

СТИХОТВОРЕНИЕ ЦВЕТАЕВОЙ "ПРОКРАСТЬСЯ..."

- | | | |
|-----|-----|-----------------------------------|
| I | 1. | А может, лучшая победа |
| | 2. | Над временем и тяготеньем - |
| | 3. | Пройти, чтоб не оставить следа, |
| | 4. | Пройти, чтоб не оставить тени |
| II | 5. | На стенах... |
| | | Может-быть - отказом |
| | 6. | Взять? Вычеркнуться из зеркал? |
| | 7. | Так: Лермонтовым по Кавказу |
| | 8. | Прокрасться, не встревожив скал. |
| III | 9. | А может - лучшая потеха |
| | 10. | Перстом Севастиана Баха |
| | 11. | Органного не тронуть эха? |
| | 12. | Распасться, не оставив праха |
| IV | 13. | На урну... |
| | | Может-быть - обманом |
| | 14. | Взять? Выписаться из широт? |
| | 15. | Так: Временем как океаном |
| | 16. | Прокрасться, не встревожив вод... |

14-го мая 1923 г.¹

Опираясь только на свойствах плана выражения и не вникая пока в смысловую структуру², можно сказать, что основной организационный принцип этого стихотворения - перебор возможных способов преодоления лирическим субъектом (Я) времени и пространства. По ходу перебора ни один из наличных в тексте способов не дискредитируется, но и не предпочитается, в результате чего все они производят впечатление взаимозаменимых, равноценных друг другу. А если учесть, что вся их серия нанизывается при помощи одних и тех же вводных слов "А может" и "может быть" и компаратива "лучшая", то любой из вариантов кажется здесь и одинаково приемлемым для Я и одинаково неудовлетворительным. Более того: данный перечень возможностей не закрыт. Инициальное "А может, лучшая" подразумевает

наличие неких предваряющих, до-текстовых возможностей, по отношению к которым текстовые скорее всего аналогичны, чем противоположны³. Финальное же многоотчие предполагает еще иные, после-текстовые, возможности, т.е. некие очередные 'А может, лучше...'. Таким образом, похоже на то, что список возможностей открыт и исчерпан одновременно. Открыт в том смысле, что он предполагает свое продолжение в обоих направлениях, а исчерпан в силу равноценности всех перебираемых вариантов (с подразумеваемыми включительно)⁴. В последнем же случае было бы безразлично, где его начать и где оборвать, существенно другое - знать (говорящему, и особенно - читателю), что это серия вариантов: 'не все ли равно, ежели это ведет к желаемой цели?'. При таком взгляде способ реализации если и вовсе не обесценивается, то по крайней мере второстепенен: существенен не столько план выражения, сколько план содержания⁵. И тем не менее в силу полной тождественности по результату (содержанию) основное внимание сосредотачивается в данном переборе именно на способе действия, т.е. на плане выражения⁶.

Пути преодоления "времени и тяготенья" не навязаны Я извне, а обдумываются самим этим Я и им же формулируются. Тем поразительнее поэтому исключительная регулярность (почти персеверативность) в построении всего высказывания: от ритма по строфику и от синтаксических структур по их лексическое заполнение. Такое формальное решение перебора возможностей позволительно читать двояко:

- как отражение равноценности мыслимых выходов; тогда перво-степенную роль играют именно повторы;
- как отражение процесса артикуляции; тогда, наоборот, особую значимостью должны быть нагружены наблюдающиеся изменения, так как они получают статус реартикуляции (передумывания и перебеливания) сказанного раньше⁷, и тогда естественно ожидать некоторого продвижения по содержанию, эволюции смыслов.

На первый взгляд стихотворение состоит из четырех вполне самостоятельных строф (катренов): каждая из них обладает собственной (отъединяющей и замыкающей) перекрестной рифмой, а по содержанию посвящена отдельной возможности (своему "А может" или "может-быть"). При более внимательном же взгляде обнаруживается иное членение текста или иной его композиционный принцип. В силу межстрофного переноса катрены объединяются попарно в более крупные (сверхстрофические) образования: I-II и III-IV. И это, вероятнее всего, элементарные композиционно-содержательные единицы данного текста (или речи Я)⁸. Поэтому, если усматривать здесь явление реартикуляции, то оно несомненно лишь со второй части (т.е. с третьей

строфы, а точнее - со стиха 9), и поэтому семантический разбор целесообразнее всего начать именно с первой части, с первых двух строф в целом.

* * *

"Победа" - исход, результат борьбы двух противостоящих друг другу сил, когда одна лишает другую ее действительности, вплоть до уничтожения.

"Победа Над временем" - предполагает если не ликвидацию времени вообще, то по крайней мере лишение времени возможности влиять на Я, подчинять Я своим законам. Результат такой победы - неподвластность Я времени, неизменность, вневременное бытие, обретение вечности.

"Тяготенье" в узком смысле означает естественный закон зависимости двух физических тел (масс), несвободу, 'привязанность' меньшей к большей; в широком смысле - всякую детерминацию, так или иначе определяющую поведение какого-нибудь объекта или субъекта. "Победа Над [...] тяготеньем" подразумевает поэтому свободное, никак не предопределенное состояние или поведение Я.

"След" можно рассматривать как наглядный пример преодоления времени. Как правило, след удерживается дольше оставляющего его, замещает и репрезентирует собой оставившего и таким образом продлевает его существование. Далее: след легко метафоризируется и тогда означает не только отпечаток ступни, но и любой сохраняющийся результат любой деятельности.

"Тень", в свою очередь, - пример неподвластного тяготению: репрезентируя отбрасывающего ее, она бестелесна, невесома и может ситуироваться даже вверх ("На стенах"). "Тень" в контексте "следа" может пониматься также и как нечто остающееся после ушедшего-умершего, т.е. как его бесплотная и невесомая душа (призрак, привидение и т. п.)⁹.

Отправной вариант преодоления "времени и тяготенья", таким образом, очевиден: создать некий прочный "след" (например, творчество) и оставить свою "тень" (душу). Он сопоставляется с иным вариантом "победы", постулирующим сознательное невыполнение (целевое "чтоб не") условий первого: *"не оставить следа, [...] не оставить тени На стенах..."*, где

"не оставить следа" = отказаться от любого воздействия и любого физического отпечатка себя,

"не оставить тени" = и истончиться до бесплотного, имматериального состояния (души; если "тень" читать как силуэт), и устранившись целиком, с душой включительно (если "тень" читать как иное наименование души), а

"победить" = выключиться из мира сего, очутиться вне его законов ("времени и тяготенья").

"Пройти" - нечто миновать и попасть в другое место. "Пройти, чтоб не оставить следа, Пройти, чтоб не оставить тени" - попасть в другое место тайком, незамеченным и исключить позднейшее обнаружение себя ("не оставить следа", а позже, в стихе 8 - "Прокрасться"). "Пройти" предполагает также и сохранение себя 'по ту сторону'. Но этот вариант обрывается многоточием, в котором позволительно усматривать признак сомнения Я относительно его выполнимости, сомнения, которое побуждает новую рефлексию:

Может-быть - отказом

Взять? Вычеркнуться из зеркал?

"Зеркало" возобновляет идею "следа" и "тени"-силуэта как носитель отражения смотрящегося и "тени"-души как локус пребывания души. А "Вычеркнуться (из зеркал)" - идею "не оставить следа, [...] тени" и в смысле физического истончения до невидимого, не дающего отражения, состояния, и в смысле изъятия души. Но не только.

