

3.4.3. Польская гордыня и татарское иго в стихах Цветаевой к Ахматовой*

Роман Войтехович

Образ героини в цветаевском цикле «Ахматовой» (1916) поражает не только крайней внутренней неоднородностью, но и явным несоответствием образу лирической героини «Вечера» и «Четок». Если поэтика Цветаевой и напоминает мандельштамовскую [Шевеленко: 130], то не столько работой с аллюзиями и цитатами, сколько смелой коллажной техникой: Мандельштам может слить Федру и Медею в одну «отравительницу Федру», а Цветаева в ахматовском цикле создает парадоксальные коллажи из собственных образов, метафорически удаленных от картин, встающих со страниц ахматовских книг.

Исследователи отмечали в цикле «Ахматовой» избыток устрашающих образов [Лосская: 21; Лиснянская: 47, 57]. Ср. «Ты черную насылаешь метель на Русь, / И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы»; «Ты, срывающая покров / С катафалков и с колыбелей, / Разъярительница ветров, / Насылательница метелей»; «краса Грустная и бесовская»; «над червонным моим Кремлем / Свою ночь простерла» [СС1: 303–308]. С. Ельницкая утверждает, что «портрет Ахматовой весь выдержан в черных тонах. Ахматова — страшная, темная сила <...> “чей голос — о глубь, о мгла!”» [Ельницкая: 26–27]. И. Шевеленко подчеркивает, что блоковский и ахматовский циклы у Цветаевой «не являются актами преклонения и превознесения их героев *par excellence*» [Шевеленко: 130], а Т. Горькова указывает на «эпитеты, которые не должны нравиться адресату» [Горькова: 211–214].

* Работа написана при поддержке гранта ЭНФ № 7901 «“Идеологическая география” западных окраин Российской империи в литературе». В основе раздела лежит одноименная статья автора, опубликованная в: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, XII: Мифология культурного пространства. Тарту, 2011. С. 427–450.

Своеобразие цветаевского «портрета» объясняют установкой на мифологизм [Поляк: 179–180], на мифологическую редукцию. П. Антокольский вспоминал, что для интересного собеседника Цветаева всегда находила «фантастическое, малодостоверное» определение: «такой-то в ее глазах “молодой Державин”, другой “Казанова”, третий — “Тоголь”, а четвертый — “чорт-дьявол” собственной персоной», и на этом «шатком основании» строила «систему складывающихся отношений, всю фабулу», обязывающую к чему-то «содержательному и ценному», что и порождало стихи [Антокольский: 41].

Такого рода проекции функционируют у Цветаевой как оценочные метафоры, в которых основа для сравнения минимальна или фиктивна, а область несовпадения выражает отношение говорящего к объекту (восторг, презрение и т. п.). Метафора не лишена при этом иконичности, но чем разнороднее части, связанные иконическим элементом, тем ярче выражено отношение говорящего, часто гиперболизированное. Эту особенность поэтики мы постараемся показать на примере ахматовского цикла.

Стихи Цветаевой — не «реалистический» портрет Ахматовой, а сложная система метафор, построенная в духе барочного аллегоризма. Поэтому прямых цитат и аллюзий на поэзию Ахматовой здесь мало. Цветаева не столько использует тексты Ахматовой, сколько *реагирует* на них, и еще больше — на самого автора, его судьбу (ср. «тот, кто ранен смертельной твоей судьбой» [СС1: 303]), внешность, задающую интерпретации (ср. «горбоносую, чей смертелен гнев» [Там же]), на отношение к ней окружающих (Блока, др. поэтов и т. д.) и, конечно, на имя (ср. «Это имя — огромный вздох...» [Там же]). Цветаева отбрасывает известное и фокусируется на минимальных признаках, на результатах чужой мифологизации, на важных для нее сигналах.

Ахматова предпочитала большую степень подобия, заметив об одной статье Цветаевой: «Как все у Марины. Есть прозрения и много чепухи» [Чуковская 2: 364]. Цветаева развивает именно то, что до нее не было замечено, отсюда и «прозрения» (ср. «Ах, я счастлива, что <...> тебя <...> / Я впервые

именем назвала Царскосельской Музы» [СС1: 304]). Но, замечая нюансы и отдельные острые детали, резко укрупняя их место в общей картине, Цветаева нарушала общее подобие. «Ахматовские» «элементы» попадают в инородное для них целое, где доминируют другие образы, например, образ «демона», который не входил в авторский миф ранней Ахматовой. Так, Цветаева использует слово Муза, но портрет «Музы» крайне далек от ахматовского, да и с традиционным представлением о богинях искусств и наук имеет мало общего. Музы не изображались «разъярительницами ветров» и «насылательницами метелей» (о генезисе образа музы-мучительницы у ранней Цветаевой см.: [Боровикова 2011: 110]).

Цветаева достигает яркости за счет соединения максимально разнородных элементов, за счет форсированной эклектичности, что проявляется не только в сочетании непохожих «ликов» героини из разных стихотворений («Муза», «демон» и «Златоустая Анна всяя Руси»), но и в каждом из этих образов, в пределах одного стихотворения. Она реагирует не на целостный мир Ахматовой, а на отдельные точки-сигналы, в частности, на любимый молодой Ахматовой эпитет «смуглый» [Жирмунский: 78].

«Смуглая муза» Ахматовой в культурном контексте эпохи звучала ярким оксюмороном, поскольку контрастировала с представлением о «мраморной» античности (ср. у Цветаевой: «Мраморность — загару хочет...» [СС2: 97]). По поводу стихотворения «Смуглый отрок бродил по аллеям...» М. М. Гиршман и Э. М. Свенцицкая писали: «Эпитет ассоциируется и с портретом Пушкина, и с восточным происхождением самой Ахматовой, и одновременно с цветом кожи ее Музы» [Гиршман: 25].

