

Иосиф Александрович Бродский

Об одном стихотворении



Иосиф Бродский (1940-1996)

7 февраля 1927 года в Беллеву под Парижем Марина Цветаева закончила "Новогоднее" -- стихотворение, являющееся во многих отношениях итоговым не только в ее творчестве, но и для русской поэзии в целом. По своему жанру стихотворение это принадлежит к разряду элегий, т. е. к жанру наиболее в поэзии разработанному; и как элегию его и следовало бы рассматривать, если бы не некоторые привходящие обстоятельства. Одним из обстоятельств является тот факт, что элегия эта -- на смерть поэта.

Всякое стихотворение "На смерть...", как правило, служит для автора не только средством выразить свои ощущения в связи с утратой, но и поводом для рассуждений более общего порядка о феномене смерти как таковом. Плакивая потерю (любимого существа, национального героя, друга или властителя дум), автор зачастую плакивает -- прямым, косвенным, иногда бессознательным образом -- самого себя, ибо трагедийная интонация всегда автобиографична. Иными словами, в любом стихотворении "На смерть" есть элемент автопортрета. Элемент этот тем более неизбежен, если плакиваемым предметом является собрат по перу, с которым автора связывали чересчур прочные -- подлинные или воображаемые -- узы, чтобы автор был в состоянии избежать искушения отождествить себя с предметом стихотворения. В борьбе с данным искушением автору мешают ощущение профессиональной цеховой принадлежности, самый несколько возвышенный характер темы смерти и, наконец, сугубо личное, частное переживание потери: нечто отнято у тебя -- стало быть, ты имеешь к этому отношение. Возможно, единственным недостатком этих во всех отношениях естественных и уважения достойных чувств является тот факт, что мы узнаем больше об авторе и его отношении к возможной собственной смерти, нежели о том, что действительно произошло с другим лицом. С другой стороны, стихотворение -- не репортаж, и зачастую сама трагическая музыка стихотворения сообщает нам о происходящем более подробно, чем детальное описание. Тем не менее, трудно, подчас просто неловко, бороться с ощущением, что пишущий находится по отношению к своему объекту в положении зрителя к сцене и что для него больше значения имеет его собственная реакция (слезы, не аплодисменты), нежели ужас происходящего; что, в лучшем случае, он просто находится в первом ряду партера.

Таковы издержки этого жанра, и от Лермонтова до Пастернака русская поэзия свидетельствует об их неизбежности. Исключение составляет, пожалуй, один только Вяземский с его "На память" 1837 года. Вероятно, неизбежность этих издержек, этого, в конечном счете, самоплакивания, граничащего порой с

самолюбованием, может -- и даже должна быть объяснена тем, что адресатами были всегда именно собратья по перу, тем, что трагедия имела место в отечественной литературе, и жалость к себе была оборотной стороной фамильярности и следствием возрастающего с уходом всякого поэта и без того свойственного литератору ощущения одиночества. Ежели же речь шла о властителе дум, принадлежащем к другой культуре (например, о смерти Байрона или Гете), то сама "иностранность" такого объекта как бы дополнительно располагала к рассуждениям самого общего, абстрактного порядка, как то: о роли "певца" в жизни общества, об искусстве вообще, о -- говоря словами Ахматовой -- "веках и народах". Эмоциональная необязательность в этих случаях порождала дидактическую расплывчатость, и такого Байрона или Гете бывало затруднительно отличить от Наполеона или от итальянских карбонариев. Элемент автопортрета в таких случаях естественным образом исчезал, ибо -- как это ни парадоксально, смерть, при всех своих свойствах общего знаменателя, не сокращала дистанцию между автором и оплакиваемым "певцом", но, наоборот, увеличивала оную, как будто невежество пишущего относительно обстоятельств жизни данного "байрона" распространялось и на сущность этого "байрона" смерти. Иными словами, смерть, в свою очередь, воспринималась как нечто иностранное, заграничное -- что вполне могло быть оправдано как косвенное свидетельство ее -- смерти -- непостижимости. Тем более, что непостижимость явления или, по крайней мере, ощущение приблизительности результатов познания и составляет основной пафос периода Романтизма, в котором берет свое начало (и поэтикой которого окрашена по сей день) традиция стихотворений "На смерть поэта".

"Новогоднее" Цветаевой имеет гораздо меньше общего с этой традицией и с этой поэтикой, чем самый герой этого стихотворения -- Райнер Мария Рильке. Возможно, единственной связующей Цветаеву в этом стихотворении с романтизмом нитью следует признать то, что для Цветаевой "русского родней немецкий", т. е. что немецкий был, наравне с русским, языком ее детства, пришедшегося на конец прошлого и начало нынешнего века, со всеми вытекающими из немецкой литературы XIX века для ребенка последствиями. Нить эта, конечно же, более чем просто связующая -- на этом мы впоследствии еще остановимся; для начала же заметим, что именно знанию немецкого языка Цветаева обязана своим отношением к Рильке, смерть которого, таким образом, оказывается косвенным ударом -- через всю жизнь -- по детству.

Уже по одному тому, что детская привязанность к языку (который не родной, но -- родней) завершается для взрослого человека преклонением перед поэзией (как формой высшей зрелости данного языка), элемент автопортрета в "Новогоднем" представляется неизбежным. Но "Новогоднее" -- больше, чем автопортрет, так же как и Рильке для Цветаевой -- больше, чем поэт. (Так же как и смерть поэта есть нечто большее, чем человеческая утрата. Это прежде всего драма собственно языка: неадекватности языкового опыта экзистенциальному.) Даже независимо от личных чувств Цветаевой к Рильке -- чувств весьма сильных и претерпевших эволюцию от платонической влюбленности и стилистической зависимости до сознания известного равенства -- даже независимо от этих чувств, смерть великого немецкого поэта создала ситуацию, в которой попыткой автопортрета Цветаева не могла ограничиться. Для понимания -- и даже непонимания -- того, что произошло, ей пришлось раздвинуть границы жанра и как бы самой шагнуть из партера на сцену.

"Новогоднее" -- прежде всего исповедь. При этом хотелось бы отметить, что Цветаева -- поэт чрезвычайно искренний, вообще, возможно, самый искренний в истории русской поэзии. Она ни из чего не делает тайны, и менее всего -- из своих эстетических и философских кредо, рассыпанных в ее стихах и прозе с частотой личного местоимения первого лица единственного числа. Поэтому читатель оказывается более или менее подготовленным к манере цветаевской речи в "Новогоднем" -- так называемому лирическому монологу. К чему он, однако, никак не подготовлен, сколько раз он "Новогоднее" ни перечитывай, это к интенсивности этого монолога, к чисто лингвистической энергии этой исповеди. И дело совсем не в том, что "Новогоднее" --

стихотворение, т. е. форма повествования, требующая, по определению, при максимальной сфокусированности, максимальной конденсации речи. Дело в том, что Цветаева исповедуется не перед священником, но перед поэтом. А по ее табели о рангах поэт примерно настолько же выше священника, насколько человек -- по стандартной теологии -- выше ангелов, ибо последние не созданы по образу и подобию Божьему.

Как это ни парадоксально и ни кощунственно, но в мертвом Рильке Цветаева обрела то, к чему всякий поэт стремится: абсолютного слушателя. Распространенное убеждение, что поэт всегда пишет для кого-то, справедливо только наполовину и чревато многими недоразумениями. Лучше других на вопрос "Для кого вы пишете?" ответил Игорь Стравинский: "Для себя и для гипотетического alter ego". Сознательно или бессознательно всякий поэт на протяжении своей карьеры занимается поисками идеального читателя, этого alter ego, ибо поэт стремится не к признанию, но к пониманию. Еще Баратынский утешал в письме Пушкина, говоря, что не следует особо изумляться "ежели гусары нас более не читают". Цветаева идет еще дальше и в стихотворении "Тоска по родине" заявляет:

Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично -- на каком
Непонимаемой быть встречным.

Подобное отношение к вещам неизбежно ведет к сужению круга, что далеко не всегда означает повышение качества читателя. Литератор, однако, -- демократ по определению, и поэт всегда надеется на некоторую параллельность процессов, происходящих в его творчестве и в сознании читателя. Но чем дальше поэт заходит в своем развитии, тем -- невольно -- выше его требования к аудитории -- и тем аудитория эта -- уже. Дело нередко кончается тем, что читатель становится авторской проекцией, едва ли ни с одним из живых существ не совпадающей. В таких случаях поэт обращается либо непосредственно к ангелам, как Рильке в "Дуинезских элегиях", либо к другому поэту -- особенно если тот мертв, -- как Цветаева к Рильке. В обоих случаях имеет место монолог, и в обоих случаях он принимает абсолютный характер, ибо автор адресует свои слова в небытие, в Хронос.

Для Цветаевой, стих которой отличается почти патологической потребностью договаривать, додумывать, доводить все вещи до логического конца, этот адрес был далеко не в новость. Новой -- со смертью Рильке -- оказалась его обитаемость, и для поэта в Цветаевой это не могло не представить интереса. Разумеется, "Новогоднее" -- результат конкретного эмоционального взрыва; но Цветаева -- максималист, и вектор ее душевных движений заранее известен. Тем не менее, назвать Цветаеву поэтом крайностей нельзя хотя бы потому, что крайность (дедуктивная, эмоциональная, лингвистическая) -- это всего лишь место, где для нее стихотворение начинается. "Жизнь прожить -- не поле перейти" или "Одиссей возвратился, пространством и временем полный" у Цветаевой никогда бы концовками не оказались: стихотворение начиналось бы с этих строк. Цветаева -- поэт крайностей только в том смысле, что "крайность" для нее не столько конец познанного мира, сколько начало непознаваемого. Технология намека, обиняков, недоговоренностей, умалчивания свойственна этому поэту в чрезвычайно малой степени. Еще менее присуще ей употребление обеспечивающих читателю психический комфорт высших достижений гармонической школы с их убаюкивающим метрическим рисунком. Перенасыщенный ударениями, гармонически цветаевский стих непредсказуем; она тяготеет более к хорям и к дактилям, нежели к определенной ямба, начала ее строк скорее трохеические, нежели ударные, окончания -- причитающие, дактилические. Трудно найти другого поэта, столь же мастерски и избыточно пользовавшегося цезурой и усечением стоп. Формально Цветаева значительно интересней всех своих современников, включая футуристов, и ее рифмовка изобретательней пастернаковской. Наиболее ценно,

однако, что ее технические достижения продиктованы не формальными поисками, но являются побочным -- то есть естественным -- продуктом речи, для которой важнее всего ее предмет.

Искусство и вообще всегда возникает в результате действия, направленного вовне, в сторону, на достижение (постижение) объекта, непосредственно отношения к искусству не имеющего. Оно -- средство передвижения, ландшафт, мелькающий в окне -- а не передвижения этого цель. "Когда б вы знали, из какого сора, -- говорит Ахматова, -- растут стихи..." Чем больше цель движения удалена, тем искусство вероятней; и, теоретически, смерть (любая, и великого поэта в особенности -- ибо что же может быть удалено от ежедневной реальности более, чем великий поэт или великая поэзия) обращивается своего рода гарантией искусства.

Тема "Цветаева и Рильке" была, есть и будет темой многочисленных исследований; нас же интересует роль -- или идея -- Рильке как адресата в "Новогоднем" -- его роль как объекта душевного движения и степень его ответственности за движения этого -- побочный продукт: стихотворение. Зная цветаевский максимализм, нельзя не отметить естественности выбора ею этой темы. Помимо конкретного, умершего Рильке, в стихотворении возникает образ (или идея) "абсолютного Рильке", переставшего быть телом в пространстве, ставшего душой в вечности. Эта удаленность -- удаленность абсолютная, предельная. Абсолютны чувства -- т. е. любовь -- героини стихотворения к абсолютному же их объекту -- душе. Абсолютными оказываются и средства выражения этой любви: предельное самозабвение и предельная искренность. Все это не могло не породить предельного напряжения поэтической дикции.

Парадокс, однако, состоит в том, что поэтическая речь -- как и всякая речь вообще -- обладает своей собственной динамикой, сообщающей душевному движению то ускорение, которое заводит поэта гораздо дальше, чем он предполагал, начиная стихотворение. Но это и есть главный механизм (соблазн, если угодно) творчества, однажды соприкоснувшись с которым (или: которому поддавшись), человек раз и навсегда отказывается от всех иных способов мышления, выражения -- передвижения. Речь выталкивает поэта в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии, независимо от степени душевной, психической концентрации, на которую он может быть способен вне стихописания. И происходит это выталкивание со стремительностью необычайной: со скоростью звука, -- высшей нежели та, что дается воображением или опытом. Как правило, заканчивающий стихотворение поэт значительно старше, чем он был, за него принимаясь. Предельность цветаевской дикции в "Новогоднем" заводит ее гораздо дальше, чем само переживание утраты; возможно, даже дальше, чем способна оказаться в посмертных своих странствиях душа самого Рильке. Не только потому что любая мысль о чужой душе, в отличие от самой души, менее отягощена души этой деяниями, но и потому, что поэт вообще щедрей апостола. Поэтический "рай" не ограничивается "вечным блаженством" -- и ему не угрожает перенаселенность рая догматического. В отличие от стандартного христианского рая, представляющегося некоей последней инстанцией, тупиком души, поэтический рай скорее -- край, и душа певца не столько совершенствуется, сколько пребывает в постоянном движении. Поэтическая идея вечной жизни вообще тяготеет более к космогонии, нежели к теологии, и мерилем души часто представляется не степень ее совершенства, необходимая для уподобления и слияния с Создателем, но скорее физическая (метафизическая) длительность и дальность ее странствий во Времени. В принципе, поэтическая концепция существования чуждается любой формы конечности и статики, в том числе -- теологического апофеоза. Во всяком случае, Дантов рай куда интереснее его церковной версии.

