

Мариана Шопова

ОПИТ ЗА „АКМЕИСТИЧЕН“ ПРОЧИТ НА РАННАТА М. ЦВЕТАЕВА („ЮНОШЕСКИ СТИХОВЕ“)

Младата Марина Цветаева не се обвързва формално с нито една поетическа школа от 10-те години на ХХ век. Нещо повече, тя превръща своята изолираност в жизнена и творческа позиция, а по-късно и в специално заявена тема на трагичните си стихове: „Одна из всех — за всех — противу всех!“¹. Или, както ще обобщи в края на житейския си път: „... аз във всеки кръг съм чужда, цял живот. Както сред политиците, тъй и сред поетите. Моят кръг е кръгът на вселената (душата) и кръгът на човека, на човешката му самота и уединеност“².

Несъмнено при характеризирането на който и да е период от еволюцията на поет с такова изострено съзнание за собствената му уникалност определението „акмеистичен“ може да се употребява само в кавички. Целта ни в случая е не постфактум да причислим Цветаева към литературна група, към която тя никога не е принадлежала, а да се опитаме да прочетем ранните ѝ стихове (1913 — 1915 г.) през призмата на акмеизма, т. е. да посочим някои черти от поетиката ѝ, които биха могли съвсем правомерно да се нарекат акмеистични.

На пръв поглед е абсурдно да търсим нещо общо между поетическата школа, чиято главна особеност е вниманието към предметността (разбирана като чувствена пластична нагледност и конкретност на реалиите), и Цветаева, превърнала едва ли не в главна тема на поезията си враждебността към вещите, спечелила си славата на поет, „незачитащ ни една вещ в този надут веществен свят“ („Поема за Края“). Диаметрално противоположни са и акмеистичното декларативно „приемане на света“, и не по-малко демонстративният отказ на Цветаева да живее „тук и сега“, патетичният жест, с който нейният лирически субект „върща билета на Бога“ (в този смисъл Цветаева е по-близо до символистите, отколкото до акмеистите).

Именно за да избегнем тези и много други недоразумения, специално подчертаваме, че в центъра на вниманието ни ще бъдат лирическите творби от 1913 — 1915 г. (съставили сборника „Юношески стихове“³), когато според нас акмеистичната поетика е била една от възможните за Цветаева. Друг е въпросът, че тя скоро тръгва по съвсем различен път: по принцип творческата еволюция на Цветаева като постоянен процес на

самообновяване се характеризира с нееднократни и доста резки поврати (най-силният е около 1921 г.). Ето защо за описание на идиостила на поетесата е най-уместен системно-диахронният подход. Самата тя в разговор с въображаемия си критик съветва творчеството ѝ да се разглежда в хронологичен аспект: „Хронологията е ключ към разбирането. — Защо са Ви толкова различни стиховете? — Защото годините са различни“⁴.

Настоявайки за „акмеистичен“ прочит на „Юношески стихове“, влизаме в спор с една твърде разпространена теза — за „символизма“ на ранната Цветаева⁵. Застъпниците ѝ обикновено се позовават на известно изказване на Б. Пастернак, в което се твърди, че „... като изключим Аненски и Блок, ранната Цветаева беше точно това, което искаха и не можеха да бъдат всички останали символисти, взети заедно“⁶. Това твърдение е не само силно преувеличено, но не е и много ясно — какво всъщност има предвид Пастернак под „ранната Цветаева“? Най-вероятно за него Цветаева започва от периода на „Версти“ („Версты“ I и „Версты“ II — стихове от 1916 — 1920 г., доста различни от предишната ѝ поезия).

По времето, когато в Петербург като опозиция на символизма се основава „Цехът на поетите“ и се заражда новото литературно течение на акмеизма, двайсетгодишната Цветаева вече е авторка на два сборника: „Вечерен албум“ („Вечерний альбом“, 1910) и „Вълшебен фенер“ („Волшебный фонарь“, 1912). През 1913 г. издава третата си стихосбирка „Из двете книги“ („Из двух книг“), която, както сочи заглавието, съдържа избрани стихотворения от споменатите сборници. Тя е интересна за нас най-вече с предговора на авторката, представящ ни една програма в духа на акмеизма (особено що се отнася до вниманието към предметността и ролята на битовата подробност). Основните положения на този предговор-манифест поетесата ще следва, и то с рядка в подобни случаи добросъвестност, именно в „Юношески стихове“. Тъй като текстът не е много известен, ще си позволим да го цитираме изцяло:

„Всичко това наистина е било. Стиховете ми са дневник, поезията ми е поезия на собствените имена. Всички ние ще си заминем. След 50 години всички ние ще сме в пръстта. Ще има нови лица под вечното небе. И ми се иска да извикам на още живите:

Пишете, пишете повече! Фиксирайте всеки миг, всеки жест, всяка въздишка! Но не само жеста — и формата на ръката, не само въздишката — и извивката на устните, от които тя се е отронила.