Сочетаемость глагола "вычеркнуться" предусматривает некую запись, текст (список имен, книгу и т. п.), но не предусматривает зеркальных отражений (или зеркал). "Зеркало", правда, в состоянии сочетаться с наличным в "вычеркнуть" смыслом 'изъять, исключить, уничтожая изображение', но тогда его отражающая функция вовсе не учитывается, а оно само уподобляется любой поверхности способной стать носителем текста (словесного или иконического). Цветаевская конструкция "Вычеркнуться из зеркал" не только не упраздняет отражающую функцию зеркала, а наоборот - акцентирует ее: с одной стороны, "Вычеркнуться" удерживает в памяти 'смотреться', а с другой - предполагает тождественность вычеркиваемого и вычеркивающего, тождественность, которую предполагает и зеркальное отражение по отношению к смотрящемуся. В результате, сохраняя свой естественный смысл, Цветаевские "зеркала" получают еще дополнительный смысловой оттенок 'книги', 'списка', а подразумеваемое отражение - 'записи', 'имени'.

Если теперь учесть, что человек создан по образу и подобию своего Творца и этим самым может рассматриваться как Его отражение, и что он вместе со своей судьбой и делами записан в небесной книге жизни,

то "Вычеркнуться из зеркал" = 'вычеркнуться из мировой книги', 'вычеркнуться из созданий Бога', 'выбыть из мира сего'¹⁰.

"Отказом Взять" продолжает мысль о преодолении "времени и тяготенья" (ср. смысловую родственность слов "победа" и "взять") путем неучастия (ср. "Пройти, чтоб не" и "Отказом"). Но переводит ее на иной уровень.

"Пройти, чтоб не оставить следа, [...] тени" - сознательная установка на не-деятельность, имеющая характер негласного неподчинения законам неприемлемого мира. "Отказ" же покоится на гласности, он требует объявления со стороны неподчиняющегося и как коммуникативный акт должен быть однозначно адресован и, более того, - замечен адресатом. "Вычеркнуться из зеркал" - конкретизация "Отказом Взять". И если "Вычеркнуться" в силу его очевидной связи с письменным актом и с словесным текстом выполняет условие коммуникативности "Отказа", то искомым адресатом "Отказа" Я должен быть автор "зеркал"-«книги», т.е. согласно сказанному выше, Творец 'мировой книги'. Иначе говоря рефлексия Я эволюционирует здесь к возможности отчуждения от всего тварного и к возможности поставить себя за пределами божественного миропорядка, за пределами предначертанной земной судьбы¹¹.

В контексте имени Лермонтова упоминание Кавказа воспринимается совершенно естественно, но оно вовсе не подготовлено предыдущим словарем, и только задным числом можно в нем усматривать отзвук "времени" по признаку 'независимости, невозмутимости, неподвластности времени', традиционно приписываемому горам вообще и Кавказскому массиву в частности, и отзвук "стен" - по признаку 'высоты, вертикали' и по признаку 'границы'.

"Стены" с их множественным грамматическим числом обнаруживают смысл окружения и замыкания вовнутрь. Далее он был поддержан множественностью "зеркал", что также может читаться как 'окружение со всех сторон', и стремлением Я "Вычеркнуться из (зеркал)", где приставка "вы-" и предлог "из" определяют направление и з н у т р и н а р у ж у. "Кавказ" же подобен, скорее всего, 'одной стене' и имеет смысл нейтральной (не экспансивной и не компрессивной) разъединяюще-объединяющей границы, подразумевающей возможность перехода: "по Кавказу Прокрасться", где предлог "по" вписывает в "Кавказ" смысл пути сообщения.

"Кавказ", однако, не теряет смысла 'стены', а только его модифицирует, переводит в ранг рубежей мира (ср. традиционное и не чуждое Цветаевой толкование гор как окраин и границ мироздания). Поэтому

"по Кавказу Прокрасться" естественно читается как 'прокрасться за пределы мира сего'.

"Кавказ" в контексте "скал" - вариант гор. А одной из устойчивых коннотаций гор является толкование их как точки соприкосновения земли с небом, т.е. земного мира и небесного, тварного и нетварного. Для Я данного стихотворения "по Кавказу Прокрасться" могло бы значить 'прокрасться в мир небесный, нетварный, за пределы земной тверди'¹².

"Прокрасться" повторяет смысл "Пройти, чтоб не оставить следа, [...] тени", т.е. тайком, незаметно, не обнаруживая себя, но опять-таки уже модифицированный, с усилением признака скрытности и с коннотациями 'обмана, воровства, незаконности'.

Подыскать в предыдущем контексте сколько-нибудь выраженную предпосылку для имени Лермонтова едва ли возможно. Не проще указать и коннотации, которыми могла руководствоваться Цветаева. В данном случае можно только предположить, что тут имеется в виду как отчужденность и своеволие самого Лермонтова, так и его героев - Демона, в многом равносильного Творцу всего сущего, с невозмутимостью и безразличием взирающего на "Творенье бога своего"¹³; Мцыри, бегущего "От келий душных и молитв В тот чудный мир тревог и битв, Где в тучах прячутся скалы"; души, тоскующей по своей изначальной небесной родине (из стихотворения "Ангел"), и, наконец, Лермонтовского лирического Я¹⁴.

"Прокрасться" с его отчетливой связью с 'красть' содержит в себе смысл незаконного или даже внезаконного пути и поведения, и поэтому не только согласуется с "отказом", но и является его реализацией, что дополнительно подсказывается уточняющим "Так:" и снятием в конце строфы вопросительного знака. Более того: заложенная в "Прокрасться" кинемограмма или даже поведенческая программа вообще является постулированной поведенческой программой Цветаевского поэта - ср. своевольную, непредугадываемую "гривастую кривую" пути поэтов и их выключенность из мира сего в цикле "Поэты", написанном за месяц до "Прокрасться..."¹⁵. Иначе говоря, Цветаевский поэт - это тот, кто побеждает "время и тяготенье". Лермонтов с его судьбой и творчеством для Цветаевой - поэт¹⁶. Но в разбираемом стихотворении Лермонтов присутствует не как личность, а как кинемограмма поэта, как обстоятельство образа действия, а точнее - способа преодолевающего движения, - выраженное творительным падежом этого имени "Лермонтовым [...] Прокрасться", что в свете сказанного звучит теперь чистойшей тавтологией: '(Лермонтовым = поэтом) = крадучись -> прокрасться = (быть поэтом)'.

Итак, первая часть завершается чистой формой творческого (поэтова) движения, развоплощенной киномограммой: "Прокрасться, не встретив скал" указывает на динамику лишенную всякого овнешнения, не вызывающую никакого возмущения (не имеющую плана выражения).

Вторая часть оформлена так, что ее можно рассматривать как самостоятельный параллельный вариант обдумываемых Я возможностей, как усовершенствованный (передуманный и перебеленный) первый, и, что наиболее вероятно, - как очередную (уже на другом витке спирали), высшую степень "победы".

Позиционное уподобление "потехи" и "победы" не уравнивает их смыслов, а лишь указывает на их соотношенность, и этим самым в одинаковой мере обращает внимание как на некоторую их родственность, так и на различия.

"Победа" - не процесс, а исход процесса, торжество одной из противоборствующих сторон. "Потеха" - веселье, забава, игра, празднество, торжество. Поэтому последовательность "победа -> потеха" вычленила из обоих общность смысла 'ликовать, торжествовать', а в "потехе" - 'победное торжество-празднество'. Так, кстати, можно толковать отсутствие при "потехе" указания ее объекта ("победа Над", но "потеха" без 'над'). Тогда в "потехе" естественно видеть новое, послепобедное состояние Я, Я-победителя.

