толчеи людей, торопившихся занять лучшие места...

Поездка длилась очень долго. Ехали по Москве-реке, по каналу Москва-Волга, по Каме, до Чистополя, всего десять дней. Потом, в Чистополе, остановка - их распределяли - и потом только приехали в Елабугу. В дневнике брата сказано, что они действительно поссорились накануне, по-французски (хозяйка елабугского дома говорила, что по-еврейски!). Брат убеждал маму, что в Елабуге оставаться нельзя, что надо вернуться в Чистополь, где были все литераторы, что только там мать могла бы работать, а он учиться, что только там они смогут устроиться и никак нельзя отрываться от литераторов. Там были все литфондовцы, а в Елабуге только пять-шесть семейств. (А когда я стала разыскивать, то в живых уже никого не было: осталось двое, один вовсе не был на похоронах, другой говорит, что был, но он все напутал. Это он мне рассказывал, что во время похорон шел снег, падал на мамыны закрытые глаза и не таял, это в августе-то!). Мама ему говорила, что устала. Она тогда совсем сдала. Люди все были в военной и эвакуационной панике.

Работы, конечно, никакой не было, совали по разным избам, к великому отчаянию местных жителей, голодали. Чтобы уцелеть, надо было хлопотать. В начале Казань распределяла литфондовцев, но ведь в Казани ее никто не знал, были там известные писатели, а кто - Цветаева? Надо было искать опору. Люди помогать не хотели, все были там в ужасно тяжелом положении эвакуации. Мне рассказывала обо всем этом Татьяна Сергеевна Сикорская. Она приехала в Елабугу с сыном. Она мне говорила, что мама была страшно нервна и надорвана.

Случилось так, что Т. С. Сикорская сразу нашла мужа и уехала к нему. А сына оставила одного, ему было шестнадцать-семнадцать лет. Он мне и рассказывал про похороны.

Видимо на похоронах из взрослых никого не было... Формально за эту группу отвечал Асеев, но он тоже не знал, где могила...

Я узнала, что среди пяти-шести семейств там было одно самоубийство до мамы. Вероятно это ей тогда показалось возможным исходом. Было еще одно и после мамы... Условия там были очень тяжелые. Большая смертность."

Quelques renseignements complémentaires sont donnés par d'autres gens, mais ils semblent émaner de la même source d'information que ceux d'A. S. Efron. Selon l'un de ces récits, Mur aurait dit en découvrant sa mère morte: "Ну что ж, это самый разумный выход из положения" (L.), ce qui est à rapprocher du récit que fait un ami de Mur, qui l'a rencontré un peu plus tard, sur le quai de la gare, à Taškent: "Mur не был подавлен смертью матери. Он был, совсем как обычно, озабочен всякими делами, хлопотами... (I.)

Selon un de ces récits, Mur n'aurait pas assisté à l'enterrement de sa mère, il se serait mis aussitôt à repasser ses pantalons, pour se préparer à partir; on dit aussi que l'un de ses sujets de discorde avec Marina Cvétaeva était qu'il voulait porter quotidiennement ses meilleurs habits. Selon un autre récit on aurait vu Mur, le lendemain de la mort de sa mère, vendant les manuscrits de ses poèmes au marché local (M.). Mais les légendes se construisent vite et se répandent sans contrôle. Une chose paraît sûre: Mur ne s'est pas attardé à Elabuga, il a fait des démarches pour regagner Moscou le plus vite possible.

On trouve dans les albums conservés par A. E. Kručenyx, contenant de nombreuses inscriptions de poètes et amis de l'époque, la note suivante, signée par Mur: "8-го августа 41-го г. я с М. И. эвакуировался в Елабугу. Прибыли туда 17-го числа. 26-го М. И. на 2 дня съездила в Чистополь; потом вернулась 28-го в Елабугу, где покончила с собой 31 августа. Похоронили ее на Елабужском кладбище. Последнее письмо ее, адресованное мне, находится у меня. 3-го сентября переехал в Чистополь, откуда 28-го сентября выехал в Москву, куда прибыл 30-го сентября. 6 октября 41 г. Георгий Эфрон."²⁷

Mur avait, dit-on, une attitude négative et méprisante à l'égard de la poésie de Cvétaeva. Les rapports entre la mère et le fils étaient tendus. Un proche ami de Mur, qui l'aimait beaucoup, dit en même temps que c'était un monstre d'égoïsme, par la faute de Cvétaeva elle-même, qui l'entretenait dans l'idée que le jeune garçon était le couronnement de la création (I.). On dit que la dernière dispute de Mur avec sa mère aurait joué un rôle décisif dans la destinée de Cvétaeva.

Une autre personne qui fut témoin de ces faits raconte aussi qu'elle se rappelle avoir eu plusieurs conversations avec Cvétaeva, à Elabuga (L.). Ce qui l'agaçait beaucoup c'était sa manière de parler de Majakovskij comme d'un égal. Cette personne raconte aussi que Cvétaeva travaillait encore, cachée derrière une montagne de livres, et écrivait sans cesse, mais tous ces papiers ont été perdus. Elle était très solitaire, ne sortait pas du tout. Un jour elle est entrée dans la maison du narrateur pour lui proposer une promenade. Pour la première fois il éprouva de la pitié à son égard. Ils firent alors trois fois le tour d'Elabuga et pendant la promenade elle lui parla sans cesse du suicide de Majakovskij. Après la promenade ce compagnon s'en fut au cinéma, et c'est là qu'on vint le chercher pour lui apprendre que sa voisine s'était pendue.

Ce récit est à rapprocher des souvenirs de L. K. Čukovskaja qui a rencontré Cvétaeva à Čistopol', ainsi qu'elle le raconte dans ses notes sur Axmatova.²⁸

D'après un autre récit le billet que Cvétaeva aurait laissé pour son fils disait: "Мур! будь всегда таким же хорошим, каким ты был при мне", mais des témoins différents parlent maintes fois de tension dans ses relations avec lui durant ces derniers moments.

On dit aussi que Cvétaeva aurait travaillé quelques jours chez un homme qui occupait une fonction importante dans le NKVD. Ensuite il aurait appris qu'elle était une personne peu sûre (*neblagonadežnyj čelovek*) et il l'aurait congédiée, tout en lui proposant de l'argent, ce qu'elle aurait refusé (B.). Selon une version assez ancienne (A.), il y eut une réunion du Litfond, sans doute à Čistopol', où Cvétaeva se rendit pour rencontrer Aseev. A la réunion il y avait de nombreux écrivains, dont Paustovskij, et le sujet de la discussion était la candidature de Cvétaeva à un emploi de laveuse de vaisselle. Aseev aurait parlé contre elle, en disant qu'elle n'était pas vraiment soviétique (*nepolnocennyj sovetskij čelovek*). Paustovskij prit ensuite sa défense, mais Cvétaeva était sortie avant d'entendre son intervention: les paroles d'Aseev l'auraient poussée dans sa décision et, dit-on, si elle avait entendu ce qu'avait dit Paustovskij ensuite, elle ne se serait peut-être pas suicidée.

Mais A. S. Efron qui connaissait cette dernière version des faits la contestait en disant que sa mère pouvait supporter des circonstances matérielles encore bien plus difficiles. D'après ce qui lui a été rapporté, les premiers jours à Elabuga c'était elle qui cherchait à remonter le moral de son fils, en lui parlant de la Russie, de sa grandeur et de sa longue patience. Elle m'a dit aussi: "Она была человеком для беды, а не для ежедневности, человеком подвига. В ней была жизнеспособность огромная. Среда все время от нее отставала. Но она думала о смерти много и была ею проникнута... Когда я уехала, она мне написала: "Я приеду и все привезу". Подумать, близорукая, плохо ориентирующаяся, она бы в такую даль поехала!"

Les habitants d'Elabuga, on s'en souvient, se sont étonné que Cvétaeva ait choisi une fin aussi dramatique alors qu'elle avait encore quelques réserves de nourriture et d'argent. Une personne remarque à ce sujet: "Покончила с собой она не от нужды. Были запасы еды, немного денег. Было много причин, страшная обстановка, в этот момент, тьма на душе... Елабуга - это был конец, то место, где кончается география. Она себя почувствовала абсолютно оставленной... ее все бросили.. И в Чистополе она никакой поддержки не нашла." (I.)

Comme le dit si justement Pasternak, nous n'avons pas idée du tourment qui déchire le coeur d'un être avant le suicide et qui le fait basculer dans le vide. Tout comme le suicide de ses compagnons, les poètes tragiques de vingtième siècle russe, celui de Cvétaeva reste le mystère de sa destinée et de son désespoir. On ne peut que relire ses dernières lettres, celle à T. Kvanina²⁹ par exemple, dans laquelle son besoin d'aimer apparaît aussi puissant qu'en ses jeunes années. Sans doute, en ces jours sombres d'Elabuga le besoin d'aimer a-t-il été étouffé et est-ce à cela que Cvétaeva n'a pu survivre.

Si l'on songe que dans la tradition chrétienne le suicide est considéré comme la plus grande faute qu'un être humain puisse commettre et si l'on se souvient du cycle de poèmes de Cvétaeva sur Dieu,

écrit en 1922, ainsi que des multiples références bibliques, éparpillées dans son oeuvre, on peut se demander quels étaient ses sentiments religieux.

Les amis qui ont témoigné sur ce sujet donnent des réponses mitigées. Selon certains Cvétaeva aimait aller à l'église, observer les rites; elle fêtait Pâques régulièrement, comme tous les Russes, mais sa ferveur religieuse n'allait pas au delà. Elle disait, par exemple, que le christianisme avait quelque chose d'anti-naturel, comme lorsque l'on prend la nourriture à son enfant pour la donner à un autre. En même temps elle remarquait, non sans admiration, que l'attitude d'une de ses amies était celle d'une vraie chrétienne (B.).

D'après un autre témoignage (V.), elle n'allait presque jamais à l'église, mais elle avait de la mort une conception authentiquement chrétienne, tout en étant profondément et véritablement non-croyante. Elle aurait même dit à cet interlocuteur: "У меня нет души (!), у меня есть нрав." Cette boutade confirme la vision d'un monde sans Dieu, voulue par les critiques soviétiques, dans leur interprétation de Cvétaeva, puisque jamais le cycle "Bog" n'a été publié en URSS. Une autre personne, elle-même très pieuse, précise: "Она ходила в церковь. Ходила не как церковница, но с Богом по-моему была." (E.)

Les explications fournies par A. S. Efron sont plus complètes:

"Настоящей религиозности в ней не было. В Бога с бородой, доброго старика, она не верила, и к таинствам не ходила: не исповедывалась, не причащалась. Но нам, детям, она пыталась дать религию, чтобы предоставить свободный выбор. Мы ходили в церковь и говели, она с нами ходила, но не долго. Ей нравилась обрядность, она, например, всегда ходила к заутрене и помнила православные праздники. Так выражалась ее народность, а также и привычки ее происхождения и рода.

Антирелигиозности в ней тоже не было, хотя она не любила священников, потому что считала, что их форма - борода, ряса, крест - являются преградой для общения. Она была верующая языческого толка. Она понимала понятия совесть, грех, возмездие, дух, рок. Но, конечно, когда она была молода, во время революции и войны, как и вся Россия она ходила в церковь молиться к Иверской - за здоровье .. Надежды, отношение чисто бабье - русское...

Когда мне давали книги религиозного содержания, Библию, то они были у меня наравне с греческой мифологией, как культура, которую она хотела мне привить.

Но, конечно, высшая духовная стихия у нее была."

Et, par la suite, sa fille a fait son choix, dans des circonstances pourtant peu favorables à l'épanouissement d'un sentiment ou d'une pratique religieuse.

Son récit se rapporte visiblement à l'époque assez lointaine de la jeunesse de Cvétaeva. Sans doute, n'ont-elles jamais parlé de ce problème à l'âge adulte.

Une fois de plus il faut faire appel à M. L. Slonim: lui aussi s'était posé la question de savoir si Marina Cvétaeva était croyante. Oui et non, disait-il. Il expliquait que, pour elle, l'existence d'un monde infini, transcendant le monde visible, était évidente. Mais toute la partie rituelle de la religion, vécue dans l'enfance, lui était devenue étrangère par la suite. Et il se souvient d'une conversation avec elle sur ce sujet à Paris. Devant une personne qui se prosternait assidûment pour implorer la guérison de sa fille, Slonim

demanda à Cvétaeva si elle ne trouvait pas cela touchant et se mit à défendre l'idée que la prière était une force en soi. Marina Cvétaeva lui répondit: "Бог, в виде бухгалтера? Я не хочу такого Бога. Бог, который занимается нашими мелочами - это язычество!" .. - А вопрос назначения человека в мире, конечно, стоял у нее в центре. Она чувствовала, что есть что-то. Но что? Ее стихи - это прорыв. Ей всегда была чужда всякая ограниченность, как и ограниченность самого мира."

Comment ne pas se rappeler dans ce contexte de poèmes tels que "Duša" ou encore du cycle "Бог", évoqué plus haut, qui reflète l'indépendance de son attitude; commençant par

"О, его не привяжете
К вашим знакам и тяжестям!"

il se termine par ces mots:

"Ибо бег он - и движется.
Ибо звездная книжица
Вся: от Аз и до Ижицы -
След плаща его лишь!" 30

* * *

On peut arguer que la mémoire humaine est sujette à caution; la fille du poète récusait à l'avance tous les témoignages de contemporains sur Cvétaeva, en disant qu'il fallait être critique "... ко многим эмигрантским воспоминаниям; они рисуют не столько облик Цветаевой сколько самих авторов, а они в большинстве случаев - не ахти!" Il est vrai que tous les propos sur un être sont orientés, à plus forte raison ceux sur une nature aussi complexe et aussi riche que le fut Marina Cvétaeva. Les parti-pris politiques sont nombreux, de part et d'autre du rideau de fer.

De l'avis de beaucoup et en premier lieu de sa fille il est encore trop tôt pour écrire une biographie du poète. Trop de faits restent dans l'ombre, trop de personnes encore en vie sont concernés.

Le présent travail ne veut être qu'une modeste et incomplète contribution à une biographie future, dans l'espoir que de ces observations éparses, parfois concordantes, parfois contradictoires naîtra un jour une certaine forme d'objectivité.

Il faut aussi rappeler que parmi toutes les personnes hostiles ou bienveillantes qui ont entouré le poète durant sa vie se dresse la silhouette impressionnante et combien tragique de sa fille, Ariadna Sergeevna Efron, dont la partialité est évidente, mais dont la vie entière a été immolée à la poésie de Marina Cvétaeva.

N o t e s

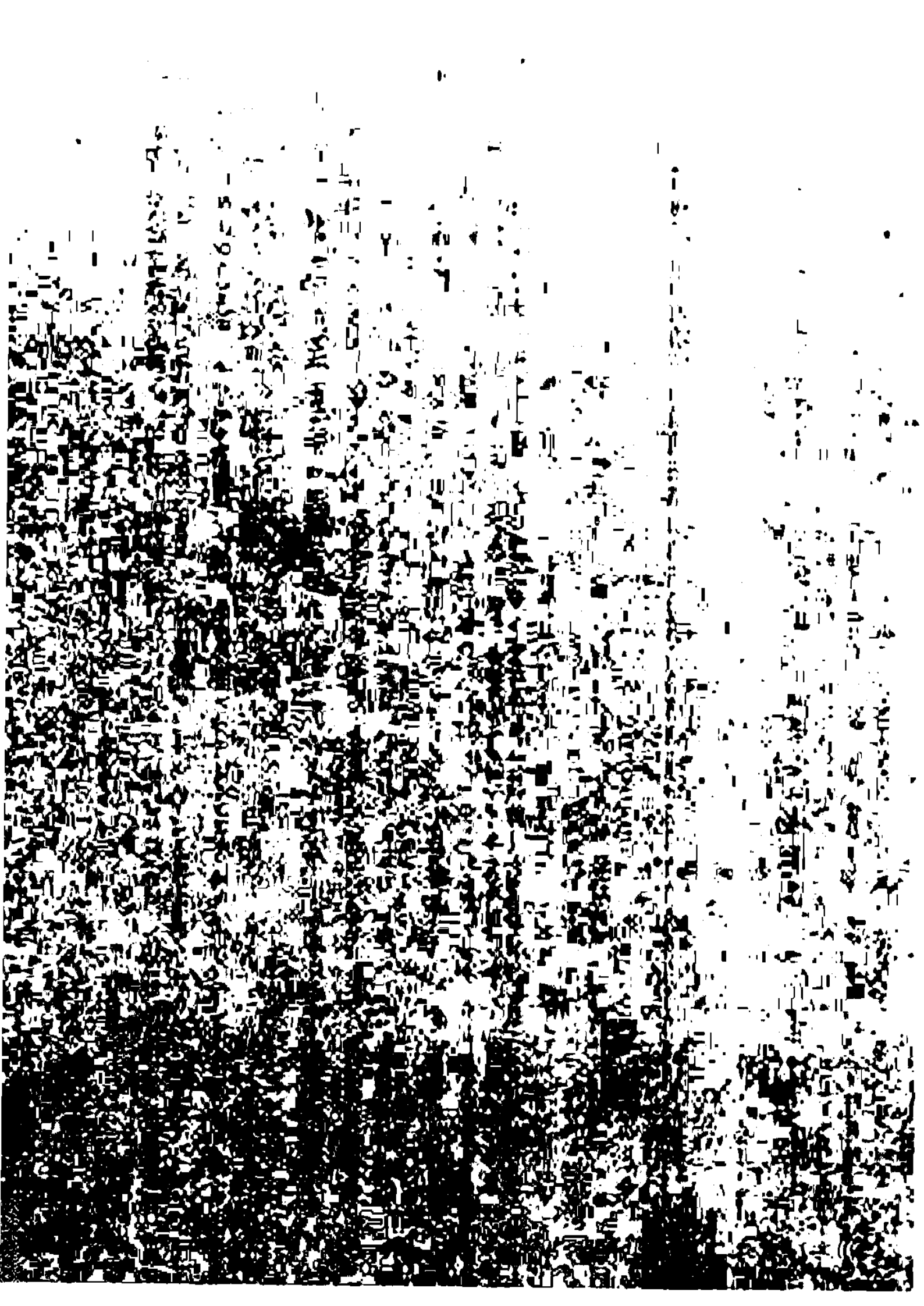
1. I. V. KUDROVA, List'ja i korni, *Zvezda*, Leningrad, 4, 1976, pp.189-193
2. A. CVETAeva, Korni i plody, *Zvezda*, Leningrad, 4, 1979, pp. 186-193.
3. Il m'est impossible maintenant de me rappeler si les documents qui m'ont été montrés, très vite, à l'époque à Moscou, étaient connus ou non des multiples collectionneurs de souvenirs sur Cvétaeva, il y en avait un très grand nombre, mais j'ai l'impression d'avoir vu

- chez A. S. Efron la plupart des photographies parues dans: TSVEŤA-EVA. A pictorial biography. Ann Arbor, Ardis, 1980.
4. Dans les citations de témoignages les points de suspension ne désignent pas des omissions; ils signalent que le narrateur est simplement passé à un autre sujet, ce qui est normal dans des conversations, souvent à bâtons rompus.
 5. Valérija est morte en 1966, ainsi qu'en témoigne une lettre d'A. S. Efron à une amie parisienne (E.).
 6. M. L. SLONIM, Conférence inédite sur M. Cvétaeva, prononcée à Genève en mars 1967. Le témoignage de S. Liperovskaja est cité dans l'article de L. A. MNUXIN, *Pervaja kniga Mariny Cvetaevoj*, dans: *Individual'nost' pisatelja i literaturno-obščestvennyj process*, Voronež, 1979, pp. 171-172.
 7. G. V. ADAMOVIČ, *Odinočestvo i svoboda*, New York, 1953, p. 223.
 8. Voir à ce sujet: V. ARDOV, *Vstreča Anny Axmatovoj s Marinoj Cvetaevoj*, *Grani*, 76, 1970; ainsi que: Amanda HAIGHT, *Anna Axmatova and Marina Tsvetajeva*, *The Slavonic and East European Review*, 121, oct. 1972, pp. 589-593.
 9. E. I. LJAMKINA, *Vdoxdovenie, masterstvo, trud* (Zapisnye knižki A. A. Axmatovoj), dans: *Vstreči s prošlym*, vyp. 3, Moscou 1978, p. 415.
 10. Faut-il rappeler ici qu'en 1940-41 les grandes oeuvres poétiques d'Axmatova étaient encore inconnues ou même non-écrites? - Voir *ibid.*, p. 397 (Zapisnye knižki Axmatovoj): "Когда в июне 1941 г. я прочла М[арине] Ц[ветаевой] кусок поэмы ("Поэма без героя", V.L.), она довольно язвительно сказала: "Надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об арлекинах, коломбинах и пьеро", очевидно полагая, что поэма - мирискусничная стилизация в духе Бенуа и Сомова, т. е. то, с чем она, м. б., боролась в эмиграции, как с старомодным хламом. Время показало, что это не так."
 11. P. ANTOKOL'SKIJ, *Sobranie sočinenij*, t.IV, Moscou 1973, pp. 39-77.
 12. Ariadna EFRON, *Stranicy vospominanij*, Paris, Lev, 1979, p. 15.
 13. Voir "Povest' o Sonečke".
 14. Il y a dans le récit d'A. S. Efron une petite confusion de dates concernant l'aide américaine à la Russie et le genre de maisons d'enfants qu'elle décrit: l'accord entre le gouvernement soviétique et l'"American Relief Administration" que devait fournir médicaments et secours à l'URSS n'a été signé qu'en 1921.
 15. Un autre témoignage concernant cette époque confirme que Cvétaeva a été contrainte de faire un choix entre ses deux enfants. Selon un récit plus tardif, lorsque Cvétaeva et sa fille se disputaient, ce qui était devenu fréquent en France, il arrivait que Cvétaeva reprochât à Alja la mort de sa petite soeur (M.).
 16. S. VOLKONSKIJ, *Byt i bytie*, Berlin 1924, p. XVI.
 17. Voir à ce sujet la plus nouvelle publication de I. RAKUSA et F. Ph. INGOLD, *M. I. Cvetaeva im Briefwechsel mit R. M. Rilke*. Unveröffentlichte Materialien aus dem Berner Rilke-Archiv. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Bd. XLI, 1980, H. 1, pp. 127-173.
 18. *Novyj žurnal*, 104, 1971, p. 148.
 19. Ainsi on voit autour de Marina Cvétaeva: Véra Léonidovna Andréeva, Marianna Karsavina, Savva Andréev, le petit-fils de Chaliapine (un enfant), la femme de Boris Chaliapine, Alja Efron, Véra Souvtchins-

ky (née Goutchkova), Mur, Lev Borisovič Savinkov, Sergej Jakovlévič, Boris et Vladimir Lossky, Klavdija P. Makaeva.