Даже если бы утрата Рильке послужила для Цветаевой только "Приглашением к путешествию", это было бы оправдано потусторонней топографией "Новогоднего". Но на самом деле это не так, и Цветаева не заменяет

Рильке-человека "идеей Рильке" или идеей его души. На такую замену она была бы неспособна хотя бы потому, что душа эта уже была воплощена в творчестве Рильке. (Вообще не слишком правомерная поляризация души и тела, которой особенно принято злоупотреблять, когда человек умирает, выглядит вовсе неубедительно, когда мы имеем дело с поэтом.) Иными словами, поэт приглашает читателя следовать за своей душой уже при жизни, а Цветаева по отношению к Рильке была прежде всего читателем. Мертвый Рильке поэтому для нее не слишком отличается от живого, и она следует за ним примерно так же, как Данте следовал за Вергилием, с тем большим основанием, что Рильке и сам предпринимал подобные путешествия в своем творчестве ("Реквием по одной подруге"). Говоря коротко, тот свет достаточно обжит поэтическим воображением, чтобы пред полагать за Цветаевой в качестве побудительных мотивов к "Новогоднему" жалость к себе или любопытство к потустороннему. Трагедия "Новогоднего" -- в разлуке, в физическом почти разрыве ее психической связи с Рильке, и она пускается в это "путешествие" не пантерой испуганная, но от сознания оставленности, неспособности более следовать за ним, как следовала при жизни -- за каждой строчкой. И -- наряду с этой оставленностью -- от чувства вины: я жива, а он -- лучший -- умер. Но любовь одного поэта к другому (даже если он и противоположного пола) -- это не любовь Джульетты к Ромео: трагедия состоит не в немыслимости существования без него, но именно в мыслимости такого существования. И как следствие этой мыслимости, отношение автора к себе, живой, -- безжалостней, бескомпромиссней: поэтому, когда начинаешь говорить и -- если до этого вообще доходит дело -- когда заговариваешь о себе, говоришь как на исповеди, ибо не поп и не Бог, а он -- другой поэт -- слышит. Отсюда -- интенсивность цветаевской дикции в "Новогоднем" -- ибо она обращается к тому, кто, в отличие от Господа, обладает абсолютным слухом.

"Новогоднее" начинается типично по-цветаевски, в правом, т. е. верхнем углу октавы, с "верхнего до":

С Новым годом -- светом -- краем -- кровом!

-- с восклицания, направленного вверх, вовне. На протяжении всего стихотворения тональность эта, так же как и самая направленность речи, остается неизменной: единственная возможная модификация -- не снижение голоса (даже в скобках), но возвышение. Окрашенная этой тональностью, техника назывного предложения в этой строке порождает эффект экстатический, эффект эмоционального взлета. Ощущение это усиливается за счет внешне синонимического перечисления, подобного перебираемым ступеням (степеням), где каждая следующая выше прежней. Но перечисление это синонимично только по числу слогов, приходящихся на каждое слово, и цветаевский знак равенства (или неравенства) -- тире -- разъединяет их больше, чем это сделала бы запятая: оно отбрасывает каждое следующее слово от предыдущего вверх. Более того, только "год" в "С Новым годом" употреблен в своем буквальном значении; все остальные слова в этой строчке нагружены -- перегружены -- ассоциациями и переносным смыслом. "Свет" употреблен в тройном значении: прежде всего как "новый" -- по аналогии с "годом" -- "свет", т. е. географически новый, как "Новый Свет". Но география эта -- абстрактная; Цветаева имеет здесь в виду скорее нечто находящееся "за тридевять земель", нежели по ту сторону океана, некий иной предел. Из этого понимания "нового света" как иного предела следует идея "того света", о котором на самом деле и идет речь. Однако "тот свет" -- прежде всего именно свет, ибо, благодаря направлению строчки и эвфоническому превосходству (большей пронзительности звука) "светом" над "годом", он находится где-то буквально над головой, вверху, в небе, являющемся источником света. Предшествующее и последующее тире, почти освобождающие слово от смысловых обязанностей, вооружают "свет" всем

арсеналом его позитивных аллюзий. Во всяком случае, в идее "того света" тавтологически подчеркивается именно аспект света, а не как обычно -- мрака. Далее, от "света" абстрактно географического -- строка взлетает акустически и топографически к звучащему коротким рыданием "краю": света, краю вообще, краю -- к небу, краю -- к раю. "С новым... краем", помимо всего прочего, означает: с новым пределом, с новой гранью, с ее переступлением. Строка заканчивается фонетической и смысловой кодой в "с новым кровом", ибо "кровом" по своему звуковому составу почти идентично "годом", но два этих слога уже подняты "светом" и "краем" над своим первоначальным звучанием на высоту целой октавы -- восьми слогов, и им нет возврата ни в тональность начала строки, ни в ее буквальность. "Кровом" как бы оглядывается с высоты на себя в "годом", не узнавая уже ни гласных, ни согласных. Согласные "кр" в "кровом" принадлежат не столько самому "крову", сколько "краю", и отчасти поэтому семантика "крова" представляется весьма разреженной: слишком высоко слово помещено. Значение "крова" как приюта на краю света и дома, в который возвращаются, переплетается с кровом -- небом: общим -- планеты и индивидуальным -- последним пристанищем души.

В сущности, Цветаева пользуется здесь пятистопным хореем как клавиатурой, сходство с которой усиливается употреблением тире вместо запятой: переход от одного двухсложного слова к другому осуществляется посредством логики скорее фортепианной, нежели стандартно грамматической, и каждое следующее восклицание, как нажатие клавиш, берет начало там, где иссякает звук предыдущего. Сколь ни бессознателен этот прием, он как нельзя более соответствует сущности развиваемого данной строкой образа -- неба с его доступными сначала глазу, а после глаза -- только духу -- уровнями.

Сугубо эмоциональное впечатление, возникающее у читателя от этой строчки -- ощущение чистого, рвущегося ввысь и как бы отрекающегося (отрешающегося) от себя голоса. При этом, однако, следует помнить, что первым -- если не единственным -- читателем, которого здесь имеет в виду автор, является адресат стихотворения: Рильке. Отсюда -- стремление к отречению от себя, к отрешенности от всего земного -- т. е. психология исповеди. Разумеется, все это -- и выбор слов, и выбор тона -- происходит настолько бессознательно, что понятие "выбора" здесь неприменимо. Ибо искусство, поэзия в особенности, тем и отличается от всякой иной формы психической деятельности, что в нем все -- форма, содержание и самый дух произведения -- подбираются на слух.

Сказанное отнюдь не означает интеллектуальной безответственности. Ровно наоборот: рациональная деятельность -- отбор, селекция -- доверены слуху, или (выражаясь более громоздко, но и более точно) сфокусированы в слух. В известном смысле, речь идет о миниатюризации, компьютеризации избирательных -- т. е. аналитических, процессов, о трансформации или сведении их к одному органу: слуха.

Но не только аналитические функции передоверяются поэтом слуху; то же самое происходит и с чисто духовной, спиритуальной стороной творчества. "На слух" подбирается самый дух произведения, носителем или посредником которого в стихотворении служит его размер, ибо именно он предопределяет тональность произведения. Человек, обладающий некоторым опытом стихосложения, знает, что стихотворный размер является эквивалентом определенного душевного состояния, порой не одного, а нескольких. Поэт "подбирается" к духу произведения посредством размера. Таящуюся в употреблении стандартных размеров опасность механистичности речи каждый поэт преодолевает по-своему, и чем сложнее процесс преодолевания, тем подробней становится -- и для него самого, и для читателя -- картина данного душевного состояния. Часто кончается тем, что поэт начинает воспринимать стихотворные размеры как одушевленные -- одухотворенные -- предметы, как некие священные сосуды. Это, в общем, справедливо. Форма еще менее отделима от содержания в поэзии, чем тело от души, а всякое тело тем и дорого, что оно смертно (в поэзии подобием смерти является именно механистичность звучания или возможность соскользнуть в клише). Во всяком случае, у каждого стихотворца есть свои излюбленные,

доминирующие, размеры, которые можно рассматривать в качестве его автографов, ибо они соответствуют наиболее часто повторяющемуся душевному состоянию автора. Таким "автографом" Цветаевой следует считать ее хорей с женскими или -- чаще -- дактилическими окончаниями. Частотой их употребления Цветаева превосходит, пожалуй, даже Некрасова. Вполне возможно, впрочем, что обращение обоих поэтов к хореическим размерам было продиктовано общим для произведений как авторов "Гармонической школы", так и для русских символистов, засилием трехстопного и четырехстопного ямба. Вероятно, у Цветаевой была и дополнительная психологическая причина: в русском хорее всегда слышен фольклор. Это знал и Некрасов; но в его стихе откликается повествовательность былины, в то время как у Цветаевой звучат причитания и заговор.

Заинтересованность ее в традиции причитания (скорее не заинтересованность, а настроенность на него -- слуха) может быть, среди всего прочего, объяснена дополнительными возможностями ассонанса, содержащимися в трехсложной клаузуле, на которой стих причитания, как правило, держится. Скорее же всего, дело в стремлении поэта к передаче психологии человека нового времени средствами традиционной народной поэтики. Когда это удается -- а Цветаевой это удавалось почти всегда, -- возникает ощущение языковой оправданности любого разлома или вывиха современного сознания; и не просто языковой оправданности, но, о чем бы ни шла речь, заведомой оплаканности. Во всяком случае, трудно представить что-либо уместнее хорей в случае с "Новогодним".

Поэзия Цветаевой прежде всего отличается от творчества ее современников некоей априорной трагической нотой, скрытым -- в стихе -- рыданием. При этом не следует упускать из виду, что нота эта зазвучала в голосе Цветаевой не как результат непосредственного трагического опыта, но как побочный продукт ее работы с языком, в частности, как результат ее опытов с фольклором.

Цветаева и вообще была чрезвычайно склонна к стилизации: русской архаики -- "Царь-девица", "Лебединый стан" и т. д., -- французского Ренессанса и Романтизма -- "Феникс" ("Конец Казановы"), "Метель", -- немецкого фольклора -- "Крысолов" -- и проч. Независимо, однако, от культуры, к которой она обращалась, независимо от конкретного содержания и -- что важнее -- независимо от чисто внутренних, эмоциональных причин, заставлявших ее прибегать к той или иной культурной маске, -- любая тема преломлялась, чисто фонетически, в трагическом ключе. Дело было, по всей видимости, не только в интуитивном (вначале) и физическом (впоследствии) ощущении эпохи, но в общем тоне -- фоне -- русской поэтической речи начала столетия. Всякое творчество -- реакция на предшественников, и чисто лингвистически гармонический застой символизма требовал разрешения. У всякого языка, в особенности же у языка поэтического, всегда есть вокальное будущее. Творчество Цветаевой и явилось искомым вокальным разрешением состояния поэтической речи, но высота ее тембра оказалась столь значительной, что разрыв не только с читательской, но и с писательской массой был неизбежен. Новый звук нес не просто новое содержание, но новый дух. В голосе Цветаевой звучало нечто для русского уха незнакомое и пугающее: неприемлемость мира.

Это была не реакция революционера или прогрессиста, требующих перемен к лучшему, и не консерватизм или снобизм аристократа, помнящего лучшие дни. На уровне содержания речь шла о трагичности существования вообще, вне зависимости от временного контекста. На уровне же звука -- о стремлении голоса в единственно возможном для него направлении: вверх. О стремлении, подобном стремлению души к своему источнику. Пользуясь собственными словами поэта, о "тяготении от /земли, над землей, прочь от/ и червя, и зерна". К этому следовало бы добавить: от самой себя, от своей же гортани. Чистота (как, впрочем, и частота) вибрации этого голоса была сродни эхо-сигналу, посылаемому в математическую бесконечность и не находящему отражения или, находя его, тотчас же от него отказывающемуся. Но признавая, что этот отказ голоса от мира действительно является лейтмотивом цветаевского творчества,

необходимо отметить, что речь ее была абсолютно чужда какой бы то ни было "надмирности". Ровно наоборот: Цветаева -- поэт в высшей степени посясторонний, конкретный, точностью деталей превосходящий акмеистов, афористичностью и сарказмом -- всех. Сродни более птице, чем ангелу, ее голос всегда знал, над чем он возвышен; знал, что -- там, внизу (верней, чего -- там -- не дано). Потому, может, и поднимался он все выше, дабы расширить поле зрения, -- на деле же расширяя только круг тех мест, где отсутствовало искомое. Потому и взлетает ее хорей в первой строке "Новогоднего", заглушая короткое рыдание восклицательным знаком.

