

БИБЛИОТЕКА ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



БИБЛИОТЕКА ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



Серия основана в 2002 году

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

Уж сколько их упало  
в эту бездну...

Стихотворения  
Поэмы  
Проза

УДК 821.161.1-1  
ББК 84(2Рос=Рус)6-5  
Ц27

Оформление серии *Натальи Ярусовой*

В оформлении суперобложки использованы фрагменты работ художника *Альфонса Осбера*

**Цветаева, Марина Ивановна.**

Ц27 Уж сколько их упало в эту бездну... Стихотворения ;  
Поэмы ; Проза / Марина Цветаева. — Москва : Эксмо,  
2023. — 640 с. — (Библиотека всемирной литературы).

ISBN 978-5-04-187622-7

«Какие стихи Вы пишете, Марина... Вы возмутительно большой поэт», — писал Марине Цветаевой Борис Пастернак. Поэзия Цветаевой, кажется, не нуждается в сухих оценках: ее выверенные, яркие стихи звучат мощно и страстно, в них органично сочетаются стойкость и прямота с ранимостью и нежной женственностью. В состав книги входят самые известные стихотворные циклы и поэмы М. Цветаевой, а также дневниковые записи, автобиографическая проза и очерки.

УДК 821.161.1-1  
ББК 84(2Рос=Рус)6-5

ISBN 978-5-04-187622-7

© Оформление. ООО «Издательство  
«Эксмо», 2023

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

*М. Л. Гаспаров*

МАРИНА ЦВЕТАЕВА: ОТ ПОЭТИКИ БЫТА К ПОЭТИКЕ СЛОВА.

7

ТАЙНЫЙ ЖАР

21

НЕБО ПОЭТА

85

МНЕ НРАВИТСЯ, ЧТО ВЫ БОЛЬНЫ НЕ МНОЙ

115

ПОБЕГ

187

Я БЛАГОДАРНА ПОЭТАМ

205

ПОЭМЫ

479

ИЗ ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЕЙ И АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

567

Послесловие

*Л. К. Чуковская*

Предсмертие

612



## ПРЕДИСЛОВИЕ

### МАРИНА ЦВЕТАЕВА: ОТ ПОЭТИКИ БЫТА К ПОЭТИКЕ СЛОВА

Касаясь предлагаемой темы, к сожалению, придется говорить не о конкретных произведениях, а о самых общих особенностях развития поэтики Цветаевой — о таких вещах, где трудно быть доказательным и можно лишь стараться быть убедительным. Я думаю, что ничего нового я не скажу, а лишь постараюсь четче сформулировать те впечатления, которые, вероятно, возникают у каждого, когда читаешь сочинения Цветаевой подряд, от самых ранних к самым поздним.

Начинается Цветаева стихами первых двух книг, которые ощущаются как ученические, перечитываются редко и в избранные сочинения отбираются скудно. И по изображенному в них домашнему миру, и по цветаевским беглым автокомментариям создается впечатление, что писались они в домашнем уединении, вдали от литературного быта, наедине с собой и с вечностью — Гете, Наполеоном и т. д. Мы знаем, что это впечатление — иллюзия, что на самом деле это не так. Творчество молодой Цветаевой текло в русле московской литературной жизни 1910—1912 гг. и вполне вписывалось в картину молодой поэзии. Центром этой литературной жизни был Московский литературно-художественный кружок, а дирижером Брюсов; Цветаева там получила конкурсную премию. Кроме того, существовала редакция «Мусагета», которая тоже притягивала не всех, но некоторых молодых поэтов; Цветаеву туда ввел Эллис.