20. Voir à ce propos S. VIKENT'EV, Stroki o syne, *Rodina*, Moscou, 3, 1975, p. 28, et Ju. TERAPIANO, O syne Mariny Cvetaevoj, *Russkaja mysl'*, 3075, 30.10.1975, p. 10-11.
21. Cité par G. Struve dans "Russkaja literatura v izgnanii", New York 1956, p. 45.
22. Information tirée d'une communication faite par le professeur R. Kemball au colloque de Genève, tenu en avril 1978, à paraître. Outre les détails donnés par S. Karlinsky on trouvera des renseignements sur l'"affaire Reiss" et ses origines dans les ouvrages suivants: R. CONQUEST, La grande terreur, Paris 1965, pp. 308, 414-429; R. GAUCHER, L'opposition en URSS, Paris 1945, p. 217-219; E. K. PORETSKI (la femme de Reiss), Les nôtres, Paris 1969, pp. 229-263; W. KRIVITSKY (l'ami de Poretiski-Reiss), In Stalin's secret service, New York 1939; Gérard ROSENTHAL, Avocat de Trotsky, Paris 1975, pp. 205-221, 227-228, 240, 272 (Sergej Jakovlévič y figure sous le nom de "Serge Efrom"); K. XENKIN, Oxotnik vverx nogami, Frankfurt/Main 1980, passim.
23. Voir note 22.
24. *Sintaksis*, 4, 1979, p. 153.
25. Voir sur cette question de date: L. LIBEDINSKAJA, Zelenaja lampa, Moscou 1966, p. 131 et TSVETAEVA. A pictorial biography. Ann Arbor 1980, p. 61. Il y a une divergence sur un mot-clef de l'inscription, faite par Cvétaeva sur la photographie: "v den' dvuxletija moego ot-ezda" (Libedinskaja), ".. moego v-ezda" (Pictorial biography).
26. Voir note 25.
27. N. G. KOROLEVA, Sto al'bomov (kollekcija A. E. Kručnych), dans: Vstreči s prošlym, vyp. 3, Moscou 1978, p. 304.
28. Lidija ČUKOVSKAJA, Zapiski ob Anne Axmatovoj, t. I, Paris 1976, pp. 189, 202-203.
29. *Vestnik R. X. D.*, 128, 1979, pp. 184-188.
30. M. CVETAEVA, Posle Rossii. 1922-1925. Paris 1976, p. 47.

Mai 1980.





DREI ZEITGENÖSSISCHE KRITIKEN

Mit den folgenden drei Beiträgen werden zwei Rezensionen und ein kurz nach dem Tode Cvetaevas erschienener Aufsatz nachgedruckt, die teilweise wegen der Prominenz ihrer Verfasser, teilweise wegen der Seltenheit der betreffenden Periodica einen Neudruck rechtfertigen. Es handelt sich um eine nahezu unbekannte Besprechung von "Molodec" durch Chodasevič in den *Poslednie novosti* (1925), den "Krysolov"-Aufsatz Mirskijs in *Volja Rossi* (1926), zuletzt, etwas aus der Reihe fallend, einen kaum bekannten und praktisch unzugänglichen Artikel von O. Anisimov in dem während der deutschen Besetzung in Pskov erschienenen Organ *Za Rodinu* (1942). Beim letzteren machen sich die politischen Umstände, unter denen er entstand, deutlich im Text bemerkbar. Die Bedeutung des Beitrags von Chodasevič kommentiert ein kurzes Vorwort.

1

Поэма "Молодец" была создана Цветаевой в три напряженных месяца, с октября по декабрь 1922 года. Однако издана она была отдельной книжкой только в конце 1924 года, в Чехии. Это была третья поэма, написанная Цветаевой по мотивам русского фольклора, — ей предшествовали "Царь-девица" и "Переулочки". Весной 1921 года начата была и еще одна поэма на "русские темы" — "Егорушка", но осталась неоконченной.

Цветаева и русский фольклор — тема необычайно интересная и емкая, пока сказано о ней очень мало. Тем интереснее забытая статья Владислава Ходасевича, не вошедшая, сколько нам известно, ни в одну изданный книгу его прозы. Мало того, даже С. Карлинский, специально писавший о творческих взаимоотношениях двух поэтов ("Новый журнал", № 89, с. 102-114), не упоминает этого отклика и относит "потепление" Ходасевича к Цветаевой к более позднему периоду. Нет упоминания о данной статье и в библиографии, приложенной к монографии С. Карлинского.

"Молодец" Цветаевой вызвал немало критических откликов. О поэме писали Ю. Айхенвальд, Г. Адамович, А. Чернова, Д. Святополк-Мирский и др. Первым двум поэма показалась чрезмерно усложненной (Айхенвальд), "разухабистой и лубочной до крайности" (Адамович). Темперamentная и доброжелательная статья Святополк-Мирского, появившаяся в "Современных записках" (№ 27, 1926) давала отпор Айхенвальду и Адамовичу и поддерживала высокую оценку Ходасевича, во многом, как нам кажется, вторя аргументации последнего.

Авторитет Ходасевича как критика в 1925-1926 гг. только еще набирал силу. Но его имя как поэта звучало уже достаточно веско. При всей разности их поэтического языка Цветаева весьма прислушивалась к оценкам Ходасевича, и отклик его на "Молодца" не мог ее не порадовать.

Л. Л.

Владислав ХОДАСЕВИЧ

Заметки о стихах. М. Цветаева. "Молодец".

Рассуждения о народности пушкинских сказок справедливы лишь до тех пор, пока речь идет о сюжете и смысле. По сюжету и смыслу они народны. По сюжету - хотя бы уже оттого, что, кажется, все они (за исключением "Сказки о золотом петушке") в этом отношении прямо заимствованы из народной литературы. По смыслу же - оттого, что вместе с сюжетом Пушкин почерпнул из народной сказки ее действующих лиц, столь же традиционных, как персонажи итальянской комедии масок, - и в своих переработках оставил их носителями тех же идей и переживаний, носителями которых они являются в подлинных созданиях народной массы.

Иначе обстоит дело со строением языка и стиха. Начать с того, что народная сказка, в отличие от былины и лирической песни, почти всегда, если не всегда, облечена в прозаическую форму. У Пушкина все его девять обработок сказочного сюжета - как раз стихотворные. Вдобавок из этих девяти - только три ("Сказка о попе", "Сказка о рыбаке и рыбке", да неоконченная сказка о медведях) по форме стиха в той или иной степени приближаются к образцам народного творчества. Из прочих - пять писаны чистопробнейшим книжным хореем, а шестая ямбом, да еще со строфикой, явно заимствованной из бюргеровой "Леноры" ("Жених").

Так же, как размер стиха, язык пушкинской сказки в основе своей - тоже книжный, отмеченный всеми особенностями индивидуально пушкинского стиля, он в общем восходит к литературному языку XIX века, а не к языку народного (или, как иногда выражался сам Пушкин), простонародного творчества. То же надо сказать о преобладающих интонациях, о характерно пушкинской инструментровке, наконец - о рифмовке, лишь изредка приближающейся к той, какую мы встречаем в настоящей народной поэзии.

Поэтому, если допустить, как это иногда делается, будто Пушкин в своих сказках хотел в точности воспроизвести народную словесность, то пришлось бы сказать, что из такого намерения у него ничего не вышло, что книжная литературность у него проступает на каждом шагу, и сказки его надо не восхвалять, а резко осудить, как полнейший стилистический провал.

Но в том-то и дело, что Пушкин, почти всегда умевший осуществлять свои замыслы в совершенстве, не ошибся и на сей раз: то, что он хотел сделать, он сделал великолепно. Только сказки его не следует

рассматривать, как попытку в точности повторить стиль сказок народных. Пушкин не был и не хотел сойти за какого-то Баяна. Был он поэтом и литератором, деятелем книжной, образованной литературы, которую любил и которой служил всю жизнь. Как бы ни восхищался он "простонародной" поэзией, в его намерения не входило подражать ей слепо и безусловно. Конечно, в свои сказки он внес не мало заимствований оттуда, но это сокровища, добытые во время экскурсий в область народного творчества и использованные по возвращении домой, в область литературы книжной. Он не пересаживал, а прививал: прививал росток народного творчества к дереву книжной литературы, выгоняя растение совершенно особого третьего стиля. В том и острота пушкинских сказок, что их основной стилистической тенденцией является сочетание разнороднейших элементов: прозаического народно-сказочного сюжета и некоторых частных, заимствованных из стихотворного народно-песенного стиля - с основным стилем книжной поэзии. Законно ли такое сочетание? Удачно ли оно выполнено? Только с этих двух точек зрения можно судить сказки Пушкина.

Белинский их осудил: "Они, конечно, решительно, дурны", писал он. "Мы не можем понять, что за странная мысль овладела им (Пушкиным) и заставила тратить свой талант на эти поддельные цветы. Русская сказка имеет свой смысл, но только в таком виде, как создала ее народная фантазия; переделанная же и прикрашенная, она не имеет решительно никакого смысла."

По существу мы можем не согласиться с оценкой Белинского: такая переработка, особенно - раз она сделана Пушкиным, имеет в наших глазах самостоятельный и высокий смысл. Но надо признать, что подход Белинского верен: несправедливо осудив пушкинские создания, он все же правильно понял намерение Пушкина - дать книжную обработку сказочных сюжетов.

Как известно, Пушкин однажды дал П. В. Киреевскому собрание народных песен, сказав: "Когда-нибудь, от нечего делать, разберите-ка, которые поет народ и которые смастерил я сам." Однако разобрать это не удалось ни Киреевскому, ни кому-либо другому: наглядное доказательство того, что Пушкин, когда хотел, мог подражать народному стилю до полной неотличимости. Его собственные "Песни о Стеньке Разине" почти неотличимы от записанных им. Почему же, владея народным стилем в таком совершенстве, Пушкин не применил своего умения в сказках? Ответ, мне думается, возможен только один: именно потому, что хотел найти тот третий стиль, о котором говорено выше: не народный, не книжный, а их комбинацию. Изучение полученной смеси еще далеко не

произведено, да и невозможно с математической точностью установить принятую Пушкиным "дозировку". Однако основываясь на своих наблюдениях, я бы сказал, что в стиле пушкинских сказок элементы народного и книжного стиля смешаны приблизительно в отношении 1 к трем - 1 - народное, три - книжное.

Надо заметить, что в поисках этого третьего стиля Пушкин вовсе не был новатором. Попытки того же порядка делались и до него. В сущности, он только внес в это дело свои знания, свой вкус и свое мастерство. Это отметил и Белинский. Принципиально возражая против того, что считал "прикрашиванием" народной поэзии, о пушкинских сказках он говорит: "Все-таки он целую голову выше всех попыток в этом роде наших других поэтов."

Пушкинская традиция в обработке народной поэзии утвердилась прочно. Начиная с Ершова, в точности повторившего пушкинскую манеру, пушкинская "дозировка" в смешении народного стиля с книжным сохранилась до наших дней почти без изменения как в эпосе, так и в лирике. Даже Кольцов, сам вышедший из народа, пошел по пушкинскому (или допушкинскому) пути: по пути, так сказать, олитературирования. То же надо сказать об Алексее Толстом, о Некрасове; в наши дни - о С. Городецком, о Клюеве, Клычкове и др. Эти поэты разнятся друг от друга дарованиями, - но методологически их работы принадлежат к одной группе: книжность в них стилистически преобладает над народностью. Едва ли не единственным исключением является "Песня о купце Калашникове", в которой стиль народной исторической песни преобладает над книжным.

Только что вышедшая сказка Марины Цветаевой "Молодец" (Прага, 1925, изд-во "Пламя") представляет собою попытку нарушить традицию. Цветаева изменяет пушкинскую "дозировку". В ее сказке народный стиль резко преобладает над книжным: отношение "народности" к "литературности" дано в обратной пропорции.

Известная непоследовательность и у Цветаевой налицо: сказку пишет она стихом народной лирической песни. Но надо прежде всего отдать ей справедливость. Этот стих ею почувствован и усвоен так, как ни у кого до нее.

Новейшие течения в русской поэзии имеют свои хорошие и дурные стороны. Футуристы, заумники и т.д. в значительной мере правы, когда провозглашают самодовлеющую ценность словесного и звукового материала. Не правы они только в своем грубом экстремизме, заставляющем их, ради освобождения звука из смыслового плена, жертвовать смыслом во все. Некоторая "заумность" лежит в природе поэзии. Слово и звук в поэзии - не рабы смысла, а равноправные граждане. Беда, если одно

господствует над другим. Самодержавие "идеи" приводит к плохим стихам. Взбунтовавшиеся звуки, изгоняя смысл, производят анархию, хаос-глупость.

Мысль об освобождении материала, а может быть, даже и увлечение Пастернаком, принесли Цветаевой большую пользу: помогли ей найти, понять и усвоить те чисто звуковые и словесные знания, которые играют такую огромную роль в народной песне. Народная песня в значительной мере является причитанием радостным или горестным: в ней есть элементы скороговорки и каламбура - чистейшей игры звуками; в ней всегда слышны отголоски заговора, заклинания - веры в магическую силу слова; она всегда отчасти истерична, - близка к переходу в плач или в смех, - она отчасти заумна.

Вот эту "заумную" стихию, которая до сих пор при литературных обработках народной поэзии почти совершенно подавлялась или отбрасывалась, Цветаева впервые возвращает на подобающее ей место. Чисто словесные и звуковые задания играют в "Молодце" столь же важную роль, как и смысловые. Оно и понятно: построенная на основах лирической песни, сказка Цветаевой столько же хочет поведать, сколько и просто спеть, вывести голосом, "проголосить". Необходимо добавить, что удастся это Цветаевой изумительно. Я нарочно не привожу цитат, ибо пришлось бы перепечатать всю книгу: за исключением двух-трех не вполне удачных мест вся сказка представляет собой настоящую россыпь словесных и звуковых богатств.

Конечно, никакая попытка воссоздать лад народной песни невозможна без больших знаний и верного чутья в области языка. Цветаева выходит победительницей и в этом. Ее словарь и богат и цветист, и обращается они с ним мастерски. Разнообразие, порой редкостность ее словаря таковы, что при забвении русского языка можно, пожалуй, опасаться, как бы иные места в ее сказке не оказались для некоторых непонятными и там, и здесь.

На некоторые затруднения натолкнется читатель и при усвоении фабульной стороны. Однако причина этому - не авторская неопытность. Сказка Цветаевой построена на приемах лирической песни. Лирическая песня почти не имеет повествовательных навыков. Для этого она слишком отрывочна и слишком любит говорить в первом лице. Чтобы изобразить ряд последовательных моментов, Цветаевой, в сущности, приходится превратить сказку в ряд отдельных лирических песен, последовательностью которых определяется ход событий. Это, конечно, ведет к некоторым как бы прорывам в повествовании, к спутанности и неясности. Недаром автору пришлось в нескольких местах сделать пояснитель-

ные подстрочные примечания. Но, повторяю - это темнота, которую при данных условиях вряд ли можно было избежать, хочу сказать, отчасти свойственна и народной лирике, всегда слабоватой по части построения.

Выше я указал, что Цветаева нарушает "пушкинскую" традицию в отношениях народного стиля к книжному. Действительно, давая преобладание народному, она все же вводит в свою сказку некоторые приемы литературы книжной. Самая мысль рассказать сказку путем соединения ряда лирических песен, - конечно, книжная. Книжными кажутся и некоторые частности, подробное перечисление которых заняло бы слишком много места. Как пример, укажу на прием не только "книжный", но даже почти типографский: на сознательный пропуск некоторых рифмующих слов, которые должны быть угаданы самими читателями. Этот интересный, но слегка вычурный прием, если не ошибаюсь, впервые применен П. Потемкиным в книге "Смешная любовь" (1907 г.).

Восхваление внутрисоветской литературы и уверения в мертвенности литературы зарубежной стали в последнее время признаком хорошего тона и эмигрантского шика. Восхитительная сказка Марины Цветаевой, конечно, представляет собою явление, по значительности и красоте не имеющее во внутрисоветской поэзии ничего не только равного, но и хоть могущего по чести сравниться с нею.

(Последние новости, № 1573, 11 июня 1925 г., с. 4)

2

Д. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ

"Крысолов" М. Цветаевой.

На тех, кто любил Марину Цветаеву за "Стихи к Блоку", "Психею", "Фортуна", последние ее поэмы, написанные за границей, производят в большинстве случаев впечатление странное и неприятное.оборот, принятый ее творчеством, раздражает и разочаровывает их - они чувствуют себя обманутыми. Они жалуются на "непонятность" и "надуманность" этих новых стихов, и с сожалением вспоминают о "простоте" и о "непосредственности" прежних. И несомненно, что после "Ремесла" (или вернее начиная с "Ремесла") то же что можно назвать творческой передачей значительно осложнилось у Цветаевой, и приняло формы настолько новые и необычайные, что прежняя установка читательского восприятия для них уже не годится. Всякое восприятие писателя читателем зависит

от соответствия читательского представления о поэте его действительному существу. И так как это существо "всегда течет", читательское представление о нем должно тоже постоянно применяться к каждому его повороту, или терять возможность его воспринимать. История каждого "романа" писателя с читателем полна таких разрывов, - за которыми не всегда следуют сближения. И чем сильнее была читательская связь с прежним писателем, тем труднее, тем даже безнадежнее возобновление ее с писателем изменившимся. Достаточно сказать, что до сих пор гипноз "Войны и Мира" и "Анны Карениной" настолько силен над русским (и иностранным) читателем, что исключает всякую возможность подлинного художественного понимания старого Толстого. И, наоборот, восстановление связи нередко происходит ценой полного забвения первоначального предмета любви: так поклонники "Детства" и "Воспоминаний" Горького утратили всякое воспоминание даже о таких несравненных вещах как "Мой спутник" или "Двадцать Шесть и Одна". Так и с Мариной Цветаевой - трудно нащупать то единство, которое связало бы "Фортуна" и "Конец Казановы" с "Поэмой Конца" и "Крысоловом".