Если же "потехой" предполагается здесь тот же объект, что и "победой", если тут имеет место эллипсис, т.е. "потеха [-> "Над временем и тяготеньем"]", то смысловая конфигурация будет иной.

"Потеха" 'над' - превосходство одной из сторон, выражаемое игровым (шутливым, осмеивающим и т. п.) образом, где игровой элемент вводит заведомую истанцию как по отошению к партнеру, так и к своему поведению. "Победа", правда, тоже предполагает финальное превосходство одной из борющихся сторон, но не меняет их семиотической одноранговости. "Потеха" же переводит 'одержавшего верх' по крайней мере на один семиотический уровень выше 'побежденного' партнера, т.е. на метапозицию наблюдателя. И если "потеха" - 'веселье' остается в рамках одной с "победой" реальности, одной и той же системы (или модели мира), то "потеха" 'над' выводит Я в иную реальность, ставит это Я за пределами предыдущей системы и, скорее всего, включает в некую иную, вышестоящую, систему.

Появление имени Севастиана Баха, как и имя Лермонтова, самоочевидно для Цветаевой, но для читателя (слабо владеющего ее поэтическим кодом) оно более чем неожиданное: даже "потеха", читаемая как 'игра', вряд ли в состоянии вызвать такую ассоциацию. Не трудно, однако, догадаться, что это сознательный и логический ход

автора, отображающий резкость перехода из одной (покинутой) в качественно иную (достигнутую) систему, т.е. межсистемную дискретность¹⁷.

Некоторая инокачественность этой новой системы заметна голым глазом: в той доминировал зрительный аспект ("след", "тень", "зеркала"), в этой - звуковой ("Бах", "орган", "эхо"); та была разнородна, разнопредметна, эта - однородна (только звук - "эхо"); та - дискретна (отдельность "тени" и "следа" помимо их родства, что выражено 'запутанной' сложно-подчиненной синтаксической структурой), эта - недискретна ("орган" и "эхо" объединены в одно целое "органное [...] эхо", а синтаксическая структура - одно простое распространенное предложение); та имеет объект действия и цель ("победа *Над*", "Пройти, чтоб [...], Пройти, чтоб [...]"), эта же довлеет себе ("потеха" без указания объекта, т.е. без 'над', и без указания цели, т.е. без 'чтоб'). Но это только в плане выражения.

"Перст" = 'палец' по значению, но стилистически не тождественен ему. Форма "перст" не только повышает ценностный ранг 'пальца', но и выводит его из бытовой, материальной сферы: сублимирует, истончает, и так сказать, лишает телесности. От этого, конечно, "перст" не теряет своей связи с 'пальцем', особенно при наличии полного конкретного имени "Севастиана Баха", но становится его идеальным двойником, его сущностью.

"Перст", как и 'палец' - творческий орган, но узус формы "перст" возводит его в ранг органа чистой творческой энергии, ее вместилища и излучителя¹⁸.

Высший ценностный ранг формы "перст" и бестелесный статус 'пальца' поднимает на тот же уровень и "Севастиана Баха". Бах тут не столько конкретная историческая личность или музыкант-композитор, сколько высшее творческое начало, воплощение (или наименование) духа музыки или проводник творческой музыкальной энергии. Имя Баха поставлено здесь не на место определяемого, а на место определяющего к "персту". Это значит, что "Бах" только конкретизирует степень и род энергии, сосредоточенной в "персте", и указывает на предопределенность его функции: 'творить чистую музыку'.

"Орган" равносильен "Баху" и "персту" как по признаку высшего проявления музыкального инструмента, так и по неотъемлемости от явления "Бах"¹⁹. Но последовательность "Перст -> Бах -> орган" и далее -> "эхо" - 'звук' ставит "орган" в позицию инструмента - преобразователя творческой энергии в звук и звучащую музыку и транслятора из идеальной, неслышимой сферы в реальную, слышимую.

"Эхо" - звук, но опять-таки не обычный, а отражение, двойник звука; звук, оторвавшийся от звука-источника и поэтому обладающий самостоятельностью и безначальностью, возникающий и существующий сам по себе. Этот аспект роднит "эхо" с "перстом": они - идеальные двойники реальных 'звука' и 'пальца', но расположены на противо-положных концах кольца: "перст" через "Баха" и "орган" порождает 'звук', который в свою очередь под видом "эха" вновь обретает свою нетварную сущность и возвращается в исходную сферу.

В контексте предыдущих "след", "тень", 'отражение' в "зеркала" позволительно взглянуть на "эхо" как на их прямой аналог - 'след', 'тень', 'отражение' звука. Тогда более заметной станет и разница между ними. Если первая серия соотносилась непосредственно с Я, то "эхо" только с подразумеваемым 'звуком'. Полным же соответствием тех в данном случае должен быть звук: звук - такой же отпечаток (признак) Я, как и след, тень или отражение, разве только что не зрительный, а акустический. А это значит, что "эхо" - отпечаток второй генерации, не след, а уже след следа, признак признака. Более того: как таковой отпечаток первой генерации, т.е. звук, т.е. эквивалент "следа", "тени" и 'отражения', здесь вовсе не назван, а это очевидным образом повышает самостоятельность, без-причинность и без-телесность "эха" (см. примечание 19).

В контексте же бесплотного "перста" и "Баха" как духа (гения) музыки "эхо" может пониматься двояко: как идеальное до-звуковое состояние звука (как праобраз акустического звука) и как земное акустическое явление, как физический звук, являющийся отражением (и потому назван "эхом") того до-звукового имматериального звука. Последнее вполне естественно видеть в рамках известного толкования земного бытия как несовершенного, грубого отражения (также - отзвука) некоего высшего, запредельного (божественного) плана бытия, толкования, которое отчетливо проглядывает во фразе "Вычеркнуты из зеркал?" (см. выше).

Таким образом, "Перстом Себастиана Баха Органного не тронуть эха" - значительно больше, чем "Не оставить следа, [...] тени", ибо значит 'не овнешнить явленной в себе творческой энергии, не выполнить своего предопределения (миссии), предать, погубить свою сущность'. Превозмочь самое себя, пренебречь своей сущностью - вот смысл "потехи", а объект "потехи" - уже не столько "время и тяготенье", сколько та же собственная сущность.

"Распастся, не оставив праха На урну..." - логичное следствие самоотчуждения, отказа от своего призвания, от предопределенной сущности, явленной в статусе и предназначенности "перста". "Перст" -

не 'палец', а его идея. Аналогично и "прах": это не телесные останки, а материально истонченный их 'символ', останки, возведенные на тот же уровень бытия, что и "перст" - 'прах перста'. Соприсутствие в ближайшем контексте слов "перст", "прах" и "На урну" обнаруживает в "персте" его связь с синонимом "праха" - 'перстью', как в качественном отношении (персть = пыль, прах, земля, плоть), так и в количественном (персть = щепоть, щепотка и "урна" как вместилище 'горсти' праха). "Урна" хотя и предполагает некую материальность, однако - не гроб, а его символический эквивалент, знак памяти, и, кроме того будучи кувшином, она может ассоциироваться с вместилищем души²⁰. Далее: "перст" и "урна" обладают формой и формообразующим началом - "перст" призван организовать звуковую стихию, а "урна" придает форму аморфному "праху". "Распасться, не оставив праха На урну...", таким образом, означает целостное структурное распадение Я и переход в невычленимое состояние, в не заявляющее о себе бытие.