Не прекарайте „външното“! Цветът на очите ви е също толкова важен, колкото и изразът им; тапицерията на дивана — не по-малко от думите, казани на него.

Записвайте по-точно! Няма нищо маловажно! Говорете за стаята си: висока ли е, или ниска, и колко са прозорците, и какви са пердетата, и имали ли килим, и какви са цветята по него?

Цветът на очите ви и цветът на абажура, ножът за писма и шарката на тапетите, скъпоценният камък на любимия пръстен — всичко това ще бъде тялото на вашата изоставена в огромния свят бедна, бедна душа.

Москва, 16 януари 1913 г., сряда
Марина Ефрон, родена Цветаева⁷

Тук нищо не се казва директно за символизма, но без съмнение тази декларация е имплицитно насочена против поетиката на символистите, които „презират външното“, допускайки го в стиховете си само като знак за нещо по-значително, намиращо се „отвъд“ (срв. лозунга на Вяч. Иванов „a realibus ad realiora“). В този смисъл предговорът представлява и продължение на спора на Цветаева с В. Брюсов. Младата поетеса е била засегната от рецензиите му за първите си стихосбирки. Брюсов я съветва да намери „по-остри чувства“ и „по-нужни мисли“⁸, което тя възприема като опит да ѝ се наложат мистичните теми и настроения на символизма⁹.

Програмния си предговор Цветаева пише в средата на януари 1913-а, т. е. преди още да са публикувани в сп. „Аполон“ първите акмеистични манифести на Н. Гумильов и С. Городецки. За петербургския „Цех на поетите“ тя най-вероятно само е чувала. В едно от писмата ѝ от 1912 г. откриваме пренебрежително изказване за този кръжок („Интересно е, че засега ме критикуват само Городецки и Гумильов, и двамата — участници в някакъв си цех. Да бях в цеха, нямаше да ме критикуват, но в цеха аз няма да вляза“¹⁰).

Следователно трудно бихме могли да заподозрем преки влияния от страна на лидерите на акмеизма върху Цветаева. Тя върви по свой собствен път към възстановяване на онази „висока самоценност“ на външния свят, за която пише Городецки¹¹. Впрочем, засега самият външен свят за нея е тъждествен на тясното пространство на стаята (прозорци, тапети, пердета и т. н.).

Наблюдаваното в цитирания предговор снемане на опозициите външно — вътрешно, физика — психика, случайно — същностно представлява изравняване на всичко „пред лицето на небитието“¹². Между „всички ние ще си заминем“, от една страна, и „няма нищо маловажно“, „не презирайте външното“, от друга, съществува пряка причинно-следствена връзка. Особеност, която ни напомня за характерните стихове от „Александрийски песни“ на „предакмеиста“ М. Кузмин:

Разве меньше я стану любить
эти милые хрупкие вещи
за их тленность?

.....

Мы знаем,
что милое тело

дано для того, чтоб потом истлело.
Вот что мы знаем,
вот что мы любим,
за то, что хрупко
трижды целуем¹³.

Не случайно цитираме тези стихове. Ако може да се говори за някак-ви влияния върху Цветаева, най-лесно разпознаваме е именно влияние-то на Кузмин. И не само на поезията му, но и на един друг негов текст, несъмнено познат на Цветаева — предговора към първата стихосбирка на А. Ахматова „Вечер“ (1912). Кузмин пише точно за тази обвързаност, за пряката зависимост, която съществува между изостреното съзнание на поета за собствената му смъртност и засиленото му внимание към чувствените белези на битието: „В Александрия е съществувало общество, чиито членове за по-остра и интензивна наслада от живота са се смятали за обречени на смърт... Струва ми се, че самата мисъл за предсмъртното изостряне на възприемчивостта и чувствителността на епидермиса и чувството е повече от справедлива. Най-вече поетите трябва да имат силна любовна памет и очи, широко отворени за целия този мил, радостен и горестен свят...“¹⁴.

Изхождайки от манифеста на Цветаева, можем да предположим, че тя все още не е осъзнала напълно статута си на поет. Засега тя разбира творчеството си като акт на себеизразяване, а не като начин да завоюва място в културното пространство. Задачите, които си поставя, не са естетически, а извънлитературни, „дневникови“: да улови настоящето в най-големите му подробности, в единството на „бита и битието“. И съответно няма място за художествена йерархия — всички стихове са еднакво важни като равноправни дневникови свидетелства.