Мы полагаем, что Цветаева в эпитете «смуглый» также просматривала связь с восточными корнями Ахматовой и что этот восточный элемент отразился в цветаевском образе Ахматовой полнее, чем это до сих пор отмечалось. Доказательству этого тезиса и будет посвящена наша глава.

О восточном происхождении сообщало само имя *Ахматова*, а подтверждением служили ее портреты. В стихах этот момент ярко проявится позже — в «Сказке о черном коль-

це» («Мне от бабушки-татарки...», публ. 1923, работа над текстом — 1917–1936 [Ахматова 1: 156]) и четверостишии «Имя» («Татарское, дремучее...», публ. 1965 [Там же: 237]). Нет нужды говорить о том, какое большое значение в поэтике Цветаевой занимало имя собственное, особенно в стихах к Блоку и Ахматовой. Как будто по подсказке представителей мифологической школы, Цветаева создает текст, распутывая семантический и фонетический «клубок» имени. Впрочем, эта практика имеет древние корни: можно назвать такие прецеденты, как эпитафия Платона Астеру, и эпиграмма Марциала «Имя твое говорит нам о нежном времени вешнем...». В эпиграммах, мадригалах и шуточных гимнах эта традиция процветала и в пушкинскую эпоху (см. эпиграммы Пушкина на Каченовского, Ф. Н. Глинку, коллективный «Канон в честь М. И. Глинки», мадригалы Лермонтова и Баратынского).

В эпоху символизма традиция перестает быть уделом только периферийных жанров (ср. «Имману-Эль» В. С. Соловьева), и Цветаева постепенно приобщается к ней, начиная с акростихов, затем обращаясь к использованию аллитераций и паронимазии на основе имени адресата (ср. раннее «Нине»), переходя к рефлексии над семантикой имени («Душа и имя»). В 1913 г. она пишет, что ее поэзия — «поэзия собственных имен» [СС5: 231], имея в виду имена неизвестные, ничего не говорящие посторонним¹, но затем сосредоточилась на именах более «громких». Техника ее становится смелее. В 1915 г. она пишет стихотворение «Есть имена, как душевные цветы...» [СС1: 227]. Тонкая ассоциативная связь между звучанием имени, визуальным образом цветка и его запахом напоминает начало брюсовского «Сонета к форме» («Есть тонкие властительные связи / Меж контуром и запахом цветка» [Брюсов: 33]), который отсылает к знаменитому сонету

¹ Об ономастике Цветаевой писали Н. А. Гончарова, С. Н. Доценко, К. Б. Жогина, Л. В. Зубова, Г. Ф. Ковалев, И. М. Лисенкова, Т. В. Мирошниченко, О. С. Парфенова, О. Г. Ревзина, Е. Фарыно, Е. Г. Эткинд и др. См. подробнее в [Войтехович; Войтехович 2010].

Бодлера «Соответствия» с его центральным образом «леса символов». Так Цветаева сближалась с истоками символизма тогда, когда сам он уже сдавал свои позиции.

В стихах к Ахматовой имя «оказывается главной моделирующей категорией» [Круглова: 37]. Действительно, уже в раннем стихотворении «Анне Ахматовой» (1915) Цветаева мастерски обыграла просодический образ этого имени, используя его как ритмический импульс для построения текста («Я полюбила Вас / Анна Ахматова»). В цикле «Ахматовой» Цветаева выделяет из ахматовской фамилии междометие «ах» и отсылает к ахматовскому «Отрывку из поэмы», где обыгрывается благозвучие имени Анна [Шевеленко: 127]. Цветаева использует и этимологические резервы смысла этого имени: «Имя ребенка — Лев, / Матери — Анна. / В имени его — гнев, / В материнском — тишь» [СС1: 305]. Контрастная «воплям» в первом стихотворении «тишь» связана с еврейским значением имени Анна — «милость», «благодать». Мать и сын оказываются у Цветаевой воплощением царских проявлений «гнева и милости». Не исключено, что «тишь» — это и аллюзия на «Шаги Командора» Блока (Ср. «Анна! Анна! — Тишина» [Блок: 80]).

При таком внимании к семантике и многозначности имени Цветаева не могла пройти мимо его «генеалогической» составляющей, тем более, что она присматривалась к Ахматовой давно, возможно, — еще до выхода книги «Вечер» (1912), которая была сразу обласкана критикой. Уже в первом отзыве на «Вечер» Цветаева обнаруживает знание того, что Ахматова «замужем за Гумилевым, отцом кенгуру в русской поэзии» [Семья: 145]. Ахматова воспринималась Цветаевой в ореоле экзотики: «Ее называют утонченной и хрупкой за неожиданное появление в ее стихах розового какаду, виолы и клавесина» [Там же: 144]. Многое из того, чем впоследствии Цветаева будет восхищаться в «Вечере», она при первом прочтении игнорирует, принимая только «искреннее»: «Но есть трогательные строчки напр<имер>:

“Ива по небу распластала
Веер сквозной.

Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой”.

Эти строчки, по-моему, самые грустные и искренние во всей книге» [Семья: 144].

Таким образом, Цветаева воспринимала Ахматову как наследницу Черубины де Габриак с ее экзотической легендой. Ахматова именно в Черубине видела соперницу:

Очевидно, в то время (09–10 г.) открылась какая-то тайная вакансия на женское место в русской поэзии. И Черубина устремилась туда. Дуэль или что-то в ее стихах помешали ей занять это место. Судьба захотела, чтобы оно стало моим. Замечательно, что это как-то полупонимала Марина Цветаева [Ахматова 1996: 268].

Образ Ахматовой мог быть воспринят как вариация сильных сторон легенды Черубины, на что косвенно указывает и то, что Блок изобразил Ахматову «в чем-то испанском» (по своим причинам, но ее образ располагал к этому). Внешним сигналом сходства для Цветаевой могла послужить и перекличка названия сборника «Четки» с католическими четками Черубины.

