

## Пушкин в «воспоминаниях» Марины Цветаевой (Мой Пушкин)

ЖИВА БЕНЧИЧ

Živa BENČIĆ, Vseučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za slavistiku  
HR-41000 Zagreb, Ivana Lučića 3  
E-mail: zbencic@ffzg.hr

**Abstract:** Marina Cvetaeva wrote a narrative prose work *My Pushkin* in France in 1937 to commemorate the 100th anniversary of the poet's death. Written in the form of autobiographical memories the work is distinctly set off from occasional essayistic writing then prevailing in emigration circles. In this article the author attempts firstly to enlighten the reasons that prompted Marina Cvetaeva to present Pushkin from an ultimately subjective and inner perspective such as only the autobiographical memory of the proper childhood can offer, i.e. the reasons that made her use rather introspection than the spirit of collective memory (as understood by M. Halbwachs), which took hold of the Russian emigration in the jubilee-year of 1937. Secondly the article analyses the work itself and the mechanism of the autobiographical memory by Cvetaeva herself, which may account for the fact that Cvetaeva's presentation of Pushkin was so different from the stereotypes taken for granted in the emigration community. The peculiar quality of Cvetaeva's Pushkin as "impulsive" and "rebellious" person is derived from the fact that what Cvetaeva is interested in her work are only those aspects of her childhood perception of Pushkin that are in accordance with her present state, which is to say with her self-appreciation, emotional states and convictions, as well as with her myth of the poet and poetic creativity in general.

**Keywords:** Cvetaeva, Pushkin, autobiographical memory, Russian emigration

Тот факт, что жизнь и творчество А. С. Пушкина являлись объектом самого пристального внимания и изучения со стороны русской эмиграции в период с 1920 по 1940 гг., не вызывает большого удивления. Ведь эмиграция восприняла Октябрьскую революцию как катастрофу, т. е. как резкий разрыв со всеми достижениями цивилизации, заложенной еще Петром I — зачинателем великой литературной культуры, которой в новых исторических условиях грозили обеднение, крах и забвение. Именно поэтому в культурной памяти русской эмиграции Пушкину отводилось особое место. Вот что, к примеру, говорит об этом Д. С. Мережковский в статье «Пушкин и Россия», написанной в 1937 г. по случаю столетней годовщины со дня смерти поэта:

Что Пушкин для нас? Великий писатель? Нет, больше: одно из величайших явлений русского духа. И еще больше: непреложное свидетельство о бытии России. Если он есть, есть и она. И сколько бы ни уверяли, что ее уже нет, потому что самое имя «Россия» стерто с лица земли, нам стоит только вспомнить Пушкина, чтобы убедиться, что Россия была, есть и будет (1998: 203).

Если судить по высказыванию Мережковского, то Пушкин для эмигрантов был нечто большее, нежели непреходящая литературная и духовная величина. Он символ той России, которая, терзаемая беспощадными и разрушительными силами большевизма, может сохранять

ся лишь в культурной памяти русского зарубежья. Пушкин, как факт культурной памяти, является таким образом, доказательством стойкости России и гарантией преемственности и непрерывности ее культурного развития и в будущем. «Вспомнить Пушкина» означает другими словами спасти русскую культуру от забвения, сохранить для лучшего, грядущего времени, когда она вновь сможет развиваться свободно и беспрепятственно. В сохранении понимаемой таким образом пушкинской традиции большинство зарубежных русских писателей, особенно представителей радикальной правой ориентации, видит одну из своих основных исторических задач. Это понимание, может быть, наиболее красноречиво отражают слова поэтессы и литературного критика Зинаиды Гиппиус — супруги Мережковского: «мы не в изгнании, мы в послании». Попутно следует указать, что русская диаспора не всегда являет собой монолитное духовное единство — так что, к примеру, Марк Слоним, ведущий критик журнала «Воля России» «левой» ориентации назовет афористичное утверждение Гиппиус всего лишь «утешительным мифом» (цит. по Кудрова 1991: 219–220), а многие литераторы-эмигранты, включая декларативно аполитичную Цветаеву, будут пристально следить за всем, что происходит на литературной сцене на родине, с готовностью приветствуя любое стоящее художественное произведение, появившееся в Советском Союзе.

И всё же, говоря о Пушкине, нельзя не согласиться с утверждением Глеба Струве о том, что русская эмиграция в целом, несмотря на внутренние расхождения в политических взглядах и литературных вкусах, избрала великого поэта знаменем своей культуры, считая его своим учителем (1984: 194). Достаточно посмотреть, с каким энтузиазмом она готовилась отметить столетие со дня смерти поэта. Еще в 1935 г. в Париже был учрежден Пушкинский комитет, который взялся за организацию самых различных мероприятий и культурных проектов, посвященных Пушкину: от панихид и торжеств в ознаменование памяти поэта до юбилейных заседаний и лекций, от вечеров поэзии и выставок до концертов и театральных представлений, от новых изданий пушкинских произведений до посвященных им монографий и научных статей. Согласно данным парижского комитета накануне юбилейного 1937 г. в рядах русской эмиграции было учреждено около 170 подобных комитетов (Клюкин 1992: 64), что действительно самым красноречивым образом свидетельствует о ее стремлении сохранить живую память о своем национальном гении.

Юбилейные торжества, на которых русская диаспора совместно воздавала почести Пушкину, могли бы послужить прекрасным примером коллективной памяти — в том значении, в каком ее понимает Морис Хальбвакс, один из ведущих специалистов в области социально-психологических исследований этого феномена в первой половине XX в. Учение Хальбвакса, изложенное прежде всего в его произведении «Общественные рамки памяти», мы могли бы свести к нескольким

пунктам. Когда речь идет о коллективной памяти, французский социолог прежде всего подчеркивает, что об общем прошлом помнит не общественная группа, а каждый отдельный человек, но исходя при этом из перспективы группы, к которой принадлежит (1992: 40). Правда, отдельный человек не в состоянии непосредственно помнить прошлое, им самим не пережитое, в отличие от автобиографического припоминания, при котором к нему мысленно возвращаются его личные впечатления и опыт. Значительные события и личности прошлого он может помнить лишь опосредованно — на основании исторических документов, устных и письменных преданий, а также при поддержке группы и ее институтов. Немаловажный толчок к этому человек помимо всего прочего получает именно путем подобных коллективных «юбилейных» мероприятий, каковые устраивались и по поводу столетия со дня смерти Пушкина — как в Советском Союзе, так и за его пределами. Необходимо подчеркнуть, что согласно мнению Хальбвакса, наши воспоминания — о каком бы типе памяти ни шла речь — отнюдь не выглядят как окаменевшие остатки, по которым можно точно восстановить прошедшее (47). Прошлое, хранящееся в нашей памяти, — это по сути изменчивая социальная конструкция, оформляемая согласно интересам настоящего (40). Усилия общества, например, были бы напрасны, если бы оно пыталось сохранить в памяти историческую личность или событие в их конкретном, первоначальном облике. Любая личность и любой исторический факт в момент проникновения в коллективную память превращается в мораль, понятие или символ, обретая тем самым значение и становясь частью общественной системы идей (188).

До какой степени коллективная память обусловлена социальным контекстом и его действующей системой идей, в какой мере по сути любая общественная группа в соответствии со своими актуальными духовными интересами формирует собственную коллективную память, зачастую совершенно отличную от памяти, в которой какая-либо другая группа хранит информацию о тех же самых исторических событиях, — все эти вопросы мы сможем снова проиллюстрировать на примере Пушкина. Обратимся к статье «Борьба за Пушкина», которую по поводу празднования великого юбилея в 1937 г. опубликовал в журнале «Харбинское время» литератор-публицист и богослов Кирилл Зайцев. О какой борьбе здесь идет речь? Из статьи проистекает, что речь идет о борьбе эмигрантской России за «исконного» Пушкина, которого советская власть, стилизуя и фальсифицируя его образ и произведения, пытается показать как предтечу современного строя. И как иностранец, не зная русского оригинала, может понять, что «революционизированный» и «пролетаризированный» Пушкин есть попросту плод советской пропаганды, — вопрошает Зайцев. Большую проблему он видит в том, что удачные переводы Пушкина — исключительная редкость, а причину подобного положения вещей он объясняет следующим образом:

Почему так? Это сложный и большой вопрос. Может быть, потому, что Пушкин слишком здоров, слишком прост, слишком исполнен меры, слишком классичен и выдержан. Иностранцы ищут по большей части в русском искусстве «проблематики», экзотики, мятежности, борения, изощренного новаторства, чего-то дрязнящего нервы, тревожащего дух... Ничего подобного нет в Пушкине. Пушкин — воплощенное душевное равновесие, спокойствие. «Все в нем гармония, все диво» (1998: 181–182)<sup>1</sup>.

За скрытым упреком, брошенным Зайцевым иностранной публике, кроется страх, что в ее глазах новое советское мифотворчество могло бы выглядеть как правдивое, а не ложное представление о прошлом. Родину запрудили клеветнической литературой, которая Царскую Россию выставляет кровавой темницей, а царя деспотом — негодует далее автор. Отношения царя с Пушкиным описываются крайне омерзительно, а в качестве духовного ядра всей жизни поэта и его творчества подчеркивается борьба с царским режимом. Но несмотря на все попытки советская пропаганда не может скрыть правду об истинном положении вещей, — продолжает Зайцев в оптимистических тонах, ибо факты, которые всё же проникают до сознания читателя, подрывают все ее попытки:

Сквозь толщу лжи и клеветы, вопреки всем стараниям советских перьев, с такой яркостью просвечивает пленительный облик поэта и величественный образ царя, что весь «монтаж» оказывается ни к чему: он падает, обезвреженный, к ногам поэта и царя... (186).

Цитируемые места ясно говорят в пользу тезиса о том, что образ Пушкина, отпечатавшийся в коллективной памяти русской диаспоры, существенно отличался от образа, который в то же самое время сформировался в Советском Союзе. Естественно, что русское эмигрантское общество в ожидании политического возврата к прошлому подчеркивало государственность, а не революционность Пушкина, его лояльность царю и православной церкви, а не, скажем, юношеские симпатии к декабристам или его эпикурейство. И восхищение пушкинским чувством меры, похвала ясности и простоте его поэтического выражения совершенно понятны, если учесть, что большинство русских писателей-эмигрантов, особенно представителей старшего поколения, гнушалось радикальным модернизмом и авангардистскими тенденциями, которые, правда, появились еще в дореволюционной России, но расцвет пережили в ранние двадцатые годы, то есть, в советское время. Потому и не кажется удивительным, что эти писатели с консервативными вкусами больше всего ценили «сдержанность», «гармоничность» и «классику» произведений Пушкина. П. Д. Скотто в своем замечательном обзоре эмигрантской литературы о Пушкине в период с 1920 по 1940 гг. отметил еще один, чисто идеологический аспект в подчеркивании чувства меры у поэта. Анализируя пушкиниану Петра Струве, Скотто приходит к выводам, которые более или менее касаются и

<sup>1</sup> Парафраза начальной строки стихотворения Пушкина «Красавица», написанного в 1832 г.

остальных писателей, публицистов и литературных критиков первой волны русской эмиграции. Они сводятся к следующему:

Для Струве Пушкин прежде всего воплощение «меры», «мерности», «самоограничения» и «самообуздания». И в то время, как на все эти черты традиционно смотрели как на ключевые элементы пушкинского поэтического стиля, Струве делает шаг вперед от эстетики и наполняет их недвусмысленно моральным и этическим содержанием. Струве рассматривал их как важнейший фактор отражения духа «петровского» прошлого России, как противоядие против моральной и духовной «чрезмерности», которую он считал характерной для русского революционного настоящего. Он чувствовал, что русские должны беречь и лелеять указанные характеристики, чтобы в скором времени обеспечить национальное возрождение своей страны (1987: 15).

