М. Л. Гаспаров

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

(Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. - СПб., 2001. - С. 136-149)

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

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

Общая литературная ситуация в передовой поэзии этого времени тоже известна. К 1910 г. завершил свой цикл развития символизм, вожди его перестали быть группой и пошли каждый своим путем; выработанная ими поэтика - очень богатый и пестрый набор образов, эмоций, стиля, стиха - осталась достоянием учеников. Именно набор, а не "система": системой поэтика символизма была только в творчестве каждого отдельного из ведущих поэтов, а для наследников она распалась на кучу приемов, некое стилистическое эсперанто, преимущественно из брюсовских элементов, в котором каждый должен был разбираться по-своему. Это - то, о чем Пастернакак сам принадлежавший к этому поколению и к этой среде, писал потом в юбилейной инвективе Брюсову: "И мы на перья разодрали крылья". Задача, стоявшая перед каждым из молодых поэтов, от В. Шершеневича и Над. Львовой (которых Брюсов, как кажется, считал "первыми учениками" своей школы) до Пастернака и Цветаевой, состояла в том, чтобы связать из этих общих перьев собственные крылья (Икаровы, так сказать), выработать индивидуальную манеру, - или же остаться неразличимым в массовой эпигонской поэзии. Брюсов со своей новой кафедры в "Русской мысли" именно с этой точки зрения судил и оценивал поток новых стихов, по каждому случаю напоминая, что у них, старших, все это уже было и что для новизны и индивидуальности требуется что-то большее, а в ожидании этого неопределенного "чего-то" одинаково высокомерно-снисходительно похваливал и Анну Ахматову, и какого-нибудь Александра Булдеева. Вся эта обстановка очень интересна для исследования, хотя, к нашему стыду, молодая московская поэзия этих лет изучается гораздо меньше, чем молодая петербургская, группировавшаяся вокруг Цеха поэтов.

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

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

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

Во-вторых, она затрудняла подачу материала: в стихах, которые пишутся день за днем, одни впечатления перебивают другие, отступают на несколько дней и потом возвращаются опять, - как же их подавать, подряд, по перекличке дней, или циклами, по перекличке тем? Здесь Цветаева так и не нашла единого выхода, некоторые темы так и остались у нее вывалившимися из дневникового ряда, как "Стихи к Блоку" и "Лебединый стан"; а при некоторых стихотворениях печатались извиняющиеся перед самой собой приписки: "Перенесено сюда по внутреннему сродству" (наиболее дальний перенос - последнее стихотворение в цикле "Бессонница"). При издании "Вечернего альбома", как известно, Цветаева все-таки пошла навстречу удобству читателей и разнесла стихи по темам, по трем разделам, в зависимости от источников вдохновения: быт, душевная жизнь, читаные книги. Принят был "Вечерний альбом", как мы знаем, сдержанно-хорошо, - отмечалась, конечно, вызывающая интимность, "словно заглянул нескромно через полузакрытое окно в чужую квартиру" (Брюсов); но вызывающая позиция в это время входила в правила хорошего поэтического тона и сама по себе никого не отпугивала, Наоборот, когда через два года появился "Волшебный фонарь", то отношение к нему оказалось гораздо прохладнее - именно потому, что в нем уже не было вызывающей новизны и он воспринимался читателями как самоповторение.

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

Могу ли не вспоминать я

Тот запах White Rose и чая

И севрские фигурки

Над пышащим камельком...

Мы были: я - в пышном платье

Из чуть золотого фая,

Вы - в вязаной черной куртке

С крылатым воротником...

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

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

...Ночи душные, скушные...

...Просит нищий грошик

Да ребята гоняют кошку...

...Где-то в ночи Человек тонет...

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

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

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

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

Два зарева! - нет, зеркала!

Нет, два недута!

Два серафических жезла,

Два черных круга... -

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

...Дымят - полярных.

самое незаметное слово в стихотворении. А дальше:

Ужасные! Пламень и мрак!

Две черные ямы... -

где будет сказуемое? В самом конце стихотворения:

Встают - два солнца, два жерла,

- Нет, два алмаза! -

Подземной бездны зеркала:

Два смертных глаза.

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

Другой пример - тоже про глаза, тоже 1921 год - первое стихотворение цикла "Отрок":

Пустоты отроческих глаз! Провалы

В лазурь! Как ни черны - лазурь! -

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

Пью - не напьюсь...