Но фамилия Ахматова имела иной экзотический оттенок, в чем-то еще более острый, чем испанский: вместо крайнего Запада — Восток, с которым ассоциировалась и притягательность, и опасность. Позднее Ахматова чуть ли не раскаивалась в выборе псевдонима: «И только семнадцатилетняя шальная девчонка могла выбрать татарскую фамилию для русской поэтессы. Это фамилия последних татарских князей из Орды» [Чуковская 1: 93]. Образ дополняла и «турецкая» шаль, подаренная Гумилевым в 1913 г. и позднее упомянутая в набросках «Поэмы без героя» («Шаль турецкую не снимаю...»). В записях Ахматова называет ее «желтой восточной»: «Это ее Блок обозвал испанской, Альтман на портрете сделал легкой шелковой, а женская “молодежь тогдашних дней” сочла для себя обязательной модой. Подробно изображена эта шаль на плохом портрете Ольги Людвиговны Кард<овской>» [Примечания].

О том, что Цветаева заметила «восточный» элемент в образе Ахматовой, свидетельствуют сделанные ею Ахматовой подарки: помимо шкатулочки, брошки, шали, стихов и Кремля,

с которым Ахматова «не знала что делать», Цветаева подарила ей и магометанские четки, освященные в Мекке [Ахматова 1996: 278]. Такой подарок вскрывал неявную для других «восточность» образа ахматовских четок (для самой Ахматовой, конечно, — фиктивную).

Если детский «дневник» Цветаевой показался критике «пресным» [Критика: 28], то «дневниковая» лирика Ахматовой была остра, и эту остроту, яркость, эффектность Цветаева стала бурно развивать, начиная с 1913 г., в том числе — и под влиянием Ахматовой. Так, ахматовский диптих «Алиса» откликается в цветаевском «В огромном липовом саду...», цикл «Обман», возможно, — в цветаевском стихотворении «Бабушке». По-видимому, сильное впечатление на Цветаеву произвело стихотворение «Умирая, томлюсь о бессмертии...», на которое Цветаева откликнулась в третьем стихотворении цикла «Ахматовой» [Саакянц: 95], вызвав и ответный отклик адресата («Ты любила меня и жалела...», 1959) [Горькова: 224]. Возможно, тот же текст мотивировал и демоническую топику цветаевского цикла. Ради бессмертия и свидания с возлюбленным героиня готова попасть в ад: «Пусть хоть голые красные черти, / Пусть хоть чан зловонной смолы. // Приползайте ко мне, лукавьте, / Угрозы из ветхих книг...» [Ахматова 1: 63]. Но еще раньше без видимой связи с Ахматовой Цветаева написала целую серию стихов «о юности и смерти», варьируя тематику того же стихотворения, воспринятого, вероятно, в общем контексте со стихотворением «На смерть Коммиссаржевской...» (1910) Блока и финалом «Рыцаря на час» Некрасова, связанных темой смерти молодой женщины и яркой рифмой «голос — боролось».

Блоковско-ахматовская выучка сказала, как нам представляется, и в стилистике «юношеской» Цветаевой. Например, в использовании метонимической перифразы с субстантивацией цвета (зеленые глаза → зелень глаз). «Золото стены» и «золото ресниц» имеются в «Благовещенье» (1909) Блока, затем «золото ресниц» попадает в стихотворение Ахматовой «Вечером». Через полгода после его публикации в «Аполлоне» (1913) Цветаева напишет:

Застынет все, что пело и боролось,
Сияло и рвалось:
И зелень глаз моих, и нежный голос,
И золото волос [СС1: 107].

Заметим, что ранней Цветаевой такая яркость красок и самолюбование (как бы на пороге могилы) не были свойственны. Вероятно, Цветаеву подстегивала яркость облика и поэтического образа Ахматовой, в которые дополнительную остроту вносила фамилия-псевдоним.

Обилие «страшного» в образе цветаевской Ахматовой, скорее всего, задано стихотворением Блока «Красота страшна, вам скажут...», где слово «страшна» повторяется четырежды, обрамляет текст и особенно выделяет финал. Героине приписывается и способность «убивать» [Блок: 143]. Она стремится быть красивой и, в зависимости от чужих мнений, то «вооружается» шалью и розаном, то «разоружается», но в итоге понимает с грустью, что ни один из вариантов красоты («проста» и «страшна») ей не доступен в полной мере, что жизнь — сложнее.

Думается, что памятным контекстом для этого стихотворения послужило крылатое выражение, завершающее стихотворение С. Надсона «Дурнушка» (1883), наверняка знакомое Цветаевой (отметим и начальное «Ах»):

Зло над тобою судьба подшутила:
Острою мыслью и чуткой душой
Щедро дурнушку она наделила, —
Не наделила одним — красотой...
Ах, красота — это страшная сила!.. [Надсон: 217]

Сама Ахматова в своем ответе Блоку выбрала позицию максимальной простоты, что оказалась очень выигрышно, но Цветаева предпочла описание «страшной силы» ее красоты. При этом не следует забывать, что для Цветаевой «страшным» может быть и светлое, ангельское. Сравнивая дочь Алю с Ангелом, Цветаева писала: «Мой первенец светлый и страшный» [СС1: 421]. «Страх» — это и компонент восторга перед чем-то великим, грандиозным, вызывающим трепет.

В «Анне Ахматовой» (1915) красота героини предстает как внешняя красота (хотя упоминается и поражающий в сердце «безоружный стих» [СС1: 234]). Подчеркнут и ее экзотический характер («Узкий, нерусский стан»), маркированный «шалью из турецких стран»: вероятно, мода, о которой позднее вспоминала Ахматова, дошла и до Москвы или у Цветаевой были надежные информаторы².

Думается, что «узкий» стан бросился в глаза Цветаевой благодаря тому, что на портрете Делла-Вос Кардовской пышная «как мантия» шаль закрывает значительную часть фигуры, и «стан» виден только узкой полоской. На этом портрете Ахматова изображена строго в профиль, чем и объясняются слова: «Вас передашь одной / Ломаной черной линией». Горбинка и делает линию «ломаной», о чем Цветаева постоянно помнит, несколько раз упоминая в цикле, что Ахматова «горбоноса» [Дюсембаева; Боровикова].