Започнала от „Юношески стихове“, хронологията става главен структурообразуващ принцип за поезията на Цветаева, принцип, отразяващ представата ѝ за творчеството като биография. Тази ориентация към откритата „дневниковост“, както и въобще спецификата на „акмеизма“ на Цветаева, има и други извори. В началото на века в Русия добива широка популярност „Дневникът“ на Мария Башкирцева (1860 — 1884), талантилива художничка, рано напуснала света, но оставила своите дневници — дълга история за един кратък живот, за любовта и самотата, за безграничното честолюбие. Башкирцева признава, че желанието ѝ е да остане на земята „на всяка цена“; изкуството, както и дневникът, където фиксира жизнения си опит, за нея са средство за борба с небитието и безследността. „И после, пише тя, това винаги е интересно — животът на жената, записван ден след ден, без всякаква поза“¹⁵.

Ярката личност и трагичната съдба на Башкирцева имат неотразимо въздействие върху младата Цветаева. Ще припомним, че на „блестящата памет на Мария Башкирцева“ е посветен „Вечерен албум“, както и някои

отделни стихотворения от този и следващия сборник. Поетесата се интересува от живота ѝ, кореспондира си с майка ѝ, среща се с хора, които са я познавали в Париж¹⁶. А най-любопитното е, че през 1913 — 1914 г. мисли да издаде книга със стихове за нея¹⁷. Такава книга не излиза, най-вероятно изобщо не е била написана, но затова пък се раждат „Юношески стихове“ като своеобразно поетическо възплъщение на кредото на Башкирцева.

Дневниците на Башкирцева не само спомагат за самоопределянето на младата Цветаева, но стават и изключително важен модел за творчеството ѝ през 1913 — 1915 г. и колкото и да е странно, лежат в основата на неговата „акмеистичност“.

Една от главните теми на „Юношески стихове“, в по-голяма или по-малка степен предопределяща всички останали, е темата за смъртта. Тези стихотворения наистина са за „младостта и смъртта“, както ги характеризира самата Цветаева в автотематичната творба „Моим стихам“. Особеност на сборника, която често е била негативно оценявана. Така например, през 1919 г. стиховете са върнати от издателството на Наркомпрос с отзивите на В. Брюсов и С. Бобров, определящи ги като „отвратително дотегливо разглаголстване по повод на собствената си смърт“ (Бобров)¹⁸. А един от първите изследвачи на Цветаева в съветско време, В. Орлов, снизходително обяснява „увлечението“ на младата поетеса по темата за смъртта с влиянието на символистичната мода¹⁹.

В действителност нещата са доста по-различни. Честите размисли за смъртта при ранната Цветаева са просто обратната страна на „трескавата ненаситна жажда за живот“, буквално пронизваща всеки ред на стихосбирката:

Быть нежной, бешеной и шумной,
— Так жаждать жить! —
Очаровательной и умной,
Прелестной быть!

.....

О, возмущенье, что в могиле
Мы все равны! (1, 194)

Смъртта се разбира не като начало на „истинския“ висш живот, не като преход към „инобитието“ (както е при символистите и както ще бъде при късната Цветаева), а като пълно унищожение, пустота, небитие:

Знаю! Все сгорит до тла,
И не приютит могила
Ничего, чем я жила,
Что любила. (1, 180)²⁰

През 1914 г. в писмо до В. Розанов Цветаева признава: „Искам да Ви кажа нещо, може би ужасно за Вас: аз изобщо не вярвам в съществуването на Бога и задгробния живот. Оттук идва безнадеждността, ужасът ми

от старостта и смъртта. Пълна неспособност на природата ми да се моли и покорява. Безумна любов към живота, трескава, ненаситна жажда за живот“²¹.

Като следствие от изостреното съзнание за преходността („мимо-летността“) на човека е желанието за интензивно, екстатично изживяване на всеки миг и „любовното“ внимание към всичко наоколо. Нека да припомним, че един от основните принципи на акмеизма в „идеологически“ план е приемането на реалния земен свят и съответно отказът от „другите светове“ на символистите²². Символистичният копнеж по „звездата Маир“ (Ф. Сологуб) е отхвърлен в името на „живата земя“ (С. Городецки):

...Подвиг новый —

Живой земле пропеть хвалы²³.

Връщането към земята обединява творчеството на повечето акмеисти независимо дали присъствува като патетичен жест (екстатично сливане с всичко съществуващо) и специално въведена тема (Городецки, Кузмин, Гумильов), или е просто фон за всички теми (Ахматова, Манделщам). При Цветаева любовта към света и живота „тук и сега“ може да бъде маркирана чрез изрази като: „ласковая земля“, „прелестный век“, „как жизнь прелестна и проста“ и др. Но по принцип за доверието ѝ към земята и земното свидетелствува най-вече стремежът към предметност на изображението, към пресъздаване на външния свят в цялата му конкретност и съблазнителна видимост. Както вече посочихме, този стремеж се диктува от концепцията на Цветаева за изкуството като борба с небитието и забравата.