...Так по ночам, тревожа сон Давидов,

Захлебывался Царь Саул.

Третий пример - тоже наудачу - из 1923 г., "Наклон":

Материнское - сквозь сон - ухо.

У меня к тебе наклон слуха,

Духа - к страждущему: жжет? да?

У меня к тебе наклон лба, -

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

Тяга темени к изголовью

Гроба, - годы ведь уснуть тщусь!

У меня к тебе наклон уст

К роднику... -

и многоточие, обрыв на полустрочке.

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

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

Перечитаем стихотворение 1921 г. "Муза" - только по вторым половинам строф:

Идет - отрывается, -

Такая далекая!

...Рукою обветренной

Взяла - и забыла.

...Не злая, не добрая,

А так себе: дальняя.

...Рукою обветренной

Дала - и забыла.

- Храни ее, Господи,

Такую далекую!

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

Скажем или скроем?

В дреме или въяве?

Лежа, а не стоя,

Лежа, а не правя,

Всею поясницей

Вскачь и каждой жилкой -

Кто на колеснице

Отбыл, на носилках

Едет, старец аще...

Пьяный или сонный?

Только что - летящий,

Вот уже - несомый.

Молния! Двуколка!

Путь, лишь робким узок!

Бич, которым щелкал,

Спицы, оси, кузов - Где?

Проспал, возница,

Воз! В щепы, в опилки!

Кто на колеснице

Отбыл, на носилках

Едет, царства стержень

Свеж - в обитель нижню.

Только что несдержный,

Вот уже недвижный, -

и т. д. пять строф. Пристрастие к рефренным построениям, начавшись в песнях и пьесах, остается у Цветаевой излюбленной основой организации стихотворения на всю жизнь - в ее собрании стихов в любом месте можно перелистать несколько страниц, и всегда найдется рефренный параллелизм. А теперь вообразим себе рефренное стихотворение, перевернутое наоборот: не от нащупывающих строф к центральному образу, а от центрального образа к нащупывающим уточнениям, - и мы получим стихотворение позднего цветаевского типа. Вот в этом смысле и можно сказать, что рефренный стиль был для Цветаевой школой ее поздней манеры.

В предельном своем выражении поздняя манера Цветаевой становится уже углублением не в формулу, как в рефрене, не в образ, как в "Наклоне" и подобных стихотворениях, а в слово, в звуковой и морфологический состав слова, в которых поэт силится уловить тот глубинный смысл, который наконец даст ему возможность высказать не поддающееся высказыванию. Вот стихотворение 1923 г.:

Минута: минущая; минешь!

Так мимо же, и страсть и друг!..

И далее:

Минута: мерящая! Малость

Обмеривающая...

Минута: мающая! Мнимость

Вскачь - медлящая! В прах и в хлам

Нас мелящая! *Ты, что минешь:*

Минута; милостыня псам!..

Перед нами народная этимология, поэтическая этимология, на самом деле латинское "минута" и русское "минуть" не имеют между собой ничего общего и восходят к разным корням, но набор созвучных слов, наросших вокруг них, дает такую рябь смежных значений, которая делает стихотворение юогаче и многозначнее. Вот стихотворение 1925 г.:

Рас-стояние: версты, мили...

Нас рас-ставили, рас-садили...

И потом:

Нас рас-клеили, рас-паяли,

В две руки раз-вели, рас-пяв...

Рас-слоили... Стена да ров.

Рас-селили нас, как орлов...

Здесь героеим стихотворения становится уже не слово, не корень, а приставка, и набор пересекающихся на ней слов образует широкое смысловое поле стихотворения; первый опыт акого рода был сделан еще годом раньше в "Поэме Конца":

- Что мы делаем? Расстаемся. -

Ничего мне не говорит

Сверхбессмысленнейшее слово:

Рас-стаемся. Одна из ста?..

Почти автопародическим обнажением этого приема - проникновения сквозь созвучья неточных слов к точному - становится (совпадая с обнажением смысловой аллегории) вереница коротких строчек в конце тирады о крысах в "Крысолове":

- Слово такое!

- Слово такое!

(Силясь выговорить:)

Не терял,

Начинал.

Интеграл.