Таких строк в "Новогоднем" -- 194. Анализ любой из них занял бы не меньше места, чем разбор первой. В принципе, так это и должно быть, ибо поэзия -- искусство конденсации, сужения. Самое интересное для исследователя -- и для читателя -- вернуться "назад по лучу", т. е. проследить, как эта конденсация протекала, с какого момента в общей для всех нас раздробленности для поэта начинает прорезаться языковой знаменатель. Однако, сколь бы ни был вознагражден исследователь в ходе этого процесса, самый процесс все-таки подобен расплетанию ткани, и мы постараемся от этой перспективы уклониться. Мы остановимся только на нескольких высказываниях Цветаевой, сделанных по ходу этого стихотворения и проливающих свет на ее отношение к вещам вообще и на психологию и методологию творчества в частности. Высказываний этого рода в "Новогоднем" -- множество, но еще больше самих средств -- метрических ухищрений, рифм, enjambement'ов, звукописи и т. п., которые говорят нам о поэте больше, чем самая искренняя и широковещательная декларация.

Чтоб далеко не ходить за примерами, обратимся к enjambement'у между второй, третьей и четвертой строками "Новогоднего":

Первое письмо тебе на новом
-- Недоразумение, что злачном --
(Злачном -- жвачном) месте зычном, месте звучном,
Как Эолова пустая башня.

Этот отрывок -- замечательная иллюстрация характерной для цветаевского творчества многоплановости мышления и стремления учесть все. Цветаева -- поэт весьма реалистический, поэт бесконечного придаточного предложения, поэт, не позволяющий ни себе, ни читателю принимать что-либо на веру.

Главной ее задачей в этих строках было заземлить экстатичность первой: "С Новым годом -- светом -- краем -- кровом!". Для этого она прибегает к прозаизму, именуя "тот свет" "новым местом". Однако она идет дальше нормальной прозаизации. Повторяющееся в словосочетании "новом месте" прилагательное достаточно тавтологично само по себе, и этого одного было бы достаточно для эффекта снижения: тавтологичность "нового" уже сама компрометирует "место". Но априорная позитивность, присутствующая помимо воли автора в выражении "новое место" -- особенно в применении к "тому свету" -- вызывает в ней прилив сарказма, и "новое место" приравнивается поэтом к объекту туристического паломничества (что оправдано множественностью смерти как феномена) посредством эпитета "злачный". Это тем более замечательно, что "злачный", несомненно, пришел из православной заупокойной молитвы ("...в месте злачнем, в месте покойнем..."). Цветаева, однако, откладывает требник в сторону хотя бы уже потому, что Рильке не был православным, и эпитет возвращается в свой низменный современный контекст. Сходство "того света" чуть ли не с курортом усугубляется внутренней рифмой следующего прилагательного -- "жвачном", за которым следуют "зычном" и "звучном". Нагромождение прилагательных и в нормальной речи всегда подозрительно. В стихотворении же это особенностораживает -- и не без причины. Ибо употребление "зычного" знаменует здесь начало перехода от сарказма к обще-элегической интонации.

"Зычный", конечно же, еще продолжает тему толпы, базарности, введенную "злачным -- жвачным", но это -- уже другая функция рта -- функция голоса в пространстве, усиленная последним эпитетом -- "звучным"; да и пространство

само расширено видением одинокой в нем башни (Эоловой). "Пустой" -- т. е. населенной ветром -- т. е. обладающей голосом. "Новое место" понемногу начинает приобретать черты "того света".

Теоретически, эффект снижения мог быть достигнут уже самим enjambement'ом (новом/...месте). Цветаева пользовалась этим приемом -- переносом строки -- столь часто, что enjambement, в свою очередь, может считаться ее автографом, ее отпечатком пальцев. Но, возможно, именно из-за частоты употребления прием этот недостаточно ее удовлетворял и ей потребовалось "одушевить" его двойными скобками -- этим сведенным к минимуму лирическим отступлением. (Цветаева вообще, как никто другой, злоупотребляла полиграфическими средствами выражения придаточных аспектов речи.)

Однако главной причиной, побудившей ее растянуть enjambement на три строки, была не столько опасность клише, таившаяся (при всей ироничности тона) в словосочетании "новое место", сколько неудовлетворенность автора заурядностью рифмы "кровом -- новым". Ей не терпелось сквитаться, и через полторы строки она действительно сквитывается. Но пока этого не произошло, автор подвергает жесточайшему разносу каждое собственное слово, каждую собственную мысль; то есть комментирует себя. Точнее, впрочем: слух комментирует содержание.

Ни у одного из цветаевских современников нет этой постоянной оглядки на сказанное, слезки за самим собой. Благодаря этому свойству (характера? глаза? слуха?) стихи ее приобретают убедительность прозы. В них -- особенно у зрелой Цветаевой -- нет ничего поэтически априорного, ничего не поставленного под сомнение. Стих Цветаевой диалектичен, но эта диалектика диалога: смысла со смыслом, смысла со звуком. Цветаева все время как бы борется с заведомой авторитетностью поэтической речи, все время старается освободить свой стих от котурнов. Главный прием, к которому она прибегает особенно часто в "Новогоднем", -- уточнение. В следующей за "...Как Эолова пустая башня" строке она, как бы перечеркивая уже сказанное, откатывается к началу и начинает стихотворение заново:

Первое письмо тебе с вчерашней,
На которой без тебя изноюсь,
Родины...

Стихотворение разгоняется снова, но уже по проложенным стилистикой предыдущих строчек и предыдущей рифмой рельсам. "На которой без тебя изноюсь" вклинивается в enjambement, не столько подчеркивая личную эмоцию автора, сколько отделяя "вчерашней" от "родины" (здесь -- в понимании земли, планеты, мира). Эта пауза между "вчерашней" и "родины" увидена -- услышана -- уже не автором, но адресатом стихотворения -- Рильке. Цветаева здесь уже смотрит на мир, и в том числе -- на себя, не своими, но его глазами: т. е. со стороны. Это, возможно, -- единственная форма нарциссизма, ей свойственная; и возможно, что одной из побудительных причин к написанию "Новогоднего" был именно этот искус -- взглянуть на себя со стороны. Во всяком случае, именно потому, что она стремится дать здесь картину мира глазами его покинувшего, Цветаева и отделяет "вчерашней" от "родины", в то же самое время мостя дорогу для одного из самых пронзительных -- первого среди многих -- мест в стихотворении, где она и сквитывается -- с самой собою -- за незатейливость рифмы в первых двух строчках. За придаточной неловкостью вклинившегося "На которой без тебя изноюсь" следует

Родины -- теперь уже с одной из
Звезд...

Это ошеломляет. Ибо -- одно дело взглянуть на себя со стороны. В конце концов, она занималась этим так или иначе всю жизнь. Взглянуть на себя глазами Рильке -- другое. Но и этим, надо полагать, она занималась довольно часто, если учесть ее отношение к этому поэту. Взглянуть же на себя глазами

странствующей в пространстве души мертвого Рильке, и при этом увидеть не себя, но покинутый -- им -- мир -- для этого требуется душевная оптика, об обладании которой кем-либо мы не имеем сведений. Читатель к такому повороту событий не подготовлен. Вернее, нарочитая неловкость "На которой без тебя изноюсь" подготавливает его к чему угодно, но не к разгоняющемуся дактилизму "Родины" и уже подавно не к замечательной составной рифме "одной из". И, конечно же, менее всего он ожидает, что за "одной из..." последует это односложное как взрыв -- "Звезд". Он еще убаюкан по-домашнему звучащей "вчерашной", еще медлит над чуть манерным "изноюсь", когда на него обрушивается вся динамика и вся бесповоротность "Родины -- теперь уже... одной из / Звезд". После двух разорванных enjambement'ов он менее всего подготовлен к третьему -- традиционному.

Возможно также, что перенос этот -- поклон, тайный знак, подаваемый Цветаевой Рильке в ответ на его к ней элегию, написанную и присланную Цветаевой летом того же 1926 года, третья строчка которой тоже начинается enjambement'ом со звездой:

O die Verluste ins All, Marina, die sturzenden Sterne!
wir vermehren es nicht, wohin wir uns werfen, zu welchem
Sterne hinzu! Im Ganzen ist immer schon alles gezahlt.

О растворенье в мирах, Марина, падучие звезды!
Мы ничего не умножим, куда б ни упали, какой бы
новой звездой! в мирозданье давно уж подсчитан итог!

* Перевод А. Карельского

Вряд ли существуют два более разнесенных между собой в человеческом сознании понятия, чем "родина" (читай: земля) и "звезда". Приравнение их друг к другу уже само по себе является насилием над сознанием. Но чуть пренебрежительное "одной из...", уменьшая и "звезду" и "родину", как бы компрометирует их обоюдную значительность и унижает насилуемое сознание. Хотелось бы при этом отметить тактичность Цветаевой, не педалирующей ни здесь, ни позже в стихотворении своей участи изгнанницы и ограничивающей значение "родины" и "звезды" контекстом, возникшим в результате смерти Рильке, а не в результате ее собственных перемещений. Тем не менее, трудно полностью отделаться от впечатления, что описываемая перспектива содержит в себе косвенный автобиографический элемент. Ибо качество зрения -- видения -- приписываемое автором своему адресату, порождено не одной только душевной привязанностью к последнему. Во всякой привязанности центром тяжести, как правило, является не объект, а существо привязавшееся: даже если речь идет о привязанности одного поэта к другому, главный вопрос: как ему -- мои стихи? Что же касается той степени отчаяния при утрате любимого существа, которая выражается в нашей готовности поменяться с ним местами, то заведомая неосуществимость подобного пожелания сама по себе достаточно утешительна, ибо служит неким эмоциональным пределом, избавляющим воображение от дальнейшей ответственности. Качество же видения, ответственное за восприятие "родины" как "одной из звезд", свидетельствует не только о способности автора "Новогоднего" к перемене мест вычитаемых, но и о способности ее воображения покинуть своего героя и взглянуть даже на него со стороны. Ибо это не столько Рильке, который "видит" свою вчерашнюю родину как одну из звезд, сколько автор стихотворения "видит" Рильке "видящим" все это. И возникает естественный вопрос: где находится автор? и как он там оказался? Что до первой половины вопроса, то можно удовлетвориться ссылкой на 38-ю строчку из "На смерть князя Мещерского" Г. Р. Державина¹. На вторую -- лучше всех отвечает сама Цветаева, и немного ниже мы обратимся к цитатам. Покамест же хотелось бы высказать предположение, что навык отстранения -- от действительности, от текста, от себя, от мыслей о себе -- являющийся едва ли не первой предпосылкой творчества и присущий в определенной степени всякому

литератору, развился в случае Цветаевой до стадии инстинкта. То, что начиналось как литературный прием, превратилось в форму существования. И не только потому, что она была от многого (включая Отечество, читателей, признание) физически отстраняема. И не потому, что на ее век выпало слишком много того, от чего можно только отстраниться, необходимо отстраниться. Вышеупомянутая трансформация произошла потому, что Цветаева-поэт была тождественна Цветаевой-человеку; между словом и делом, между искусством и существованием для нее не стояло ни запятой, ни даже тире: Цветаева ставила там знак равенства. Отсюда следует, что прием переносится в жизнь, что развивается не мастерство, а душа, что, в конце концов, это одно и то же. До какого-то момента стих выступает в роли наставника души; потом -- и довольно скоро -- наоборот. "Новогоднее" писалось тогда, когда душе уже давно стало нечему учиться у литературы, даже у Рильке. Потому-то и оказалось возможным для автора "Новогоднего" не только увидеть мир глазами покинувшего этот мир поэта, но и взглянуть на самого поэта со стороны, извне -- оттуда, где душа этого поэта еще не побывала. Иными словами, качество зрения определяется метафизическими возможностями индивидуума, которые, в свою очередь, являются залогом бесконечности если не математической, то вокальной.

Так начинается это стихотворение -- с сочетания крайних степеней отчаяния и отстранения. Психологически это более чем оправдано, ибо последнее часто является прямым следствием и выражением первого; особенно в случае чьей-либо смерти, исключающей возможность адекватной реакции. (Не есть ли искусство вообще замена этой несуществующей эмоции? И поэтическое искусство в особенности? И если это так, не является ли жанр стихов "на смерть поэта" как бы логическим апофеозом и целью поэзии: жертвой следствия на алтарь причины?). Взаимная их зависимость настолько очевидна, что трудно порой избежать отождествления отчаяния с отстранением. Во всяком случае, постараемся не забывать о родословной последнего, говоря о "Новогоднем": отстранение является одновременно методом и темой этого стихотворения.