Строением текста "обман" однозначно соотносен с "отказом". "Обман", как и "отказ", является разновидностью коммуникативного акта и предполагает двух его участников. Но механизм обмана, а этим самым и его семантика, значительно сложнее. Во-первых, он строится на разрыве между планом выражения и планом содержания и вытекающей отсюда возможности подмена либо плана выражения либо плана содержания совершенно другим; во-вторых, он требует такого адресата, который по крайней мере в данном акте не предполагает такого разрыва и подмена; и в-третьих, - от адресанта он требует не выявления произведенного подмена²¹. Иначе: обмануть - выдать одно за другое, пользуясь планом выражения другого, и не открыть возникшего несоответствия. Для Я это может означать: подменить свой план выражения (облик, поведение и т. п.) на некий другой, или же, сохраняя свой план выражения, заставить отсылать его к иному содержанию, к иному референту (еще иначе: выдавая свой план выражения за чужой, по формуле 'Я это не Я').

"Выписаться из" повторяет "Вычеркнуться из", с той разницей, что если "вычеркнуться" предполагает самоличное изъятие своего имени (себя) из списка (состава), то "выписаться" - изъять себя из списка (выбыть из заведения) по собственной просьбе, т.е. добившись согласия на это выписывающего (заведующего заведением). "Выписаться", как видно, на много мягче, менее дерзко, менее конфликтно (или даже вовсе бесконфликтно), чем "вычеркнуться". Конфликт смягчается или совсем снимается здесь при помощи компромиссного "обмана": он перенесен с 'я - ты' на омонимию плана выражения, на 'двуязычие' или 'двусистемность'.

"Выписаться" подразумевает такое заведение (дом, учреждение, больница и т. п.), где за человеком закрепляется некоторое место и одновременно человек прикрепляется к предоставленному ему месту. Поэтому "выписаться" - не только 'выбыть вонне, за пределы заведения', но и 'освободить место и освободиться от места', от нежелательной (или ненужной) связи. "Обманом [...] Выписаться" указывает на некий принудительный характер 'приписки' данного 'заведения'. Первая и наиболее вероятная ассоциация в этом случае - больница.

"Широты" - термин географический, взят из языка описания земного шара. Поэтому "Выписаться из широт" - выйти за пределы Земли. Но "широта" - только одна из географических координат. Не 'долгота', а "широта" выбрана тут Цветаевой из-за связи с 'шириной', 'ширью', представлением о 'пространстве-просторе', тогда как 'долгота' нежелательно ассоциировалась бы с длительностью (во времени) и с устремленным путем²². "Широта"- 'ширь', таким образом, совмещает в себе два смысла: земного шара вообще и земной юдоли, поднебесного земного мира (бытия).

Больничное "выписаться из" и географическое "широт" не противоречат друг другу: земной мир мыслится здесь как локус страданий, как локус обреченности (принуждения), как дом смерти²³. "Выписаться"- 'выбыть' за пределы этой 'больницы' можно только через смерть, но никак не путем выздоровления. Следовательно буквальный смысл "Обманом Взять? Выписаться из широт?" - притвориться не здоровым, а умершим. Но "обман" построен на двуязычии, на тождественности (омонимии) плана выражения с расхожим планом содержания. Поэтому то, что для выписывающего заведения есть смерть, для Я должно быть всего лишь ложным (позволяющим обмануть) планом выражения прямо противоположного - воскресения, бессмертия. Так компромиссная, удовлетворяющая обе стороны 'выписка-смерть' оборачивается для Я спасительным "обманом": освобождением Я из-под власти "времени и тяготенья", т.е. смерти, и воскресением.

"Так:", при помощи которого вводятся последних два стиха, придает им характер уточнения, конкретизации "обмана" и "выписки". В связи с этим форма "Временем", перекликаясь дополнительно с аналогичной формой "Лермонтовым" (стих 7), двусмысленна: она одновременно и творительный обстоятельство места ("как океаном") и творительный обстоятельство образа действия. Иначе говоря, "время" понимается тут и как подлежащее преодолению разделяющее пространство, граница (подобно "Кавказу"), и как путь сообщения (ср. "как океаном" и "по Кавказу"), и как транспортное средство или состояние Я. Имея смысл

границы и пути сообщения и описанное при помощи акватических терминов ("как океаном Прокрасться, не встревожив вод..."), время функционально уравнивается здесь с мифологическими потусторонними акваториями типа Леты, Стикса, моря и т. п. Понимаемое как пространство-граница ("океан" и "Прокрасться" предполагают наличие другой стороны, другого берега) время мыслится здесь как конечное, за краем которого ожидается иной 'за-временный' или 'вне-временный' мир, мир, где времени уже нет (мифологическое царство блаженных, Царство Божие и т. п.)²⁴. Поэтому "Временем как океаном Прокрасться" - только разновидность потусторонней переправы души усопшего ('Выписавшейся из широт' Я) в царство блаженных.

"Обманом Взять" и "Временем как океаном Прокрасться" с их настойчивой перекличкой творительного падежа вписывает во "время" смысл смерти²⁵, в результате чего получается 'Смертью как океаном Прокрасться', где 'смертью' значит и состояние, средство обмана (=умерши), и путь сообщения (тоже требующий умереть). "Обман" же сводится, как уже говорилось, к иному пониманию Я смерти - смерти как высвобождения из узилища "времени и тяготенья", как воскресения в бессмертие²⁶.

Описание времени в акватических категориях ("Временем как океаном", "не встревожив вод") воспринимается здесь вполне закономерно, так как опирается на одинаково древнее как и общеизвестное образное представление времени текущей водой (в частности, рекой), но тем не менее уместо присмотреться к этим 'водам' повнимательнее²⁷.

Синтаксическая позиция "вод" не однозначна. Они с равным успехом могут быть соотнесены со "временем" ("Временем [...] Прокрасться, не встревожив [его] вод") и с "океаном" ("океаном Прокрасться, не встревожив [его] вод"). В обоих однако случаях "воды" таят в себе опасность для Я - отсюда необходимость "Прокрасться, [...] не встревожив" их. В контексте уже выявленного смысла переправы через воду в потустороннем царстве душ, эти опасные для Я "воды" естественно читаются как вода забвения, вода смерти, которая не столько умерщвляет, сколько ввергает в пассивное, инертное состояние или - в варианте сказочной мертвой воды - срачивает, не не оживляет, расчлененное тело. Надо ли говорить, что ни одно - инертность, ни другое - восстановление телесного облика, оборачивающееся возвратом в покинутое узилище, - для Цветаевского Я неприемлемы?

Теперь "Временем как океаном Прокрасться, не встревожив вод..." звучит так: 'При помощи смерти (=умерши) и через смерть (=царство смерти) прокрасться, не встревожив смерти', где "прокрасться" значит 'воскреснуть', а финальное многоточие подразумевает 'в царство

вечной жизни'. Легко заметить, что "время"- 'смерть' здесь амбивалентно: с одной стороны оно родственно мертвым водам и является собой окончательную смерть, угрожает инертным, косным состоянием, а с другой - оно лишь переходное состояние души, смерть мнимая (временная), условие воскресения в вечность.