Выразительность профиля, устойчиво ассоциирующегося с ключом хищных птиц (ср. «От ангела и от орла³ / В ней было что-то» [СС1: 305]) и с Кавказом, темный цвет волос подсказали образ «юного демона», чему способствует и отсутствие на портрете ярко выраженных «женских форм». Вероятнее всего, имеется в виду лермонтовско-врубелевский демон, у Врубеля отчасти женоподобный. При всей разнице, что-то в картине Кардовской, действительно, может ассоциироваться с врубелевскими образами демона. Оба художника, каждый по-своему, выразили «страшную силу» красоты. К горным кавказским ландшафтам Лермонтова отсылает и эпитет «облачный» («Облачный — темен — лоб / Юного демона» [Там же: 234]). Небо на заднем плане портрета Кардовской напоминает занесенные снегом горы, и сама фигура Ахматовой находится

² Л. Л. Бельская подчеркивает «географический» сдвиг в стихах Цветаевой: «Шаль <...> превратилась в восточную, “из турецких стран”, что связано с “нерусским станом”, фамилией и происхождением адресата» [Бельская 1994: 31].

³ Вероятно, орлиный мотив отсылает и к «вещим зеницам» «испуганной орлицы» в «Пророке» Пушкина.

высоко и смотрит как будто вниз (ср. картину «Демон сидящий» Врубеля). Смотрящий с высоты демон — это еще и тип горгульи, различие с которым маркировано словом «юный».

В цветаевском образе «демона» важным элементом является соблазн, обольстительность, непреодолимые чары. Сопряжение мотивов «демона» и «стрел» расширяет метафорическую перспективу за счет переключки с образом Эроса⁴:

Каждого из земных
Вам заиграть — безделица!
И безоружный стих
В сердце нам целится [СС1: 234].

При переходе от стихотворения 1915 г. «Анне Ахматовой» к циклу 1916 г. «Ахматовой» образ адресата претерпел изменения. Если внешняя красота героини была явлена в стихотворении, то в цикле акцент сделан на «страшной силе» этой красоты.

Т. С. Круглова отметила, что в цикле обращение на «Вы» сменяется обращением на «ты» [Круглова: 38]. Меняется коммуникативная перспектива: «я» теперь часто сливается с «мы» и говорит от лица всей «Руси»:

О, Муза плача, прекраснейшая из муз!
О ты, шальное исчадие ночи белой!
Ты черную насылаешь метель на Русь,
И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы [СС1: 303].

«Муза» и «Русь» — явления гетерогенные, и поведение «Музы» подчеркивает ее инородность. Метафорические «стрелы» здесь — те же «стрелы любви», что и в стихотворении «Анне Ахматовой», но вся картина гуляющей по Руси «черной метели», осыпающей ее жителей «стрелами», не случайно напоминает апокалиптическое бедствие, более всего — нашествие кочевников.

«Исчадие ночи белой», на наш взгляд, подразумевает не только «бесовское чадо», порожденное ночной стороной жизни «города-призрака» Петербурга, но и угарный «чад» как своего рода инверсию белого тумана. За ним, возможно, стоит и

⁴ Напомним, что в «Пире» Платона Эрос назван «демоном».

озеро Чад из стихотворения Гумилева «Жираф» (1908), которое могло прочитываться как автобиографическое. В нем есть и «черная дева», и противопоставленная ей героиня, которая «слишком долго вдыхала тяжелый туман» [Гумилев: 104].

Муза — внутренне гетерогенный образ, что выражается уже в контрасте определений: «прекраснейшая из муз» и «шаловное исчадие». Она подобна колдунье: «насылание метели» — типичный магический акт или проявление стихийного духа (ср. с образом андерсеновской Снежной королевы). Но, поскольку «плач» и «вопли» ассоциируются с архаическими погребальными обрядами, можно представить, что метель несет хлопья не снега, а траурного пепла.

Действия Музы у Цветаевой напоминают действия других богинь и богов античной мифологии. В качестве аналогии можно вспомнить, как в начале Илиады [Гомер: 16] возмущенный Феб насыляет на ахейян мор лучами-стрелами:

Громко крылатые стрелы, биясь за плечами, звучали
В шествии гневного бога: он шествовал, ночи подобный. <...>
Частые трупов костры непрестанно пылали по стану. <...>
Вдруг и война, и погибельный мор истребляет ахейян...

По аналогии со светлым богом Мусаетом (предводителем Муз), отождествляемым с Солнцем-Гелиосом, цветаевская Муза плача оказывается «ночи подобной» и стрелами распространяет «мор».

Мифология, связанная с Аполлоном, была известна Цветаевой, вращавшейся в круге издательства «Мусает». К тому же обращалась она к поэтессе, восхождение которой было связано с журналом «Аполлон». Одним из источников знаний Цветаевой об этой мифологии был филолог-классик и «первая любовь» Цветаевой — В. О. Нилендер.

Но для Нилендера, переводчика Гераклита и гимнов Орфея, еще важнее была сестра-близнец Аполлона — Артемида (Диана), отождествляемая с Селеной (Луной) и Гекатой, покровительницей чернокнижия и колдовства. Артемида была покровительницей Гераклита, жреца храма Артемиды Эфесской, на чем акцентирует внимание В. О. Нилендер во вступлении

к своему переводу «Фрагментов» философа [Гераклит]. В цветаевских стихах к Нилендеру богиня Гераклита называется именно Гекатой:

Над ними лик склоняется Гекаты,
Им лунной Греции цветут сады...
Они покой находят в Гераклите,
Орфея тень им зажигает взор... [СС1: 97]

Будучи переводчиком Орфических гимнов, Нилендер «открыл» Цветаевой Орфея. К сожалению, его переводы не сохранились. Но, поскольку первый из Орфических гимнов посвящен Гекате, можно предположить, что содержание этого небольшого текста (11 строк) Цветаева знала в изложении Нилендера. Геката описана мечущей стрелы и взывающей к призракам на кладбище (даем в переводе О. В. Смыки [Гимны: 181]):

Я призываю Тебя, о Разящая метко Геката, <...>
Души умерших из бездн увлекая вакхической пляской,
Бродишь, Персеева Дочь, средь могил затевая охоту.

