

# НЕЗНАКОМАЯ МАРИНА ЦВЕТАЕВА: ЖИЗНЬ МИФА И МИФЫ О ЖИЗНИ

*«Всё — миф, так как не-мифа — нет,  
вне-мифа — нет, из-мифа — так как миф  
предвосхитил и раз навсегда изваял — всё»*

Марина Цветаева

*«Мистификаторство в иных устах уже  
начало правды, когда же оно дорастает  
до мифотворчества, оно — вся правда»*

Марина Цветаева

Автора книги Лесю Тышковскую я знаю без малого 20 лет. Я знаю ее как талантливую поэтессу, автора нескольких сборников стихов, как актрису театра и кино, певицу, мастера сценических импровизаций и прочее, не буду утомлять читателя перечислением всех дарований и талантов. Я знал, что она окончила аспирантуру филологического факультета и вполне ожидаемо получил от нее однажды автореферат кандидатской диссертации, посвященной Марине Цветаевой. Ознакомившись с ним, я попросил автора подробнее рассказать о том, что привело ее к изучению Марины Цветаевой.

Книга Леси Тышковской о мифопоэтике Марины Цветаевой, прежде чем открыться своему читателю, прошла долгий путь к своему воплощению. Первые шаги были сделаны еще в 1990-е годы. В указателе Е. Л. Кудрявцевой «Библиография по чтению, анализу и интерпретации поэтических текстов М. И. Цветаевой» указано, что первая статья Леси Тышковской о Цветаевой «Дочь Иаира. Истоки и итоги» датируется 1993 годом.

Просмотрев список ее статей, я отметил, как медленно продвигалось исследование в первые годы. Только к концу

пребывания в аспирантуре, подгоняемая приближающимся окончанием сроков, в течение трех месяцев она написала последнюю главу диссертации.

С гордостью протянув работу своему научному руководителю К. М. Пахаревой, которая все это время терпеливо ожидала окончания «творческого процесса», она с удивлением услышала законное замечание: «А где же «Введение» и «Заключение»? Еще год понадобился на обоснование актуальности, практической значимости и цели исследования, то есть того, с чего обычно многие диссертации начинают. А когда диссертант справилась с этими формальностями, обрушились новые: оказывается, диссертант ни разу не сослалась на «авторитеты», и работа походила более на эссе, чем на научно обоснованный труд.

Итак, передаю слово автору:

«Я села за самый неблагодарный труд — и пересмотрела почти всё, что касалось Цветаевой. На дворе стоял 1996 год, и исследования о мифологизме в её творчестве можно было по пальцам перечесть. Сильное впечатление произвела на меня работа Ежи Фарино «Мифологизм и теологизм Марины Цветаевой», несколько цитат из которой я включила в свой текст. Не вполне соглашаясь с выводами автора, я также учла исследование Н. О. Осиповой «Мифопоэтика лирики М. Цветаевой», которая несомненно внесла весомый вклад в изучение творчества поэта.

По иронии судьбы в списке Е. Л. Кудрявцевой много лет спустя я нашла ее же автореферат «Художественный мифологизм творчества М. И. Цветаевой в историко-культурном контексте первой трети XX века», по названию почти совпадавший с моей диссертацией «Мифологизм Марины Цветаевой в историко-литературном контексте», защищенной в том же 1998 году.

Почти двадцать лет пролежала моя рукопись, ее автор был увлечен новыми возможностями, новыми творческими ампулами. Резко ускорился темп жизни. За эти годы вышло

много книг о жизни и творчестве великой поэтессы, защищены десятки диссертаций. Большую работу в изучении жизни и творчества Марины Цветаевой проделали Вероника Лосская, Лев Мнухин, Анна Саакянц, Людмила Зубова, Нина Осипова... А моя работа терпеливо ждала, пока я окончу сочинять песни на слова М. Цветаевой, выступить с литературно-музыкальными композициями и моноспектаклем «Сны о Марине», который я успела несколько раз показать в Париже.

В Париже я познакомилась с Флораном Дельпортом, французом, волею судьбы поселившимся в доме Цветаевой в Ванве, который создал по своей инициативе Ассоциацию Марины Цветаевой и посвящал ей каждый свободный вздох своей жизни. Вдохновленная его энтузиазмом, я наконец решила издать то, что так долго и жадно хранила в своих архивах.

Основную часть я оставила неприкосновенной, считав нецелесообразным дополнять ее исследованиями других авторов, во избежание нарушения своего видения, достаточно новаторского в девяностые годы. Однако, с того времени о Цветаевой написали так много, что говорить об актуальности, новизне и практической значимости моей работы было бы нелепо.

Воспользовавшись привилегией «завершённого» времени, я решила опустить из текста то, что было насильственно внедрено: актуальность, цели и некоторые обязательные цитаты во «Введении». Цели я не преследую никакой, кроме альтруистической — поделиться идеями той, уже далекой в пространстве и времени, кто открывал для себя, с восхищением и трепетом, великого поэта двадцать лет назад».

Лесе Тышковской удалось отыскать свою, в чем-то не похожую на другие, но особенную лично свою тропинку в мир образов и звуков одного из великих поэтов XX века — в мир Марины Цветаевой. Не слишком ли это дерзновенная попытка взлома души с целью узнать ее тайны, которые сам автор оставил невысказанными? Ведь человеческая душа закрыта семью

печатами даже от самой себя. Я так не считаю. И тому, кто последует за автором этой книги откроются многие, в том числе такие простые, но прочно забытые истины, например — ценность неупотребляемого теперь в русском языке знака Ъ и связанное с этим обстоятельством количество букв в имени другого великого поэта XX века, которому Цветаева посвятила глубокий своими метафорами стихотворный цикл.

### Стихи к Блоку

Имя твое — птица в руке,  
Имя твое — льдинка на языке,  
Одно единственное движение губ,  
Имя твое — пять букв.

Игорь Савкин  
Санкт-Петербург

## ВВЕДЕНИЕ

*Я никогда не была в русле культуры.  
Ищите меня дальше и раньше.*

Марина Цветаева (215,383)

Явление Марины Цветаевой настолько уникально в контексте отечественной и мировой литературы, что пользуясь ее же языком, позволительно сравнить ее с Царь-Девницей — богатыршей, литературной глыбой, одним из немногих творцов-женщин, оставивших после себя в истории искусства такой весомый след, такое богатое наследие. И несмотря на коварное вопрошание, скрытое под маской сомнения —

А может, лучшая победа  
Над временем и тяготеньем —  
Пройти, чтоб не оставить следа,  
Пройти, чтоб не оставить тени  
На стенах...

(«Прокрасться...») —

семитомное издание собрания сочинений Цветаевой, вышедшее в 1994–1995, а также многочисленные за последние годы издания неопубликованных ранее материалов свидетельствует о ее неженской плодотворности и работоспособности. «Тайный жар» души, который она считала метафорическим ключом к своей лирике, до сих пор вдохновляет многочисленных читателей и исследователей. Как писала А. Саакянц «Цветаева — это вечно познаваемая, но никогда до конца познанной быть не могущая вселенная, и каждый, кто захочет соприкоснуться с нею, всю жизнь будет открывать для себя все новые и новые ее тайны» (164,7).

Невозможно перечислить все жанры исследований о Марине Цветаевой. Здесь и «описание биографии Цветаевой-человека-женщины; воссоздание культурно-бытового и историко-литературного контекста «цветаевского» периода; изучение жизненных и творческих связей Цветаевой; литературно-критический и био-

рафический комментарий к эпистолярному наследию Цветаевой; исследования тематических, семантических, структурных, культурологических, стилистических и прочих особенностей произведений Цветаевой, стихотворных циклов, сборников; сопоставительный анализ Цветаевой и других авторов» (53,1).

Еще до серьезного изучения творчества Цветаевой моими настольными стали книги воспоминаний Анастасии Цветаевой и Ариадны Эфрон, а также книга М. Белкиной «Скращение судеб». Чуть позже, в девяностые вышли книги М. Разумовской «Марина Цветаева: миф и действительность», В. Лосской «Марина Цветаева в жизни», «Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели», составленная Ю. Каганом, «Версты, дали: Марина Цветаева: 1922–1939» и «Гибель Марины Цветаевой» И. Кудровой и, ставшая любимой, книга В. Швейцера «Быт и бытие Марины Цветаевой». Но наиболее полное соединение биографического и литературоведческого аспекта произошло в 1997 году в книге А. Саакянц «Марина Цветаева. Жизнь и творчество».

Невозможно перечислить всех литературоведов и критиков, писавших о Марине Цветаевой. Среди них — и ее современники (Ю. Иваск и Д. Святополк-Мирской, Адамович и Бахрах, а также поэты, связанные с ней «круговой порукой творчества» — М. Волошин, А. Белый, В. Брюсов, В. Ходасевич и др.), и те, кто писал о ней уже после ее ухода. Среди литературоведческих работ выделяются статьи М. Гаспарова и О. Ревзиной. Среди стиховедческих — работы В. Иванова, Ю. Лотмана и Е. Фарыно. К ним примыкает эссе И. Бродского «Об одном стихотворении», посвященном стихотворению «Новогоднее». Среди лингвистических наиболее полным исследованием отличаются книги Л. Зубовой. В этом аспекте о поэзии Цветаевой писали много и интересно. Поэзию и прозу Цветаевой исследовали лирики и физики, филологи и философы, психологи, социологи и теологи. Большую работу провел Л. Мнухин, издавший библиографический указатель о жизни и творчестве Цветаевой и библиографию ее произведений, а также Е. Л. Кудрявцева. В восьмидесятых годах наметилась тенденция исследования фольклорной традиции в ее творчестве (работы В. Александрова, Е. Коркиной, Л. Зубовой, М. Липовецкого, П. Червинского, С. Без-

меново́й), сделавшая акцент на тех неизменных началах, корнящихся в фольклоре и мифологии, в которые проникла ее гениальная интуиция, трансформировавшая их в творчестве.

Здесь следует вспомнить, что в начале XX века в искусстве возродился интерес к мифу, сделавший возможным процесс ремифологизации в культуре, при котором миф признавался вечно живым началом, выполняющим практическую функцию в современном обществе. В статье Н. П. Крохиной «Мифопоэтизм А. Блока в контексте символического мифомышления» читаем: «В искусстве рубежа веков совершается психологическая революция — «переход от индивидуального характера к архетипическому», явленному «в поэзии А. Блока, А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Мандельштама» (108,520).

Возникла **НОВАЯ МИФОЛОГИЯ**, ориентированная на архаическое сознание (119,77), синтезировавшая различные мифопоэтические традиции. Фактически, это была «построенная с помощью авторской фантазии моделирующая «вторая действительность», взятая в метаисторическом плане и превращенная в фантазмагорию, за которой может стоять содержание, так или иначе относящееся к реальной истории» (107,5–6). Ее герои повторялись и дублировались, представляя собой архетипические перевоплощения души поэта (108), чем объясняется эстетика противоречия как конструктивный принцип поэтики и антиномичность вещей. Повторение же во времени отразилось на циклической концепции мира и ницшеанской концепции «вечного возвращения», поэтическим аналогом которого выступил **ЛЕЙТМОТИВ** — «символический намек на ответственность изображаемого уже бывшему ранее» (119,90).

Мифологический принцип проявлялся на различных уровнях: образом, становящимся зачастую лейтмотивным; на уровне поэтического высказывания в виде цитат и перефразировок, или реминисценций; на уровне символа-мифа, мифологической композиции, а также текста, выполняющего функцию мифа (108). Знаками и свернутыми программами целостных сюжетов и ситуаций выступили **МИФОЛОГЕМЫ** — метонимические символы, несущие в себе память о прошлом и будущем состояниях образов и на осно-

ве метафорических связей по сходству обозначающие те или иные персонажи и ситуации, актуализируя потенциально заложенные в них сюжетные значения и оказываясь программой поведения героев. Образы и сюжеты МИФОПОЭТИКИ являлись универсальными обобщениями и выявляли некие неизменные начала, выходящие за социально-исторические и социально-временные рамки, несли отпечаток космогонической мысли или воспоминание о другом мифе (107,7) и, как некий архетип, становились элементами структурирования повествования. Мифопоэтика, воплотившая в поэтической ткани произведения скрытые возможности и сущности вещей, заключающие в себе воспоминание о другом мифе, создала свою МОДЕЛЬ МИРА, для которой характерна связь синхронии и диахронии, тождество микро- и макрокосма, ведущее к антропоморфному моделированию пространства, предельная космологизированность сущего, приводящая к тому, что в роли классификаторов в системе бинарных признаков выступали основные параметры вселенной: пространственно-временные, причинные, количественные, а также этические, культурно-социальные и природно-естественные (134,II,62). Бинарные оппозиции, система мифологем и трансформированные в мифе и ритуале архетипы, являлись «основным способом описания семантики в мифопоэтической модели мира» (119). Отсюда вытекает понятие МИФОЛОГИЗМА как разновидности мышления наглядно-образного, в основе которого лежит ритуальная форма деятельности, выраженная в языке посредством мифологического тропа (121,21–22).

МИФОТВОРЧЕСТВО как форма поэтического мышления существовала как сознательная ориентация на миф и в качестве интуитивного проникновения в уже созданный мифофонд, трансформируя сюжеты и образы различных мифологий, круг которых начал расширяться за счет использования не только античной, библейско-христианской и других классических форм, но и за счет национального фольклора. С другой стороны, создавались также АВТОРСКИЕ МИФЫ, в которых наблюдается отказ от бытовой эмпирии, временной и географической приуроченности (124,II,62). В статье Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинского «Литература и мифы», где кратко описан процесс мифотворчества в рамках русской литературы рубе-

жа веков, о Цветаевой, в частности, сказано следующее: «Творчество Цветаевой нередко интуитивно проникает в самую суть архаического мифологического мышления (напр., воссоздание культово-магического образа угнетенной богини женственности — дерева — луны во второй части дилогии «Тезей», блестяще подтвержденное научным исследованием греческой религии» (124,II,63).

Приступая к изучению творчества М. Цветаевой в русле мифопоэтической традиции, о своеобразии поэтического мышления или «мифомира» (согласно Я. Голосовкеру) можно говорить особенно, так как сама Марина Цветаева в «Ответе на анкету» утверждала: «Ни к какому поэтическому и политическому направлению не принадлежала и не принадлежу» (212,623)<sup>1</sup> Ее творчество занимает совершенно особую нишу в контексте поэзии серебряного века, а значит и в контексте мифа... «Все — миф, так как не-мифа — нет, вне-мифа — нет, из-мифа — так как миф предвосхитил и раз навсегда изваял — все», — напишет она в автобиографической прозе «Дом у Старого Пимена» (213,111). Такая апология мифа позволяет вслед за Д. Е. Максимовым включить Цветаеву в европейско-русскую линию «утверждения тотального мифологизма, расширяющую понятие мифа едва ли не на всю духовную жизнь человечества» (109,200). У Цветаевой можно найти и определение МИФОТВОРЧЕСТВА, когда в прозе «Живое о живом» она пишет о М. Волошине: «Отношение его к людям было сплошное мифотворчество, то есть извлечение из человека основы и выведение ее на свет. Усиление основы за счет «условий», сужденности за счет случайности, судьбы за счет жизни» (212,205).

Недаром понятие мифа по отношению к Цветаевой возникает еще в начале восьмидесятых, в названии книги М. Разумовской «Марина Цветаева: миф и действительность», присутствуя там не терминологически, а экзистенциально — как другая реальность, противопоставленная действительности. В биографическом контексте, но с литературоведческим оттенком понятие мифа возни-

<sup>1</sup> В статье «Поэт о критике» она заявляет: «Поэтические школы (знак века!) — вульгаризация поэзии...» (213,295).

кает в работе Т. Осиповича «Миф детства в автобиографической прозе Марины Цветаевой». О мифотворчестве Цветаевой писал и Е. Тагер, комментируя ее признание «Для меня существуют лишь две книги: «Русские сказки» Афанасьева и немецкий популярный свод античной мифологии Густава Шваба»: «не в замороженности мифологией и фольклором тут дело (и уж, конечно, не во вкусе к стилизации), а в тяге к истокам, к первозданности, к тем основам, что скрыты от обычного взгляда под толщей всевозможных напластований. И это не только черта художественного метода Цветаевой, но и существо ее мировоззрения...» (31,460).

Еще более настойчиво повторялись словосочетания «мифологическая линия», «мифологический сюжет», «мифообразующая метафора», «мифопоэтический текст» и просто «миф» в работах В. Н. Голицыной, ведущей речь об АВТОРСКОМ МИФЕ<sup>2</sup>, например, в «Стихах к Блоку», которые, как замечает автор, содержат «мифологемы разных корней», связанные с универсальным христианским мифом-распятием, синтезировавшимся с национальным мифом о России. Другой «новый миф», созданный Цветаевой, МИФ О СЛАБОМ — о сыне Наполеона, герцоге Рейхштадском — раскрывался в работе Ж. Нива «Миф об Орленке». О «мифологической судьбе» «Лебединого стана» и о «цветаевском мифе, трагическом и высоком, о Белом движении» (77,160) писал О. А. Клинг в статье «Миф о «Лебедином стане» — Миф в «Лебедином стане».

Об авторском мифе пишет и И. Малинкович в статье «Своя чужая песнь «Крысолов» Марины Цветаевой», когда делает выводы относительно архетипа Поэта, образа Крысолова — «Певца», созданного Гете и подхваченного Цветаевой, и «мифологемы «голодных крыс» (110,22), которую она унаследовала от Гейне. Называя архетипом «прообраз явления», живущий «в предании, мифе, гриммовской сказке» (110,21), он делает ценное замечание: «Архетипичны у Цветаевой не только мифы и сказки. Не только Гомер и Библия, но и герои любимых авторов: Гете и Гейне, Шекспира и Пушкина, аббата Прево («Манон Леско») и Байрона, да зачастую и сами писа-

<sup>2</sup> «Цветаева каждый раз творит новый миф о поэте» (40,109).

тели становятся знаками определенных жизненных коллизий и душевных состояний. В этом отношении Марина Цветаева продолжает блоковскую традицию, так что Магдалина и Ахиллес, Миньона и Лорелея, Манон Леско и Чайльд Гарольд, подобно Кармен или Каменному гостю, — вехи в душевно-нравственном опыте поэта и его лирического «я». В заключительных фразах — «Замысленный как символ поэзии, противостоящей быту, «Крысолов» перерос в миф о несовместимости искусства с жизнью «как она есть» (110,30) — автор статьи раскрывает основную коллизию всего цветаевского творчества: противопоставление Бытия и быта.

О «Крысолове» — вообще благодарном материале для любых интерпретаций<sup>3</sup> в девяностые годы написано много. Стоит упомянуть работы Т. Суни и Е. Эткинда. В работе последнего «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок» речь идет уже о «конкретной» мифологии — о немецкой легенде о Музыканте, освободившем городок Гаммельн от нашествия крыс. Конкретным мифам, но уже относящимся к античной традиции, трансформированной в творчестве Цветаевой, посвящены работы К. А. Медведевой «Стихи о Сивилле, Орфее и Эвридике как звено концепции поэта в лирике М. Цветаевой начала 20-х гг.», Ж. Кипермана «Пророк» Пушкина и «Сивилла» Цветаевой: (элементы поэтической теологии и мифологии)», тезисы Л. В. Зу-

<sup>3</sup> Что касается верной или неверной интерпретации того или иного текста (вопрос, часто сопутствующий литературоведческому анализу), то здесь возникает псевдопроблема, по поводу которой В. Н. Топоров во вступлении к книге «Космогония и ритуал» Л. Евзлина остроумно заметил: «Попытка решить вечный вопрос, вкладывал ли сам автор в свой текст тот новооткрытый смысл, который обнаружил исследователь, отдает все еще не изжитым натурализмом, в основе которого недооценка смысла как самодовлеющего целого и непонимание специфики текста, постоянно смешиваемого с авторской рукописью; рожденный своим автором, текст возвращается своим читателем при каждом новом прочтении, и, чтобы это возвращение происходило, необходимо лишь два условия — великий текст и конгениальный ему в своем восприятии читатель» (52,8). О со-творчестве читателя писала и Цветаева. Она же писала о том, что «Критик: абсолютный читатель, взявшийся за перо» (213, 280).

бовой «Античность в поэзии М. Цветаевой», статья О. М. Савельевой «О реминисценции одного античного сюжета у М. Цветаевой», где речь идет об истоках сюжета об Ипполите и Федре. О библейской составляющей в творчестве Цветаевой толкуется в статьях Ю. М. Кагана и И. А. Мещеряковой. Следует также отметить статьи Ю. В. Малковой «Мифологическое слово в поэзии М. Цветаевой (Нарратив и архетип)» и В. Б. Микушевича «Лебединая песня новой души (Теодицея Марины Цветаевой)», где автор рассматривает аполлоновское и дионисийское начала в творчестве Цветаевой.

В девяностых годах появились попытки систематизировать влияние различных мифологий на творчество Цветаевой. Так, в своей монографии Е. Л. Лаврова отождествляла истоки интереса Цветаевой к мифам с биографией поэта, описывала некоторые из мифологических образов, их полигенетическую природу и их отношение к общей символической системе цветаевской поэтики. Она же утверждала, что Цветаева «создает свою *собственную мифологию*», то есть авторские мифы, представляющие главный интерес данной работы. Следует упомянуть о статье С. Ельницкой «Миротворчество и мифотворчество Цветаевой».

Глубокий анализ провел Ержи Фарыно в книге «Мифологизм и теологизм Марины Цветаевой («Магдалина» — «Царь-Девница» — «Переулочки»)), основанной на принципах структурной поэтики. Здесь подробно исследованы все уровни организации строки (анализ дается построчно), строфы (уровни ритмический, интонационный, фразовый), стихотворения (жанровый уровень), цикла (в случае с «Магдалиной») и поэмы (в случае с «Царь-Девницей» и «Переулочками»). Исследователь препарирует произведения, помещая их в три контекста: «контекст предшествующих и совпадающих по времени написания собственных цветаевских произведений... контекст библейско-теологического характера и мифопоэтической системы народной культуры» (189,5). Я буду иметь в виду первый из контекстов при исследовании авторских мифов Цветаевой, а последний — при рассмотрении фольклорного элемента в ее творчестве. Библейско-теологический дополнится контекстом античной мифологии, не попавшим в круг исследования Е. Фарыно. Помимо трех перечисленных в названии книги произведений Марины Цветаевой, Е. Фарыно привлекает к анализу и отдельные стихотворения Цветаевой, доби-

ваясь тем самым полноты исследования и исчерпанности темы. Поэтому, исследуя мифопоэтику Марины Цветаевой, я не буду останавливаться подробно на уже проанализированных произведениях и на выводах, с которыми я согласна<sup>4</sup>.

Последнее замечание относится и к монографии Н. О. Осиповой «Мифопоэтика лирики М. Цветаевой», в которой писалось о поэтике Цветаевой как о «типе мифоосвоения мира» (135,3) и рассматривались сущность и художественное воплощение мифопоэтических основ цветаевских произведений и роль основных, с точки зрения исследовательницы, мифологем в создании «поэтического космоса» — мифологемы мирового древа и мифологемы смерти в их бинарных оппозициях, анализируемых в контексте общекультурной и индивидуальной символики. Однако в монографии Осиповой материал исследования намеренно ограничен лирикой, и я расширяю его за счет введения в рамки исследования поэм М. Цветаевой.

В сферу анализа в данной работе будут включены стихотворения и поэмы, написанные, в основном, за период с 1916 по 1928 год, поскольку именно в это время наиболее полно проявился в творчестве Цветаевой весь мифологический пласт образов и сюжетов. Выбор данного периода объясняется и тем, что в 1916 году была создана книга «Версты 1» — первая наиболее ассоциативно насыщенная по сравнению с «Юношескими стихами» (с их ролевой лирикой — скорее позой, чем сущностью) — и возрастными стихами из «Вечернего альбома» и «Волшебного фонаря». К 1928 году за плечами поэта — книги «Версты-2», «Психея», «Лебединый стан», «Ремесло», «После России» и почти все написанные поэмы: «Царь-Девница», «На Красном коне», «Переулочки», «Молодец», «Поэма Горы», «Поэма Конца», «Крысолов», «Поэма Лестницы», «Поэма Воздуха», «К морю». Двумя годами раньше — в 1926 г. — написан и творческо-биографический самоотчет Цветаевой — «Ответ на анкету» (212,621), где

<sup>4</sup> О «Вариантности Цветаевского Я в плане выражения» (189,71), «наиболее «Цветаевском» персонаже» — ведуньи из «Переулочков» (189,7), о «метаморфозах Цветаевского Я с целью безраздельно завладеть партнером» (189,86) и о «табуировании имени» у Цветаевой (189,85), о связи Цветаевского Я с Богиней-Матерью (189,71).

вкратце сформулированы основные вехи ее жизненного и творческого пути. Как справедливо отмечает А. Саакянц, с «1927 года... творчество Марины Цветаевой начнет постепенно замедлять свой темп, утрачивать жар, терять интенсивность» (164,473).<sup>5</sup>

В ходе работы я буду обращаться к критическим, теоретическим статьям и дневниковым записям Цветаевой, а также обширному эпистолярному наследию, послужившему дополнительным источником информации.

На концепцию данной работы повлияла ритуально-мифологическая критика, расширившая понятие МИФА за счет отказа от сознательной ориентации на древние традиции и использования с новыми целями первичных образов мифологии, а также приравнивания всякой традиции к мифологической (114,105) и мифологизировавшая литературных персонажей. Теоретическую основу работы и основу для категориального аппарата составили такие работы по теории мифа и мифопоэтике, как «Анатомия критики» Н. Фрая, «Структура мифов» К. Леви-Строса, «Мифологии» Р. Барта, «Миф и литература древности» О. Фрейденберг, «Поэтика мифа» Е. М. Мелетинского, «Логика мифа» Я. Э. Голосовкера, «Космогония и ритуал» М. Евзлина, «О ритуале» и «Миф. Ритуал. Символ. Образ» В. Топорова, «Литература и мифы» — Ю. Лотмана, З. Минц, Е. Мелетинского, «Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах» В. Н. Топорова и В. В. Иванова, «Миф и символ» А. Голана, «Язык — Миф — Культура. Символы жизни и жизнь символов» М. Маковского, «Диалектика мифа» и «Миф — развернутое магическое имя» А. Ф. Лосева, «Имена» П. Флоренского, «О некоторых мифологических текстах в творчестве русских символистов» З. Г. Минц, статьи Н. П. Крохиной «Миф и символ в романтической традиции: В русской поэзии и эстетике начала XX века» и «Мифологические аспекты литературы XIX–XX веков».

<sup>5</sup> В 1928г. «Та, что прежде была горой» (164,508) — «Оползающая глыба», — пишет исследовательница, имея в виду самоотожествление, а не сам образ как мифологему (горы).