Связующее же единство это несомненно существует - не столько в стиле и форме, сколько в том, что (если бы мы не боялись так напомнить о Белинском и Н. И. Карееве) мы бы до сих пор называли мирозерцанием. Определить это "мирозерцание" своими словами можно только приблизительно - оно романтично и идеалистично, но и то и другое как то не по-русски. В Цветаевском романтизме больше линии чем цвета (самая ее невнятность происходит не от смазанности и неясности отдельных линий, а от чрезмерного количества мелких, разнообразно-пересекающихся линий). Такой "линейный" романтизм вообще не русская вещь и не случайно, что столь различные между собой "Фортуна" и "Крысолов" - два одновременных заострения этого романтизма - на иностранные темы. (С другой стороны с точки зрения чисто языковой Цветаева *очень* русская, почти что такая же русская как Розанов или Ремизов, но эта особо прочная связь ее с *русским* языком объясняется не тем, что он *русский*, а тем, что он *язык*: дарование ее напряженно словесное, лингвистичное, и пиши она, скажем, по-немецки, ее стихи были бы такими же насыщенно-немецкими, как настоящие ее стихи - русские).

В прошлом Цветаевой "Крысолов" имеет предшественников - много "крысоловного" есть в "Царь-Девине" (особенно в ее конце) и совсем как предисловие к нему звучит (напечатанная тоже в "Воле России") восхитительная "Полотерская". Во всех этих вещах романтизм Марины Цветаевой принимает определенно бунтарский оттенок, не только в том смысле, что в них ясно звучат определенно социальные, революционные

ноты (звучащие и в других вещах, напр. в цикле "Заводских"), но и потому что в них ярко выступает озорство, можно почти сказать, хулиганство Цветаевой. (Хулиганство, гораздо более зазорное и живучее чем у покойного Есенина). Озорство ее находится в подлинном родстве с частушкой, родстве не только духовном, но и формальном - и это одно из многочисленных указаний на сближение современной литературной поэзии с современной же поэзией народной. Понятно, что для среднего романтически настроенного читателя такие вещи как в первой главе "Крысолова": "маленькая диверсия в сторону пуговицы", должны производить впечатление болезненно - неэстетическое и не-поэтическое. Между тем именно в таких местах, именно в таком издевательстве над устоями мира вещественного и устойчивого, подлинный романтизм цветаяевской поэзии утверждается особенно явственно.

Тема "Крысолова" одна из самых вечно-романтических тем, созданных романтичнеешим из народов - немцами. Это прославление романтичнеешей из земных вещей - *der deutschen Musik* - и посрамление косности и подлости устроенного общества. В выборе этой темы Марина Цветаева была верна своему романтическому существу. В разработке она подчеркнула и выдвинула ее анархические возможности.

Для Цветаяевского "Крысолова" по сравнению с другими "Крысоловами" (напр. Браунинга) характерно сильное подчеркивание сатирического элемента в изображении благонаравных бюргеров Гаммельна, где "один

Только товар и дорог:
Грех.
(Дорог - редок)";

и внесение мотива обуржуажения разьевшихся "красных" Крыс в Гаммельнских подвалах, от которого их спасает анархический зов "немецкой музыки". - Еще особенно примечательна пятая глава, где ратсгерры обсуждают музыку и достоинство музыканта. Эта глава торжество сатирической манеры Цветаяевой. Наконец, интересно, что конечный мотив заданного сюжета - сказочное волшебное царство - "детский рай", в который музыкант уводит детей обманувших его Гаммельнцев - сохранился у Цветаяевой только в *заглавии* шестой главы. Таким образом, месть музыканта, утопившего детей, только видимая в немецкой легенде (ибо утонувшие дети попадают в "детский рай"), у Цветаяевой делается реальной, что придает всей сатире более сухой и как бы жестокий тон.

Несомненно, что "Крысолов" не только то, чем он кажется на первый взгляд, не только изумительная по богатству и стройности словесная постройка, - это серьезная "политическая" (в самом широком смысле) - и этическая сатира, которой еще может быть суждено сыграть свою роль

в росте нашего общего сознания.

(Воля России, 1926, № 6/7, с. 99-102)

3

О. АНИСИМОВ

Марина Цветаева.

В Большой советской энциклопедии имеется следующая краткая справка о Марине Цветаевой: "Родилась в 1892 году. Первая книга ее стихов вышла в 1910 году. Цветаева - представительница деклассированной богемы. Она культивирует романтические темы любви, преданности, героизма и особенно тему поэта как существа, стоящего неизмеримо выше остальных людей. Октябрьскую революцию Цветаева восприняла враждебно. С 1922 года живет в эмиграции, где написала ряд поэм, заключающих в себе резкие выпады против коммунизма. Последние годы Цветаева дошла до воспевания семьи Романовых, а ее манера стихосложения выродилась в голый ритмический формализм."

Эта краткая банальная справка, из которой мы кстати узнаем, что любовь, преданность и героизм - отжившая романтика, - все, что большевистская критика сочла возможным сказать об одной из самых своеобразных, интересных и многогранных представительниц русской литературы.

Марина Цветаева - современница Анны Ахматовой, которой ее обычно противопоставляют как соперницу, но которую сама Цветаева, неспособная на половинчатые чувства и умевшая или любить всей душой, или ненавидеть всем своим существом, почитала до обожания:

Мы коронованы тем, что одну с тобой
Мы землю топчем, что небо над нами то же.

И тем не менее противопоставление Анны Ахматовой Марине Цветаевой напрашивается совершенно произвольно.

Анна Ахматова - это Петербург, Марина Цветаева - это Москва. То, что для Ахматовой Нева, то для Цветаевой Кремль.

У Ахматовой - острые очертания, четкие контуры, вонзающиеся в память, как любимая ею Адмиралтейская игла. Строгий ритм ее строф заключен в отточенную форму, как Нева в шлифованный гранит своих берегов. Исключительность Ахматовой сквозит в каждой строке и придает всем ее стихам тот трагизм, который свойствен всему неповторимому.

Марина Цветаева - прямая противоположность Ахматовой. Несмотря

на свое любовное и внимательное отношение к миру и к людям, Цветаева не чувствует себя непоправимо прикованной ни к одному отдельному существу. Страстная поклонница Гете, близко стоявшая к символистам, Цветаева любит в каждом человеке отражение божественного начала, символ выше скрытых в его душе сил. Ее "Стихи к Блоку" - дань не только глубокого, но и страстного поклонения. И все же, даже в этой любви нет того элемента неповторимости, который характерен для Ахматовой, нет воспоминаний об отдельных встречах, взглядах, жестах, эпизодах - словом, нет связанности временем, непоправимо жестокая власть которого так остро чувствуется почти во всех Ахматовских стихах.

Цветаева, напротив, всегда подчеркивает свою независимость от времени:

Ибо мимо родилась
Времени! Вотще и все
Ратуешь! Калиф на час:
Время. Я тебя миную.

Благодаря этой способности жить вне времени, Цветаева значительно спокойнее Ахматовой: если горести жизни ее подчас и давят, то все же они не вонзаются в нее, как отточенный клинок.

В Цветаевском Блоке нет ничего человеческого, ничего земного:

Ты проходишь на Запад Солнца,
Ты увидишь вечерний свет,
Ты проходишь на Запад Солнца,
И метель заметает след.
Мимо окон моих - бесстрастный -
Ты пройдешь в снеговой тиши,
Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий моей души.

Такой же характер носят и стихи Цветаевой, посвященные ее дочери. В отличие от Ахматовой, Цветаева вообще считала личный элемент в поэзии маловажным и утверждала, что все стихи, бывшие, сущие и будущие, написаны одной женщиной - безымянной.

Однако, символический характер произведений Цветаевой отнюдь не делает ее стихов бескостными и бесцветными. Цветаева - поэтесса чрезвычайно многогранная и ее темы поражают своим разнообразием. Со свойственной русскому человеку способностью перевоплощения, о которой говорил Достоевский, Цветаева умела проникнуться и стилем угонченной эпохи 18 века и духом народных былин и сказаний. Байрон ей был так же понятен, как Иванушка дурачок. Ею написаны прекрасные произведения в стиле народных сказок ("Царь Девица"), свидетельствующие о том, как глубоко она любила и чувствовала музыку русского

народного стиха и простоту русской природы и человека. Но наряду с народными сказками - стихи, посвященные Манон Леско и Жорж Занд.

Нельзя не сказать несколько слов о музыке стихов Цветаевой, о том, что советская большая энциклопедия называет "голым ритмическим формализмом".

Искание интересных созвучий, кажущаяся неправильность грамматических конструкций, нарушения ритма стиха, все это - результат влияния символистов, справедливо указывавших, что наш обыденный язык слишком износился, потерял образность и свежесть и настолько скован грамматическими правилами, что им больше нельзя передать тончайшие оттенки чувств и переживаний. Поэтому, по мнению символистов, нужно умышленно нарушать правильность речи, нужно новыми грамматическими конструкциями, стилистическими приемами и, главное, музыкой стиха передать то, что не передаваемо простым языком. Именно к этим приемам и прибегает Цветаева в своих стихотворениях позднейшего периода ("После России", "Психея"). Своеобразие ее языка это - отнюдь не желание поразить и не стремление к оригинальности, а искание диссонанса, заставляющего насторожиться и внезапно прислушаться к казалось бы давно уже знакомым темам, которые внезапно освещаются совершенно новым светом:

Минута: минушая: минешь!
 Так мимо же и страсть и друг!
 Да будет выброшено ныне ж -
 Что завтра б - вырвано из рук!

—
 Минута: мающая! Мнимость
 Вскачь - медлящая! В прах и хлам
 Нас мелящая! Ты, что минешь:
 Минута: милостыня псам!

Разнообразие приемов, к которым прибегает Цветаева, чрезвычайно велико; она владеет техникой стиха в редком совершенстве, и за ее виртуозностью никогда не чувствуется ни усилий, ни напряжений.

Лучшие произведения были созданы Цветаевой в эмиграции. Но сила, присущая поэтессе, любившей, по ее же выражению, постоянно "самоутверждаться", проявилась еще в первых ее стихах:

Я знаю правду! Все прежние правды - прочь!
 Не надо людям с людьми на земле бороться!
 Смотрите: вечер! Смотрите, уж скоро ночь!
 О чем - поэты, любовники, полководцы.
 Уже вечер стелется, уже земля в росе,
 Уж скоро звездная на небе застынет вьюга,
 И под землею скоро уснем мы все,
 Кто на земле не давали уснуть друг другу.

Достаточно прочесть эти строки для того, чтобы убедиться, что у Цветаевой утверждение ее "я" не является, как у романтиков, враждебным противопоставлением себя миру, а утверждение себя миру, среди людей, достойных любви.

Увы. Сколько таких открытых сердец, принесших людям свое восприятие прекрасного и обогативших жизнь и литературу новыми оттенками чувств и переживаний, ушло из мира в ужасе и холоде одиночества и непонимания. Судьба уготовала Цветаевой ту участь, о которой она говорила в своих стихах, посвященных дочери:

Сивилла! Зачем моему
Ребенку - такая судьбина?
Ведь русская доля - ему ..
И век ей: Россия, рябина ..

Имя молодой Цветаевой было уже широко известно в России, когда разразившаяся Октябрьская революция заставила ее бежать за границу. Здесь Цветаевой удалось устроиться, ее произведения печатались в периодической печати, вышли и отдельные книги ее стихов. Но она не могла победить своей тоски по родине и в конце концов вернулась в Советский Союз, где ее ожидали горькие разочарования. Там ее встретили, как чужую; из старых друзей никого больше не осталось, все, что было когда-то дорого и близко - отошло в область преданий. Стихи, напечатанные Цветаевой в советском журнале "Тридцать дней", вызвали грубую критику советского журналиста Мирлэ, назвавшего их "никому не нужными и не созвучными эпохе". Ей пришлось отказаться от самостоятельного творчества и принять место переводчицы в одном из советских изданий. Чужая на собственной родине, никому там не нужная и всеми забытая, она около года тому назад повесилась.

В ее лице русская литература потеряла одну из своих самых оригинальных представительниц, принявшую, как многие русские поэты, по истине мученический конец за свою безмерную любовь к родине.

(Es folgt der Abdruck der drei Gedichte "Po dorogam, ot moroza zvonkim", "Ne otstat' tebe. Ja - ostorožnik" und "Ne voz'meš' moju dušu živu".)

(За Родину, Псков, № 69, 28 ноября 1942 г., с. 2)

BIBLIOGRAPHIE

Л. А. МНУХИН (Москва)

М. И. ЦВЕТАЕВА. БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ О ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (1910 - 1928)

Настоящий аннотированный библиографический указатель охватывает период, в течение которого вышли все 15 прижизненных изданий произведений М. И. Цветаевой. Он является дополнением к библиографии творчества Цветаевой за тот же период, предоставленный составителем парижскому Institut d'Études slaves для его библиографической серии "Écrivains russes en France". В этой серии скоро выйдет том, посвященный Цветаевой. Последующие части указателя, составляющие период с 1929 по 1978 гг., предполагается опубликовать в ближайшем будущем.

Первая серьезная попытка составить библиографию произведений Цветаевой и литературы о ее жизни и деятельности принадлежит профессору С. Карлинскому. В его обширной монографии "Marina Cvetaeva. Her Life and Art", выпущенной в 1966 году в США, приводится список изданий и публикаций Цветаевой, библиография критических статей о ее произведениях, перечень стихотворений, ей посвященных. И хотя эта библиография является далеко не полной, тем не менее работа С. Карлинского послужила ценным материалом для настоящего указателя.

Указатель выполнен в хронологическом порядке; в него включены книги, статьи, рецензии, художественные произведения, а также материалы, где так или иначе упоминаются определенные, пусть иногда и малозначительные, факты из жизни и творчества Цветаевой. Весь материал аннотирован. При регистрации отмечались только страницы, непосредственно относящиеся к Цветаевой. Псевдонимы раскрывались по возможности. При описании рецензий развернутые библиографические данные рецензированных изданий сообщаются так, как они даны в тексте соответствующей рецензии; поэтому между ними имеются некоторые расхождения. При первой регистрации книги или статьи даются сведения и о последующих публикациях. Ссылки на повторную публикацию указываются лишь в пределах описываемого периода. Дополнительные данные, сообщаемые составителем, заключены, как правило, в квадратные скобки. Фамилия Цветаевой обозначена в аннотациях начальной буквой Ц.

Составитель с благодарностью примет любые пожелания и дополнения,

которые следует направлять по адресу: СССР, 109 544 Москва, Рогожский вал, д. 8, кв. 134, Мнухину Л. А.

Сокращения, принятые для неоднократно встречающихся изданий:

Газеты:

- В* - *Возрождение*, Париж
Д - *Дни*, Берлин - Париж
Н - *Накануне*, Берлин
Нл - *Накануне: литературное приложение*, Берлин
ПН - *Последние новости*, Париж
Р - *Руль*, Берлин

Журналы:

- ВР* - *Воля России*, Прага
НРК - *Новая русская книга*, Берлин
ПиР - *Печать и Революция*, Москва
Сев. З. - *Северные Записки*, Петроград
СЗ - *Современные Записки*, Париж

Города:

- | | |
|-----------------------|------------------------|
| <i>Б.</i> - Берлин | <i>Пб.</i> - Петербург |
| <i>Л.</i> - Ленинград | <i>Пг.</i> - Петроград |
| <i>М.</i> - Москва | <i>Пр.</i> - Прага |
| <i>П.</i> - Париж | |

Библ. - библиографические данные

Б. п. - без подписи

1910

1. ВОЛОШИН Максимилиан. Женская поэзия. - *Утро России*, М., 1910, № 323, 11 дек., с. 6.

Подробный разбор сборника Ц "Вечерний альбом". О непосредственности и таланте юной поэтессы. Новое в женской поэзии. О "дневниковом" характере сборника.

1911

2. БРЮСОВ В. Новые сборники стихов. - *Русская мысль*, М., 1911, № 2, с. 233; см. также в его кн.: *Далекие и близкие*, М., "Скорпион", 1912, с. 197-198.

Рецензируются первые сборники Ц и Эренбурга. Отмечается талант юной поэтессы, ее стихи критикуются за излишнюю интимность.

3. ГУМИЛЕВ Н. Письма о русской поэзии. - *Аполлон*, Пб., 1911, V, с. 78; см. также в его кн.: *Письма о русской поэзии*, Пг., "Мысль", 1923, с. 113-114.

Новизна темы сборника "Вечерний альбом". Высокая оценка стихов Ц.

4. ГОРОДЕЦКИЙ С. Пир поэтов. (Рец. на: Антология. Собрание стихов. М., 1911, Книгоиздательство Мусагет. 272 стр. Ц. 2 р.) - *Речь*, Пб., 1911, № 173, 27 июня (10 июля), с. 3.

В стихах Ц - "слегка заматеревшее детство".

5. ГУМИЛЕВ Н. Письма о русской поэзии. - *Аполлон*, Пб., 1911, VII, с. 77; см. также в его кн.: *Письма о русской поэзии*, Пг., "Мысль", 1923, с. 123.

Стихи Ц в Антологии из-ва "Мусагет" не дают нового по сравнению с ее первым сборником.

6. ШАГИНЯН М. Литературный дневник. М. Цветаева. - *Приазовский край*, Ростов-на-Дону, 1911, № 259, 3 окт., с. 2.

Анализ стихотворных циклов сборника "Вечерний альбом". Об интимном характере книги. Отмечается хорошая поэтическая школа Ц, ее самобытность.

1912

7. КУЗМИН М. Предисловие. - В кн.: *Ахматова А. Вечер*. Спб., 1912, с. 9-10.

Интимная поэзия Ц названа "иронизирующей".

8. СЕРГЕЕВ Б. [Лавренев Б.]. (Рец. на: *Марина Цветаева. Волшебный фонарь. Вторая книга стихов*. М., 1912) - *Жатва*. Литературный альманах. Кн. 3. М., "Жатва", 1912, с. 269-271.

Большинство стихов слабые, книга в целом бледная.

9. ЭФРОН С. Детство. М., "Оле-Лукойе", 1912, 142 с.

Книга посвящена Ц. Эпиграф к книге - из "Вечернего альбома". В рассказе "Волшебница" в образе Мары выведена Ц.

10. Ам-и. [Цетлин М.О.]. Заметки любителя стихов. О самых молодых

поэтах. - *Заветы*, Пб., 1912, № 1, с. 94, 96, 97.

Темы стихов сборника Ц "Волшебный фонарь". Сравнение с книгой Эренбурга "Я живу".

11. [Б.п.]. Бархатный томик. - *Московская газета*, 1912, № 180, 19 марта, с. 4.
Непосредственные задушевные стихи "Волшебного фонаря". На примере нескольких стихотворений показана "рука несомненного поэта".
12. Икар. (Рец. на: Марина Цветаева. Волшебный фонарь. Вторая книга стихов. Кн-во "Оле-Лукойе". М., 1912 г., ц. 1 р. 50 к.) - *Раннее утро*, М., 1912, № 70, 24 марта, с. 5.
Стихи - "молитвы девичьего, еще не утратившего аромата детских грез, сердца". Об изящном оформлении издания.
13. ПЕРЦОВ П. (Рец. на: Марина Цветаева. Волшебный фонарь. Вторая книга стихов. М., 1912.) - *Голос Москвы*, 1912, № 70, 24 марта, с. 5; см. также: *Бюллетени литературы и жизни*, М., 1912, № 14-15, с. 280.
О женственности стихов, их "домашности", искренности и свежести.
14. П.П. [Перцов П.]. (Рец. на: Игорь Северянин. Качалки гризетки. Поэты. Том IV - Сады футуриста. Кн. I. Брошюра 33-я. С предисл. К.М. Фофанова. Столица на Неве. 1912. Предвесенье.) - *Голос Москвы*, 1912, № 70, 24 марта, с. 5.
Отмечается непосредственность, простота и поэтичность стихов.
15. [Б.п.] (Рец. на: Сергей Эфрон. Детство. Кн-во "Оле-Лукойе", М., 1912.) - иллюстрированное обозрение газ. *Голос Москвы*, 1912, 25 марта, с. 7.
Образ Мары навеян Ц и ее поэзией.
16. ГОРОДЕЦКИЙ Сергей. Женское рукоделие. - *Речь*, Пб., 1912, № 117, 30 апр. (13 мая), с. 3.
Лиричность и "ребячливость" стихов "Волшебный фонарь". Отставание Ц прав на женщину-поэта.
17. ГУМИЛЕВ Н. Письма о русской поэзии. - *Аполлон*, Пб., 1912, V, с. 50.
О слабости сборника "Волшебный фонарь".
18. БРЮСОВ В. Сегодняшний день русской поэзии. - *Русская мысль*, М., 1912, № 7, с. 24-25.
Узость темы, небрежность и слабость сборника "Волшебный фонарь".