\*

Любая память, включая и коллективную, избирательна. Из тьмы ушедшего времени она извлекает на свет лишь то, что отвечает настоящему. Поэтому в двадцатые и тридцатые годы XX в. в русской эмиграции с именем Пушкина связывался, как мы убедились, совершенно определенный комплекс идей. Но на данном этапе нас интересует следующий вопрос: как относилась к этому комплексу идей Марина Цветаева, которая, с 1922 г., после того, как она покинула родину, до начала 1937 г., когда она завершила свое «воспоминание» в прозе о Пушкине («Мой Пушкин»), и сама уже приобрела пятнадцатилетний эмигрантский стаж. Из этих пятнадцати лет три года после короткого пребывания в Берлине она провела в Праге, а остальные двенадцать лет — в Париже, где оставалась до своего возвращения в Советский Союз в 1939 г.<sup>2</sup> Цветаева своим желанием участвовать в торжествах, посвященных столетию со дня смерти Пушкина не отличалась от других писателей русской диаспоры. Однако что же касается ее восприятия Пушкина, она далеко отстояла от стереотипов, принятых в эмигрантском обществе. Более того, из ее письма, посланного 24 января 1936 г. ее старой подруге из Чехии Анне Тесковой, явствует, что образ Пушкина, какой мы знаем по ее стихам и прозе, большей частью формировался именно в ходе полемики с этими стереотипами:

У меня три Пушкина: Стихи к Пушкину, которые совершенно не представляю себе, чтобы кто-нибудь осмелился читать, кроме меня. Страшно-резкие, страшно-вольные, ничего общего с канонизированным Пушкиным не имеющие, и все имеющие — обратное канону. Опасные стихи... Это месье поэта — за поэта ... они мой, поэта, единоличный вызов — лицемерам тогда и теперь ... Есть у меня проза — «Мой Пушкин» ... это раннее детство: Пушкин в детской — с поправкой: в *моей* ... И есть, наконец, французские переводы вещей: Песня из Пира во время чумы, Пророк, К няне, Для берегов отчизны дальней, К морю, Заклинание, Приметы — и еще целый ряд ...» (1991: 19–130).

«Стихи к Пушкину», как мы видим, задуманы как прямая расправа с консервативными «пушкинианцами» (ср. *Бич жандармов бог студен-*

<sup>2</sup> Собственно говоря, следовало бы сказать, что она жила в окрестностях Праги и в окрестностях Парижа, ибо стесненные материальные обстоятельства, с годами становившиеся все более тяжелыми, не позволяли ей жить в самих городах.

тов...), которые во имя идеализированного прошлого Царской России остаются глухи к свободолобию и бунтарству поэта, а также к трагичности его судьбы. В отличие от стихов, прозаическое произведение «Мой Пушкин» не обременено полемическими тонами, но необходимо сразу же отметить, что по своей форме автобиографического припоминания оно также резко отличается от соответствующей эссеистской литературы, процветавшей в то время в эмигрантских кругах.

Возникает вопрос, почему Цветаева решила изобразить Пушкина, исходя из крайне субъективной, внутренней перспективы автобиографического припоминания о собственном детстве? Ответ до некоторой степени прост: в момент создания произведения она, очевидно, с большей легкостью могла погрузиться в интроспекцию, нежели в дух коллективной памяти, господствовавший в ее среде.

Одна из причин, почему Цветаева не могла взирать на Пушкина сквозь призму менталитета русской эмиграции, кроется в том, что она просто никогда не ощущала принадлежность к подобному виду духовной общности.

«Ни к какому поэтическому и политическому направлению не принадлежала и не принадлежу» (1988, II: 8), — заявила Цветаева в ответе на анкету, посланную ей в 1926 г. Б. Пастернаком в ходе сбора материалов для запланированного издания библиографического «Словаря писателей XX века». Тогда же она дополнила свой автопортрет признаниями, которые в известной степени объясняют и ее принципиальное отсутствие готовности примкнуть к какому-либо типу более широкой общественной группировки:

Любимые вещи в мире: музыка, природа, стихи, *одиночество* (курсив мой. — Ж. Б.). Полное равнодушие к общественности... (9).

Спустя два года Цветаева в письме к Тесковой еще точнее обрисовала свое положение среди русской эмиграции:

Новый год встречала с евразийцами, встречали у нас. Лучшая из политических идеологий, но... что мне до них? Скажу по правде, что в каждом кругу — чужая, всю жизнь. Среди политиков так же, как среди поэтов. Мой круг — круг вселенной (души: то же) и круг человека, его человеческого одиночества, отъединения (49).

Обладая аполитичной ментальной структурой, которая главную идентификационную опору находила в поэзии, Цветаева с одинаковым жаром воспела и белогвардейское движение, в котором в свое время участвовал и ее муж Сергей Эфрон (ср. «Лебединный стан» 1917–1921; «Перекоп» 1928–1929) и прибытие в Париж поэта революции Владимира Маяковского. Что касается последнего, оно повлекло за собой вполне конкретные последствия: несколько лет она не могла публиковать свои произведения в значительных эмигрантских изданиях, таких, как журнал «Современные записки» и газета «Последние новости». Совершенно понятно, что Цветаеву — на что она и сама жаловалась в письмах к друзьям (ср. письмо к Тесковой от 1 января 1932 г.) — одни эмигрантские писатели считали монархисткой, другие — больше-

вичкой, а третьи — анархисткой. Все они, конечно же, заблуждались, ибо в ее мировоззрении в сравнении с поэзией политика действительно не играла никакой роли.

Ее невключенности в эмигрантское общество способствовали, однако, и некоторые неблагоприятные внешние обстоятельства. Когда в 1937 г. Сергей Эфрон после бегства из Франции был заподозрен в том, что как тайный агент НКВД он замешан в политическом убийстве Игнатия Рейсса, перебежчика и противника Сталина (см. об этом Швейцер 1988; Кудрова 1991; Саакянц 1999), Цветаева испытывала все большую изоляцию, причем не только как супруга советского наемника, но и как мать Ариадны Эфрон, которая тогда же с большими надеждами вернулась в Советский Союз. Однако об этой изоляции можно говорить только применительно к ее последнему году проживания во Франции.

В целом же по сути следовало бы согласиться с Симоном Карлинским, который считал чувства изолированности и отверженности обществом, испытываемые поэтессой, скорее одним из ее личных мифов, нежели объективной картиной истинного положения вещей. «Цветаева, — утверждает Карлинский — унаследовала от своих романтических моделей убеждение в том, что поэт во всех обстоятельствах является отверженным и изгоем. И если правда, что в ее парижский период критики, издатели и другие писатели ее нередко избегали, то правда и то, что подобное избегание она намеренно вызывала и провоцировала» (1985: 177). Та же мысль прослеживается и в некоторых наблюдениях Виктории Швейцер, подробно перечислившей все интеллектуальные круги, в которых вращалась Цветаева, друзей, помогавших ей материально, редакции, с которыми она сотрудничала. «Неверно считать, — указывает Швейцер — что у Цветаевой в эмиграции не было никакого круга: друзей, читателей, сочувствующих, — хотя сама она иногда подерживала эту мысль в письмах и даже в публичных высказываниях. <...> Полного одиночества, которое представляется, когда говоришь о Цветаевой в эмиграции, не было» (1988: 405).

И всё же в тот период, когда возникал «Мой Пушкин», ощущение «полного одиночества» наиболее точно отражало внутреннее состояние Цветаевой, и несмотря на факты именно оно должно стать нам отправной точкой в толковании автобиографической формы ее «юбилейной» прозы.

Вернемся еще раз к Хальббаксу и его утверждению о том, что нет памяти, которая не коренилась бы в социальном контексте, и единственная сфера человеческого опыта, в которой мы перестаем функционировать как общественные существа — это сфера снов<sup>3</sup>. Но и Хальббакс, несмотря на свой антибергсоновский, антииндивидуалист-

<sup>3</sup> В свете этой мысли Хальббакса, по-видимому, мы сможем скорее понять, почему Цветаева придавала столь большое значение снам и почему в письме к Пастернаку она написала: «Мой любимый вид общения — потусторонний: сон: видеть во сне» (1972: 271).

ский подход к проблемам памяти, должен признать, что мечтательное и созерцательное погружение в собственное прошлое способствует по крайней мере иллюзорному<sup>4</sup> бегству от общества. «Это те редкие мгновения, — пишет он — когда нам удается полностью изолировать себя, ибо наши воспоминания, особенно самые ранние, действительно *наши...*» (49). И в самом деле, процесс автобиографического припоминания во многом делает нас более независимыми от общественного контекста, нежели случай с коллективной памятью. В этом смысле автобиографический модус «Моего Пушкина» необходимо толковать как желание Марины Цветаевой бежать из своего непосредственного общественного окружения и вместо коллективных представлений о великом поэте, которые, впрочем, она считала неточными и ложными, предложить свои собственные, но не любые, а относящиеся к самому раннему детству.

\*

Отчего поэтесса настаивала именно на своих детских представлениях о Пушкине? Одну из причин, почему Цветаева, рисуя образ Пушкина, обратилась к своему самому раннему детству, может быть, наилучшим образом раскрывает она сама — описывая свой разговор с группой русских студентов в Праге, когда они негодовали по поводу ее вроде бы произвольной интерпретации пушкинского стихотворения *Делибаш*. Семилетней девочкой прочитав это стихотворение, Цветаева объяснила слово «делибаш» не как «черкесское знамя» — как его и нужно было толковать по мнению ее собеседников в эмиграции, а как «черкес (демон)»:

«Перестрелка за холмами — Смотрит лагерь их и наш — На холме пред казаками — Вьется красный делибаш». Делибаш — бес. Потому и красный. Потому и вьется. Бьются — казак с бесом (1979, II: 271).

Более того, и будучи взрослой Цветаева настаивала на своем детском понимании слова «делибаш», так что в 1924 г. в Праге она стала мишенью приверженцев иного и более консервативного видения Пушкина, которое на первый план выдвигало т.н. «гениальную простоту» и ясность поэта, и которое, как я уже указывала, было характерным для первой волны русской эмиграции в целом:

Помилуйте, ведь у Пушкина «Вьется красный делибаш! Как черкес может виться? Знамя — вьется! — Отлично может виться. Весь черкес со своей одеждой. — Ну, уж это модернизм. Пушкин от модернистов отличается тем, что пишет просто, в этом и вся его гениальность. Что может виться? Знамя. — Я всегда понимала «Делибаш уже на пике, а казак без головы» — что оба одновременно друг друга уничтожили. Это-то мне и нравилось. — Чистейшая поэтическая фантазия! Бедный Пушкин в гробу бы перевернулся! «Делибаш уже на пике» значит — знамя уже на пике, а казак в эту минуту

<sup>4</sup> Бежать из общества, как полагает Хальбвакс, можно лишь постольку, поскольку в процессе припоминания люди, которые нас окружают в настоящем, заменяются людьми из нашего прошлого, ибо и тогда мы были частью некоторой общественной среды. «В этом смысле, — пишет Хальбвакс — кто-либо может бежать из общества только противопоставив этому обществу некоторое другое общество...» (49).



знаменосцем обезглавлен. — Ну, так мне что-то обидно: почему казак обезглавлен, а черкес жив? И как знамя может быть на пике? Мне по-моему больше нравилось. — Уж это как вам угодно, а Пушкин так написал. Не будете же вы исправлять Пушкина, как большевики! (1979, II: 271).