В наследии сруктурализма меня привлек метод компаративистский — в том смысле, какой придавал ему К. Леви-Строс (одни мифы как трансформация других), рассматривая мифы в аспекте семантической парадигматики, то есть развертывания сюжета во времени, и используя бинарный принцип, который Ю. Лотман позднее назвал универсальным структурообразующим принципом сопоставления (104), а Вяч. В. Иванов подробно разработал в книге «Чет и нечет».

Мне также пригодился опыт глубинного психоанализа К. Г. Юнга, в частности его подход к творцу как к личностному и внеличностному началу, когда в подсознании выделяется два слоя: поверхностный, исходящий из личного опыта, и глубокий — наследуемый. Со вторым связано понятие АРХЕТИПОВ, или доминант (250,142) — структур коллективной бессознательной фантазии «праобразной природы» (250,20), выступающих «в виде проекции» (250,142), элементов бессознательного (250,71), которые наличествуют в каждой психике, представляющих лишь возможность определенного типа воззрений и поступков (250,14), а в историко-культурном смысле понимаемых как основа, на которой выстраивается система мифологем. Мысль о «Психее», вмещающей в себя всю полноту психических процессов, включая прорывы внеличностной стихии в личность легла в основу третьей и, частично, второй главы. Такой подход коррелирует с философскими идеями Э. Кассирера, увидевшего в построении мифологическим мышлением космоса одну модель, артикулированную посредством оппозиции священного / профанного и писавшего о мифическом сознании, не разграничивающем оппозиции бытия и небытия, и об опыте сна в мифическом сознании, о чем будет подробно написано в первой главе.

Таким образом, метод исследования предполагает сочетание герменевтического и ритуально-мифологического подходов<sup>6</sup> с элементами структурального и историко-литературного анализа.

<sup>6</sup> Ритуально-мифологический подход не относится к числу научных методов, но ритуально-мифологические практики могут быть объектом научного исследования, например, феноменологическим методом. — Прим. редактора.

Поставленные задачи, можно сформулировать так:

— Выявить мифопоэтическое начало в творчестве поэта, исследовать основной код и раскрыть мифологизм мышления, присущий Цветаевой;

— Дифференцировать мифы книжные (трансформированные) и индивидуальные (авторские) и проследить их контаминацию;

— Найти основной — инвариантный миф поэта, а также образные доминанты — мифологемы;

— Найти точки соприкосновения биографии и мифа, рассмотреть их взаимопроникновение и взаимопорождение в историко-литературном контексте, выяснить связь авторских мифов с эмпирической реальностью или глубинной информацией на уровне диалектики сознательного и бессознательного;

— Уяснить проблему духовной родины, понимаемой как культурно-историческая эпоха, и связанные с ней лейтмотивные образы и сюжеты, выступающие в роли мифологем.

Исследование цветаевской мифопоэтики позволяет глубже проникнуть в поэтический космос с его уникальной моделью мира и объяснить те эстетические установки поэта, которые возникли вполне независимо от его литературного окружения, во многом определяясь внутренне мифологическими, а не только историческими и социальными обстоятельствами.

<sup>7</sup> В основном этому посвящена глава 2 «Имя собственное как знак мифопоэтического сознания поэта».

## Глава 1

### ОСНОВНОЙ МИФ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПОЭТИКИ

*Я, конечно, по природе своей — выдающийся филолог.*  
М. Цветаева (212,614)

В данной главе будут рассмотрены мифы, созданные эмпирической реальностью, возникшие как непосредственный отклик на то или иное явление действительности, поэтически воссозданной Мариной Цветаевой то есть мифы, несущие личностное начало, или — АВТОРСКИЕ. При этом опыт Цветаевой-поэта, живущей в начале XX века (в отличие от «рокота веков»), в данной работе понимается только как опыт духовного поиска-прозрения. Поэтому биографический материал будет привлекаться скупко, в основном — в виде высказываний самой Цветаевой, и только в качестве комментария и доказательства к тем или иным утверждениям.

Анализ предполагается осуществить на таких уровнях, как звук, слог, морфема, слово, фраза, строка, строфа, стихотворение, поэма, и провести исследование от частного к общему — образному и мотивному планам, то есть уровню семантики, где наиболее ярко проявились творческие принципы мифологизма поэта. Чтобы подчеркнуть связь смысла и формы, исследуется и парадигматическая цепь поэтической лексики, образованная паронимической аттракцией — сквозным приемом в поэтике Цветаевой (59,48) — и поморфемным дроблением слова; а также поэтический синтаксис, отличительными чертами которого является перенос смысловых акцентов на служебные части речи, семантизация знаков препинания (в частности — тире) — самое парадоксальное свойство цветаевской поэтики enjambement и обилие народно-аппозитивных сочетаний (59), позволяющих отметить элементы фольклоризма в цветаевском мифомире.

Мифологизм, присущий цветаевскому мышлению, «теоретически» выражен в следующем высказывании поэтессы: «Мистификаторство в иных устах уже начало правды, когда же оно дорастает до мифотворчества, оно — вся правда» (212,206) Именно так создает Цветаева мифы — живя в них, как в реальной действительности, приносящей страдания и очистительный катарсис — через стихию искусства, забывая о том, что мифы — только платоновские тени на стене<sup>1</sup>, и вода карандашом по контурам возникающих подобий<sup>2</sup>. Порой такое неразличение мифа и жизни доходит до абсурда: на предложение носить очки от близорукости звучит ответ: «Не хочу. Потому что я уже сама себе составила представление о людях и хочу их видеть такими, а не такими, каковы они на самом деле» (102,96). Это неразличение реального и идеального и послужило основой для создания многочисленных мифов о людях, с которыми она знакомилась (иногда — заочно), мифов-вариантов основного — авторского мифа, имеющего свою модель мира (ММ — в дальнейшем), сформированную индивидуальным, а не коллективным сознанием (в юнговском понимании), оперирующим определенным набором лейтмотивных образов, слагающихся в характерные для каждого произведения темы.

По поводу таких мифов, о которых сама поэтесса писала — «Мещанская трагедия обретала величие мифа» (212,57) — Марк Слоним вспоминает: «У нее было так: получит письмо, почувствует родственную душу и — уже миф» (101,155). Миф-роман возник у нее с двадцатилетним А. Бахрахом после получения его рецензии на книгу «Ремесло»: «Я не знаю, кто Вы, я ничего не знаю о Вашей жизни, я с Вами совершенно свободна, я говорю с духом... Я хочу для, от Вас — чуда. Чуда доверия, чуда понимания, чуда отрешения.» (214,566). Таким образом, «логика чудесного», которая, по Я. Э. Голосовкеру и «есть часть логики мифа» (42,9), присуща Марине Цветаевой во всей своей полноте. Еще одной — более длительной и значимой — эпистолярной любовью стал Б. Пастер-

<sup>1</sup> «Я, конечно, многое, ВСЕ, по природе своей, иносказую, но думаю — и это жизнь. Фак-тов я не трогаю никогда, я их только — толкую», — пишет она Буниной (215,247).

<sup>2</sup> «Если что и люблю здесь — то отражения» (216, 526).

нак<sup>3</sup> «Ты — мой вершинный брат,<sup>4</sup> все остальное в моей жизни — аршинное», — напишет она поэту в одном из писем (214,244).

Понятие «вершинности», вершины как высоты легло в основу названия «Поэмы Горы» и явилось исходным звеном и основой моделирования ассоциативно-образной системы всего произведения.

### ПОСВЯЩЕНИЕ

Вздогнешь — и горы с плеч  
И душа — горе,  
Дай мне о горе спеть:  
О моей горе!

Черной ни днешь, ни впредь  
Не заткну дыры.  
Дай мне о горе спеть  
На верху горы!

Так начинается «Поэма Горы». В первой строке первого четверостишия образ горы появляется в составе фразеологического единства «горы с плеч». Во второй — алломорф горы представлен старославянским словом «горе» («вверху, наверху»). В третьей — «горе» является по отношению к предыдущему квазиомографом (горе — горе). И, наконец, в четвертой строке происходит возвращение к исходному слову-понятию «гора», являющемуся омоформой к слову «горе», поскольку оно стоит в предложном падеже. Таким образом, вся строфа содержит алломорфы горы. Во втором четверостишии третья строка дублирует третью строку первой строфы, а словоформа «горы» из последней строки, стоящая в родительном падеже, является омоформой к словоформе «горы» из первой строки первой строфы, представленной формой множественного числа. Перенос третьей строки из первого четверостишия во второе акцентирует основную тему «Поэмы Горы» — горе от горы.

<sup>3</sup> См. также ее переписку с Р.-М. Рильке.

<sup>4</sup> «Когда мы встретимся, гора сойдется с горой: Моисеева — с Зевесовой. Не Везувий и — Этна, там взрывы земного огня, здесь — свыше: все небо в двух, в одной молнии. Саваоф и Зевс — Едино.» (письмо 26.05.25г.)

То, что это ведущая тема, подтверждает и анализ звуковой составляющей поэмы и, прежде всего, ее исходного знака-символа — ГОРА. Согласными звуками Г и Р буквально прошита фонетическая ткань произведения. Часто они сталкиваются в одном слове (игры, разыгранный, гром, грудь, громадная, груз, грусть, грешить, грязь, гранатовое, виноградники, грот, надгробие, пригород, город, пригорок, гордиев, горб, горд, бугор, горе-горевать-горькая). Само слово ГОРА встречается в поэме 46 раз, из которых 31 раз оно употреблено в именительном, пять раз — в родительном, дважды — в винительном и предложном и по одному разу — в дательном и творительном падежах. Количественный перевес именительного падежа представляет гору как субъект действия, то есть главное действующее лицо произведения. Так возникает образ-олицетворение, характерный, прежде всего, для фольклора — составной части мифопоэтического мышления. Причем, использован как первый тип олицетворения — одушевление, так и второй — персонификация (249,93) поскольку по отношению к горе употребляются глаголы со значением действия, характерного для человека: «хотела», «требовала», «гнала и ратовала», «бросалась», «хватала», «валила», «притягивала», «указывала», «горевала», «говорила». Последний глагол особенно указывает на эту принадлежность. По частотности употребления он уступает только словам с корнем —гор- со значением «горевать», встречающимся в тексте 12 раз и подчеркивающим семантическую связь горы с горем, а также их отождествление: «Дай мне о горе спеть: О моей горе!». Но горю как абстрактному понятию не могут быть приписываемы действия человека.

Такое противоречие устраняет морфологический анализ. Рассмотрим строфу, в которой частотность корневого повтора наиболее велика:

Гора горевала (а горы глиной  
Горькой горюют в часы разлук),  
Гора горевала о голубиной  
Нежности наших безвестных утр.

Семикратный корневой повтор в одной строфе позволил привести ее в качестве примера как наиболее семантически насыщенную

по сравнению с другими. Причем, фраза, заключенная в скобки, как раз и является ключом к решению вопроса о референте внеязыковой действительности, с которым соотнесены перечисленные действия. В предложении «а горы глиной Горькой горюют в часы разлук» прием персонификации явлен наиболее отчетливо, так как глина здесь выступает эвфемизмом слез, так же, как в последующей фразе «Еще говорила, что все поэмы Гор — пишутся — так» (211,27) выражение «поэмы Гор» является эвфемизмом «поэмы Любви». И если соотнести вышесказанное с такой фразой Цветаевой, адресованной Муру — «Он не понимает, что плачет не женщина, а скала» (215,687), а также с записью в тетради Ариадны Эфрон — «У людей от нее делалась горная болезнь» (15,28), то станет очевидным то, что было «заанagramмировано» в поэме — отождествление с горой самое себя.

Его можно проследить как на лингвистическом, так и на пространственном уровне «Дай мне о горе спеть *На верху* горы» (курсив мой — Л. Т.) — оканчивается ПОСВЯЩЕНИЕ, выступающее в роли зачина. Действие начинается наверху — в некоей Валгалле чувств. В первой части личное местоимение исчезает с появлением горы и во второй части снова появляется — уже притяжательным — в таком контексте: «глазам моим... Та гора была — рай». В третьей части местоимение появляется в форме множественного числа. В четвертой части исчезает и образ горы, и местоименные формы, которые, однако, имплицитно представлены личным местоимением в форме первого лица. В пятой части появляется обобщенный образ горы («тягою к пропасти Измеряют уровень гор»), соотнесенный со множественным «мы». Причем, «мы» появляется дважды — в третьей строке первой строфы и в третьей строке последней строфы, создавая тем самым кольцевую, замкнутую структуру пятой части, а также устанавливая антиномическую параллель условного («О когда бы в сей мир явились мы Простолюдинами любви») и изъявительного наклонения («Оттого, что в сей мир явились мы — Небожителями любви!»), подчеркивая желательность (быть просто-людином, быть ниже — у подножия) и роковую данность (но мы — небожители, боги, которые могут только спускаться к смертной любви, к смертным людям). Итак, в пятую

часть — пока еще имплицитно — вводится идея спуска. В шестой, как уже было сказано выше, акцент переносится на действия горы, речь которой передается как косвенная: «Гора говорила, что коему-жды Сбудется по слезам его.» Парафраз библейского изречения (по делам его), который раньше присутствовал в подтексте, эксплицировался в этой строфе. В шестой части поэмы (в последней строфе) гора противопоставлена МЫ по признаку говорить/молчать («Гора говорила. Мы были немые»), тем самым перенимая на себя качества, свойственные человеку, но оставаясь тождественной горю. В седьмой части, будучи противопоставленной горю («Гора горевала о нашем горе»), гора выполняет функции пророчицы: «быть с другими Нам». Местоимение МЫ в различных формах употреблено в этой части пять раз, знаменуя, тем самым, апогей соединения. Лишь после того, как появляется роковое ВРОЗЬ («врозь нам Вниз по такой грязи — В жизнь»), МЫ превращается из соединяющего — МЫ героини с героем (который по большей части «отсутствует» за исключением ПОСЛЕСЛОВИЯ, где словоформа ТЕБЯ появляется трижды, шестой («твой») и седьмой («тебя») частей) в МЫ обобщенное («знаем все мы»), которое появляется снова в восьмой части и в ПОСЛЕСЛОВИИ («Вместо: Я — тронное: МЫ»).

Что касается пространственного уровня поэмы, заданного оппозицией верх/низ, то в седьмой части совершается спуск, который в восьмой на уровне фонетическом переходит в «грот» (О и Р меняются местами: ГОРА превращается в ГРОТ). Понятие ГОРА переосмысливается: теперь это уже не высота счастья, а тяжесть — Груз — «ГОРб Атласа, титана стонущего» (образ, возникающий в поэме трижды<sup>5</sup>). Идея тяжести настолько сильна, что «опускает» героиню не только в грот, но и под землю — в смерть: «не быть упорствуем», «Та гора на мне — надгробием.» Героиня похоронила себя и «появляется» в девятой части на уровне земли, давая знать о себе притяжательным МОЙ: «перевалы мои», «овраги мои». При этом, местоимение НАШ стоит в контексте, который десакрали-

<sup>5</sup> Глубинная причина такой связи раскрывается Евзлиным: «гора есть alter ego Атланта» (52,295).

зирует значение объединения, выявляет его несостоятельность, превращая его в фантом: «Нашу гору застроят дачами», «На развалинах счастья нашего» (курсив мой — Л. Т.).

В девятой части появляется и тема дома — лейтмотивная для творчества Цветаевой в целом. Здесь дом выступает средоточием счастья «без вымыслов», но счастья, построенного «на развалинах» *города на горе горя* (курсив мой — Л. Т.). И поэтому гора, нет — уже героиня восклицает: «Да не будет вам счастья дольного, Муравьи, на моей горе!» (211,29). Гора, которая была надгробием героини, стала местом обитания ее духа. В поэму проникла логика волшебной сказки — и гора превратилась в зачатое место — в кратер, Везувий, струящий «лаву ненависти», любовь высокую обращая в профанную: «Будут девками ваши дочери». Образ виноградника также десакрализуется в поэме. Причем, происходит двойная трансформация: виноградники, которые уже стали знаками мирной жизни дачников, еще раз трансформируются — в могучих львов. Для такой метаморфозы достаточно «одного безумия Уст». Курсив подчеркивает многозначность слова *одного*, которое выступает одновременно в значениях «только» и «единственная» (то есть — только ее уста), что означает пассивность героя. Гора также полисемична в данной части — это и гора реальная, которую хотят застроить дачами, и «горы времени», которые пройдут прежде, чем гора превратится в кратер, и «гора заповеди седьмой» — тяжесть условия «не прелюбодействуй», нарушенного героями поэмы.

Но горы времени с годами превращаются в игру («Не забудет ГоРа — иГРы») — игру, прежде всего, звуками, которые и образуют кРатеР, струящий «лаву ненависти» — воскресшее чувство героини, гиперболизированное с годами. Цикличность времени в данном контексте возвращает сюжет не к исходному понятию горы-рая. Вместо нее появляется кратер — космос сменяет хаос, поскольку гора — это «центр мира, через который осуществляются связь и разделение земли и неба» (52,295). «Верх земли, т.е. низ неба» (213,381), — заметит сам поэт, подчеркнув медиативность горы.

Поэма окончена. Но появляется ПОСЛЕСЛОВИЕ, обращенное к нему-реальному — прототипу поэмы — Ю. Родзевичу. Проходит

почти полгода после завершения поэмы (она писалась с 1 января по 1 февраля 1924 года) — и мифическая гора оказывается Петршиным холмом в Праге. Но продолжают действовать законы мифологического мышления: «Я не помню тебя отдельно От любви. Равенства знак». Герой отождествляется с любовью, как раньше гора выступала ее эвфемизмом. Следовательно, герой уже включен в парадигматический ряд, образуемый понятием «гора», маркированным как главное, тогда как раньше в него входила только героиня. Включен, поскольку «В вихрах сонного пуха» все возможно, и даже — «тронное: МЫ». Заметим, что трон — это трансформированная вершина. Сама гора исчезает, она уходит в подтекст. Но действует закон компенсации: появляются местоимения Я и ТЫ, заменяя гору в силу тождественности ей. Когда же гора исчезает и в подтексте (последняя ее трансформация — «тронное: мы») последней строфы, исчезают и корневое —гор-, и звуки Г и Р. В последнем четверостишии нет ни одного слова, в состав которого они бы входили, поскольку наступает «Памяти мечь»: героиня не желает вспоминать горя на горе любви («Есть пробелы в памяти...»). Таким образом, в этом произведении миф возникает на уровне формы, актуализируя слова Р. Барта: «В мифе обыгрывается аналогия между смыслом и формой; нет мифа без мотивированной формы» (12,92).

Еще один пример подтверждает это наблюдение. Выделение курсивом слова МОРЕ подчеркивает не только лейтмотивность этого образа в творчестве Цветаевой — она вводит его в состав латинского изречения *memento mori* и, с помощью транслитерационного метода (*mori* — море), отождествляет море со смертью. Строки «Когда над лбом — Уж не *memento*, — а просто — море!» читаются не только как «помни о смерти», но сама смерть, море-смерть, в котором тонет героиня (море — «над лбом»), захлебываясь в своих чувствах — своей — морской — стихии.

Как видим, в поэме имплицитно содержатся многие лейтмотивные для всего творчества Цветаевой образы и темы, выступающие в других произведениях в роли мифологем. Так, тема дома значима в «Поэме Конца», которая написана вслед за «Поэмой Горы», связана с ней тематически и идейно и вдохновлена теми же лет-

ними месяцами 1923 года, той же бурной и кратковременной любовью. Отмечая лейтмотивность темы дома в поэзии Цветаевой, Н. Дацкевич и М. Гаспаров выделили три составляющих этого понятия: «дом — жилище душ» (51,121) (в поэме «На Красном коне»: «Душа горит! Не наш ли дом горит?» (211,17)), «дом — сновиденье» (51,122) — сказочный, чудо, в которое «ребенок и поэт попадают как домой» (213,498) и «крайний дом» (51,123), переходящий в небесный — дом Бытия, а не быта. Для «Поэмы Конца» характерно, скорее, первое определение дома.

О. Г. Ревзина, описывая семантическую структуру «Поэмы Конца», рассматривает понятие «дом» как ключевое, через которое в текст вводятся оппозиции свой/чужой, верх/низ, счастье/несчастье. С первой оппозицией связаны разные социальные коллективы (мир плотского начала — люди в кафе, имеющие дом/мир братства бродячего), разграниченные по признаку замкнутое/незамкнутое. Дом героини задается «как открытый ряд» (156,67).

Идея пространства формирует вторую оппозицию — верх/низ<sup>6</sup>, имеющую пространственно-локальный и метафорический смыслы (158,69) за счет появления образа горы («Расставаться — ведь это вниз, Под гору» (211,45) — сходная мысль — в «Поэме Горы») и связана через него с оппозицией счастье/несчастье. И если «для героя счастье неразрывно связано с домом» (156,69) и с чувством собственности («Дитя годовалое: «Дай» и «мой!»), то героиня помещает «Дом на вершине горы» или «Дом — в сердце моем. — Словесность» (211, 35). Позиция героя может быть ее собственной (в «Поэме Горы»: «Было-было, когда ходил, Счастье — в доме!» (211,28), «ранней». Однако «зрелая» Цветаева, пережившая эмиграцию, скорее скажет: «Не жалейте насиженных мест... Не жа-

<sup>6</sup> Помимо мифологических в наполнении этой матрицы важную роль сыграла книга С. М. Волконского, названная словами из письма Марины Цветаевой «Быт и бытие» (1924 г.) и посвященная ей, в которой находим такие суждения о вертикали и горизонтали: «Вертикальный принцип соответствует нечету, горизонтальный...чету. В вертикали есть верх и низ... в горизонтали... право и лево» (162,482). Это замечание пригодится при рассмотрении бинарных оппозиций, по которым строится цветаевская ММ.

лейте надышанных стен!» (211,74), ибо «Дом — тесный загон Для львов и для жен» (211,104). В «Ханском полоне» (1921 г.) — то же настроение: «Скарб — под ребром, Дом — под седлом» (210,57). Можно процитировать и строки из поэмы «На Красном коне»: «Пылай, накопленная кладь!» (211,17).

Такая позиция, такое крайнее отношение к оседлости начиналось еще с «бродяжьих» стихов 1916–1917 годов, с «Верст-1»: «Я — бродяга, родства не помнящий» (209,301), «Из дома сонного иду — прочь» (209,282), «Мне и тогда на земле Всюду был дом» (209,312), «По дорогам, от мороза звонким...» (209,326), «Только в сказке — блудный Сын возвращается в отчий дом» (209,321). То же библейское отношение к дому — в 1923 г. в книге «После России»: «Брожу — не дом же плотничать» (210,233). Это же отношение к дому продолжалось в цыганских стихотворениях<sup>7</sup> «Верст-2: в «рокоте цыганских телег» (209,332) и мчащейся цыганской свадьбы (209,359), образах цыгана с дудкой (209,405) и цыгана конокрада (209,570)<sup>8</sup>, когда «мир» был возможен только «в чужом дому» (209,402), ибо если «чужому» нужно согреть ужин в ее дому, она «спалит жилье свое» (209,562), а в дом приходит с оговорками («Не самозванка — я пришла домой...»), поскольку чаще героиня проходит «Мимо дома своего», утверждая: «Мой путь не лежит мимо дому — твоего. Мой путь не лежит мимо дому — ничего» (209,524). И не только ее путь — путь деревьев по ночной земле, путь звезд «из дома в дом», путь рек — «вспять» («Мировое началось во мгле кочевье...»). Так что героиня кочует не одна — она частичка мирового круговорота, подхваченная «цыганскими метелями» (209,506) — содержимым души: «Нам дар один на долю выпал: Кружить по душам, как метель.» («Та ж молодость, и те же дыры...»).

Поэтому и любовь ее не может выжить в запертom доме. В одном из стихотворений, стилизованных под народное — «Нет, с тобой, дружочек чудный...» — есть такие строки: «У тебя — дворцы-пала-

<sup>7</sup> За 1918 год написано около 35 цыганских стихотворений (164,144)

<sup>8</sup> Продолжение темы — в сборнике «После России» — «Плач цыганки по графу Зубову».

ты, У него — леса-пустыни». Ее героиня всегда предпочтет второе: «Вечно — из дому, Век — мимо дому, От любезного В лес — к дорогомую!» («СУГРОБЫ»,9)<sup>9</sup>. Два последних процитированных стихотворения связаны не только тематически, но и стилистически — через фольклор. В первом из них к фольклору восходят противопоставленные друг другу аппозитивные сочетания дворцы-палаты / леса-пустыни, придающие ему сказочную окраску, во втором — «приобщение» к народной стихии происходит за счет сдвига ударения на проклитику («из дому»), окончания родительного падежа (дому) и субстантивов «любезный» и «дорогой», приобретающих окказиональную окраску за счет того, что они стоят в антонимической паре. Дворцы-палаты и леса-пустыни, противопоставлены по признаку замкнутости / незамкнутости. Семантическим эквивалентом дома выступают дворцы-палаты, а леса-пустыни входят в парадигматический ряд, заданный понятиями ВОЛИ<sup>10</sup> и ДУШИ<sup>11</sup>. Не случайно Марусю из «Молодца» после «первой» смерти выносят «во просторы. В те простор-ны-и» (211,302). Ибо только «Даль — большая вольница» («Сугробы»,11), где гуляет широкий российский ветер. «Только ветер поэту дорог!» — повторится она в «Попытке комнаты» (211,117).

Ветер у Цветаевой многолик — от блоковского<sup>12</sup> образа «вещей вьюги» из «Стихов к Блоку» (209,296) до образного уподобления: «Как ветер, к тебе войти!» («Ахматовой»,11) или «Словно ветер над нивой...» (209,325); от обращения к ветру в духе народных плачей — «Ветер, голос мой донеси» («Ахматовой»,9), «О ветер, ветер,

<sup>9</sup> Здесь и в дальнейшем цифра, стоящая после названия стихотворного цикла, обозначает порядковый номер стихотворения. Исключения составят названия поэм, после которых в скобках будет следовать номер страницы.

<sup>10</sup> «Я говорю о любви на воле, под небом, о вольной любви, тайной любви, не значащейся в паспортах, о чуде чужого», — пишет поэтесса в 1928 году (214,365).

<sup>11</sup> «Я приучила свою душу жить за окнами... Душу свою я сделала своим домом... Душа в доме — душа — дома, для меня немислимость» (214,243).

<sup>12</sup> Вспомним «Ветер, ветер — На всем божьем свете» из поэмы «Двенадцать» (21,367), сказавшейся в третьем сне героини из поэмы «На Красном коне».