Дабы не соскользнуть в патетику (чем развитие метафоры "родины -- одной из звезд" могло быть чревато), а также в силу своей склонности к конкретному, к реализму, Цветаева посвящает следующие шестнадцать строк довольно подробному описанию обстоятельств, при которых она узнала о смерти Рильке. Экстатичности предыдущих 8 строк в этом описании (данном в форме диалога с посетителем -- М. Слонимом, -- предлагающим ей "дать статью" о Рильке) противопоставляется буквализм прямой речи. Естественность, непредсказуемость рифм, оснащающих этот диалог, отрывистость реплик сообщают этому пассажиру характер дневниковой записи, почти прозаическую достоверность. В то же время динамика самих реплик, усиливаемая как их односложностью, так и диалектичностью их содержания, порождает ощущение скорописи, желания поскорее отделаться от всех этих деталей и перейти к главному. Стремясь к эффекту реалистичности, Цветаева пользуется любыми средствами, главное из которых -- смешение языковых планов, позволяющее ей (иногда в одной строчке) передать всю психологическую гамму, порождаемую той или иной ситуацией. Так, перебрасываясь с требующим статьи посетителем, она узнает о месте, где Рильке умер, -- пансионе Valmont, около Лозанны, и следует назывное предложение, возникающее даже без подготавливающего такую информацию вопроса "где":

В санатории.

И сразу же вслед за этим автор, уже отказавшийся "давать" статью, т. е. не желающий обнажать чувств публично и поэтому же скрывающий их от собеседника, добавляет в скобках:

(В раю наемном).

Это -- существенный сдвиг от пусть лихорадочного, но все-таки цивилизованного тона диалога: сдвиг к вульгарности, почти базарный, бабий выкрик

(ср. стандартное "Аблакат -- наемная совесть"). Данный сдвиг -- назовем его отстранением вниз -- продиктован уже не просто стремлением скрыть свои чувства, но унижить себя -- и унижением от оных чувств защититься. Дескать, "это не я, это кто-то другой страдает. Я бы так не могла...". Тем не менее, даже в этом самобичевании, в отказе от себя, в вульгарности, поэтическое напряжение не ослабевает, и свидетельством тому слово "рай". Ибо идея стихотворения -- описание "того света", источником представлений о котором является "этот". Грубость ощущений, однако, свидетельствует не столько об их силе, сколько об их приблизительности, И, восклицая "В раю наемном", автор косвенно указывает на свое еще не совершенное представление о "том свете", на уровень понимания, на котором он еще находится; т. е. на необходимость дальнейшей разработки темы, чего, в первую очередь, требует сама скорость стиха, набираемая нагромождением односложных.

С наступающим! (Рождался завтра!) --
Рассказать, что сделала узнав про...?
Тсс... Оговорилась. По привычке.
Жизнь и смерть давно беру в кавычки,
Как заведомо-пустые сплеты.

На протяжении всего стихотворения Цветаева ни разу не прибегает к словосочетанию "твоя смерть". Она уклоняется от этого даже тогда, когда строка это позволяет; хотя спустя несколько дней после написания "Новогоднего" она пишет короткое эссе, которое так и называется: "Твоя смерть". Дело не столько в суеверном нежелании признания за смертью права собственности на Рильке -- или: за ним -- на смерть. Автор просто отказывается забивать своими руками этот последний психологический гвоздь в гроб поэта. Прежде всего потому, что подобное словосочетание -- первый шаг к забвению, к одомашниванию -- т. е. к непониманию -- катастрофы. Кроме того, потому, что невозможно говорить о физической смерти человека, не говоря -- потому что не зная -- о его физической жизни. В таком случае смерть Рильке приняла бы абстрактный характер, против чего Цветаева восстала бы просто как реалист. В результате -- смерть превращается в объект догадок в той же мере, в какой и жизнь Рильке была их объектом. То есть выражение "твоя смерть" оказывается столь же неприменимым и бессодержательным, как и "твоя жизнь". Но Цветаева идет несколько дальше, и тут начинается то, что мы можем назвать "отстранением вверх" и цветаевской исповедью.

Жизнь и смерть давно беру в кавычки,
Как заведомо-пустые сплеты.

Буквальное значение этих строк -- а Цветаеву всегда следует понимать именно не фигурально, а буквально -- так же как, скажем, и акмеистов -- следующее: "жизнь" и "смерть" представляются автору неудачной попыткой языка приспособиться к явлению, и более того -- попыткой, явление это унижающей тем смыслом, который обычно в эти слова вкладывается: "заведомо пустые сплеты". То есть жизнь имярека еще не есть Бытие, со всеми вытекающими из этого и для смерти имярека последствиями. "Сплеты" -- либо архаическое "сплетни", либо -- просторечное "сплетения" (обстоятельств, отношений и т. д.); в любом случае, "заведомо пустые" -- эпитет чрезвычайно уместный. Ключевым же словом здесь является "давно", ибо указывает на повторимость, массовый характер "сплетов", компрометирующих "жизнь" и "смерть" и делающих их неприложимыми к Рильке.

Помимо всего прочего, лирическая героиня "Новогоднего" -- сама Цветаева, поэт; и как поэт она относится с предубеждением к этим двум словам, выхолощенным не только смыслом, вкладываемым в них столь долго и столь многими, но и своим весьма частым их употреблением. Это и заставляет ее прерваться на полуслове и приложить к губам палец:

Тсс... Оговорилась. По привычке.

Это -- одно из многих восстаний поэта против себя, типичных для цветаевской лирики. Восстания эти продиктованы тем же самым стремлением к реалистичности, которое ответственно за смешение языковых планов. Цель всех этих приемов -- или: движений души -- избавить свою речь от поэтической априорности, продемонстрировать присутствие здравого смысла. Иными словами -- поставить читателя в максимальную зависимость от сказанного. Цветаева не играет с читателем в равенство: она себя к нему приравнивает -- лексически, логически, и ровно настолько, чтоб дать ему возможность следовать за собою.

Жизнь и смерть произношу с усмешкой
Скрытую...

добавляет она ниже, как бы разжевывая читателю значение предыдущих строчек. Из этих же соображений исходя -- и потому что посетитель в начале стихотворения предлагает ей "дать статью" -- Цветаева прибегает к интонации -- маске -- берущего интервью журналиста:

Теперь -- как ехал?
Как рвалось и не разорвалось как --
Сердце? Как на рысаках орловских,
От орлов -- *сказал* -- не отстающих,
Дух захватывало -- или пуще?
Слаще?

Эвфемистичность этого "как ехал" (на "новое место", т. е. в небо, рай и т. д.), равно и последующая перифраза из самого Рильке -- суть попытка контроля чувств, выходя щих несколькими строчками ранее из повиновения при ответе на "Рассказать, что сделала, узнав про...":

Ничего не сделала, но что-то
Сделалось, без звука и без эха
Делающее!
Теперь -- как ехал?

Цветаева прибегает здесь к графическому перебою, подчеркивающему и обрыв предыдущей интонации, и физический отрыв содержания: вверх (в сознании читателя) потому что вниз (на бумаге). С этого момента стихотворение начинает двигаться только в этом направлении, и если и замирает где для лирического отступления или для снижения тона, то это происходит в сферах столь высоких, что топографическое членение представляется бессмысленным. Отчасти это имеет в виду сама Цветаева, замечая вместо ответа на ею же поставленный вопрос "...пуще? Слаще?":

Ни высот тому, ни спусков.
На орлах летал заправских русских --
Кто.

То есть что для человека с опытом жизни в России, с опытом метафизических "русских горок", всякий ландшафт, включая потусторонний, представляется заурядным. И далее, с горечью и гордостью патриота Цветаева добавляет:

Связь кровная у нас с тем светом:
На Руси бывал -- тот свет на этом
Зрел.

Это -- патриотизм не квасной и даже не либеральный, окрашенный, как

правило, в сардонические тона; это патриотизм -- метафизический. "На Руси бывал -- тот свет на этом / Зрел". -- Эти слова продиктованы ясным сознанием трагичности человеческого существования вообще -- и пониманием России как наиболее абсолютного к нему приближения.

Эта строка начисто снимает бессодержательные рассуждения о том, что "Цветаева не приняла Революцию". Разумеется не приняла: ибо "принять" смертоубийство -- независимо от идеалов, во имя коих оно совершается, -- значит оказаться его соучастником и предателем мертвых. "Принять" такое равносильно утверждению, что мертвые хуже оставшихся в живых. Подобное "принятие" -- позиция превосходства, занимаемая большинством (живых) по отношению к меньшинству (мертвых) -- т. е. наиболее отвратительная форма нравственного разврата. Для любого человеческого существа, воспитанного на христианских нормах этики, подобное "принятие" немыслимо, и обвинения в политической слепоте или непонимании исторических процессов, выразившихся в неприятии, оборачиваются похвалой нравственной зрелости данного индивидуума. "На Руси бывал -- тот свет на этом / Зрел" -- не так уж далеко от "Всю тебя, земля родная / В рабском платье Царь Небесный / Исходил, благословляя" или "В Россию можно только верить". Цитируемая цветаевская строчка свидетельствует о том, что она совершила нечто большее, чем не приняла Революцию: она ее поняла. Как предельное -- до кости -- обнажение сущности бытия. И, возможно, этим продиктован глагол "бывал", относящийся не столько к визитам Рильке в Россию (в 1899 и 1900 году), сколько к самой Цветаевой, оказавшейся вне России. Возможно также, что следующее за "Зрел" восклицание "Налаженная перебежка!" -- т. е. легкость перемещения с этого света на тот -- является отчасти эхом скорого на руку революционного правосудия. И тем естественнее идущее сразу же за "перебежкой":

Жизнь и смерть произношу с усмешкой
Скрытую -- своей ея коснешься!
Жизнь и смерть произношу со сноской.
Звездочкою...

В "своей ея коснешься" накапливающаяся дидактическая масса разрешается высоким лиризмом, ибо тождество взглядов автора и адресата на "жизнь и смерть" дано здесь в виде некоего совмещения двух скрытых улыбок -- этого экзистенциального поцелуя, нежность которого эвфонически передает похожее на шепот "коснешься". Опущенное "ты" в "своей ея коснешься" увеличивает ощущение интимности, проникающей и в следующую строчку: "Жизнь и смерть произношу со сноской, / Звездочкою" -- ибо "сноска" звучит менее драматично, чем "кавычки" или даже "усмешка". Все еще передавая -- развивая -- ощущение скомпрометированности для автора "жизни и смерти", "сноска", благодаря уменьшительности, почти ласкательности своего звучания, переводит речь в план сугубо личный и как бы приравнивает к себе самого адресата, становясь "Звездочкою". Ибо Рильке -- уже звезда или уже на звездах, и далее в скобках идут две с половиной строчки чистой поэзии:

(ночь, которой чаю:
Вместо мозгового полушарья --
Звездное!)

Эти скобки тем более замечательны, что являются отчасти графическим эквивалентом заключенного в них образа. Что же касается самого образа, то его дополнительное очарование -- в отождествлении сознания со страницей, состоящей из одних сносок на Рильке -- звезд. В свою очередь, архаичное "чаю" несет в себе всю нежность и ту невозможность осуществления подобного пожелания, которая требует немедленной перемены регистра. Поэтому за закрывающейся скобкой мы слышим речь, отличающуюся от предыдущего пассажа внешней деловитостью тона. Однако тон этот -- всего лишь маска: эмоциональное содержание -- прежнее:

Не позабыть бы, друг мой,
Следующего: что если буквы
Русские пошли взамен немецких --
То не потому, что нынче, дескать,
Все сойдет, что мертвый (нищий) все съест --
Не сморгнет!..

Скрываемое нарочитой бюрократичностью "следующего", это содержание дает себя знать в самом смысле отрывка: речь идет ни больше ни меньше как об обращенной к Рильке просьбе автора извинить его за то, что стихотворение пишется по-русски, а не по-немецки. Просьба эта порождена отнюдь не кокетством: начиная с 1926 года Цветаева состояла с Рильке в переписке (возникшей, между прочим, по инициативе Б. Пастернака), и переписка эта велась по-немецки. Эмоциональная основа этой просьбы в осознании автором того, что, пользуясь русским языком -- для Рильке не родным, -- она от адресата отстраняется: более, чем уже отстранена фактом его смерти; более, чем была бы, дай себе труд писать по-немецки. Кроме того, просьба эта, сама по себе, играет роль отстранения от "чистой поэзии" предыдущих строк, за которые Цветаева себя чуть ли не упрекает. Во всяком случае, она сознает, что достижения сугубо поэтические (вроде содержимого скобок), в свою очередь, отдаляют ее от Рильке, что она может увлечься -- именно она, а не ее адресат. В вульгарно-бравурном "...буквы / Русские пошли взамен немецких..." слышится нота легкого презрения к себе и к своему творчеству. И она начинает оправдываться -- в том же самом бодром площадном тоне: "...То не потому, что нынче, дескать, / Все сойдет, что мертвый (нищий) все съест -- / Не сморгнет!" Но тон этот -- лишь дополнительная форма самобичевания. Разухабистость этого "...мертвый (нищий) все съест -- / Не сморгнет!", устервленная смесью пословицы и фольклорного синонима покойника -- "жмурика", присутствует здесь не в качестве характеристики адресата, но как штрих к психологическому автопортрету автора: как иллюстрация возможной меры его падения. Отсюда, с самого низу, Цветаева и начинает свою защиту, результат которой, как правило, тем более достоверен, чем хуже отправная точка:

-- а потому что *тот* свет,
Наш, -- тринадцати, в Новодевичьем
Поняла: не без- а все-язычен.