Однако вопреки резким и обоснованным замечаниям своей соотечественнице со стороны русских студентов, которые упрекали ее в модернистском внесении семантической непрозрачности в ясность пушкинских стихов, и в грубом большевистском перекраивании его произведений по своему усмотрению, последнее слово в полемике все же принадлежит Цветаевой. Много лет спустя, в 1936 г., вновь перечитав стихотворение, она окончательно убедилась, что еще девочкой была права, а подтверждение правильности своей интерпретации она нашла в следующей строфе:

Эй, казак, не рвися к бою!  
Делибаш на всем скаку  
Срежет саблею кривою  
с плеч удалую башку!

Это знамя-то срежет саблею кривою казаку с плеч башку??

Так бедный семилетний варвар правильнее понял *умнейшего мужа России*<sup>5</sup>, нежели в четырежды его старшие воспитанники Пражского университета (1979, II: 271–272).

«Бедный семилетний варвар», по мнению Цветаевой, мог правильно понять Пушкина именно потому, что еще не полностью включился в культуру (отсюда и метафора варвара), т. е. в актуальную общественную систему идей. Необремененный коллективными представлениями, он свободно и беспрепятственно мог предаться магии пушкинской поэзии и глубже ее воспринять, чем воспитанники Пражского университета, старше его в четыре раза. Таким образом, подход семилетнего ребенка к поэзии является «космическим», а не культурным подходом, как выразилась Цветаева в своем эссе «Поэт о критике» (1926), отождествляя ребенка с мудростью и природой, подчеркивая его непогрешимость в раскрытии смысла и ценностей художественного произведения. Детство, — пишет она в другом месте (ср. «Наталья Гончарова», 1929), «пора слепой правды» (1979, I: 296), период интуитивного и непосредственного знания, которое беспрепятственно проникает в суть вещей. Очевидно, что такая концепция детства побудила Цветаеву при изучении Пушкина попытаться восстановить картину, которую она создала о нем, будучи еще маленьким ребенком — причем самостоятельно без помощи и вмешательства взрослых. Эта картина, по ее глубокому убеждению, наверняка была ближе к истине, чем стереотипные и общепринятые идеи, какие, скажем, отстаивали ее высокообразованные собеседники в Праге.

Описанный эпизод является для Цветаевой парадигматическим

<sup>5</sup> Николай I 8 сентября 1826 г., после встречи с Пушкиным, недавно вернувшимся из ссылки, вроде бы сказал, что только что разговаривал «с умнейшим человеком России» (1981: 205).

с еще одной точки зрения. Дело в том, что Цветаева никоим образом не дискредитирует свое детское видение Пушкина. Она его, правда, дополняет обширными комментариями, но отнюдь не меняет, устанавливая таким образом континуитет и непрерывность между своим прошлым и настоящим «Я». Интересно, что при этом зрелая поэтесса свое незнание многих слов, имен и понятий в раннем детстве не считает серьезным препятствием в понимании Пушкина и его произведений. Поэзия для нее существует до языка и независимо от него (ср. Скотто: 32). Более того — язык далеко не совершенное средство в воплощении первичного поэтического импульса (ср. стихотворение *Куст*). Так, тезису о непереводаемости Пушкина Цветаева в своей переписке весьма отчетливо противопоставляет тезис о примате поэзии над языком как материалом:

Мне твердят — Пушкин непередаваем. Как может быть непередаваем уже переведший, переложивший на свой (общечеловеческий) язык не сказанное и несказанное? Но перевести такого переводчика должен — поэт (1981: 200).

В эссе «Поэт о критике» Цветаева идет столь далеко, что отказывает языку даже в статусе материала:

Материал башмака — кожа — учтим и конечен. Материал произведения искусства (не звук, не слово, не камень, не холст, а — дух) неучтим и бесконечен (1979, I: 226).

Если суть поэзии кроется в сфере духовного и душевного, то язык не может быть препятствием между гениальным поэтом и ребенком, особенно ребенком, который и сам обречен стать поэтом. Такой ребенок рождается на свет «с готовой душой» (ср. «Поэты с историей и поэты без истории», 1933; 1984, II: 401), т. е. с чувствами и знанием, которые ему даны с самого начала, еще до любого опыта и языка. И Цветаева в своем первом соприкосновении с Пушкиным зачастую открывала нечто, что она ощущала и знала и ранее, но еще была не в состоянии выразить словами. Это весьма ясно проявляется в эпизоде, где она описывает впечатления, которые на нее как на шестилетнего ребенка произвела сцена из оперы Чайковского «Евгений Онегин». Речь идет о расставании, проходящем на скамейке в саду: Онегин отвергает любовь Татьяны и уходит:

Скамейка, на которой они не сидели, оказалась предопределяющей. Я ни тогда, ни потом, никогда не любила, когда целовались, всегда — когда расставались. Никогда — когда садились, всегда — когда расходились. Моя первая любовная сцена была нелюбовная... Эта первая моя любовная сцена предопределила все мои последующие, всю страсть, во мне несчастной, невзаимной, невозможной любви. Я с той самой минуты не захотела быть счастливой и этим себя на нелюбовь — обрекла. В том-то и все дело было, что он ее не любил, и только потому она его — так, и только для того его, а не другого, в любовь выбрала, что втайне знала, что он ее не сможет любить. (Это я сейчас говорю, но знала уже тогда, тогда — знала, а сейчас научилась говорить — курсив мой. — Ж. Б.; 1979, II: 261–262).

Цветаевой, как мы видим, глубоко чужд лингвистический детерминизм XX в., согласно которому внутренние состояния существенно

обусловлены интерсубъективным средством языка. Однако в указанном эпизоде, как, впрочем, и во многих других местах своей автобиографической прозы, она желает указать на нечто иное: на непрерывность своего внутреннего опыта. Твердо веря во всеобъемлющую автономию индивидуальной душевной жизни по отношению к языку, Цветаева по сути подчеркивает: то, что она знала и чувствовала будучи ребенком, она чувствует и знает и как взрослая женщина, с той несущественной разницей, которая состоит в искусстве речи. Это подчеркивание собственного постоянства во времени, т. е. верности себе, невзирая на все жизненные перемены и неудачи, раскрывает, может быть, еще одну из причин, по которой Цветаева, говоря о Пушкине, вернулась назад, к своему детству.

Речь идет о ее потребности как поэтессы снова утвердить свою идентичность, которая помимо всего прочего зиждется именно на убеждении о консистентности и неизменности нашего «Я» во времени (ср. Росс и Конвей 1988: 123). Поль Рикёр в этом смысле одной из важнейших составляющих в понятии идентичности считает «знание о непрерывающейся преемственности между первой и последней ступенью развития того, что мы считаем одной и той же личностью; этот критерий преобладает во всех случаях, когда рост, старение действуют в качестве факторов несходства...» (2000: 23). В случае Цветаевой, которая понимала и воспринимала саму себя в первую очередь как поэта, «факторы несходства» и прерывистости необходимо усматривать не столько «в росте и старении», сколько в тяжелых жизненных обстоятельствах, которые в 30-е годы от стихов все чаще заставляли ее переходить к прозе. Сознывая, что ее поэзия в эмигрантских кругах не имеет истинной публики, одновременно вынужденная содержать своей литературной работой и себя и семью, она в 1935 г. в письме к Пастернаку не без горечи объясняет, почему в ее творчестве появляется всё меньше стихов, и всё больше прозы:

Моя проза: пойми, что пишу для заработка: чтения вслух, т. е. усиленно-членораздельного и пояснительного. Стихи — для себя, прозу — для всех (рифма «успех»). Моя вежливость не позволяет мне стоять и читать моим «последним верным» явно непонятные вещи — за их же деньги (1988, II: 497)<sup>6</sup>.

До какой степени Цветаева считала написание стихов не только своим единственным истинным призванием, но и условием своей психофизической выживаемости, можно заключить на основании ее признания подруге М. Н. Лебедевой накануне своего возвращения в СССР: «Если не смогу там писать — покончу с собой» (цит. по Швейцер 1988: 491). Угасание поэтического вдохновения под давлением действительности она, таким образом, воспринимала как самую серьезную угрозу своему личному самоощущению. В середине тридцатых годов, когда ей

<sup>6</sup> Одной из основных возможностей заработка для Цветаевой были авторские литературные вечера, которые она после переезда из Чехии в Париж стремилась организовывать по крайней мере несколько раз в год (ср. Швейцер: 413).

казалось, что жизненные неудачи (бедность, изоляция, загруженность бытом) всё больше начинают угрожать ее поэтическому творчеству, мысли ее вновь обратились к поэту, который первым послужил для нее «моделью идентичности» (ср. Эакин 2000). Это был, конечно же, Пушкин. Пушкин для нее во всяком случае был той образцовой идеальной личностью, через которую ей впервые объявилась идея поэзии, личностью, с помощью которой она и в себе самой открыла поэта. И потому не удивительно, что в конце 1936 г., отступая от собственного поэтического творчества под натиском быта, Цветаева вспомнила о своем первом восприятии Пушкина. Вспоминая о Пушкине своего детства, она по сути хотела вернуться к своим поэтическим основам. Восстанавливая, таким образом, непрерывность между своим прошлым и настоящим «Я», она, другими словами, пыталась сохранить свою духовную целостность.

\*

После того, как мы рассмотрели некоторые из возможных причин, побудивших Цветаеву отметить пушкинский юбилей автобиографическим припоминанием собственного детства, обратимся теперь и к самому произведению, точнее говоря, к механизмам авторской памяти, создавшим столь своеобразный образ великого поэта. Сначала Цветаева хотела вспомнить свое первое чтение пушкинских произведений, т. е. период, начиная с пятилетнего возраста, когда она научилась читать, до десяти лет, когда из-за болезни матери ее детство некоторым образом закончилось. Однако, следуя логике своей памяти, она должна была погрузиться глубже в прошлое, ибо Пушкин появился в ее жизни еще раньше, до того, как стал ее любимым чтением. Так, из множества ее детских воспоминаний до появления каких-либо пушкинских стихов на поверхность всплыла картина А. А. Наумова «Дуэль». Эта картина висела на стене в спальне матери. Зловещими черно-белыми красками она изображала место после дуэли Пушкина с Дантесом: смертельно раненного поэта двое людей в черном, держа подмышками, тащат к саям, а третий, по-видимому, его убийца, обращенный к ним спиной, уходит. Трехлетняя Цветаева, которая, разумеется, не знала всю подоплеку исторических событий, приведших к трагическому концу Пушкина, и прежде всего то, что поэт решился на дуэль, защищая честь своего дома и своей жены, Натальи Николаевны Гончаровой, истолковала увиденное на картине следующим образом:

Первое, что я узнала о Пушкине, это — что его убили. Потом я узнала, что Пушкин — поэт, а Дантес — француз. Дантес возненавидел Пушкина, потому что сам не мог писать стихи, и вызвал его на дуэль, то есть заманил на снег и там убил его из пистолета в живот. (...)

О Гончаровой не упоминалось вовсе, и я о ней узнала только взрослой. Жизнь спустя горячо приветствую такое умолчание матери. Мещанская трагедия обрела величие мифа. Да, по существу, третьего в этой дуэли не было. Было двое: любой и один. То есть вечные действующие лица пушкинской лирики: поэт — и чернь. Чернь, на

этот раз в мундире кавалергарда, убила — поэта. А Гончарова, как и Николай I-ый — всегда найдется (1979, II: 249).