«Вакхическая пляска» Гекаты могла перекликаться для Цветаевой с «адским танцем танцовщицы», о котором Цветаева позднее упомянула в дневниковой «рецензии» на стихи Ахматовой [ЗК1: 150]. Е. Б. Коркина и М. Г. Крутикова указывают, что это отсылка к стихотворению «Все мы бражники здесь, блудницы...» [Там же: 484]. Помещение Гекаты среди могил явно перекликается с местом пребывания Музы плача. Есть в гимне и другие переклички с «ахматовскими» мотивами, например, мотив «оленя»:

Вслед за Тобою бегут по безлюдным просторам олени,
Псы окружают Тебя, о Царица полночных видений.

Цветаева помнила, что Ахматова писала «изумительно — о серебряном голосе олени» [Там же: 150] в стихотворении «Он длится без конца — янтарный, тяжкий день!...»⁵, а связь Артемиды (Дианы) с оленем — общеизвестна.

⁵ Цветаеву тронула отсылка к сказке Андерсена «Снежная королева», которую она сама обыграла в цикле «Подруга», посвящен-

Ср. также:

Неодолимая, Ты отзываешься свистом смертельным.

Этот «смертельный свист» (то есть резкие звуки) напоминает разящие «вопли» «Музы плача» и, как и «черная метель», может ассоциироваться с ветром. «Неодолимая» и «смертельная» Геката отзывается на призыв молящих. Параллель к этому образу можно найти во втором стихотворении к Ахматовой, где упоминается и Луна — символ Гекаты:

Ах, неистовая меня волна
 Подняла на гребень!
 Я тебя пою, что у нас — одна,
 Как луна на небе!
 Что, на сердце вóроном налетев,
 В облака вонзилась.
 Горбоносую, чей смертелен гнев
 И смертельна — милость [СС1: 303].

Эти строфы перекликаются и с финалом гимна Гекате, где она описывается как богиня, вдохновляющая и летающая:

Юношей доблестью Ты наделяешь, воинственный пламень
 В них возжигашь. Летишь по горам, озирая владенья.

Гимн, как и положено, заканчивается молитвой:

Дай же надежду, прошу, всем молящим. И крепостью духа
 Их одари, как Своим волопасам удачу даруешь! [Гимны: 181]

Цветаева обращается к Ахматовой также от лица «всех молящих», осчастливленных «Музой плача»:

Мы коронованы тем, что одну с тобой
 Мы землю топчем, что небо над нами — то же! [СС1: 303]

ном С. Я. Парнок. Не забудем и про домашнее издательство Эфронов «Оле-Лукое». Цветаева писала Ахматовой 17/30 марта 1921 г.: «Аля каждый вечер молится: — “Пошли, Господи, царствия небесного Андерсену и Пушкину, — и царствия земного — Анне Ахматовой”» [СС6: 205].

Цветаева сообщает и о воздаянии посвященным в культ — они обретут бессмертие. Таким образом, Музе плача передоверяются функции Христа:

И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,
Уже бессмертным на смертное сходит ложе [СС1: 303].

Кошунственный характер этой гиперболы усугубляется финальной строфой, где светлый православный град отдается во власть темному, языческому и «шалъному исчадию»:

В певучем граде моем купола горят,
И Спаса светлого славит слепец бродячий...
И я дарю тебе свой колокольный град,
— Ахматова! — и сердце свое в придачу.

Завершающая формула является парафразом крылатого выражения Андерсена — «весь мир и пару коньков в придачу». Кай, влюбленный в Снежную королеву, составляет из льдинок слова: «Только одно слово, которое ему очень хотелось сложить, у него не выходило — слово “вечность”. А между тем Снежная королева не раз говорила ему: “Если ты сложишь это слово, я отпущу тебя на волю и подарю тебе весь свет и пару новых коньков в придачу”» [Андерсен: 315]. Не исключено, что для Цветаевой просьба Снежной королевы перекликалась с ахматовским «томленьем о бессмертии».

В цикле «Подруга» Цветаева ассоциировала себя с Каем. Видимо, и здесь распределение ролей то же. Напомним, что Кай отдал себя во власть Снежной королеве, отказавшись от самого дорогого, нарушив все этические запреты. Именно такого рода «самоотверженность» демонстрирует и лирическая героиня стихотворения: ей «ничего святого» не жалко для своего кумира. Уже здесь Цветаева намечает сюжет будущей поэмы «На Красном Коне», позднее посвященной Ахматовой, только вместо Гения пока выступает Муза.

Логика Цветаевой понятна: бессмертным поэта делает творчество, но поэт должен быть призван Аполлоном, Музой, шестикрылым серафимом и т. д. Пронзенность стрелой Музы перекликается с аналогичным мотивом в финале поэмы «На

Красном Коневе» и в обоих случаях отсылает к иконографическому образу Св. Терезы Авильской, пронзаемой стрелой ангела (ср. скульптурную группу Бернини «Экстаз Святой Терезы») и другие воплощения этого образа, получившего популярность у русских модернистов [Войтехович 2008: 32, 72, 128, 134, 216].

Проекция на «Снежную королеву» мотивирована и темой «бессмертья»/«вечности», и связью с северной столицей («белые ночи» — очевидная отсылка к петербургскому контексту), и публикациями Ахматовой в журнале «Гиперборей», но Муза не может прямо отождествляться со Снежной королевой, хотя бы потому, что белые ночи — примета летнего, солнечного времени. Муза плача — синтетический образ, фокусирующий отсветы многих фантастических существ, включающий в себя как элемент и «восточность».