Это опять-таки ошеломляет, поскольку предыдущие строки нас ни к чему такому не подготавливали. Даже достаточно опытный читатель Цветаевой, привыкший к ее стилистической контрастности, оказывается далеко не всегда подготовленным к этим ее взлетам со дна в эмпирии. Ибо в стихотворениях Цветаевой читатель сталкивается не со стратегией стихотворца, но со стратегией нравственности; пользуясь ее же собственным определением -- с искусством при свете совести. От себя добавим: с их -- искусства и нравственности -- абсолютным совмещением. Именно логикой совести (точнее -- совестливости), логикой стыда за пребывание в живых, тогда как ее адресат мертв, сознанием неизбежности забвения умершего и своих строк как мостящих этому забвению дорогу, и продиктована просьба простить за дополнительное бегство от реальности его, адресата, смерти: за стихотворение по-русски и за *стихотворение* вообще. Довод, который Цветаева приводит в свое оправдание, -- "потому что *тот* свет... не без- а все'-язычен" -- замечателен прежде всего тем, что он перешагивает через тот психологический порог, где почти все останавливаются: через понимание смерти как внеязыкового опыта, освобождающего от каких-либо лингвистических угрызений. "Не без- а все'-язычен" идет гораздо дальше, увлекая за собой совесть к ее истоку, где она освобождается от груза земной вины. В этих словах есть ощущение как бы широко раскинутых рук и праздничность откровения, доступного разве что

только ребенку -- "тринадцати, в Новодевичьем".

Однако и этого довода оказывается недостаточно. Ибо самые угрызения, самые мысли о языке, воспоминания детства, перифразы из самого Рильке, наконец, сама поэзия с ее рифмами и образами -- все, что примиряет с действительностью, -- представляются автору бегством, отвлечением от оной:

Отвлекаюсь?

-- вопрошает Цветаева, оглядываясь на предыдущую строфу, но, по сути, на все стихотворение в целом, на свои не столько лирические, сколько чувством вины продиктованные отступления.

В целом можно заметить, что сила Цветаевой -- именно в ее психологическом реализме, в этом ничем и никем не умиротворяемом голосе совести, звучащем в ее стихе либо как тема, либо -- как минимум -- в качестве постскриптума. Одно из возможных определений ее творчества, это -- русское придаточное предложение, поставленное на службу кальвинизму. Другой вариант: кальвинизм в объятиях этого придаточного предложения. Во всяком случае, никто не продемонстрировал конгениальности данного мировоззрения и данной грамматики с большей очевидностью, чем Цветаева. Разумеется, жесткость взаимоотношений индивидуума с самим собой обладает определенной эстетикой; но, пожалуй, не существует более поглощающей, более емкой и более естественной формы для самоанализа, нежели та, что заложена в многоступенчатом синтаксисе русского сложнопридаточного предложения. Облеченный в эту форму кальвинизм заходит ("заводит") индивидуума гораздо дальше, чем он оказался бы, пользуясь родным для кальвинизма немецким. Настолько далеко, что от немецкого остаются "самые лучшие воспоминания", что немецкий становится языком нежности:

Отвлекаюсь? Но такой и вещи
Не найдется -- от тебя отвлечься.
Каждый помысел, любой, Du Lieber,
Слог в тебя ведет -- о чем бы ни был
Толк...

Это Du Lieber -- одновременно и дань чувству вины ("буквы/ Русские пошли взамен немецких"), и от этой вины освобождение. Кроме того, за ним стоит чисто личное, интимное, почти физическое стремление приблизиться к Рильке -- коснуться его естественным для него образом -- звуком родной для него речи. Но если бы дело было только в этом, Цветаева, поэт технически чрезвычайно разносторонний, на немецкий бы не перешла, нашла бы в своей палитре иные средства вышеупомянутые ощущения выразить. Дело, вероятно, в том, что по-русски Цветаева Du Lieber уже произнесла в начале стихотворения: "Человек вошел -- любой -- (любимый -- / ты)". Повторение слов в стихах вообще не рекомендуется; при повторении же слов с заведомо позитивной окраской риск тавтологии выше обыкновенного. Уже хотя бы поэтому Цветаевой было необходимо перейти на другой язык, и немецкий сыграл здесь роль этого *другого* языка. Du Lieber употреблен ею здесь не столько семантически, сколько фонетически. Прежде всего потому, что "Новогоднее" -- стихотворение не макароническое, и поэтому семантическая нагрузка, на Du Lieber приходящаяся, либо слишком высока, либо ничтожна. Первое маловероятно, ибо Du Lieber произносится Цветаевой почти шепотом и с автоматизмом человека, для которого "русского родней немецкий". Du Lieber просто то самое, "как свое" произносимое "блаженное бессмысленное слово", и его обобщающая блаженно-бессмысленная роль только подтверждается не менее беспредметной атмосферой сопутствующей ему рифмы "о чем бы ни был". Таким образом, остается второе, то есть чистая фонетика. Du Lieber, вкрапленное в массу русского текста, есть прежде всего звук -- не русский, но и необязательно немецкий: как всякий звук. Ощущение, возникающее в результате употребления иностранного слова, -- ощущение прежде всего непосредственно фонетическое и

поэтому как бы более личное, частное: глаз или ухо реагирует прежде рассудка. Иными словами. Цветаева употребляет здесь Du Lieber не в его собственном немецком, но в над-языковом значении.

Переход на другой язык для иллюстрации душевного состояния -- средство достаточно крайнее и уже само по себе свидетельствующее о данном состоянии. Но поэзия, в сущности, сама есть некий другой язык -- или: перевод с одного. Употребление немецкого Du Lieber -- попытка Цветаевой приблизиться к тому оригиналу, который она определяет в следующих за рифмой к Du Lieber, может быть, самых значительных в истории русской поэзии скобках:

Каждый помысел, любой, Du Lieber,
Слог в тебя ведет -- о чем бы ни был
Толк (пусть русского родней немецкий
Мне, -- всех ангельский родней?)...

Это -- одно из наиболее существенных признаний, сделанных автором в "Новогоднем"; и -- интонационно -- запятая стоит не после "мне", а после "немецкий". Замечательно, что эвфемистичность "ангельского" почти совершенно снимается всем контекстом стихотворения -- "тем светом", где пребывает Рильке, "тем" его непосредственным окружением. Замечательно также, что "ангельский" свидетельствует не об отчаянии, но о высоте -- едва ли не буквальной, физической -- душевного взлета, продиктованного не столько предполагаемым местонахождением "того света", сколько общей поэтической ориентацией автора. Ибо "ангельский" родней Цветаевой *вообще*, так же как и немецкий родней русского *вообще*: биографически. Речь идет о высоте, которая "родней", т. е. недосыгаема ни для русского, ни для немецкого: о высоте над-языковой, в просторечии -- духовной. Ангелы, в конечном счете, объясняются звуками. Однако полемичность тона, отчетливо различимая в "мне всех ангельский родней", указывает на абсолютно внецерковный и имеющий чрезвычайно косвенное отношение к благодати характер этого "ангельского". Это, по сути дела, другой вариант знаменитой цветаевской формулы: "голос правды небесной -- против правды земной". Иерархичность мирозерцания, отраженная в обеих формулировках, есть иерархичность неограниченная: не ограниченная, по крайней мере, религиозной топографией. "Ангельский" поэтому употребляется ею просто как служебный термин для обозначения высоты смысла, до которого она, по ее собственному выражению, "докрикивается".

Высота эта может быть выражена только в физических мерах пространства, и все остальное стихотворение состоит из описания постоянно возрастающих степеней удаления, одной из которых является голос самого автора. Обращаясь снова к маске интервьюера, Цветаева вопрошает (начиная с себя и, по обыкновению, тотчас себя отбрасывая):

Неужели обо мне ничуть не? --
Окруженье, Райнер, самочувствие?
Настоятельно, всенепременно --
Первое видение вселенной,
(Подразумевается, поэта
В оной) и последнее -- планеты,
Раз только тебе и данной -- в целом!

Это -- уже достаточно ангельская перспектива, но цветаевское понимание происходящего отличается от серафического именно отсутствием заинтересованности в судь

бе только души -- как, впрочем, и в судьбе только тела (в чем ее отличие от понимания чисто человеческого): "Обособить -- оскорбить обоих", -- произносит она; ангел этого не скажет.

Бессмертие души, реализовавшейся в форме телесной деятельности -- в творчестве -- Цветаева иллюстрирует в "Новогоднем", употребляя категории

пространственные, т. е. телесные же, что позволяет ей не только рифмовать "поэта" с "планетой", но и отождествлять их: вселенную буквальную с традиционной "вселенной" индивидуального сознания. Речь, таким образом, идет о расставании вещей равновеликих, и "интервьюер" описывает не "первое видение вселенной... поэтом", и даже не их разлуку или встречу, но

-- ставку

Очную: и встречу и разлуку

Первую...

Достоверность цветаевской метафизики именно в точности ее перевода ангельского на полицейский, ибо "очная ставка" -- всегда и встреча, и разлука: первая и последняя. И за этим грандиозным по своему масштабу уравнением следуют строки невероятной нежности и лиризма, чья пронзительность находится в прямой пропорции вышеупомянутого космического зрелища к незначительности (помещенной к тому же в скобках) детали, вызывающей ассоциации одновременно и с творчеством, и с детством, отождествляющей их невозвратимость:

На собственную руку

Как глядел (на след -- на ней -- чернильный)

Со своей столько-то (сколько?) мильной

Бесконечной ибо безначальной

Высоты над уровнем хрустальным

Средиземного -- и прочих блюдец.

В качестве вариации на тему "Так души смотрят с высоты..." эти строки поражают не только зоркостью автора, позволяющей с одинаковой степенью ясности различить и чернильный след на принадлежащей "брошенному телу" руке, и хрустальность "Средиземного и прочих блюдец" (что подтверждает блюдец этих многомильную от данной души удаленность). Самое захватывающее в этих строках -- это сопутствующее их зоркости понимание бесконечности как безначальности. Весь этот "пейзаж отрешенности" дан на одном дыхании, как бы в парении, посредством простого сложносочиненного предложения, обеспечивающего лексическое (психологическое) тождество и наивно-непосредственного "чернильного следа" и абстрактности "бесконечного ибо безначального", и иронии "хрустальных блюдец". Это -- взгляд из Рая, где (откуда) все равно, откуда любой взгляд -- взгляд вниз:

и куда ж еще глядеть-то,

Приоблокотясь на обод ложи,

С этого -- как не на тот, с того же

Как не на многострадальный этот.

И здесь взгляд Цветаевой буквально "падает" вместе с интонацией из райской "ложи" в "партер" реальности, в банальность ежедневного существования -- в банальность тем большую, что она декорирована "заграничным", французским названием "Беллевию" (буквально -- "прекрасный вид"):

В Беллевию живу. Из гнезд и веток

Городок. Переглянувшись с гидом:

Беллевию. Острог с прекрасным видом

На Париж -- чертог химеры галльской --

На Париж -- и на немножко дальше...

В этом описании своего местопребывания, в "живу", стоящем после Беллевию, -- Цветаева на минуту -- но только на минуту -- дает волю ощущению абсурдности всего с нею происходящего. В этой фразе слышно все: презрение к

месту, обреченность на пребывание в нем, даже -- если угодно -- оправданность, ибо: живу. Нестерпимость "В Беллеву живу" усиливается для нее еще и тем, что фраза эта -- физическое воплощение несовместимости ее существования с тем, что произошло с Рильке. Беллеву для нее -- другой полюс Рая, "того света"; может быть, даже "того света" другой вариант, ибо на обоих полюсах -- лютый холод и существование исключено. Как бы отказываясь верить своим глазам, отказываясь верить факту своего в этом месте пребывания, Цветаева избирает его название -- Беллеву -- в качестве козла отпущения и повторяет его вслух дважды, балансируя на грани тавтологии, на грани абсурда. Повторение "Беллеву" в третий раз было бы чревато истерикой, чего Цветаева не может себе в "Новогоднем" позволить прежде всего как поэт: это означало бы перенести центр тяжести в стихотворении с Рильке на себя. Вместо этого, с издевкой (относящейся более к себе, нежели к месту) в голосе она дает прямой перевод названия, звучащего тем парадоксальнее, что прекрасный-то вид, как она знает, открывается не отсюда, а оттуда, из Рая, из "ложи":

Приоблокотясь на алый обод
Как тебе смешны (кому) "должно быть",
(Мне ж) *должны* быть, с высоты без меры,
Наши Беллеву и Бельведеры!

Так кончается в этом стихотворении один только раз и встречающееся в нем описание автором ее собственного мира, из которого "куда ж еще глядеть-то", как не туда, куда скрылся ее герой (не на Париж же -- "чертог химеры галльской -- / На Париж -- и на немножко дальше...").