В конце 1936 г., вернувшись к своему прошлому, Цветаева, кажется, намеренно «позабыла» всё то, что писала о трагической судьбе Пушкина несколько лет тому назад, особенно в своем эссе «Наталья Гончарова»<sup>7</sup> (1929) и цикле стихотворений «Стихи к Пушкину» (1931). Дело в том, что в этих произведениях ответственность за смерть поэта она приписывает непосредственно царю, «певцоубийце» (1981: 31), Николаю I, а в известной мере и жене поэта Гончаровой (ср. Кнапп 1992). По мнению Цветаевой, Пушкин кончил бы свою жизнь иначе, если бы царь, страшась его поэтической силы, не держал бы его постоянно под надзором, грубо ограничивая физическую и духовную свободу. Что же касается Наталии Николаевны, то позиция Цветаевой, согласно которой «женильба его (Пушкина) так же гениальна, как его жизнь и смерть» (1979, I: 301) несколько сложнее, ибо она допускает, что страсть поэта к вроде бы пустой и неодухотворенной красоте можно до некоторой степени понять и оправдать. Вот как Цветаева — не без влияния биографических работ В. В. Вересаева («Пушкин в жизни», 1926<sup>1</sup>) и П. Е. Щеголева («Дуэль и смерть Пушкина», 1916<sup>1</sup>) — описывает эту фатальную красавицу:

Наталья Гончарова *просто* роковая женщина, то пустое место, к которому стягиваются, вокруг которого сталкиваются все силы и страсти. Смертоносное место (Пушкинский гроб под розами!). Как Елена Троянская *повод*, а не причина троянской войны (которая сама не что иное, как повод к смерти Ахиллеса), так и Гончарова не причина, а повод смерти Пушкина, с колыбели предначертанной. Судьба выбрала самое простое, самое пустое, самое невинное орудие: красавицу (1979, I: 301).

С Наталии Николаевны, с этой «невинной, бессловесной — Елены — куклы — орудия судьбы» (1979, I: 302) Цветаева готова снять часть вины за смерть Пушкина. Дело в том, что Пушкин в указанном эссе показан не совсем пассивной жертвой своей красивой и пустой жены. В его выборе Гончаровой Цветаева видит естественную страсть гения к «пустому месту», т. е. его глубокую потребность заполнить эту пустоту своей неисчерпаемой полнотой и избытком:

(Знал, что брал). Он хотел нуль, ибо сам был — все (1979, I: 301).

В произведении «Мой Пушкин» Цветаева во всяком случае отказывается от подробного разбора ролей, которые сыграли в жизни Пушкина Николай I и Наталья Гончарова. Обходя все исторические факты и мифологические реминисценции (Гончарова — Елена) она возвращается к своему наивному, детскому восприятию, которое, однако,

<sup>7</sup> Эссе посвящено жизни и творчеству известной русской художницы XX в. Наталье Сергеевне Гончаровой, с которой Цветаева познакомилась в Париже в 1928 г. Тот факт, что художница была не только однофамилицей жены Пушкина, но и ее дальней родственницей, послужил Цветаевой поводом ввести в эссе главу «Две Гончаровы», в которой она интересным образом анализирует взаимоотношения между «гением и красавицей».

затрагивает самое существенное и актуальное во все времена: этот мир, каков он есть, поэту, окруженному чернью, враждебен. В извечном антагонизме между поэтом и чернью погибает всегда поэт. Отсюда и покровительственный импульс трехлетней Цветаевой по отношению к тому, кто отличается от всех («Пушкин был негр», 1979, II: 250), кто сам против всех; этот импульс у зрелой поэтессы превращается в непоколебимое этическое *кредо* (ср. Ельницкая 1990: 203):

С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах на картине Наумова — убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали все мое младенчество, детство, юность — я поделила мир на поэта — и всех. И выбрала — поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать поэта — от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались (1979, II: 250).

Детская интуиция о трагическом положении поэта в мире — чему первым примером Цветаевой послужил Пушкин — ожила в ее воспоминаниях далеко не случайно. Память всегда высвечивает те сегменты нашего прошлого, которые подтверждают и укрепляют наши актуальные жизненные позиции. Так, зрелая Цветаева, оставаясь на линии своего восприятия Пушкина из детства, в каждом поэте видит «особую печать неуютя, по которой даже в его собственном доме — узнаешь поэта» (1979, I: 372). Каждый поэт по ее мнению, «эмигрант Царства Небесного и земного рая природы» (там же), и как таковой не в состоянии вписаться в здешний мир здравого разума, низменных истин, мелких чувств и малых мер. Пушкин был первым, кто из-за богатства и неукротимости своего гения не мог существовать в узких границах богобоязненности и благопристойности, он первым должен был погрешить против общепринятых норм и правил, и его ни в коем случае не могло украшать чувство меры<sup>8</sup>.

С этой точки зрения более чем характерно еще одно воспоминание Цветаевой, связанное со смертью поэта. Речь идет о самой дуэли, на которой Пушкин вел себя отнюдь не по-христиански. Тяжело раненый, руководимый жаждой мести, а не всепрощения, он из последних сил выстрелил в своего врага Дантеса, и когда увидел, что тот упал, сраженный выстрелом, от радости отбросил пистолет в сторону и торжествующе воскликнул «Браво!» (Данзас 1985: 373). Цветаева не без

<sup>8</sup> Цветаева категорически отвергает понимание Пушкина как поэта гармонии и меры, подчеркивая необузданный, буйный и стихийный характер его гения: «Аполлоновское начало, золотое чувство меры — разве вы не видите, что это только всего: в ушах лицеиста застрявшая латынь. Пушкин, создавший Вальсингама, Пугачева, Мазепу, Петра — изнутри создавший, не создавший, а извергший... Пушкин — моря „свободной стихии“...» (1979, I: 386). Мысли, процитированной из эссе «Искусство при свете совести» соответствуют многие места из «Стихов Пушкину», например:

Критик — ноя, нытик — вторя:  
«Где же пушкнтское (взрыд)  
Чувство меры?» Чувство — моря  
Позвбыли — о гранит  
Бьющегося?.. (1981: 23)

удивления вспоминает, с каким восторгом ее мать, высший духовный авторитет в ее самом раннем детстве, пересказывала это событие. Было бы гораздо естественнее, комментирует зрелая Цветаева, если б мать по-христиански жалела, что лучший поэт России, лежа в крови на снегу, не отбросил оружия и простил своему врагу. Однако, она вообще не старалась снизить свой восхищенный тон «—этим, со всеми нами, явно возвращая Пушкина в его родную Африку мести и страсти, и не подозревая, какой урок — если не мести, так страсти — на всю жизнь дает четырехлетней, еле грамотной мне» (1979, II: 250).

Картина страстного и мстительного Пушкина, в жилах которого текла горячая и неукротимая африканская кровь, картина, врезавшаяся в память четырехлетней Цветаевой благодаря рассказам матери, не лишена полемического заряда. Дело в том, что Цветаева стремилась этим оспорить одно из общих мест эмигрантской литературы: миф о спокойном и просветленном Пушкине, который умирает как патриот и истинный христианин. Виновником распространения версии о Пушкине, который в момент агонии высказывает свою искреннюю веру в Бога и глубокую преданность царю и его царству, был по сути В. А. Жуковский, которым руководило благородное намерение защитить интересы семьи Пушкина и обеспечить публикацию литературного наследия поэта (ср. Щеголев 1999: 146–183 и 197–217). Пушкин, согласно этой версии, по совету царя, вняв его уговорам, исповедовался и причастился, освободившись таким образом от нехристианских чувств — ненависти или желания мести, а затем через Жуковского вроде бы обратился к царю со следующими словами:

Скажи ему (государю), что мне жаль умереть; был бы весь его. (...) Скажи государю, что я желаю ему долгого, долгого царствования, что я желаю ему счастья в его сыне, что я желаю ему счастья в его России (Жуковский 1985: 401–402).

Письмо, направленное Жуковским отцу поэта Сергею Львовичу Пушкину, в котором он как свидетель подробно описывает эти последние мгновения жизни его сына, в дореволюционной пушкинистике пользовалось несомненным авторитетом. В качестве достоверного и надежного документа его приняла и большая часть русской эмиграции. Однако по мнению Цветаевой эта эмиграция по политическим причинам зачастую «лицемерно» идеализировала взаимоотношения поэта и царя, сводя Пушкина к роли поэта Российской империи<sup>9</sup> и низводя его смерть до «мещанской трагедии». Вспоминая выстрел Пушкина, сделанный в противника без колебаний, подчеркивая африканское происхождение Пушкина, Цветаева в противоположность этому стремилась показать, что будучи гением, он выходит за узкие рамки определенного вероисповедания, политической ориентации или национальной при-

<sup>9</sup> В этом духе, например, написана статья С. С. Ольденбург «Поэт империи», в которой помимо всего прочего говорится: «Пушкин не принадлежал к числу бунтарей. Он больше утверждал, нежели отрицал, — и он был кровно связан со всем величавым строем Императорской России» (1998: 197–198).

надлежности, будучи гением, он действительно «эмигрант из Бессмертия в время, невозвращенец в свое небо» (1979, I: 372), который не может до конца вписаться в какую бы то ни было среду и в какой бы то ни было общественно-исторический контекст.

Подытоживая свои воспоминания о картине Наумова, Цветаева во всяком случае не снижает познавательного эффекта своих первых выводов о Пушкине. Более того, она наделяет их определенной глобальностью и почти пророческим характером:

Боже, как сбылось! Какой поэт из бывших и сущих *не* негр, и какого поэта — *не* убили? (1979, II: 250).

И в этом восклицании несомненно ощущается предчувствие, что судьба Пушкина, толкуемая символически, могла бы примениться ко многим поэтам ее времени<sup>10</sup>, а, следовательно, и к ней самой.

Прежде чем коснуться своей первой встречи с поэзией Пушкина, Цветаева еще раз заглянет глубоко в прошлое, на этот раз в период до того, как ей исполнилось три года, — когда великий поэт существовал в ее жизни не как понятие, а как чувственно-воспринимаемый объект, т. е. как памятник А. М. Опекушина, воздвигнутый на Тверском бульваре в 1880 г., куда московских детей обычно водили на прогулку:

Но и до «Дуэли» Наумова — ибо у каждого воспоминания есть свое до-воспоминание, прашур-воспоминание, точно пожарная лестница, по которой спускаешься спиной, не зная, будет ли еще ступень — которая всегда оказывается — или внезапное ночное небо, на котором открываешь все новые и новые, высочайшие и далечайшие звезды, — но до «Дуэли» Наумова был другой Пушкин, Пушкин — когда я еще не знала, что Пушкин — Пушкин. Пушкин не воспоминание, а состояние, Пушкин — всегда и от всегда. — До «Дуэли» Наумова была заря, и из нее вырастая, в нее уходя, ее плечами рассекая, как пловец — реку, — черный человек выше всех и чернее всех — с наклоненной головой и шляпой в руке (1979, II: 50–251).

В тот период, когда в ее сознании понятия памятника и изображаемого человека еще не были отделены друг от друга, а сливались в одном слове («Памятник-Пушкина»), Цветаева, благодаря большому черному человеку из бронзы создавала свои первые представления о пространстве, цвете, числе, материале, иерархии и, конечно же, о самой себе. В содержание ее воспоминаний в соответствии с ее тогдашним возрастом вошли главным образом материальные, а не символические аспекты памятника. Символический потенциал этого впечатляющего творения открыла лишь зрелая Цветаева, исходя, однако же, главным образом из того, что было ею воспринято и пережито еще в детстве. Так, цепи, окружающие постамент памятника, на которых Цветаева раскачивалась ребенком, напоминают ей теперь «круг николаевских

<sup>10</sup> В 1930 г., после самоубийства В. Маяковского, да и после трагического конца многих других поэтов так называемого «Серебряного века», о смерти Пушкина, как о своеобразном прототипе «смерти поэта» писали Р. Якобсон («О поколении растратившем своих поэтов»), Д. Святополк-Мирский («Две смерти: 1837–1930») и Б. Пастернак («Охранная грамота»). О символическом значении, которое приобретает смерть Пушкина в период русского модернизма, ср. Гаспаров 1992 и Паперно 1992.