1913

19. С.Л. [Логунов С.Р.]. Обзор книг и журналов. - *Светлый луч*, СПб., 1913, № 3, с. 5, 7.
"Волшебный фонарь" - сборник милых детских стихов.
20. П-ов [Перцов П.]. Интимная поэзия. (Рец. на: М. Цветаева. Из двух книг. 1913). - *Новое время*, СПб., илл. приложение, 1913, № 13327, 20 апр., (3 мая), с. 9-10.
О "суфражизме" русской поэзии. Талант Ц выявляется в умелом изображении домашней жизни, ее интимных сторон.
21. З.Б. [Зноско-Боровский Е.А.]. (Рец. на: Марина Цветаева. Из двух книг. Книгоиздательство "Оле-Лукойе", М. 1913, стр. 56, ц. 15 коп.) *Россия*, Пб., 1913, № 2279, 20 апр. (3 мая), с. 4.

Стихи Ц носят характер дневника, написанного талантливо, красочно, самобытно. Об отсутствии влияния различных поэтических течений на Ц.

22. НОВИНСКИЙ Н. Современные женщины-поэты. (А. Ахматова, М. Цветаева, Е. Кузьмина-Караваева, Л. Столица, М. Шагинян). - *Мир женщины*, М., 1913, № 19, с. 6.

Об интимном характере сборника "Из двух книг". Стихи изящны и музыкальны, но интимны сверх меры.

23. НАРБУТ Владимир. Литературное обозрение. (Рец. на: Марина Цветаева. Из двух книг. М., 1913). - *Вестник Европы*, СПб., 1913, VIII, с. 355-356.

Наряду с несомненным талантом автора отмечается слабость некоторых стихов, их приторность, туманность.

24. [Объявление.] - *Крымское слово*, Феодосия, 1913, № 2, 23 ноября, с. 3; см. также *Жизнь Феодосии*, 1913, № 57, 24 ноября, с. 2.

В литературном отделении вечера 24 ноября в клубе приказчиков выступают Ц и С. Эфрон.

25. [Б.п.] Среди любителей. - *Южные ведомости*, Симферополь, 1913, № 268, 27 ноября, с. 3.

Об участии 24 ноября в дивертисменте к пьесе Юшкевича "Распад" С. Эфрона и сестер Цветаевых.

26. ЭРЕНБУРГ И. Заметки о русской поэзии. - *Гелиос*, П., 1913, № 1, ноябрь, с. 16.

Ц - создатель "интимной поэзии детства".

27. Партизан. Вечер "поэзии и музыки". - *Жизнь Феодосии*, 1913, № 67, 18 дек., с. 3; см. также *Южное слово*, Симферополь, 1913, № 398, 18 дек. с. 4; *Южные ведомости*, 1913, № 285, 18 дек., с. 3; *Крымское слово*, 1913, № 6, 20 дек., с. 3.

О выступлении 15 декабря сестер Цветаевых (в помещении общества приказчиков).

28. ЭРЕНБУРГ И. Новые поэтессы. - *Гелиос*, П., 1913, № 2, декабрь, с. 45.

Стихи Ахматовой и Ц открыли новый мир в поэзии.

29. ЭРЕНБУРГ И. Русская литература во Франции. - *Гелиос*, П., 1913, № 2, декабрь, с. 50.

В *Mercure de France* помещена статья Шюзевиля о молодой поэзии, в частности, о Ц.

1914

30. ЛЬВОВА Н. Холод утра. Несколько слов о женском творчестве. - *Жатва*. Литературные альманахи. Кн. 5. М., "Жатва", 1914, с. 249-256.

О "Волшебном фонаре". Наряду с легкостью и певучестью стиха Ц - разбросанность, отсутствие глубины, присущей Нелли и Ахматовой.

31. [Б.п.] Предисловие. - В кн.: Избранные стихи русских поэтов. Период третий. Вып. II. Типография М. Стасюлевича, Пб., 1914, с. V.

Ц отнесена к "импрессионистам", "конкретно-символистам".

32. ХОДАСЕВИЧ В. Русская поэзия. Обзор. - *Альциона*. Альманах изда-

тельства "Альциона". Кн. I, М., 1914; (издание 1-е, 2-е), с. 209.

О слабости стихов в сборнике "Волшебный фонарь".

33. ЭЛЛИС [Кобылинский Л.Л.]. Ангел-хранитель ("Мать задремала в тени на скамейке.."), В рай ("На диван уселись дети.."). - В его кн.: Арго. Арго - Забытые обеты - Мария. Две книги стихов и поэма. М., "Мусагет", 1914, с. 37, 29-30.

Посвящено Ц.

34. П-н. Студенческий вечер. - *Жизнь Феодосии*, 1914, № 72, 5 янв., с. 3.

Выступление сестер Цветаевых 3-го января прошло хуже прежних.

35. Ни-ни [Гамалов С.А.]. Феодосийские силуэты. XXIII. Студенческий вечер. - *Кримская почта*, Симферополь, 1914, № 233, 8 янв., с. 3; см. также *Южное слово*, 1914, № 413, 10 янв., с. 4.

О вечере 3-го января. Хорошие стихи Ц и плохая их декламация сестрами Цветаевыми.

36. ШАГИНЯН М., Женская поэзия. - *Приазовский край*, Ростов-на-Дону, 1914, № 116, 4 мая, с. 3.

Неудовлетворительная оценка для сборника "Волшебный фонарь".

37. [Б.п.] Приезд. - *Жизнь Феодосии*, 1914, № 131, 11 июля, с. 3.

Сообщение о приезде в Коктебель М. и А. Цветаевых.

1915

38. КАДМИН Н. [Абрамович Н.]. Поэтессы В. Рудич, М. Шагинян, А. Ахматова, Крандиевская, М. Цветаева, Л. Столица. - В его кн.: История русской поэзии от Пушкина до наших дней. Т. II. М., "Московское из-во", 1915, с. 311.

В стихах Ц - детские впечатления.

39. ИВАНОВ Вяч. Исповедь земле ("Под березой белой, что в овраге плачет.."). - *Русское слово*, М., 1915, № 296, 25 дек., с. 3.

Посвящено Ц [посвящение появилось позже, в его сб. "Свет вечерний", Oxford, 1962, с. 84].

1916

40. ЦВЕТАЕВА Анастасия. Дым, дым и дым. М., 1916, с. 5, 28, 126-130, 136-139, 147, 155-156, 170, 176, 179, 208-209.

Книга дневниковых записей с посвящением сестре Марине. Ряд эпизодов с участием Ц.

41. МАНДЕЛЬШТАМ О. "Не веря воскресенья чуду.." - *Аполлон*, Пб., 1916, № 9-10, с. 75. См. также в сборниках О. Мандельштама: *Tristia*, Пб.-Б., 1922, с. 22-23; *Камень*. Первая книга стихов. М.-Пг., Гиз, 1923, с. 79-80; *Стихотворения*, М.-Л., Гиз, 1928, с. 105-106.

Посвящено Ц.

42. МАНДЕЛЬШТАМ О. "В разноголосице девического хора..". (1), "На розвальнях, уложенных соломой.." (2). - *Альманах муз*, Пг., "Фелана", 1916, с. 112 (1), 113 (2). См. также в сборниках О. Мандельштама: *Tristia*, Пб.-Б., 1922, с. 12 (1), 13-14 (2); Вторая книга. М.-Пг., "Круг", 1923, с. 14-15 (2); *Стихотворения*. М.-Л., Гиз, 1928, с. 97-98 (1).

Посвящено Ц.

43. ПАРНОК С. Сонет ("Следила ты за играми мальчишек .."), "Смотрят снова глазами незрячими ..". - В ее кн.: Стихотворения. Пг., Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1916, с. 41, 14.

Стихи о Ц.

44. ЧУРИЛИН Т. Из детства далечайшего. Главы из поэмы. - *Гюлистан*. Альманах II. М., Товарищество А. И. Мамонтова, 1916, с. 91-96.

Посвящено Ц.

45. ДМИТРИЕВ И. Вечер современных поэтесс. - *Женская жизнь*, М., 1916, № 2, 22 янв., с. 19-20; см. также *Рампа и жизнь*, М., 1916, № 3, с. 10.

Стихи Ц обладают свежестью и изяществом. Будущее Ц "чрезвычайно интересно". [Фотография.]

46. РЫНДИНА Лидия. Поэзия современности и женщина-поэтесса. - *Женская жизнь*, М., 1916, № 3, 15 февр., с. 17.

Интимный характер лирики Ц.

1917

47. ВОЛОШИН Максимилиан. Голоса поэтов. (Рец. на: София Парнок. Стихотворения. Петр., 1916. - Осип Мандельштам. Камень. Стихи. Петр., 1916.) - *Речь*, Пб., 1917, № 129, 4 июня, с. 3.

У молодых поэтов, в т. ч. у Ц, отмечается большая непринужденность в слиянии стиха и разговорного голоса по сравнению со старшим поколением. Разбор стихотворения С. Парнок "Смотрят снова глазами незрячими .." (см. № 43).

1918

48. [МАЯКОВСКИЙ В.]. Братская могила. - *Газета футуристов*. М., 1918, 15 марта, с. 1.

Упрек Ц за ее строки из стихотворения "Чуть светает ..".

49. ЭРЕНБУРГ И. Четыре [поэтессы]. - *Новости дня*, М., 1918, № 16, 13 апр. (31 марта), с. 4.

Краткая характеристика Ц. Отмечается истинно русский характер, бунтарство, "звонкость" ее поэзии.

50. СМОРОДИН Алексей [Грифцов В.А.]. Сорок восемь поэтов. - *Понедельник*, М., 1918, № 14, 3 июня (21 мая), с. 4.

В "Весеннем салоне поэтов" среди ценных стихотворение Ц "Настанет день, печальный, говорят ..".

1919

51. ВОЛОШИН Максимилиан. Две ступени: 1. Взятие Бастилии ("Бурлит Сент-Антуан. Шумит Пале-Рояль .."). 2. Бонапарт ("Париж в огне. Король низложен с трона .."). 3. Термидор ("Катрин Тео во власти прорицаний .."). - В его кн.: Демоны глухонемые. Харьков, "Камена", 1919, с. 21-23; см. также в его сб.: Демоны глухонемые. Изд. 2-е, Б., Книгоиз-во писателей в Берлине, 1923, с. 28-29.

Посвящено Ц.

52. [Б.п.] "Дворец искусств". - *Вечерние известия Московского Совета*, 1919, № 231, 3 мая, с. 4.

Ц читала стихи 2 мая на "празднике труда".

1920

53. ЗЕМЕНКОВ Борис, СИДОРОВ Гурий, СОКОЛОВ Ипполит. Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов. Весна 1920, листовка, с. 5.

Ц включена в группировку "интимистов".

54. [Б.п.] Альманах. - *Крымская мысль*, Феодосия, 1920, № 547, 7 марта, с. 3.

В издательстве "Киммерика" готовится выпуск альманаха с участием Ц.

55. [Б.п.] Первый номер устного журнала. - *Известия*, М., 1920, № 242, 29 окт., с. 2.

На вечере 25 октября Ц читала стихи.

1921

56. [Б.п.] Театр РСФСР (первый). - *Вестник театра*, М., 1921, № 78-79, 4 янв., с. 25.

Объявлено об участии Ц в переделке "Гамлета" по Шекспиру и "Златоглава" по Клоделю.

57. [Б.п.] От редакции. Около переделок. II. - *Вестник театра*, М., 1921, № 83-84, 22 февр., с. 15.

По поводу письма Ц об участии в переделке "Гамлета" и переводе "Златоглава". Редакция не возлагала "больших надежд" на участие Ц в этих работах.

58. МЕЙЕРХОЛЬД Вс. Около переделок. III. Письмо В. Бебутову. - *Вестник театра*, М., 1921, № 83-84, 22 февр., с. 15.

Отрицательное отношение к Ц. Предостережение Бебутову по поводу совместной работы с Ц.

59. БЕБУТОВ Вал. Около переделок. IV. Открытое письмо Мейерхольду. - *Вестник театра*, М., 1921, № 83-84, 22 февр., с. 15.

По поводу письма Ц.

60. [Б.п.] Судьба и работы русских писателей и журналистов за 1918-1921 гг. - *Русская книга*, Б., 1921, № 3, с. 35.

Находясь в Крыму, Ц участвовала в феодосийских сборниках.

61. [Б.п.] Новости литературы и науки. - *ПиР*, 1921, № 2, с. 242.

Ц подготовила к печати сборник стихов и две поэмы.

1922

62. БЕЛЫЙ Андрей [Бугаев Б.Н.]. М. И. Цветаевой ("Не исчислю я..."). - *Эпопея*. Литературный ежемесячник под ред. Андрея Белого. № 2, М.-Б., "Геликон", 1922, с. 11.

Стихотворение посвящено Ц.

63. БЕЛЫЙ Андрей [Бугаев Б.Н.]. Марине Цветаевой ("Неисчислимы.."). - В кн.: Белый А., После разлуки. Берлинский песенник. Пб.-Б., "Эпоха", 1922, с. 123.

См. № 62. Имеются разночтения.

64. ВЫШЕСЛАВЦЕВ Б. (Рец. на: Пересвет I. Изд. Васильева, М., 1921; Северные дни. Сборник II. М., 1922). - *Феникс*. Сборник художественно-литературный, научный и философский. Кн. I. М., "Костры", 1922, с. 183.

Положительно отмечается "Стенька Разин" Ц.

65. ЗВЯГИНЦЕВА Вера. "А я отдам всю роскошь знаний..". - В кн.: Звягинцева Вера. На мосту. Стихотворения. М., М.С.Н.Х., 1922, с. 13.

Эпиграф из Ц.

66. КРУГЛИКОВА Е. [Графический силуэт Марины Цветаевой]. - В ее кн.: Силуэты современников. I. Поэты. М., "Альциона", 1922, с. 25.

67. КУЗМИН М., ВОЙНОВ В. Д.И.Митрохин. М., Гиз, 1922, с. 114-119.

Воспроизведены иллюстрации Митрохина к книге Ц "Царь-Девица".

68. ОЛЬДИН П. (Рец. на: Сборник "Свиток" № 1. Издательство литературного кружка "Никитинские субботники". М., 1922, с. 177). - *Утренники*. Кн. 2. Пб., М.С.Кауфман и Д.А.Лутохин, 1922, с. 146.

Стихи альманаха характеризуются строфой из стихотворения Ц "По холмам - круглым и смуглым..".

69. ОЦУП Н. Всероссийский Союз Поэтов. 2-й сборник. - *Альманах Цеха поэтов*. Кн. третья. Пг., 1922, с. 71.

О ритмическом сходстве стихов Мандельштама и стихотворения Ц "Конь - хром.."

70. ПАВЛОВ Михаил. (Рец. на: Марина Цветаева. Версты. Стихи. Изд. "Костры", 1921 г., 53 стр.). - *Феникс*. Сборник художественно-литературный, научный и философский. Кн. I. М., "Костры", 1922, с. 187-188.

Главное в сборнике - музыка, цыганские напевы. Ц в стихах "отпраздновала буйную степную волю". Указывается на ряд неубедительных, безвкусных строк.

71. СВЕНТИЦКИЙ А. (Рец. на: Марина Цветаева. Версты. "Костры", М.) - *Утренники*. Кн. 2. Пб., М.С.Кауфман и Д.А.Лутохин, 1922, с. 153.

Сборник раскритикован как слабый и "образец безвкусицы".

72. [Б.п.] Литературный кружок "Никитинские субботники". Хроника. *Свиток*. I. М., Литературный кружок "Никитинские субботники", 1922, с. 175-176.

В 1921 г. Ц выступала со стихами на заседаниях кружка.

73. [Б.п.] Хроника. Понедельник Всеросс. Союза Писателей. - *Свиток*. I. М., 1922, с. 173.

На собраниях Союза 1921 г. Ц выступала со стихами.

74. [Б.п.] Хроника. Литературный кружок "Никитинские субботники". - *Свиток*. 2. М., 1922, с. 128.

31 декабря 1921 г. Ц на вечере читала "Конец Казановы".

75. [Б.п.] Литературная хроника. - *Начало*. Литературно-художественный, научно-популярный и публицистический альманах. № 2-3. Иваново-Вознесенск, Губполитпросвет, 1922, с. 155.

О статье И. Эренбурга "О русской поэзии во французском журнале "Signaux de France et Belgique". Ц - в группе отрицающих революцию.

76. ЭРЕНБУРГ Илья. Марина Ивановна Цветаева. - В его кн.: Портреты русских поэтов. Б., Книгоиздательство "Аргонавты", 1922, с. 150-152; см. также в его кн.: Портреты современных поэтов. М., "Первина", 1923, с. 73-74.
- Внешний и поэтический облик. Две стороны поэзии Ц ("две бабки"). Дерзость, бунтарство. Отношение к России.
77. [Б.п.] Русская книга за границей. - *ВР*, 1922, № 1, 9 янв., с. 23.
- В берлинском издательстве "Огоньки" предполагается выпуск нового сборника.
78. М.С. [Слоним М.] Обзор журналов. - *ВР*, 1922, № 4, 30 янв., с. 24.
- "Современные Записки" в 1921 г. опубликовали хорошие стихи Ц.
79. Д.В. [Выгодский Д.И.] Всероссийский Союз Поэтов. - *Петербург*, 1922, № 2, янв., с. 21.
- Новаторство Ц в стихотворении "Конь - хром .." (применение спондеев).
80. [Б.п.] Хроника. Москва. - *Вестник литературы*, Пг., 1922, № 1 (37), с. 24.
- Ц завершила поэму "Царь-Девушка", ряд пьес и выпускает книгу стихов "Китеж-город".
81. [Б.п.] Судьбы и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918-1922 гг. - *НРК*, 1922, № 1, с. 45.
- О выходе в Москве и Берлине сборников Ц.
82. КУБИКОВ Ив. [Дементьев И.Н.] (Рец. на: "Пересвет". Сборник I-я. Кн-во Васильева, М., 1921, с. 115). - *ПиР*, 1922, № 1, с. 292-293.
- Отмечается "истерическое" поклонение Ц Блоку в ряде стихов.
83. [Б.п.] Книжные новости. - *Правда*, М., 1922, 25 февр., с. 4.
- О выходе книги стихов Ц в издательстве "Костры".
84. ПАВЛОВИЧ Надежда. Московские впечатления. - *Литературные записки*, Пг., 1922, № 2, с. 8.
- О ритме стихов Ц.
85. ЭРЕНБУРГ Илья. (Рец. на: Марина Цветаева. "Разлука". Стихи. Изд. "Геликон", Б., 1922. - "Стихи к Блоку". Изд. "Огоньки", Б., 1922). - *НРК*, 1922, № 2, февр., с. 17.
- Рецензия на сборники в виде открытого письма к Ц. Отмечается особое мастерство владения словом.
86. МАНДЕЛЬШТАМ О. Литературная Москва. I. - *Россия*, М., 1922, № 2, с. 23.
- О женской поэзии. Стихи Ц - "богородичное рукоделие", они слабее стихов Адалис.
87. Д.В. [Выгодский Д.И.] (Рец. на: Илья Эренбург. Портреты русских поэтов, Берлин, К-во "Аргонавты", 160 с.). - *Россия*, М., 1922, № 2, с. 28.
- "Нескрываемым субъективизмом автора" объясняется наличие Ц в книге.