Известно е първостепенното значение, което акмеистите придават на категорията „памет“ — в поезията им животът се представя като съвкупност от спомени, а забравата се тълкува като предателство и гибел. Подобно е и отношението на Цветаева. Осъзнатата дарба на лирическия субект да обръща внимание на всичко и всичко да запомня става тема на стихотворението „Радость всех невинных глаз...“. При това особено се подчертава (в духа на предговора-манифест, още повече че творбата в известен смисъл е негов поетически корелат), че действието на паметта е насочено към всичко, без подбор и разделяне на важно — неважно, същностно — случайно, голямо — малко. На една плоскост са поставени най-разнородни неща: „имена людей“ и „имена собак“, „непоцеловавший рот“ и „ленточки на всех детских шляпах“:

Помню ленточки на всех
Детских шляпах,
Каждый прозвеневший смех,
Каждый запах.

Каждый парус вдалеке
Жив — на муку!
Каждую в своей руке
Помню руку... (3, 633)

Честата употреба на такива изброявания е една от важните особености на сборника като цяло. Нерядко повторението на словосъчетанието „я помню“ (или на синонимните му варианти „мне помнится“, „буду помнить“, „могу ли не вспоминать“, „не забуду“) се използва като организиращ принцип при композицията на стихотворенията. С тази анафорична формула се въвеждат описания на времето и мястото на действието, на външния вид, дрехите и аксесоарите на героите, техните пози и жестове:

Была такая тишина,
Как только в полдень и в июле.
Я помню: Вы лежали на
Плетеном стуле.

Ах, не оценят — мир так груб! —
Пленительную Вашу позу.
Я помню: Вы у самых губ
Держали розу. (1, 217)

Могу ли не вспоминать я
Тот запах Уайт-Роз и чая
И севрские фигурки
Над пышащим камельком.

Мы были: я в пышном платье
Из чуть золотого фая,
Вы — в вязаной черной куртке
С крылатом воротником. (1, 232)

За „Юношески стихове“ е характерен апотеозът на конкретността — пространствена, времева, предметна. Пространството често е конкретизирано географски: „Феодосия“, „станция Джанкой“, московската улица „Большая Лубянка“. С въвеждането на топоними се създава представата за пространствена единственост:

Сегодня, часу в восьмом,
Стремглав по Большой Лубянке,
Как пуля, как снежный ком,
Куда-то промчались санки. (1, 228)

В това четиристишие пределно е конкретизирано не само мястото, но и времето — имаме време, характеризиращо се с признака „точност“. Тук, колкото и да е парадоксално, точността е усилена за сметка на прилизителността „часу в восьмом“ („някъде след седем“), създаваща илюзията за добросъвестност от страна на лирическия говорител. Срв. също:

Я около двух секунд —
Не более — вслед глядела. (1, 229)

Понякога обаче „престараването“ при фиксиране на часа може да породи комичен ефект, особено ако става дума за състояния, по принцип трудно подаващи се на времево определяне, както е в примера:

В утренний, сонный час,
— Кажется, четверть пятого, —
Я полюбила Вас,
Анна Ахматова. (1, 243)²⁴

Пространствено-времената конкретност е съпроводена с вещественна. Светът на материалната действителност е щедро представен на стра-

ниците на сборника. Специално ще посочим поемата „Чародей“, стиховете, посветени на П. Ефрон („П. Э.“) и цикъла „Подруга“, където пристрастието към реалиите достига най-високата си точка.

В споменатото вече предисловие към стихосбирката „Вечер“ Кузмин обяснява способността на Ахматова да разбира и обича вещите с присъщата за поетесата „повишена чувствителност, към която са се стремили всички от обществото на обречените на смърт“²⁵. Това е в още по-голяма степен валидно за Цветаева. При нея много често прекият повод за разгръщане на едно или друго „изреждане“ на любими предмети се експлицира още в инициалните стихове — и това е предчувствието за близката смърт:

С большою нежностью — потому,	Кому — развеживающий плед,
Что скоро уйду от всех —	И тонкая трость с борзой,
Я все раздумываю, кому	Кому — серебряный мой браслет,
Достанется волчий мех,	Осыпанный бирюзой... (1, 245)

При Цветаева обикновено отсъствува прецизният, пестелив подбор на Ахматова. Нейната поезия създава впечатление за стихийно изреждане, за словесна разточителност. Често обилието на подробности е в ущърб на художествеността, но затова пък в пълно съответствие с програмните изисквания на поетесата — за описание на тапетите, абажура, пердетата.