верный мой свидетель» (209,507) или «Ой ветлы, ой ветер» («Царь-Девица») <sup>13</sup> до опять-таки — фольклорного образа невесты — «Семи ветров — наследницы» из поэмы «Егорушка» (211,703) и отрицательных параллелей — «То не ветер расшумелся над ветлами» (211,689). Как видно из процитированного, образ ветра в основном связан с фольклорной стихией <sup>14</sup> и всегда появляется рядом с лихом, огненным табуном и т.п. В «Егорушке» метель обладает такими характеристиками: «косматая», «конь мой сказошный», «безбожница». Ветер как воплощение стихии «нейтральной» по отношению к герою, переходя в метель (вьюгу), превращается в активное лицо, крайним выражением которого является метель-обольстительница — одна из ипостасей лирической героини («Маска — музыка... А третье...»).

Образ ветра связан с таким ключевым словом в творчестве Цветаевой, как ПРОСТРАНСТВО. В книге «После России» вокруг него образуется парадигматическая цепочка контекстуально далеких слов, относящихся к разным стихотворениям и даже — годам, приемом паронимической аттракции анафорического типа (58,50). Выделим из набора слов с анафорическим ПРО- несколько тематических групп. Большинство из них объединено значением 'движения'. Его направления таковы: прочь — *прочь от прочности*; против — *противушерстный, против правды*; мимо — *пролетая (пролеталы), проносится (пронося), пройти (пройдет), проводы*; сквозь (преграду) — *прорыли, проникнет, пронзай, прорвав, продолбленную (антиномично им — прочно), пропасть, прорезь, прорубь, пролежан, прокопченных*; между (преградой) — *протиснуться, пролезли, провал, пропуск*; которые соотносятся, с одной стороны, со словоформой *проточные*, входящей в группу со значением 'литься' — *проточные, проливные, проливающиеся, пропитан(-ы), пропив* — а, с другой стороны, — со

<sup>13</sup> В этой же поэме: «Ветер, ветер, вор-роскошник», «Ветер, ветер, перебежчик, Переносчик, пересказчик» (211,253).

<sup>14</sup> Е. Фарыно находит в цикле «Ученик» другое, идущее от средневековой поэтики, значение образа ветра («Как дуновением — плащ») как «знака приближения божества, как зримое воплощение духа божьего» (191,89).

словоформами глагола прокрадываться, которые, в свою очередь, по признаку 'звучания' связаны с группой из слов *прошумев, пронзительной* и антонимичного — *прошепчется*. Отдельную группу составляют слова со значением 'простоты' — *простое, проще, простоволосой*.

Значение движения, которое входит в категорию пространства, дополняется словами, входящими в категорию времени. Они связаны с предыдущими идеей преодоления: *провидишь, провидица, прорицаньями, пророчества (пророк), прозрение (прозрей), прозорливиц (прозорливых), просыпающихся, проверь; прожить, проблагоухав, прощай* (и родственные ему — *прости, простил, простите, прошу, просим*), *прочтет*. Завершенность, переходящая в свою крайность — исчезновение — выражена в словоформах *пропало (пропавшими, пропадаешь, пропадом), пропасть, пробел, простыли (следы)*, которые через признак 'отверженность' связаны со словоформами *провинции, прокаженных, прочих*. Последние связаны с группой слов, объединенных признаком 'эмоциональной отверженности': *прохладой (прохладной) простудой*, а также — с самой многочисленной в этой книге группой словоформ, объединенных значением 'расстояния': *провода (проводами), проволокой, продольный, продленная, простертым (прострись), просторный (покрой), простыне, пространство*.

Последнее из перечисленных слов и является исходным в этой парадигматической цепочке. ПРОСТРАНСТВО — единственное «жилище» бесприютной души поэта. Даль, где гуляет уже не фольклорный, а настоящий стихийный ветер — «российский сквозняк» — тот, что «выдует душу» (209,557). Но симптоматично и то, что в заглавие книги «После России» вынесено слово ПОСЛЕ, вокруг которого по тому же ассоциативно-звуковому принципу организованы группы словоформ с анафорическим сочетанием ПО-. Сопоставив группы слов с начальным ПО- с группами, где начальными в словах выступает буквосочетание ПРО-<sup>15</sup>, отметим,

<sup>15</sup> против правды («земной») — порочите («...ложь лицемерия»); прочь от прочности — в поток (в «Деревьях»);

что в основном для всех групп с анафорическим ПРО- нашлись «синонимичные» группы с анафорическим ПО- (проносится — поезд, прокрадываются — подкрадываньями и т.д.). Исключение соста-

---

проносится — поезд; понесли (кони);  
 пронося — под полой (в «Эмигранте»);  
 пророчества — поток («в поток пророчества» в «Деревьях»);  
 пронзай, прорезь — поранишь;  
 провал, прорыли, пропасть, прорубь — постель, потолок (во «Сне»);  
 пролежан — постель;  
 прорубь — погреба, подвалы;  
 прорвав (плащ) — покрова («клочья...»);  
 простерлись («...ризы») — покров;  
 просторный — покрой;  
 не проверь («в час последнего беспамьяства...») — порвав («с веком... родство») — (в «Луне — лунатику»);  
 прозрения — последнего (из того же стихотворения);  
 прокрадываются — подкрадываньями;  
 пропуск — на посту;  
 пропитан — пот; повсеместно (из того же стихотворения);  
 проливными (и производные); проточные — поток;  
 пролезли; протиснуться — посредине (тождественное пространственное положение);  
 прошепчется — подслушан; потише;  
 прошумев; пронзительный — потряс («крик паровозов»);  
 пролетая — полет;  
 прожили — потом («...в граде Друзей»), после («...жизненных радущий»), последнюю жизнь;  
 проблагоухав — поздравствовалося;  
 провинции — полустанки;  
 прокаженные — позорный («Заводские»);  
 прошу, просим — пожалейте, пожалуйста; на помощь;  
 прости (и производные) — повинись; побитость («Хвала богатым»);  
 прощай — покидают;  
 простор — последний; поле;  
 пространство — поля; полотнища; повсеместно;  
 проволока («пространств...»), проводами продленная («...даль») — полотна («железнодорожные...»); полозя;  
 (на подобие) простынь — («железнодорожные...») полотна (в «Рельсах»);

вила немногочисленная группа причастий со значением 'движения против' и 'завершенности', а также довольно значительная группа словоформ, несущих значение 'преодоления времени' — *провидицы* (*провидишь*), *прозорливица* (*прозорливых*), *прозорливица* (*прозорливых*), *прорицаньями*. С последними связана одна из основных тем цветаевского творчества — тема духовного прозрения «сквозь слепость Век» —

Горе горе! Под толщей  
 Век, в прозорливых тьмах —  
 Глиняные осколки  
 Царств и дорожный прах  
 Битв...

(«Сивилла», 2) —

как следствие слепоты — «Всех ослепила — ибо женщина, Все вижу — ибо я слепа»<sup>16</sup>. («Да, друг невиданный, неслыханный...»), а также — в результате видения, открывающегося во сне —

Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты:  
 Небесный гость в четыре лепестка.  
 О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты  
 Закон звезды и формула цветка.

(«Стихи растут, как звезды и как розы...»)

---

прочих — подобье пошлости;  
 простые («...места») — покамест («буду петь») — (в «Поэме заставы»);  
 проще — поскромнее;  
 пропало — пошариваем, пошаливаем, полотеры (в «Полотерской»);  
 пропавшими — погорельцами (в «Рассвете на рельсах»);  
 простыли («...следы») — поминайте («...как звали»); поют («...над собой»);  
 прохладой («...вечности») — («...льдов») потусторонних (стран);  
 прочтет — послание («Федра»); поэт («Тот, чьи следы — всегда простыли»);  
 Уточнения в скобках, указывающие на контекст или название стихотворения, помогают понять, по какому принципу сопоставлены слова.

<sup>16</sup> Сравните со словами Шаховской о Цветаевой: «У нее глаза ночной птицы, ослепленные дневным светом!» (15, 17).

Следует отметить, что в таких строках, как «поймите, что я вам — снюсь» (209,282) и «Скажу тебе, что я — не человек, А только сон, который только снится» (209,320), свойство субъекта — видеть сны — объект — переносится на самое субъект. Происходит то, что Мелетинский назвал «диффузостью первобытного мышления» или «неотчетливым разделением субъекта и объекта» (114,165), а Кассирер — мифологическим мышлением, при котором причинно-следственный процесс имеет характер материальной метаморфозы, где отношения не синтезируются, а отождествляются. Такое видение мира соотносится и со словами Я. Э. Голосовкера: «в мире чудесного «все иллюзорное действительно», как и обратно: «все действительно может стать... иллюзорным» (42,36): «Но узришь! То, что в мире — век Смежение — рождение в свет.» («Сивилла — младенцу»).

Мифологема сна особенно часто появляется в стихотворениях начала 20-х гг.: «в твой невыспавшийся сон» («Здравствуй! Не стрела, не камень...»), «Сон — слушала — траву» («Когда же, Господин...»), «Сновидческий голос: Восход...» («Был час чудотворен полн...»), «Всё — сон ...» («Возвращение вождя»), «Снов моих — Роза...» («Благоухала целую ночь...»), «Путь в сновиденную Русь» («Сугробы», 1), «Спи, нежное мое неравенство!» («Светло-серебряная цвель...»), «без видения спала» («Деревья», 7), «В сновиденном паденье сердца...» («А Любовь?...»), «Весна наводит сон», «мимо спящих богородиц» («Прага»), «Сновиденным лесом Сонных снадобий ...» («Занавес»), «чтобы кто-то спал И спал...» («Люблю — но мука еще жива...»), «Сон», «Никогда не спать!» («От родимых сёл, сёл!»), «из мертвого сна надгробий» («Раковина»), «Наводит сон Сок лотоса...» («Сок лотоса»), — А папа где? — Спи, спи, за нами сон, Сон на степном коне сейчас придет («— Где лебеди? — А лебеди ушли.») «Материнское — сквозь сон — ухо» («Наклон»), «сновидящее материнство скалы» («Час души», 1). Заметим, что в контексте сна часто возникает тема материнства, а в последнем примере, содержащем двойную метафору, даны сразу три лейтмотивных образа — сна, матери и горы, которые являются свернутыми сюжетами, то есть мифологемами в рамках авторского мифа. О «Поэме Горы» — квинтессен-

ции всех семантических «уровней» горы — было сказано выше. Остановимся на теме материнства.

Уже в стихотворении «Волос полуденная тень», написанном в тот же период (1921 г.), находим такие строки: «Ровесник мой год в год, день в день — Мне постепенно станешь сыном.» Понятие «сын» оказывается полисемичным. Наряду с сыном в его первичном, «кровном» смысле — «Тот, кто еще придет — мой сын» (209,519)<sup>17</sup>, а также «относительным» сыном в «Стихах к дочери» («Я люблю тебя, как сына») и «настоящей» матерью — «Истерзанные дети — мать Корят» (210,212)<sup>18</sup>, появляется вначале (1916 г.) «странное слово: — Сын!» (209,319), а затем (1921 г.) — «сердце Матери» (210,34), которая так непохожа на мать («Только в мамки — не гожусь — в колыбельницы!» (209,279), ибо «ни одна до самых недр мать Так на ребенка своего не взглянет» (209,532), как смотрит ее героиня на любимого, обращаясь к нему с такими словами: «Та женщина — помнишь: мамой Звал? Тебя нося, Тебя не держала ближе.» (211,41) Так, в сына превращается любимый, желанный, «Тот, кто мне дороже Сына» (209,403).<sup>19</sup> Сыном его делает возрастная граница — «Я отроку взглянула в очи, Нечислящиеся в ночах Ничьих еще...» (210,210), которая в крайнем своем проявлении может привести к тому, что «На тебя, небывший мой, Оглядываюсь — в будущее!» (210,233). А вот стихотворения, звучащие уже не оксюморонно: «Я — есмь. Ты — будешь. Между нами — бездна...» (1918г.) и провидческое «Тебе — через сто лет», написанное в следующем году, где он — годящийся ей во внуки — «страстнейший из гостей» — отказывает «перлу всех любовниц Во имя той — костей».

Упоминание о младенце (отроке) и эпитеты, образованные от этого слова, встречаются не только в сборнике «После России» (на-

<sup>17</sup> А также: «Как будто бы сына Провидишь сквозь ризы разлук» и «Так древние главы семьи — Последнего сына» (210,146).

<sup>18</sup> А также: «Как матери медлят» (210,29), «Бессонные мальчишки — так — В больницах: — Мама!» (208,33), «Здесь матери, дитя заспав...» (210,189).

<sup>19</sup> «Моя любовь — это страстное материнство, не имеющее никакого отношения к детям», — пишет Цветаева в 1919 году (212,581).

пример, в стихотворном цикле «Час души»), но и в «Лебедином стане» — более ранней книге, куда вошли стихотворения 1917–1920 гг.: «За отрока — за Голубя — за сына, За царевича младого Алексия...»; а также в таких произведениях, как «Отрок», где Отрок имеет уже свой прототип в отличие от безликого отрока из сборника «После России»: этот цикл был посвящен вначале поэту Мидлину, а затем перепосвящен Геликону. Этот же образ — в стихотворениях, посвященных О.Мандельштаму: «Откуда такая нежность? И что с нею делать, отрок Лукавый, певец захожий...» (209,254), «В тебе божественного мальчика, — Десятилетнего я чу» (209,254)<sup>20</sup>.

В других стихотворениях «Верст-1» снова появляется «абстрактный» отрок: «Видно отроком в невеселый дом Завела подруга» (209, 256), «Зорким оком своим — отрок. А задремлет — к нему орлы» (209,259). Отзвуки такого «материнского» отношения к своим молодым возлюбленным находим в «Надгробии», написанном на смерть поэта-альпиниста Н.П. Гронского: «За то, что первых моих седин Сыновней гордостью встретил — чин» (210,326), а также — в «Стихах к сироте» (адресат — А.Штейгер): «Я сегодня взяла тюльпан — Как ребенка за подбородок». Идея отрока заложена и в ранних стихотворениях 1917 года: «Я помню первый день, младенческое зверство», «А пока твои глаза — Черные — ревнивы... Надо, мальчик, целовать В губы — без разбору». Иногда она трансформируется в просторечные обращения: «И никто из вас, сынки! — не воротится» (209,435), «Помирать тебе, сынок!» (209,354), а также — обобщения: «Сын — раз в крови!» (210,100).

Связанные с темой материнства, лейтмотивные образы сна и сына зачастую оказываются у Цветаевой в одном семантическом ряду. Промежуточное звено, или медиатор, соединяющий их — колыбель: «Оттого что мы с тобой — одноколыбельники» (210,75). Во многих мифах в верхний мир можно попасть только в колыбели (124,1,233): «Все качаю и качаю Маленького сына» (209,133), «Колыбель, оваян-

<sup>20</sup> В письме к А.В. Бахраху читаем: «Я хочу, чтобы Вы, в свои двадцать лет, были семидесятилетним стариком и одновременно семилетним мальчиком...» (214,566).

ная красным» (209,425). Но КОЛЫБЕЛЬ — тоже полисемична. «Оттого, что мир — твоя колыбель И могила — мир!» («Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес»), «Звезда над люлькой — И звезда над гробом!», «А может быть, снова Пришел, — в колыбели лежишь?» («Стихи к Блоку», 15) — стихотворения, иллюстрирующие все ту же идею мирового круговорота, в который вовлечен человек — «И мне хочется к тебе на грудь — спать» («Мировое началось во мгле кочевье»). Круг — образ, ставший лейтмотивным в цветаевских произведениях. Он иллюстрирует циклическую концепцию мира, характерную для мифопоэтического мышления.

Но вот в «Колыбельной» — второй части «Скифских» — сон выступает альтернативой смерти: «...спи, Смерть подушками глуша» (210,165). Альтернатива переходит в форму императива: сон — как возможность избежать другого — «смертного сна» (210,217). «Если не хочешь муку Принять, — спи, сосед.» (209,311), «Спи, бессонная», ибо «Сон — свят» (209,280), «И сказал Господь: — Спи.» (209,338), «Спи-усни, спи-исчезнь» (211,107), «Спи! Тайная радость моей тоски, Спи!» (210,214), «Спи, нежное мое неравенство» (210,135), «самый сон Молодому телу», «Над спящим юнцом — золотые шпоры» (210,46).. Из последних цитат видно, что молодость, стоящая в одном семантическом ряду с сыном, и сон тоже ассоциируются. Еще один императив:

Спи и проспи навек  
В испытаннейшем из пристанищ  
Сей невозможный свет.  
(«Ночного гостя не застанешь...»)

Отсюда такая позиция:

Восхищенной и восхищенной,  
Сны видящей средь бела дня,  
Все спящей видели меня,  
Никто меня не видел сонной.  
(209,531).

Обращает на себя внимание оппозиция сонная / спящая, где «сонная» — выражение состояния между бодрствованием и сном,

ни жизнь-ни смерть — середина, которую не приемлет цветаевская поэтика контрастов. Такой сон возможен только «среди бела дня». Ночью же у «некоторых без кривизн», которым «дорого дается жизнь» — господствует «условный сон» («Некоторым — не закон...»). Некоторые — это поэты, которые «по ночам, в торжественных туманах» ищут «Рифм только, а не уст» («И не спасут ни стансы, ни созвездья...»), включая, конечно, и саму героиню — «Бессонную, бездомную черницу» («Бессонница», 6). А если обобщить — «Кто спит по ночам? Никто не спит!» (209,285) — ни ребенок, ни старик, ни молодые, ни сторож. Возникает заговорщический вопрос: «Заснешь — проснешься ли здесь опять» — И, наконец, предупреждение: «— Не спи! крепись! говорю добром! А то — вечный сон! а то — вечный дом!» (209,286) Поэтому цветаевская героиня живет в «бессонном доме» (209,286), вернее — «Из дома сонного идет — прочь» (209,282). Ведь спать — приближаться к смерти: «Спать лучше, чем жить» (210,230), «Мне ж от Бога будет сон дарован В безымянном, но честном гробу» (209,538), «Дай же спокойно им Спать во гробех» (210,100). Сон может стать синонимом смерти: «Все — снег, все — смерть, все — сон» (209,326), «А все же старость меня обманет И сон — придет» (209,343), «Что давным-давно уж я во гробе Досмотрела свой огромный сон», «Ходит сон со своим серпом, Ходит смерть со своей косою» (209,395).

Остановимся на таком варианте сна-смерти: « — На дне она, где ил И водоросли... Спать в них Ушла, — но сна и там нет!» («Диалог Гамлета с совестью»). Офелия, ушедшая спать на дно — прекрасный эвфемизм смерти. Но СНА И ТАМ НЕТ — уже другое значение сна: «покой», успокоение души, которое невозможно обрести даже в смерти. В аналогичных примерах — «Только моим сна нет — Снам!» (210,133) и «Но я боюсь, что все ж не будут спать Глаза в гробу — мертвецким сном законным» — такое признание произносится уже от первого лица — лирической героиней. Еще одно признание из стихотворного цикла «Сон» — «Все мои тайны сон перерыл... Все мои раны сон перетряс» (210,244) — соблазнительный материал для сторонников психоанализа З. Фрейда, а такие строки, как «Когда увидимся? — Во сне» (209,366) и «Разрозненности сводит сон» (210,181) — повод для разговора о ре-

лизованных во сне желаниях. Но творческий феномен Цветаевой, скорее, находит объяснение в размышлениях Г. Юнга о «типичных мотивах сновидений, позволяющих проводить сравнение с мифологическими мотивами» (252,162). Поэтому сон может стать прозрением, а «Усни, сновидец» — обращением к оракулу, вещающему волю богов или духов<sup>21</sup>.

К таким наблюдениям привел анализ группы слов с анафорическим ПРО со значением «провидеть». Нет необходимости рассматривать все слова с анафорическим ПО — обратимся только к самым значимым. В рассмотренном выше стихотворении из цикла «Провода» — это словоформы *подобранных, подслушанных и подолой*.

Первая из них в книге «После России» встречается дважды. В стихотворении «Двое» «подобранные» противопоставлены «разъединенным» рифмам как созвучные — несозвучным. Синонимом же к словоформе ПОДОБРАННЫЕ в его прямом значении является словоформа ПОДНЯТЫЕ. Семантический множитель 'верх' — основной во всем стихотворном цикле «Провода»<sup>22</sup>: «Вереницею певчих свай, Подпирающих Эмпиреи, Посылаю тебе свой пай Праха дольнего». Еще одно из значений этой семемы:

Что над городом утвержденных зверств,  
Прокаженных детств,  
В дымном олове — как позорный шест  
Поднята, как перст.

(«Заводские», 2)

Здесь *поднята и позорный*<sup>23</sup> соединены в одну семантическую группу, поскольку *позорный* обращается в свою противополож-

<sup>21</sup> «Известно лишь, что у некоторых оракулов обращение с душами умерших происходило во время сна», — пишет Д. Фрэзер в главе «Аэндорская волшебница», посвященной Первой Книге Царств (203,328).

<sup>22</sup> «Я тебя высоко любила: Я тебя схоронила в небе!» (210,202), — скажет Цветаева в другом стихотворении.

<sup>23</sup> В одном парадигматическом ряду с ним потенциально находятся такие словоформы и словосочетания из сборника «После России»: *полного*

ность благодаря сравнению с перстом. Семантический множитель со значением 'верх' содержится и в таких словоформах, как *полыхание* и *по-лощется* («Душа»).

Но для поэтики Цветаевой в целом характерно снятие оппозиций путем их смешения:

Уравнены: как да и нет,  
Как черный цвет — и белый цвет.  
Как в творческий громовый час:  
С громадою Кремля — Кавказ.  
(209,551)

Это утверждение верно и для оппозиций верх / низ:

Обоим нам — вниз головой  
В рай прыгать. — Там решат,  
Что лучше: мой ли цирковой,  
Твой ли морской канат.  
(209,616).

Отметим, что в поэтическом словаре Цветаевой встречаются и другие оппозиции. Например — там / здесь из рассмотренных выше поэм Горы и Конца, а также — из других произведений: «Все, что вечно — на *том* берегу» (210,528), «Всегда отсутствующий *здесь*, Чтоб *там* присутствовать бессменно.» («Кн.С. М. Волконскому»). Наконец, целое стихотворение из цикла «Сугробы» структурировано этой оппозицией: «Не здесь, где связано, А там, где велено... Не здесь, где скривлено, А там, где вправлено... Не здесь, где спрошено, Там, где отвечено... Не здесь, где взыскано, Там, где отпущено...» (210,102). Эти строки не нуждаются в комментариях, поскольку уже писали и об основных оппозициях в творчестве Цветаевой<sup>24</sup>, и о романтическом двоении поэта (51,125), и о противо-

*попрания, поправшему, побитость, похоть, пошлой пошлости*, имеющие изначальное значение «приземленности» как униженности.

<sup>24</sup> Соответствие / несоответствие, соединение / несоединение, активность / пассивность, конфликтность / бесконфликтность, истинность / неистинность — такие оппозиции в терминах структурной лингвистики были

поставлении быту (ЗДЕСЬ) — Бытия (ТАМ) (в работах А. Саакянц и В. Швейцер), и о мирах — земном и небесном (не всегда — Царстве), куда рвется душа из «тюремной крепости» — тела («Да, друг невиданный, неслышанный») «за Горизонт!» и «Дальше! За предельные пределы Станций! Понимаешь, что из тела Вон хочу!» («Древняя тщета течет по жилам...»).

Итак, по Цветаевой одна из границ — тело<sup>25</sup>: «В теле как в трюме, В себе как в тюрьме... В теле — как в стойле. В себе — как в котле... В теле — как в славе. В теле — как в тоге... В теле — как в топи, В теле — как в склепе ... Только поэты В кости — как во лжи!... В теле — как в крайней Ссылке. — Захач! В теле как ватном Отчем халате... В теле — как в тайне, В висках — как в тисках Маски железной.» (210,254). Тело — это трюм, тюрьма, слава, тога, халат, стойло, котел, топь, склеп, ссылка, тайна. В основном, все сравнения маркированы как отрицательные. Часть из них содержит сему «замкнутое пространство», то есть — все тот же дом земной, где немыслима душа. И даже ссылка, предполагающая выход из замкнутости, с которой связаны понятия «загорода» и «пригорода», в «Поэме Конца» тождественна границе любви: «Загород,пригород: Лбам развод», «Загород, загород, Швам разрыв!» (211,46). За счет последующего обобщения — «Все-то — пригороды! Где же города?!» (211,47) и «Жизнь есть пригород. За городом строй!» (209,47) — это значение расширяется. В первом примере понятие «пригород» становится мерилom ущерба, во втором это значение дополняется оттенком безысходности, которую привносит причастность к ним героини.

Значение ущерба несет в себе и предлог ЗА в одной из последующих строк: «За городом! Понимаешь? За! Вне!» Он составляет целое предложение, выступая в функции знаменательного слова. Перенос смыслового акцента на служебные части

выделены С. Ельницкой, рассмотревшей их как общие смысловые инварианты и системы инвариантных тем, мотивов, их разновидностей и конкретных манифестаций.

<sup>25</sup> «Тело другого человека — стена, она мешает видеть его душу. О, как я ненавижу эту стену» (214,47).

речи вообще характерен для цветаевского творчества и является одним из главных приемов, придающих неповторимость ее стилю. Его роль в создании авторских мифов настолько велика, что требует более внимательного рассмотрения. В качестве иллюстрации возьмем «Поэму Конца». В ней служебные части речи выделяются различными способами. Если рассмотреть предлоги, выделенные курсивом (*по, до*) и предлоги (*без, из, на*), частицы (*не*), части слов (*за-*) и местоимения (*я, это, тех*), выделенные ударением, можно отметить их семантическую соотнесенность друг с другом. Возникают такие оппозиции и группы: до — по, из — за, это — тех, без, не, на, объединенные местоимением Я. Все они ущербны (служебны) в том смысле, что выходят за грань, на которой способно балансировать лирическое Я Цветаевой («Долг плясуна — не дрогнуть на канате»). Эти недо-слова выводят героиню из равновесия, раздвигая, разрывая на части («Условность: сплошное между» (211,40), в одной из которых еще ничего не сбылось (ДО разрыва, ИЗ несостоявшегося), а в другой — уже все закончилось (ПОсле разрыва, ЗА ним). На протяжении всей поэмы эти единицы речи то сливаются со словами, выступая в роли предлогов («Не ДОВспомнивши, не ДОпнявши», «Порознь», «ПО-следний раз»), то отрываются от них («ЗА городом!», «Можно ДО дому?»). Что касается морфем БЕЗ и НЕ, то в своих грамматических ипостасях они априори несут значение отрицания — оторванности лирического Я, вынужденного взять на себя «честь конца», ибо «Загород, пригород: Дням конец» (211,45). Итак, вторая граница более «узкая» — это черта города, «последняя из всех застав» («Заводские», 2), переносное значение которой — граница любви.