Во втором стихотворении цикла («Охватила голову и стою...») еще раз подчеркивается и власть Ахматовой над Москвой, и ее инородность по отношению к ней, усиленная цветовым контрастом красного «червонного Кремля» и черной ахматовской «ночи» (в подтексте игра созвучием «черный» — «червонный»):

Что и над червонным моим Кремлем
Свою ночь простерла,
Что певучей негою, как ремнем,
Мне стянула горло [СС1: 304].

Поскольку Ахматова в цикле мечет «стрелы», которые сравниваются с «черной метелью», не исключено, что «ночь» над Кремлем отсылает к риторической формуле — «тучи стрел, закрывающие солнце» (см. в «Слове о полку Игореве»). Автор словно забыл, что Москва «подарена» ею Ахматовой: Ахматова распространяет свою власть на героиню, «стянув горло», и отнимает ее собственность, что выражено местоимениями: «...над <...> моим Кремлем *свою* ночь простерла» (курсив мой. — Р. В.). Предлог «над» вместе с идеей подчинения, привносит семантику «давления» и отсылает к понятию «ига» (*букв.* ярмо, хомут), которое оборачивается «певучей негой», актуа-

лизирующей идиому «восточная нега». «Иго» налагается здесь по любви. Позднее этот мотив отразится в набросках «Поэмы Конца», где любовь получит определение «ахматовский хомут» [СТ: 274].

Это «иго-нега» предстает неким соблазном, обольщением, что в совокупности с образом восточной опасности, угрожающей древней столице, отсылает не только к монголо-татарскому игу (закончившемуся вместе с ханом Ахматом), но и к пушкинской сказке о Шамаханской царице. Шемаха в прошлом — столица прикаспийского Ширванского ханства. Может быть, с этим связано то, что в пятом стихотворении цикла возникает Каспийское море. Т. Горькова убедительно доказала [Горькова: 217], что Цветаева использует в этом стихотворении мотивы поэмы «У самого моря» (название которой взято из сказки Пушкина о рыбаке и рыбке):

Помнишь бешеный день в порту,
Южных ветров угрозы,
Рев Каспия — и во рту
Крылышко розы [СС1: 306].

Цветаева учитывает и мотивы ахматовского стихотворения «Рыбак». Ср. «Все сильнее биенье крови / В теле, раненном тоской» [Ахматова 1: 41] и цветаевское:

И — высоко у парусов —
Отрока в синей блузе.
Гром моря и грозный зов
Раненой Музы [СС1: 306].

По нашему мнению, в стихотворении разыгрывается коллизия, намеченная в стихах Ахматовой, лирическая героиня которой колеблется между Музой и любовью (например, в стихотворении «В то время я гостила на земле...»), на которое И. Шевеленко указывала как на один из источников цветаевского цикла [Шевеленко: 127]).

Упомянутые ахматовские тексты связаны с Черным морем, но Цветаева смещает место действия на восток. Одна из возможных причин — то, что Волга и Каспий — традиционный путь русских путешественников на Восток, с ним связано

больше исторических преданий. Например, это место действия сюжета о Разине и «персиянке», которая у Цветаевой приобретает черты коварной красавицы, напоминающей Шамаханскую царицу («Сон Стеньки Разина»). Каспийское море устойчиво ассоциируется у Цветаевой с любовным соблазном и коварством (см. цикл «Скифские», где в роли восточной Афродиты выступает Астарта-Иштар).

В седьмом стихотворении ахматовского цикла Цветаева усиливает ряд уже использованных мотивов:

Ты, срывающая покров
 С катафалков и с колыбелей,
 Разъярительница ветров,
 Насылательница метелей,
 Лихорадок, стихов и войн,
 — Чернокнижница! — Крепостница! —
 Я слышала грозный вой
 Львов, вещающих колесницу.<...>
 Океаном ли правишь путь,
 Или воздухом — всею грудью
 Жду, как солнцу, подставив грудь
 Смертоносному правосудью [СС1: 308].

И. Шевеленко остроумно замечает, что у Цветаевой «Ахматова может представлять и как Богородица, и как ее антипод, “лже-Богородица” <...> делает она ровно противоположное тому, что совершает Богородица, опускающая покров на страждущих (т. е. дающая им защиту)» [Шевеленко: 129]. Это наблюдение можно конкретизировать.

В первом четверостишии срывание покрова напрямую связано с ветрами и метелями, и в этом прежде всего выражаются стихийность и кощунственность («языческая месть», как сказано в сонете посвященном Овидию «Как жгучая отточенная лесь...», 1915). Срывание покрова с катафалка не представляет угрозы умершему, но это акт надругательства, вызывающий возмущение. Строка про «лихорадки, стихи и войны» может отсылать к теме Троянской войны, в частности, в интерпретации Мандельштама («Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»).

По-видимому, здесь есть намек на то, что героиня инспирирует любовную «лихорадку», а это заставляет видеть в героине отсвет Афродиты, богини любви и красоты (ей посвящено стихотворение Державина «Рождение Красоты», отозвавшееся в «Silentium» Мандельштама). Отметим, что в стихах Ахматовой часто упоминаются голуби, которые у Цветаевой четко маркированы как птицы Афродиты (см. цикл «Хвала Афродите» и отказ от «птиц» в цикле «Сивилла»).

Тут же героиня называется «чернокнижницей», колдуньей и «крепостницей», что подхватывает линию любовного «ига». Заметим также, что параллель с Гекатой вновь поддерживается мотивом многих путей: она едет по земле на колеснице, запряженной львами (или львы предупреждают о ее колеснице), но может «править путь океаном» и «воздухом». Ср.:

Три заповедных пути предержая грозная Дева,
Сжался, сойди к нам в земной ипостаси, морской и небесной...

[Гимны: 181]

Возможно, многоликость Гекаты (часто ее изображали с тремя лицами) послужила одним из стимулов эклектического подхода Цветаевой к образу Ахматовой⁶.