Если, наконец, учесть навязываемое текстом сопоставление "Лермонтовым по Кавказу Прокрасться" и "Временем как океаном Прокрасться", то явственнее станет еще одна особенность "времени". Обстоятельство места ("по Кавказу") здесь снято и перенесено на "время": будучи временем оно становится здесь также и своеобразным пространством. А это значит, что форма "временем" соотнесена здесь не с формой "Лермонтовым", а с обстоятельством "по Кавказу". Соответствия Лермонтову тут нет, а если и есть и настаивать на нем, то оно сливается и с обстоятельством образа действия и с обстоятельством места. Я, следовательно, тут уже не отличимо от "времени" (наглядная реализация "обмана" в плане выражения), хотя и мыслит себя обособленно ("Прокрасться"). Показательно, кроме того, что сравнительный оборот "как океаном", единственный в стихотворении и не имеющий своего соответствия во второй строфе, появляется в самом значимом месте текста - в его финале²⁸. В пределах своей строфы он - следствие "обмана": одно используется в роли другого, "время" вместо более естественного пути сообщения "океана". Но это не все. "Океан" поставлен здесь в позицию языка описания, а "время" - в позицию описываемого объекта. Первый по своей роли, как правило, более понятен и привычен, менее сложен, второй же трактуется как нечто более сложное, не самоочевидное, требующее объяснения или описания, в результате чего "время" противопоставляется "океану" как высшее низшему, как непривычное привычному, как не имеющее формы оформленному. Если теперь учесть родственность смыслов "времени" и "океана", то "время" - высшая форма бытия, а "океан" - низшая, "время" - высшая форма смерти, а "океан" - низшая. Более того: если "временем" значит 'при помощи смерти и через смерть', то упрощающее "как океаном" надо понимать как путь достижения высшего при помощи низшего, высшей смерти при помощи низшей смерти ("обмана"). Так осуществляется и этот - очередной, а в тексте последний - переход Я на высший уровень бытия.

Примечания

- ¹ Текст воспроизводится по переизданию: Марина Цветаева, *После России. 1922-1925.* (Париж 1928) YMCA-PRESS, Paris 1976, с. 90. Дальше ссылки на это издание даются сокращенно: *ПР* с указанием страницы.
- ² После детального разбора вся излагаемая тут картина может принципиально измениться, но пока имеет смысл показать ее так, как она представляется при предварительном ознакомлении с текстом.
- ³ Будь первое "А может" единственным, оно могло бы упразднить подразумеваемые предыдущие варианты, но появление второго "А может" (в стихе 9) заставляет рассматривать их все как параллельные и удерживаемые в памяти (учитываемые) говорящим субъектом.
- ⁴ Ср. рассуждения Цветаевой о без-начальности и без-конечности в ее автобиографической прозе "Дом у старого Пимена":
"Когда я все дальше и дальше заносу голову в прошлое, стараясь установить, уловить, кого я первого, самого первого, в самом первом детстве, до-детстве, любила, - и отчаиваюсь, ибо у самого первого (зеленой актрисы из "Виндзорских проказниц") оказывается еще более первый (зеленая кукла в пассаже), а у этого самого - еще более *самый* (чужая дама на Патриарших прудах) и т. д. и т. д. (только в другую даль!) - [...] - а я сама - в неучтимом положении любившего отродясь, - до-родясь: сразу начавшего с второго, а может быть сотого... в положении продолжения без начала, в положении отрожденного продолжения... Но конца у этого словесного периода, по самой внутренней его бесконечности, быть не может."
Марина Цветаева, *Избранная проза в двух томах. 1917-1937. Предисловие Иосифа Бродского. Том второй.* Russica Publishers, Inc. New York 1979, с. 231.
Дальше ссылки на это издание даются сокращенно: *Проза I* и *Проза II* с указанием страницы.
- ⁵ Ср. в стихотворении "Ваш нежный рот - сплошное целованье..." из цикла "Комедьянт", где после перебора-поиска адекватного наименования следует отказ от них как от безразличного плана выражения в пользу неоформленного словом плана содержания (см. J. Faturo, Введение в литературоведение. Часть II. Katowice 1980, S. 224-226):

- Души печаль, очей очарованье,
Пера ли росчерк - ах! - не все равно ли,

Как назовут сие уста - доколе
Ваш нежный рот - сплошное целованье!

Цит. по изданию: Марина Цветаева, *Стихотворения и поэмы. В пяти томах. Том второй: Стихотворения 1917-1922*. Russica Publishers, Inc. New York 1982, с. 244. Дальше ссылки на это издание даются сокращенно: *СИП* с указанием тома и страницы.

- 6 Само собой разумеется, что идеалом (инвариантом) был бы здесь для Цветаевского Я некий способ совпадающий с целью, или иначе: способ с нулевым планом выражения, некое не-действие, некое деятельное недействие. Только не-действие Цветаевской системой принципиально исключается, так как предполагает инертное, косное, не-творческое состояние. А только действие вносит нежелательный и подлежащий преодолению разрыв между субъектом действия и объектом действия (даже если последним является сам этот субъект). Деятельное же недействие - тот предел, где объект и субъект сливаются воедино и где цель и причина - одно и то же. Это состояние родственно средневековому божественному Перводвижению - *Primum Mobile* - которое мыслится как лишенное всякого плана выражения и которое порождает все остальные движения не путем физического воздействия вовне, а путем возбуждения (индукции) таких состояний, которые от всего сущего требуют внутренних трансформаций вплоть до отождествления с возбуждающим эти состояния *Primum Mobile*. Не исключено, что и Цветаевский мотив стен (а затем - выписки из широт) восходит к этой именно модели мира и, в частности, к ее литературной реализации в "Божественной Комедии" Данте (в *Paradiso*, XXX). Детальную реконструкцию этой модели см. в: Clive Staples Lewis, *The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge University Press, Cambridge 1964. О связи Цветаевской модели мира и поведенческой кинограммы Цветаевского Я с греко-византийской теологической традицией см. в: Jerzy Faryno, *Мифологизм и теологизм Цветаевой ("Магдалина" - "Царь-Девница" - "Переулочки")*. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 18, Wien 1985, в частности, стр. 233-238 и стр. 397-404 (глава "Some Aspects of Cvetaeva's Poetics").
- 7 Аналогично статусу белового текста. Но тогда раньше сказанное получало бы статус предшествующих редакций, не вычеркнутых черновиков. Однако это только метафора, так как Цветаевское Я не стремится к порождению какого-либо текста, наоборот - коммуникативная ситуация Цветаевского субъекта строится по принципу дешифровки (а не шифровки), т.е. по принципу углубления в текст (смысл) и отождествления с породившим этот текст (будь то некое словесное образование или же реальная ситуация) смысловым началом (см. примечание 8).
- 8 Элементарные, но не самостоятельные. Вторая часть (особенно стихи 9-11 и 13-14) будет едва ли понятна без первой, а точнее без стихов 1-2. Поэтому удобнее всего называть их частями, а не текстовыми