Продолжим цитату, послужившую поводом к разговору об ущербности:

За городом! Понимаешь? За!  
 Вне! Перешед вал!  
 Жизнь — это место, где жить нельзя:  
 Ев — рейский квартал.  
 (211,48)

Оксюморонное «Жизнь — это место, где жить нельзя» вытекает из той же «логики мифа», когда сходство или смежность преобразуются в причинную последовательность. Жизнь — это пригород — апокалипсический «Дням конец». Есть еще один — архетипический подтекст: «В сказке герой отправляется вовне, на периферию пространства, отличающуюся особой опасностью и концентрацией злых сил» (124,II,341). Следовательно, в пригороде, а значит и в жизни жить нельзя. Жизнь из абстрактного понятия превращается в конкретный образ, имеющий визуальную окраску<sup>26</sup>, что характерно для мифологического мышления (114,43). Акцент переносится с временного на пространственный уровень.

В связи с рассматриваемой оппозицией замкнутое / незамкнутое следует отметить неоднозначность лейтмотивного для Цветаевой слова ПРОСТРАНСТВО. С одной стороны, русское слово «пространство» обладает «исключительной семантической емкостью и мифопоэтической выразительностью. Его внутренняя форма (pro-stor-) апеллирует к таким смыслам как «вперед», «вширь», «вовне», «открытость», «воля» (124,II,341). С другой стороны, в цветаевской ММ, где все может быть «дьявольски наоборот», пространство зачастую обращается в свою противоположность: «Пространство, пространство, Ты нынче — глухая стена» (210,216). ЗАОЧНОСТЬ — так называлось стихотворение, из которого вышепротитированные строки, — семантический эквивалент ССЫЛКИ (в стихотворении «Жив, а не умер демон во мне...»), поскольку за-очность и за-город, связанные приемом паронимической аттракции анафорического типа, стоят у Цветаевой в одном парадигматическом ряду. Но у этой связи есть и более «глубокие» причины: архаическое сознание, как известно, предполагает неразрывное единство пространства и времени<sup>27</sup>, хроно-топ (124,II,340).

<sup>26</sup> Поскольку в строках «Жизнь — это место, где жить нельзя.: Ев-рейский квартал» речь идет о реальной топонимике: в Праге действительно существует такой квартал.

<sup>27</sup> «Пространство — стена, но время — брешь», — пишет Цветаева (212,595).

Возвращаясь к теме границы-тела, вспомним строку «В теле — как в тайне», чтобы отметить ее полисемичность. И если граница между сном и явью исчезает в «Час обнажающихся верховий» («Ночь»), в «Час души» и «час последнего прозрения» (210,203), когда падает «Зримости сдернутая завеса»<sup>28</sup>, или занавес, тело претерпевает такие метаморозы:

Тело, что все свои двери заперло —  
Тщетно! Уж ядра поют вдоль жил.  
С точностью сбирра и оператора  
Все мои раны сон перерыл!  
.....  
Все мои тайны — сон перетряс!  
(«Сон», 1)<sup>29</sup>

Итак, во сне исчезает еще одна граница — тайна. Граница между любящими (или родственными душами) тоже исчезает во сне. Единственное исключение — сон гуслира из поэмы «Царь-Девница», который, напротив, препятствует соединению царевича с Царь-Девницей, поскольку это сон-чара. «Разрозненности сводит сон» не только в «Проводах», но и в поэме «С моря», где сон — «взаимный». Последняя строка поэмы — «Выходы из — зримости» — перекликается со стихотворением «Ночь» («Зримости сдернутая завеса»). Наконец, в поэме «Попытка Комнаты», написанной в том же, 1926 году, возникает образ «Гостиницы Свиданья Душ» (211,116), или «Дома встречи». Причем, эта гостиница — уже не замкнутое пространство: «Я запомнила три стены. За четвертую не ручаюсь» (211,114). Через эту «стену спины За роялем», которая может обратиться коридором, и является Он. Но даже такая полу-устойчивость («Три стены, потолок и пол»)

<sup>28</sup> «По мифу, когда Бог снимает с глаз смертного пелену мрака, смертный бросает более глубокий взгляд на бытие — взгляд божества. Таков час просветления» (42,56).

<sup>29</sup> «Дверь и забор играют роль границы между внутренним организованным пространством и внешним враждебным, разрушительным» (65,169–170).

к концу поэмы нарушается: «Потолок достоверно плыл» (211,119). Попытка комнаты оканчивается гимном в честь сновиденной головокругительности:

Весь поэт на одном тире  
Держится...  
Над ничем двух тел  
Потолок достоверно пел —  
Всеми ангелами.

Но такое утверждение, как «Весь поэт на одном тире Держится» в контексте цветаевского творчества выступает манифестом. И в этих строках заложена не только идейная установка на неустойчивость и неравновесие, в которые впадаешь, как в пропасть; не только натянутый нерв, когда срываешься лишь — вверх, чтобы «выдышаться в смерть». Манифестируемое во всех стихах тире — это и формальный прием, который отличает Цветаеву от других поэтов так, как ни одна из других стилистических особенностей ее творчества<sup>30</sup>. Сама Марина Цветаева, всегда соотносящая форму с сущностью, писала: «Стиль есть бытие: не мочь иначе» (212,583).

На материале «Поэмы Конца» рассмотрим главные функции, в которых выступает тире. При его традиционном использовании интересен случай скрытого сравнения, стоящего в творительном падеже («Частою гривою — Дождь в глаза»), а также сравнения, выступающего обстоятельством образа действия («То, что вчера — по пояс, Вдруг — до звезд»). А если рассмотреть противопоставление как крайнюю точку сравнения, то слова, контекстуально оппозиционные, тоже отделяются друг от друга тире: «Пляшут — не плачут. Платят — не плачут.» Порой такая противопоставленность переходит в парадоксальность. Так, например, завершая тему «Ев-рейского квартала», Цветаева заканчивает:

<sup>30</sup> М. Гаспаров, конкретизируя материал исследования, писал: «отрывистость и пунктирность лежит в основе структуры самой «Поэмы воздуха» (35,259–275).

«В сем христианнейшем из миров Поэты — жида!» Эти строки перекликаются со стихотворениями из цикла «Поэт», где тема изгойства эксплицируется в субстантивах «лишние, добавочные», «немотствующие», «мнимые, невидимые» и существительных «слепец и пасынок», а еврейский квартал превращается в «свалочную яму — дом». Дом, который входит в парадигматический ряд со значением 'низа' в отличие от дома небесного (51,123) из «Проводов» («И домой: В неземной — Да мой»), «Молодца» («До-мой: В огонь синь» (211,340) и «Георгия» («Белый дом. Там впустят Вдвоем С конем» (210,36)) — дома, маркированного семантическим множителем 'верх'. Тема изгойства раскрывается и при сравнении себя с собакой, поскольку «книжная традиция сопоставляла социально-отверженных с собаками» (98,153–154): «И все же по людям маюсь, Как пес под луной» (209,524), «одной как дуб — как волк — как Бог» (212,541)<sup>31</sup>.

Обратимся теперь к мифологизации этого знака<sup>32</sup>. Интересен случай использования тире, несущего визуальную нагрузку. Чаще всего, это тире, передающее идею движения<sup>33</sup>. В таком двустиии, как «Конем, рванувшим коновязь — Ввысь! — и веревка в прах.» (211,32) первое тире создает иллюзию движения уже одним своим начертанием, вызывая образ воображаемой траектории рванувшегося ввысь коня, переданной графически. Иногда Цветаева использует тире, чтобы подчеркнуть звуковую инструментовку стиха: «Мечь! — в месиво тел!», «Во весь окоем глазка — Глаз!» И здесь можно рассмотреть тот вариант анаграммирования, при котором тире разрывает не синтагму, а фонетическое слово, превращаясь в дефис, еще раз подчеркивая тенденцию к выделению несамосто-

<sup>31</sup> Волк — семантический эквивалент собаки.

<sup>32</sup> В «Повести о Сонечке» Цветаева пишет: «Теперь — длинное тире. Тире — длиной в три тысячи верст и семь лет...» (212,410).

<sup>33</sup> Ю. В. Пухначев писал, что «зримые образы Цветаевой — это исключительно образы движения, будь то вздымающийся вал или петляющая в воздухе пушинка» (151,61), «от «безглагольности»... наэлектризованы динамикой ее слова, между которыми искрами сквозь пустоту ритмических пауз то и дело проскакивают тире» (151,59).

ятельных единиц. Пожалуй, это самая характерная особенность цветаевской поэтики, заслуживающая более подробного рассмотрения.

Последний мост. (Руки не отдам, не выну!) Последний мост. Последняя мостовина.	Монеты тень В руке теневой. Без звука Мо-неты те. Итак, в теневую руку —
Во-да и твердь. Выкладываю монеты. День-га за смерть, Харонова мзда за Лету.	Мо-неты тень. Без отсвета и без звяка. Мо-неты — тем. С умерших довольно маков.

(«Поэма Конца»)

Расположим одну за другой три разрозненные строки:

Мо-неты те.

Мо-неты — тем.

Мо-неты — тень.

Игра звуками М,Т,Е,Н позволяет сделать следующее наблюдение: если отбросить слог Мо- и окончание -ы в левом столбце, можно заметить, с какой навязчивостью повторяется слово НЕТ, являющееся смысловым кодом, знаком, заключившим свернутую ситуацию — интригу, участники которой — ОН и ОНА. В строке «День-га за смерть» этим же способом из одного слова образуются два: ДЕНЬ и ГА, привнося дополнительные значения в строку «Харонова мзда за Лету»: хоронят не только за деньги, но еще и ДНЕМ<sup>34</sup>.

В строке «Рас-стаемся. — Одна из ста?» поморфемное дробление слова уже комментируется: РАС- может быть транскрипированным РАЗ (у Цветаевой — ОДНА), а от второй половины слова путем отбрасывания постфикса остается только числительное СТА. которое в качестве знаменательного слова появляется

<sup>34</sup> Вывод интересный, но субъективный. — Прим. редактора.

во втором предложении. Так, в результате отождествления — Рас=Одна, стаемся=из ста — получаются две семантически параллельные синтагмы. Но Цветаева еще раз профанирует смысл, используя при объяснении одного приема — другой (аллитерирование звука С):

Сверхбесмысленнейшее слово:  
Рас-стаемся. — Одна из ста?  
Просто слово в четыре слога,  
За которыми пустота.

Употребление тире при разрыве фонетического слова связано не только со звукописью, но и с ритмом — оно используется как для эффекта ускорения («Эк-спресс и Рим!», «Про-слушай бок»), так и замедления («Сти-хов», «Кон-ца» — в этом случае слово выносится на отдельную строфу). «Фонетическое» тире (как и тире синтагматическое, когда разрыв синтагмы происходит из-за ее несовпадения с предложением: «Не — брошусь вниз») может быть использовано и для зрительного эффекта: «Во-да и твердь» (тире как гладкая поверхность); «Бро-сать, как вещь» (тире как линия падения); «Плю-щом впи-лась» (тире как нечто связующее); «Спо-койных глаз Взлет» (тире как траектория взмаха ресниц); «По-следний мост» (тире как форма моста). Особо стоит отметить строку «Е-ще немножечко» — маленький визуальный миф, «миф на уровне фразы» (95,187). Поэтесса вслед за своей лирической героиней пытается отдалить конец, неизбежный — в «Поэме Конца». И эта маленькая графическая уловка — сознательный самообман героини, выраженный по-детски просительно, — неповторимый стиль Цветаевой.

Такие способы использования тире свойственны, конечно, не только «Поэме Конца». Так, например, в первом стихотворении из цикла «Провода» разрыв фонетического слова также связан с визуальным эффектом. Здесь тире графически воспроизводит натянутые вдаль провода: «По аллее Вздохов — проволокой к столбу — Телеграфное: лю-ю-блю... Вдоль свай Телеграфное: про-о-щай... Слышишь? Это последний срыв Глотки сорванной: про-о-стите... Выше, выше — и слились В Ариаднино: ве-ер-нись,... Даль Заклинающее: жа-аль... Через насыпи — и — рвы Эвридикино: у-у-вы, Не у-» (210,175).

Помимо визуальной тире здесь несет и аудиальную нагрузку: двоеточия, стоящие перед словами, порванными тире, создают эффект прямой речи, произнесенной то кем-то безликим, то Ариадной, то Эвридикой. ПРОЩАЙ и ПРОСТИТЕ, пущенные по проводам, содержат все те же единоначальные ПРО-. Рядом с ними — различные варианты слова ПОСЛЕДНИЙ, которое, будучи употребленным в цикле трижды, а во всем сборнике «После России» — около сорока раз, ни разу не разрывается тире. Почему же в этом случае не используется излюбленный прием, который к тому же еще и подчеркнул бы сопричастность всех слов с начальным ПО- к названию книги («После России»? Но, как было отмечено, «фонетическое» тире, выступая в визуальной функции, несет идею протяженности (в пространстве и во времени). А в слове ПОСЛЕДНИЙ заложено значение «границы» или предела, несмотря на кажущуюся полисемантическую, возникающую при сочетании его с другими словами. Так, «последний из слуг», «последняя швея» — продолжают тему самоуничтожения, изгойства; «последний срыв», «последнего сердца», «из последних жил» передают предел физических возможностей; «ключья последней парчи», «сброшен последний крест», «последний венчик» — говорят об освобождении от вещных привязанностей; «последнего сына», «последний любовник» связаны с идеей потери кровной; «над городом последним... последняя труба», «у последней из всех застав», «последняя зга — Скифия», «последний мыс», «последний вяз» — определяют пространственную границу; «последний всплеск», «последних смут» (в некотором смысле — «последняя карта» и «последняя ставка») — это последние эмоциональные всплески; «последний пропад», «последнего слияния», «последнего прозрения», «последнего беспамятства» — выступают эвфемизмами жизненного предела; «последнюю жизнь», «последние дни», «последнего часа» — временная граница, которая оканчивается «последней судорогой» и «последним передрагиванием» — смертью.

Таким образом, фонетическое тире в случае со словом ПОСЛЕДНИЙ неуместно, поскольку не отражает главного значения мифа «Весь поэт на одном тире Держится»: продлить, пропеть проводами («Певчей! — как провод!») жизнь, которую обрывает окончательное ПОСЛЕ. Казалось бы, исключением из этого правила будет

словосочетание «последний простор», так как в существительном «простор» как раз и заложена идея временной и географической протяженности, которую не может ограничить эпитет ПОСЛЕДНИЙ. Марусю — героиню поэмы «Молодец» — после смерти также выносят «во просторы. В те простор-ны-и», то есть в ПРО-, а не ПО-, несущую идею исчерпания. Но «логика чудесного» не знает исключенного третьего (42,39): Маруся воскресает, а пространство у Цветаевой обращается в «глухую стену!» (210,216), становясь преградой для полноценного Бытия<sup>35</sup>. Именно перед такой стеной неразрешимого вопроса — отчаянное вопрошание поэта:

Что же мне делать, певцу и первенцу,  
В мире, где наичернейший — сер!  
Где вдохновенье хранят, как в термосе!  
С этой безмерностью  
В мире мер?!

(«Поэты»,3)

Какие же «меры» бывают в ЭТОМ мире? В мире научной терминологии — это меры, которые логика бриколажа противопоставляет друг другу как маркированные отрицательно и положительно бинарные признаки: пространственные — там / здесь, верх / низ (небо / земля), правый / левый; временные — день / ночь, быстрое / медленное; цветовые — белый / черный, белый / красный, синий / красный; природные и социальные — мокрый / сухой, вода / огонь, свой / чужой, близкий / далекий; количественные — легкое / тяжелое, один / двое (несколько). Они, в свою очередь, объединены в более общие: счастье / несчастье, жизнь / смерть, БЫТ / БЫТИЕ. Последняя оппозиция звучит совсем по-цветаевски. Некоторые из них были рассмотрены: верх / низ (там / здесь), день / ночь (сон), он / они (свой / чужой), эти / те (подобье, прочие, другие<sup>36</sup>). Основным классификатором, объединяющим их в оппозиции, выступает

<sup>35</sup> «Всякая жизнь в пространстве — самом просторном! — и во времени — самом свободном! — тесна.» (214,670).

<sup>36</sup> Все, любой, всякий, — дополняет этот однородный ряд С. Ельницкая (52,52).

горизонтально-вертикальная ось, на которой они расположены относительно друг друга (исключая, конечно, четвертое измерение — время). В цветаевской модели мира почти все оппозиции, за исключением — правый / левый, расположены на вертикальной оси. Но все они могут быть объединены в одну группу как о-граниченные, имеющие предел, и отмечены как отрицательные по отношению к безмерности, которая не знает деления на человеческие меры и в этом смысле всегда является неким идеалом, символом внутренней свободы.

Однако как социальное явление безмерность может обернуться изгойством, когда «Не вписанные в окоем» (210,185) поэты рифмуются с париями («Поэты мы — и в рифму с париями») не по законам стихосложения (единственный общий звук П), а по каким-то внутренним, только поэту ведомым меркам — безмерности. И когда мир навязывает меру, в том числе — и меру времени («Хвала времени») — «чет-вертое измерение», которое «мстит» («Провода»), если миновать его (210,197), поэт, рожденный мимо («Ибо *мимо* родилась Времени!») не только всегда идет мимо, но и настаивает на том, что минута — производное от этого понятия, беря в доказательство свою, поэтическую этимологию (58,42): «Минута: минушая: минешь!» («Минута»)<sup>37</sup>. Но меры все-таки не избежать: «Минута: мерящая! Малость Обмеривающая». Отсюда — маета, экклезиастова суэта сует:

Минута: мающая! Мнимость  
Вскачь — медлящая! В прах и в хлам  
Нас мелящая! Ты, что минешь:  
Минута: милостыня псам!

(210,218)

Оксюморное «Вскачь — медлящая» — уже следствие. Для поэта само существование времени — оксюморон. У Цветаевой он всегда возникает там, где не могут мирно ужиться внутреннее видение и внешний вещный мир («Есть смрад чистоты. Смердит избылье.»

<sup>37</sup> Повторение МИ отмечено ударением, подчеркивающим музыкальную окраску слова (ми — как нота).

(«Крысолов»)), а также там, где появляются антиномии: «неразрывные враги» (209,367), «Нам, трубочистам белым» (209,377), «сухолистом потопе» (210,145), «Как ни черны — лазурь!» (210,50) и т.д.

Единственная оппозиция, в которой последовательно проводится противопоставление — оппозиция правого и левого: «Сердце — слева, Месяц — справа» (211,286). В стихотворении «Не смущаю, не пою» она подчеркивается приемом паронимической аттракции:

Левая — она дерзка,  
Льстивая, лукавая.  
Вот тебе моя рука —  
Праведная, правая!

Аналогично, в стихотворении «Ладонь», структурообразующим принципом каждой строфы выступает противопоставление правой и левой ладони: «Целуют правую, Читают в левой» — оканчивается первая строфа, «Являют правую, Скрывают левой» — оканчивается вторая строфа<sup>38</sup>. Но в конце стихотворения они вступают в соприкосновение, которое оканчивается смертью как невозможностью примирить оппозиции в жизни:

А все же, праведным  
Объевшись гневом,  
Рукою правую  
Мы жили — *левой!*

В стихотворении «Педадь», написанном за три дня до «Ладони» (23.04.1923) прием повторяется. Вначале происходит распределение «функций»: «Дольше — дольше — дольше — дольше! Это — правая педадь... Глуше — глуше — глуше — глуше: Это — левая педадь... (Левою педадью гасят, Правую педадью длят...)». Но наряду с таким разделением оказывается, что «Жизнь не хочет жить» — длиться правой педадью, а «Смерть не хочет умереть» — гаситься левой педадью. Поэтому «Правую педадью лгут!». «Лгут»

<sup>38</sup> Сравните: «В правой рученьке — рай, В левой рученьке — ад» (209,480).

художники, поскольку живут «В мире, где каждый и отч и зряч». В мире, «Где вдохновенье хранят, как в термосе» (210,186), или как в чехле, награждая музыканта-Крысолова бумажным чехлом и не понимая, что «Тело: чехол последний» (211,99).

Оппозиции снимаются и в стихотворении «Педадь», за счет их контаминации. Оказывается, категория левого, которое изначально располагается на горизонтальной оси, является, скорее, звуковой, а не пространственной характеристикой, хотя звук можно рассматривать как удаляющийся, уходящий за горизонт (пространственный классификатор), который с каждым шагом становится все глуше и глуше. Но этот прямой смысл (правой педадью пианист действительно продлевает длительность звука, левой обрывает, делает ноту-жизнь — более короткой) уступает место переносному: длить, как уже было сказано выше, — означает держаться, пусть даже — «на одном тире». Длить — значит жить. Глушить — умирать<sup>39</sup>. Так, оппозиция правое / левое входит в более общую — жизнь / смерть.

Если рассматривать БЕЗМЕРНОСТЬ, существующую изначально вне оппозиций, как противопоставленный член в оппозиции мера / безмерность, то такое видение приводит «за потустороннюю границу» («Древняя тщета течет по жилам...»), откуда приходит «Не Муза, не Муза, — не бранные *узы* Родства, — не твои *путьи*, О дружба!» (курсив мой — Л. Т.), а крылатый Гений из поэмы «На Красном коне», который «умчит в лазурь» (211,23) — еще одну оксюморонную развязку, поскольку лазурь не настолько небесна, если может принять в себя красного коня («красный всплеща Польшем — в огонь синий» (211,18), а чтобы попасть в нее, необходимы жертвы жизнью. «Я спас его тебе, — убей! Освободи Любовь!» — повторяет Всадник, спасая то куклу, то друга, то ребенка. Всякий раз возвращая

<sup>39</sup> В сборнике «После России» глухота, присущая словоформам с начальным ПО-, в основном указывает на их отнесенность к ПОДземному ПОтустороннему миру, то есть — к смерти: потупляя, потише, подвалов, погребов, под, по, почти, повремени, поздно, потусторонних, подземным, погребенная, покой, покоящиеся, поминайте, покидайте (покидают), потери (потерянно-стям), поздравствовалося, подводные, покров, покрой, положите.

их героине, он требует добровольного отказа от них, выступая, тем самым, в роли Демиурга, который предоставляет свободу выбора. «С красной гривой свились волоса... Огневая полоса — в небеса!», (курсив мой — Л. Т.) закончит Цветаева стихотворение «Пожирающий огонь — мой конь!». Огневая окраска придает коню — медиатору между небесным и земным<sup>40</sup> — демонический облик, а лейтмотивное сравнение огненного Всадника с Царем («Как Царь меж вздыбленных зыбей», «Как Царь меж облачных зыбей» (211,19), «Всех Воинств Царь» (211,21)) и, следом за ним возникающий образ архангела вызывает в литературной памяти образ Антихриста (89).

Образ огня у Цветаевой вообще часто связан с идолопоклонством: «Огонь, в куче угольной: -Был бог и буду им!» (211,125)<sup>41</sup>. Но это не единственное значение, в котором выступает огонь в поэме «Лестница». В ней появляются и такие строки: «жить — жечь!», «жизнь живет пожарами». В этой функции выступает творческий огонь поэта-мифотворца, огонь поэтического вдохновения — лирический вымысел, «бред» души, «тот свет» потусторонних видений, который «растопляет» «всякую явь», «выжигает», очищает «черноты жизни», «черновой хаос», «черновик жизни» (53,273). И если в стихотворении «Хмелекудрый столяр и резчик» восстание вещи обладает социальным характером

Был в России пожар молиный:  
МОЛЬ горела. Сгорела — вся.»  
(«Несбывшаяся поэма»)

то в «Поэме Лестницы» вещи мстят пожаром за то, что их — одушевленных — превратили в неодушевленные.

«Что вы сделали с первым равенством Вещи — всюду, в любой среде — Равной ровно самой себе», — патетически восклицает поэтесса<sup>42</sup>, а после — скрупулезно объясняет: что есть что. Стол —

<sup>40</sup> «Основная функция коня — посредничество между двумя царствами» (149,176).

<sup>41</sup> См. также — образ огнепоклонника из стихотворного цикла «Отрок».

<sup>42</sup> Поскольку чувствует себя сопричастной происходящему: «Во мне — таинственно! — уцелела невинность: первого дня, весь первый день с его восхищением — изумлением — и *доверием*» (212,612).

ствол<sup>43</sup>, и если ломается стул, это означает, что «сук подвел», ибо «Вещи? Шипья да сучья, — Весь октябрьский лес целиком!» (211,128), «Тю-фяк: солома есть! Мат-рас: есмь водоросль! Все: вся: природа есмь!». Кирпич, падающий на голову («Камень требует головы!») (211,127) — это «Месть утеса» (все той же Горы как воплощения мирового дерева).

Таким образом, пожар — следствие «нрава» вещи, которая хочет вернуться в свое изначальное лоно — чистую стихию природы («Грязь явственно сожжена! Дом — красная бузина!» (211,131). Вещи вновь хотят оказаться там, где их не будут рубить и дробить, резать и мерять. Вещам присуще человеческое желание — в данном случае самой Цветаевой — покой ненарушенный: «От писем Волконского во мне удивительный покой. Точно дерево шумит» (214,662). Не однажды возникнет это сравнение: «Просьба: не относитесь ко мне, как к человеку. Ну — как к дереву, которое шумит Вам навстречу» (214,593)<sup>44</sup>. И совсем манифестационно звучит такое заявление: «Поэт — ПРИРОДА, а не мирозерцание» (215,235)<sup>45</sup>. Поэт становится явлением природным, возвращаясь туда, где безмерность явлена как нетронутость, где в лазурь возносятся не только после того, как будут сброшены узы земные, где кроны упираются в небо или растут из него. Тогда «стремлению лирической героини за границы жизни и человеческой природы, теме духовного преодоления реальности» (119,162) не противостояли бы земные преграды — изгороди, проволоки, столбы, валы, насыпи, перевалы, рвы, границы, стены и т.д. («Дабы ты меня не видел...» и другие стихотворения), а само стремление не обернулось бы соблазном.

<sup>43</sup> М. Л. Гаспаров делает ценное замечание относительно творчества зрелой Цветаевой: «Созвучность слов становится речительством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман богом и искажен человеком» (36,315).

<sup>44</sup> В письме к Б. Пастернаку снова возникает образ дерева: «Бог задумал Вас дубом, а сделал человеком... сама сейчас в роли дуба» (214,233). Не отсюда ли: «Два дерева хотят друг к другу в гости».

<sup>45</sup> «Произведение искусства есть произведение природы, такое же рожденное, а не сотворенное» (213,346).

О трех соблазнах писала Цветаева В «Письме о Лозэне»: «Из всех соблазнов его для меня я бы выделила три главных: соблазн слабости, соблазн бесстрастия — и соблазн Чужого» (212,487)<sup>46</sup>. Три жертвы принесла героиня поэмы «На Красном коне», прежде чем принести в жертву Бога. Соблазн Чужого обернулся соблазном Высокого. Ибо соблазн высотой всегда начинался на горе («Поэма Горы»), где «высоко любила» лирическая героиня, и увлекал «ДО-мой: В огонь синь» (211,340). Обращение к общеславянским истокам позволяет «ДО-мой» прочесть как «дом мой»<sup>47</sup>, он же — «огнь синь», что подтверждает сделанный ранее вывод о соприродности стихий небесной и героини, природной и поэтической.