рук, никогда не обнявших поэта, никогда и не выпустивших» (1979, II: 254). Зрелая поэтесса, как мы видим, никогда не упускает возможности напомнить о главных виновниках трагического конца Пушкина. Ее осуждения на этот раз не избежал и Жуковский, который, правда, не предал самого поэта, предав, однако же, истинную природу его поэзии. Он это совершил в наибольшей степени тогда, когда на памятнике Опекушина высек свой вариант предпоследней строфы «Памятника» Пушкина (*Я памятник себе воздвиг нерукотворный*) «с таким непушкинским, антипушкинским введением *пользы в поэзию*»:

И долго буду тем народу я любезен,  
 Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
 Что прелестью живой стихов я был полезен. (1979, II: 254)

В 1937 г. эта «человечески постыдная и поэтически бездарная подмена» (там же) Жуковского была наконец заменена настоящими пушкинскими стихами, воспевающими свободу и всех тех (прежде всего декабристов), которые были готовы отдать за нее свою жизнь:

И долго буду тем любезен я народу,  
 Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
 Что в мой жестокий век восславил я свободу  
 И милость к падшим призывал. (там же)

И только когда на постаменте появились пушкинские слова, памятник для Цветаевой стал памятником «свободе — неволе — стихии — судьбе — и конечной победе гения» (там же). Члены цитируемого перечисления снова настоятельно рекомендуют читателю специфически цветавскую картину Пушкина. Речь идет, как мы уже знаем, о гении, предназначенным для этого судьбой, о гении, с одной стороны, свободном и стихийном, а с другой — ущемленном и плененном враждебной средой.

\*

Свою автобиографическую прозу «Мой Пушкин» Цветаева намеревалась начать описанием таинственной «красной комнаты» на манер романа английской писательницы Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» (1847). Эта «красная комната» в доме ее детства в Москве принадлежала ее сводной сестре Валерии, которая была намного ее старше и часто отсутствовала. В комнате стоял «тайный шкаф» с запрещенными книгами, включая и Пушкина «для взрослых». Однако открыть читателю эту свою тайну Цветаевой помешал спуск по «ступенькам памяти» в свой дописьменный период, когда она могла без труда воспринять не письменную речь, а скульптуру или же картину. И только познакомив нас со своими «доязыковыми» воспоминаниями о Пушкине, Цветаева вновь возвращается к тайне «красной комнаты», т. е. к своему первому чтению пушкинских произведений, которое — а это важно подчеркнуть — вначале действительно протекало тайком от матери.

Комплексное и амбивалентное отношение Цветаевой к матери потребовало бы, по-видимому, особого изучения. Здесь же достаточно

указать на решающую<sup>11</sup>, но не однозначную роль матери в процессе вырастания маленькой Муси — так Цветаеву звали в детстве — в поэта. Мать для Цветаевой, с одной стороны, была неиссякаемым источником лиричности, которым поэтесса будет питаться всю жизнь. В этой роли неисчерпаемого эмоционального и духовного ресурса мать особенно ярко описана в автобиографической прозе «Мать и музыка»<sup>12</sup> (1935):

Мать точно заживо похоронила себя внутри нас — на вечную жизнь. Как уплотняла нас невидимостями и невесомостями, этим навсегда вытесняя из нас всю весомость и видимость. И какое счастье, что все это было не наука, а Лирика, — то, чего всегда мало, дважды — мало (...)

Мать не воспитывала — испытывала: силу сопротивления: поддается ли грудная клетка? Нет, не подалась, а так раздалась, что потом — теперь — уже ничем не накормишь, не наполнишь. Мать поила нас из вскрытой жилы Лирики, как и мы потом, беспощадно вскрыв свою, пытались поить своих детей кровью собственной тоски (1979, II: 175).

С другой стороны, для Цветаевой именно мать — хотя бы на первый взгляд — была серьезным препятствием в нахождении собственного поэтического «Я». Когда Мария Александровна, урожд. Мейн, вместо желанного и ожидаемого сына Александра родила дочь Марину, она сразу же без колебаний предназначила ее для музыкальной карьеры, от которой сама из-за предрассудков своего отца должна была отказаться. Со всей страстью неудовлетворенных амбиций и жизненных просчетов эта исключительно одаренная женщина своего первого ребенка, дочь, в пятилетнем возрасте усадила за фортепьяно, за ежедневные строгие упражнения, не учитывая ее истинных склонностей и возможностей. Но и тогда, в роли человека, с которым ребенок не желает себя отождествлять, от влияния которого стремиться укрыться в каком-либо автономном уголке собственного творчества — мать остается для будущей поэтессы сильным, хотя и косвенным побуждением к поискам своего истинного и самобытного «я»:

После такой матери мне оставалось только одно, стать поэтом. Чтобы избыть ее дар — мне, который бы задушил или превратил меня в преступителя всех человеческих законов.

Знала ли мать (обо мне — поэте?) Нет, она шла *ва банк*, ставила на неизвестное, на

<sup>11</sup> Цветаева в уже упоминавшемся ответе на анкету отчетливо и ясно описывает духовную атмосферу, в которой она росла, которую мать и отец, каждый по-своему, окрасили следующим образом: «Главенствующее влияние матери (музыка, природа, стихи, Германия. Страсть к еврейству. Один против всех. Негоица). Более скрытое, но не менее сильное влияние отца (Страсть к труду, отсутствие карьеризма, простота, отрешенность.). Слитое влияние отца и матери — спартанство» (1988: 6).

<sup>12</sup> С. Карлинский (1985: 8) считает, что «Мой Пушкин» возникает в рамках автобиографического цикла, который Цветаева в середине 30-х годов посвятила описанию детства до своего десятилетнего возраста; в него входят «Хлыстовки» (1934), «Черт» (1935), «Сказка матери» (1935) и «Мать и музыка» (1935). По совпадению тем и мотивов видно, что все эти произведения писались на «одном дыхании», о чем свидетельствуют и письма Цветаевой к Тесковой, написанные в период с 1934 по 1937 гг.

себя — тайную, на себя — дальше, на несбывшегося сына Александра, который не мог всего не мочь (1979, II: 176).

Тайна «красной комнаты» становится психологически понятной только если ее рассматривать в контексте сложных взаимоотношений матери и дочери, то есть, если ее понимать как потребность дочери найти тайную сферу вне досягаемости материнского авторитета и контроля. Ведь понятие тайны, как это точно подмечает Джордж Гусдорф в своей работе *Я это я*, противопоставляет публичный уровень экзистенции — частному, на котором отдельная личность принадлежит самой себе (2000: 187). «Наслаждение тайной — это первый облик автономии; избегание надзора готовит установление наздора над самим собой» (там же).

Интересно, что Цветаева свою детскую потребность в автономии и готовность хотя бы втайне преступить материнские запреты, чтобы удовлетворить собственные интересы, подчеркивает и описывая шкаф с пушкинскими произведениями терминами библейского мифа об изгнании из рая:

Запретный шкаф. Запретный плод. Этот плод — том, огромный сине-лиловый том с золотой надписью вкось — «Собрание сочинений А. С. Пушкина» (1979, II: 56).

Этот миф как фигуральный компонент описания комнаты Валерии, Цветаева окончательно развила еще в своей автобиографической прозе *Черт* (1935), точно распределив притом все важные роли. Матери она отвела роль Бога, Валерии или же Лере — роль змеи, а себе — роль первых людей:

Черт жил в комнате Валерии, потому что в комнате Валерии, обернувшись книжным шкафом, стояло древо познания добра и зла, плоды которого (...) я так жадно и торопливо, виновато и неудержимо пожирала, оглядываясь на дверь, как те на Бога, но никогда не предав своего змея. (— Это тебе Лера дала? — Нет, сама взяла). Черт в Валериину комнату пришел на готовое место: моего преступления — материнского запрета (1979, II: 154).

Создается впечатление, что в динамичном процессе формирования своего «я» будущей поэтессы мать и Пушкин находятся на противоположных полюсах: как будто приближение к Пушкину одновременно есть и удаление от матери, как будто взросление и открывание в самой себе поэта одновременно и уход из блаженного состояния родительского дома.

Может быть, стоит упомянуть еще одну деталь, связанную с тайным книжным шкафом, деталь, которая благодаря своему символическому потенциалу может дополнительно пояснить Мусино восхищение Пушкиным. Речь идет о зеркале на двустворчатых дверях шкафа, в котором пятилетняя Цветаева, прежде чем наброситься на запрещенное чтение, внимательно рассматривает свое отражение:

В шкафу старшей сестры Валерии живет Пушкин, тот самый негр с кудрями и сверкающими белками. Но до белков — другое сверкание: собственных зеленых глаз в зеркале, потому что шкаф — обманный, зеркальный, в две створки, в каждой — я,

а если удачно поместиться — носом против зеркального водораздела, то получается не то два носа, не то один — неузнаваемый (1979, II: 256).

Девочка, занятая собственным отражением в зеркале, — мотив, не исчерпывающийся лишь на буквальном уровне своего значения, а требующий тщательного анализа. Опираюсь на М. М. Бахтина, мы могли бы охарактеризовать приведенную сцену как ситуацию «человека у зеркала», не забывая, что в контексте совокупной философии Бахтина эта ситуация обладает статусом универсальной метафоры человеческого самопознания. Во всяком случае для человека у зеркала по Бахтину применима простая формула: «я гляжу на себя глазами другого, оцениваю себя с точки зрения другого. Но за этой простотой необходимо вскрыть необычайную сложность взаимоотношений участников (их окажется много) этого события. Внеаходимость (я вижу себя вне себя)» (1997: 72). То же происходит и при всех видах самооценки и самоосознания «Я сижу всегда на двух стульях. Я строю свой образ (осознаю себя) одновременно и из себя и с точки зрения другого» (1997: 68). Не вдаваясь далее в широкий диапазон значений, которые Бахтин находит в явлении «человека у зеркала», подчеркнем, что тема зависимости от другого в процессе самопознания — один из его наиболее постоянных философских интересов. В этом свете мы и можем сейчас рассмотреть ситуацию «Муси у зеркала».

Сразу же бросается в глаза, что для пятилетней Цветаевой объект интереса не только пушкинские произведения, но и она сама. Ее, конечно же, интересует собственная внешность, ибо только после тщательного ее изучения в зеркале, она открывает шкаф и берет книгу. Свой лик, свои глаза и нос она может видеть только как отражение в зеркале — т. е. так, как их видят другие. Если предположить, что ее желание самопознания не останавливается только на уровне внешнего вида, тогда и внутренность шкафа с произведениями Пушкина следует понимать как некий вид зеркала, в котором будущая поэтесса может рассматривать свое совокупное существо. Распространяя, таким образом, зеркальную метафору Бахтина и на содержание шкафа, мы могли бы заключить, что для Цветаевой как ребенка именно Пушкин был тем другим, с чьей точки зрения все яснее распознается и ее собственное «я».

Это, конечно же, относится не только к «тайному» Пушкину из «красной комнаты», но и к так называемому «прирученному» Пушкину из школьных хрестоматий, которые ей мать позднее и сама давала прочитать, так как из них были изъяты все места, неподходящие для детского возраста. Но невзирая на то, идет ли речь о «тайном» или «прирученном» Пушкине, маленькая Муся всегда читала его одинаково: в его произведениях как в зеркале она видит и распознает свой мир — и окружающий ее снаружи, и внутренний. Если же для прочитанного она не находит настоящего соответствия в собственном опыте, то будущая поэтесса восполняет это своим живым воображением или же — по ее собственным словам — «почти незабвенными видениями» (II: 266).