единствами. Наиболее же адекватно композиция этого стихотворения (да и большинства произведений Цветаевой) описывается термином Смирнова "повтор прекращенного повтора", который подразумевает как семантический повтор уже имеющегося сегмента высказывания, так и повтор в плане выражения. Первый ведет к модификации (трансформации) семантики, второй же - к укрупнению композиционной субтекстовой единицы. Критерий "повтора прекращенного повтора" обнаруживает фактическую сегментацию исследуемого текста, и - самое важное - устраняет практикуемое до сих пор ошибочное и навязываемое текстам членение на одинаковые сегменты, тогда как на деле очередной сегмент в обязательном порядке должен быть крупнее предыдущего (если он является повтором плана выражения). Ср.: Игорь П. Смирнов, О специфике художественной (литературной) памяти. "Wiener Slawistischer Almanach", Band 16. Wien 1985; Игорь П. Смирнов, Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, Wien 1985, SS. 19-24, 146; Игорь П. Смирнов, Два типа рекуррентности: ПОЭЗИЯ vs. ПРОЗА. "Wiener Slawistischer Almanach", Band 15, Wien 1985, SS. 261-272. При этом в свете вскрытых Смирновым механизмов рекуррентности семантический повтор - не только модификация предшествующих смыслов, но и их экспликация, движение 'вспять', т.е. к исходным смысловым инстанциям. Наиболее отчетливо данный механизм выражен именно у Цветаевой - он выражается не только в явной эксплицирующей (дешифрующей) установке лирического (говорящего) Цветаевского субъекта, но и в Цветаевской сюжете. Так в "Прокрасться..." его основной сюжет - движение от внешнего (имеющего план выражения) к семантическому (без плана выражения), от физического движения к движению семантическому, построенному на семантике "обмана" (и на мене местами плана выражения и плана содержания в самом знаке, т.е. на трансформации знака в перевернутый - или вывернутый наизнанку - новый знак). Равным образом движется вспять и вся мотивика: от 'поэта' (Лермонтов) к 'предсловесной музыке' (Бах) и затем от 'неслышной музыки' к 'космогоническим водам' (где 'воды' выводятся из имени Вах; 'космогония' из анаграммы "Бах" - 'Бог', но и из имени "Севастиан", восходящего к sebastos - 'высокопочтимый', 'священный'); если к тому учесть, что инициальная 'семена' текста могла бы формулироваться как "Я" (точнее: "Я" считающее себя 'поэтом'), то сюжет движется к 'архе-семе' этого "Я" и эксплицирует ее как сему 'вода' (что имеет свои основания в частой у Цветаевой дешифровке своего имени "Марина" как marina, т.е. морская (вода) и в еще более частом отождествлении Цветаевского Я с акватическим началом), а все вместе ведет к преодолению Цветаевским Я его исконной собственной сущности, к освобождению от этого оформляющего и определяющего начала (если же "Я" читать как синоним 'поэта', то это был бы одновременно и отказ от всякой креативности; тогда, в частности, стихотворение "Про -

красться..." позволительно было бы читать как попытку прервать и трансформировать культурную мифологию 'поэтова творенья', как 'бессмертного ("нерукотворного") двойника самого поэта' и литературную традицию Горация "Exegi monumentum..." и Пушкина "Я памятник себе воздвиг нерукотворный...").

- 9 Примечательно, что Цветаева употребила здесь глагол "не оставить" вместо какого-нибудь более уместного эквивалента смысла 'отбросить, откинуть тень'. Этот выбор явственнее всего говорит о том, что "Я" стремится тут не к отрыву от 'тени', а к состоянию 'не иметь никакой тени', целиком дематериализоваться и лишиться какой-либо удвоенности ('не иметь двойника'). Так, например, в стихотворении "Наяда" (1 августа 1928; *Силл III*, с. 139-141) "тень" ситуируется как начало разъединяющее "Я" на актуальный субъект и идеальную сущность и препятствующее их слиянию:

Как вступлю в тебя, брак,
Раз меж мною - и мною ж -

Что? Да нос на тени,
Соглядатай извечный -
(Свой же). Все, что бы ни -
Что? Да все, если нечто!

Узнаю тебя, бис,
Как тебя ни зови:
Нынче - нос, завтра - мыс, -
Вечный третий в любви!

Соотнесенность "тени" с "бисом" указывает на связь "тени" у Цветаевой с обособляющим материальным и чувственным началом и на противопоставление 'чувственной любви' 'любви божественной', являющей собой Цветаевскую трансформацию 'любви-движения' возбуждаемой в универсуме сферой Перводвижения (сферой *Primum Mobile*; см. примечание 6).

Кроме того в контексте слов "На стенах..." нельзя не вспомнить тени-призрака в "Гамлете", тем более, что в этот период Цветаева обращалась к теме Гамлета несколько раз: стихотворения "Офелия - Гамлету" и "Офелия - в защиту королевы" написаны 28 февраля 1923 года, стихотворение "Диалог Гамлета с совестью" (см. *ПР*, с. 59, 60 и 93 или *Силл III*, с. 52-53 и 79). Необходимо еще учитывать вполне однозначную соотнесенность "тени" и "души", например, в "Доме у старого Пимена" (*Проза II*, с. 223):

"Мать. Мать она была сыну, не дочерям. Да простит мне ее тень и да увидит, что я прежде всего и после всего - не сужу".

Подчеркнем, однако, что Цветаевская система дифференцирует "душу" и "дух" и градуирует их по признаку 'более материальное' (душа) - 'более идеальное' (дух): если 'тело' - узилище для души, то

‘душа’ такое же узилище для духа; дабы полностью освободиться от материальности ото всяких ограничивающих земных связей, необходимо освободиться и от ‘души’; но и высвобожденный ‘дух’ - не предел Цветаевских трансформаций: далее предполагается развоплощение в чистую ‘мысль’ или в чистый ‘смысл’ лишенный всякого плана выражения.

- ¹⁰ Ср. *Бытие* 1: 26 "И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему" и 1: 27 "И сотворил Бог человека по образу Своему"; *Исход* 32: 33 "Господь сказал Моисею: того, кто согрешил предо Мною, изглажу из книги Моей"; *Псалтирь* 138: 16 "в твоей книге записаны все дни, для меня назначенные, когда ни одного из них еще не было."; *Иов* 37: 18 "Ты ли с Ним распростер небеса, твердые, как литое зеркало?"
- ¹¹ Ср. в *Послании Иакова* 1: 22-27 "Будьте же исполнители слова, а не слышатели только, обманывающие самих себя. Ибо, кто слушает слово и не исполняет, тот подобен человеку, рассматривающему природные черты лица своего в зеркале: Он посмотрел на себя, отошел - и тотчас забыл: каков он. Но кто вникает в закон совершенный, закон свободы, и пребудет в нем, тот, будучи не слушателем забывчивым, но исполнителем дела, блажен будет в своем действовании. [...] Чистое и непорочное благочестие пред Богом и Отцем есть то, чтобы [...] хранить себя неоскверненным от мира."
- ¹² Ср. уподобление "горы" - "стенам" и "крыше мира", с которой начинается "в небо спуск" в стихотворении "С этой горы..." (30-го августа 1923; *ПР*, с.115):

С этой горы, как с крыши
Мира, где в небо спуск.
[...]
...С этой горы, как с Трои
Красных - стен.

Ср. еще в эссе "Посмертный подарок" (о поэме Гронского "Белла-Донна"): "Но взять - и так дать - горы, область в природе самую оформленную, самую до-созданную и, при всех безднах, самую ограниченную, живую границу ноге и глазу! - самую отграниченную и не сливающую, - да дать ее еще не в ее исключительном миге - лавине, а в покое, в ее, так сказать, горной бытности, в покое, нарушенном только человеком, *взять самую область формы и дать ее в адекват формы стихотворной* это уже действительно, вторично создать этот горный цирк. (Его слово, кстати, настолько лучше обычного "амфитеатра".) Но это еще не все, ибо он не горный цирк дает, а человека в горном цирке, движение человека в неподвижности гор, и не себя, человека, а целую тройную трагедию восхождения, отказа,

падения и спасения, в окружении разбушевавшихся стихий на арене горного цирка." (*ПрозаII*, с. 129).

- 13 "Кавказ", подразумеваемый 'Демон' и явственное в "Прокрасться" 'красть' со смыслом 'внезаконности' приводят на мысль иного героя, соперничавшего с начальным божеством и отказавшего ему в послушании - Прометея, похитителя небесного света или огня. Ассоциация с Прометеем в данном случае слишком произвольна, но она помогает глубже вникнуть в загадочное "прокрасться" и видеть в нем признак свето- или огне-носности 'прокрадывающегося' (Я), признак, который приписывается Цветаевой ее Богу, с одной стороны, а с другой - ее Поэту (уравниваемому с Богом творческому началу). Ср. хотя бы "Это пеплы сокровищ..." (17-го сентября 1922; *ПР*, с. 42):

Значит Бог в мои двери -
Раз дом сгорел!
[...]
Как отвесное пламя
Дух - из ранних седин!