Но и тук, макар и рядко, можем да срещнем характерното за Ахматова „опредметяване на преживяванията“, когато емоцията се назовава не декларативно-описателно, а косвено, имплицитно — чрез предмета или жеста²⁶. За психологическото състояние на лирическата героиня на Цветаева може да се съди по позата и жестовете ѝ. Чувствата на смущение, нетърпение, страх преди дългоочакваната среща се предават пределно лаконично чрез външната им проява, чрез промяната в усещането за пространствено-времевите измерения:

И зала делалась просторней,
И уже — грудь.
И руки сразу леденели,
И я не чувствовала ног. (1, 201)

Невольным жестом ищут руки
На шее — крест...
... Миг, длительный по крайней мере —
Как час. Но вот шаги вдали. (1, 215)

В тези и някои други случаи не е изключено прякото влияние на Ахматова — по-специално на знаменитата „Песня последней встречи“, едно стихотворение, на което жените поетеси от това време особено обичат да подражават:

Так беспомощно грудь холодела,
 Но шага мои были легки.
 Я на правую руку надела
 Перчатку с левой руки.
 Показалось, что много ступеней,
 А я знала — их только три...²⁷

Много по-късно, в статията си „Поети с история и поети без история“ (1933) Цветаева ще си спомни тези стихове и ще напише: „Чрез очевидната, дори поразителната точност на детайлите се утвърждава и символизира нещо повече от душевно състояние — цялата душевна нагласа. (Поетът, когато изпусне перото, а жената — ръката на любимия човек, наистина не знаят коя е дясната, коя лявата ръка). ...Никой преди Ахматова у нас не е дал така жеста. И никой след нея“²⁸.

Когато противопоставят акмеизма на символизма, често прибегват до аналогия съответно с изобразителните изкуства и музиката. В статията си „Преодолелите символизма“ (1916) В. Жирмунски пише, че „младата поезия“ обича „ясните очертания на предметите от външния свят, тя е по-скоро живописна, отколкото музикална“²⁹. И в този план творчеството на Цветаева е близко до акмеизма — наблюдава се тенденция към визуална семантична организация на „Юношески стихове“. Това преди всичко проличава в пристрастието към детайлните портретни и автопортретни описания. Поетесата охотно портретира своите герои-адресати („Бабушке“, „Героям двенадцатого года“, „Сергею Эфрон-Дурново“, „Свободно шея поднята...“, „Анне Ахматовой“). Често портретният образ е стилизиран, театрализиран. Така в посветеното на Ахматова стихотворение се среща с „митологичния“ образ на поетесата, създаден не без влиянието на живописните портрети на Н. Алтман и О. Делла-Вос-Кардовска (към 1915 г. тези портрети са се разпространявали във вид на картички; на тях Ахматова е представена в духа на характерния за Сребърния век култ към фаталната демонична жена — наметната с дълъг шал стройна гърбоноса красавица с мрачно-печален поглед под черния бретон):

Узкий, нерусский стан	Вас передашь одной
Над фолиантами.	Ломаной черной линией:
Шаль из турецких стран	Холод — в веселье, зной —
Пала, как мантия.	В Вашем унынии. (1, 243)

С черти на демонична жена Цветаева надарява и образа на „приятелката“ от едноименния цикъл. Седемнайсетте стихотворения, включени в „Подруга“, заемат изключително място в стихосбирката като свързващо звено между нея и следващата книга „Версти“. Цикълът обединява два типа текстове. В първия от тях до крайност е доведена тенденцията към конкретизация и нагнетяване на битови подробности (на нея донякъде съответствува дразнещият „дамски лексикон“ на Цветаева), внесени

са моменти на повествователност при разгръщане на „лирическия сюжет“. Във втория тип стихотворения се предусеща развитието на Цветаева в най-близко бъдеще — по посока към естетизиране на греха, към символична обобщеност на ситуацияите, към доминиране на условно-романтизирани „ролеви субекти“. Именно в този тип текстове се дава портретът на „приятелката“:

Вижу я по губам — извилиной,
По надменности их усиленной,
По тяжелым надбровным выступам:
Это сердце берется — приступом!

.....
Красота, не увянешь за лето!
Не цветок — стебелек из стали ты,
Злее злого, острее острого,
Увезенный с какого острова? (1, 231)

Чертите от външния облик на „приятелката“, без да престават да бъдат конкретни, са вече символично натоварени. По извивката на устните, по високото „бетховенско“ чело, по рижите коси („бешеных волос металл темно-рыжий“), по „светската ръка“ с опалов пръстен лирическият аз „чете“ характера на героинята и предсказва съдбата ѝ. Показателна е тази липса на разрыв между външно и вътрешно: младата Цветаева засега все още вярва в способността на физическия облик да изразява адекватно душевната нагласа. Това обяснява и пристрастието ѝ към портретните и автопортретните изображения.