88. БИК Э.П. [Бобров С.П.] (Рец. на: Марина Цветаева. Конец Казановы. К-во "Созвездие", М., 1922, с. 80). - *ЛиР*, 1922, № 2, с. 363-364.
Ц одаренная, но не может показать себя зрелым художником. Язык Ц - новый в поэзии. Трактовка Ц образа Казановы.
89. М.С. [Слоним М.] (Рец. на: Марина Цветаева. Разлука (книга стихов). 1922, Из-во "Геликон", Москва-Берлин). - *ВР*, 1922, № 13, 1 апр., с. 24.
О новом звучании стихов Ц, более широком использовании отрывистых ритмов, "нарочитом укорочении фраз". Символизм поэмы "На красном коне".
90. [КУСИКОВ А.] Александр Кусиков по поводу. Всякие случаются вещи. - *Нл*, 1922, к № 29, 30 апр., с. 6.
О том, как Эренбург под псевдонимом хвалит стихи Ц и свои собственные, еще не напечатанные.
91. [Б.п.] Литературная жизнь. - *Книга и революция*, Пг., 1922, № 4 (16) с. 76.
О предстоящем выходе в свет сборника *Островитяне* (№ 2) с участием Ц [не вышел].
92. Ант. [Антокольский П.] (Рец. на: Марина Цветаева. "Разлука". Кн-во "Геликон", Берлин, 1922). - *Нл*, 1922, к № 34, 7 мая, с. 8.
Сборник состоит из "вдохновенных" и "недосказанных" строк. Стихи и поэма - "душевный пожар" автора.
93. П.П.П-н [Потемкин П.] (Рец. на: Марина Цветаева. Стихи к Блоку. Книгоиздательство "Огоньки", Берлин, 1922 г.) - *ВР*, 1922, № 19, 19 мая, с. 24.
Искренность, лиричность, подлинность чувств в книге, "лучшей из книг лирических стихотворений, посвященных чьей-либо памяти".
94. БЕЛЫЙ Андрей [Бугаев Б.Н.]. Поэтесса-певица. - *Голос России*, Б., 1922, № 971, 21 мая, с. 3.
Исследования ритма в стихах сборника "Разлука". Необыкновенная мелодичность, высокая культура стиха Ц.
95. [Б.п.] Литературная хроника. - *Нл*, 1922, № 4, с. 8.
Ц приехала в Берлин.
96. [Б.п.] В "Доме Искусств". - *Н*, 1922, № 47, 23 мая, с. 5.
19 мая выступала Ц с чтением стихов Маяковского и своих. "Ц - хорошая поэтесса, но плохая декламаторша".
97. [Б.п.] "Эмигранты" внутри России. - *ПН*, 1922, № 657, 9 июня, с. 1.
Отношение редакции газеты к открытому письму Ц к А. Толстому по поводу публикации последним письма К. Чуковского о внутренней "эмигрантшине".
98. БРЮСОВ Валерий. Среди стихов. (Рец. на: Марина Цветаева. "Версты". Стихи. Изд. "Костры", М., 1921, с. 56). - *ЛиР*, 1922, № 6, с. 293.
Стихи "запоздали", не соответствуют времени. Лучшее в них - "песня", "народная ворожба".
99. БОГДАНОВСКИЙ. (Рец. на: Марина Цветаева. Конец Казановы. Драматический этюд. - П. Муратов. Кофейня. Комедия в 4-х действиях. Изд. "Дельфин", М., 1922, стр. 64). - *ЕРМНГ*, М., 1922, № 1, июль, с. 126-129.

Сопоставление портретов Казановы, данных Ц и П. Муратовым. У Ц - Казанова традиционный. Язык стихотворного диалога - энергичный, динамичный. Наиболее удачные места - написанные четырехстопным ямбом.

100. БРЮСОВ Валерий. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. - *ПиР*, 1922, № 7, с. 50.

За десятилетие Ц не дала ничего нового ни в содержании, ни по форме.

101. [Б.п.] Литературная хроника. - *Нл*, 1922, № 13, 13 авг., с. 7.

Новые книги Ц "Конец Казановы" и "Версты" (изд-во "Костры") свидетельствуют об огромном поэтическом росте автора.

102. СЛОНИМ Марк. Литература наших дней. - *Новости литературы*, Б., 1922, № 1, с. 7.

О новаторстве Ц в работе над словом.

103. С-кий С. Новые книги. (Рец. на: "Северные дни", сборник II, Москва, изд. "Северные дни", 1922). - *Новости литературы*, Б., 1922, № 1, с. 58.

Лучшие стихи в сборнике - Ц и Н. Павлович.

104. [Б.п.] Литературная хроника. - *ПН*, 1922, № 740, 16 сент., с. 3.

Ц из Берлина уехала в Прагу.

105. ГУЛЬ Р. (Рец. на: Марина Цветаева. "Версты". Стихи. Изд. "Костры", М., 1922, 53 стр.). - *НРК*, 1922, № 11/12, с. 13.

О своеобразии стиха Ц, его звучности, музыкальности. Ц - поэт с "большим голосом".

106. Е.Ш. [Ширяев Е.?] (Рец. на: Марина Цветаева. "Царь-Девница". Поэма-сказка. Изд. "Эпоха"). - *Н*, 1922, № 205, 9 дек., с. 5.

Высокая оценка поэтического языка. Однако объем произведения слишком велик и утомляет читателя.

107. КАМЕНЕЦКИЙ Б. [Айхенвальд Ю.] Литературные заметки. - *Р*, 1922, № 625, 17 дек., с. 11.

Положительная характеристика "Царь-Девницы". "Звуковая яркость", народный колорит поэмы.

108. ДРОЗДОВ Александр. (Рец. на: "Кольцо", Альманах. М., 1922 г. - "Свиток". Альманах. М., 1922 г.). - *Нл*, 1922, № 32, 24 дек., с. 8.

Отдел стихов *Свитка*, где представлена Ц - "богат и обилен".

1923

109. АШУКИН Н. Краткие биографические сведения о поэтах. Марина Цветаева. - В кн.: *Зарницы*. Чтец-декламатор для детей. Сост. Н. Ашукин. М., Т-во "В.В.Думнов, насл. бр. Салаевых", 1923, с. 77.

Большинство стихов Ц о детях трудны для детского восприятия. Библ. 2.

110. ГУСМАН Борис. Марина Цветаева. - В его кн.: 100 поэтов. Литературные портреты. Изд-во "Октябрь", Тверь, 1923, с. 272-273, XV, XVII, XX, XXVIII.

На примерах из стихов дана характеристика творчества. Подчеркивается, что Ц идет в поэзии "окольным путем". Библ. 7.

111. ИВАНОВ Георгий. Почтовый ящик. - *Цех поэтов*. Книга 4-я. Б., "Трирема", 1923, с. 70-72.

В "Световом ливне" мало здравого смысла, одни "захлебывания", чрезмерный восторг от поэзии Пастернака. Критика "Ремесла" за сложность, многословность, "бессмысленность" большинства стихов. Главная драгоценность в них - своеобразные интонации, "очень русский и женский говор".

112. ПАСТЕРНАК Борис. "Нас мало. Нас может быть трое ..". - В его кн.: Темы и вариации. Четвертая книга стихов. М.-Б., "Геликон", 1923, с. 76-77. См. также в его кн.: Две книги. Стихи. М.-Л., ГИЗ, 1927, с. 176.

Под одним из поэтов подразумевается Ц.

113. ТРОЦКИЙ Л. [Бронштейн Л.Д.] Литература и революция. М., Изд-во "Красная новь", 1923, с. 30-31.

Об ограниченности женской поэзии, в т.ч. Ц и Ахматовой. Боготворческий характер их лирики.

114. Ч. (Рец. на: Марина Цветаева. "Царь-Девница". Поэма-сказка. Государственное издательство. М., 1922. С рис. Д. Митрохина, 160 стр.). - *Правда*, М., 1923, 4 янв., с. 5.

"Не в меру снотворная" сказка непригодна ни для детей, ни для взрослых. Книга названа "подарком для буржуазной елки".

115. АДАМОВИЧ Георгий. Русская поэзия. - *Жизнь искусства*, Пг., 1923, № 2 (876), 16 янв., с. 4.

"Версты" Ц - стихи "очень неровные и очень небрежные, но неотразимо-пленительные в своей свежести".

116. БРЮСОВ Валерий. Среди стихов. (Рец. на: Марина Цветаева. Стихи к Блоку. Изд. "Огоньки", Берлин, 1922, стр. 48). - *ПиР*, 1923, № 1, с. 74-75.

Стихи написаны "под тон прославленных молитв", где имя Блока и он сам возведены в культ "Бога".

117. А. Б-х [Бахрах А.] (Рец. на: "Эпопея" № 3 декабрь. Литературный ежемесячник под ред. Андрея Белого. Изд. "Геликон", Берлин, 1922). - *Д*, 1923, № 81, 4 февр., с. 14.

Статья Ц о Пастернаке своеобразна и любопытна.

118. ПЕТРОВСКАЯ Нина. О-во "Книга" - "Kнига", Buch- und Lehrmittelgesellschaft m.b.H. - *Нл*, 1923, № 38, 4 февр., с. 8.

В магазине общества продается "Царь-Девница" Ц.

119. ДРОЗДОВ Александр. (Рец. на: "Струги". Альманах. Кн. 1. Изд-во "Манфред", Берлин, 1923). - *Нл*, 1923, № 40, 18 февр., с. 7.

В альманахе "умелые" стихи Ц.

120. ЛУРЬЕ В. (Рец. на: Илья Эренбург. "Звериное тепло", изд. "Геликон". Берлин, 1923 г.). - *Спологи*, Б., 1923, № 15-16, с. 42-43.

Приведены строки из сборника, написанные под влиянием Ц.

121. РОДОВ Семен. Грешница на исповеди у Госиздата. [В статье: "Оригинальная" поэзия Госиздата]. - *На посту*, М., 1923, № 2/3, с. 142, 149-150, 151; см. также в кн.: Жизнь и знание, М., 1926, с. 150-151.

Выражается негодование по поводу издания сборника Ц "Версты". Резкая критика стихов, где встречаются строки о церкви, Бого-

родице. Ц и Е. Волчанецкая с их отношением к церкви.

122. Мих. Ос. [Осоргин М.] (Рец. на: "Струги". (Литерат. Альманах, кн. 1. Изд. "Манфред", Берлин, 1923)). - *Д*, 1923, № 105, 4 марта, с. 12.
 Посредственный материал альманаха, несмотря на участие крупных имен (в т.ч. Ц).
123. МОЧУЛЬСКИЙ К. Русские поэтессы. - Марина Цветаева и Анна Ахматова. - *Звено*, П., 1923, № 5, 5 марта, с. 2.
 Об особенностях поэзии Ахматовой и Ц. Связь поэтов со своими городами. "Ц - вихрь, Ахматова - тишина". Различные выражения любви к России.
124. П.Л. (Рец. на: "Эпопея". № 3. Под редакцией Андрея Белого.) - *Н*, 1923, № 283, 13 марта, с. 5.
 О "Световом ливне". "... Пастернак талантливый, но этого "кровного славословия" не заслужил".
125. ЛАВРЕНЕВ Б. "Христолюбивая палингенезия". (Литературные заметки). - *Туркестанская правда*, Ташкент, 1923, № 54, 14 марта, с. 8.
 Критикуется Госиздат за издание "Верст" Ц. О насыщенности ее стихов религией. Наряду с "чудесной метрикой и ритмикой" отмечается истерический характер стихов сборника.
126. ЛИТОВЦЕВ С. [Поляков С.Л.] "Современные Записки", № XIV. - *Д*, 1923, № 117, 18 марта, с. 13.
 "Фортуна" Ц необходимо было публиковать в одном номере целиком.
127. ЦЕТЛИН Мих. "Современные Записки" XIV (I). - *ПН*, 1923, № 894, 20 марта, с. 2.
 Пьеса "Фортуна" близка к французскому романтическому театру, хотя в ней имеет место и "русский буйный задор".
128. [Б.п.] Во всероссийском союзе писателей. - *Россия*, М., 1923, № 7, с. 32.
 Упоминание среди выступающих в союзе.
129. ЛУРЬЕ Вера. (Рец. на: Марина Цветаева. Ремесло. Книга стихов. Изд. "Геликон", Берлин, 1923). - *НРК*, 1923, № 3/4, с. 14-15.
 Сборник - вершина творчества Ц. О силе стихов и характера автора. Поэзия Ц "богата бесконечными возможностями".
130. БЕЛЫЙ Андрей [Бугаев Б.Н.] О России в России и о России в Берлине. - *Беседа*, Б., 1923, № 1, с. 228.
 Ц как поэт сформировалась в России.
131. БАХРАХ Александр. Поэзия ритмов. (Рец. на: Марина Цветаева. Ремесло. Книга стихов. Книгоиздательство "Геликон". Берлин. 1923. 166 стр.) - *Д*, 1923, № 133, 8 апр., с. 19.
 "Ремесло" - зенит поэзии Ц, предел ее устремлений. Особенности стихов, их звучания. Сборник сложный, "для немногих". Тема России.
132. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Всеволод. (Рец. на: Марина Цветаева. Версты. Стихи. "Костры". М., 1922. - Версты. Стихи. Госиздат. М., 1922). - *Записки передвижного театра*, Пг., 1923, № 54, 9 апр., с. 7-8.
 Восторженная рецензия. Выделяется цыганский характер стихов, их песенность, богатый ритм. Ц и русская культура.

133. [Б.п.] Хроника литературы и искусства. "Эпопея", № 3. - *Звено*, П., 1923, № 11, 16 апр., с. 3.
"Световой ливень" - это не критика, а "вакхический дифирамб".
134. [Б.п.] Хроника литературы и искусства. "Современные Записки", кн. XIV. - *Звено*, П., 1923, № 11, 16 апр., с. 3.
"Фортуна" названа среди лучших произведений настоящего времени.
135. МАСЛОВ Ф. (Рец. на: Марина Цветаева. Ремесло. Книга стихов. Берлин, 1923, 166 стр. - Марина Цветаева. Психея. Романтика. Берлин, 1923, 114 стр.) - *Книга и революция*, Пг., 1923, № 4 (28), с. 72-73.
Музыкальность стихов. Отсутствие последовательности в их содержании. Ц "готова поклониться всему, что сжигала", и "сжечь все, чему поклонялась". В целом поэзия Ц - явление преходящее, случайное.
136. П-ск. Новые книги. (Рец. на: Марина Цветаева. "Царь-Девушка". Госиздат. 1923 г.) - *Новый художественный Саратов*, 1923, № 13, с. 11.
Недоумение по поводу содержания поэмы. Критика в адрес Госиздата.
137. РОДОВ Семен. Эстетическая критика, как орудие классовой самозащиты. - *На посту*, М., 1923, № 4, с. 76.
Ц - представитель буржуазной литературы.
138. КУМОВ Савва. Боевой участок литературного фронта. - *Литературный еженедельник*, Пг., издание "Красной газеты", 1923, № 19, 12 мая, с. 11.
Среди примеров творчества нетрудовой интеллигенции - строки Ц.
139. [Б.п.] Русская культура на Западе. - *Д*, 1923, № 161, 13 мая, с. 12. См. также: *Р*, 1923, № 774, 13 мая, с. 11; *Д*, 1923, № 202, 1 авг., с. 6.
Об издании в Германии альманаха *Кубок* с участием Ц.
140. A.S. Dr. Savielly Tartakower. Das russische Revolutionsgesicht. Verlag "Renaissance". - *Н*, 1923, № 336, 18 мая, с. 6.
Сожаление по поводу отсутствия в антологии стихов Ц.
141. СВЕНТИЦКИЙ А. Отсебятиня. - *Литературный еженедельник*, Пг., издание "Красной газеты", 1923, № 20-21, 26 мая, с. 14.
О бесполезности издания книги И. Эренбурга "Портреты русских поэтов".
142. [Б.п.] *Rossica*. - *Звено*, П., 1923, № 14, 28 мая, с. 3.
В газете *Nouvelle Revue* опубликованы переводы на французский Ц и других поэтов, выполненные Л. Савицкой.
143. Д'Ор О. [Оршер О.Л.] Искусство ненавидеть. - *Правда*, М., 1923, № 121, 3 июня, с. 2.
Анализ печати в эмиграции. Упоминание.
144. ЧУЖАК Н. [Насимович Н.Ф.] Лефо-подножка. (Дискуссионный ответ тов. Л. Сосновскому). - *Правда*, М., 1923, № 121, 3 июня, с. 7.
Упоминание в связи с деятельностью Госиздата.
145. А.Б. [Бахрах А.] (Рец. на: Марина Цветаева. Психея. Романтика. Изд-во З.И.Гржебина, Берлин. 1923 (114 стр.)). - *Д*, 1923, № 196, 24 июня, с. 15.

Романтизм Ц в сочетании с действительностью. О "взрывном" характере и неуравновешенности стихов. Ц - "самая талантливая поэтесса".

146. [Б.п.] В кругах писателей и ученых. - *Д*, 1923, № 196, 24 июня, с.13.

Ц приготовила к печати сборник "Драматические сцены" и прозу "Земные приметы".

147. СТРУВЕ Г. (Рец. на: Марина Цветаева. Ремесло. (Изд. Геликон. 1923. 166 стр.). Психея. (Изд. З.И.Гржебина. 1923, 114 стр.)). - *Р*, 1923, № 779, 24 июня, с. 14.

Сравнительная характеристика поэзии Ахматовой и Ц. О петербургской и московской линиях в русской поэзии. Влияние русской народной песни. Романтизм поэзии Ц.

148. ТАТАРИНОВ В. "Эпопея". Кн. 1-4. Изд. Геликон. - *Р*, 1923, № 785, 1 июля, с. 15.

Богат поэтический отдел - Ц, Ходасевич и др.

149. ТРОЦКИЙ Л.Д. [Бронштейн Л.Д.] Формальная школа поэзии и марксизм. - *Правда*, 1923, № 166, 26 июля, с. 2-3.

Лирика Ахматовой, Ц, Шкапской непригодна для формирования взглядов нового человека.

150. [Б.п.] Русская культура на Западе. - *Д*, 1923, № 226, 29 июля, с. 10; см. также: *Д*, 1923, № 260, 9 сент., с. 10.

Об издании *Романтического альманаха* (вместо *Кубка*) с участием Ц. [Издан не был.]

151. БАЛЬМОНТ К. Где мой дом? - *ПН*, 1923, № 1008, 5 авг., с. 2-3; см. также в его кн.: Где мой дом? Очерки (1920-1923). Пр., изд-во "Пламя", 1924, с. 169-182.

Описываются тяжелые дни поэта в Москве в 1920 г. Дружба с Ц. Духовный портрет Ц, ее доброта и самоотверженность. О дочери Ц Але.

152. МЕЧИСЛАВЦЕВ [Свентицкий А.] (Рец. на: Марина Цветаева. "Царь-Девушка". Поэма-сказка. Рисунки Д. Митрохина. Гос. изд., М., 1922.) - *Красный журнал для всех*, Л., 1923, № 7/8, с. 87.

Недоумение по поводу содержания поэмы, а также целесообразности ее издания.

153. [Б.п.] "Кубок". - *Р*, 1923, № 851, 16 сент., с. 9.

В издательстве "Север" выходит альманах *Кубок*, где будет опубликован цикл "Плащ" Ц. [Не вышел.]

154. ГУЛЬ Роман. Мораль в искусстве. - *Н*, 1923, № 448, 30 сент., с. 8.

".. красному и белому пафосу посвящены сильнейшие произведения". О "Левом марше" Маяковского и "Правом марше" ["Посмертный марш"] Ц.

155. Эрг. [Гуль Р.] М. Цветаева. Психея. - *Н*, 1923, № 466, 21 окт., с. 8.

"Психея" - лучшая из последних книг Ц. Особенности цветаевской романтики. Ц и Ахматова.

156. СТРУВЕ Глеб. Черный кэб. Романтический отрывок ("Кошкой вскочить на подножку кэба .."). - *Р*, 1923, № 886, 27 окт., с. 2.

Посвящено Ц.

157. М.С. [Слоним М.] Среди книг и журналов. Сборник "Окно" [II]. - *ВР*,

1923, № 18, 1 ноября, с. 89.

Среди авторов, "лучших писателей, находящихся за границей" - Ц.

158. [Б.п.] Жизнь писателей. - *Н*, 1923, № 478, 4 ноября, с. 8.

Ц приготовила к печати дневник своей жизни "Земные приметы".

159. БЕЛЫЙ Андрей [Бугаев Б.Н.] Арбат. - *СЗ*, 1923, XVII, с. 159.

Среди посещавших Эллиса в гостинице "Дон" - Ц.

160. ЛУРЬЕ В. (Рец. на: "Цех поэтов", IV-я книга, изд. Трирема, Берлин, 1923). - *Д*, 1923, № 332, 9 дек., с. 11.

Полемика с Г. Ивановым (см. № 111). Оценка Г. Ивановым поэзии Ц и Пастернака.

161. Г. (Рец. на: "Из новых поэтов". Сборник стихов. Составил Б. Бродский. Изд. "Мысль". Берлин, 1923, 123 стр.). - *Н*, 1923, № 501, 11 дек., с. 6.

Стихотворение Ц в сборнике - нехарактерное.

1924

162. ВЛАДИСЛАВЛЕВ И.В. Цветаева Марина Ивановна. - В его кн.: Русские писатели. Опыт библиографического пособия по русской литературе XIX-XX ст. М.-Л., 1924, с. 420-421.

Библ. 10.

163. ВОЛКОНСКИЙ Сергей. Посвящение. - В его кн.: Быт и бытие. Б., "Медный всадник", 1924, с. VII-XVI.

Книга посвящена Ц. Приведены причины посвящения. Об участии Ц в создании книги. Картины быта семьи Ц послереволюционных лет. Упоминаются письма Ц к Волконскому.

164. МИТРОХИН Л. [Обложка книги "Царь-Девушка"]. - В кн.: Государственное издательство за пять лет. Под ред. Л. И. Рузера. М., 1924, табл. XXI.