В поэме «Переулочки» лазорь — это тоже «Крутая гора», а соблазн высотой, превращающий героя в тура, является одним из трех соблазнов: земной (золотыми яблочками), водной (рыбонькой-речкой) и небесной (огненной, радужной) стихиями. И если Маринка завораживает лазорью — «Вись-Ястребовна, Зыбь-Радуговна, Глыбь-Яхонтова: Лазорь!» (211,277) — то Марина Цветаева использует для образного воплощения этой лазори всю чару художественных средств<sup>48</sup>. Для одной «сини»<sup>49</sup> она находит целый ряд окказионализмов со сходной структурой, которые образованы по модели олицетворяющих и задабривающих названий двенадцати лихорадок — «Сласть-то одна! Мук-то двенадцать!»: Синь-Озеровна, Синь-Ладановна, Синь-Савановна, Синь-ты-Хвалынь, которые,

<sup>46</sup> Упоминание о последнем позволило исследователям интерпретировать цветаевскую ММ так: «Цветаева обозначает свои владения двумя полюсами, один из которых ранее имел статус неприкасаемого в поэзии (зариться), а второй — является сигналом архаического мира (есмь): «Я на душу твою не зарюсь!... Ты охотник, но я не дамся, Ты погоня, но я есмь бег» (94,116).

<sup>47</sup> В этом случае любимому цветаевскому приему дробления на синтагмы фонетического слова можно дать следующее объяснение: «ДО — предл. общеслав. Полагают, что генетически связано с сущ. ДОМ и первоначально значило «домой»... Прист. До- из предл. ДО» (232,110).

<sup>48</sup> «Заборматывание» есть одно из исконных свойств Цветаевского Я», — справедливо отмечал Е. Фарыно (191,85).

<sup>49</sup> Притом, что «гипербола в цветообозначении выводит за пределы материального мира»(58,185).

создавая с ней аппозитивные сочетания (59,49–58.) и выступая в роли эпитета, несут дополнительную функцию называния-отчета (исключая тройное слово Синь-ты-Хвалынь).

Таких сложных слов-понятий в поэме много. Среди них некоторые соединены по упомянутому принципу имени-отчества (Знобь-Тумановна), некоторые — как определяемое и определение (Ладонь-Глубизна, звонницы-бессонницы, Сгинь-Бережок, плет-паутиночку). Другие — как однородные (башковит-красовит, века-дни, восток-ковыль, дымницы-кадильницы), корневые (рау-райскою) и просто повторяющиеся слова (лазорь-лазорь) или звуки (Аю-раюшки), а также — посредством местоимений, придающих им указательный и притяжательный оттенки (дурость-така-соплячество, шепотки-мои-смеюнчики). Иногда местоимения соединяются с главным словом при инверсии (занавес мой), а также тогда, когда в роли определения выступает усеченное деепричастие (лентот-нечесан, поклон-тот-непослан). Особый случай представляет «четверное» слово Часть-рябь-слепь-резь, в которой усеченные глаголы организованы по словообразовательной модели первого существительного. Еще более интересными представляются случаи неполных односоставных предложений — Туды-завела, суды-завела, где просторечные туды и суды вносят оттенок пренебрежения, а также — чаще-идешь-причастьицу, где соединение трех несогласованных слов несет значение мгновенности действия, глагол несовершенного вида превращая в совершенный.

Иногда тире соединяет знаменательные со служебными словами: предлогами (до-люби, полотно-на-полотно), союзами-энклитиками (ни огня-ни, ни коня-ни, в лазорь-в). Иногда с помощью тире соединены члены словосочетаний, построенных по модели фразеологизмов (не вемо-что, не знамо-что), в которых элемент загадочности усиливается именно за счет просторечий, передающих атмосферу народной психологии<sup>50</sup>. Отдельную группу составляют

<sup>50</sup> «Мои стихи — это Кольцов, а я — народ. Народ, который никогда себя до конца не скажет, потому что конца нет, неиссякаем» (214,246). «Народный элемент?» — воскликнет поэт, цитируя строки из письма Ю. Иваска, адресованного ей. — Я сама народ, и никакого народа, кроме себя

словосочетания всю-от-синь, весь-от-звон, весь-от-дым, где тире выступает в функции распространения, — соединяя местоимение ВЕСЬ, несущее значение полноты, просторечную частицу ОТ и различные существительные. Часто встречается и частица ТО (лжей-то, звоньба-то, в полглазочку-то).

Простонародно-образные слова и словосочетания встречаются на протяжении всей поэмы: до свету, отколь, должно, чай не диво како, не слухать, спросыпу, про то знато, гудут, любота, вьюношам, не жалети, как за праву-то рученьку, как за леву-то рученьку, бают, как за те шепота, на што нам, вороные голубы, зелена башка, ан, сколько хошь, мало ль, много ли, зелена, во останний во разочек, куды, синей, звончей, в головах, каменем, дабы, от ворот — поворот. Часты и уменьшительно-ласкательные слова: без следочку, с бережочку, платицах, счастьяца, заклятьице, детинушка, святынюшка, причастьицу, яблочка, рученьку, гадюченькой, плечико, положок, разочек, ветерочек, на лужку, пояском, реченькой, рыбоньки, странствице, слюночкой, к маменьке, во леваньице, царствица, землицею.

Такие слова стоят, в основном, в конце строки, часто образуя рифмы с дактилическими окончаниями. В тексте встречаются и гипердактилические клаузулы: Озеровна, Ястребовна, Радуговна, Яхонтовна, Савановна, Лазаревна, Ладановна. Длинные слова уравниваются усеченными: молодецка счастьяца, муку огненну, гости имениты, хлест да плеск, не лапъ, мои рыжи, черны стрелы калены, млад, плеча покатица, широки шелка, радужну широту, котлы смоляны, солонь, гости имениты, круты рамена, златы стремена, заклят, злат и т.д.. Неправильные ударения также создают фольклорный колорит поэмы: весны, румянисты, разваленный, возжи, калены, зелена, клонятся, занавес.

Рассмотрение лексического уровня поэмы показало, что «Переулочки» — произведение, граничащее с волшебной: «Есть ма-

не знала, даже русской няни у меня не было.»(215, 402) В другом письме Ю. Иваску она пишет: «Мои стихи не от головы и не для головы, здесь глас народа — глас Божий...»(215,406).

гические слова, магические вне смысла, одним уже звучанием своим — физически-магические — слова, которые, до того, как сказали — уже значат, слова — самознаки и самосмыслы, не нуждающиеся в разуме, а только в слухе, слова звериного, детского, сновиденного языка» (213,498).

Это замечание касается и источников поэмы. Так, наряду с такими фольклорными жанрами, как сказка (сказочные формулы «маленький, много ли», «Этих земель — Тридевять их!» и образы «Шемаханские Паруса у нас, «Мурземецкий мой отрез») и былина (сюжет Цветаева черпала из былины «Добрыня и Маринка», повествующей о чернокнижнице из Киева, приворожившей молодца), в «Переулочках» легко обнаружить элементы заговора. «...все первые стихи — заговоры» (215,557), — напишет Цветаева уже в 30-е гг..

При рассмотрении композиционного уровня поэмы в ней легко обнаружить подобие зачина, перед которым пропущено молитвенное вступление:

А войти-то как? — Выходом.

А речи-то как? — Выкрутом.

А на что мне крестится?

Все Христы-то где ж? — Вышедши.

(211,127)

Сравним эти строки со «Старинным заклинанием на любовь»: «Стану отрокъ (имя рек) не благословясь, пойду не перекрестясь, изъ избы не дверми, изъ двора не воротами» (57,313) В зачине можно обнаружить и элементы «черного заговора»: «Своя здесь святынюшка». За зачином следует эпическая часть — описание обрядовых действий (32,79), которая дополняется выражением желания, или императивной частью.

Наряду с заговорами типа абракадабр (173,94–96) —

А — и — рай!

А — и — вей!

О — би — рай!

Не — ро — бей!

А — ю — рай,

А — ю — рей,

Об — ми — рай,

Сне — го — вей.

(211,272) —

в поэме присутствуют элементы заговора-формулы пожелания. Рассмотрим императивную часть: «На плет-паутиночку Крестись без запиночки» (211,271) — «...пойду перекретясь» (57,306), «Зорким — слепость, Чутким — глухость. Голубей вверху не слушать». «Про явства — не ести, Орешки — не грызти!» (211,271) — «Аще ли кто отъ человекъ, кроме меня, покусится отмыкать страхъ сей, то буди, яко червь в свинце, Ореховом» (57,303) — элемент формулы-угрозы (32,79). «Кто зачахнет — Про то знато» — «всю сухоту, всю чахоту, всю вяноту великую во всю силу его могучую» (57,316) — так называемая присушка (32,78), или «Напустить тоску парню», «Кланяйся! Кланяйся!» — «Уж ты худъ бес! Кланяюсь я Тебе и поклоняюсь» (57,305);

Под расчесочку	«Поклонюсь я тебе, толстой бабе,
Подставляй ленок,	сатаниной угоднице и отступлюсь
Чтоб и спросыпу	отъ отца и отъ матери, от роду и
Не сказал сынок:	племени»
	К маменьке, (57,314)
	К маменьке (211,274)

Заговор «На присушение»:

Гьмищами — в тыл!	«книтесь тоски въ буйную ея
Не перетопать!	Голову, въ тыл»
	(57, 303)

Щек моих пыл,	«и въ подколенном жиле, и въ
Жил моих пропад!	Пространной жиле... И везде бы
	сохло у рабы Божией»

В обе возжи!	
Гей, мои рыжи!	«Поди, та тоска въ семьдесятъ
Лжей-то в груди	жилъ, в семьдесятъ составовъ»
Семь да семижды	(57,313)

Семь да еще —	
Семь.	
Жги, ямщикок,	«а жги ты сила могуча, ея кровь
В темь!	горючую, ея сердце кипучее на
	любовь къ...»
	(57,304)

«Навести тоску»:

Ложись под свист	«со ясна неба летит огненна
Стрелы калены.	стрела, той стреле помолюсь,
Ай, льны!	покорюсь...»
(211,275)	(57,312)

Еще несколько цветаевских императивов, которым не нашлось соответствия в текстах, собранных Забылиным: «А еще молодец, не тупиться!», «Рук за пазуху Не класть», «Рукой — рыбоньки Не лапь...», «Зорким — слепость, Чутким — глухость Голубей вверху Не слушать».

И, наконец, закрепка:

	«отныне и до века» (57,312)
На века-дни	«веки по веки» (57,313)

Закрепка может выступать в роли «зааминивания» (32,81):

Аминь,	«отныне до веку, аминь»
Помин,	(57,313)
Морская Хвалынь,	«За морем, за Хвалыньскимъ» —
Синь-Савановна	строки из зачина
А — (211,277)	(57,303)

В поэме есть и аллюзия на формулы перечисления: «Про белые плечи... Про сладкие смеси... Про неги, про лести... Про явства... Про ребра, про десны».

Упоминается и о такой форме заговора, как шептание (32,78): «(Шепотки-мои-смеюнчики, Сладкослюнчаты, сладкострунчаты!)». Именно шептания, «урчба» становятся тем решающим моментом, который приводит молодца к зооморфному облику:

Как за те шепота —
Брыком-ревом душа,
Как за те шепота —
Турьим рогом башка!
(211,273)

Но метаморфозы происходят не только с героем. В течение обрядовых действий героиня превращается то в ящерицу, то в гадю-

ченьку, становясь участником и попадая в зависимость от своих «заклятьиц». В поэме имя колдуньи Маринки не названо. Но речь идет от первого лица — лирического Я автора. Отождествление<sup>51</sup> происходит в конце поэмы, когда образ колдуньи контаминирует с образом Марии из заговора. Так ризы Марии (в заговоре: «приду я къ тебе рабъ Божия... какъ на тебе нетленные ризы держатся, такъ бы держалась, раба Божия» (57,313)) становятся ризами героини, которые, в свою очередь, превращаются в лестницу, ведущую вверх: «Лестницу — Ризы мои!».

Евангельские реминисценции «пробиваются» «через весь монок» — «Милый, растрать! С кладью не примут! Дабы принять Надо отринуть!» (211,278), а императивы переходят в свою противоположность — отказ от молодца («Милый, не льни...»). Но это возможное Царствие небесное, эта лазорь — только «пропад», «Молодцу — помин», утрата человеческого облика («Взор туп, Лоб крут, Рог злат» (211,279) как следствие обмороочанья, причем — не только шепотами героини, но и чарой художественных средств, Я поэта, обольщающего лазорью своей духовной высотой<sup>52</sup>.

Творчество — это «чара» («нет стихов без чар» (215,557)), «наваждение», как писала Цветаева в трактате «Искусство при свете совести», а по поводу поэмы высказывалась так: «Переулочки» — история последнего обольщения душою — в просторечии: высоту... Самая лютая вещь» (215,401).

Подводя первые итоги, не побоюсь утверждать, что соблазн высотой, к которому приводит безмерность души — основной миф Цветаевой. И не только в силу того, что нарушение меры — основная коллизия любого мифа, как писал Леви-Стросс, а у Цветаевой она проявляется как «Преувеличенность жизни в смертный час» (211,32). Марк Слоним, кстати, тоже интуитивно пришел к подоб-

<sup>51</sup> «...в былинной Маринке увидела Цветаева свое лирическое Я, а в былинном мотиве колдовства-завораживания — вариант своего же архисюжета завладение миром или завлечение, захватывание в себя (в Я) внешнего мира, партнера (Ты)...», — писал Е. Фарыно (191,257).

<sup>52</sup> В. Лосская передает слова А. Эфрон: «Марина Цветаева — колдунья. Она и Вас заколдует» (102,233).

ному выводу: «ее безмерность в мире мер — это же и есть тяга к мифу» (102,226). К этому выводу приводит и рассмотрение основных оппозиций верх/низ (там/здесь), с которыми связана тема духовного прозрения как преодоления границ, в том числе и во сне — образе-медиаторе, связующем звене между матерью и сыном — лейтмотивной архетипической парой, заключившей в себе идею материнства. Знаком «верха» явился образ горы, который в творчестве Цветаевой занимает место мифологемы, а «здесь» выражено мотивом дома — образом, стоящим в одном семантическом ряду с бытом, которому противопоставлено Бытие, частично выраженное темой странничества, вошедшей в творчество Цветаевой не столько эмпирическим путем, сколько через фольклорную стихию, из которой выросло большинство «бродяжких стихов».

Исследование морфологии текстов натолкнуло на мысль относительно того, что основной авторский миф — СОБЛАЗН ВЫСОТОЙ, явленный на мировоззренческом уровне, имеет свой аналог на уровне лингвистическом, где он тождественен БЕЗМЕРНОСТИ. Последняя синтаксически выражена обилием придаточных предложений и тире, которые отделяют короткие синтагмы; ритмикой (наличие enjambement, выводящих за пределы строки); словообразованием (анафорические повторы и образование неологизмов по одной словообразовательной модели, а также поморфемное дробление слова) и на интонационном уровне (обилие восклицаний).

Маркированность лирического Я семантическим множителем 'верх' 'низ' осложняется тем, что отождествление своего имени с Мариной-морской приобщает его к миру дольнему (семеме «низ»), а не горнему. Отсюда — амбивалентность образа самого поэта и его лирических двойников, вариантов одного инвариантного образа.

## Глава 2

### ИМЯ СОБСТВЕННОЕ КАК ЗНАК МИФОПОЭТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ ПОЭТА

*На определенном высоком уровне уже нет  
ни имен собственных, ни конкретных адресатов...  
Ведь имена — верхний слой, шелуха.*

Марина Цветаева (215,554)

Имя собственное играет в творчестве Цветаевой роль смыслового кода, дешифровка которого равносильна раскрытию авторской мифологии поэта. Но в центре внимания в данной главе окажутся не все имена собственные, а только те, которые своим значащим звучанием создают миф.

Основной мифологический пласт у Цветаевой составляют антропонимы. Среди них можно выделить, во-первых, имена мифологических персонажей, во-вторых, имена исторических деятелей и, в третьих, имена современников поэта. Хотя, последнее определение весьма условно. «...для меня каждый поэт — умерший или живой — действующее лицо в моей жизни» (214,120), — писала М. Цветаева В. В. Розанову в 1914 году. Имя может выступать в двойной функции — как первоисточник мифа, то есть имя, априори наполненное мифологически или исторически, и как субъективная значимость, вырастающая в миф в интерпретации поэта, зачастую мифологизировавшего его внутреннюю форму.

Среди топонимов можно выделить, реальные названия стран и городов, мифы о которых созданы Цветаевой на основе собственного опыта поездок и эмиграций, мифологические имена и названия (Лета, Стикс) и исторические топонимы, являющиеся знаками мифологически отмеченными (Троя, Иордань). Некоторые из них употреблены только в качестве художественного средства (сравнения, отождествления и т.д.), когда их появление в тексте уже вызывает ас-

социативные представления — образы и сюжеты, заключенные в данном имени. Употребление же «нейтральных», не наполненных семантически имен, является источником возникновения дополнительных художественных смыслов, которые и преобразуют имя в миф.

Центральным антропонимом в поэзии Цветаевой стало имя Марина — «наиболее фундаментальная категория ее моделирующей системы» (191,355). Еще во второй книге «Волшебный фонарь» (1912 г.), в тот период, когда Цветаева называла свои ранние сборники «поэзией собственных имен», тем самым выделяя собственные имена как доминирующий фактор своей поэтики, в стихотворении «Душа и имя» ею осознается значимость имени как исходной точки для толкования — «Но имя Бог мне иное дал: Морское оно, морское» (209,149), а латинское Марина-море становится исходным понятием в авторской мифологии.<sup>1</sup> Развитие этой темы — в стихотворении 1920 года «Кто создан из камня...»:

<sup>1</sup> Не только авторским произволом создается миф — морское начало культивируют и С. Парнок («Не в твоём ли отчаянном имени Ветер всех буревых побережий, О, Марина, соименница моря!» («Смотрят снова глазами незрячими...»), и Т. Чурилин, охарактеризовавший одну из героинь своей повести «Конец Кикапу» как «лжемать, лжедева, лжедитя», «морская жжженщина жжжосткая». И только О. Мандельштаму придет счастливая идея воспеть второе имя поэта — Цветаева, которая созвучна Флоренции, переводящейся как «цветущая»:

Не диво ль дивное, что вертоград нам снится  
Где реют голуби в горячей синеве,  
Что православные крюки поет черница:  
Успенье нежное — Флоренция в Москве.  
И пятиглавые московские соборы  
С их итальянскою и русскою душой  
Напоминают мне явление Авроры,  
Но с русским именем и в шубке меховой.  
(«В разноголосице девического хора...»)

В том же 1916 г. Цветаева откликнется на это стихотворение:

После бессонной ночи слабеют руки,  
И глубоко равнодушен и враг и друг.  
Целая радуга — в каждом случайном взоре,  
И на морозе Флоренцией пахнет вдруг.

Кто создан из камня, кто создан из глины, —  
 А я серебрюсь и сверкаю!  
 Мне дело — измена, мне имя — Марина,  
 Я — брэнная пена морская.

(209,534)

Здесь уже возникают аллюзии, связанные с образом греческой богини любви и красоты Афродиты. Морская — это эпитет ее, рожденной из пены — крови осклопленного Урана. Эта линия продолжает себя в цикле «Хвала Афродите»: «Так о престол моего покоя, пеннорожденная, пеной сгнй!» (210,63)<sup>2</sup>. Как известно, первоначально Афродита считалась морской богиней — той, о коей «протрубили мореходы». В пятой песенке из пьесы «Ученик» («Моряки и море») моряки поют: «Само море — нам Купель! Само море нам — качель!» (209,543). Культ богини носил оргиастический характер (замечание будет проиллюстрировано в дальнейшем). Поскольку ее атрибутами были голубь, дельфин, мирт, роза, яблоко — в «Хвале...» читаем: «Сластолюбивый роняю пояс, многотлюбивый роняю мирт» и «Венерины, летите, голубки!» (210,62). Среди многочисленных характеристик богини подчеркивается именно измена как изменение:

И что тому костер остылый,  
 Кому разлука — ремесло!  
 Одной волною накатило,  
 Другой волною унесло.  
 (209,545).

Но у Цветаевой имеется еще и другой смысл образа — соленое море разлуки: «Милый друг, ушедший дальше, чем за море!» (209,213), «Ты скажешь: Я любил морскую! Морская канула — в моря!» («Две песни»). К 1920 году относятся и такие строки: «Ты нынче зовешься Мариной — разлука!» («Я вижу тебя черноокой, разлука...»). Встречается в ее стихах и лжеразлука:

<sup>2</sup> В поэме «Молодец» совсем в ином контексте находим: «Не хочу твоей пены» (211,442).

Мы, певцы, что мореходы:  
 Покидаем вскоре.  
 Есть на свете три свободы:  
 Песня — хлеб — и море.  
 (209,541)

Такая поглощенность морской стихией связана, скорее, с литературными источниками. Как известно, моря реального, на берегу которого она чаще чувствовала себя дачником — воплощением пассивности, несвойственной ей — изменчивой, как волна, моря Цветаева так и не полюбила<sup>3</sup>.

Строки из пушкинского стихотворения «К морю» — «Моей души предел желанный!» и «Прощай, свободная стихия!» — в ее интерпретации вылились в «свободную стихию... стиха» (213,91) — все ту же морскую волну, выступившую из берегов традиции своей «безмерностью в мире мер» («Поэты»,3) и наполнившую до краев основную мифологему в ее творчестве — мифологему воды. Отсюда — и мечта о вольной любви, о любви Мариулы. «Дитя разгула и разлуки» (209,506) — так пишет о ней Цветаева, подчеркивая те же составляющие, что и в имени Афродита.

От Пушкина, как утверждает сама поэтесса, неоднократно цитируя свои любимые строки из «Пира во время чумы» — «Все, все, что

<sup>3</sup> «Его нельзя погладить (мокрое). На него нельзя молиться (страшное)». Такое объяснение все больше приобретает черты мифа: «так Иегову... бы ненавидела. Как всякую власть. Море — диктатура... Гора — божество.» (214,252). Следующие признания — «...землю (сухую, горную)...предпочитаю морю: хождение (восхождение) — своему плохому плаванью, ибо я глубины — боюсь...» (215,488) и «Я в мире люблю не самое глубокое, а самое высокое, потому что русского страдания мне дороже гетевская радость» (215,387) — объясняют такое противопоставление моря и горы изначальной (для цветавеской ММ) бинарной оппозицией верх /низ (горизонталь /вертикаль). Не следует забывать и о такой записи поэта: «исконная отвратительность воды» (5.09.40г.). Исконная —ибо соприродная: Цветаева отождествляет море и себя — и отсюда неприятие моря: «Я — это то, что я с наслаждением... сброшу, когда умру... «Я» — это просто тело... Все НЕПРЕОБРАЖЕННОЕ...я его сама еле терплю» (164,438)

гибелью грозит, Для сердца смертного таит Неизъяснимы наслаждения...» — и «страсть к мятежникам», и «Любовь к проклятому» (влияние еще одного произведения — «Бесов»), и убийственный вывод, который, как и все цветаевские афоризмы-заключения, превращается в миф<sup>4</sup>: «Нет страсти к преступившему — не поэт». Так она пишет в «Пушкине и Пугачеве» (213,509), еще не осознавая, что Вожатый станет архетипом для многих ее образов (Всадник на Красном коне, Молодец), воплотив в себе чару силы, увлекающую за собой в «огнь синь» (не отсюда ли «Дух — мой вожатый!»?). Но мотив ПОЭТА-ПРЕСТУПИВШЕГО возникает не только под влиянием книжных источников. Памятник Пушкина в Москве (памятник черного цвета), возле которого Марина любила гулять девочкой, остался в ее мифологии образом поэта-негра, греховного также в силу своей черноты, явившейся следствием необычного происхождения поэта — правнука арапа Петра Великого. Отсюда — оксюморон из стихотворения «Петр и Пушкин»: «От внука-то негрского — свет на Руси!» (210,284).

Так, в результате контаминации геномифа с метонимическим переносом (черный памятник — черный поэт), возникает убеждение: «Какой поэт... не негр, и какого поэта не убили?» (213,58) и окончательный выбор черного: «я тогда же и навсегда выбрала черного, а не белого... черную думу, черную долю, черную жизнь» (213,60). Черное для Цветаевой навсегда осталось позитивным началом, белое — негативным (77), а оттенки черного («верста смугла» (210,40)) вошли в ее лексикон в функции превосходной степени: «Всех румяней и смуглее» (210,282). Приведенный пример — явный перифраз пушкинской строки из «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях», откуда в стихотворении «Поэт и царь» — «То зубы царевы над мертвым певцом / Почетную дробь выводили», а в поэме «Царь-Девушка» — иронический диалог Девушки с ветром. «Нет во всей вселенной Такой здоровенной!», — уверяет он. «Ну а всех ли краше?», — не совсем кокетливо спрашивает богатырша. «Нет во всей вселенной Такой откровенной», — отве-

<sup>4</sup> По мнению Р. Барта «Миф тяготеет к афористичности» (12,124).

чает ветер, награждая ее все новыми эпитетами (несравненной, дерзновенной и другими).

Идея памятника отсылает и к таким произведениям Пушкина, как «Медный всадник» и «Каменный гость». В этом случае уместно вспомнить статью Р. Якобсона «Статуя в поэтической мифологии Пушкина», который, называя покой и движение, а также мотив «бег коня»<sup>5</sup> основными мотивами в пушкинской символике (253,166) соотносит эти мотивы с пушкинским МИФОМ О ГУБИТЕЛЬНОЙ СТАТУЕ. У Цветаевой неоднократно встречается образ камня-памятника: «Ты — каменный, а я пою. Ты — памятник, а я летаю» («На брэнность бедную мою...» (209,527). Всадник на Красном коне из поэмы «На Красном коне», как и Медный всадник, тоже несет гибель героине, являя подвижность в ее крайнем выражении (молнией, скоком и т.д.). «Каменный ангел» Цветаевой перекликается с «Каменным гостем» той же смертью от любви<sup>6</sup>. И хотя у Цветаевой — любовь к ангелу, а у Пушкина — наоборот, в обоих случаях — «прочная ассоциация с идолопоклонством» (253,173). У Цветаевой она особенно часта: «То-то же! — По ночам Не молись — идолам!» (209,280)<sup>7</sup>. В данном случае идолом для нее становится памятник Пушкину на площади — и гениальный поэт, которого она открыла в детстве в библиотеке своего отца.