Остановимся на одном из примеров подобного видения, вызванного помимо всего прочего и повышенной чувствительностью будущей поэтессы к звуковой структуре текста. Прочитав *Утопленника* Пушкина, Муся, удивляясь реакции детей, которые найдя в сетях вместо рыбы мертвеца, ничуть не пугаясь, более того, почти весело и даже напевая, кричат отцу:

«Тятя! Тятя! Наши сети! Притащили! Мертвеца! — Врите, врите, бесенята, — заворчал на них отец. — Ох, уж эти мне ребята! Будет вам, ужо, мертвец!» Этот ужо-мертвец был, конечно, немножко уж, уж, которого потому что стихи, зовут ужо. Я говорю: немножко — уж, уж, которого я никогда не додумывала и, из-за его не совсем-определенности, особенно громко выкрикивала, произнося так: — Будет вам! Ужо-мертвец! Если бы меня тогда спросили, картина получилась бы приблизительно такая: в земле живут ужи — и мертвецы, а этого мертвеца зовут *Ужо*, потому что он немножко ужинный, ужовый, с ужом рядом лежал. (1979, II: 267).

Поскольку Муся не может отождествить себя с ребятами и слова, произносимые ими, с звуковой точки зрения отталкивающи (Тятя! Тятя!), она свое внимание сосредоточивает на мертвеце. Из-за ее незнания слова «ужо» с одной стороны, и ее чисто поэтической параномастической логики, которая за сходно звучащими словами находит семантическое сходство (ср. Якобсон 1966: 310–311) — с другой, мертвец начинает походить на ужа. Но «видение» на этом не кончается. Разговоров об ужах и утопленниках Муся наслушалась в Тарусье, где на одинокой даче над рекой Окой семья Цветаевых проводила летний отдых. Летом в реке Оке часто тонули мальчики и пьяницы, а однажды даже «затонул целый плотогон». Кроме того в то лето мать и отец неожиданно уехали из Тарусьи из-за смерти деда Александра Даниловича Мейна, что на его любимицу Мусю, которую он любил больше ее младшей сестры Аси, несомненно произвело большое впечатление. Из-за всех этих разговоров и впечатлений утопленник Пушкина обрывает в представлениях Муси несколько причудливыми чертами. Если вспомнить, то у Пушкина утопленник в бурные ночи всегда снова появляется перед домом крестьянина, стуча в дверь, ибо тот не вытащил его из воды и не похоронил его как подобает, по-христиански. Своим ужасным видом он вызывает у крестьянина неподдельный страх и ужас. Мусе во всяком случае запомнились следующие строфы:

И в распухнувшее тело  
Раки черные впились! (1979, II: 267)

И снова она руководствуется звуковым сходством: с раками, впившимися в распухшее тело утопленника, у нее ассоциируется образ деда Александра Даниловича, о котором ей было известно, что он умер от рака. И хотя она сознавала, что в случае этих различных «раков» речь идет об омонимии и такие звуковые ассоциации «глупость» и «грех», конец пушкинского стихотворения помимо ее воли вызывает в ней совершенно невероятную картину: Ужо-мертвец вместе со всей рекой Окой, притащившейся по пятам под балкон дачи в Тарусье, стоит там

«с неопределенным, двоящимся лицом дедушки Александра Даниловича и затонувшего плотогона» (там же).

«Чтение есть соучастие в творчестве» — таково мнение зрелой Цветаевой, сформулированное в другом месте (цит. по Бродский 1979, I: 8), но, как мы видим, это полностью применимо и к ее чтению Пушкина в детстве. Впрочем, на эту свою активную роль при чтении пушкинской поэзии она указывает и непосредственно, припоминая свое восприятие стихотворения *Няне*, с которым она ребенком познакомилась в сокращенном варианте. Осторожный редактор хрестоматии, учитывая скромные способности восприятия юной публики, выпустил последних две строки, так как в них упоминаются тоска, предчувствия, заботы и другие потенциально непонятные детям понятия. А вот что комментирует Цветаева:

Конечно, я кроме *своей* тоски, из двух последних строк не поняла бы ничего. Не поняла бы, но — *заполнила* (курсив мой. — Ж. Б.). И — запомнила (1979, II: 270).

\*

«Заполнение» Пушкина собственным содержанием — так вкратце можно охарактеризовать Мусин по-детски эгоцентричный подход к произведениям великого поэта. Таким образом она прочитала и «Цыган» Пушкина, и «Евгения Онегина», и «Капитанскую дочку» и большую часть его поэзии, напечатанную в школьных хрестоматиях и сборниках поэзии для юношества. Однако это лишь один аспект взаимоотношения Цветаевой со своим первым поэтическим идеалом. Другой аспект этого отношения касается тех видов содержания, которыми Пушкин «заполнял» внутреннюю жизнь будущей поэтессы и формировал ее поэтическую чувствительность. Необходимо сразу подчеркнуть, что Цветаева в своей автобиографической прозе вспоминает прежде всего эмоциональный эффект пушкинских стихов, а не их специфическое литературное качество, которое, впрочем, с учетом возраста, Цветаева и не могла бы воспринять должным образом. Хотя и позднее, когда она это уже наверняка была в состоянии сделать, по точному замечанию Виктории Швейцер, «себя Цветаева считала наследницей Пушкина — не по признаку „пушкинской школы“, которой не признавала (...), а по отношению к миру и поэзии» (1968: 266). Другими словами, влияние Пушкина на Цветаеву невозможно ограничить уровнем поэтики, ибо оно, выходя за рамки литературы, распространяется и на саму жизнь, т. е. на модели поведения, которым Цветаева следует в реальных, а не вымышленных жизненных ситуациях. И это утверждение лучше всего проиллюстрировать на примере.

Уже после того, как в запрещенном шкафу прочитала «Цыган», Муся почувствовала, что Пушкин заразил ее любовью — по сути словом «любовь» (1979, II: 259). Дело в том, что пятилетней девочкой ей удалось связать чувство, хорошо ей знакомое, с новым и неизвестным понятием любви:

Но вот совсем новое слово — любовь. Когда жарко в груди, в самой грудной ямке (всякий знает!) и никому не говоришь — любовь. Мне всегда было жарко в груди, но я не знала, что это — любовь. Я думала — у всех так, всегда — так. Оказывается — только у цыган. Алеко влюблен в Земфиру (1979, II: 257).

Прочитав затем «Евгения Онегина», будущая поэтесса открыла, о какой любви идет речь, чтобы потом, позднее, воспеть в собственной поэзии именно такую любовь, какую к Онегину ощущала Татьяна — безответную, невосполненную, но зато крайне интенсивную. Светлана Ельницкая в своих проницательных анализах поэтического мира Марины Цветаевой несомненно это подтверждает. «Типично-цветаевская любовь — никогда не идиллия, а всегда драма, и даже трагедия» (70), — констатирует Ельницкая и продолжает: «Лирический герой Цветаевой — практикует и проповедует любовь-боль, как источник интенсивнейших душевных переживаний» (71).

Однако интересно, что Цветаева совершенно в духе модернистского стирания границ между жизнью и искусством распознает влияние Пушкина не столько в том, каким образом она сама как поэтесса писала о любви, сколько в том, как она снова и снова переживала ее как женщина. Так, Цветаева, будучи под сильным впечатлением, произведенным на нее Татьяной, первой признавшей Онегину в письме в любви, и сама всегда писала первой, не боясь осуждения; когда же ее покидали (а покидали всегда), она не оборачивалась за ними и не протягивала руки, ибо в такой же ситуации и Татьяна «застыла статуей» в саду (1979, II: 262). Но самое интересное то, что Цветаева в своих крайностях идет так далеко, что сам факт своего существования приписывает влиянию Пушкина, точнее говоря, влиянию его героини на ее мать, самоотверженно отказавшуюся от своих истинных чувств и вышедшую замуж за нелюбимого Ивана Владимировича Цветаева, вдовца с двумя детьми, вдвое старше ее и к тому же влюбленного в покойную жену:

Так, Татьяна не только на всю мою жизнь повлияла, но на самый факт моей жизни: не было бы пушкинской Татьяны — не было бы меня. Ибо женщины *так* читают поэтов, а не иначе (1979, II: 263).

Итак, женщины читают поэтов без эмоциональной задержки и интеллектуального отстояния, позволяя при этом, чтобы их произведения ощущимо влияли на их жизнь. Цветаева в этом смысле едва ли отличалась от своей матери. Во всяком случае ее меньше всего занимала, выражаясь словами русских формалистов, т.н. «литературность» пушкинских текстов, т. е. его литературные приемы, языковые, стилистические и метрические находки и решения, — вообще его поэтическое мастерство. Цветаева, как указывает Скотто, «читая Пушкина, всегда смотрела за поверхность текста, за литературу», чтобы открыть поэта, исключительного человека, создавшего слова» (255). У самого же Пушкина Цветаеву больше всего восхищали те безграничные силы или, по ее словам стихии, толкавшие его к творчеству и стоявшие за каждым его крупным творением. И о какой бы стихии ни заходила

речь — о любви, чуме или бунте — Пушкин, как она считала, предавался ей полностью, чтобы в последнюю минуту по своей воле найти спасение в песне. Ибо нет гения без подобной воли, но его тем более нет без одержимости стихийным, «без наития» (1979, I: 383), — утверждает Цветаева в своем эссе «Искусство при свете совести», в котором она наиболее последовательно излагает свои взгляды на психологию творчества. Однако интуитивно она это знала еще в детстве, когда благодаря элегии Пушкина *К морю* открыла, что стихи и стихия — это одно и то же:

Стихия, конечно — стихи, и ни в одном другом стихотворении это так ясно не сказано (1979, II: 273).

В последнем эпизоде своей автобиографической прозы Цветаева вспоминает, как она восприняла это пушкинское произведение и одновременно поняла, что такое по сути поэзия. И тем не менее в момент обращения к этим воспоминаниям механизмы ее памяти на первый план выдвигают не столько упомянутое открытие, сколько коллизию, возникшую в ее сознании при столкновении пушкинского и реального моря, поэзии и действительности.

Осенью 1902 г., когда Цветаевой исполнилось десять лет, ее матери, неожиданно заболевшей туберкулезом, посоветовали поехать на лечение в Италию. Сообщив это известие детям, мать, сама того не подозревая, произнесла магические слова: «мы все поедem к морю». Единственное, за что ухватилась Муся в словах матери, было выражение «к морю». Ведь она восприняла его как название пушкинской элегии, а не как дополнение места, ожидая с этого мгновения не поездки в итальянский городок Нерви, а путешествия на пушкинское море. Этими стихами Пушкина Муся в то лето была просто одержима, постоянно переписывая их в импровизированные самосшивные «книжки», увы, каждый раз неудачно: то строки выходили кривыми, то она пропускала какое-нибудь слово или ставила кляксу, то пачкала конец страницы рукавом, то что-нибудь еще, что заставляло ее начинать все с начала. Почему она все это делала — ей и самой было не совсем понятно, но она чувствовала, что пушкинские стихи, которые она постоянно переписывала и постоянно носила с собой, в большей степени ее собственные, нежели напечатанные в настоящей книге. Важно, однако, отметить следующее: сам процесс письма она уже как ребенок не связывала с чем-то приятным, — она описывала его как некую принудительную работу, которую трудно выполнить как следует, ибо каждый раз приходится преодолевать какие-то чисто технические и в основном внешние препятствия.