[Воспроизведена в цвете.]

165. НИКИТИНА Е.Ф. Поэты и направления. (Пути новейшей поэзии.) - *Свиток*. № 3. Альманах литературного общества "Никитинские субботники". М.-Л., "Земля и фабрика", 1924, с. 166.

Творчество Ц самобытное, богатое ритмами, обладающее "исконным русским звуком", но неровное.

166. ПАРНОК София. Б. Пастернак и другие. - *Русский современник*. Литературно-художественный журнал. № 1. М.-Л., 1924, с. 311.

О влиянии поэзии Пастернака на Ц.

167. Кн. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ Д. Предисловие. - В кн.: Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. Составил кн. Д. Святополк-Мирский. П., изд-во "Франко-русская печать", 1924, с. XII.

Ц - "талантливая, но безнадежно распущенная москвичка".

168. СЛОНИМ М. Художественная литература. В кн.: Русская зарубежная книга. Часть первая. Библиографические обзоры. Пр., Комитет русской книги и из-во "Пламя", 1924, с. 104.

Отмечается возросшее мастерство Ц.

169. [Б.п.] Художественная литература. В кн.: Русская зарубежная книга. Часть первая. Библиографические обзоры. Пр., Комитет русской книги и из-во "Пламя", 1924, с. 119, 129.
Библ. 7.
170. А.П. (Рец. на: Екатерина Галати. Золотой песок. Вторая книга стихов. Москва, 1924. 48 стр.). - *Нл*, 1924, № 11 (528), 13 янв., с. 6.
О подражании Кузмину и Ц.
171. С. Л-н. (Рец. на: Женская лирика. Изд-во "Мысль". Берлин, 1923, 61 стр.). - *Нл*, 1924, № 17 (534), 20 янв., с. 7.
Вошли не лучшие стихи Ц.
172. [Б.п.] Литературное чешско-русское единение. - *Д*, 1924, № 370, 26 янв., с. 8.
Ц выступала на вечере 19 января.
173. БОБРОВ Сергей. (Рец. на: Марина Цветаева. "Царь-Девица". Поэма-сказка. Госиздат, М., 1922, с. 160. - Марина Цветаева. "Ремесло". Книга стихов. К-во "Геликон", Москва-Берлин, 1923, с. 168). - *ПиР*, 1924, № 1, с. 276-279.
Достоинства и недостатки сборников. Песенность поэмы, ее "былинный лад". С этих двух книг "начинается серьезная история М. Цветаевой как поэта".
174. ЛЕЛЕВИЧ Г. [Кальмансон Л.Г.] 1923 год. Литературные итоги. - *На посту*, М., 1924, № 1, с. 79.
Отмечается остро-эмигрантский характер сборника "Ремесло".
175. ЗНОСКО-БОРОВСКИЙ Е. Среди книг и журналов. Заметки о русской поэзии. (Рец. на: Марина Цветаева. Ремесло. Книга стихов. Изд. Геликон. Москва-Берлин. 1923). - *ВР*, 1924, № 3, февраль, с. 95-97.
Особенности стихов - в их гибкости, необыкновенной певучести. О сложности стихов сборника. "Новогодняя" - "лучший образец" застольной русской песни.
176. [Б.п.] Прага. Общее собрание Союза русских писателей и журналистов. - *Р*, 1924, № 987, 4 марта, с. 4.
Ц избрана в состав редакционной комиссии литературного альманаха.
177. СМЕРНОВ Ник. Солнце мертвых. Заметки об эмигрантской литературе. - *Красная новь*, М., 1924, № 3, с. 263.
Отмечается душевное смятение поэта в сборнике "Психея".
178. ЛЕЛЕВИЧ Г. [Кальмансон Л.Г.] Наши литературные разногласия. - *Звезда*, Л., 1924, № 3, с. 285; см. также в его кн.: О принципах марксистской литературной критики. Л., 1925, с. 14.
Критика Воронского за "отдачу издательств на растерзание Ходасевичам, Волошиным, Цветаевым..." и т.д.
179. [Б.п.] Прага. Русский народный университет. - *Р*, 1924, № 1020, 11 апр., с. 4.
Лекция Н. Мельниковой-Папоушек "Женское творчество" посвящена Ахматовой, Шкапской, Ц.
180. Ос. [Осоргин М.] (Рец. на: "Печать и революция". Журнал литер., искусства, крит. и библиограф. Кн. 1. Госуд. изд. 1924, стр. 332). *ПН*, 1924, № 1223, 17 апр., с. 3.

Отмечается объективный характер отзыва С. Боброва (см. № 173).

181. НБДЗЕЛЬСКИЙ Евг. (Рец. на: František Kubka. "Básníci revolučního Ruska". Lidova knihovna Aventina, sv. 2, Praha, 1924, стр. 106). - *Д*, 1924, № 442, 20 апр., с. 11.
Оценка сопоставления Ф. Кубкой в книге "Поэты революционной России" имен Пастернака и Ц.
182. [Б.п.] Жизнь писателей. - *Нл*, 1924, № 90 (607), 20 апр., с. 9.
О выходе "Молодца". Ц написала "Поэму Горы" и "Поэму Конца".
183. СЛОНИМ М. Литературные отклики. - *ВР*, 1924, № 4, с. 56, 58.
Полемика с А. Крайним. В эмиграции только книги В. Ходасевича и Ц - "подлинные достижения".
184. ТУКАЛЕВСКИЙ Вл. Эмигрантские журналы (обзор). - *ВР*, 1924, № 8/9, с. 245.
Живые слова, чувство времени в стихах Ц в отличие от стихов И. Бунина и К. Бальмонта (о сборнике *Окно*, III).
185. Эрг. [Гуль Р.] (Рец. на: "Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака." Составил кн. Д. Святополк-Мирский. Изд-во "Франко-русская печать". Париж. 1924, 211 стр.) - *Нл*, 1924, № 112 (629), 18 мая, с. 6.
Приводится фраза составителя о Ц (см. № 167). "Непобедимые ритмы" Ц заслуживают большего внимания.
186. В.А. (Рец. на: "Воля России", май, № 8/9, Прага, 1924). - *Д*, 1924, № 475, 1 июня, с. 11.
Пьеса "Феникс" интересна.
187. Ан-ов Р. (Рец. на: Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. Составил кн. Д. Святополк-Мирский. Изд-во "Франко-русская печать", Париж, 1924). - *Д*, 1924, № 492, 22 июня, с. 10.
Оценка Ц, данная составителем, считается "весьма" субъективной (см. № 167).
188. КАМЕНЕЦКИЙ Б. [Айхенвальд Ю.] Литературные заметки. - *Р*, 1924, № 1078, 22 июня, с. 3.
"Кедр. Апология" - "панегирик в неудержимом восторге". Наряду с недостатком сдержанности отмечается "меткость и тонкость" многих замечаний Ц.
189. Д-ская А. [Даманская А.] (Рец. на: "Записки наблюдателя". Литературные сборники. - Книга первая. - Прага 1924 г.) - *Д*, 1924, № 504, 6 июля, с. 10.
Высокая оценка прозы "Кедр. Апология" и стихов Ц.
190. СЛОНИМ М. Зарубежные журналы и альманахи. - *ВР*, 1924, № 14/15, с. 245.
Статья Ц "Кедр. Апология" интересна.
191. Мих. Ос. [Осоргин М.] (Рец. на: Кн. Сергей Волконский. Быт и бытие. Из прошлого, настоящего, вечного. К-во "Медный всадник". Берлин. 1924). - *СЗ*, 1924, XX, с. 426.
О посвящении книги Ц.
192. СОСНОВСКИЙ Л. Случайность. - *Правда*, М., 1924, № 177, 6 авг., с. 3.

О книге С. Волконского "Быт и бытие". С сарказмом разбирается предисловие, посвященное Ц, и история возникновения книги.

193. АДАМОВИЧ Георгий. Литературные заметки. - *Звено*, П., 1924, № 88, 6 окт., с. 2.

Отрицательная характеристика статьи Ц о кн. Волконском ("Кедр. Апология"), названной "мелко-неврастеническими записями". Подчеркивается "кликушеский стиль" статьи. Половина стихов Ц - "совсем плохие вещи". В них "много московской барышни". Но некоторые ее стихотворения "совершенно неотразимы и полны глубокой прелести".

194. БЕНЕДИКТОВ М. "Современные Записки", книга XXI. - *ПН*, 1924, № 1367, 9 окт., с. 2.

Очерк "Вольный проезд" отличается яркостью красок и наблюдательностью автора.

195. М.О. [Осоргин М.] (Рец. на: "Русский современник", № 3, Ленинград-Москва). - *ПН*, 1924, № 1379, 23 окт., с. 3.

Тихонов, Есенин и Ц названы "лучшим трио" современной русской поэзии.

196. Б.К. [Айхенвальд Ю.] "Современные Записки". Книга XXI. Париж, 1924. - *Р*, 1924, № 1188, 29 окт., с. 5.

"Вольный проезд" - яркие зарисовки революционного быта.

197. [Б.п.] Марина Цветаева. Молодец. Изд. "Пламя". Прага, 1924 год. I/16, стр. 105. - *Россия*, М., 1924, № 10, с. 32.

Об издании и оформлении книги.

198. И. "Современные Записки". Кн. 21. Париж. 1924 г. - *Д*, 1924, № 618, 16 ноября, с. 9.

Воспоминания "Вольный проезд" интересны и правдивы.

199. [Б.п.] Прага. Годичное собрание Союза русских писателей и журналистов. - *Д*, 1924, № 630, 2 дек., с. 3.

В правление Союза избран С. Эфрон, в редакционную комиссию - Ц.

200. В.Л. (Рец. на: "Русский современник". Литературно-художественный журнал. Книга третья. Ленинград-Москва. 1924). - *Д*, 1924, № 635, 7 дек., с. 11.

Хорошие поэты, в т.ч. Тихонов, Ц, Есенин, представлены слабыми стихами.

201. ОСОРГИН Мих. Российские журналы. - *СЗ*, 1924, XXII, с. 428, 429.

Расцветом своей поэзии в эмиграции Ц "обязана Москве и пезжитому в тяжкие годы".

202. Мих. Ос. [Осоргин М.] (Рец. на: Владимир Маяковский. Для голоса. Гос.издат. РСФСР. Берлин. 1923). - *СЗ*, 1924, XXII, с. 456.

В будущем Ц и Маяковский окажутся на одной ступени признания. Ц - поэт "более широкого и более литературного размаха".

1925

203. ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС В. Список произведений, разбитых по декламационным методам. IV. Метод напевный. - В его кн.: Искусство декламации. Л., Книжный сектор ГУБОНО, 1925, с. 123.

Рекомендуется стихотворение Ц "Отмыкала ларец железный...".

204. ГОЛЛЕРБАХ Э. Образ Ахматовой. - В кн.: Образ Ахматовой. Антология. Ленинградское общество библиофилов, 1925, с. 12.
Стихи Ц, хотя и с "надрывами", но пленяют "мистической правдой и глубиной".
205. ЕЖОВ И.С., ШАМУРИН Е.И. Цветаева Марина. - В кн.: И.С.Ежов и Е.И.Шамурин. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней. "Новая Москва", 1925, с. 588.
Библ. 9.
206. ПОЛЯНСКИЙ Валерьян. Социальные корни русской поэзии от символизма до наших дней. - В кн.: И.С.Ежов и Е.И.Шамурин. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней. "Новая Москва", 1925, с. XIV.
Ц - представитель мелкобуржуазной интеллигенции, "вне всяких течений".
207. ШАМУРИН Е.И. Основные течения в дореволюционной русской поэзии XX века. - В кн.: И.С.Ежов и Е.И.Шамурин. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней. "Новая Москва", 1925, с. XXXIII.
Символизм нашел отражение в поэзии Ц.
208. [Б.п.] Литературные вечера русских и чешских писателей. - ПН, 1925, № 1448, 14 янв., с. 5.
О вечере 25 января с участием Ц.
209. ПОСТНИКОВ С. По поводу ("Русский современник", № 1, 2, 3). - ВР, 1925, № 1, с. 235, 236.
Ц ближе к России, чем к загранице.
210. СЛОНИМ М. Литературные задворки. - ВР, 1925, № 1, с. 135.
Ц названа подлинным писателем.
211. [Б.п.] "Гнездо". - Д, 1925, № 686, 8 февр., с. 6.
В новом издательстве "Гнездо" (Париж) намечен выпуск сборника стихов Ц "Тетрадь".
212. Джин. Прага. Литературный вечер. - Д, 1925, № 686, 8 февр., с. 6; см. также ПН, 1925, № 1473, 12 февр., с. 5.
Артист А. Брей 1 февраля читал стихи Ц.
213. ХОДАСЕВИЧ В. Брюсов (отрывки из воспоминаний). - СЗ, 1925, XXIII, с. 218.
Брюсов не мог простить Ц ее независимости.
214. СЛОНИМ М. Литература эмиграции. - ВР, 1925, № 2, с. 177.
В эмиграции только два настоящих поэта - Ц и Ходасевич.
215. ЭФРОН С. Октябрь. - На чужой стороне, Пр., 1925, XI, с. 137.
В конце октября 1917 г. Ц находилась в Крыму.
216. Ю.А. [Айхенвальд Ю.] (Рец. на: Марина Цветаева. Молодец. Сказка. 105 стр.). - Р, 1925, № 1372, 10 июня, с. 5.
О трудном восприятии сказки, об отсутствии "логики смысла" и наличии "логики звуков".
217. ВИШНЯК Марк. Не только pro domo sua .. - Д, 1925, № 787, 11 июня, с. 2.

Ц - эмигрант поневоле.

218. ХОДАСЕВИЧ Владислав. Заметки о стихах. I (М. Цветаева, "Молодец"). - ПН, 1925, № 1573, 11 июня, с. 4.

О сочетании народного стиля (сказки) со стилем книжной поэзии у Пушкина и Ц. Количественные соотношения песенности и книжной литературы. Анализ "Молодца" с позиции обработки народной поэзии. - О богатстве поэтического языка Ц.

219. В.Т. (Рец. на: 1. Георгий Венус. Полустанок. Берлин, 1925. 2. Наталья Кистьяковская. Астрея. Париж, 1925). - Сегодня, Рига, 1925, № 192, 29 авг., с. 7.

"Стихи Георгия Венуса технически слажены прилично, но пока сказать, кто он, нет никакой возможности: тут и Есенин, и Ц, и Эренбург".

220. ХОДАСЕВИЧ Владислав. Там или здесь? - Д, 1925, № 804, 18 сент., с. 2.

В эмиграции "пишет свои лучшие вещи Ц".

221. [Б.п.] Прага. Русск. писател. и журналистов Союз. - Д, 1925, № 806, 20 сент., с. 5.

О выходе сборников *Ковчег*. В редакции - Ц.

222. А.Б. [Бахрах А.] Библиография. (Рец. на: Н. Асеев. - Поэмы. Госуд. из-во, Ленинград. 1925, 90 стр.). - Д, 1925, № 812, 27 сент., с. 3.

Указывается на подражание Асеевым А. Белому, Ц, Есенину и др.

223. [Б.п.] Прага. Русское празднование семилетия Чехословацкой республики. - Р, 1925, № 1496, 1 ноября, с. 9.

Артист И. Малинин читал стихотворение Ц "Москва".

224. Джин. Прага. Литературные вечера. - Д, 1925, № 847, 6 ноября, с. 4.

Упоминается выступление Ц о Брюсове и доклады Слонима и Бема о творчестве Маяковского, Пастернака, Ц.

225. [Б.п.] В Чешско-русской едноте. - ПН, 1925, № 1705, 13 ноября, с. 4.

На вечере 22 октября Ц прочла свои воспоминания, А. Брей прочел ее стихи.

226. [Б.п.] Календарь писателя. - ПН, 1925, № 1710, 19 ноября, с. 3.

Ц готовит вечер своих стихов и подготовила сборник *Умисли*.

227. [Б.п.] Календарь писателя. - ПН, 1925, № 1722, 3 дек., с. 3.

Окончен "Герой труда".

228. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ Д. Современная английская литература. Поэты. - Д, 1925, № 872, 6 дек., с. 3.

Поэзия Д. Стивенса имеет много общего с поэзией Ц.

229. АЙХЕНВАЛЬД Ю. Литературные заметки. - Р, 1925, № 1527, 9 дек., с. 2.

Об альманахе *Ковчег*. "Поэма Конца" слишком сложное и малопопулярное произведение.

230. Н. К-г. [Кнорринг Н.] (Рец. на: "Своими путями. № 8-9, 1925). - ПН, 1925, № 1728, 10 дек., с. 3.

Приводится определение Ц понятия Родины.

231. С.К. *Ковчег*. Сборник Союза русских писателей в Чехословакии. - Д, 1925, № 884, 20 дек., с. 4.

"Поэма Конца" - произведение большого таланта.

232. Джин. Прага. Общее собрание Союза русских писателей и журналистов. - *Д*, 1925, № 885, 22 дек., с. 4.

Вечер воспоминаний Ц о Брюсове имел успех.

233. Р-ин А. [Рудин А.] Русская книга. (Рец. на: Марина Цветаева. Молодец. Сказка. Изд. "Пламя".) - *Перезвоны*, Рига, дек., № 5, с. 124.

Высокая оценка сказки с ее особенностями народной речи и ритмами народных песен.

234. СЕДЫХ Андрей [Цвибак Я.М.] У Марины Цветаевой. (От парижского корреспондента "Сегодня"). - *Сегодня*, Рига, № 291, 25 дек., с. 10.

О приезде Ц в Париж. Ее портрет, интервью с Ц.

235. [Б.п.] [Редакционное вступление к очерку "Мои службы".] - *Сегодня*, Рига, 1925, № 294, 31 дек., с. 3.

Воспоминания Ц - яркие очерки "художественно воспроизводящие" московскую жизнь периода военного коммунизма.

236. СТЕПУН Ф. (Рец. на: Arthur Luther. Geschichte der russischen Literatur. Bibliographisches Institut. Leipzig. 1924. (499 стр.)). - *СЗ*, 1925, XXVI, с. 482.

Критика в адрес А. Лютера за отсутствие в книге Ц.

1926

237. ВИТМАН А.М., ПОКРОВСКАЯ Н.Д. (Хаимович), ЭТТИНГЕР М.Е. Цветаева М.И. - В их кн.: Восемь лет русской художественной литературы (1917-1925). Библиографический справочник. М.-Л., ГИЗ, 1926, с. 277-278.

Библ. 9. Библ. о Ц 16.

238. В.Ч. Благонамеренный. Книга II. - *Версты*. № 1. П., 1926, с. 211-212.

Положительная оценка "Поэта о критике" и "Цветника".

239. ЗЛОБИН Вл. "Версты" [№ 1]. - *Новый дом*. Литературный журнал. Под ред. Н. Берберовой, Д. Кнута, Ю. Терапиано и В. Фохта. № 1, П., 1926, с. 35-37.

Язвительная характеристика журнала и его авторов. Злые выпады против Ц. Эпиграф из Гельдердина считается неуместным.

240. МАЦУЕВ Н.И. Цветаева М. - В кн.: Художественная литература, русская и переводная 1917-1925 гг. Указатель статей и рецензий. Москва-Одесса. Издание книжно-библиотечных работников Беловской М., Мацуева Н., Пруссак И. 1926, с. 130.

Библ. 4.

241. НИКИТИНА Е.Ф. Цветаева Марина Ивановна. - В ее кн.: Русская литература от символизма до наших дней. Литературно-социологический семинарий. М., "Никитинские субботники", 1926, с. 418, 476.

Библ. 11.

242. РОДОВ С. По вражеским окопам. 1. Тихий угол. - В его кн.: В литературных боях. М., 1926, с. 90-91.

О стихотворении "Солнце вечера - добрее ..", направленном якобы в аллегорической форме против пролетариата.

243. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ Д. О нынешнем состоянии русской литературы. - *Благонамеренный*. Книга I. Январь-февраль. Брюссель. 1926, с. 93, 97.

Ц - подлинный мастер, но с недостаточно активным восприятием жизни.

244. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ Д. О консерватизме. Диалог. - *Благонамеренный*. Книга II. Март-апрель. Брюссель. 1926, с. 92.

О сложности восприятия стихов Ц.

245. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ Д. Современные Записки. (I-XXVI, Париж 1920-1925). - Воля России. (1922, 1925, 1926 гг. № I-II. Прага.) - *Версти*. № I. П., 1926, с. 207, 209, 210.

Ц - "случайная гостья" для *Современных Записок*. Ей ближе журнал *Воля России*, который в 1925 году прошел "под знаком" Ц.

246. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ Д. Поэты и Россия. - *Версти*. № I. П., 1926, с. 145.

"Державинское начало" в русской поэзии XX века и Ц.

247. С. Новый мир. Книга вторая. Москва, 1926. - *Версти*, № I, П., 1926, с. 229.

"Поэт о критике": "блестящий выпад" против критики.

248. ФОХТ Всеволод. Воля России VIII-IX. Прага, 1926. - *Новый дом*. Литературный журнал. Под ред. Н. Берберовой, Д. Кнута, Ю. Терапиано и В. Фохта. № 1, П., 1926, с. 38-40.

Резкая критика статьи Слонима (см. № 305), особенно той части, где рассматривается поэзия Ц. Отрицание в стихах Ц логики и духовных связей с Россией.

249. ЧЕРНОВА А. В огонь - синь. (Рец. на: Марина Цветаева. Молодец. Сказка. изд. "Пламя", Прага, 1924). - *Благонамеренный*. Книга I. Январь-февраль. Брюссель, 1926, с. 151-154.

Пересказывается содержание и подчеркивается ритмически-музыкальное богатство поэмы; отмечается переплетение земной и потусторонней жизни как одна из сторон творчества Ц.

250. Ш. [Шаховской Д.] Рец. на: Ковчег. Сборник Союза русских писателей в Чехословакии. Изд. "Пламя". 1926. - *Благонамеренный*. Книга I. Январь-февраль. Брюссель, 1926, с. 160-161.

О "Поэме Конца", написанной "пером сказочной птицы русской песни".

251. АЙХЕНВАЛЬД Ю. Литературные заметки. - *P*, 1926, № 1554, 13 янв., с. 3.

Язык "Моих служб" - живой и сочный.

252. [Б.п.] Календарь писателя. - *ПН*, 1926, № 1758, 14 янв., с. 3.

Ц закончила большую статью о критике и критиках.

253. [Б.п.] На писательском вечере. - *B*, 1926, № 227, 15 янв., с. 3.

Ц была на новогоднем вечере.

254. [Б.п.] Вечер Марины Цветаевой. - *ПН*, 1926, № 1754, 10 янв., с. 3; см. также: *D*, 1926, № 905, 16 янв., с. 3.

Вечер назначен на 23 января.

255. Дикс. Судьбы толстого журнала. ("Современные Записки", кн. XXVI). - *Звено*, П., 1926, № 155, 17 янв., с. 7.

Среди наиболее интересного - "живые очерки" Ц.

256. [Б.п.] Вечер Марины Цветаевой. - ПН, 1926, № 1764, 20 янв., с. 3; см. также: Д, 1926, № 910, 22 янв., с. 3; № 921, 4 февр., с. 4; № 923, 6 февр., с. 4; ПН, 1926, № 1778, 3 февр., с. 3; № 1779, 4 февр., с. 3; № 1781, 6 февр., с. 3.
- Окончательная дата вечера - 6 февраля. Программа вечера.
257. КУЛЬМАН Н. Пятилетие "Современных Записок" (книга 26-я). - В, 1926, № 233, 21 янв., с. 3.
- Отмечается тонкий юмор и яркий язык очерка "Мои службы".
258. ОСОРГИН Мих. Поэт Марина Цветаева. - ПН, 1926, № 1765, 21 янв., с. 3.
- Ц - "лучший сейчас русский поэт". О широком диапазоне ее творчества, самобытности таланта, поэтическом языке. Ц и Ремизов. О прозе Ц.
259. СТРУВЕ Глеб. Ковчег. - В, 1926, № 233, 21 янв., с. 3.
- Единственное значительное произведение сборника - "Поэма Конца". О ее достоинствах и особенностях.
260. РЕЗНИКОВ Д. Поэма конца. - Д, 1926, № 912, 24 янв., с. 3.
- Анализ взаимоотношений героев поэмы. О склонности Ц к формулам. Герои поэмы - и быт и бытие. Поэму следовало назвать "Попытка любви".
261. ЦЕТЛИН М. "Современные Записки", XXVI, Париж. - Д, 1926, № 912, 24 янв., с. 3.
- "Мои службы" - живые яркие воспоминания.
262. Н. К-г. [Кнорринг Н.] (Рец. на: "Благонамеренный", журнал русской литературной культуры. Книга I. 1926, Брюссель.) - ПН, 1926, № 1772, 28 янв., с. 3.
- О чрезмерной афористичности стиля авторов (в т.ч. Ц).
263. ЗНОСКО-БОРОВСКИЙ Е.А. Парижские поэты. - ВР, 1926, № 1, с. 158.
- А. Гингер подражает Ц в формальном отношении.
264. РУДИН А. (Рец. на: Ковчег - сборник Союза Русских писателей в Чехословакии - I, под ред. Вал. Булгакова, С.В. Завадского, Марины Цветаевой. Изд. "Пламя" - Прага 1926.) - Перезвоки, Рига, 1926, № 9 (1), с. 250.
- Отмечается богатство и разнообразие ритмов "Поэмы Конца", ее музыкальность.
265. КРАЧКОВСКИЙ Д.Н. Русские писатели о современной русской литературе и о себе. Ответ на анкету. - Своими путями, Пр., 1926, № 10/11, с. 20.
- Ц - в перечне лучших писателей эмиграции.
266. СЛОНИМ М.Л. Русские писатели о современной русской литературе и о себе. Ответ на анкету. - Своими путями, Пр., 1926, № 10/11, с. 21.
- Ц как поэт сложилась в эмиграции.
267. Д.-в. [Резников Д.] Вечер Марины Цветаевой. - Д, 1926, № 923, 6 февр., с. 3.
- О жизненности, "стремительности" стихов Ц (к ее Вечеру 6 февраля).
268. АЙХЕНВАЛЬД Ю. Литературные заметки. - Р, 1926, № 1578, 10 февр., с.

2-3.

Благонамеренный I перегружен афоризмами (относится и к Ц).

269. М.Г. [Гофман М.] Вечер Марины Цветаевой. - *Р*, 1926, № 1580, 12 февраля, с. 5.

Краткое описание вечера, состоявшегося 6 февраля и прошедшего с огромным успехом.

270. ФРИД Я. (Рец. на: И.С.Ежов и Е.И.Шамурин. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней. "Новая Москва". М., 1925. Стр. LXVI + 666.). - *ПиР*, 1926, № 2, с. 222.

Даны не лучшие стихи Ц.

271. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ Д. (Рец. на: Марина Цветаева. "Молодец". Сказка. Изд. "Пламя", 1924). - *СЗ*, 1926, XXVII, с. 569-572.

Творческий рост Ц. Пастернак и Ц. Общая оценка поэзии Ц, ее собственного стиля. О "технических удачах" в новых стихах, романтизме. Высокая оценка последних произведений.

272. Ос. Мих. [Осоргин М.] (Рец. на: Благонамеренный. Журнал русской литературной культуры. Кн. I. Январь-февраль. Брюссель, 1926. Редактор кн. Д.А.Шаховской, руководитель Гр.Соколов (174 стр.)). - *СЗ*, 1926, XXVII, с. 566.

О чрезмерной афористичности статей Ф. Степуна, Ц и Д. Шаховского.

273. КРАЧКОВСКИЙ Д.Н. Анкета "Возрождения". - *В*, 1926, № 275, 4 марта, с. 4.

Наиболее ценные стихи 1925 года у Ц, Ходасевича, Бальмонта.

274. ЧИРИКОВ Е.Н. Анкета "Возрождения". - *В*, 1926, № 275, 4 марта, с. 4.

Среди лучших произведений 1925 г. "Молодец". [Вышел в 1924 г.]

275. КНОРРИНГ Ирина. Цветаевой ("Целый день по улицам слонялась.."). - *ПН*, 1926, № 1824, 21 марта, с. 2.

Посвящено Вечеру Ц 6 февраля 1926 г.

276. ХОДАСЕВИЧ Владислав. Заметки о стихах. (Конкурс "Звена"). - *Д*, 1926, № 954, 14 марта, с. 3.

Стихотворение Д. Резникова "О любви" напоминает "наименее удачные вещи Ц и, следовательно, Пастернака." [Стихотворение приведено].

277. МЕЛЬНИКОВА-ПАПОУШЕК Н. (Рец. на: Благонамеренный (журнал русской литературной культуры) Книга № I - январь-февраль 1926 г. Брюссель. 175 стр.). - *ВР*, 1926, № 3, с. 201-202.

Среди стихов сборника - лучшие Ц. Оригинальны ее афоризмы "О благодарности".

278. [Б.п.] Доклад - диспут. - *Д*, 1926, № 969, 1 апр., с. 3. См. также: *ПН*, 1926, № 1835, 1 апр., с. 4; *В*, 1926, № 304, 2 апр., с. 3.

Ц среди приглашенных на диспут 5 апреля "Культура смерти в русской предреволюционной литературе".

279. [Б.п.] Союз молодых поэтов и писателей. - *В*, 1926, № 317, 15 апр., с. 4. См. также: *Д*, 1926, № 983, 17 апр., с. 4; *ПН*, 1926, № 1851, 17 апр., с. 3.

Программа вечера-концерта 17 апреля с участием Ц.

280. ГОФМАН М.Л. Парижские поэты. - *Р*, 1926, № 1642, 28 апр., с. 5.
Упоминается об отклонении конкурсом *Звена* стихотворения Ц ["Старинное благоговение"].
281. ОСОРГИН Мих. Дядя и тетя. (Рец. на: *Благонамеренный*, книга 2-я, Брюссель, 1926). - *ПН*, 1926, № 1863, 29 апр., с. 2-3.
Фельетон по поводу содержания журнала. Слишком много места отведено Ц и Ремизову. В целом высокая оценка "Поэта о критике" и отрицательная характеристика "Цветника". О Ц и критиках.
282. КРАЙНИЙ Антон [Гиппиус З.] Мертвый дух. - *Голос минувшего. На чужой стороне*. П., 1926, № 4 (XVII), с. 259-260, 262.
Резкая критика группы "эстетов" из *Благонамеренного*, "державшего курс на СССР". Нападки на Ц за ее толкование личности поэта и отношение к критике. Обвинение Ц и Святополк-Мирского во взаимных похвалах.
283. МАЯКОВСКИЙ В. Подождем обвинять поэтов. - *Красная новь*, М., 1926, № 4, с. 223-224.
Читателю предлагаются вместо Ц Сельвинский и Асеев.
284. АЙХЕНВАЛЬД Ю. Литературные заметки. - *Р*, 1926, № 1647, 5 мая, с. 2-3.
Критика статей "Поэт о критике" и "Цветник". Обширная полемика с Ц об отношениях между поэтами, критиками и читателями. Общее и разное у автора и Ц в отношении к критике.
285. ЯБЛОНОВСКИЙ Александр. В халате. - *В*, 1926, № 337, 5 мая, с. 2.
В злой, грубой форме осмеивается полемика Ц с Адамовичем ("Цветник"). Ц сравнивается с писательницей Вербицкой.
286. РЕННИКОВ А. [Селитренников А.М.] Маленький фельетон (Ответ Косте). - *В*, 1926, № 338, 6 мая, с. 5.
Ирония по поводу рифм Ц.
287. СТРУВЕ Петр. Заметка писателя. О пустоутробии и озорстве. - *В*, 1926, № 338, 6 мая, с. 3.
Критика в резкой форме статей Ц в *Благонамеренном* II. Отмечается, что произведения невняты и не заслуживают опубликования.
288. ПОЗНЕР Владимир. Сжигальщики и сжигаемые. - *Д*, 1926, № 1007, 16 мая, с. 4.
Рецензия на *Благонамеренный* II. Дана характеристика "Поэта о критике". Подчеркивается, что Ц слишком завышает требования к критикам.
289. МЕЛЬНИКОВА-ПАПОУШЕК Н. О "Благонамеренном". II. - *ВР*, 1926, № 5, с. 194-195.
Высокая оценка стихов и особенно "Поэта о критике" Ц. Актуальность и острота статьи. О критике Ц формального метода. В "Цветнике" "цитаты подобраны едко, умело и уничтожающе для Адамовича".
290. СТЕПУН Ф. (Рец. на: "Благонамеренный". Журнал русской литературной культуры. Книга II.). - *СЗ*, 1926, XXVIII, с. 483, 485.
"Старинное благоговение" - не из сильных стихов. Оспариваются "ошибочные" и отмечаются "верные" положения статьи "Поэт о критике".

291. АНДРЕЕВ В. "Неотступна, как стужа, ты беспокойней .." - *ВР*, 1926, № 6/7, с. 35.
Эпиграф - строки Ц.
292. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ Д. О "Крысолове" М. Цветаевой. - *ВР*, 1926, № 6/7, с. 99-102.
О читательском восприятии произведений Ц. Переломный момент в ее творчестве. Особенности романтизма Ц. Сатирический характер поэмы.
293. СМИРНОВ Н. На том берегу. Заметки об эмигрантской литературе. - *Новый мир*, М., 1926, № 6, с. 141-142.
О творческом упадке Ц. "Мои службы" - "бездарная болтовня".
294. ЦЕТЛИН Мих. О литературном консерватизме и князе Д. Святополк-Мирском. - *ПН*, 1926, № 1933, 8 июля, с. 4.
Указывается на противоречивость суждений Д. Святополк-Мирского в отношении Ц.
295. ГОРБОВ Д. "Мертвая красота и живучее безобразие". - *Красная новь*, М., 1926, № 7, с. 244-245.
Очерк "Мои службы" - "сплетни".
296. БУНИН И. "Версты" [№ 1]. - *В*, 1926, № 429, 5 авг., с. 3.
Резкие нападки на редакцию журнала. Большинство публикаций, в т.ч. "Поэма Горы", отнесено к "скучным и надоедливym".
297. БИЦИЛЛИ П. (Рец. на: М.О.Гершензон. Статьи о Пушкине. Изд. "Академия", 1926). - *СЗ*, 1926, ХХІХ, с. 488.
Ссылка на статью "Поэт о критике".
298. БИЦИЛЛИ П. Завет Пушкина. - *СЗ*, 1926, ХХІХ, с. 469.
Статья Ц о поэтическом творчестве названа "самонаблюдением высокой точности".
299. ХОДАСЕВИЧ В. О "Верстах". - *СЗ*, 1926, ХХІХ, с. 435-439.
Отрицательная оценка позиции журнала. Сотрудники *Верст* и революция. Об участии Ц в *Современных Записках*.
300. МАКЕБВ И. Эмигрантский снобизм. - *Д*, 1926, № 1072, 5 авг., с. 2.
Удивление по поводу слишком пестрого состава *Верст* № 1 (среди авторов - Ц).
301. АЙХЕНВАЛЬД Ю. Литературные заметки. - *Р*, 1926, № 1729, 11 авг., с. 3.
Критика журнала *Версти* [№ 1].
302. КРАЙНИЙ Антон [Гиппиус З.] О "Верстах" и о прочем. - *ПН*, 1926, № 1970, 14 авг., с. 2-3.
Обвинение редакции *Верст* в просоветских настроениях, контактах с евразийцами. Характерны для поэзии Ц - бесконечные "новшества", "всезабвенность", беспринципность.
303. ЦЕТЛИН Мих. "Версты" [№ 1]. - *Д*, 1926, № 1087, 22 авг., с. 3.
В "Поэме Горы" Ц, несмотря на подражание Пастернаку, сохраняет свое "словесное лицо".
304. ДИВИЛЬКОВСКИЙ А. Самочувствие эмиграции. (Обзор второй - "Современные Записки"). - *ПиР*, 1926, № 8, с. 26.

Саркастическая оценка очерка "Мои службы".

305. СЛОНИМ Марк. Литературные отклики. - *ВР*, 1926, № 8/9, с. 92, 94, 102-103.

Осуждаются критические работы Бунина и Гиппиус, в которых, в частности, имеются выпады против Ц. Рецензия на *Версты* № 1. Характеристика поэзии Ц, ее "Поэмы Горы". Пастернак и Ц - самые содержательные поэты современности.

306. ВОРОНСКИЙ А. Версты полосатые. - *Прожектор*, М., 1926, № 18, с. 18-19.

О *Верстах* № 1. Упоминание Ц.

307. [Б.п.] Календарь писателя. - *ПН*, 1926, № 2010, 23 сент., с. 4.

Ц работает в Вандее над поэмой "Тезей".

308. ЛЕЛЕВИЧ Г. [Кальмансон Л.Г.] (Рец. на: Современный декламатор. Под редакцией Надежды Омельянович и В. Пяста. Изд. "Книга". Л.-М., 1926, стр. 291). - *ПиР*, 1926, № 6, с. 219.

Стихи Ц неприемлемы для сборника.

309. АЙХЕНВАЛЬД Ю. Литературные заметки. - *Р*, 1926, № 1795, 27 окт., с. 3.

Упоминание Ц в связи с нападками А. Крайнего (см. № 282) на *Благонамеренный*.

310. БУНИН Ив. Записная книжка. - *В*, 1926, № 513, 28 окт., с. 4.

Ругается статья Слонима (см. № 305), где дана высокая оценка творчества Ц. О "перекличке" Бунина и Ц с Россией.

311. В.Н. Среди молодых поэтов. - *Д*, 1926, № 1156, 11 ноября, с. 1.

Об обсуждении журнала *Новый дом*, допустившего выпады против Ц (см. № 239).

312. СТРУВЕ Глеб. Литературные "реакционеры". - *В*, 1926, № 541, 25 ноября, с. 3.

О грубости выпадов журнала *Новый дом* (см. № 239) против А. Ремизова и Ц, "двух несомненно крупных, талантливых писателей".

313. СОСИНСКИЙ Бронислав [Сосинский В.Б.] (Рец. на: "Новый дом". Литературный журнал под редакцией Н. Берберовой, Д. Кнута, Ю. Терапиано, В. Фохта. № 1, Париж. 1926.) - *ВР*, 1926, № 11, с. 188.

Защита Ц и Ремизова от нападок *Нового дома* (см. № 239). Критика методов, примененных В. Злобиным.

314. ЯКОВЛЕВ Н. (Рец. на: Е.Ф.Никитина. Русская литература от символизма до наших дней. Литературно-социологический семинарий. С предисловием Н.К.Пиксанова. Кооп. изд. "Никитинские субботники", М., 1926, стр. 544). - *Р*, 1926, № 1824, 1 дек., с. 5.

В книге мало внимания уделено Ходасевичу, Ц, Ахматовой.

315. ЛЕЖНЕВ А. [Горелик А.З.] (Рец. на: "Версты". Журнал под редакцией кн. Святополк-Мирского, П.П.Сувчинского, С.Я.Эфрона и при ближайшем участии Алексея Ремизова и Марины Цветаевой и Льва Шестова. № 1. Париж). - *Красная новь*, М., 1926, № 12, с. 259.

О настроении журнала. Цитируется Д. Святополк-Мирский о "державинском начале" в поэзии Ц и др.

1927

316. БЕЛЕЦКИЙ А.И., БРОДСКИЙ Н.Л., ГРОССМАН Л.П., КУБИКОВ И.И., ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ В.Л. Исторический жанр в современной драматургии. - В их кн.: Новейшая русская литература. Критика - театр - методология. Темы. Библиография. Иваново-Вознесенск. "Основа", 1927, с. 216.
Библ. 1.
317. ВЕРЕСАЕВ В. Что нужно для того, чтобы быть писателем? - В кн.: Как и над чем работать писателю. М.-Л., "Молодая гвардия", 1927, с. 57.
Истинно женская душа проявляется в поэзии Ахматовой, Ц, Чумаченко.
318. ГРОССМАН Леонид. Марина Цветаева. - В его кн.: От Некрасова до Есенина. Русская поэзия 1840-1925. Сборник стихотворений с библиографическими примечаниями. М., кн-во "Современные проблемы", 1927, с. 172.
Библ. 5.
319. ГУЛЬ Роман. В чужом воздухе. - В его кн.: Жизнь на Фукса. М.-Л., Гиз, 1927, с. 204, 211, 216.
О встрече с Ц в Берлине. Ц - "настоящий поэт - в вечной бедности, в тревоге и без друзей".
320. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ Д. Веяние смерти в предреволюционной литературе. - *Версты*, № 2, П., 1927, с. 253.
Отмечается новая фаза в творчестве Ц.
321. ПОСАЖНОЙ П. Марине Цветаевой. Царь Дура. - В его кн.: Песни машины. Стихи. 1924-1926. П., [1927], с. 42-43.
Грубый пасквиль на "Царь-Девуцу".
322. НОВИЧ И. [Файнштейн И.С.] О новой повести Бунина "Митина любовь". - *На литературном посту*, М., 1927, № 2, с. 44.
Осуждается положительная характеристика Ц в *Воле России* (см. № 305).
323. ПАСТЕРНАК Б. Лейтенант Шмидт (из поэмы "1905 год"). Посвящение ("Мельканье рук и ног, и вслед ему.."). - *ВР*, 1927, № 2, с. 34.
Акростих посвящен Ц.
324. ОСОРГИН Мих. Поэт. - *ПН*, 1927, № 2185, 17 марта, с. 3.
Ц "запретила нам профанам, говорить о стихах".
325. [Б.п.] Газета "Дня Русской культуры". - *В*, 1927, № 736, 8 июня, с. 3.
О выходе газеты с участием Ц.
326. КРАСИЛЬНИКОВ Виктор. Борис Пастернак. - *ПиР*, 1927, № 5, с. 79, 84.
"Световой ливень" - "дифирамб своей критической прозорливости и поэту".
327. ОСОРГИН Мих. По полям словесным. - *ПН*, 1927, № 2318, 28 июня, с. 2.
О сочетании "хороших, искренних чувств" с "путанным и холодным" словом в прозе "Твоя смерть".
328. АДАМОВИЧ Георгий. Литературные беседы. Марина Цветаева. - Сергей Ауслендер. - Петербургские сборники стихов. Литературное западни-

чество. - *Звено*, П., 1927, № 2, с. 67-69.