Цветаева окружает имя Пушкина еще одним мифом, соединив в нем биографию поэта и его произведение. Речь идет о драматическом произведении «Метель», где полное совпадение с названием повести Александра Сергеевича не мешает, однако, полемизировать с классиком. Если повесть Пушкина оканчивается

<sup>5</sup> В прозе «Мой Пушкин» читаем: «именно памятник Пушкина был первой победой моего бега» (213,60). В «Стихах к Пушкину» звучит та же мысль: «На кашалотьеи Туше судьбы — Мускул полета, Бега, Борьбы» (210,287).

<sup>6</sup> В стихотворении из цикла «Разлука» камню уже тождественна героиня: «Нет, каменной глыбою Выйду из двери — Из жизни» (210,29).

<sup>7</sup> В книге «Земные приметы» она пишет: «Недавно, в Кунцеве, неожиданно крещусь на дуб. Очевидно, источник молитвы не страх, а восторг» (212,530).

сказочным соединением обвенчанных, то у Цветаевой, как всегда, они расстанутся. При этом ГОСПОДИН, которого приносит в новогоднюю ночь в харчевню вихрь, уносящий его после встречи с ДАМОЙ, не кто иной, как сам Пушкин (герои его «Метели» также венчались в «ужасную пургу» (152,78)), поскольку ДАМА — ГРАФИНЯ ЛАНСКА — усеченная форма фамилии Ланской, которую носила Гончарова после второго замужества. Поэтому в «Метели» и упоминается о «последней встрече» — как бы посмертном явлении поэта своей бывшей жене, уже вкусившей «сон лотосова сока» (210,212) — замужество, от которого она бежит в новогоднюю метель, и теперь силится вспомнить ЕГО — избранного: «Где и когда уже встречала Вас?» (211,370). Последние строки перекликаются со стихотворением «Счастье или грусть...» («в гробу вспоминать Ланского»), а также с «Психеей» («Что за память! — Позабыла опахало! Опоздаю... В первой паре Полонеза...» (209,509). Последнее стихотворение примечательно тем, что сквозным приемом в нем становится соединение слов в одну ассоциативную цепочку, содержащую анаграмму имени Пушкина, путем эвфонии, образуемой сочетанием звука П с прилежащими: «Пунш и полночь. Пунш — и Пушкин, Пунш — и пенковая трубка Пышущая...» (209,509). В «Метели» можно услышать переключку и с «Евгением Онегиным»: «Огонь и лед» — это Онегин и Ленский (прямое цитирование в отличие от перифраз в других произведениях), а «Я замужем — и я верна» — реплика пушкинской Татьяны. Тема Гончарова-Пушкин завершается в эссе «Наталья Гончарова» саркастическим приговором красоте в лице Гончаровой, когда Цветаева пишет о тяге гения к «пустому месту», а значит — все о том же соблазне бесстрастия.

Невозможно рассмотреть весь массив произведений Пушкина, повлиявших на творчество Цветаевой. Поскольку в данной главе исследуется роль имени собственного, следует упомянуть стихотворные циклы «Андрей Шенье» и «Стенька Разин», перекликающиеся с пушкинскими названиями, однако вызванные к жизни 1918-ым, послереволюционным годом. Остановимся подробнее на образе Марины Мнишек, возможно испытывавшей влияние пушкинского «Бориса Годунова». МАРИНА — так называется стихот-

ворный цикл, состоящий из четырех стихотворений, посвященных Марине Мнишек. Относительно этого имени наблюдается тот же принцип мифологизации, что и при создании мифа о Пушкине — контаминация геномифа с книжным источником. Как известно, одна из «бабок» Цветаевой («Обеим бабкам я вышла — внучка: Чернорабочий — и белоручка!» — пишет она в стихотворении «У первой бабки — четыре сына...») по линии матери — Мария Бернацкая — происходила из старинного обедневшего польского дворянского рода. Это, в первую очередь, и давало право Марине отождествлять себя с Мнишек. Тем более, что последняя — «трех Самозванцев в браке признавшая *тезка*» (курсив мой — Л. Т.). Однако эпитеты, которыми Марина Цветаева награждает Марину Мнишек — «голубкой его орлиной», «Серафимом и псом дозорным», «Близнецом — двойником — крестовым, Стройным братом, огнем костровым» — скорее, могли бы подойти к ее полной противоположности — воплощению преданности. И только имя Басманова говорит об историческом контексте.

Во втором стихотворении ситуация конкретизируется. Перед читателем — «Трем самозванцам жена, Мнишка надменного дочь», «Своекорыстная кровь», «Лжемарина». Последнее составное слово содержит идею лжеимени (префикс лже- — лейтмотивный в творчестве Цветаевой) имени не-истинного по отношению к образу первого стихотворения — воплощенному самопожертвованию и преданности. Гришка же четырежды окрещен гордецом — качеством, по мнению Цветаевой, характерным для польской природы: «вал моей гордыни польской — Как пал он!» («Стихи к Ахматовой» (1921 г.)). Итак, гордыня и надменность. «Юная бабушка! — Кто целовал Ваши надменные губы?» — пишет она о «двадцатилетней польке» из стихотворения «Бабушке» (1914 г.), которое риторически завершает: «Бабушка! — Этот жестокий мятеж в сердце моем — не от Вас ли?» Тема мятежа звучит и в стихотворении 1920 года: «Я не знатная госпожа! Я — мятежница лбом и чревом. Кремль! Черна чернотой твоей! Но не скрою, что всех мощей Преценнее мне — пепел Гришки!». Гордыня, надменность, мятеж. «Марина! Димитрий! С миром, мятежники, спите!» — начинается последняя строфа из стихотворения «Димитрий! Марина!», не вошедшего в цикл.

В стихотворении из цикла «Марина» — «Сердце, измена! — Но не разлука! И воровскую смуглую руку К белым губам.» — привычно звучит лейтмотивная тема и одна из основных характеристик Мнишек — измена. Но из какого контекста вырвана идея разлуки? «Цыганская страсть разлуки» (209,247) — так начинается одно из стихотворений 1915 года. «Дитя разгула и разлуки» — так начинается стихотворение, которое в одном из изданий завершает стихотворный цикл «Мариула». Значит, разлука связана с цыганской темой. Польская кровь смешалась с цыганской<sup>8</sup>. Такое же «смешение» можно наблюдать и в стихотворении «Уедешь в дальние края...» из упомянутого цикла, где рядом с образами румын неожиданно возникает ритм мазурки — польского танца, и к первичному цыганскому присоединяется польский мотив. Для Цветаевой он ассоциируется, прежде всего, с именем Шопена. «Руки, которые в залах дворца Вальсы Шопена играли...», — читаем в «Бабушке»<sup>9</sup>. Здесь можно говорить и о влиянии матери — Марии Александровны — хорошей пианистки, бравшей уроки у Рубинштейна<sup>10</sup>.

О фортепианном характере цветаевских произведений уже писали и, в частности, о том, что Цветаева использует пунктуацию как нотную запись (138,92). Не отсюда ли ее частое обращение к тире — трансформированной нотной линии, на которой расположен звук — воображаемый смысл? Но с таким высказыванием Павловского — «Музыка ее была атональной, нередко дисгармоничной, с синкопированным ритмом» (138,179) — можно поспорить, так как сам подход, при котором автор препарирует поэтический текст при помощи музыкальной терминологии, уже выглядит субъективно<sup>11</sup>. Конечно, атональными можно было бы назвать нетипичные для Цветаевой стихи «Бессонница! Друг мой!», приво-

<sup>8</sup> Не только ментальной: кормилица Цветаевой, как известно, была цыганкой.

<sup>9</sup> «Пристрастие мое к Шопену объясняется моей польской кровью, воспоминаниями детства и любовью к нему Жорж Санд», — пишет она (214,342).

<sup>10</sup> См. Автобиографическую прозу «Мать и музыка» (213,10).

<sup>11</sup> Точнее было бы говорить о «Музыке поэтической речи» — так называется книга С. Б. Бурого, в которой «музыка» понимается как «организо-

димые А. Белым в рецензии под названием «Поэтесса-певица» на ее сборник «Разлука», написанные «мелодической рифмованной прозой», где «хаотический сам себя перебивающий синтаксис сопровождается таким же хаотическим сбивающимся ритмом», где явлена максимальная аморфность (ее и можно метафорически назвать атональностью). Но «Настоящая Цветаева там, где носителем четкости и порядка выступает ритм, а носителем хаоса и стихии — синтаксис» (37,8), — утверждает М. Гаспаров.

В целом, к произведениям Цветаевой уместно применить понятие полиметрии (63,168–201), к которой автор прибегает сознательно и даже, можно сказать, идеологически, когда метр как проявление все той же ненавистной поэту меры отрицается.

Метр и мера? Но чет-вертое  
Измерение мстит! — Мчись  
Над метрическими — мертвыми —  
Лжесвидетельствами — свист!  
(«Провода»,4)<sup>12</sup>

В данном четверостишии тире несет значение разрыва. Но оно разрывает помимо времени и пространства еще и сердце: «Это сердце мое, искрою Магнетической — рвет метр» (210,177).

«Перебой сердца» — это и разорванные синтагмы, и разорванные слова, синкопирующие структуру текста, создающие его перебой, маленькие остановки в бешеном ритме жизни, за которым поэт «не поспевает» и поэтому переносит незаконченные фразы на другую строку и строфу, когда ей не хватает места на этой (enjambement — характерная особенность цветаевской поэтики), что позволило Иосифу Бродскому назвать ее поэтом «бесконечного придаточного предложения» (23,77).

ванное смыслообразующее звучание, которое реализуется и в музыке, как отдельном виде искусства, и в поэзии...» (25,9).

<sup>12</sup> См. также в «Крысолове» ироническое «Мера! Священный клич!» (211,63), а также семикратное повторение в этой же главе словоформы «мера», навязывающей себя своим же отрицанием: «Не пере-через-край! Даже и в мере знай Меру: вопрос секунд...» (211,63).

Уместно упомянуть высказывание Ю. Лотмана о произведениях, «авторы которых субъективно пытались вырваться за пределы «слов» (104). Вакханалия цветаевских текстов доходит до пляски, выливаясь зачастую в «Иудеи жертвенный танец» («Деревья», 8). «Осатаненье восстающего на себя ритма, одержимость приступом ускоряющегося однообразья, стирающего разность слов и придающего несущейся интонации видимость и характер слова... Такое задалбливание, анестезирование слова встречается не раз и служит либо эквивалентом насмешки, либо материализацией флейтового мотива... Ты в этом отношении вагнерианка...», — писал Пастернак о поэме «Крысолов» (25.03.26). «Задалбливание» слова выражено в частности, в таких словосочетаниях: «Крысиная прыть», «Крысиный горох», «Крысиный галоп», «Крысиный обвал», следующих в поэме через каждые несколько строк.

Ритмика Цветаевой безусловно содержит смысловое начало. Для нее чрезвычайно значимо понятие семантики ритма<sup>13</sup>: «Ты обо мне подумай: провода: Даль — длящие.» («Слова и смыслы», 1), «Длитель — даль — и боль...» («Слова и смыслы», 2), «Меж ртом и соблазном Версту расстояния для...» (ЗАОЧНОСТЬ). Длительность во времени и пространстве маркирована знаком «минус», если учитывать следующее замечание О. М. Фрейденберг: «Эсхатологические, космогонические образы «зла» и «добра», «правого» и «левого», «низкого» и «высокого» могут соответствовать бегу» и «остановке», «быстрому» и «медленному». В применении к ходьбе «быстрое» дублирует «высокое» и означает «небо», «радость», «веселость». Напротив, «медленное» повторяет метафоры «преисподней», «печали», «слез».

Эти мифологические образы, совершенно лишённые понятий морали или психологизма, параллельно отлагаются в ритмике, где создают увязку... печального с медленным, веселого с быстрым» (198,61). В 1928 году в Париже Цветаева дарит Пастернаку книгу «После России» с надписью «Такому как я — быстроногому».

<sup>13</sup> У О. Фрейденберг читаем: «Размеры и ритм стиха соответствовали когда-то семантике самого стиха» (198,539).

В связи с семантикой длительности снова становится значимой тема пути как протяженности: «Жизнь — рельсы! Не плачь!» («Крик станций...»), «Телеграфными сваями Бог уходит от нас.» («Бог, 3»). В 1926 году Цветаева отвечает на вопрос анкеты так: «Жизнь — вокзал, скоро уеду, куда — не скажу» (212,624), повторяя свои же строки: «Пришла и знала одно: вокзал. Раскладываться не стоит.» («Поезд жизни»). Возникает семантическая цепочка: ЖИЗНЬ — РЕЛЬСЫ (ПРОВОДА) — ДЛИТЕЛЬНОСТЬ — СМЕРТЬ. В. Н. Топоров в работе «Дхаммапада и буддийская литература» пишет о творческом раскрытии слова через присоединение к нему длинных семантических рядов. К этому приему прибегает и Цветаева в стихотворении «И крутятся в твоём мозгу: Мазурка — море — смерть — Марина.» Но здесь цепочку организует звуковое начало («Звук: Царь и жрец» из «Крысолова»)<sup>14</sup>, центром которого выступает имя. «Я иду за звуком», — раздаётся детский голос в Крысолове» (211,104). «Для девочек — звуки, для мальчиков — смыслы», — раздаётся голос прельщающей флейты (211,105), что все настойчивей уводит детей в смерть, понимаемую метафорически: «Ведь не в луже, а в звуке — мрут!» (211,85), так как звук — это, прежде всего, содержимое души<sup>15</sup>: «Не в инструменте — в нас Звук» (211,100). И все же музыка в «Крысолове» воплощает в себе демоническое начало («В оперении райских птах Демонь!» (211,91) и профанные замечания Бургомистра о музыке — «За фортепьяно — ведьма!» и «Музыка — есть черт» (211,91) подчеркивают это.

Сопоставив две семантические цепочки ЖИЗНЬ — РЕЛЬСЫ (ПРОВОДА) — ДЛИТЕЛЬНОСТЬ — СМЕРТЬ и МАЗУРКА — МОРЕ — СМЕРТЬ — МАРИНА, обнаружим, на первый взгляд, противоречие: в первом случае смерть соседствует с медленным,

<sup>14</sup> «...звуковое начало в моих стихах преобладает над словом, как таковым», пишет поэт Ш. Вильдрак в 1930 году (215,377)

<sup>15</sup> «...звук бесконечно истиннее смысла, он духовен, тогда как словарь — «дело рук», — писал Эткинд (247,404) об эстетической установке Цветаевой в «Крысолове».

а во втором — с быстрым (мазуркой). Но минута как метафора времени в творчестве Цветаевой («Минута, минушая, минеш!») содержит оба начала, звучащие трагично: «Время, ты меня обмеришь! Время, ты меня предашь!» («Хвала времени»). И если бег — это Бог («Ибо бег он — и движется» («Бог»,3)), то мысль о греховности поэта — «Ибо единый вырвала Дар богов: бег!» («Пела, как стрелы и как морены...») — окрашивает тему бега в минор, поскольку Бог — это ускользящее время («Телеграфными сваями Бог уходит от нас» («БОГ»,3)), мгновение, минута, которая «минет»<sup>16</sup>, протанцует в стремительном танце мазурки. Воспользуемся музыкальным словарем: «Мелодии мазурки отличаются острым ритмическим рисунком, часты резкие акценты, переходящие с сильной на слабую долю такта. Мазурка — стремительный, динамичный, выразительный танец, воинственный и в то же время лиричный...» (244,285). Для Цветаевой особенно характерны синкопические акценты, которые иногда оговариваются ею в примечаниях к стихотворениям. В «Поэме Лестницы» строки «Ночь — как бы высказать?», «Нищеты робкая мебель!» сопровождаются таким примечанием: «Между первым и вторым слогом — перерыв (прим. М. Цветаевой)» (211,124)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> М. Гаспаров в статье «"Поэма воздуха" Марины Цветаевой: Опыт интерпретации» пишет: «Бог цветаевской теологии противоположен христианскому (Цветаева сказала бы: церковному) богу: последний — абсолютное бытие, где нет времени, движения, изменения; цветаевский — абсолютное становление, движение, изменение, ускользание» (35,31).

<sup>17</sup> Примечание в конце поэмы звучит так: «В последних четырех строках между первым и вторым слогом — перерыв».

Печь прочного образца!  
Про-топится крепосца!  
Все — тучки поразнесло!  
Про-сушится бельце!

(Примеч. М. Цветаевой) (211,131)

Стихотворение «Помни закон» также снабжено примечанием: «Ударяются и отрываются первый, четвертый и последний слоги: «На-берегу — реки.(примеч. М. Цветаевой)» (210,125), а в стихотворении «Думалось буд-дута легки...»(210,133) после строки «Не поздно еще!» помещена следующая

Итак, цветаевская особенность переносить акцент на незначащие части слова и на служебные слова, может быть объяснена ритмом мазурки — капризного, неровного, причудливого танца. Что касается «вальсов Шопена», то в них выражено, скорее, настроение ранней Цветаевой — из стихотворения «Бабушке» (1914 г.), для которой характерно, по словам В. Микушевича, равновесие между аполлоновским и дионисийским началами (118,172). Мотив мазурки раздается уже в 1915 году: «Ты мазурку мне вбрызнул в жилы» («Легкомыслие! — Милый грех»). Следующие года подхватывают его:

Что как музыка и маска,  
Как Москва — маяк — магнит —  
Как метель — и как мазурка  
Начинается на М.  
Море или мандарины?  
(«Маска — музыка... А третье...»)

Это стихотворение 1919 года, в свою очередь, переключается с упомянутым «Уедешь в дальние края...» (1918 г.), в котором пунтир фабулы нанизывается вокруг звука М:

Кто бросил розы на снегу?  
Ах, это шкурка мандарина...  
И крутятся в твоём мозгу:  
Мазурка — море — смерть — Марина...

сноска: «Ударяется и отрывается первый слог. Помечено не везде. — М. Ц.» В «Крысолове» также находим комментарии к строкам «К вам, сытым и злым, К вам, жир и режим»: «В последующих строках ударяются слоги: первый, второй и последний» (211, 64). А дальше — все тот же разрыв фонетического слова: «-Кры-синяя дробь» (дважды), после чего в тексте следует ремарка самого автора:

(Скороговорка)  
Не сыт и не спит,  
(Крысиная сыпь),  
По сытеньким — прыг,  
(Крысиная прыть).

В обоих стихотворениях море дважды возникает рядом с мазуркой. И если в стихотворении 1919 года оба слова выступают в функции анаграммы имени Марина, то в приведенном четверостишии эта связь дополняется ассоциацией со смертью. Как известно, переход через море в фольклоре разных народов и, в частности, у славян был равносильен смерти<sup>18</sup>. «Смерти водою», — как скажет Цветаева (212, 547)<sup>19</sup>, прибавив к славянской германскую мифологему воды (см. ниже). «Смерть водою» позволяет говорить об имени Марина как о трансформации имени МАРА (смерть), которое не эксплицируется в художественном тексте. У Цветаевой в «Искусстве при свете совести» читаем: «Мра, кстати, беру как женское имя, женское окончание, звучание — смерти. Мор. Мра. Смерть могла бы называться, а может быть где-нибудь, когда-нибудь и называлась — Мра<sup>20</sup>. Слово-творчество, как и всякое, только хождение по следу слуха народного, природного» (213, 363). Можно вспомнить и такое понятие как «пляска смерти» (*macabre*) и то, что французское транскрибированное [такabr] и русское [мазурка] образуют паронимическую аттракцию анафорического типа<sup>21</sup>: Это совпадение

<sup>18</sup> «Рекой (морем) в представлениях язычника обозначена та граница, которая разделяет земное и небесное существование, жизнь и смерть» (54, 149)

<sup>19</sup> Об этом же пишет Е. Фарыно, комментируя поэму «Царь-Девича»: «эквивалентность 'женщина = вода' 'вода = женщина' снимает разницу между 'женщиной-женой' и 'женщиной-матерью'... Отсюда: 'жениться' или 'иметь женщину' = 'погибнуть' = 'вернуться в материнское лоно' (191, 190)».

<sup>20</sup> О былинной Маринке из «Переулочков» Цветаева пишет: «Она — МОРОКА и играет самым страшным» (215, 407). В славянской мифологии Мара, Мора, Кикимора — женский злой демон с двумя душами... Марина, Марена — имя мифологического персонажа у славян, ритуальные похороны которого совершались в конце зимы. У славян на празднестве летнего солнцестояния иногда сжигали женский манекен, который назывался Мариной или Мареной... В еврейском языке — та является корневой основой слов *maim* 'вода' и *samaim* 'небо'... славянское *mog* 'повальная смерть, эпидемия'... английское *maie* 'кобыла' и ведьма, колдунья'... В Западной Европе Мага — злой дух, воплощение кошмара (100, 181).

<sup>21</sup> Еще одна параллель: «В римской народной традиции... Смерть часто изображается... пляшущей; пляшут лары, пляшет гений, пляшут и ларвы

иллюстрируют следующие строки: «Не пожар тушу, Свою смерть пляшу.» (211, 42).

Следовательно, музыкальное начало у Цветаевой выражено помимо эфонии, образуемой паронимической аттракцией, ассонансами, аллитерацией и прочими звуковыми аксессуарами, мотивом стремительного танца, в котором находит свое воплощение цветаевская ритмика, зачастую построенная по принципу лейтмотивов — повторения равных ритмоединиц (тактов). Следует отметить и обилие музыкальных терминов и имен в поэтических текстах: «хроматичесие гаммы лжи», «Паганиниевским «добьюсь!», «*ricciato*'ми... Разрывом бус!» («Ручьи»), «В царстве моем (нежнейшее *dolce*)» («Крысолов»), «Перстом Себастиана Баха Органного не тронуть эха?», «Отмель — наш нотный лист» (211, 112), «На твой серафический альт...» (210, 161), «Кантатой метастазовой Растерзанная грудь» и т.д.. В результате происходит, как со всем, к чему прикасается перо Цветаевой, абсолютизация — необходимая принадлежность любого мифа: «Семь в основе лиры, Семь в основе мира» (211, 143), ибо «поэт — прежде всего — СТРОЙ ДУШИ!» (212, 593).

Музыкальное начало<sup>22</sup> сближает поэзию Марины Цветаевой со всей мифопоэтикой XX века, для которой обращение к музыке под влиянием идей Вагнера стало одной из главных особенностей, начиная с символистов и оканчивая такими художниками, как О. Мандельштам. По образному выражению Микушевича, «XX век — век звукосимвола» (118, 178). Таким звукосимволом стала для Цветаевой анаграмма имени МАРИНА, предстающая то в виде отдельных звуков, то в качестве образных модификаций.

под аккомпанемент флейты; у ларвов имеются и ДИОНИСОВЫ атрибуты» (198, 41). Своеобразным комментарием к стихотворению «Маска — музыка... А третья...» звучит и такое уточнение М. Фрейденберг: «ларвами называются страшные и уродливые маски» (курсив мой — Л. Т.).

<sup>22</sup> Справедливым кажется следующее замечание А. Саакянц: «...большинство цветаевских стихов 1916 года — по сути песни» (164, 87). Сама Цветаева напишет Ш. Вильдраку: «Чтобы вещь продлилась, надо чтобы она стала песней» (215, 377).

Анаграмму своего имени Цветаевой удастся заключить даже в имени Райнера Мария Рильке: «Ты заметил, что мое имя — сокращенное твое?» — пишет она ему в мае 1926 года. С этим именем связан и миф о соблазне высотой: «Если бы я написала о тебе что-нибудь, это называлось бы: ПОВЕРХ горы.» (215,66), «подымать на тебя взгляд — как на гору, которая меня охраняет (словно каменный ангел-хранитель!)» (215,57), «Ты должен упасть с неба» (215,72), — пишет она своему кумиру, имея в виду «Небо поэта» (215,362) и высоту творчества. В «Искусстве при свете совести» находим и такие строки: «Искусство — искус, может быть самый последний, самый неодолимый соблазн земли, та последняя тучка на последнем небе... Между небом духа и адом рода искусство чистилище, из которого никто не хочет в рай... Небо поэта как раз в уровень подножию Зевеса: вершине Олимпа.» (213,362–363). Сам поэт — представитель неба на земле, «Эмигрант Царства Небесного». Поэтому Рильке Цветаева называет Богом-потомком.

Так трансформировалась модель рая, воссозданная в стихотворении «Новогоднее», написанном в 1927 году на смерть Р.-М. Рильке, где связь словоформы РАЙ с именем РАЙнера подчеркивается общим первым слогом — приемом поморфемного дробления слова.

Не ошиблась, Райнер — рай — гористый,  
Грозовой? Не притязаний вдових —  
Не один ведь рай, над ним другой ведь  
Рай? Террасами? Сужу по Татрам —  
Рай не может не амфитеатром  
Быть

(211,135).

Именно в этом стихотворении эксплицируется важная для Цветаевой идея многобожия. «Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог входит в сонм его богов», — пишет она в трактате «Искусство при свете совести» (213,363). «У меня Бога (одного) нет, не было и вряд ли будет. Я живу в тончайшем, высочайшем и последнем *соблазне мира* —

*искусстве*» (курсив мой — Л.Т.) — читаем в письме к З. Гиппиус<sup>23</sup>. При этом многобожие понимается иерархически<sup>24</sup>: «Бог — растущий Баобаб? Не Золотой Людовик — Не один ведь Бог? Над ним другой ведь Бог?» (211,135). Иерархия предполагает не только последовательность чинов, но и отсутствие статики, непрерывное движение вверх — к новым уровням постижения безмерности.

Но рай-амфитеатр можно изобразить в виде кругов, помещенных друг над другом. И тогда возникает аллюзия на дантовские круги ада. К такому наблюдению приводит частое у Цветаевой смешение членов оппозиции ВЕРХ-НИЗ: «Сами же путают: Вверх? Вниз?» (211,122), сближающее некоторые грани ее творчества с карнавальской культурой. Отсюда — интонация юродства и скоморошья жесты некоторых персонажей, неуместная пляска («Пляшет. Плачет» из «Молодца») в самые неподходящие моменты, или просто — Комаринская из поэмы-сказки «Царь-Девница», где возникает эпизод с бутылками в руках пьяного царя-скомороха, спутавшего их со свечами: «В персты по бутылке Сует вместо свеч... Да вдруг как затянет: «Исайя, ликуй!» (211,245). Отсюда — и строки в «Песенках из пьесы «Ученик» — «Для шутов и для певцов Стол всегда готов» (209,542), переключившиеся с мыслью об отмеченности искусства как шутовского, скоморошьяго.