Не располагая культурно-историческими и биографическими фактами, необходимыми для целостного восприятия стихотворения, десятилетняя девочка истолковала его на свой манер. Правильность этой интерпретации зрелая поэтесса, как и следовало ожидать, не ставила под сомнение, — более того, прибегая к дополнительным обоснованиям,



она пыталась показать глубину детского проникновения в суть поэзии. Пушкин прощался с морем (*Прощай, свободная стихия!*) в 1924 г. в Одессе, когда узнал о предстоящей ссылке в родовое имение Михайловское. Еще совсем недавно он мечтал о бегстве (морем) за границу, но от этого плана его отвратила любовь к женщине. Стоя на берегу, он размышляет и о двух гениях, связанных в его представлении с морем: о Наполеоне, окончившем свою жизнь на острове, и о поэте, «созданном духом моря» — о Байроне, смерть которого глубоко его потрясла. С уходом этих двух гениев мир опустел, жажда путешествий стала беспредметной, и единственное, что ему еще остается — это проститься с морем, сохранив в памяти его стихийную силу и красоту.

В качестве своего самого любимого места в стихотворении Муса выделила следующую строку:

Вотще рвалась душа моя!

Вотще — это туда. Куда? Туда, куда и я. На тот берег Оки, куда я никак не могу попасть, потому что между нами — Ока, еще в La Chaux de Fonds, в тетино детство, где по ночам ходит сторож с доской и поет: «Gué, bon gué! Il a frappé dix heures!» — и все тушат огни, а если не тушат, то приходит доктор или сажают в тюрьму, *вотще* это в чужую семью, где я буду одна без Аси и самая любимая дочь, с другой матерью и другим именем — может быть, Катя, а может быть, Рогнеда, а может быть, сын Александр (1979, II: 274).

Девочка, сама переживавшая душевный кризис, желая стать кем-то другим, с другим именем, среди других людей, в другом месте и другом времени, с легкостью отождествила себя с пушкинской жаждой уехать. Причиной того, что он остался, могла быть по ее мнению только очарованность морем, сильная страсть к «свободной стихии», сильная до такой степени, что человека, испытывающего ее, доводит до остолбенения, до состояния абсолютной пассивности и оцепенения, чему она находила множество доказательств в собственном опыте:

Ты ждал, ты звал<sup>13</sup>. Я был окован.  
Вотще рвалась душа моя!  
Могучей страстью очарован,  
У берегов остался я.

Вотще — это туда, а могучей страстью — к морю, конечно. Получалось, что именно из-за такого желания *туда* Пушкин и остался у берегов.

Почему же он не поехал? Да потому, что могучей страстью очарован, так хочет — что прирос! (В этом меня утверждал весь мой опыт с моими детскими желаниями, то есть полный физический столбняк) (1979, II: 274).

Если основываться на комментировании Цветаевой указанного места в ее эссе о Наталье Гончаровой, то игнорирование любви Пушкина к женщине при толковании стихотворения не будет каким-либо серьезным упущением, а скорее наоборот — обхождением второстепенного и сосредоточением на первичном и существенном. Дело в том, что согласно Цветаевой, поэт и так был очарован не конкретной женщиной,

<sup>13</sup> О причинах, которые побудили Пушкина в своем обращении к морю использовать грамматические формы мужского рода, см. Лотман 1997: 342–346.

а «сильной страстью», то есть чем-то безымянным. Он и так с самого начала заменил первичное, женщину, второстепенным, т. е. своими чувствами к ней. Впрочем, никто из поэтов по словам Цветаевой не остался на берегу ради женщины, а ради собственных чувств, пусть даже чувств, пробужденных данной женщиной. Морю в этом смысле Пушкин противопоставил свою страсть, а если б он противопоставил ему «деву», мы бы жалели его или презирали (1979, I: 312).

В видениях, которые в Цветаевой-ребенке пробуждали строфы, посвященные Байрону и самому Пушкину (так, как представляет его лирический субъект в конце стихотворения), необходимо усматривать зачатки ее концепции поэта и поэтического творчества вообще. Уже тогда, а особенно в момент припоминания, поэт для нее был человеком, свободным в своем поэтическом импульсе по отношению к внешнему миру, ибо этот мир он поэтически перерабатывал не с помощью объективного подражания, а посредством эманации в него внутреннего содержания собственной души. Мусины интуитивные представления о том, что поэт — это некто, кто излучает, т. е. проецирует свое нутро на все, что его окружает, получили свое выражение прежде всего в ее визуализации Байрона. Байрона она видит как гения, взлетающего и мчащегося над морской поверхностью — «с головой из лучей, с телом из тучи» (1979, II: 274). А Пушкина, который в заключительных строках обещает морю, что будет помнить его скалы, заливы и говор волн, Муся представляет следующим образом:

И вот — видение: Пушкин, переносащий, проносящий над головой все море, которое еще и внутри него (тобою полн), так что и внутри у него все голубое — точно он весь в огромном до неба хрустальном продольном яйце, которое еще в нем (моресвод). Как тот Пушкин на Тверском бульваре держит на себе все небо, так этот перенесет на себе — все море — в пустыню и там прольет его — и станет море.

В леса, в пустыни молчаливы  
Перенесу, тобою полн,  
Твои скалы, твои заливы,  
И блеск, и тень, и говор волн (1979, II: 275).

Пушкин, который наполняет морем, находящимся в нем, пустыню, — это тот самый Пушкин, который много лет спустя в эссе о Наталье Гончаровой будет изображен гением, стремящимся к пустому месту и женящимся на пустой красавице только для того, чтобы заполнить эту пустоту своей гениальностью<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Понимание творчества как собственной проекции поэта на мир безусловно относит Цветаеву к тому крылу русской поэзии первых десятилетий XX в., которое Й. Ужаревич в своей исключительно интересной работе «Мужской и женский принцип в лирике: Марина Цветаева и Борис Пастернак» условно назвал экспрессивной лирикой (1990: 209). Понимая Цветаеву и Пастернака как два противоположных полюса внутри указанного крыла, точнее, как противоположность между мужским (Цветаева) и женским (Пастернак) принципами, Ужаревич определил лирику Цветаевой метафорой фонтана (вулкана), а лирику Пастернака метафорой губки. И в то время, как картина губки содержит принятие и впитывание внешнего, картина фонтана (вулкана) подразумевает как раз обратное, — «разбрызгивание», «извержение» (210) во внешнее.

Целый месяц, пока продолжались сборы в дорогу, Муся проводила, пытаясь представить себе море в Нерви и приставая ко всем с просьбами вместе помечтать о нем («Давай помечтаем!», 1979, II: 275). Это парадоксальное требование — парадоксальное потому, что мечтание и одиночество — одно и то же, в чем она убедилась много лет спустя, — Муся высказывает по отношению к домашним прежде всего потому, что в своих мечтаниях она не может опереться на что-либо определенное и осязаемое. В качестве помощи ее воображению в ее распоряжении всего только несколько предметов: шум розовой австралийской ракушки, прислоненной к уху, похищенная черно-синяя открытка из Нерви (Пушкин в ее ассоциациях всегда связан с черным цветом), смутные представления о Наполеоне и Байроне из пушкинской элегии и самое важное — «тоска: пушкинского призвания и прощания» (1979, II: 276). Итак, единственное, что ей известно по крайней мере изнутри, если оно и не представляемо, — это пушкинская грусть и тоска по морю, а по сути — его желание бегства и свободы.

В отличие от Пушкина она по крайней мере частично осуществит это свое желание, но не без трагического призыва. Путешествием в Нерви десятилетняя Цветаева перешагнет тесные границы родительского дома и выйдет в сферу большей автономии и свободы, а со смертью матери четыре года спустя, она действительно пойдет своим путем, предпочтя карьере музыканта судьбу поэта. Однако ее желание найти в Нерви пушкинское море никогда не будет исполнено, ибо это пушкинское море, как она вскоре убедится, «могло быть только на листке бумаги — и внутри» (1979, II: 279).

Действительность, т. е. море в Нерви, было далеко от Мусиных ожиданий. Светлая прозрачная водичка, далеко простирающаяся и распространяющая вокруг характерный запах, не имела ничего общего со свободной стихией Пушкина. Глубоко разочарованная увиденным морем, девочка оборачивается к нему спиной и на гладкой шиферной скале пишет пушкинские стихи: «Прощай, свободная стихия!» Гонимая смутным желанием, которое тогда она не могла и не хотела определить, она лихорадочно пытается закончить текст, прежде чем его сотрет волна. Акт написания стихов вновь для нее протекает в неподходящих условиях. Во-первых, на скале, где она пишет, с трудом могут уместиться все строки, а поблизости нет камня больших размеров с такой же гладкой поверхностью. Не только мало места — у Муси нет и времени закончить стихотворение, потому что волна уже идет. Но она, торопясь, сжимает ряды, записывая их все более мелкими буквами, и в последнюю минуту, до прихода волны, еще успевает подписаться: Александр Сергеевич Пушкин. Однако в следующее мгновение вода стирает всё, словно слизывает языком, и перед ней только гладкий шифер, теперь уже черный, как тот гранит на памятнике Пушкину (1979, II: 278).

В жесте девочки, которая отказывается принять реальность такой, какая она есть, во имя высшей и более прекрасной действительности,

которую она носит в себе благодаря Пушкину, уже заложен механизм поэтического моделирования мира зрелой Цветаевой. «Отношение Цветаевой-поэта к миру, — как это удачно подметила Ельницкая — это позиция идеалиста-максималиста: ориентация не на то, что есть (данное), а на то, что быть должно (должное), т. е. исключительно на идеал, не существующий в реальной действительности; идеал приобретает форму мифа типа «возвышенного обмана»<sup>15</sup> (7). Попутно упомянем, что неприятием мира и его закономерностей можно объяснить характерную для Цветаевой восхищенность всеми типами бунтовщиков, в первую очередь пушкинским Пугачевым (ср. «Мой Пушкин», 1979, II: 259–260; «Пушкин и Пугачев»), а также общий дух бунта и оспаривания, который пронизывает все уровни ее творчества, от тематического и мировоззренческого, до стилистического и формального (ср. Флакер 1984). Непримирым отверганием реальности можно в конечном итоге объяснить и тот факт, что Цветаева покончила свою жизнь самоубийством в начале Второй мировой войны (ср. Ужаревич 1990: 219 и д.), что в 1941 г. в Елабуге она сказала решительное Нет «безумному миру» и «вернула Творцу билет» (ср. «О, слезы на глазах!»). Свою принципиально непримиримую позицию по отношению к «грубой» жизни, жизни как таковой, она, возможно, яснее всего сформулировала в письме к Тесковой, написанном 30 декабря 1925 г., в котором заявляет следующее:

Я не люблю жизни как таковой, для меня она начинает значить, т. е. обретает смысл и вес — только преображенная, т. е. — в искусстве (30).

Ту же самую позицию отстаивает по сути еще десятилетняя Цветаева, защищая ее, правда, не словами, а жестом. Ведь она отворачивается от реального моря именно для того, чтобы на гладкой шиферной скале восстановить более содержательное и более яркое пушкинское море. Комментируя в конце своего произведения упомянутый жест, зрелая Цветаева еще раз подтверждает, что свободная стихия может существовать не в действительности, а лишь в поэзии:

И, в совсем уже ином смысле, моя встреча с морем именно оказалась прощанием с ним, двойным прощанием — с морем свободной стихии, которого передо мной не было и которое я, только повернувшись к настоящему морю спиной, восстановила — белым по серому — шифером по шиферу, — и прощанием с тем настоящим морем, которое передо мной было и которое я, из-за того первого, уже не могла полюбить.

И — больше скажу: безграмотность моего младенческого отождествления стихии со стихами оказалась — прозрением: «свободная стихия» оказалась стихами, а не морем, стихами, то есть единственной стихией, с которой не прощаются — никогда (1979, II: 279).