Такова и вообще поэзия Цветаевой по отношению к любой конкретной реальности, особенно по отношению к собственным обстоятельствам. Действительность для нее -- всегда отправная точка, а не точка опоры или цель путешествия, и чем она конкретней, тем сильнее, дальше отталкивание. Цветаева ведет себя в стихах как классический утопист: чем невыносимей действительность, тем агрессивней воображение. С той лишь, впрочем, разницей, что в ее случае острота зрения не зависит от объекта созерцания.

Можно даже сказать, что чем идеальней -- удаленней -- объект, тем скрупулезней его изображение, точно расстояние поощряет -- развивает -- хрусталик. Поэтому "Беллеву и Бельведеры" смешны в первую очередь ей самой -- ибо она способна взглянуть на них не только глазами Рильке, но и своими собственными.

И естественным образом с этого места -- с этого конца Вселенной и с этого взгляда, мельком брошенного на свое "настоящее" -- на себя -- начинается в стихотворении разговор о самом немислимом и невозможном; начинается самая главная, сугубо личная тема -- тема любви автора к адресату. Все предшествующее есть, в сущности, гигантская экспозиция, отчасти пропорциональная той, которая и в реальной жизни предшествует признанию в сильных чувствах. В разработке этой темы -- точнее, по мере выговаривания слов любви, Цветаева прибегает к средствам, употребленным ею уже в экспозиции, в частности -- к пространственному выражению качественных категорий (например, высоты). Подвергать их детальному разбору (даже несмотря на присутствие в них порой значительного автобиографического элемента) не представляется целесообразным, ввиду стилистического единства "Новогоднего". Столь же нецелесообразным и предосудительным было бы предаваться -- на материале стихотворения -- спекуляции относительно "конкретного характера" отношений Цветаевой с Рильке. Стихотворение -- любое -- есть реальность не менее значительная, чем реальность, данная в пространстве и во времени. Более того, наличие конкретной, физической реальности, как правило, исключает потребность в стихотворении. Поводом к стихотворению обычно является не реальность, а нереальность: в частности, поводом к "Новогоднему" явился апофеоз нереальности -- и отношений, и метафизической: смерть Рильке. Поэтому куда более осмысленным будет

рассмотреть оставшуюся часть стихотворения на предлагаемом самим текстом психологическом уровне.

Единственная "реальность", существенная для нашего понимания "Новогоднего", -- это уже упоминавшаяся переписка Цветаевой с Рильке, возникшая в 1926 году и в том же году прервавшаяся со смертью Рильке (от лейкемии, в швейцарском санатории). До нас дошло 3 письма Цветаевой к Рильке (возможно, их и было только три, если учитывать этих писем объем и интенсивность их содержания). "Новогоднее", таким образом, следует считать 4-м, и, во всяком случае, последним; хотя и первым, посланным уже не в Швейцарию, а на тот свет:

Первое письмо тебе на новом...
Месте...

Будучи письмом, "Новогоднее", естественно, содержит разнообразные референции к содержанию предыдущих писем (как Цветаевой к Рильке, так и Рильке к Цветаевой), останавливаться на которых также представляется неправомерным, самих писем не приводя. Кроме того, эти референции, ссылки и перифразы служат в "Новогоднем" скорее целям самого стихотворения, нежели целям продолжающейся переписки, ибо один из корреспондентов мертв. Единственным, что могло бы быть сочтено в этой переписке имеющим непосредственное отношение к поэтике "Новогоднего", была посвященная Цветаевой "Элегия", которую Рильке послал ей 8 июня 1926 года (судя по всему, сразу же по написании). Но за исключением двух-трех мест (одно из которых мы уже приводили в начале данной статьи), производящих на читателя "Новогоднего" впечатление эха некоторых (3-й, 20-й и 45-й) строк "Элегии", сходство между этими стихотворениями незначительное, если, конечно, не считать общего духовного вектора обоих авторов.

И, наконец, из переписки этой следует, что на всем ее протяжении Цветаева и Б. Пастернак (по инициативе которого переписка эта и возникла) строили разнообразные планы, имеющие целью посетить Рильке. Сначала они намеревались сделать это вместе; впоследствии, по мере сокращения шансов Пастернака на участие в этой поездке, Цветаева собиралась отправиться одна. В определенном смысле "Новогоднее" есть продолжение планирования этой встречи, оно -- поиск адресата -- теперь уже в чистом пространстве, назначение свидания -- теперь уже понятно, где. Продолжение -- уже хотя бы потому, что стихотворение пишется в одиночку: как письмо. И возможно, что "наши Беллевио и Бельведеры", помимо всего прочего, при всей своей горечи и невыносимости, просто обратный адрес, проставленный по инерции -- или -- в слепой -- бессмысленной надежде на невозможный ответ.

Каковы бы ни были чувства автора, вызвавшие появление этой строки, Цветаева тотчас от нее отказывается и, как бы стыдясь ее мелочности, объясняет ее (этих чувств) возникновение надвигающимся Новым годом:

Перебрасываюсь. Частность. Срочность.
Новый год в дверях.

И вслед за этим, дав стихотворению заслужить свое название, она продолжает, давая волю цезуре и раскачивая свой хорей, как маятник или поникшую голову, из стороны в сторону:

За что, с кем чокнусь
Через стол? Чем? Вместо пены -- ваты
Клок. Зачем? Ну, бьет, а при чем -- я тут?

Столпотворение вопросительных знаков и трехсложная клаузула, превращающая составную рифму к "ваты" в сливающееся невнятное бормотание "апричелятут", создают впечатление утрачиваемого контроля, отпущенных вождей, перехода с организованной речи в бессознательное причитание. И хотя

строчкой ниже (но нотой выше) Цветаева как бы спохватывается, возвращает словам подобие смысла, вся ее последующая речь -- уже во власти априорной музыки причитания, не то чтобы заглушающего смысл произносимого, но подчиняющего его своей динамике:

Что мне делать в новогоднем шуме
С этой внутренней рифмой: Райнер -- умер.
Если *ты*, такое око смерклось,
Значит жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть.
Значит -- тмится, допойму при встрече! --
Нет ни жизни, нет ни смерти, -- третье,
Новое. И за него (соломой
Застелив седьмой -- двадцать шестому
Отходящему -- какое счастье
Тобой кончиться, тобой начаться?)
Через стол, необозримый оком.
Буду чокаться с тобою тихим чоком
Стекла о стекло?

Двустипшие, открывающее этот отрывок, феноменально и даже в цветаевском творчестве стоит едва ли не особняком. Дело, должно быть, не столько в самом ассонансе "Райнер -- умер", услышанном ухом, к произнесению этого имени привыкшим из-за близости уст -- собственных -- это имя произносивших (и ухом именно русским), сколько в дробном, подробном дактилизме "внутреннего". Отчетливость каждой гласной в этом прилагательном подчеркивает как неумолимость сказанного, так и физиологически внутренний характер самого слова. Речь идет уже не о внутренней рифме, но о внутреннем осознании, о сознательном (из-за смысла) и о без-(над-)сознательном (из-за фонетики) договаривании -- выговаривании -- всего до конца, до акустического предела слова.

Следует обратить внимание и на внутреннее положение "внутреннего" в строке и на организующую -- подчиняющую роль в этой строке ее пяти "р", усиливающих ощущение внутренней рифмы, ибо они выглядят взятыми как бы не из русского алфавита, но из имени "Райнер". (Вполне возможно, что не последнюю роль в организации этой строки -- как и в восприятии Цветаевой этого поэта в целом -- играло его полное имя -- Райнер Мария Рильке, в котором помимо четырех "р" русское ухо различает все три существующих в нашем языке рода: мужской, женский и средний. Иными словами, уже в самом имени содержится определенный метафизический элемент.) Что, впрочем, действительно почерпнуто из имени и использовано впоследствии для нужд стихотворения, -- это первый слог имени "Райнер". В связи с чем цветаевское ухо может быть обвинено в наивности не с большим основанием, чем вообще весь фольклор. Именно инерцией фольклора, бессознательным ему подражанием продиктованы дальше такие обороты, как "такое око смерклось" и "значит -- тмится". То же частично относится и к "соломой застелив" -- не только в смысле обычая, но и по самому характеру традиционной рифмы "солону -- седьмому" (или -- шестому); то же относится и к "Буду чокаться с тобою тихим чоком/ Стекла о стекло..." и, отчасти, к "кабацким ихним" (хотя это выражение может быть рассматриваемо и просто как маньеризм). Очевидней же всего техника проговора, причитания, захлеба в "Если *ты*, такое око смерклось/ Значит жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть./ Значит -- тмится...". Рационализм глагола "есть" не должен вводить в заблуждение, ибо даже если бы предлагались формулы, их эффективность снимается следующими за ними "Значит, тмится..." и обращением к конкретным датам в скобках.

Скобки эти -- потрясающее лирическое достоинство Цветаевой. Душевная щедрость, вложенная в

(... Двадцать шестому
Отходящему -- какое счастье

Тобой кончиться, тобой начаться!)

-- не поддается никакому исчислению, ибо сама дана в самых крупных единицах -- в категориях Времени.

С этой зависти -- почти ревности -- к Времени, с этого рыдающего "какое счастье" -- сбивающегося (благодаря смещению ударения на первый слог в "тобой") на простонародное оканье следующей строчки, и заговаривает Цветаева о любви почти уже открытым текстом. Логика этого перехода проста и трогательна: Времени-то -- году -- повезло больше, чем героине. И отсюда -- мысль о Времени -- обо всем Времени -- в котором ей не бывать с "ним" вместе. Интонация этих скобок -- интонация плача по суженому. Еще важнее, однако, -- отводимая Времени роль разлучающей силы, ибо в этом слышна тенденция к объективированию и к одушевлению Времени. На самом-то деле суть всякой трагедии -- в нежелаемом варианте Времени; это наиболее очевидно в трагедиях классических, где Время (будущее) любви заменяется Временем (будущим) смерти. И содержание стандартной трагедии -- реакция остающихся на сцене героя или героини -- отрицание, протест против немислимой перспективы.

Но сколь бы ни был патетичен такой протест, он всегда упрощение, одомашнивание Времени. Трагедии, как правило, сочиняются пылкими молодыми людьми по весьма горячим следам или старцами, основательно подзабывшими, в чем, собственно, было дело. В 1926 году Цветаевой было 34 года, она была матерью двух детей и автором нескольких тысяч стихотворных строк, за спиной у нее была гражданская война и Россия, любовь к многим и смерть многих -- включая и тех, кого она любила. Судя по скобкам (как, впрочем, по всему ее творчеству, с 1914--1915 гг. начиная), она уже знала о Времени нечто, о чем немногие из классиков, романтиков и ее современников догадывались. А именно, что жизнь имеет гораздо меньшее отношение к Времени, чем смерть (которая -- длинней), и что с точки зрения Времени смерть и любовь -- одно и то же: разница может быть замечена только человеком. Т. е. в 1926 году Цветаева была с Временем как бы на равных, и ее мысль не приспособляла Время к себе, но приспособлялась ко Времени и к его пугающим нуждам. "Какое счастье/ Тобой кончиться, тобой начаться" сказано тем же тоном, каким она благодарила бы Время, будь встреча с Рильке Временем ей дарована. Иными словами, степень ее душевной щедрости есть эхо возможной щедрости Времени по отношению к ней -- не проявленной, но от этого ничуть не менее возможной.

Сверх того, она знала еще и нечто о самом Рильке. В письме к Б.Пастернаку, касающемся их совместных планов поездки к Рильке, она пишет: "...я тебе скажу, что Рильке перегружен, что ему ничего, никого не нужно... Рильке -- отшельник... На меня от него веет последним холодом имущего, в имущество которого я заведомо и заранее включена. Мне ему нечего дать: все взято. Да, да, несмотря на жар писем, на безукоризненность слуха и чистоту вслушивания -- я ему не нужна, и ты не нужен. Он старше друзей. Эта встреча для меня -- большая растрата, удар в сердце, да. Тем более, что он прав (не его холод! оборонительного божества в нем!), что я в свои лучшие высшие сильнейшие отрешеннейшие часы -- сама такая же..."

"Новогоднее" и есть тот самый лучший высший сильнейший отрешеннейший час, и поэтому Цветаева уступает Рильке Времени, с которым у обоих поэтов слишком много общего, чтобы избежать подобия треугольника. Обоим, по крайней мере, была присуща высокая степень отрешенности, являющаяся главным свойством Времени. И все стихотворение (как, в сущности, само творчество) есть развитие, разработка этой темы -- лучше: этого состояния, т. е. приближения ко Времени, выражаемая в единственно осязаемых пространственных категориях: высоты, того света, рая. Говоря проще, "Новогоднее" оправдывает свое название прежде всего тем, что это стихотворение о Времени, одно из возможных воплощений которого -- любовь, и другое -- смерть. И та, и другая, во всяком случае, ассоциируют себя с вечностью, являющейся лишь толикой Времени, а не -- как это принято думать -- наоборот. Поэтому мы и не слышим в скобках обиды.