Общая литературная ситуация в передовой поэзии этого времени тоже известна. К 1910 г. завершил свой цикл развития символизм, вожди его перестали быть группой и пошли каждый своим путем; выработанная ими поэтика — очень богатый и пестрый набор образов, эмоций, стиля, стиха — осталась достоянием учеников. Именно набор, а не «система»: системой поэтика символизма была только в творчестве каждого отдельного из ведущих поэтов, а для наследников она

распалась на кучу приемов, некое стилистическое эсперанто, преимущественно из брюсовских элементов, в котором каждый должен был разбираться по-своему. Это то, о чем Пастернак, сам принадлежавший к этому поколению и к этой среде, писал потом в юбилейной инвективе Брюсову: «И мы на перья разодрали крылья». Задача, стоявшая перед каждым из молодых поэтов, от В. Шершеневича и Над. Львовой (которых Брюсов, как кажется, считал «первыми учениками» своей школы) до Пастернака и Цветаевой, состояла в том, чтобы связать из этих общих перьев собственные крылья (Икаровы, так сказать), выработать индивидуальную манеру, или же остаться неразличимым в массовой эпигонской поэзии. Брюсов со своей новой кафедры в «Русской мысли» именно с этой точки зрения судил и оценивал поток новых стихов, по каждому случаю напоминая, что у них, старших, все это уже было и что для новизны и индивидуальности требуется что-то большее, а в ожидании этого неопределенного «чего-то» одинаково высокомерно-снисходительно похваливал и Анну Ахматову, и какого-нибудь Александра Булдеева. Вся эта обстановка очень интересна для исследования, хотя, к нашему стыду, молодая московская поэзия этих лет изучается гораздо меньше, чем молодая петербургская, группировавшаяся вокруг Цеха поэтов.

Чтобы найти и утвердить собственный образ, чтобы стать непохожей на других — для этого молодая Цветаева выбрала свой собственный путь и держалась его очень последовательно. Это было превращение стихов в дневник. Разумеется, это не было открытие неизведанного: символисты в один голос учили чувствовать ценность мгновения. Брюсов называл «Мгновения» зарисовочные разделы в своих сборниках, а хронологическая, до мелочей, последовательность расположения стихов была нормой для всех изданий классиков. Образцовое произведение дневникового жанра на максимуме откровенности было у всех перед глазами: «Дневник» Марии Башкирцевой; известно, как Цветаева поклонялась Башкирцевой и анонсировала в 1913 г. книгу о ней. Но под влиянием Башкирцевой были многие, а превратила дневник в поэзию только Цветаева: для того чтобы осуществить такое скрещение жанров так последовательно, нужна была творческая воля и человеческая смелость.

Смелость — потому что обычно в поэтический дневник шли, разумеется, не все, а лишь избранные чувства и впечатления жизни: поэтические, приподнятые над бытом.

Цветаева же понесла в поэзию самый быт: детская, уроки, мещанский уют, чтение таких авторов, как Гауф или малоуважаемый Ростан, — все это по критериям 1910 г. было не предметом для поэзии, и говорить об этом стихами было вызовом. Сейчас редко вспоминают вольфовский детский журнал «Задушевное слово» для младшего и старшего возраста, образец невысокопробной массовой литературы (это в нем читала Цветаева повесть Л. Чарской «Княжна Джаваха», которой посвятила патетические стихи), но можно прямо сказать, что стихи молодой Цветаевой по темам и эмоциям ближайшим образом напоминают стихи из этого богом забытого журнала, только отделанные безукоризненно усвоенной брюсовской и послебрюсовской техникой. Чтобы слить такие два источника, объявить детскую комнату поэтической ценностью, для этого и нужен был самоутверждающий пафос цветаевской личности: «если я есмь я, то все, связанное со мной, значимо и важно».

Такая установка на дневник имела важные последствия. Во-первых, она обязывала к многописанию: дневник не дневник, если он не ведется день за днем. Отсюда привычка к той редкой производительности, которая осталась у Цветаевой навсегда. Для читателя это могло стать скучным, а то и произвести впечатление графоманства; но для автора это был драгоценный опыт работы над словом, после него для Цветаевой уже не было задач, которые нужно было решать в слове, а только такие, которые нужно было решать с помощью слова и по ту сторону слова.