\*

Может ли детское отождествление стихии со стихами у Цветаевой действительно считаться прозорливостью? И носят ли ее детские поня-

<sup>15</sup> Парафраза пушкинских стихов *Тьмы низких истин мне дороже / нас возвышающий обман...* из стихотворения «Герой» (1830).

тия о судьбе поэта в самом деле пророческий характер? Ответ на это является более или менее отрицательным, хотя в случае Цветаевой, может быть, и не следует совершенно исключать возможность предчувствия и предвосхищения будущего. Однако, кажется, что речь здесь идет все-таки о чем-то ином, ничего общего со способностью предвидения не имеющем. Речь идет о специфической тенденции человеческой памяти, которая состоит в потребности каждого человека привести в соответствие свое прошлое со своим настоящим: со своими нынешними воззрениями на жизнь и на мир, со своими нынешними представлениями о самом себе. Психологические исследования М. Росса и М. Конвея в этом смысле показывают, что автобиографический взгляд на собственное прошлое весьма часто принимает форму «пророчества, ведущего к самоисполнению» («self-fulfilling prophecy», 129). Ведь наши нынешние эмоциональные состояния и убеждения влияют на наши воспоминания, меняя их в направлении большей консистентности между нашим прошедшим и настоящим «Я».

В том, что Цветаева не является исключением, легко убедиться, если перелистать именно «Моего Пушкина». Вернемся на мгновение к предыдущему примеру. Как уже было сказано, жизненная ситуация Цветаевой в момент воскрешения воспоминаний о Пушкине была исключительно тяжелой. Судя по ее переписке, самым тяжелым для нее являются многочисленные и почти непреодолимые бытовые препятствия, с которыми она должна ежедневно бороться, чтобы вообще иметь возможность писать: ей не хватает времени и своего угла для творческого труда. Кроме того она живет в постоянном страхе, что ее произведения из-за трудностей с изданием обречены на забвение и исчезновение. Поэтому не удивляет, что она, находясь в столь тяжелых и невыносимых для писателя жизненных обстоятельствах, живо помнит именно свое мучительное выписывание пушкинских стихов на камне — и бесполезность своего труда. Другими словами, приведенная сцена не носит характера пророческого предвидения будущих неудач, а скорее служит символическим эквивалентом нынешнего состояния. И еще одна деталь указывает на то, что указанный эпизод оживает в памяти Цветаевой, диктуемый настоящим. Не случайно, что она помнит себя девочкой, которой на берегу моря в Нерви движет исключительно сильное, но чисто иррациональное желание писать пушкинские строки на каменной поверхности. Акт письма словно совершается помимо ее воли, а это для зрелой Цветаевой является ясным знаком неподдельного поэтического порыва. Вспоминая указанное событие, Цветаева, таким образом, с одной стороны подтверждает, что подлинным поэтическим импульсом она была охвачена еще в детстве, т. е. она некоторым образом всегда была поэтом, поэтом по рождению. А с другой стороны, этим примером она подтверждает и свои нынешние взгляды на искусство, точнее свою концепцию поэтического творчества как состояния одержимости, наваждения, чар, а также свое понимание поэта

как инструмента тех явлений и сил, которые через него стремятся выжаться в художественном произведении. «Что-то, кто-то в тебя вселяется, твоя рука исполнитель не тебя, а того. Кто — он? то, что через тебя хочет быть», — утверждает Цветаева в своем эссе «Искусство при свете совести», одновременно признаваясь, что многие вещи в жизни она написала почти против своей воли (I: 398).

Итак, Цветаева в своей автобиографической прозе избирательно занимается только теми воспоминаниями о Пушкине, которые соответствуют ее настоящему, ее эмоциональному состоянию и самопониманию, ее жизненным понятиям и убеждениям, всему, что ее существенным образом характеризует в момент припоминания.

В начале нашей работы мы попытались, опираясь на М. Хальбвакса, провести различие между коллективной и автобиографической памятью. Мы согласились с французским социологом, что специфика автобиографической памяти состоит в том, что отдельный человек в процессе воспроизведения лично пережитого опыта имеет прямой доступ к прошлому, в отличие от коллективной памяти, при которой он может проникнуть в прошлое лишь опосредованно, т. е. при помощи исторических документов или устного предания. Однако это совсем не означает, что автобиографическая память открывает и реконструирует прошлое как таковое, «прошлое по себе» (Рикёр 1983: 126), «то, что действительно произошло». Более того, судя по Цветаевой, можно прийти к выводу, что «прошлое по себе» не существует, ибо оно всегда является модусом настоящего и только от настоящего получает значение. И если сначала казалось, что Цветаева решилась на прямой, автобиографический и крайне субъективный подход к Пушкину для того, чтобы свести счеты с «ложными» коллективными идеями и мифами о нем, в которые верило большинство русской эмиграции, то теперь совершенно ясно, что она тоже не могла создать непосредственного отношения к Пушкину своего детства. Правда, это отношение было опосредованным в другом смысле слова. Поскольку Пушкина своего детства Цветаева восстанавливала, пропуская сквозь фильтр своего настоящего, она по сути описала его словами своего собственного мифа о поэте и поэтическом творчестве вообще. Поэтому Пушкин в ее воспоминаниях никак не мог быть поэтом гармонии и меры, к тому же безгранично преданным Российской империи и православию. В памяти Цветаевой в противовес этому сохранился лишь стихийный и бунтарский Пушкин, ибо по ее убеждениям «поэта, не принимающего какой бы то ни было стихии — следовательно и бунта — нет. Пушкин Николая опасался, Петра боготворил, а Пугачева — любил» (1979, I: 399).

И в конце мы могли бы еще задать вопрос, появляется ли в произведении Марины Цветаевой *Мой Пушкин* более правдивый Пушкин, чем Пушкин, встречающийся на страницах эссеистской литературы, которой русская эмиграция была запружена накануне столетия со дня его смерти. Хотя на заданный вопрос трудно дать точный ответ, всё же

можно с уверенностью сказать: если б Пушкин действительно не имел всех тех черт и порывов, которые в нем и его творчестве открыла Марина Цветаева, его жизнь наверняка имела бы более счастливый конец, но его поэзия потеряла бы многое из той силы, которая до сих пор глубоко волнует душу и будоражит кровь.

#### Цитируемая литература

- Бахтин М. М.* Собрание сочинений, 5 (Работы 1940-х — начала 1960-х годов). Москва 1997.
- Бродский Й.* Поэт и проза. В кн.: Марина Цветаева, Избранная проза в двух томах: 1917–1937. Составление и подготовка текста А. Сумеркина, I. Нью-Йорк 1979.
- Цветаева М.* Неизданные письма. Подготовили Г. Струве и Н. Струве. Paris 1972.
- Цветаева М.* Избранная проза в двух томах: 1917–1937. Составление и подготовка текста А. Сумеркина, I. Нью-Йорк 1979.
- Цветаева М.* Мой Пушкин. Подготовка текста и комментарии А. Эфрон и А. Саакянц. Москва 1981.
- Цветаева М.* Сочинения в двух томах. Составление, подготовка текста, вступительная статья, комментарии А. Саакянц. Москва 1988.
- Цветаева М.* Сочинения в двух томах. Составление, подготовка текста и комментарии А. Саакянц. Москва 1984.
- Цветаева М.* Письма к Анне Тесковой. Подготовка издания, предисловие и комментарии И. Кудровой. Санкт-Петербург 1991.
- Данзас К. К.* Последние дни жизни и кончина Александра Сергеевича Пушкина в записи А. Амоса. В кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников в двух томах. Составление, подготовка текста и комментарии В. Е. Вацуро, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович, П. Москва 1985.
- Eakin P. J.* Ja i kultura u autobiografiji (перев. М. Marsić и М. Tancik) В кн.: Autor—pripovjedač—Lik. Priredio C. Milanja. Osijek 2000.
- Ельницкая С.* Поэтический мир Цветаевой, Конфликт лирического героя и действительности: Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 30. Wien 1990.
- Flaker A.* Pobunjeni eros Marine Cvetaeve. В кн.: A. Flaker, Ruska avangarda. Zagreb 1984.
- Gasparov B.* The “Golden Age” and its Role in the Cultural mythology of Russian Modernism. В кн.: Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age. Edited by B. Gasparov, R. P. Hughes, and I. Paperno. Berkley–Los Angeles–Oxford: University of California Press, 1992.
- Gusdorf G.* Ja sam ja (перев. J. Brnčić). В кн.: Autor—pripovjedač—Lik. Priredio C. Milanja. Osijek 2000.
- Halbwachs M.* On Collective Memory. Edited, translated, and with an Introduction by L. A. Coser. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1992.
- Jakobson R.* Lingvistika i poetika (перев. Ranko Bugarski). В кн.: R. Jakobson, Lingvistika i poetika. Izbor M. Ivić i S. Marić. Beograd 1966.
- Karlinsky S.* Marina Tsvetaeva: The Woman, her World and her Poetry. Cambridge 1985.
- Клюкин Ю.* Пушкин по-французски в переводе Марины Цветаевой (К истории создания): Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 32 (Wien 1992) 63–84.
- Knapp L.* Tsvetaeva and the Two Natal'ia Goncharovas: Dual Life. В кн.: Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age. Ed. by B. Gasparov, R. P. Hughes and I. Paperno. Berkley–Los Angeles–Oxford: University of California Press 1992.
- Кудрова И.* Версты, Дали... Марина Цветаева: 1922–1939. Москва 1991.
- Лотман Ю. М.* Почему море в мужском роде? В кн.: Ю. М. Лотман, Пушкин. Санкт-Петербург 1997.

- Мережковский Д.* Пушкин и Россия. В кн.: Тайна Пушкина: Из прозы и публицистики первой эмиграции. Составление, предисловие, комментарии М. Д. Филина. Москва: Эллис Лак, 1998.
- Ольденбург С. С.* Поэт Империи. В кн.: Тайна Пушкина, 1998.
- Паперно И.* Пушкин в жизни человека Серебряного века. В кн.: Cultural Mythologies... 1992.
- Ricoeur P.* Vreme i priča, I (перев. S. Miletić i A. Moralić) Sremski Karlovci–Novi Sad 1993.
- Ricoeur P.* Osobni i narativni identitet (перев. J. Brnčić). В кн.: *Autor—pripovjedač—Lik*. Priredio С. Milanja. Osijek 2000.
- Ross M. & Conway M.* Remembering one's own past: The construction of personal histories. В кн.: Handbook of motivation and cognition: Foundations of social behavior. Eds. R. M. Sorrentino & E. T. Higgins. New York 1988.
- Саакянц А.* Марина Цветаева: Жизнь и творчество. Москва: Эллис Лак, 1999.
- Scotto P. J.* The Image of Pushkin in the Works of Marina Cvetaeva. Diss. University of California, Berkeley, 1987.
- Струве Г.* Русская литература в изгнании. Paris 1984.
- Швейцер В.* Памятник Пушкину: Новый мир 1968/2, 264–268.
- Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаевой. Fontenay-aux-Roses: Syntaxis, 1988.
- Щеголев П. Е.* Дуэль и смерть Пушкина. Санкт-Петербург 1999.
- Užarević J.* Muško i žensko načelo u lirici, Marina Cvetajeva i Boris Pasternak. В кн.: J. Užarević, Književnost, Jezik, Paradoks. Osijek 1990.
- Зайцев К.* Борьба за Пушкина. В кн.: Тайна Пушкина: Из прозы и публицистики первой эмиграции. Составление, предисловие, комментарии М. Д. Филина. Москва: Эллис Лак, 1998.
- Жуковский В. А.* Письмо к С. Л. Пушкину. В кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников в двух томах, II. Составление, подготовка текста и комментарии В. Э. Вачуро, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович, Москва 1985.