Более того: зная содержание приведенного отрывка из письма, можно с

уверенностью предположить, что, имея планировавшаяся встреча место, скобки сохранились бы. Время так и осталось бы объектом ревности и/или душевной щедрости автора, ибо самая счастливая, т. е. самая отрешенная любовь все же меньше любви к отрешенности, внушаемой поэту Временем. Время есть буквальное послесловие ко всему на свете, и поэт, постоянно имеющий дело с самовоспроизводящейся природой языка, -- первый, кто знает это. Это тождество -- языка и Времени -- и есть то "третье", "новое", которое автор надеется "допонять при встрече", от которого ей "тмится", и, откладывая прозрение, она меняет регистр и включает зрение:

Через стол гляжу на крест твой.
Сколько мест -- загородных, и места
За городом! и кому же машет
Как не нам -- куст? Мест -- именно наших
И ничьих других! Весь лист! Вся хвоя!
Мест твоих со мной (твоих с тобою).
(Что с тобою бы и на массовку --
Говорить?) что -- мест! а месяцев-то!
А недель! А дождевых предместий
Без людей! А утр! А всего вместе
И не начатого соловьями!

Поле зрения, ограниченное могильным крестом, подчеркивает заурядность -- едва ли не массовость описываемого переживания; и пейзаж, который это поле содержит, в свою очередь, пейзаж заурядный, классовый. Нейтральность, полуполегалность пригорода -- типичный фон цветаевской любовной лирики. В "Новогоднем" Цветаева обращается к нему не столько снижения тона ради, т. е. по соображениям антиромантическим, сколько уже по инерции, порожденной поэмами ("Горы" и "Конца"). В сущности, безадресность и безрадостность пригорода уже потому универсальны, что соответствуют промежуточному положению самого человека между полной искусственностью (городом) и полной естественностью (природы). Во всяком случае, автор нового времени, если он хочет быть убедительным, не выберет в качестве задника для своей драмы или пасторали ни небоскреб, ни лужайку. Это будет, скорее всего, место за городом, со всеми тремя значениями, вкладываемыми Цветаевой в слово "место": станции ("сколько мест загородных"), местности -- пространства ("и места/ за городом") и облюбованного участка ("Мест -- именно наших/ и ничьих других!"). Последнее значение еще и уточняется восклицаниями "Весь лист! Вся хвоя!", в которых мы видим горожанина на природе в поисках места, чтоб лечь или сесть. Стилистически -- это все еще причитание, но деревенская, крестьянская дикция уже уступает здесь дикции "фабричных" -- и словарем, и интонацией:

(Что с тобою бы и на массовку
Говорить?) что -- мест! а месяцев-то!

Конечно, идея массовки объясняется многогранностью (многоликостью) Рильке, присутствующего для автора во всех и во всем. И конечно же, это сама Цветаева слышит "места" в "месяцах". Но простонародность этой идиомы -- "говорения" на массовках и "месяцев-то", выкрикнутое кем-то "из необразованных", сообщают физиономии героини несколько более общее выражение, нежели предусматривается жанром стихотворения. Цветаева делает это не из соображений демократических, не для того, чтобы расширить свою аудиторию (этим она никогда не грешила), но и не камуфляжа ради, -- дабы оградить себя от чересчур настырных специалистов по подноготной. Она прибегает к этим "речевым маскам" исключительно из целомудрия, и не столько личного, сколько профессионального: поэтического. Она просто старается снизить -- а не возвысить -- эффект, производимый выражением сильных чувств, эффект признания. В конце концов, не следует забывать, что она обращается к

"тоже поэту". Поэтому она прибегает к монтажу -- к перечислению характерных элементов, составляющих декорацию стандартной любовной сцены, -- о чем мы узнаем только из последней строчки этого перечисления:

...что -- мест! а месяцев-то!
А недель! А дождевых предместий
Без людей! А утр! А всего вместе
И не начатого соловьями!

Но тут же, уже обозначив этими соловьями -- неизбежными атрибутами стандартной любовной лирики -- характер сцены и пространства, в любой точке которого эта сцена могла произойти, но не произошла, она подвергает сомнению качество своего зрения и, следственно, своей интерпретации пространства:

Верно плохо вижу, ибо в яме,
Верно лучше видишь, ибо свыше...

-- здесь еще слышны угрызение, попреки самой себя за неточность взгляда? душевного движения? сло'ва в письме? но ее возможная аберрация, как и его серафическая зоркость, уравниваются строкой, которая потрясает именно своей банальностью -- это еще один "воплъ женщин всех времен":

Ничего у нас с тобой не вышло.

Еще более душераздирающим этот вопль делает выполняемая им роль признания. Это не просто "да", облеченное в форму "нет" обстоятельствами или манерностью героини; это "нет", опережающее и отменяющее любую возможность "да", и поэтому жаждущее быть произнесенным "да" вцепляется в самое отрицание как единственно доступную форму существования. Иными словами, "ничего у нас с тобой не вышло" формулирует тему через ее отрицание, и смысловое ударение падает на "не вышло". Но никакой вопль не является последним; и, возможно, именно потому что стихотворение (как и описываемая в нем ситуация) здесь драматургически кончается, верная себе Цветаева переносит центр тяжести с "не вышло" на "ничего". Ибо "ничего" определяет ее и адресата в большей степени, чем что-либо из того, что могло когда-нибудь "выйти":

До того, так чисто и так просто --
Ничего, так по плечу и росту
Нам -- что и перечислять не надо,
Ничего, кроме -- не жди из ряду
Выходящего...

"До того, так чисто и так просто" прочитывается, на первый взгляд, как развивающее эмоционально предыдущую -- "Ничего у нас с тобой не вышло" -- строку, ибо, действительно, не-(вне-)событийный характер отношений двух этих поэтов граничит с девственностью. Но на самом деле, эти "чисто" и особенно "просто" относятся к "ничего", и наивность двух этих наречий, сужая грамматическую роль комментируемого ими слова до существительного, лишь усиливают создаваемый посредством "ничего" вакуум. Ибо "ничего" есть имя несуществительное, и именно в этом качестве оно интересует здесь Цветаеву -- в качестве, которое так им обоим --ей и ее герою -- впору, "по плечу и росту". Т. е. в качестве, возникающем при переходе "ничего" (неимения) в "ничто" (несуществование). Это "ничего" -- абсолютное, не поддающееся описанию, неизменное -- ни на какие реалии, ни на какую конкретность; это такая степень неимения и необладания, когда зависть вызывает

...даже смертнику в колодках
Памятью дарованное: рот тот!

Возможно, что столь повышенный интерес к "ничего" продиктован бессознательным переводом всей конструкции на немецкий (где "ничего" гораздо активнее грамматически). Скорее же всего, он иллюстрирует стремление автора избавиться конструкцию "Ничего у нас с тобой не вышло" от привкуса клише, в ней ошутимого. Или -- чтоб увеличить этот привкус, чтоб разогнать клише до размеров истины, в нем заключенной. В любом случае элемент одомашнивания ситуации, содержащийся в этой фразе, сильно в результате данного интереса сокращается, и читатель догадывается, что все предложение, а может быть, и все стихотворение -- написано ради возможности выговорить эту простую формулу: "...у нас с тобой...".

Остальные 58 строк стихотворения -- большой постскрипtum, послесловие, диктуемое энергией разогнавшейся стихотворной массы -- т. е. остающимся языком, остающимся -- после стихотворения -- Временем. Действующая все время на слух Цветаева дважды пытается закончить "Новогоднее" подобием финального аккорда. Сначала в:

С незастроеннейшей из окраин --
С новым местом, Райнер, светом, Райнер!
С доказуемости мысом крайним --
С новым оком, Райнер, слухом, Райнер!

-- где само имя поэта играет уже чисто музыкальную роль (каковую, прежде всего, и играет имя -- любое), словно услышанное в первый раз и поэтому повторяемое. Или: повторяемое, ибо произносимое в последний раз. Но избыточная восклицательность строфы находится в слишком большой зависимости от размера, чтобы принести разрешение; скорее, строфа эта требует гармонического, если не дидактического, развития. И Цветаева предпринимает еще одну попытку, меняя размер, чтобы освободиться от метрической инерции:

Все тебе помехой
Было: страсть и друг.
С новым звуком, Эхо!
С новым эхом, Звук!

Но переход с пятистопника на трехстопник и с парной рифмы на чередующуюся, да еще и с женской на мужскую в четных строках создает пусть и желаемое, но слишком уж очевидное ощущение отрывистости, жесткости. Жесткость эта и связанная с ней внешняя афористичность создают впечатление, будто автор является хозяином положения, -- что никак не соответствует действительности. Ритмический контраст этой строфы настолько резок, что она не столько выполняет намеченную для нее автором роль -- завершить стихотворение, -- сколько напоминает о его прерванной музыке. Как бы отброшенное этой строфой назад. "Новогоднее" некоторое время медлит и потом, как поток, сметающий неустойчивую плотину, или как тема, прерванная каденцией, возвращается назад во всей полноте своего звучания. И действительно, в следующих за этой строфой первых строках заключительной части стихотворения голос поэта звучит с поразительной раскрепощенностью; лиризм этих строк -- лиризм чистый, не связанный ни тематическим развитием (ибо тематически пассаж этот -- эхо предыдущих), ни даже соображениями насчет самого адресата. Это -- голос, высвобождающийся из самого стихотворения, почти отделившийся от текста:

Сколько раз на школьном табурете:
Что за горы там? Какие реки?
Хороши ландшафты без туристов?
Не ошиблась, Райнер, -- рай -- гористый,
Грозовой? Не притязаний вдовьих --
Не один ведь рай, над ним другой ведь

Рай? Террасами? Сужу по Татрам --
Рай не может не амфитеатром
Быть. (А занавес над кем-то спущен...)
Не ошиблась, Райнер, Бог -- растущий
Баобаб? Не Золотой Людовик --
Не один ведь Бог? Над ним -- другой ведь
Бог?

Это снова голос отрочества, прозрения, "тринадцати, в Новодевичьем" --
верней: памяти об оных сквозь мутнящую их призму зрелости. Ни в "Волшебном
фонаре", ни в "Вечернем альбоме" эта нота не звучала, за исключением тех
стихотворений, где речь шла о разлуке и где слышна -- немедленно) -- будущая
Цветаева, точно "И манит страсть к разрывам" было сказано про нее. "Сколько
раз на школьном табурете" -- это как бы кивок сбывшегося пророчества
беспомощности трагических нот первых ее книг, где дневниковая
сентиментальность и банальность уже тем оправданы, что избавили от своего
присутствия ее будущее. Тем более, что эта отроческая ирония ("Что за горы
там?..", "ландшафты без туристов" и т. п.) -- ирония вообще -- оборачивается
и в зрелости единственно возможной формой соединения слов, когда речь идет о
"том свете" как о станции назначения великого и любимого поэта: когда речь
идет о конкретной смерти.

При всей своей жесткости (лучше: юношеской жестокости) ирония эта
обладает далеко не юношеской логикой. "Не притязаний вдовьих -- не один ведь
рай?.." -- вопрошает голос, при всей своей ломкости допускающий возможность
иной точки зрения: богомольной, старушечьей, вдовьей. Выбрав слово
"вдовьей", скорее всего, бес-(под-)сознательно, Цветаева тотчас осознает
возможные с ним для себя ассоциации и немедленно отсекает их, переходя на
тон почти сардонический "...над ним другой ведь/ Рай? Террасами? Сужу по
Татрам..." И тут, где, казалось бы, уже неминуема открытая издевка, вдруг
раздается это грандиозное, сводящее в одну строку все усилия Алигьери:

Рай не может не амфитеатром
Быть...

Чешские Татры, о которых в Беллевию у Цветаевой были все основания
вспоминать с нежностью, дали ироническое "Террасами?", но и потребовали к
себе рифмы. Это -- типичный пример организующей роли языка по отношению к
опыту: роли, по сути, просветительской. Безусловно, идея рая как театра
возникла в стихотворении раньше ("приоблокотясь на обод ложи"), но там она
преподносилась в индивидуальном и посему трагическом ключе. Подготовленный
же иронической интонацией "амфитеатр" снимает всякую эмоциональную окраску и
сообщает образу гигантский, массовый (внеиндивидуальный) масштаб. Речь идет
уже не о Рильке, даже не о Рае. Ибо "амфитеатр", наряду с современным,
сугубо техническим значением, вызывает, прежде всего, ассоциации античные и
как бы вневременные,

Опасаясь не столько чересчур сильного впечатления, которое эта строка
может произвести, сколько авторской гордыни, удачами подобной этой питаемой,
Цветаева сознательно сбрасывает ее в банальность ложнозначительного ("А
занавес над кем-то спущен...") -- сводя "амфитеатр" к "театру". Иными
словами, банальность здесь используется как одно из средств ее арсенала,
обеспечивающее эхо юношеской сентиментальности ранних стихов, необходимое
для продолжения речи в ключе, заданном в "Сколько раз на школьном
табурете...":

Не ошиблась, Райнер, Бог -- растущий
Баобаб? Не Золотой Людовик --
Не один ведь Бог? Над ним -- другой ведь
Бог?