Восторженная оценка прозы "Твоя смерть". Значительное содержание, "настоящий лиризм" и увлекательность рассказа.

329. ХОДАСЕВИЧ Владислав. Декольтированная лошадь. - *В*, 1927, № 821, 1 сент., с. 3.

В статье о Маяковском приведена строфа "Превыше церковей и труб ..". Отмечается, что на поэтический привет Ц Маяковский "ответил бранью".

330. СЛОНИМ Марк. Десять лет русской литературы. Статья первая. - *ВР*, 1927, № 10, с. 73-75.

Оценка поэзии Ц. Особенности ее работы над словом. Ц и Пастернак.

331. ВЛАДИСЛАВЛЕВ И. Рожденные революцией. - *На литературном посту*, М., 1927, № 21, с. 19.

Упоминание в ряду некрупных поэтов.

332. ГОРБОВ Д.А. 10 лет литературы за рубежом. - *ПиР*, 1927, № 8, с. 9, 11, 15, 23-27; см. также в его кн.: У нас и за рубежом. Литературные очерки. Артель писателей "Круг", М., 1928, с. 26-27, 29, 33, 39, 40, 53, 55-59, 61-75.

Анализ зарубежного периода в творчестве Ц. О "Поэме Горы" и "Крысолове". Богатство поэтических форм и ритмов, выразительность, сильные художественные средства и мелочность тем, непонимание революции, оторванность от родины. Критика *Верст* № 1, 2.

1928

333. АНДРЕЕВ Вадим. Заметки о поэзии. - *Стихотворение*. Поэзия и поэтическая критика. I. П., 1928, с. 15.

Ц - среди поэтов-создателей исторической эпохи в поэзии.

334. [Б.п.] Новая книга Марины Цветаевой. После России. Стихи 1922-1925. - *Версти*, № 3, П., 1928, с. 291.

О выпуске части тиража, нумерованной и сигнированной автором.

335. ВЛАДИСЛАВЛЕВ И.В. Цветаева Марина Ив. - В его кн.: Литература великого десятилетия (1917-1927). Том I. М.-Л., Гиз, 1928, с. 272.

Библ. 10; библ. о Ц 16.

336. ГОРБАЧЕВ Георгий. - В его кн.: Современная русская литература. Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей. Л., "Прибой", 1928, с. 21.

Стихи Ц - "утонченно-упадочные".

337. КОЗЬМИН Б. - В кн.: Писатели современной эпохи. Био-библиографический словарь русских писателей XX в. Т. I. Под ред. Б.П. Козьмина. М., ГАХИ, 1928, с. 262-263.

Краткая биографическая справка. Библ. 21; библ. о Ц 7.

338. МАНДЕЛЬШТАМ Р.С. I. Указатель критиков. Горбов Д.Н., Лелевич Г., Родов С.А. - В кн.: Художественная литература в оценке русской марксистской критики. Библиографический указатель. Сост. Р.С. Мандельштам. М.-Л., Гиз, 1928, с. 45, 74, 114.

О Ц библ. 3.

339. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ Д. Годовщины. - *Версти*, № 3, П., 1928, с. 145.

Ц - в перечне "ворошителей и обновителей" языка.

340. ЧЕРНОВА А. (Рец. на: М. Цветаева. "Новогоднее". Версты № 3. Париж 1928). - *Стихотворение*. Поэзия и поэтическая критика. I. П., 1928, с. 16.
О глубоком философском смысле поэмы. Отмечается гармония мысли и формы в нем.
341. СИЗИФ [Адамович Г.] Отклики. - *ПН*, 1928, № 2493, 19 янв., с. 3.
Ирония по поводу выпуска части тиража "После России" в роскошном издании.
342. СОЛОВЕЙЧИК С. (Рец. на: Воля России XI- XII). - *Д*, 1928, № 1313, 29 янв., с. 4.
"Октябрь в вагоне" интересен, написан простым языком.
343. ДАШКОВ Н. [Вейдле В.]. [*Версты* № 3] - *В*, 1928, № 976, 3 февр., с. 2.
Резкая критика стихов Ц ("расплывчатые, многословные"). Ее поэзия - "бледный сколок с пастернаковского мастерства".
344. ГУЛЛИВЕР. Литературная летопись. - *В*, 1928, № 982, 9 февр., с. 3.
О поверхностном и одностороннем ознакомлении Д. Горбова с эмигрантской литературой, в т.ч. с произведениями Ц.
345. СЛОНИМ Марк. Обзор журналов. - *ВР*, 1928, № 2, с. 119.
Восторженная оценка поэмы "Новогоднее".
346. СОСИНСКИЙ Б. О читателе, критике и поэте. - *ВР*, 1928, № 2, с. 60-61, 65.
Поэзия Ц соприкасается с поэзией Некрасова.
347. ГРОССМАН-РОЩИН И. [Гросман И.С.] Александр Блок. - *На литературном посту*, М., 1928, № 3, с. 15.
Стихотворение "Думали - человек .." названо молитвой Блоку.
348. ОЦУП Николай. Питомник молодых авторов. "Воля России", 1928, № 1, 2, 3. - *Д*, 1928, № 1397, 22 апр., с. 3.
О слабости "Попытки комнаты".
349. АДАМОВИЧ Георгий. Литературные беседы. Молодые поэты. - *Звено*, П., 1928, № 4, с. 191.
О низком уровне критических статей в альманахе *Стихотворение* I, в т.ч. статьи Черновой о "Новогоднем" Ц (см. № 340).
350. [Б.п.] По литературным вечерам. Эмигрантская литература. - *На литературном посту*, М., 1928, № 4, с. 93.
Рецензия на доклад Д. Горбова. О его отношении к поэзии Ц (см. № 332).
351. [Б.п.] Вечер Марины Цветаевой. - *ПН*, 1928, № 2641, 15 июня, с. 3. См. также: *ПН*, 1928, № 2643, 17 июня, с. 3.
Программа вечера 17 июня.
352. М.С. [Слоним М.] (Рец. на: Марина Цветаева. После России (стихи 1922-1925 гг.). Париж. 1928). - *Д*, 1928, № 1452, 17 июня, с. 4.
Основные черты поэтического языка Ц. О своеобразном романтизме Ц. Подчеркивается неправильность представления о Ц, как о непонятном поэте.
353. Г.В. "Кочевье". Диспут о "критике в эмиграции". - *Д*, 1928, № 1452,

18 июня, с. 3.

В прениях по докладу М. Слонима выступила Ц. Возражения Г. Адамовича ее суждениям.

354. ХОДАСЕВИЧ Владислав. (Рец. на: Марина Цветаева. После России. Стихи 1922-1925. Париж. 1928). - В, 1928, № 1113, 19 июня, с. 3.

Пути развития творчества Ц. О личности поэта. Ц и Пастернак. Эмоциональное и словесное богатство стихов. Высокая оценка сборника.

355. АДАМОВИЧ Георгий. После России. (Новые стихи Марины Цветаевой.) - ПН, 1928, № 2647, 21 июня, с. 3.

Об основных чертах поэзии Ц - "излучении любви", "цельном ощущении мира", трудности восприятия. Ц и Пастернак. Положительное в целом отношении к сборнику.

356. ХОДАСЕВИЧ Владислав. Молодые поэты. - В, 1928, № 1150, 26 июля, с. 3.

Вадим Андреев подражает Ц и Пастернаку.

357. СЛОНИМ Марк. Литературный дневник. - ВР, 1928, № 7, с. 70.

В стихах В. Андреева влияние Мандельштама и Ц.

358. БАЛЬМОНТ К. О рифме верной и рифме неверной (письмо к юной поэтессе). - ПН, 1928, № 2703, 16 авг., с. 2.

Отмечается чрезмерная вольность у Ц в стихосложении.

359. НУСИНОВ И. (Рец. на: Д. Горбов - "У нас и за рубежом" (литературные очерки). Издание артели писателей "Круг", 1928, с. 224). - Новый мир, М., 1928, № 8, с. 215.

Критика Горбова творчества Ц наивна и не учитывает "социальной природы" Ц и ее читателей.

360. АДАМОВИЧ Георгий. Современные Записки, книга XXXVI. - ПН, 1928, № 2752, 4 окт., с. 2.

"Федра" написана ритмически виртуозно, но тема не удалась.

361. [Б.п.] В.В.Маяковский в Париже. - Евразия, П., 1928, № 1, 24 ноября, с. 8.

Вступление к письму Ц Маяковскому.

Указатель имен

- | | |
|---|--|
| Адалис (Ефрон) А. 86 | Бальмонт К. 151, 184, 273, 358 |
| Адамович Г. 115, 193, 285, 289, 328, 341, 349, 353, 355, 360 | Бахрах А. 117, 131, 145, 222 |
| Айхенвальд Ю. 107, 188, 196, 216, 229, 251, 268, 284, 301, 307 | Бебутов В. 58, 59 |
| Андреев В. 291, 333, 356, 357 | Белецкий А. 316 |
| Антокольский П. 92 | Белый А. (Бугаев Б.Н.) 62, 63, 94, 130, 159, 222 |
| Асеев Н. 222, 283 | Бем А. 224 |
| Ауслендер С. 328 | Бенедиктов М. 194 |
| Ахматова (Горенко) А. 7, 22, 28, 30, 38, 123, 147, 149, 155, 179, 204, 314, 317 | Бик Э. (Бобров С.П.) 88 |
| Ашукин Н. 109 | Бицилли П. 297 |
| | Блок А. 116, 347 |
| | Бобров С.П. 88, 173, 180 |
| | Богдановский 99 |
| | Брей А. 225 |

- Бродский Н. 316
 Брюсов В. 2, 18, 98, 100, 116, 213, 224, 232
 Бунин И. 184, 296, 305, 310, 322
 Венус Г. 219
 Вейдле В. 343
 Вербицкая А. 285
 Вересаев В. 317
 Витман А. 237
 Вишняк М. 217
 Владиславлев И. 162, 331, 335
 Войнов В. 67
 Волконский С. 163, 191-193
 Волошин М. 1, 47, 51, 178
 Волчанецкая (Ровинская) Е. 121
 Воронский А. 178, 306
 Всеволодский-Гернгросс В. 203
 Выгодский Д. 79, 87
 Вышеславцев Б. 64
 Галати Е. 170
 Гамалов С. 35
 Гершензон М. 297, 298
 Гингер А. 263
 Гиппиус Э. 183, 282, 305, 309
 Голлербах Э. 204
 Горбачев Г. 336
 Горбов Д. 295, 332, 338, 344, 350, 359
 Городецкий С. 4, 16
 Гофман М. 269, 280
 Грифцов Б. 50
 Гроссман Л. 316, 318
 Гроссман-Роцин И. (Гроссман И.С.) 347
 Гулливер 344
 Гуль Р. 105, 154, 155, 185, 319
 Гумилев Н. 3, 5, 17
 Гусман Б. 110
 Даманская А. 189
 Дашков Н. (Вейдле В.) 343
 Джин 212, 224, 232
 Дикс 255
 Дивильковский А. 304
 Дмитриев И. 45
 Д'Ор О. (Оршер О.Л.) 143
 Дроздов А. 108, 119
 Ежов И. 205-207, 270
 Есенин С. 195, 200, 219, 222
 Звягинцева В. 65
 Земенков Б. 53
 Злобин В. 239, 313
 Зноско-Боровский Е. 21, 175, 263
 Икар 12
 Иванов Вяч. 39
 Иванов Г. 111, 160
 Кадми (Абрамович) Н. 38
 Каменецкий Б. (Айхенвальд Ю.) 107, 188
 Кистяковская Н. 219
 Кнорринг И. 275
 Кнорринг Н. 230, 262
 Козьмин Б. 337
 Крайний А. (Гиппиус Э.) 183, 282, 302, 309
 Крандиевская Н. 38
 Красильников В. 326
 Крачковский Д. 265, 273
 Кругликова Е. 66
 Кубиков (Дементьев) И. 82, 316
 Кузмин М. 7, 67, 170
 Кузьмина-Караваева Е. 22
 Кульман Н. 257
 Кумов С. 138
 Кусиков А. 90
 Лавренев Б. 8, 125
 Лежнев (Горелик) А. 315
 Лелевич Г. (Кальмансон Л.Г.) 178, 308, 338
 Литовцев (Поляков) С. 126
 Логунов С. 19
 Лурье В. 120, 129, 160
 Львов-Рогачевский (Рогачевский) В. 316
 Львова Н. 30
 Макеев И. 300
 Малинин И. 223
 Мандельштам О. 41, 42, 47, 86, 357
 Мандельштам Р. 338
 Маслов Ф. 135
 Мацуев Н. 240
 Маяковский В. 48, 96, 154, 202, 224, 283, 329, 361
 Мейерхольд В. 58, 59
 Мельникова-Папоушек Н. 179, 277, 289
 Мечиславцев (Свентицкий А.) 152
 Митрохин Д. 67, 164
 Мочульский К. 123
 Муратов П. 99
 Нарбут В. 23
 Недзельский Е. 181
 Некрасов Н. 346
 Нелли (Брюсов В.Я.) 30
 Никитина Е. 165, 241, 314
 Новинский Н. 22
 Нович (Файнштейн) И. 322
 Нусинов И. 359
 Ольдин П. 68
 Осоргин (Ильин) М. 122, 180, 191,

- 195, 201, 202, 258, 272, 281,
324, 327
Оцуп Н. 69, 348
- Павлов М. 70
Павлович Н. 84, 103
Парнок С. 43, 47, 166
Партизан 27
Пастернак Б. 112, 117, 124, 160,
166, 181, 224, 271, 276, 303,
305, 323, 326, 330, 343, 354-356
Перцов П. 13, 14, 20
Петровская Н. 118
Познер В. 288
Покровская (Хаимович) Н. 237
Полянский В. 206
Посажной П. 321
Постников С. 209
Потемкин П. 93
Пушкин А.С. 297, 298
- Ремизов А. 258, 281, 312, 313
Ренников (Селитренников) А. 286
Резников Д. 260, 267, 276
Родов С. 121, 137, 242, 338
Рождественский В. 132
Рудин А. 233, 264
Рудич В. 38
Рындина Л. 46
- Савицкая Л. 142
Свентицкий А. 71, 141, 152
Святополк-Мирский Д. 167, 185,
187, 228, 243-246, 271, 282,
292, 294, 315, 320, 339; доп.
Северянин (Лотарев) И. 14
Седых А. (Цвибак Я.М.) 234
Сельвинский И. 283
Сергеев (Лавренев) Б. 8
Сидоров Г. 53
Сизиф (Адамович Г.) 341
Слоним М. 78, 89, 102, 157, 168,
183, 190, 210, 214, 224, 248,
266, 305, 310, 330, 345, 352,
353, 357
Смирнов Н. 177, 293
Сморodin А. (Грифцов Б.А.) 50
Соколов И. 53
Соловейчик С. 342
Сосинский Б. (В.) 313, 346
Сосновский Л. 144, 192
Степун Ф. 236, 272, 290
Стивенс Д. 228
Столица Л. 22, 38
Струве Г. 147, 156, 259, 312
Струве П. 287
- Татаринov В. 148
Тихонов Н. 195, 200
Толстой А.Н. 97
- Троцкий (Бронштейн) Л. 113, 149
Тукалевский В. 184
- Фофанов К. 14
Фохт В. 248
Фрид Я. 270
- Ходасевич В. 32, 148, 183, 213, 214,
218, 220, 273, 276, 299, 314, 329,
354, 356
- Цветаева А. 25, 27, 37, 40
Цетлин М. 10, 127, 261, 294, 303
- Чернова А. 249, 340, 349
Чириков Е. 274
Чужак (Насимович) Н. 144
Чуковский К. 97
Чумаченко (Гальперин) А. 317
Чурилин Т. 44
- Шагинян М. 6, 22, 36, 38
Шамурин Е. 205-207, 270
Шаховской Д. 250, 272
Ширяев Е. 106
Шкапская М. 149, 180
Шозевиль Ж. 29
- Эллис (Кобылинский Л.) 33
Эренбург И. 2, 10, 26, 28, 29, 49,
75, 76, 85, 87, 90, 120, 141, 219
Эттингер М. 237
Эфрон С. 9, 15, 24, 25, 199, 215
- Юшкевич С. 25
- Яблоновский А. 285
Яковлев Н. 314
- Kubka F. 181
Luther A. 236
Tartakower S. 140

Дополнения

MIRSKY D. S. [СВЯТОПОЛК-Мирский Д.П.] *Mblodets. A Fairy Tale*. By Marina Tsvetayeva. Prague: *Plamya*, 1924. - *The Slavonic Review*, London, Vol. IV, No. 12, March 1926, с. 775-776.

MIRSKY D. S. [СВЯТОПОЛК-Мирский Д.П.] *Marina Tsvetayeva*. - *The New Statesman*, London, 1926, 27 февр., с. 611-613.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

JU. D. A P R E S J A N

TIPY INFORMACII DLJA POVERCHNOSTNO-SEMANTIČESKOGO KOMPONENTA MODELI "SMYSL → TEKST"

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
S O N D E R B A N D 1

In seiner jüngsten Monographie geht Apresjan neue Wege bei der Behandlung von Fragen der Repräsentation semantisch relevanter sprachlicher Einheiten im Rahmen des Modells "Bedeutung ↔ Text". Unter Verwendung von vorwiegend russischem Beispielmateriale zeigt der Autor, welche Arten von semantischer Information bei der linguistischen Beschreibung zu berücksichtigen sind, und schlägt insbesondere eine Unterscheidung von semantischer Tiefen- und Oberflächenstruktur vor.

Wien 1980, 120 Seiten, engl. Zusammenfassung, öS 120.-, DM 17.-, US-\$ 9.- BESTELLUNG/ORDER an: WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Univ. Wien, A-1010 Wien, Liebigg.5

A. K. Ž O L K O V S K I J - Ju. K. Š Č E G L O V

POĚTIKA VYRAZITEL'NOSTI

SBORNIK STATEJ

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
S O N D E R B A N D 2

Erster repräsentativer Sammelband der Arbeiten von A.K.Žolkovskij und Ju.K.Ščeglov zum Modell "Thema ↔ Text". Jeder der 7 Einzelbeiträge steht exemplarisch für eine Möglichkeit dieses Modells, dargestellt anhand von Beispielen aus der alten und neuen russischen und westlichen Literatur. - Inhalt: Predislovie; I. O prieme vyrazitel'nosti PREDVESTIE; II. Pun & Punishment: struktura odnoj "ubijstvennoj" ostroty Bertrana Rassela; III. Tema i variacii. Pasternak i Okudžava: opyt sopostavitel'nogo opisanija; IV. 'Prevoschoditel'nyj pokoj': ob odnom invariantnom motive Puškina; V. Vyrazitel'naja konstrukcija "Zatemnenie" i ee mesto v invariantnoj strukture detskich rasskazov L.N.Tolstogo; VI. "Ispoved'" Archipoëta Kel'nskogo: glubinnaja i poverchnostnaja struktury poëtičeskogo teksta na službe ambivalentnoj temy; VII. Invarianty i struktura poëtičeskogo teksta. Pasternak.

Wien 1980, 256 Seiten, öS 200.-, DM 28.-, US-\$ 15.-
BESTELLUNG/ORDER an: WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Univ. Wien, A-1010 Wien, Liebigg. 5