Автопортретирането при Цветаева е задължителна част от създаването на образа на лирическата героиня. За разлика от безтелесното, чисто ментално съществуване на аза в предходната поетическа традиция, лирическият аз на Цветаева има своето физическо битие в текста. Всъщност това е особеност, повече или по-малко характерна за всички пост-символисти.

Ако сравним словесното автопортретиране на Ахматова и Цветаева, можем да забележим следното. При Ахматова описанието на външния вид представлява само начин да се изрази някаква емоция, затова и автопортретът ни най-малко не претендира за пълнота: срещаме само отделни негови елементи, шрихи, винаги строго подбрани. Изобразяват се не типичните черти от облика на лирическата героиня, а видът ѝ в един определен момент. При Цветаева, напротив, автопортретът заема в повечето случаи цялото или почти цялото пространство на един или друг текст („В огромном липовом саду...“, „Быть нежной, бешеной и шумной...“, „Что видят они...“). Съответно той е винаги „самопредставяне“ на героинята пред читателя, самоописание с оттенък на самолюбуване. Постоянните му компоненти са златните коси, зелените очи, нежният глас, тънките ръ-

це, юношеската фигура. Вниманието, макар и по-рядко, се фиксира и върху облеклото и аксесоарите:

В огромном липовом саду,
— Невинном и старинном —
Я с мандолиною иду,
В наряде очень длинном.

.....

Пробором кудри разделив...
— Тугого шелка шорох,
Глубоко вырезанный лиф
И юбка в пышных сборах. (1, 199)

Костюмирайки по този „старинен“ начин лирическата си героиня, Цветаева плаща дан на стилизаторското увлечение по галантния XVIII век, характерно за съвременното ѝ изкуство (в живописиста — К. Сомов, Н. Сапунов, В. Борисов-Мусатов и др.; в поезията — главно М. Кузмин, а под негово влияние и акмеистите — А. Ахматова и Г. Иванов). По-нататък стихотворението потвърждава това предположение.

Първото, на което поетесата ще престане да отделя внимание още в следващата си книга „Версти“ I, е именно облеклото на героите. Виктория Швейцер, автор на биографичната книга „Битът и битието на Марина Цветаева“ (1988), признава, че е възнамерявала да направи сравнение между „Юношески стихове“ и „Версти“ I — що се отнася до описанията на костюмите, украшенията, интериора. „Оказа се, пише тя, че във „Версти“ просто нищо подобно няма, няма с какво да се сравнява“³⁰.

Последната издадена приживе от Цветаева стихосбирка „След Русия“ („После России“, 1928) най-добре свидетелствува за огромния път, който поетесата е изминала от акмеистичното пресъздаване на видимия предметен свят до символистичната абстрактност и абсолютизация на същността. От подчертано несложния език с ясни референции до херметичния изказ, до езиковия експеримент на всички нива: фонетика, словообразуване, синтаксис. Еволюцията на поетическата система, разбира се, е пряко свързана с промяната в световъзприемането на Цветаева. Нейното късно творчество е под знака на романтичното двумирие. Отрицанието, бунтът, богоборчеството са характерна реакция на обидно несвършения свят, на действителността, разминаваща се с идеала. „Животът, какъвто е“ е „място, където не се живее“ („Поема за Края“); в духа на романтичния максимализъм на него му е противопоставен „животът, какъвто трябва да бъде“, в който „всичко се сбъдва“. Главен положителен топос е „другият свят“, както небесният, така и светът на мечтата, съня, изкуството.

Отказът от живота-тук е в съответствие с отказа от външното, видимото, материалното. Какво остава от пренаселения с вещи свят на ран-

ната Цветаева? В сборника „След Русия“ има един впечатляващ пример на изреждане на нагледни предметни същности, само че поели всички отрицателни конотации на необичаната от Цветаева дума „бит“. Героинята се разделя с живота, но това не е повод, както в юношеското стихотворение, „с нежност“ да изброи любимите си предмети. Точно обратното — смъртта се приветствува като освобождение от „фаталния фалш“ на вещите:

...Нельзя ли дальше,
 Душа? Хотя бы в фонарный сток
 От этой фатальной фальши:

Чепцов, клеенок,
 О-де-ко-лонов
 Семейных, швейных
 Счастлих (kleinwenig!)
 Взят ли кофейник?
 Сушек, подушек, матрон, нянь,
 Душности бонн, бань... (2, 292)

Папильоток, пеленок,
 Щипцов каленых,
 Волос паленых,

Нека отбележим, че в случая артикулираната предметност носи печата на женския свят („сандък с женска плът“), в който лирическият субект отказва да живее. „Дамският лексикон“, който Цветаева с предизвикателна демонстративност използваше в „Юношески стихове“, т. е. в периода на себеутвърждаването си именно като жена-творец, сега вече е обект на открито пародиране.