и "Поэт - издалека заводит речь..." (8-го апреля 1923; *ПР* 78) из цикла "Поэты";

[...]
- ибо путь комет
Поэтов путь: жжя, а не согревая
[...]

В связи с этими ассоциациями небезынтересно напомнить слова Ольги Фрейденберг о том, что "в мифе ворами всегда служат похитители света", и сопровождающий их комментарий: "Похититель огня и света (φωσ-φωρος - это «вор» не в современном смысле, а именно 'светоноситель' и 'светоуноситель', ибо в мировом фольклоре исчезновение света изображается как его похищение, а олицетворенной метафорой такого похищения и будет φῶρ, и так будет наречен «крадущий» уже в социальной действительности." О л ь г а М. Ф р е й д е н б е р г, *Миф и литература древности*. Москва 1978, с. 30 и 536.

- 14 Ср. заключительные слова "Нездешнего вечера" и вынесенные в конец стихи из Лермонтовского "Ангела": "И как бы ни побеждали *здесь* утра и вечера, и как бы по-разному - всеисторически или бесшумно - мы, участники того нездешнего вечера, ни умирали - последним звучанием наших уст было и будет:

И звуков небес заменить не могли
Ей *скучные* песни земли."

(Проза II, с. 141).

- 15 В контексте "Поэтов" явственным становится программный характер стихотворения "Прокрасться...". Идея творца-поэта теперь видна не только в 'кривой' движения или в признаке 'воровства' (см. примечание 13), но и в "Вычеркнуться" и "Выписаться", в "потехе" и "обмане". Ср.: "Он тот, кто смешивает карты, Обманывает вес и счет"; "Тот, чьи следы - всегда простыли!"; "Невписанные в окоем"; "(Нечислящимся в ваших справочниках, Им свалочная яма - дом)"; (IP, с. 78).

- 16 Ср. в "Световом ливне": "Книга посвящена Лермонтову. (Брату?). Осиянность - омраченности. Тяготение естественное: общая тяга к пропасти: пропасть. Пастернак и Лермонтов. Родные и врозь идущие, как два крыла." (Проза I, с. 137). В "Эпос и лирика современной России": "Есть рожденные поэты - Пастернак." (Проза II, с. 21). В "Посмертном подарке": "Показателен для молодого годами поэта и сам выбор темы (Если допустить, что поэт тему выбирает.) О чем в девятнадцать лет? О любви. (Лермонтов в шестнадцать лет "Парус", но это и среди Лермоновых - исключение)." (Проза II, с. 129).

Творительный "Лермонтовым" можно читать также и как метаморфозу, тогда обнаруживается еще один смысл - отказ от своего имени (как реализация "Вычеркнуться") и подмена его чужим, тоже лишенным статуса имени собственного и возведенным в ранг безымянной модели, т.е. 'кинемограммы поэта'. Ср. в связи с такой интерпретацией следующую трактовку имени собственного в "Хлыстовках" в описании "хлыстовского гнезда" (Проза II, с. 146): "Это был не вход, а переход: [...]. И, вдруг, озарение: а ведь не вход, не переход, - выход! (Ведь первый дом - всегда последний дом!) И не только из города Тарусы выход, - из всех городов! Из всех Тарус, стен, уз, из собственного имени, из собственной кожи - выход! Из всякой плоти - в простор."

- 17 Забегая вперед можно сказать, что здесь произошло 'оттолкновение' от 'земной тверди' и выход в 'новое измерение'. В резкости перехода на уровне текста позволительно видеть программный Цветаевский изоморфизм поэтической формы и изображаемого, по словам самой Цветаевой - "адекват формы стихотворной" (см. примечание 12), изоморфизм, который ей служит также и мерой 'поэзии' вообще. Так она, например, читает Пастернака (см. "Световой ливень") и Гронского. Ср. еще в "Посмертном подарке" (Проза II, с. 127): "Не сомневаюсь, что пиши Гронский о море, то мерой его слога была бы не высота, а глубина. Море пишется морем и гранит гранитом, каждая вещь своим же веществом посредством основной его функции. Так море поэтом не пишется, а дышится, гора поэтом не пишется, а громоздится. Сила слова в степени его преосуществляемости в вещество являемого. Поскольку поэт причастен стихии,

а Гронский данной поэмы весь - ее, он говорит - ее языком, верней, она говорит - его ртом."

- ¹⁸ Ср. в эссе "Кедр" (*Проза I*, 163): "Жест выращивания у него в руке." и "Наталья Гончарова" (*Проза I*, 334) о машине: "Убийца всего творческого начала: от руки, творящей, до творения этой руки. Убийца всего «от руки», всего творчества, всей Гончаровой."

- ¹⁹ В контексте стихотворения "Не надо ее окликать..." (7-го февраля 1923; *ПР*, с. 50) "орган" - основа бытия, самая глубокая сущность отдельного явления (личности) и самая высокая мироздания:

До самых органных низов
Встревожена - творческий страх
Вторжения - бойся, с высот
- Все крепости на пропасть! -
Пожалуй - органом вспоеет.

Обретая сущность, совлекая поверхностные материальные оболочки, Цветаевское "Я" возносится на уровень мировой сущности, сливается с ней. С этой точки зрения переход в данном стихотворении от Лермонтова к Баху, от лирики к музыке - необходимость. Ср. в "Поэме воздуха" (*Сип IV*, с. 284):

Семь в основе лиры,
Семь в основе мира.
Раз основа лиры -
Семь, основа мира -
Лирика. Так глыбы
Фив по звуку лиры...

(Разбор см. в статье: М. П. Г а с п а р о в, "Поэма воздуха" Марины Цветаевой: опыт интерпретации.)В: (*Труды по знаковым системам XV*. Тарту 1982, с. 125.) Иначе говоря, лирика (Лермонтов) выявляет свою более глубокую сущность - музыку (Баха). Не исключено, что имя Баха вводится здесь из-за его звуковой родственности с 'Бог' и таит в себе смысл приближения к божественному началу (см. примечание 8). А если учесть, что немецкое *Bach* значит ручей, поток, то "Бах" означало бы еще приближение Я к запредельным водам Цветаевского мироздания (ср. эксплицитную связь музыки и ручьев в "Прорицаниями рокоша..." - 4 мая 1923; *ПР*, 86 - из цикла "Ручьи").

Если учесть более широкий Цветаевский контекст, то станет ясно что "Бах" в данном случае все-таки не 'Бог', а идеал творческого (в том числе и 'поэтического') начала. Так, например, в терминах 'звука' и 'эха' моделируется Цветаевой 'архи-поэт' Рильке в стихотворении "Новогоднее" (*Сип IV*, с. 276), написанном 7-го февраля 1927 года:

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

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

Созданная в том же году "Поэма Воздуха" (СиП IV, с. 278-286) несколько проясняет стратификацию Цветаевского универсума: звуковая зона (в поэме - зона "гуда") следует после акватической. Поэтому описание Рильке в терминах "звука" и "эха" ситуирует его уже в области Божественного Логоса (с тем, что Цветаевский Бог динамичен и все время 'удаляется' от какой-либо постижимой ипостаси, что в "Новогоднем" выражено, в частности, словами: "Не один ведь Бог? Над ним другой ведь Бог? Как пишется на новом месте? Впрочем есть ты - есть стих: сам и есть ты - Стих!). В "Прокрасться..." переход от 'акватичности' к 'акустичности' менее отчетлив, однако и тут он наблюдается в последовательности "Бах" -> "оргáн" -> "эхо". Это значит, что мотивы "океан", "вóды", появляющиеся в финале стихотворения, - не производны от "Баха" и что они эксплицированы из отсутствующего в тексте имени "Марина" (см. примечание 8). На это указывает и последовательность в стихотворении "Новогоднее" - после мотивов "Звука" и "Эха" (затем "стиха" и "рифмы") Цветаевская система акватичности уже не предполагает. Но она вводится как эквивалент Цветаевского "Я" и как метафора слияния обеих сущностей-логосов:

- До свиданья! До знакомства!
Свидимся - не знаю, но - споемся.