<sup>23</sup> От 2 февраля 1926 г.. Двумя годами раньше в письме к Р.Б. Гулю она скажет: «Стихи, Гуль, третье царство, вне добра и зла, так же далеки от церкви, как от науки. Стихи, Гуль, это последний соблазн земли: вообще — искусства. Ее прелестнейшая плоть. Посему все мы, поэты будем осуждены» (214,534)

<sup>24</sup> С. Ельницкая также отмечала иерархически-уровневый характер понятия Бога (53,92) у Цветаевой. Принцип иерархии наблюдается и в других произведениях. Так, в «Царь-Девнице» глава «Конец» начинается так:

Над подвалами — полы,  
Над полами — потолки,  
Купола — над потолками,  
Облака — над куполами.  
Там — про наши дела  
Пальцем пишет — Судьба. (211,267)

Идея иерархии выражена и в образе лестницы: «В небе лестница, по ней с Дарами... С новым рукоположеньем, Райнер!» (211,136). Таким образом, Райнер предстает Христом, к которому идут с дарами. В данном случае — сама поэтесса, которая «помещает» себя значительно ниже на этой иерархической лестнице: «Не шутя озачочена разницей небес — его и моих. Мои — не выше третьих, его, боюсь, последние...» (214,271). *Мои* — потому что небес — несколько, так же, как и имен — вариантов имени Марина. О Мариуле и Марине Мнишек уже было сказано как о соприродных в представлении Цветаевой. Гордыня, измена, мятеж — вот то общее, что объединяет эти образы.

Но общим началом, истоком их является водный контекст. В него Цветаева «погружает» еще одну героиню — Марию Магдалину: «Таясь, лила б масла», «Страсть ... Расплеванная — теки!», «Пеною уст и накипами очес и потом всех нег...», «Слезы, волосы, — сплошное Исструение» (210,221). Реплики Иисуса также «омыты» «Я был бос, а ты меня обула Ливнями волос — И — слез... Я был наг, а ты меня волною Тела — как стеною Обнесла... Мироносица! К чему мне миро? Ты меня омыла Как волна.» (210,222). В цикле «Магдалина» произошла контаминация образа Марии Магдалины с Афродитой. Магдалина явилась воплощением водной стихии, как и сама Цветаева — Марина-морская<sup>25</sup>.

Еще одно женское имя соприродно перечисленным выше. Это имя чернокнижницы из поэмы-ворожбы «Переулочки». Имя самой колдуньи Маринки, живущей в Киеве в Игнатовских переулках, не названо. Как и в стихотворении «Маска, музыка...» использован прием умолчания, табуирования (191,85). В своей лирике, особенно в книге «Версты-1» Цветаева не раз называла себя чернокнижницей: «Будешь помнить цельный год чернокнижницу!» (209,279),

<sup>25</sup> «Прочтение своего имени «Марина» в переводе с латинского *marina* как 'морская' и возведение акватической стихии в ранг космогонической может рассматриваться как выявление своего исконного... 'логоса', а частое истончение плоти под видом серии метаморфоз цветаевского 'я' — как путь к отождествлению со своим логосом и путь приобщения к мировому 'логосу' (191,237).

«Черную свою книжицу Вынула чернокнижница» (209,265) — строки из книги «Версты-1». Примечательно, что последнее стихотворение начинается так:

Димитрий! Марина! В мире  
Согласнее нету ваших  
Единой волною вскинутых,  
Единой волною смытых  
Судеб! Имен!

В имени Димитрий тоже содержится анаграмма имени Марина, которая объединяет два имени в миф. Эти строки объясняют неожиданный мотив верности в первом стихотворении из цикла «Марина», не имевший никакого отношения к договору между Самозванцем и Мнишек, для которой характерна все же «Своекорыстная кровь». Следует отметить, что в этом стихотворении, датированном 1916 годом, упоминание имени Марины Мнишек связано с мандельштамовским стихотворением «На розвальнях, уложенных соломой...», в котором поэт отождествляет себя одновременно с царевичем Алексеем и маленьким Дмитрием, убитым в Угличе. Таким образом, имя Марины Мнишек входит в поэтический космос Цветаевой в связи с лейтмотивом отрока, а значит — парой мать-сын. Так объясняется строка из первого стихотворения цикла «Марина»: «Больше матери быть — Мариной!»<sup>26</sup>. В стихотворении «Димитрий! Марина!...» имя Марины Мнишек также возникает в контексте воды-волны, а значит — в контексте Афродиты, Магдалины, Мариулы, Марины Цветаевой («Мазурка — море — смерть — Марина»). Поэтому в стихотворении читаем: «Славное

<sup>26</sup> В следующей главе будет рассмотрена другая пара — Царь-Девница(мать) и Царевич(отрок). Строки, появившиеся задолго до поэмы «Царь-Девница — «Царь-Девницею живу — беззаконницей!» («Коли милым назову...») — роднят этот образ с Мариной Мнишек, над судьбой которой Цветаева в записях 1921 года рассуждала так: «Чего искала Марина Мнишек? ... Власти... но — какой? Законной или незаконной?... С грустью думаю, что... первой.. но если бы Я писала ее историю...»(1932г.), то написала бы себя ... любящую и себя — мать»(212,593).

твое имя Славно ношу.» Расстояние между лирическим героем и автором остается, но имя протягивает связующую нить, делая возможным метаморфозу-переход от Марины Мнишек к Марине Цветаевой.

И это не единственный случай, когда поэтесса сближает себя со своей героиней. В поэме-сказке «Молодец», написанной в 1922 году по мотивам сказки Афанасьева «Упырь», любовь к неземному существу предстает как один из вариантов мифа о соблазне высотой. В этом отношении «Молодец» перекликается с поэмой «На Красном коне» с его заоблачным Всадником. «Тем ты и люб, что небесен», — признается поэт в стихотворении «Гибель от женщины. Вот знак...», где соблазну подвергается уже он — отрок, или... неназванный Добрыня из «Переулочков». Обратимся к письму Цветаевой Пастернаку от 22 мая 1926 года:

«...мне все равно, куда лететь. И, может быть, в том моя глубокая безнравственность (небожественность). Ведь я сама — Маруся... даже на ту херувимскую идя — по голосу, по чужой воле, не своей... Что они будут делать в огонь-синь? Лететь в него вечно. Никакого сатанизма. Херувимская? Так народ захотел... я не знаю, что такое кощунство. Грех против grandeur (величия)... потому что многих нет, есть одна. Все остальные — степени силы. Любовь! может быть степени огня? Огонь — ал (та, с розами, постельная), огонь — синь, огонь — бел. Белый (Бог) может быть СИЛОЙ бел, чистотой сгорания? Чистота, которую я неизменно вижу черной линией... То, что сгорает без пепла — Бог... Переулочки и Молодец — вот, досель, мое из меня любимое... Словно вытверженный урок — как Отче наш, с которого не собьешь, потому что не понимаешь ни слова. Ни слога. (Есть деления мельчайшие слов. Ими, кажется, написан «Молодец»)» (214,249–250).

Такая пространная цитата понадобилась постольку, поскольку она наиболее полно описывает феномен Цветаевой. Так «деления мельчайшие слов» — это фонетические слова, разорванные тире, о которых речь шла еще в первой главе. Пастернак писал об этой цветаевской особенности как о «благороднейшей форме зауми» (161,146), имея в виду поэму «Крысолов», в которой мотив музыкальной магии явлен во всей своей полноте и материализуется во

флейтовом лейтмотиве. Признание в непонимании «Отче наш» перекликается с ее поэтическими «заговариваньями» и «заборматываньями», которые порой являются композиционным стержнем стихов, написанных в форме заговоров, где к формулам пожелания — «Чтоб дружочку не пилося без меня, Гребень, гребень мой, расческа моя!» («Чтобы помнил не часочек, не годок...») — примешиваются формулы проклятия: «Чтоб ослеп-оглох, Чтоб иссох, как мох, Чтоб ушел, как вздох.» («Развела тебе в стакане...») Заговоры типа абракадабр, характерные для цветаевской поэтики<sup>27</sup>, которые упоминались в первой главе, также связаны с приемом усечения или дробления слова.

В приведенной выше цитате содержится и мысль об иерархичности собственной ММ. Не менее интересным представляется и такое признание: «Ведь я сама Маруся», то есть полное отождествление с лирической героиней. Маруся является воплощением той «вероломной верности» («Как мы вероломны, то есть — Как сами себе верны», — каламбурит Цветаева в стихотворении «Цыганская страсть разлуки!»), которая ради любви к оборотню, ставшему человеком, жертвует жизнью брата, матери и, наконец, своей (перекличка с поэмой «На Красном коне»). Но жертвует не «активно», а «пассивно» — не называя его настоящего имени — Упырь («Лют брачный твой пир, жених твой у — » (211,290) — таковы последние недослова умирающего брата), поскольку назвать означает заклясть<sup>28</sup> или, говоря словами самого поэта — «Расколдовать вещь» («Поэт о критике»). Такая самоотдача, «полное попрание души» совершается

<sup>27</sup> «Из записных книжек и тетрадей»: «Аля: — Марина! Мне кажется, когда мы говорим, люди нас не понимают, — как зверей» (212,588). В свою очередь, комментарием к этим строкам могут служить слова В. Топорова: «Если допустить связь др.-греч. 'слово' ('миф', и.-евр. \*mu-dh-) и родственных ему лексем, обозначающих словесную и даже мыслительную деятельность...со словами, восходящими к и.-евр. \*mu-, обозначающему неясную, неартикулированную, неполную речь, «квази-речь», «квази-слово» (ср. лат. muttio 'бормотать'...), то окажется, что др.-греч. 'слово' (миф) мотивируется понятием некоей «до-речи», ее природного субстрата, хаотизированного звукоиспускания» (187,60).

<sup>28</sup> А. Белый в «Магии слова» писал: «Слово есть заклятие вещей» (17,137)

под влиянием чары: «Очнись! — Не хочу! Пляша душу испущу!» (211,296). Но Марусина о-чарованность — это и цветаевское признание «Глазами ведьмы зачарованной» (209,536), ибо очарована не только героиня, но и поэт, полагающий, что «Состояние творчества есть состояние наваждения» (213,366)<sup>29</sup>. Маруся соглашается на смерть («Свою смерть пляшу»), кощунствуя: «И так хороша! На кой мне душа!», «Оттого что ад Мне крошечный — рай: С молодец! С молодец!» (211, 296). Кощунство — в иерархическом несоответствии, в смешении оппозиций ад/рай, в оксюмороне, который Молодец поначалу не принимает: «Не хочу твоей пены!» (211,297). И здесь вновь возникает водный контекст, в который Цветаева одну за другой погружает своих героинь, объединяя Мариулу, Мнишек, Магдалину их общей составляющей — мифологемой воды, в которой изначально заложена идея протейности и амбивалентности — «как символа «содержания» бездны и миротворящего духа» (52,75).

В поэме «Молодец» вновь звучит лейтмотив танца. Маруся «отплясывает» всю первую главу, пока не «испускает душу». В «Царь-Девине» он тоже значим: пляшет Мачеха («Ой, в пляс пошла, помилуй Бог вас, стар и млад!» (211,242), гуслир «псалмы поет на лад плясовой». Не обходится без него и лирика Цветаевой:

Долг плясуна — не дрогнуть вдоль каната,  
 Долг плясуна — забыть, что знал когда-то  
 Иное вещество...  
 («Да, вздохов обо мне...»)

Не сказывается ли в этом влияние идей Ницше, подхваченных мифопоэтической мыслью XX века и, в первую очередь, русскими символистами? В частности влияние такой его строки: «Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, — канат над пропастью» (132,9)<sup>30</sup>. В «Поэме Конца» идея танца возникает

<sup>29</sup> «...найдите слова, которые меня чаруют, я только чарам верю, на остальное у меня ланцет: мысль» (214,603).

<sup>30</sup> Еще одна параллель. У Цветаевой: «Поэт — тот, кто преодолевает (должен преодолеть) жизнь» (215,55). — У Ницше: «Человек есть нечто, что должно превзойти» (132,8).

уже не на сюжетном, а на психологическом уровне: «В наших бродячих Братствах рыбацких Пляшут — не плачут.» (211, 37).

«Пляшут» является контекстуальным антонимом к «плачут». Значит, глаголы «плясать» и «смеяться» синонимичны. И тогда цветаевская концепция совпадает с ницшеановской: «дать вакханалию смеха», — запишет Цветаева в плане поэмы «Крысолов» — «Этот венец смеющегося, этот венец из роз... Заратустра танцор, Заратустра легкий, машущий крыльями...» (132,213), «Но лучше быть дурашливым от счастья, чем дурашливым от несчастья, лучше неуклюже танцевать, чем ходить, хромяя». (Там же). Лейтмотив повторяется. Не плачут, не плачут, не плачут, — настаивает героиня Цветаевой, каждый раз предлагая новые альтернативы плачу: «Пьют, а не плачут. / Кровью горячей / Платят — не плачут... / Мрут, а не плачут, / Жгут, а не плачут. / В пепел и в песню / Мертвого прячут / В братствах бродячих.» (211,38). В конце шестой главы поэмы противопоставления доходят до своего предела, завершаясь в крайней точке: «— Не похоронив — смеяться! (И похоронив — смеюсь.)».

Плясать — смеяться — хоронить — новая семантическая цепочка. Показательно в этом отношении стихотворение «Пахнуло Англией — и морем...», оканчивающееся такими строками: «Над разверзающейся бездной — Смеясь! — ресницы опускаю...». Танец у Цветаевой всегда возникает в контексте смерти. Одно из трех стихотворений, написанных в мае 1920 года, в которых развивается лейтмотив танца («Да, вздохов обо мне...», «Я не танцую — без моей вины...») так и называется — «Смерть танцовщицы».

МАЗУРКА — МОРЕ — СМЕРТЬ — МАРИНА, или Мариула, Маруся, Мнишек, Магдалина, Маринка, Манон — как ипостаси центрального образа — поэтессы Марины Цветаевой.

Итак, имя превращается в миф в силу того, что «Миф — развернутое магическое имя» (100,217)<sup>31</sup>. Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский уподобляют миф «языку собственных имен (105,282–305).

<sup>31</sup> «Миф есть в словах данная личностная история» (100,151), «МИФ есть имя, развернутое в направлении смысла и идеи, имя, данное как созерцаемая, изваянная смысловая картина сущности и ее судеб в инобытии»,

П. А. Флоренский в работе «Имена» пишет о художественном образе, порождаемом самим звучанием имени, который творит ткань художественного произведения<sup>32</sup> и делает глубокий вывод относительно сущности самого имени: «Имя — тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность». Пытаясь строить универсальную систему имятворчества, он приходит к выводу о связи личности с культурой через типологию имени. Именно такая связь проявляется в мифотворчестве Цветаевой, впитавшем польскую, еврейскую, цыганскую, греческую «крови» через имена своих героинь. А такие строки, как «Многими лжеименами пытается мерить себя разлагающееся Я» (196, XII), могли бы прокомментировать образ Лже-марины — обратной ипостаси истинного имени Марина, к которому Цветаева подбирает многочисленные эквиваленты — инварианты одного варианта<sup>33</sup>, маски истинного имени (характерный прием для мифопоэтики), в которые облачается поэтесса («Маска — музыка...»), не успевая сбросить с себя все черточки предыдущих и перенося, тем самым, из одного образа в другой основные характеристики, которые могут объединить все имена (свобода, измена, мятеж...). «Меня можно вести только на контрастах, т.е. на всеприсутствии: наличности ВСЕГО... Я — МНОГО поэтов...» (215,408), «Из меня, вообще, можно было бы выделить по крайней мере семь поэтов, не говоря уже о прозаиках...» (215,394) — пишет она Ю. П. Иваску, или — Р.-М. Рильке: «Я — многие...» (215,64).

Одно из замечаний П. Флоренского относительно имени — «Ведь около него оплотняется наша внутренняя жизнь, оно — твер-

---

«имя есть умнотриадическая энергия, т.е. оно является, вообще говоря, мифологемой, оно — мифологично» (100,232).

<sup>32</sup> На примере имени Мариула, транскрипированном еврейскими буквами, характеристики к которым даны по Фабру д'Оливэ Флоренский раскрывает замысел Пушкина: «стихийная женская душа, наивно не знающая никакого запрета» (196).

<sup>33</sup> «...душа — некая единовременность, в ней все — сразу...» (214,578). С. Ельницкая вторит голосу автора: «разные лирические персонажи — это отдельные лики, различные воплощения единого ЛГ... В целом же ЛГ (лирический герой)... есть существо умирающее и воскресающее. Некоторые персонажи являют собой то одну, то другую ипостась лирического героя» (53,73).

дая точка нашей текучести» (196, XII) — заставляет задуматься над судьбой Марины Цветаевой. Не создавала ли она судьбу «говорящими» именами своих героинь? Она и сама осознавала созидательную и разрушительную силу имени, когда писала в прозе «Мой Пушкин»: «Показательно, однако, что мать меня Татьяной не назвала — должно быть, все-таки пожалела девочку» (213,72)<sup>34</sup>. Показательно и письмо к Р.-М. Рильке, в частности, такие строки: «Райнер Мария — это звучит по-церковному — по-детски — по-рыцарски. Ваше имя не рифмуется с современностью, — оно — из прошлого или будущего — *издалека*. Ваше имя хотело, чтоб Вы его выбрали. (*Мы сами выбираем наши имена, случившееся — всегда лишь следствие*)» (215,55) (курсив мой — Л. Т.). Марина Цветаева выбрала свободу — и не принадлежала ни к одному литературному и политическому направлению<sup>35</sup>. Марина Цветаева выбрала мятеж — и никогда не приспособилась к изменяющимся историческим ситуациям. Марина Цветаева выбрала вероломную верность, граничащую с изменой, — и не позволила себе расстаться со своим единственным мужем — Сергеем Эфроном, опекая его всю жизнь, следуя за ним через границу не только физическую, но и духовную, потому что временные увлечения были только следствием установки на измену ее героинь.

Марина Цветаева выбрала смерть. Такая безграничная воля к смерти<sup>36</sup>, проявившаяся в попытке самоубийства еще в семнадцать лет, и окончившаяся реальным самоубийством 1941 года, декларировалась во всех стихах, начиная с «Молитвы», написанной

---

<sup>34</sup> См. также первое стихотворное из цикла «Даниил»: «О, зачем тебя назвали Даниилом? Все мне снится, что тебя терзают львы!» (209,313).

<sup>35</sup> «Не принадлежу ни к какому классу, ни к какой партии, ни к какой литературной группе НИКОГДА» (215,334)

<sup>36</sup> «У нее всю жизнь был роман со смертью», — пишет А. Саакянц (164). Примечательно и то, что в мае 1926 года в письме к Рильке Цветаева высказывается так: «Смерть любого поэта, пусть самая естественная противостоит естественна, т.е. убийство, поэтому нескончаема, непрерывна, — мгновенно — длящаяся», снимая, говоря языком семиотики, оппозицию жизнь / смерть.

в 1909 году: «И дай мне смерть — в семнадцать лет!». А после следовали «Ваши белые могилки рядом» — 1910 г.; «Девочка-смерть» — 1912 г.; «Послушайте! — Еще меня любите За то, что я умру» (209,190) — 1913 г.; «Смертельно виски сжимать» (209,203) — 1914 г.; «Быть в аду нам, сестры пылкие» (209,248) — 1915 г.; «И проволока под небом Поет и поет смерть» (209,292) — 1916 г.; «Я мечтаю о тебе, о смерть» (209,331) — 1917 г.; «Подойдет и поглядит Смерть — усердная садовница» (209,428) — 1918 г.; «И мерещится мне: в самом Небе я погребена!» (209,494) — 1919 г.; «Как мне хочется — Потихонечку умереть!» (209,555) — 1920 г.; «Я в смерти — нарядной Пребуду» (210,27) и «Знаю: нечаянно В смерть оступлюсь...» (210,67) — 1921 г.; «Смерть, хватай меня за косы!» (210,97) и «Взрыв — выдышаться в смерть!» (210,121) — 1922 г.; «Вернейшее из ночных Мест — смерть!» (210,229) и «О, как я рвусь тот мир оставить» (210,218) — 1923 г.; «Жизнь: ножи, на которых пляшет Любящая. — Заждалась ножа!» (210,252) — 1924 г., «Расковывает Смерть — узы мои! До скорого ведь?» (210,256) и «Смерти: инея на уста-красны — Никакого иного себе здоровья Не желаю...» (210,255) — 1925 г.. А в следующем году появляется стихотворение «Брат по песенной беде...», «наполненное» смертью<sup>37</sup> до последней строки:

Пусть хоть так она исполнится	Жить (конечно не новей
Помереть в отдельной комнате!	Смерти!) жилам вопреки.
— Скольких лет моих? Лет ста?	Для чего-нибудь да есть —
Каждодневная мечта.	Потолочные крюки. <sup>38</sup>

<sup>37</sup> Не случайно именно в 1926 году Б. Пастернак прислал Цветаевой стихотворение, в котором находим такую строфу:

Ты все еще край непечатый,  
А смерть это твой псевдоним.  
Сдаваться нельзя. Не печатай  
И не издавайся под ним.

<sup>38</sup> Слово «удавлюсь» не раз звучит в цветаевских письмах разных лет (например, Звягинцевой и Ерофееву от 7/20 февраля 1920г., И. Эренбургу от 2.11.21 г. и многих других).

И хотя в 1927 году в «Поэме Воздуха» смерть предстает как «Курс воздухоплавания — Смерть, и ничего Смертного в ней...», оппозиция жизнь/смерть пронизывает всю лирику Марины Цветаевой, ибо поэзия утверждается как вскрытая сущность: «Вскрыла жилы: неостановимо, невосстановимо хлещет жизнь<sup>39</sup>... Невосстановимо хлещет стих» (1934г.). Из года в год Цветаева думала и писала о смерти, утверждала и настаивала на ней<sup>40</sup>, поскольку «Миф есть... энергичное утверждение личности...» (100,99), «образ бытия личностного, личностная форма» (100,73).

Такая позиция близка, прежде всего, концепции жизнотворчества символистов, выраженной, в частности, в статье А. Белого «Магия слов»: «процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор» (17,132). Цитаты из трактата «Искусство при свете совести» и писем Цветаевой уже приводились. Близость концепций подтверждает и художественная иллюстрация:

Заклинаю тебя от злата,	Змеи под кустом,
От полночной вдовы крылатой,	Воды под мостом,
От болотного злого дыма,	Дороги крестом,
От старухи, бредущей мимо,	От бабы — постом.
От шали бухарской,	
От грамоты царской,	
От черного дела,	
От лошади белой!	

(209,399)

<sup>39</sup> О семантическом ряде 'жизнь — кровь — смерть' — см. у М. Маковского (122,48)

<sup>40</sup> Из письма Т. Кваниной от 6 декабря 1940 года: «Я недолго буду жить. Знаю.» (215,705). Из записных книжек и тетрадей того же года: «Я ГОД примеряю — смерть ... Я не хочу — УМЕРЕТЬ, я хочу — не быть» (212,610). А вот запись 1919 года: «Я, конечно, кончу самоубийством, ибо все мое желание любви — желание смерти.. Мне, чтобы жить — надо любить. И может быть я умру не оттого, что здесь плохо, а оттого, что «там хорошо» (212,581).

Как известно, Цветаева была знакома с идеями «Мусагета». Но здесь возникает та же проблема, о которой она писала, упоминая о «непонятном» «Отче наш»: «На лекциях «Мусагета», честно говоря, я ничего не слушала, потому что ничего не понимала, а может быть, и не понимала, потому что не слушала... Только слышала: гносеология и гностики, значения которых не понимала и, отвращенная носовым звучанием которых, никогда не спросила. В гимназии — геометрия, в «Мусагете» — гносеология», — пишет она в «Пленном духе» (212,228).

Отвращенная носовым звучанием... Подобное отношение, внушенное звуком<sup>41</sup>, встречаем и в случае, когда именем собственным выступает топоним. «Была бы я в России, все было бы иначе, но России (звука) нет, есть буквы: СССР, не могу же я ехать в ГЛУХОЕ, без гласных, в свистящую гущу. Не шучу, от одной мысли душно<sup>42</sup>. Кроме того, меня в Россию не пустят: *буквы не раздвинутся.*» (214,366). Исчезли гласные в слове РОССИЯ — сжалось пространство жизни («Пространство, пространство, Ты нынче глухая стена» («Заочность»)).

В замкнутом пространстве цветаевской безмерности становится душно, ибо из божественного тела мирового пространства — «развернутого пространства в противоположность хтоническому элементу, в котором пространство сворачивается» (52,310), она попадает в подразумеваемый хтонизмом подземный мир (52,539). И здесь можно говорить об образе пещеры в поэзии Цветаевой — как воплощении хтонического, замкнутого пространства: «Тело твое — пещера Голоса твоего» (210,137) из цикла «Сивилла». Пещера становится символом высохшей Сивиллы на долгие

<sup>41</sup> Из записных книжек и тетрадей (16 февраля 1936 г.): «У Пастернака только одна забота: зрительная (то есть смысловая) точность эпитета. У меня вся эта забота множится на бессмысленную слуховую точность звука, — СМЫСЛА знать не знающую (на предначертанность звучания) звучать должно так-то, а значить то-то. И никаких!» (212,606).

<sup>42</sup> О том, что «материя удушила дух» (247,413), имея в виду «...материю согласных звуков и спиритуальную мелодичность гласных» (247,412), пишет Е. Эткинд.

годы: «Могла бы — взяла бы В утробу пещеры: В пещеру дракона, В трущобу пантеры» («Стихи к сироте» (210,339)<sup>43</sup>.

По признаку 'хтонического' синонимом пещеры выступает бездна — образ, лейтмотивный для Цветаевой: в ее стихах встречаются и «бездны в губ дуновении» («Клинок»), и «Под ногой...бездны!», и «Подземной бездны зеркала Два смертных глаза» («Два зарева...»), и «Между нами — бездны». Бездне эквивалентны овраги («Овраг»), рвы («в черноте рва Лежу»), расщелины («Расщелина»), недра («царицыны», «морские»), котловина («Существования котловиною...»). Но замкнутое пространство — это и петля, которую в 1941 году в Елабуге набросит на шею поэту свистящая гуща аббревиатуры СССР. Буквы не раздвинутся, как полнозвучные слова, как волны моря. Слишком часто звучала смерть в их шуме. И не только рядом с собственным именем.

7 августа 1921 года умирает Александр Блок — «Божий праведник», «Свете тихий», «Нежный призрак», «Снеговой певец». Такими эпитетами Цветаева наградила поэта еще в апреле-мае 1916 года в «Стихах к Блоку». В четвертом стихотворении из этого цикла Цветаева восторженно заявляет о главной «цели» произведения: «Мне — славить Имя твое». А в первом стихотворении делает попытку дешифровки этого имени:

Имя твое — птица в руке,  
Имя твое — льдинка на языке,  
Одно единственное движенье губ,  
Имя твое — пять букв.

Начиная с ассоциативно-тактильных ощущений — «Серебряный бубенец во рту» — Цветаева переходит к артикуляторным характеристикам: одно движенье губ — поскольку слово БЛОК состоит из одного слога. Этот слог визуализируется, превращаясь в «Мячик, пойманный на лету» или (по аналогии с формой) «Камень, кинутый в тихий пруд», который влечет за собой появление звуковых образов:

<sup>43</sup> О почитании пещер — у Голана (39,94).