Но поскольку сама Ахматова проецируется Блоком на персонифицированную Красоту, она может отождествляться и с протеичной любовью из ее собственных стихов: «То змейкой, свернувшись клубком <...> То целые дни голубком...» [Ахма-

⁶ Связующим звеном между образами Гекаты и Афродиты могла послужить Астарта-Иштар как богиня-воительница, богиня любви, лунная богиня и «мать богов» одновременно. Она изображалась нередко в профиль с луком и львом. Оставаясь богиней восточной, она отождествлялась древними с Афродитой и Гекатой. В 1914 г. Цветаева переписывалась с В. В. Розановым по поводу его книги «Люди лунного света», в которой эта мифология тщательно описана, включая и возможность «перекодировки» одних божеств в другие, в том числе — с переменной пола [Розанов: 3–10]. С образом Астарты Цветаева могла познакомиться и на страницах «Путей и перепутьев» В. Брюсова, отрецензированных ею еще в статье «Волшебство в стихах Брюсова» (1910).

това 1: 25]. Как заметила М. В. Боровикова, колесница, запряженная львами, — атрибут Кибелы, матери богов [Боровикова 2011], а «великая мать» — своеобразный аналог Богоматери, что косвенно подтверждает упомянутую выше мысль Шевеленко.

В 1921 г. между Цветаевой, ее дочерью и Ахматовой завязалась переписка с обменом книжками и подарками. В августе переписку с цветаевской стороны подтолкнули сообщения о гибели Блока и Гумилева и слухи о смерти Ахматовой. Цветаева написала далекое от мифологизации откровенное стихотворение, излагающее отношения двух поэтов:

Соревнования короста
 В нас не осилила родства.
 И поделили мы так просто:
 Твой — Петербург, моя — Москва.

Блаженно так и бескорыстно
 Мой гений твоему внимал.
 На каждый вздох твой рукописный
 Дыхания вздымался вал.

Но вал моей гордыни польской —
 Как пал он! — С златозарных гор
 Мои стихи — как добровольцы
 К тебе стекались под шатер...

Дойдет ли в пустоте эфира
 Моя лирическая лесть?
 И безутешна я,
 Что женской лиры
 Одной, одной мне тягу несть [С2: 53–54].

Последняя строфа может быть истолкована по-разному, но, вероятнее всего, речь идет о том, что Ахматова находится в мире ином (ср. «в пустоте эфира» с началом поэмы «Новогоднее»), а Цветаева остается единственной женщиной-поэтом.

Цветаева не скрывает, что ее слова во многом — «лирическая лесть», что между двумя «женскими лирами» было «соревнование», но победило «родство» и радостное со-творчество, причем Ахматова служила Музой — вызывала вдохнове-

ние («вал дыханья»). Отмечена и асимметрия: вздох Ахматовой («ах») — «вал» Цветаевой. Это говорит и о могуществе скромного вздоха, и о щедрости «вала».

Соревнование описывается как военные действия или турнир, на который съехались соперники из разных стран; участникам придаются иностранные черты. Себя Цветаева ассоциирует с Польшей. Польские залитые солнцем «горы» соотносятся с валом «гордыни» и шатром по очертаниям. Здесь «вал» — и большая волна, и реализация морской семантики имени Марина, и, вероятно, оборонительный вал [Полляк: 189] (ср. с образом польки в стихотворении «Бабушке», о котором говорилось в предыдущем разделе настоящей книги).

Стихи текут с освещенных гор во мрак шатра, эксплицируя оппозиции 'светлое — темное' и 'Запад — Восток'. Ситуация с шатром вновь напоминает нам «каспийскую» связку мотивов и сюжет о Шамаханской царице. Теперь Цветаева моделирует и свою героиню как завоевательницу, но с Запада, вероятнее всего, подразумевая Марину Мнишек⁷.

Позднее Цветаева опубликовала в сборнике «Ремесло» (1923) вторую половину стихотворения как «Отрывок из стихов к Ахматовой», заменив конец:

Следя полночные наезды
Бдил добровольческий табун,
Пока беседовали звезды
С Единодержцею струн [С2: 54].

Слово «табун» вносит тему кочевий, что можно рассматривать как развитие «ордынской» семантики. Стиль этого отрывка, его «верноподданническая» и военная риторика заставляет вспомнить «Фелицу» Державина, обращенную к «Богopodobной царевне Киргиз-Кайсацкия орды». Державин был одним из любимых поэтов Цветаевой, и не случайно она создала свой вариант «Царь-Девуцы» (1920). Заметим, что ода «Фелица»

⁷ Значение «Мнишек» («монашек»), возможно, обыграно Мандельштамом в «Не веря воскресенья чуду...»: «С такой монашкой туманной Остаться — значит быть беде» [Мандельштам: 135].

кончается у Державина соединением мотивов государыни и звезд: «Да дел твоих в потомстве звуки, / Как в небе звезды, возблестят» [Державин: 47]. Если в первом варианте стихотворения к Ахматовой речь шла о соревновании и двоевластии, которое закончилось передачей полной власти «польке» Цветаевой, то теперь Ахматова утверждается как «Единодержлица» поэзии. Себя Цветаева представляет защитницей статуса Ахматовой, хотя эпитет «добровольческий» отсылает к защитникам павшей монархии, что косвенным образом указывает на шаткость положения Ахматовой в советской России.

Характерно, что Ахматова распознала отсылку к Марине Мнишек и дважды — в прозаических и стихотворных набросках — упомянула въезд Цветаевой в Москву как въезд Марины Мнишек: «Тáк твоя знаменитая тезка / В золотую вступала Москву» [Ахматова 1: 416]; «Сейчас, когда она вернулась в свою Москву такой королевой и уже навсегда (не так, как та, с которой она любила себя сравнивать, т. е. с арапчонком и обезьянкой в французском платье, т. е. *décolleté grande gorge*)» [Ахматова 1996: 278]⁸. Отметим, что французское название высокого воротника может содержать анаграмму все той цветаевской «гордости».