От началото на 20-те години в поезията на Цветаева се наблюдава тенденция към все по-голяма типизация, т. е. към отказ от конкретните, детайлно охарактеризирани ситуации. Лирическият субект се изявява като философстващ субект; той не се свързва с конкретното време и пространство, в което пребивава. И тъй като престават да се ценят реалното време и действителният свят, променя се и отношението към паметта. Вместо анафората „Я помню“ вече ще открием „Я не помню“. Най-показателен пример е послесловът към „Поема за Планината“, където невъзможността на лирическата героиня да си спомни чертите на любимия се трактува като свидетелство за истинността и пълнотата на любовното чувство:

Есть пробелы в памяти, бельма
 На глазах: семь покрывал...
 Я не помню тебя — отдельно.
 Вместо черт — белый провал.

Вороной, русой ли масти —
 Пусть сосед скажет: он зряч.
 Разве страсть — делит на части?
 Часовщик я, или врач? (2, 441)

Й. Фарино обръща внимание на „слабата роля на категорията „памет“ в системата на Цветаева (за разлика например от ролята ѝ при Ахматова или Манделщам), на ограничения ѝ обем... и относително силната роля на забравата (унеса, съня, смъртта)⁴³¹. Едно много проникателно наблюдение, отнасящо се обаче само за късната Цветаева.

Този период от творчеството ѝ се характеризира и с демонстративен отказ от портретиране. С други думи, имаме не просто отсъствие като минус-похват, а отсъствие, което се осъзнава и коментира от автора

и по този начин придобива мирогледен статут. Способността на телесното да изразява адекватно вътрешния свят се поставя под съмнение. Видимото се тълкува като привидност, маска, скриваща същността. Засилва се ролята на инвариантното противопоставяне мнимо-същностно; негови контекстуални варианти стават опозициите цвят — светлина, лице — глас, зрение — слух и др.

В поемата „Певица“ например, на това място, където би трябвало да се очаква описание на външността на певицата, повествованието се прекъсва с показателен метакоментар:

Я знаю: вида читатель ждет.
Читатель, прости за смелость!
Условившись, что и нос и рот,
Все, все у нее имелось —

Не хуже нашего, это „все“
Смахнем, как с подушки волос.
Зачем певицыно нам лицо,
Раз вся она — только голос:
Невидимость!.. (3, 96)

Автопортретът, доколкото изобщо присъствува, се въвежда по съвсем нов начин и функционира различно. Фиксирането на компоненти от физическия облик е съпроводено с тяхното обяснение или „превод“ на езика на същността; пределен случай е семиотиизирането им. Сивите коси не са просто щрих от променения външен вид на лирическата героиня, а носят ясно изразено символично значение — те са знак за победата на духа на ярката цъфтяща телесност, на вечното над тленното:

Как отвесное пламя

Дух — из ранних седин! (2, 224)

С присъщата си засилена рефлексия върху творческата си еволюция Цветаева сама най-добре характеризира настъпилите промени: „Времето не разкрасява стиховете. Свежестта, непосредствеността, достъпността, *beauté du diable* на поетическото лице отстъпват място на ч е р т и т е. Тъй често чуваното от мен: „По-рано пишехте по-добре!“ — означава само, че читателят предпочита моята *beauté du diable* пред същността ми. Красивото пред прекрасното“³².

Губейки откъм живописност, яркост и пластичност, светът на Цветаева придобива монументалност и философска значимост. Много от стихотворенията, носещи дори такива предметно-конкретни заглавия като „Минута“, „Педаль“, „Клинок“, „Поезд“, „Сад“, се отблъскват от конкретността и предметността, за да станат размисли „по принцип“: за „минутата“, т. е. за времето и преходността; за желанието за живот и желанието за смърт, символизирани съответно от десния и ляв „педал“; за „двуострия меч“, който единствен свързва влюбените, т. е. за любовта, възможна само в смъртта. И влакът не е просто влак, а метафоричен „влак на живота“, и градината не е градина, а митологичен символ на „оня свят“.

Не е ли точно такава движението „от реалното към свръхреалното“? За самия Вячеслав Иванов, издигнал този призив, както и за остана-

лите символисти (без Аненски и Блок) следването му си остава в рамките на добрите намерения. А може би, ако се върнем към казаното от Пастернак, не „ранната“, а „късната“ Цветаева е това, което са искали и не са могли да бъдат всички символисти, взети заедно.

БЕЛЕЖКИ

¹ М. Цветаева. Сочинения в 3 тт. Т. 2. М., 1992, с. 320. По-нататък в текста поезията на Цветаева се цитира по това издание, като в скоби се посочват томът и страницата.

² М. Цветаева. Письма к Анне Тесковой. Прага, 1969, с. 59.