Интервал.

Наломал.

Напинал.

Интерна-

цио...

От таких подходов рождается все более частый у поздней Цветаевой прием, когда слова сближаются не только по смыслу, но и по звуку, и этот звук подсказывает некорый общий мерцающий, не поддающийся точному определению смысл: то, что Ф. Степун назвал цветаевской "фонологической каменоломней". Стихотворение 1934 г., 12 строк, 12 слов, каждое связано с каждым то более, то менее сильной звуковой - а стало быть, и смысловой - связью, и все эти связи ощутимы как единая плотная сеть:

Рябину

Рубили

Зорькою.

Рябина -

Судьбина

Горькая.

Рябина -

Седыми

Спусками.

Рябина!

Судьбина

Русская.

А предыдущее по хронологии стихотворение кончается словами:

...Век мой - яд мой, век мой - вред мой,

Век мой - враг мой, век мой - ад.

И такие примеры - опять-таки почти на каждой цветаевской странице, и чем позже, тем чаще.

Легче всего представить своеобразие этого цветаевского отношения к слову, сопоставив ее с ее антиподом - Пастернаком. Поэзия Пастернака - ранняя, прославившая его, - это поэзия случайного, первого подвернувшегося слова; отсюда - тот стилистический хаос и то синтаксическое косноязычие, которые ошарашивали его первых читателей. Это вызывало ощущение: поэт увлечен такой силой, таким порывом, что ему некогда подыскивать слова и следить за правильностью оборотов. ("Сила" - главный критерий Пастернака, когда он судит о достоинствах каких угодно стихов.) Конечно, такой порыв требовал мотивировки: в "Сестре моей - жизни" такой мотивировкой была любовная страсть, в "Темах и вариациях" - боль разрыва и бред болезни, потом достаточные мотивировки исчерпались и начались поиски новой манеры, приведшие к ереси "неслыханной простоты". Аллитерации, под подбор слов по звукам у Пастернака так же част, как у Цветаевой, но у него это как бы бессознательная ассоциация, тянущая одно слово за другим, а у нее - целенаправленное внедрение именно в это слово с помощью другого. Словесный мир Пастернака - это всесливающий первобытный вихрь, словесный мир Цветаевой - это первозданная расчлененность застывших платоновских идей, для каждой из которых найдено или будет найдено свое слово.

"Поэт - издалека заводит речь. Поэта - далеко завовит речь", - писала Цветаева. Следуя логике звукового развертыввания слов, Цветаева приходила порой не к тому, к чему предполагала. У нее есть стихотворение 1918 г., начинающееся: "Бог - прав / Тлением трав, / Сухостью рек, / Воплем калек..." и кончающееся: "Попранным Словом, / Проклятым годом, / Пленом царевым, / Вставшим народом". Дописав, она ужаснулась этой апологии революции и сделала приписку: "NB! Очевидно, нужно понять: Бог *все-таки* прав, прав - *вопреки*". Но стихотворения не вычеркнула из "Лебединого стана" и не исправила так, чтобы оно недвусмысленно говорило нужное, а не противоположное. Для нее это было принципом: слово - свыше, поэт (если он поэт) - лишь писец при нем; и "если есть Страшный суд слова - на нем я чиста" ("Искусство при свете совести").

Я не хочу преувеличивать и утверждать, что вся зрелая и поздняя Цветаева именно такова. Конечно нет; конечно, у нее есть и стихи, продолжающие более ранние ее манеры. Но новым и все более важным в ее зрелом и позднем творчестве, на разный лад проникающим всю словесную ткань ее поэзии и даже прозы, является, как кажется, именно то, что мы здесь попытались определить: сближение слов по звуку и вслушивание в получившийся новый смысл; выдвижение слова как образа и нанизывание ассоциаций, уточняющих и обогащающих его старый смысл; рефренное словосочетание как композиционная опора, к которой сходятся все темы всех частей стихотворения. Словом поверяется тема: созвучность слов становится ручальством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман Богом и искажен человеком. Вот это мы и позволили себе назвать "поэтикой слова" у Марины Цветаевой. Но здесь приходится остановиться: анализ этой поэтики слова был бы очень долог и труден, моя же задача здесь была лишь подвести к ней: "от поэтики быта к поэтике слова" в творчестве Цветаевой.