Некоторые черты цикла Цветаевой 1916 г. (ряд «чернокосынька», «чернокрыльонька», «чернокнижница») отразились в стихотворении «Ахматовой» (29 декабря 1921), которое считается последним из посвященных ей. Но Ахматовой посвящено, по-видимому, и стихотворение «Муза» (19 ноября 1921) как отклик на их прерванную переписку. Муза наделяется узнаваемыми чертами ахматовской Музы («смуглые веки») и цветаевских смысловых «приращений»: «Забыла — и рассыпью / Гортанною, клеткотом...» [СС2: 66].

Известен скрытый диалог Цветаевой с Ахматовой в поэме «На Красном Коне», где Цветаева отказывается от Музы с ее

⁸ Ахматову впечатлило первое стихотворение цикла «Марина»: тот же размер и строфу Ахматова использовала в «Поэме без героя», а схожий синтаксис, мотивы полета, птиц и двойничества в «Позднем ответе» Цветаевой [Лиснянская: 150–152].

черными косами и бусами (узнаваемые приметы Ахматовой) в пользу сурового и мужественного Гения. Но еще не отмечалась переключка со стихотворением «Под крышей промерзшей пустого жилья...»:

Читаю посланья Апостолов я,
Слова Псалмопевца читаю.
Но звезды синеют, но иней пушист,
И каждая встреча чудесней, —
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней [Ахматова 1: 83].

Ср. в «Старинном благоговенье» (1920) Цветаевой:

Он пишет кратко — и не часто...
Она, Психеи бестелесней,
Читает стих Экклезиаста
И не читает Песни Песней [СС1: 511].

Метрически выделенная частица «не» звучит эмфатически, как будто Цветаева спорит с кем-то. Разумеется, здесь противопоставляются две книги Соломона, но не исключено, что в памяти стихотворения был «заложен» и ахматовский текст, что подтверждается неожиданным вторжением полонизма «не можно»:

Вздых торжествующего долга
Где непреложное: «не можно»...

Поступая вопреки героине Ахматовой, польская героиня Цветаевой еще раз актуализирует «национальную» струну ахматовско-цветаевского со-противопоставления в пределах общего поля русской поэзии, их «польско-татарскую» взаимную дополнительность.

ЛИТЕРАТУРА

- Андерсен: *Андерсен Г. Х.* Сказки. М., 2005.
- Антокольский: *Антокольский П. Г.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1973. Т. 4.
- Ахматова 1–2: *Ахматова А. А.* Соч.: В 2 т. М., 1990.
- Ахматова 1996: *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1965)*. М.; Torino, 1996.
- Бельская: *Бельская Л. Л.* Диалог трех поэтов... об ахматовской шали (Мандельштам, Блок, Цветаева) // *Русская речь*. 1994. № 1. С. 27–33.
- Блок: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3.
- Боровикова: *Боровикова М.* К вопросу о творческих взаимоотношениях А. Ахматовой и М. Цветаевой // *Toronto Slavic Quarterly: University of Toronto*. № 35.
- Боровикова 2011: *Боровикова М.* Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х – 1910-х гг.). Тарту, 2011.
- Брюсов: *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1.
- Войтехович: *Войтехович Р.* «Имя твое — птица в руке»: из чего сделаны стихи Цветаевой // *Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века*. Тарту, 2006. С. 54–66.
- Войтехович 2008: *Войтехович Р. С.* Марина Цветаева и античность. М.; Тарту, 2008.
- Войтехович 2010: *Войтехович Р. С.* Имя адресата в поэзии М. Цветаевой // *Поэтика и фоностилистика*. Бриковский сборник. М., 2010. Вып. 1. С. 277–284.
- Гераклит: *Гераклит Эфесский*. Фрагменты. М., 1910.
- Гимны: *Античные гимны*. М., 1988.
- Гиршман: *Гиршман М. М., Свенцицкая Э. М.* «В Царском Селе» А. Ахматовой // *Русская словесность*. 1998. № 2.
- Гомер: *Гомер*. Илиада. М., 1985.
- Горькова: *Горькова Т.* Некоторые штрихи творческих и личных взаимоотношений Марины Цветаевой и Анны Ахматовой // *Марина Цветаева и Франция*. М.; Париж, 2002. С. 206–229.
- Гумилев: *Гумилев Н. С.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988.
- Державин: *Державин Г. Р.* Сочинения. М., 1985.
- Дюсембаева: *Дюсембаева Г.* «Я — отражение вашего лица» // *Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures*. Pittsburg, 1996. Vol. 9. P. 48–56.
- Ельницкая: *Ельницкая С. И.* Статьи о Марине Цветаевой. М., 2004.
- Жирмунский: *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.

- ЗК1–2: *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2000–2001.
- Критика: *Марина Цветаева в критике современников*: В 2 ч. М., 2003. Ч. 1.
- Круглова: *Круглова Т. С.* Лирический диалог М. Цветаевой и А. Ахматовой в жанровом аспекте // Вестник Новгородского гос. ун-та. 2010. № 56. С. 36–40.
- Лиснянская: *Лиснянская И.* Шкатулка с тройным дном. Калининград, 1995.
- Лосская: *Лосская В. К.* Песни женщин. Париж; М., 1999.
- Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1997.
- Поляк: *Поляк С.* Славословия Марины Цветаевой — (Стихи к Блоку и Ахматовой) // *Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума*. Верн, 1991. С. 179–191.
- Примечания: Примечания к Поэме без героя // http://www.akhmatova.org/poems/poema_prim2.htm
- Розанов: *Розанов В. В.* Люди лунного света: Метафизика христианства. СПб., 1913. Изд. 2.
- Саакянц: *Саакянц А.* Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1997.
- Семья: *Цветаева М.* Неизданное. Семья: История в письмах. М, 1999.
- СС1–7: *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995.
- СТ: *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.
- Чуковская 1–3: *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997.
- Шевеленко: *Шевеленко И. Д.* Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.