Во-вторых, она затрудняла подачу материала: в стихах, которые пишутся день за днем, одни впечатления перебивают другие, отстают на несколько дней и потом возвращаются опять, — как же их подавать, подряд, по переключке дней или циклами, по переключке тем? Здесь Цветаева так и не нашла единого выхода, некоторые темы так и остались у нее вывалившимися из дневникового ряда, как «Стихи к Блоку» и «Лебединый стан»; а при некоторых стихотворениях печатались извиняющиеся перед самой собой приписки: «Перенесено сюда по внутреннему сродству» (наиболее дальний перенос — последнее стихотворение в цикле «Бессонница»). При издании «Вечернего альбома», как известно, Цветаева все-таки пошла навстречу удобству читателей и разнесла стихи по темам, по трем разделам, в зависимости от источников вдохновения: быт, душевная жизнь, читанные книги. Принят был «Вечерний

альбом», как мы знаем, сдержанно-хорошо, — отмечалась, конечно, вызывающая интимность, «словно заглянул нескромно через полузакрытое окно в чужую квартиру» (Брюсов); но вызывающая позиция в это время входила в правила хорошего поэтического тона и сама по себе никого не отпугивала, наоборот, когда через два года появился «Волшебный фонарь», то отношение к нему оказалось гораздо прохладнее — именно потому, что в нем уже не было вызывающей новизны и он воспринимался читателями как самоповторение.

На переходе от двух первых книг к «Юношеским стихам» 1913–1915 гг. установка на дневник и на поэтизацию быта не изменилась, наоборот, она была прямо продекларирована в известном предисловии к сборнику «Из двух книг»: «Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен... Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох... Нет ничего неважного! Говорите о своей комнате: высока она или низка, и сколько в ней окон, и какие на ней занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы — все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души». Эту программу Цветаева реализует, как всегда, не боясь даже показаться смешной; вспомним в цикле «Подруга»:

Могу ли не вспоминать я  
Тот запах White Rose и чая  
И севрские фигурки  
Над пышащим камельком...

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

Не меняется установка на поэтизацию быта, но меняется сам поэтизируемый быт: прежний, детский быт был готово-поэтичен и заданно-уютен (хотя бы на долитературном уровне «Задушевного слова»), из него шло в поэзию все; новый, взрослый быт хрупок, окружен враждебной жизнью и грозящей смертью («улица мстит», по словам из письма 1917 г.), из него в поэзию идет только избранное: красивое, утонченное, воздушное. Так — в стихах 1913–1915 гг., с золотым фаям, генералами 1812 г., браслетами с бирюзой и т. д. Перед

Цветаевой открывалась реальная опасность стать салонной поэтессой.

Перелом от 1915 к 1916 г., от «Юношеских стихов» к «Верстам», выразился в том, что в поэзию было впущено и тяжелое, темное, враждебное:

...Ночи душные, кушнные...  
...Просит нищий грошик  
Да ребята гоняют кошку...  
...Где-то в ночи Человек тонет...

(Внешне это выразилось в том, что аморфнее, расплывчатее, непредсказуемое сделался стих Цветаевой, до сих пор очень четкий и классичный.) Задачей поэзии стало, соприкоснувшись с этим миром, поглотить его и претворить в высокое и трагичное; стихотворный дневник — хроника этого перебарывания-переваривания; соответственно, меняется идеал: вместо Марии Башкирицевой — Анна Ахматова, которая сумела сделать из банальных бытовых мелочей большую поэзию. Культ Ахматовой уже сложился у Цветаевой к петербургскому выезду на исходе 1915 г. и дал знаменитый цикл в 1916 г.

Но затем, от 1916 к 1917 г., последовал новый перелом: враждебная действительность, впущенная в поэзию, надвинулась еще ближе, и под ее давлением монолит цветаевской лирики, державшийся единством авторского самоутверждения, раскалывается на несколько частей. Воинствующие отклики на современность ложатся отдельно и складываются в конце концов в «Лебединый стан». С противоположной стороны ложатся воинствующие выходы из современности в то, что Цветаева называла «Романтика». Здесь новым оказывается то, что это не откровенничающая лирика, с которой Цветаева начинала («словно заглянул через окно»), а игровая, ролевая: «я буду Жанной д'Арк, а ты Карлом Седьмым», как выразился зоркий на игру П. Антокольский. Такая лирика присутствовала у нее и раньше: по существу это просто из трех разделов «Вечернего альбома» отпал детский, перестроился полудетский и остался книжный. Ранняя игровая лирика жила лишь на правах слабого оттенения, а теперь она выступает на первый план, перерастает малые формы и выливается в пьесы для вахтанговцев и в «Царь-девицу».