³ По независещи от автора причини сборникът не е бил публикуван приживе. В цялостен вид, така, както е замислен и структуриран от Цветаева, излиза едва през 1976 г. Вж. М. Цветаева. Неизданное. Paris, 1976.

⁴ М. Цветаева. Поэт о критике. — Благонамеренный, Brussels, 1926, кн. III, с. 97.

⁵ Вж. О. Клинг. Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание. — Вопросы литературы, 1992, № 3.

⁶ Б. Пастернак. Воздушные пути. М., 1983, с. 460.

⁷ Цит. по: А. Саакянц. Марина Цветаева: страницы жизни и творчества. М., 1986, с. 44 — 45.

⁸ В. Брюсов. Собрание сочинений в 7 тт. Т. 6. М., 1975, с. 366.

⁹ Срв. отговора на Цветаева в стихотворението „В. Я. Брюсову“:

Нужно петь, что все темно,
Что над миром сны нависли...

— Так теперь заведено. —

Этих чувств и этих мыслей

Мне от Бога не дано! (1, 156)

¹⁰ Писмо до В. Ефрон от юли 1912 г. Цит. по: А. Саакянц. Цит. съч., с. 42.

¹¹ С. Городецкий. Некоторые течения в современной русской поэзии. — В: Руска модерна поезия. В. Търново, 1995, с. 330.

¹² Срв.: „За нас йерархията в света на явленията е само относителното тегло на всяко от тях, при това теглото и на най-нищожното е все пак неизмеримо по-голямо от безтегловността и небитието, ето защо пред лицето на небитието всички явления са братя“. Н. Гумилев. Наследие символизма и акмеизм. — Руска модерна поезия, с. 320.

¹³ М. Кузмин. Сети. Берлин, 1923 (I изд. Спб., 1908), с. 171, 196.

¹⁴ М. Кузмин. Предисловие. — В: А. Ахматова. Вечер. Спб., 1912, с. 7 (фото-типно изд. М., 1988).

¹⁵ Вж. писмото на Цветаева до философа В. Розанов от март 1914: „Обичам Мария Башкирцева безумно, с безумна болка. Цели две години живях с тъгата си по нея. За мен тя е също толкова жива, колкото съм аз самата. През есента смятам да издам книга със стихове за М. Башкирцева“. М. Цветаева. Сочинения в 2 тт. Т. 2. М., 1988, с. 451.

¹⁶ М. Башкирцева. Дневник. М., 1991, с. 19 — 20.

¹⁷ Вж. А. Цветаева. Воспоминания. М., 1983.

¹⁸ Историята на „неотпечатването“ на „Юношески стихове“ е описана от Цветаева през 1925 г. в очерка ѝ за В. Брюсов. Вж. М. Цветаева. Герой труда. — Наше наследие, 1988, № 5, с. 59.

¹⁹ Вж. **В. Орлов**. Избранные работы. Т. 1. Л., 1982, с. 616.

²⁰ Срв.: „...И скоро от мен нищо няма да остане, нищо, нищо, нищо! Ето кое винаги ме е ужасявало! Да живея, да имам такова честолубие, да страдам, да плача, да се боря и в края на краищата — забрава...“ **М. Башкирцева**. Цит. съч., с. 20.

²¹ **М. Цветаева**. Сочинения в 2 тт. Т. 2, с. 451.

²² Срв.: „Борбата между акмеизма и символизма... е преди всичко борба за този свят, звучен, многоцветен, имащ форми, тегло и време, за нашата планета Земя. След всички „неприемания“ светът в цялата си съвкупност от красоти и безобразия е окончателно приет от акмеизма“. **С. Городецкий**. Цит. съч., с. 330.

²³ **С. Городецкий**. Избранные произведения. Т. 1. М., 1987, с. 309.

²⁴ Подобен е случаят с известните стихове на Ахматова: „Я сошла с ума, о мальчик странный, В среду, в три часа!“ **А. Ахматова**. Цит. съч., с. 29.

²⁵ **М. Кузмин**. Предисловие, с. 9.

²⁶ За принципа на „определяване“ при Ахматова вж.: **В. Виноградов**. Поэтика русской литературы. М., 1976.

²⁷ **А. Ахматова**. Цит. съч., с. 26.

²⁸ **М. Цветаева**. Сочинения в 2 тт. Т. 2. Минск, 1989, с. 387.

²⁹ **В. Жирмунский**. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 109.

³⁰ **В. Швейцер**. Быт и бытие Марины Цветаевой. Paris, 1988, с. 137 (фототипно изд. М., 1992).

³¹ **J. Faruno**. Из заметок по поэтике Цветаевой. — В: **Marina Cvetaeva. Studien und Materialien**. Wiener Slawistischer Almanach, 1981, Sbd. 3, p. 44.

³² **М. Цветаева**. Поэт о критике, с. 97.