С мне-самой неведомой землею -
С целым морем, Райнер, с целой мною!

Не разъехаться - черкни заране.
С новым звуконачертаньем, Райнер!

В небе лестница, по ней с Дарами...
С новым рукоположением, Райнер!

- Чтоб не залили держу ладонью. -
Поверх Роны и поверх Ragoñ'a,
Поверх явной и сплошной разлуки
Райнеру - Мария - Рильке - в руки.

Пересылка 'Письма-послания' "Поверх Роны"="Поверх [...] разлуки" проливает определенный свет на 'прокрасться' "не встревожив

вод": тут речь о преодолении нетождества "Я" с собственной (наивысшей, самой глубокой) сущностью, нетождества, которое вытекает из обреченности 'духа' на пребывание в 'сковывающей' земной ипостаси'. Так на самом глубоком уровне стихотворения реализуется архесюжет Лермонтовского "Ангела", но уже в ином решении: не в виде 'тоски', а в виде 'отказа быть'.

- 20 Слово "персть" имеется, например, в "Поэме воздуха" (*Сип IV*, с. 282):

Танец -
Ввысь! Таков от клиник
Путь: сперва не тянет
Персть, потом не примет
Ног. Без дна, а тверже
Льдов! Закон отсуствий
Всех: сперва не держит
Твердь, потом не пустит
В вес.

По поводу "праха" и "урны" ср. в "Земных приметах" (*Проза I*, с. 112):

"Лазарь, возвращающийся *оттуда*: мертвый к живым, и Орфей, спускающийся *туда*: живой к мертвым... Разверстая яма и Елисейские поля. - Ах, ясно! - Лазарь оттуда мог принести только тлен: дух, в Жизнь воскресший, в жизнь не «воскресает». Орфей же из жизни ушел - в Жизнь. Без чужого веления; жаждой своей.

* * *

(А, может быть, просто обряд погребения? Там - урна, здесь - склеп. Орфею навстречу в Аиде двинулся призрак, из пепла восставший. А Марии и Марфе - труп)"

И еще в эссе "Пленный дух" (*Проза II*, с. 120):

"Вот на вас по каким-то мосткам, отделяясь от какого-то здания, с тростью в руке, в застывшей позе полета - идет человек. Человек? А не та последняя форма человека, которая остается после сожжения: дохнешь - рассыпется. Не чистый дух? Да, дух в пальто, и на пальто шесть пуговиц - считала, но какой счет, какой вес когда-либо кого-либо убедил? Разубедил?"

Как видно, "праху" присваивается Цветаевой иной статус, чем "труп" (т.е. телу умершего), родственный 'духу'; от материальности "праха" в 'духе' сохраняется его причастность к 'форме'. Будучи на ином уровне бытия, "прах"-'дух' еще не полностью 'свободен'. Очередная задача - высвободиться и из этого ограничения, "Распасться", т.е. не только предотвратить возможность восстановления прежнего статуса (из "пепла" - "призрака", 'духа'), но и перейти в новую форму бытия, обрести новый статус.

Мотив "кувшина" имеется в стихотворении "Куст" (Около 20 августа 1934; *Сип III*, с. 176-177):

Что нужно кусту от меня?
[...]
А мне от куста - тишины:
Той - между молчаньем и речью,
[...]

Той - до всего, после всего.
Гул множеств, идущих на форум.
Ну - шума ушного того,
Все соединилось - в котором.

Как будто бы все кувшины
Востока - на знойное всхолмье.
Такой от куста - тишины,
Полнее не выразишь: полной.,

где "кувины Востока" предполагают не "прах", а 'джинов-духов'.

- 21 Последнее условие особенно существенно, так как от выявления адресантом подмена и момент этого выявления переведет весь акт (сообщение) либо в игровой план (актерского характера) либо в шутку (успешную, в случае своевременного выявления, и неудачную, в случае запоздавшего).
- 22 Выбор "широты", в не 'долготы' может диктоваться также зрительным (начертательным) образом карты, где долгота ассоциируется с вертикалью. Но в контексте 'музыкальности' предыдущей строфы и последующего "Выписаться" 'долгота' может вводить нежелательный признак длящегося реального звука, тогда как "широта" весьма естественно подразумевает нотную разлинованность. Находясь на уровне 'беззвучного звука' Я стремится выйти за пределы звукового нотного континуума. Ср. в стихотворении "Рельсы" (10 июля 1923; *ПР*, с. 100):

В некой разлинованности нотной
Нежась на подобие простынь -
Железнодорожные полотна,
Рельсовая режущая синь.
[...]
Это - остаются. Боль как нота
Высящаяся... Поверх любви
Высящаяся... Женою Лота
Насыпью застывшие столбы.

В стихотворении "Есть час Души..." (14 августа 1923; *ПР*, с. 104) из цикла "Час души":

С глаз - всё завесы! Всё следы -
Вспять! На линейках - нот -
Нет! Час Души, как час Беды,
Дитя, и час сей - бьет.

И еще в стихотворении "Последний моряк" (15 сентября 1923; *ПР*, с. 118):

О ты - из всех залинейных нот
Нижайшая! - Кончим распрю!

Этим по всей вероятности, объясняется и употребление 'широты' в множественном числе.

- 23 Интересно отметить, что в цитированном выше (примечание 22) стихотворении "Есть час Души..." встречается и медицинский термин - "лекарский нож", соотнесенный с "линейками" и "нотами". Кроме того см. в примечании 20 выдержку из "Поэмы воздуха", где "клиники" даны именно в аспекте смерти. См. также толкование "клиник" как "домов смерти" в цит. уже статье Гаспарова (с.133).
- 24 "Время" и "воды" мыслятся тут как промежуточная сфера между твердью земной и твердью небесной, как окончательная граница 'мира сего'. Так, кстати, понимается время в библейской традиции: как оболочка (контур) земного бытия, за которой царствует вечность. См.: *Даниила* 12: 4-7; *Марк* 1: 15; *Иоанн* 5: 25. При этом важно отметить, что данная оболочка охватывает также царство усопших, царство душ.
- 25 Ср. наличие во "времени" смысла 'смерти' (но и 'воскресения') в словах Христа "время Мое близко" (*Матфей* 26: 18).
- 26 Ср. хотя бы в примечании 20 выдержку из "Земных примет". О понимании смерти Цветаевой см. ук. соч. Гаспарова (особенно с. 130).
- 27 Но очень важно, что тут у Цветаевой 'вода' дана в виде "океана", который в других произведениях противопоставляется "морю" и "рекам" как водам живым и этим самым уподобляется стоячим водам. См. хотя бы в очерке "Наталья Гончарова", где океан определен как "место пусто": "Океан не цветет и не работает. А если и цветет (коралл, например), то мертвое цветение, вроде инея" (*Проза I*, с. 319); в "Доме у старого Пимена" речь, в свою очередь, о "недвижных водах Леты" и о "стоячей воде" как образе косного, безжизненного и бездвижного мира (*Проза II*, с. 221 и 229).