Игра — это означает вещи принципиально разнотемные и разностильные, это как бы реализация того, что ей будто

бы говорил Волошин: «В тебе материал десяти поэтов и всех замечательных» — и что она потом сама напишет Иваску: «Из меня... можно бы выделить... семь поэтов, не говоря о прозаиках». Игра поэтическая и игра театральная — это вещи противоположные, поэтому Цветаева так категорически отрекалась от театра в предисловии к «Концу Казановы», и поэтому так сразу определилась взаимная неприязнь ее и Вахтангова, для которого игра была делом жизни. Противоположность была в том, что для театральной игры главное — действие, а для игры поэтической — состояние. Пьесы Цветаевой статичны, это вереницы моментов, каждый из которых порознь раскрывается в монологе, диалоге или песне. «Царь-девица» и «Молодец» — это тоже серия неподвижных сцен, серия внутренних ситуаций, каждая из которых развернута, а переходы между которыми мгновенны. Вот это — раскрытие момента — и оказалось в эти годы наиболее важным опытом для дальнейшей судьбы цветаевской поэтики.

В самом деле, зажатая между стихами «Лебединого стана» и стихами игровой романтики, как стала развиваться у Цветаевой лирика в первоначальном, простейшем смысле слова — стихи о себе и от себя, то, что было дневником? В том же направлении. День лирического дневника сжимается до момента, впечатление — до образа, мысль — до символа, и этот центральный образ начинает разворачиваться не динамически, а статически, не развиваться, а уточняться. Вот первые попавшиеся примеры из самых известных ее стихотворений начала 1920-х гг.:

Два зарева! — нет, зеркала!  
Нет, два недута!  
Два серафических жезла,  
Два черных круга... —

и т. д.; все помнят эти стихи наизусть, а кто скажет, не задумываясь, какое там следует сказуемое за этой вереницей подлежащих?

...Дымят — полярных.

самое незаметное слово в стихотворении. А дальше:

Ужасные! Пламень и мрак!  
Две черные ямы... —

где будет сказуемое? В самом конце стихотворения:

Встают — два солнца, два жерла,  
— Нет, два алмаза! —  
Подземной бездны зеркала:  
Два смертных глаза.

Обратим внимание на эти «Нет, зеркала! нет, два недуга!.. нет, два алмаза!..» — уточнение, уточнение, уточнение, на глазах читателя как бы подыскивается наиболее адекватный образ. Стихотворение превращается в нанизывание ассоциаций по сходству, в бесконечный поиск выражения для невыразимого. Роман Якобсон писал, что метафора, ассоциация по сходству, является основой поэтического мышления, а метонимия, ассоциация по смежности, — основой прозаического мышления; стихи зрелой Цветаевой становятся как бы концентратом такого поэтического мышления: цепь метафор, цепь ассоциаций по сходству, и все.

Другой пример — тоже про глаза, тоже 1921 г. — первое стихотворение цикла «Отрок»:

Пустоты отроческих глаз! Провалы  
В лазурь! Как ни черны — лазурь! —

и дальше: «игралица для битвы», «дарохранительницы бурь» «зеркальные, ни зыби в них, ни лона», «лазурь, лазурь», «книгохранилица пустот», «провалы отроческих глаз, пролеты, душ раскаленных водопой, оазисы, чтоб всяк хлебнул и отпил» — все то же самое, все только поиск наиболее точного сравнения, и лишь под конец, после «водопоя» и «оазисов», наступает закругление:

Пью — не напыюсь...  
...Так по ночам, тревожа сон Давидов,  
Захлебывался Царь Саул.