"Не ошиблась, Райнер?.." повторяется как припев, ибо -- так думала, -- по крайней мере, ребенком, но еще и потому, что повторение фразы -- плод отчаяния. И чем очевидней наивность ("Бог -- растущий/ Баобаб?") вопроса, тем ощутимей -- как часто с детским "А почему?" -- близость истерики, закипающей в горле говорящего. В то же время речь идет не об атеизме или религиозных исканиях, но об уже упоминавшейся ранее поэтической версии вечной жизни, имеющей больше общего с космогонией, нежели со стандартной теологией. И Цветаева задает все эти вопросы Рильке вовсе не в ожидании ответа, но чтобы "изложить программу" (и чем терминология незатейливей, тем лучше). Более того, ответ ей известен -- уже хотя бы потому, что ей известна постоянная возможность -- даже неизбежность -- следующего вопроса.

Подлинным двигателем речи, повторим, является самый язык, освобожденная стихотворная масса, перемалывающая тему и почти буквально всплескивающая, когда она натывается на рифму или на образ. Единственный вопрос, который Цветаева здесь задает со смыслом, т. е. ответ на который ей неизвестен, это следующий за "Над ним -- другой ведь/ Бог?":

Как пишется на новом месте?

Собственно, это не столько вопрос, сколько указание, как в нотной грамоте, четвертей и бемолей лиризма, вынесение их в чисто умозрительное, лишенное нотной разлинованности пространство: в надголосовое существование. Непереносимость и непроизносимость этой высоты сказывается в повторном уже употреблении слегка саркастического "на новом месте", во вновь надеваемой маске интервьюера. Ответ, однако, превосходит вопрос уже самим своим тембром и приближается настолько вплотную к сути дела --

Впрочем, есть ты -- есть стих: сам и есть ты --
Стих!

-- что угрожающий сорваться голос требует немедленного снижения. Снижение это осуществляется в следующей строке, но средствами настолько знакомыми, что эффект прямо противоположен предполагавшемуся: предполагалась ирония -- получилась трагедия:

Как пишется в хорошей жысти..

Потому что сам он -- Рильке -- стих, "пишется" оборачивается эвфемизмом существования вообще (чем слово это в действительности и является), и "в хорошей жысти" вместо снисходительного становится сострадательным. Не удовлетворяясь этим, Цветаева усугубляет картину "хорошей жысти" отсутствием деталей, присущих жизни несовершенной, т. е. земной (разработанной позже в цикле "Стол"):

Как пишется в хорошей жысти
Без стола для локтя, лба для кисти
(Горсти)?

Взаимная необходимость этих деталей возводит их отсутствие в степень отсутствия взаимного, т. е. равнозначного отсутствию буквальному, физическому уничтожению не только следствия, но и причины -- что является если не одним из возможных определений, то, во всяком случае, одним из наиболее определенных последствий смерти. В этих двух строках Цветаева дает наиболее емкую формулу "того света", сообщая не-существованию характер активного процесса. Отсутствие привычных (первичных в понимании бытия как писания) признаков бытия не приравнивается к небытию, но превосходит бытие своей осязаемостью. Во всяком случае, именно этот эффект -- отрицательной осязаемости -- достигается автором при уточнении "кисти/ (Горсти)". Отсутствие, в конечном счете, есть вульгарный вариант отрешенности:

психологически оно синонимично присутствию в некоем другом месте и, таким образом, расширяет понятие бытия. В свою очередь, чем значительнее отсутствующий объект, тем больше признаков его существования; это особенно очевидно в случае с поэтом, "признаками" которого является весь описанный (осознанный) им феноменальный и умозрительный мир. Здесь и берет свое начало поэтическая версия "вечной жизни". Более того: разница между языком (искусством) и действительностью состоит, в частности, в том, что любое перечисление того, чего -- уже или еще -- нет, есть вполне самостоятельная реальность. Поэтому небытие, т. е. смерть, целиком и полностью состоящее из отсутствия, есть не что иное, как продолжение языка:

Райнер, радуешься новым рифмам?
Ибо правильно толкуя слово
Рифма -- что -- как не -- целый ряд новых
Рифм -- смерть?

Если учесть, что речь идет о поэте, обращавшемся к теме смерти и бытия вообще с большой регулярностью, то лингвистическая реальность "того света" материализуется в часть речи, в грамматическое время. И именно в его пользу автор "Новогоднего" отказывается от настоящего. Эта схоластика -- схоластика горя. Чем мощнее мышление индивидуума, тем меньший комфорт оно обеспечивает своему обладателю в случае той или иной трагедии. Горе как переживание состоит из двух элементов: эмоционального и рационального. Особенность их взаимосвязанности в случае сильно развитого аналитического аппарата в том, что последний не облегчает, но ухудшает положение первого, т. е. эмоций. В этих случаях вместо союзника и утешителя разум индивидуума превращается в его врага и расширяет радиус трагедии до размеров, его обладателем не предполагавшихся. Так порой рассудок больного вместо картин исцеления рисует сцену неизбежной гибели, выводя этим из строя защитные механизмы. Отличие процесса творческого от клинического в том, однако, что ни материалу (в данном случае -- языку), из которого произведение создается, ни совести его создателя не дашь снотворного. В литературном произведении, во всяком случае, автор всегда прислушивается к тому, что говорит ему пугающий голос разума.

Эмоциональная сторона горя, составляющего содержание "Новогоднего", выражена, прежде всего, пластически -- в метрике этого стихотворения, в его цезурах, трохеических зачинах строк, в принципе парной рифмы, увеличивающей возможности эмоциональной адекватности в стихе. Рациональная -- в семантике стихотворения, которая настолько очевидно доминирует в тексте, что вполне может быть объектом самостоятельного исследования. Разумеется, подобное членение -- будь оно даже возможно -- лишено практического смысла; но если на мгновение отстраниться от "Новогоднего" и взглянуть на него как бы извне, станет заметно, что в плане "чистой мысли" в стихотворении происходит больше событий, чем в чисто стиховом плане. Переводя доступное таким образом глазу на простой язык, возникает впечатление, что чувства автора бросились под тяжестью на них обрушившегося искать утешения у рассудка, который завел их чрезвычайно далеко, ибо самому рассудку искать утешения не у кого. За исключением, естественно, языка -- означавшего возврат к беспомощности чувств. Чем рациональнее, иными словами, тем хуже -- во всяком случае, для автора.

Именно благодаря своему разрушительному рационализму "Новогоднее" выпадает из русской поэтической традиции, предпочитающей решать проблемы если не обязательно в позитивном, то, по крайней мере, в утешительном ключе. Зная адресата стихотворения, можно было бы предположить, что последовательность цветаевской логики в

"Новогоднем" -- дань легендарной педантичности немецкого (и вообще западного) мышления, -- дань тем легче выплачиваемая, что "русского родней немецкий". В этом, возможно, есть доля справедливости; но для цветаевского творчества рационализм "Новогоднего" нисколько не уникален -- ровно

наоборот: характерен. Единственное, что, пожалуй, отличает "Новогоднее" от стихотворений того же периода, -- это развернутость аргументации, в то время как, например, в "Поэме конца" или в "Крысолове" мы имеем дело с обратным явлением -- с почти иероглифической конденсацией доводов. (Возможно даже, что аргументация "Новогоднего" столь подробна потому, что русский был немного знаком Рильке, и, как бы опасаясь недоразумений, особенно частых при сниженном языковом барьере, Цветаева сознательно "разжевывает" свои мысли. В конце концов, письмо это -- последнее, надо сказать все, пока он еще не "совсем" ушел, т. е. пока не наступило забвение, пока не стала естественной жизнь без Рильке). В любом случае, однако, мы сталкиваемся с этим разрушительным свойством цветаевской логики, являющейся первым признаком ее авторства.

Пожалуй, резоннее было бы сказать, что "Новогоднее" не выпадает из русской поэтической традиции, но расширяет ее. Ибо стихотворение это -- "национальное по форме, цветаевское по содержанию" -- раздвигает, лучше: уточняет понимание "национального". Цветаевское мышление уникально только для русской поэзии: для русского сознания оно -- естественно и даже предопределено русским синтаксисом. Литература, однако, всегда отстает от индивидуального опыта, ибо возникает в результате одного. Кроме того, русская поэтическая традиция всегда чурается безутешности -- и не столько из-за возможности истерики, в безутешности заложенной, сколько вследствие православной инерции оправдания миропорядка (любыми, предпочтительно метафизическими, средствами). Цветаева же -- поэт бескомпромиссный и в высшей степени некомфортабельный. Мир и многие вещи, в нем происходящие, чрезвычайно часто лишены для нее какого бы то ни было оправдания, включая теологическое. Ибо искусство -- вещь более древняя и универсальная, чем любая вера, с которой оно вступает в брак, плодит детей -- но с которой не умирает. Суд искусства -- суд более требовательный, чем Страшный. Русская поэтическая традиция ко времени написания "Новогоднего" продолжала быть обуреваема чувствами к православному варианту Христианства, с которым она только триста лет как познакомилась. Естественно, что на таком фоне поэт, выкрикивающий: "не один ведь Бог? Над ним -- другой ведь / Бог?", -- оказывается отщепенцем. В биографии Цветаевой последнее обстоятельство сыграло едва ли не бо'льшую роль, чем гражданская война.

Одним из основных принципов искусства является рассмотрение явления невооруженным глазом, вне контекста и без посредников. "Новогоднее" по сути есть тет-а-тет человека с вечностью или -- что еще хуже -- с идеей вечности. Христианский вариант вечности употреблен Цветаевой здесь не только терминологически. Даже если бы она была атеисткой, "тот свет" был бы наделен для нее конкретным церковным значением: ибо, будучи вправе сомневаться в загробной жизни для самого себя, человек менее охотно отказывается в подобной перспективе тому, кого он любил. Кроме того, Цветаева должна была настаивать на "Рае", исходя из одного уже -- столь свойственного ей -- отрицания очевидностей.

Поэт -- это тот, для кого всякое слово не конец, а начало мысли; кто, произнеся "Рай" или "тот свет", мысленно должен сделать следующий шаг и подобрать к ним рифму. Так возникают "край" и "отсвет", и так продлевается существование тех, чья жизнь прекратилась.

Глядя туда, вверх, в то грамматическое время и в грамматическое же место, где "он" есть хотя бы уже потому, что тут -- "его" нет, Цветаева заканчивает "Новогоднее" так же, как заканчиваются все письма: адресом и именем адресата:

-- Чтоб не за'лили, держу ладонью --
Поверх Роны и поверх Рагогн'а,
Поверх явной и сплошной разлуки --
Райнеру -- Мариа -- Рильке -- в руки.

"Чтоб не залили" -- дожди? разлившиеся реки (Рона)? собственные слезы?

Скорее всего, последнее, ибо обычно Цветаева опускает подлежащее только в случае само собой разумеющегося -- а что может разумеется само собой более при прощании, чем слезы, могущие размыть имя адресата, тщательно выписываемое в конце -- точно химическим карандашом по сырому. "Держу ладонью" -- жест, если взглянуть со стороны, жертвенный и -- естественно -- выше слез. "Поверх Роны", вытекающей из Женевского озера, над которым Рильке жил в санатории -- т. е. почти над его бывшим адресом; "и поверх Rarogn'a", где он похоронен, т. е. над его настоящим адресом. Замечательно, что Цветаева сливает оба названия акустически, передавая их последовательность в судьбе Рильке. "Поверх явной и сплошной разлуки", ощущение которой усиливается от поименования места, где находится могила, о которой ранее в стихотворении сказано, что она -- место, где поэта -- нет. И, наконец, имя адресата, проставленное на конверте полностью, да еще и с указанием "в руки" -- как, наверное, надписывались и предыдущие письма. (Для современного читателя добавим, что "в руки" или "в собственные руки" было стандартной формой -- такой же, как нынешнее "лично"). Последняя строчка эта была бы абсолютно прозаической (прочтя ее, почтальон дернется к велосипеду), если бы не самое имя поэта, частично ответственное за предыдущее "сам и есть ты -- / Стих!". Помимо возможного эффекта на почтальона, эта строчка возвращает и автора и читателя к тому, с чего любовь к этому поэту началась. Главное же в ней -- как и во всем стихотворении -- стремление удержать -- хотя бы одним только голосом, выкликающим имя -- человека от небытия; настоять, вопреки очевидности, на его полном имени, сиречь присутствии, физическое ощущение которого дополняется указанием "в руки".

Эмоционально и мелодически эта последняя строфа производит впечатление голоса, прорвавшегося сквозь слезы -- ими очищенного, -- оторвавшегося от них. Во всяком случае, при чтении ее вслух перехватывает горло. Возможно, это происходит потому, что добавить что-либо к сказанному -- человеку (читателю, автору ли) нечего, взять выше нотой -- не по силам. Изящная словесность, помимо своих многочисленных функций, свидетельствует о вокальных и нравственных возможностях человека как вида -- хотя бы уже потому, что она их исчерпывает. Для всегда работавшей на голосовом пределе Цветаевой "Новогоднее" явилось возможностью сочетания двух требующих наибольшего возвышения голоса жанров: любовной лирики и надгробного плача. Поразительно, что в их полемике последнее слово принадлежит первому: "в руки".

1981

¹ Имеется в виду строка: "Где ж он? -- Он там. -- Где там? -- Не знаем."