Третий пример — тоже наудачу — из 1923 г., «Наклон»:

Материнское — сквозь сон — ухо.  
У меня к тебе наклон слуха,  
Духа — к страждущему: жжет? да?  
У меня к тебе наклон лба, —

и т. д.: «у меня к тебе наклон крови... неба... рек... век... беспамятства наклон светлый к лютне, лестницы к садам, ветви... всех звезд к земле... стяга к лаврам... крыл, жил...»

Тяга темени к изголовью  
Гроба, — годы ведь уснуть тщусь!  
У меня к тебе наклон уст  
К роднику... —

и многоточие, обрыв на полустрочке.

Обратим внимание на эту оборванность — так обрываются многие стихотворения такого строя: этим как бы демонстрируется, что нанизывание аналогов в принципе бесконечно, настоящего выражения для невыразимого все равно не найти. Ранние стихи Цветаевой, закругленные концовками, писались с конца, начало подгонялось под конец, вспомним ее разговор с Кузминым: «Все ради <последней> строки написано. — Как всякие стихи — ради последней строки. — Которая приходит первой — О, вы и это знаете!» Зрелые стихи Цветаевой не имеют концовок, ни даже концов, они начинаются с начала: заглавие дает центральный, мучающий поэта образ (например, «Наклон»), первая строка вводит в него, а затем начинается нанизывание уточнений и обрывается в бесконечность. А если исходный образ и после этого продолжает мучить поэта, то начинается новое стихотворение с новым, в другом направлении, набором нанизываемых ассоциативных образов, и так собираются цветаевские циклы стихов: «Деревья», «Облака», «Ручьи» и т. д. Самые запоминающиеся строки — начальные (как в народной песне: каждый помнит начало «Не белы снега...», а многие ли помнят конец?).

Мы сказали, что для выработки этой поздней манеры Цветаевой большое значение имел опыт пьес и ролевой лирики. Теперь можно пояснить, чем именно: искусством рефрена. В том промежуточном периоде 1917–1920 гг. Цветаевой написано больше, чем когда-либо, песен в собственном смысле слова, и для пьес, и вне пьес (вплоть до самых знаменитых «... Мой милый, что тебе я сделала...» и «... во чреве / Не материнском, а морском»), и лирических стихотворений, ориентированных если не на песню, то на романс (они тоже выросли из «Юношеских стихов»: «Мне нравится, что вы больны не мной...» написано в 1915 г.). Песня у Цветаевой всегда с рефреном; а это значит: центральным образом или мыслью стихотворения является повторяющаяся формула рефрена, предшествующие рефренам строфы подводят к нему каждый раз с новой стороны и тем самым осмысляют

и углубляют его все больше и больше. Получается топтание на одном месте, благодаря которому мысль идет не вперед, а вглубь, — то же, что и в поздних стихах с нанизыванием слов, уточняющих образ.

Перечитаем стихотворение 1921 г. «Муза» — только по вторым половинам строф:

Идет — отрывается, —  
Такая далекая!  
...Рукою обветренной  
Взяла — и забыла.  
...Не злая, не добрая,  
А так себе: дальняя.  
...Рукою обветренной  
Дала — и забыла.  
— Храни ее, Господи,  
Такую далекую!

Перед нами — готовая схема стихотворения; а к этим концовкам строф уже привычным образом, ориентируясь на конец, подбираются начала строф. Техника такого рефренного строя достигает у Цветаевой исключительной изощренности. Вспомним погребальный хор по Ипполиту в «Федре»: в каждой строфе — три четверостишия, сперва — восклицание в две строки, потом длинная фраза, в середине ее — в середине строфы! — рефрен «Кто на колеснице / Отбыл, на носилках / Едет», и в конце ее, в конце строфы, — полурефрен, параллелизм «только что (такой-то) — Вот уже (такой-то)»:

Скажем или скроем?  
В дреме или въяве?  
Лежа, а не стоя,  
Лежа, а не правя,  
Всею поясницей  
Вскачь и каждой жилкой —  
Кто на колеснице  
Отбыл, на носилках  
Едет, старец аще...  
Пьяный или сонный?  
Только что — летящий,  
Вот уже — несомый.  
Молния! Двуколка!  
Путь, лишь робким узок!