Камень, кинутый в тихий пруд,  
 Всхлипнет так, как тебя зовут.  
 В легком шелканье ночных копыт  
 Громкое имя твоё гремит.  
 И назовет его нам в висок  
 Звонко шелкающий курок.

В последних строках второй строфы впервые появляется эвфемизм смерти. А в следующей строке — «Имя твоё — ах, нельзя!» — иной эвфемизм. Цветаева использует прямое значение слова БЛОК, вернее — глагола БЛОКИРОВАТЬ (закрывать путь при помощи особых сигналов) и раскрывает его с помощью короткого комментария, состоящего из междометия и наречия («ах, нельзя»). И тактильные ассоциации («Имя твоё — поцелуй») превращаются в визуальные («поцелуй в глаза»): закрытый путь синонимичен закрытым глазам. Тем более, что дальше следуют такие строки:

В нежную стужу недвижных век  
 Имя твоё — поцелуй в снег.  
 Ключевой, ледяной голубой глоток...  
 С именем твоим — сон глубок.

Глотка одного слога — имени Блока — хватает на то, чтобы одурманить «молодую жизнь» героини второго стихотворения.

Щелкающий курок и недвижные веки — это только начало снегового смерча. Снег — лейтмотивный образ для всего цикла: «Снежный лебедь», «снеговой певец», «ризой Снеговой одет», «метель замечает след», «в снеговой тиши», «поцелую вечерний снег». Во втором стихотворении появляется образ умирающего лебедя:

Снежный лебедь  
 Мне под ноги перья стелет.  
 Перья реют  
 И медленно никнут вслед.  
 Так по перьям  
 Иду к двери,  
 За которой — смерть.

В этом стихотворении смерть все еще — составляющая героини. По легенде лебеди перед смертью поют. Поет и снежный лебедь<sup>44</sup>: «Он поет мне / За синими окнами, / Он поет мне / Бубенцами далекими». В третьем стихотворении также не отброшены эвфемизмы: «Метель замечает след» за божьим праведником, проходящим на Запад Солнца мимо окон героини, «восковой святой лик» которого — только выражение его бесстрастности или святости. «Свете тихий — святые славы — Вседержитель моей души» — оканчивается третье стихотворение цикла строками, которые, как и строки «В руку, бледную от лобзаний, Не вобью своего гвоздя» апеллируют к образу Христа. И «Гробовая тишина» — пока что метафора.

«Слово рождало образный символ — метафору; метафора представлялась действительно существующей; СЛОВО РОЖДАЛО МИФ; миф рождал религию...», — читаем у Андрея Белого в «Магии слов» (17,137). Религию, которая определяла жизнь, поскольку «Будучи созданным, миф становится самостоятельной семантической реальностью» (128,25).

Так, шестое стихотворение начинается и оканчивается мыслью о настоящей смерти:

Думали — человек!  
 И умереть заставили.  
 Умер теперь, навек.  
 Плачьте о мертвом ангеле!  
 .....  
 Мертвый лежит певец  
 И воскресенье празднует!  
 (209,291)

<sup>44</sup> О. А. Клинг в статье «Миф о «Лебедином стане» — миф в «Лебедином стане» отмечает, что в этой книге «Блок присутствует не только в стихотворении, ему посвященном... но и во всей поэтике книги. Более того: цветаевское «Нет у лиц у них и нет имен» поразительно предвосхищает описание Петрухи в «Двенадцати» после убийства Катки и к тому же соотносится «с блоковским стихотворением 1914 г. «Старый, старый сон. Из мрака...» из цикла «Пляски смерти» (76,157). Выше было показано, насколько значима в мифологии Цветаевой последняя идеологема.

В седьмом стихотворении образ Блока как будто исчезает, но смерть, пришедшая с ним, остается: «И проволока под небом Поет и поет смерть». И, наконец, в восьмом стихотворении Цветаева как бы вспоминает начальный свой замысел — славить имя («И во имя твое святое»), а не петь кончину — и завершает цикл потоком параллельных образов, каждый из которых занимает одну синтагму-строку, а все вместе рисуют картину деревенской жизни, осененную именем: «И имя твое, звучащее словно: Ангел». Здесь Цветаева отказывается от своего любимого приема — анаграммирования — и произвольно заменяет одно имя Другим, превращая нарицательное в собственное и сакральное..

Но идея смерти перекочевала из 1916 в 1920 год («И вот в громах, как некий серафим, / Оповещает голосом глухим»), а затем — в 1921 год, потому что к этому времени поэта уже не стало. «Наворковала, Наворожила...» (210,109)<sup>45</sup>? Здесь уместно вспомнить замечание О. Фрейденберг о «большом законе семантизации», который обгоняет эмпирические факты (198,45), а также то, что «В песнях скальда... поэтическое слово («связанная речь») обладало, по тогдашним представлениям, магической силой. Хулительная речь была способна причинить вред, а хвалебная песнь укрепляла благополучие и удачу воспеваемого вождя» (79,241). Цветаевой в этом случае соответствовал бы облик мудрой Сивиллы, предсказывающей на тысячу лет вперед, тем более, что этот образ используется ею не реже, чем варианты имени Марина. В «Стихах к Блоку» он, правда, аллюзивен: «вещие вьюги кружили», «Пророческий певчий камыш».

В стихотворениях 1921 года из этого же стихотворного цикла Блок уже отождествлен с Христом: «Было так ясно на лике его: Царство мое не от мира сего.» (211,295), «Цепок, цепок венец из терний!» (211,296). «Лебединый клик» достигает до «лебединого крика». Прием гиперболы достигается за счет замены звука Л на

<sup>45</sup> «Я знаю это мимолетное наколдование, — пишет она в письме Бах-раку (214,592), — (почти всегда — бед! Но слава богам — себе!). Я не себя боюсь, я своих стихов боюсь».

Р, как и в случае с «ПОломанными» крыльями из стихотворения 1916 года, замененными на «ПЕРЕломанное крыло» стихотворения 1921 года, когда введение звука Р усиливает впечатление катастрофичной кощунственности происшедшего: «Не проломанное ребро — Переломанное крыло». При этом отрицательный параллелизм подчеркивает то, что умер не простой смертный Адам, а божественный певец — быть может — Орфей<sup>46</sup>: «Не эта ль, Серебряным звоном полна, Вдоль сонного Гебра Плыла голова?» (209,299). Может быть — «праведник — певец — и мертвый» (209,299), а может быть — сам Христос — («Не лавром, а терном» (209,297) или — падший Ангел из стихотворений 1916 года: «Шли от него лучи — Жаркие струны по снегу! Три восковых свечи — Солнцу-то! Светоносному!» (209,292). Светоносный, как известно, — одно из имен Люцифера, который переводится с латинского как «утренняя звезда». И если в Библии — «Как упал ты с неба, Денница, сын зари» (Исход 14,12), то у Цветаевой — «Я молюсь тебе — до зари!» и «Не догонит заря — зари» (209,291).

В связи с вышесказанным возникает вопрос об амбивалентности цветаевских образов. Блок — ангел, но ангел с поломанными крыльями. Поэтому он ступает по грешной земле: «Там, где поступью величавой Ты прошел...» (209,290), «Проходил, одинок и глух» (209,296). К тому же в десятом стихотворении — первом стихотворении 1921 года — появляется «Князь без страны» — образ, апеллирующий к стихотворному циклу 1917 года «Князь тьмы»:

И отвернув задумчивые очи,  
Он продолжал заоблачный свой путь.  
Тебя пою, родоначальник ночи,  
Моим ночам и мне сказавший: будь.  
(209,361)

<sup>46</sup> 8 ноября 1921 года дочь Цветаевой писала Е. О. Волошиной: «Мы с Мариной читаем мифологию. А Орфей похож на Блока: жалобный, камни трогаящий» (226,II,352).

Идея амбивалентности пронизывает и стихотворный цикл «Ахматовой» (1916 г.), в женском образе которого не могла не отразиться Марина-морская. Еще в 1915 г. В стихотворении «Анне Ахматовой» находим «Холод — в весельи, зной — В Вашем унынии». В 1916 г. образ глобализируется. Муза плача, Царскосельская Муза — таковы метафорические обращения Цветаевой к Ахматовой. Трагическая «Раненая Муза» не ограничивается тождеством с Музой трагедии — Мельпоменой. Ахматова значит для Цветаевой гораздо больше, чем одна из девяти богинь: «Ты никому не вторишь!» (209,306). Она не только богиня поэзии. Она управляет и природными явлениями: «Ты черную насылаешь метель на Русь, И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.» (209,303), «Ты солнце в выси мне застишь, Все звезды в твоей горсти!» (209,309),

Ты, срывающая покров  
С катафалков и с колыбелей,  
Разъярительница ветров,  
Насылательница метелей,  
Лихорадок, стихов и войн,  
— Чернокнижница! — Крепостница!  
(209,307)

По отмеченности поэта клеймом греховного (ведающего), осложненным звуковой ассоциацией, чернокнижником может быть назван и В. Брюсов: «Брюсов. Брюс. (Московский чернокнижник 18-го века)... Созвучие не случайное. Рационалисты, принимаемые современниками за чернокнижников (*Просвещенность*, превращающаяся на Руси в *чернокнижие*)» (212,17). Фонетический принцип определяет и мифологизацию этого образа: «Три слова являют нам Брюсова: воля, вол, волк. Триединство не только звуковое — смысловое: и воля — Рим, и вол — Рим, и волк — Рим. Трижды римлянином был Брюсов: волей и волом — в поэзии, волком в жизни» (212,20). Еще одна звуковая характеристика: «Брюсов: сжатость (ю — полугласная...), скупость, самость в себе... (скрип ключа)» (212,52).

Чернокнижницей Цветаева считает и себя. И в этом отношении оказывается на равных с гением Ахматовой: «И поделили мы так

просто: Твой — Петербург, моя — Москва» (210,53)<sup>47</sup>. Образ чернокнижницы четырежды появляется в стихотворении «Ахматовой» (1921 г.), заканчивая строфу первую, третью, шестую и последнюю. В этих строфах смысловая параллель к образу чернокнижницы содержится в словах, подобранных по той же словообразовательной модели:

1-я строфа: «— Чернокосынька моя! Чернокнижница!»  
3-я строфа: «— Белорученька моя! Чернокнижница!»  
6-я строфа: «— Яснооконька моя! Чернокнижница!»  
9-я строфа: «— Чернокрылонька моя! Чернокнижница!»

И если в составе сложных слов ЧЕРНОКРЫЛОНЬКА и ЧЕРНОКОСЫНЬКА первый корень (черн-) идентичен первому корню лейтмотивного слова, то БЕЛОРУЧЕНЬКА и ЯСНООКОНЬКА, находящиеся в позиции контекстуальных антонимов, еще более подчеркивают и без того «темный» образ чернокнижницы. Цветовая символика наполняет и стихотворный цикл «Ахматовой»: «О ты, шальное исчадие ночи белой!» (209,303), где вторая часть фразеологизма (исчадие ада) заменена эвфемистичной ночью белой. Оксюморонные сочетания, основанные на цветовом алогизме, вообще характерны для поэтики Марины Цветаевой (59,117–130).

Так, с одной стороны Ахматова предстает чернокнижницей, для которой «Каждого из земных заиграть — безделица!» («Анне Ахматовой» 1915 г.), даже — кликушей: «И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.» («Ахматовой», 1). Но, с другой стороны, для Цветаевой гораздо важнее подчеркнуть в облике Ахматовой ее неземную суть («Земная женщина, мне же — небесный крест!» (209,308)), «Не человечески мила Ее дремота / От ангела и от орла / В ней было что-то.» Как известно, орел в Древней Греции был одним из солярных символов (в седьмом стихотворении читаем: «Жду, как солнцу, подставив грудь...»). В Библии он воплощает божественную любовь, силу и мощь, являясь символом евангелиста Иоанна (лейтмотивный образ у Цветаевой), но также — гордыню:

<sup>47</sup> И все же «С золотозарных гор Мои стихи — как добровольцы К тебе стекались под шатер...» (210,54).

«Правят юностью нежной сей — Гордость и горечь» (209,306). Эта гордыня легла на «лоб Юного демона» («Анне Ахматовой» 1915 г.), сделала ее «красой Грустной и бесовскою» («Ахматовой», 8). Образ демона в третьем стихотворении цикла «Ахматовой» снова возникает в контексте мифа о СОБЛАЗНЕ ВЫСОТОЙ — «И спит, а хор ее манит В сады Эдема. Как будто песнями не сыт Уснувший демон!» — поскольку МАНИТЬ В ЭДЕМ равносильно СОБЛАЗНУ РАЕМ.

От орла — и «прах Легчайшей птицы» — легкость, доходящая до невесомости вздоха. Слово ВЗДОХ — ключевое в цикле. Оно повторяется трижды. В первом стихотворении:

И мы шарахаемся и глухое: ох! —  
 Стотысячное... тебе присягает: Анна  
 Ахматова! Это имя — огромный вздох,  
 И в глубь он падает, которая безымянна.

В третьем: «Так много вздоха было в ней, / Так мало — тела.»

В девятом: «Ветер, голос мой донеси, / И вот этот мой вздох тяжелый.»

Именно это слово вводит в текст имя «Анна Ахматова» и является своеобразным комментарием к нему. Вздох падает вглубь: «тебя, чей голос — о глубь, о мгла!» («Ахматовой», 2), «И темным куполом меня замыкает — голос» («Ахматовой», 8). Имя «Анна Ахматова» соединяет в себе высокое и низкое, выступая в функции медиатора между небом («Я тебя пою, что у нас — одна, Как луна на небе!») и преисподней, откуда раздается «грозный зов Раненой Музы» («Ахматовой», 5). Как небесное явление Ахматова владеет именем «Златоустой Анны» («Ахматовой», 9). В ней проступают черты Богородицы: («И все твоими очами глядят иконы!»), которая, однако, может быть и «Богородицей хлыстовскою». В четвертом стихотворении, где тема материнства раскрывается через библейский контекст, Цветаева поет «осанну Маленькому царю» — Льву. Таким апофеозом оканчивается десятое стихотворение цикла.

Важно подчеркнуть, что идею этого цикла, как и в «Стихах к Блоку» задает имя. Причем, имя звучащее — Ахматова —

вздох — ОХ — два звука, из первого стихотворения, которые создают вокруг себя атмосферу мифа и заключают одновременно глубь и высь<sup>48</sup>.

Подобная установка организует вокруг себя фонетическое пространство цикла «Сугробы» (1922 г.), посвященного И. Эренбургу, точнее — фамилии человека, с которым Цветаеву связывала непродолжительная, в основном — эпистолярная дружба. СУГРОБЫ — ЭРЕНБУРГУ — уже между названием и посвящением можно обнаружить связь благодаря звуку Б и общему звукосочетанию УГР-УРГ, из которых семантикой обрастает только звук Р:

Как раскатилось гулко	Эр! — необорная крепость!
Вашего имени Эр!	Эр! — через чрево — вперед!
.....	Эр! — в уплотненную слепость
Грому небесному тесно!	Недр — осиянный пролет!
Эр! — леопардова пасть.	
(Женщины — две — и отвесный	Так между небом и небом <sup>49</sup>
Путь в сновиденную страсть...)	— Радуйся же, малOVER!
	По сновиденным сугробам
	Вашего имени Эр.

(210,101)

Не стоит распутывать всю фонетическую ткань произведения, которая, как и в «Поэме Горы», рассмотренной в первой главе, прошита согласными звуками Г и Р<sup>50</sup>. Звуковая магия формирует и фольклорную стихию цикла: «Наворковала, Наворожила... Накуковала, Натосковала... Наобмирала, Насоловьила» («Сугробы», 7), через которую в девятое стихотворение проникает образ чернокнижницы-Лжемарины — обратной ипостаси Марины:

— Лжемариною В сизы гряды! — Я княгиня твоя Безоглядна...»

<sup>48</sup> Любопытна параллель с осетинским ОХ «причина, первопричина», которое соотносится со значением «скорбь», «траур» (123, 221–223).

<sup>49</sup> Звук Эр здесь выступает в роли медиатора между верхом и низом.

<sup>50</sup> По этому же принципу было дано имя собственному сыну: «Георгий же в честь Москвы и несбывшейся Победы. Но Георгием все-таки не зову, зову Мур — от kota, Борис, и от Германии, и немножко от Марины» (214,246).

Важно подчеркнуть, что воркование-заговор совершается «Поверх державна Воркота Божья» (тема соблазна высотой). Но поэтесса настолько занята самим процессом заговаривания<sup>51</sup>, что забывает о конечной цели заговора — приворожить — и заговаривает самоё желание соединиться, наполняя мир, «Где даже слов-то нет: — Тебе — моей...» («Сугробы», 2) новыми звукосочетаниями и оксюморонами: «Прощай — в свидание! Здравствуй — в разлуку!» («Сугробы», 7). Оксюморонно она завершает и весь цикл, пытаясь охарактеризовать ускользящее, дать ему последнее определение-имя: «Не клейми невежею За крыло подрублено! Через копыя — неженный, Лезвия — голубленный.»

Еще один образ, который включает в себе стихию земную и небесную — любимый Цветаевой поэт и друг Максимилиан Волошин, у которого она гостила в Коктебеле в 1911, 1913, 1915, 1917 гг.. Здесь миф вокруг имени создается уже не звуковым, а визуальным обликом — внешностью реального человека, его образом жизни и, в некоторой степени, его произведениями. Волошина она воспринимала как чудо, не уставая изображать его то героем греческого мифа с «головой Зевеса на могучих плечах» (212,160), то героем гриммовской сказки: добрым людоедом, ручным медведем, домовитым гномом. В воспоминаниях «Живое о живом» возникает Макс легенды, сказки, мифа:

«Этому... тридцатишестилетнему французскому модернисту в русской поэзии было, по существу, много тысяч лет... когда природа, создав человека и коня, женщину и рыбу, не окончательно еще решила, где конец человеку, где коню, где женщине, где рыбе, — своих творений не ограничила. Макс мифу принадлежал душой и телом куда больше, чем стихами, которые скорее являлись принадлежностью его сознания, Макс сам был миф» (212,195).

Говоря о сосуществовании человека и коня, женщины и рыбы, Цветаева по существу говорит о протеизме, которым наполнены ее художественные образы: «Пламенем взмелось! Змеем взвилось... Рыбой из рук! Рывом из рук» (211,310). Не удивительно,

<sup>51</sup> С. Ельницкая пишет о самозаклинании — заговаривании себя (53,292).

что цветаевская ММ формировалась под влиянием этого человека: «Эта страсть М. В. к мифотворчеству было сказалась и на мне» (212,174). От Волошина — само понятие мифотворчества как мифа оживающего, творящего жизнь: «Миротворчество М. В. входило в его мифотворчество: мифа о великом, мудром и добром человеке» (212,190). Миф о Волошине создается на уровне «пластическом»: «...Макс — шар... шар универсума, шар вечности, шар полдня, шар планеты, шар мяча, которым он отпрыгивал от земли (походка) и от собеседника..., шар шара живота, и молния, в минуты гнева, вылетавшая из его белых глаз, была, сама видела, шаровая.» (212,190).

Поскольку объектом исследования является все же поэтический материал, обратимся к стихотворному циклу «Ici-haut» («Здесь — в поднебесьи»), созданному в 1932 году уже после смерти поэта, поскольку в нем снова возникает мифологема горы<sup>52</sup>:

«Я гору знаю, что в престол Души преобразилась.» (210,305),  
«Макс! мне будет — так мягко Спать на твоей скале!» (210,308).

Миф о Волошине в данном цикле иллюстрирует также бессознательную установку на создание амбивалентных образов, соединяющих в себе возвышенное и земное, стихию земли и неба. С одной стороны — «Похоронили поэта НА САМОМ ВЫСОКОМ МЕСТЕ»,

Выше которого только вздох, Мой из моей неволи.	Всечеловека среди высот Вечных при каждом строе.
Выше которого — только Бог! Бог — и ни вещи боле.	Как подобает поэта — ПОД Небом и НАД землею.

(«Ветхозаветная тишина»)

С другой стороны, поскольку поэт все-таки — земное явление (ПОЭТ = ПРИРОДА), Цветаева создает миф о Волошине именно как о «земнородном», как о «чаде», «исчадии земли» (212,192), используя при этом «Магию, мифику и мистику самой земли, само-

<sup>52</sup> Можно привести строки из процитированной выше прозы «Живое о Живом»: «У меня было такое чувство, что я погладила вот этой ладонью — гору. Взлобье горы.» (212,193), «О нем, как о горах, можно было сказать: массив» (212,192).

го земного состава» (212,160). Макс для Цветаевой — дух земли: «Макс был земнородным, и все приближение его к небу было именно притяжением к нему небесного *тела*. В Максе жила четвертая всеми забываемая стихия — земли» (212,192)<sup>53</sup>.

По этому же принципу — соединения земного и небесного — мифологизируется образ еще одного поэта — Владимира Маяковского.

В 1930 году в реквиеме, ему посвященном, читаем: «Чтобы край земной не вымер Без отчаянных дядей, Будь, младенец, Володимир: Целым миром володей!». Несколькими годами раньше Цветаева назовет его «Архангелом-тяжелоступом» (210,54). Такая амбивалентность, когда носителем имени является поэт, вытекает из его медитативной природы и функции: «Всякая строчка — сотрудничество с «высшими силами, «и поэт — *много*, если секретарь!... (secret)?» (215,183). Сергея Эфрона — также в какой-то степени литератора — Цветаева видит как «Тоже ангела и воина» (209,475).

К именам собственным, являющимся частью мифопоэтики Цветаевой, относятся и топонимы. Рассмотрим те из них, которые вошли в мифологию Цветаевой с эмпирическим опытом: местопребыванием поэта и встречами (в том числе — и «книжными»), связанными с такими местами. В этом отношении заграничные поездки поэта дают богатый материал для исследования. «Страсть к каждой стране, как к единственной — вот мой Интернационал» (212,554). Однако, примечательно то, что обобщенный образ той или иной страны возникают в поэзии Цветаевой благодаря дистанцированию от этой страны. Так, «Стихи о Москве», написанные еще до эмиграции — пока что локализованный миф о России, если понимать авторский миф как мировоззрение, а по отношению к Цветаевой — мироощущение<sup>54</sup>. Но даже в этом случае она настаивает на том, что «Написала это не москвичка, а бессмертный дух, который дышит, *где хочет, рождаясь* в Москве или в Петербурге...» (215,408).

<sup>53</sup> «Море, степь, горы — три коктебельских стихии» (212,179).

<sup>54</sup> «ибо у меня взамен МИРОВОЗЗРЕНИЯ — МИРООЩУЩЕНИЕ» (215,334), — подчеркивает она.

В эмиграции Россия становится для поэта «un grand peut-etre<sup>55</sup>, почти тот-свет» (214,232)<sup>56</sup>, проникая в поэзию темой смерти. Она отделена такой же границей, как и царство теней: «В летейском городе своем живу» («ПРАГА»), — пишет Цветаева о «своей Праге», а в планах «Поэмы Конца» делает заметку о «Летейской Влтаве» (164,381). Но такая граница весьма условна, ибо цветаевский мир скорее без-граничен, чем о-граничен. И эта безграничность («безмерность») — тоже от России: «Это-то и есть Россия: безмерность и бесстрашие любви. И если есть тоска по родине — то только по безмерности мест: отсутствию границ.» (214,428). Именно по признаку безмерности уравнивает себя поэтесса с целой страной: «в твоей стране, Райнер, я одна представляю Россию» (215,70).

Россия может о-граничиться лишь «свистящей гущей» аббревиатуры СССР (см. выше), или, соприкоснувшись с абсолютом-страной, где отсутствуют временные и пространственные ограничения. «Есть такая страна — Бог, Россия граничит с ней», — цитирует она Рильке в трактате «Поэт и время» в 1932 году уже во Франции (213,335).

Право говорить о своей «французской душе» (215,61) Цветаева получила не только прослушав в Сорбонне курс старинной французской литературы, не только зачитываясь Гюго, Беранже и французскими символистами<sup>57</sup>. Период ее двухлетней наполеонады (от 16 до 18 лет), выразившийся однажды в том, что в ките вместо иконы оказался портрет Наполеона (71,36), чтение Октава Обри и других историков, а также переведенный ею «Орленок» Э. Ростана вылились в миф об Орленке (130) — сыне Наполеона, несчастном герцоге Рейхштадском, скончавшемся молодым. Этим мифом, почвой для которого стала сама история<sup>58</sup>,

<sup>55</sup> может быть (фр.).

<sup>56</sup> «Россия для меня все еще — какой-то потусторонний мир» (213,58).

<sup>57</sup> См. ее перевод «Плавания» Бодлера, откуда, возможно, ее собственное — «Над разверзающейся бездной — Смеясь! — ресницы опускаю...» («Пахнуло Англией — и морем...»).

<sup>58</sup> «Как любое творение человека, поэзия — детище истории, плод времени и места. Но, вместе с тем, она преодолевает границы истории, укореняясь во времени, предшествующем историческому — начале начал.

продиктованы ранние стихотворения «В Шенбрунне», «Герцог Рейхштадский», «Бонапартисты» и, в некоторой степени, — сборник «Лебединый стан» (1917 г.), в котором Цветаева славит побежденных, а не побеждающих, независимо от того, красные они или белые. Может быть, именно архетип Орленка на всю жизнь определил ее покровительственное отношение к слабости, и даже — ее замужество, ставшее браком со слабым (кстати, если Орленок болел чахоткой, то С. Эфрон — туберкулезом). В ее отношениях со многими мужчинами (Гронский, Штейгер, Петр Эфрон, Бахрах) — та же потребность защищать и оберегать слабейшего. Ее «Стихи к Чехии», написанные в 1938 году во время немецкой оккупации — гимн поверженности. Чехия — страна, из которой Цветаева рвалась во Францию, превращается в «рай мой чешский» (210,349), тогда как еще в 1926 году к ней относились такие слова: «Чехию я изжила, вся она в Поэмах Конца и Горы... Чехии просто нет. Вернусь в погребенный черновик» (214,259). Итак, Чехия — это черновик поэм<sup>59</sup>. Страна для Цветаевой существует как источник вдохновения, умирая в тексте<sup>60</sup> — мифе воплощенном.

Гораздо чаще, чем о французской, Цветаева говорит о своей германской душе. В письме к Р.-М. Рильке, она пишет о своем «Приключении»: «это написано моей германской, не французской душой»

До истории, но не вне ее. Именно ДО — как архетипическая недатируемая реальность, абсолютное начало, целокупное и самодовлеющее время и о «двуплановости творческого начала, стремящегося преобразить историческое время в архетипическое и воплотить этот архетип в заданных исторических обстоятельствах», — пишет О. Пас в работе «Освящение мига» (139,245). Лично мне, автору этого исследования, близок терминологический комментарий К. Г. Исупова: «мифология истории» подразумевает перевод событий истории на язык мифологических представлений или превращение истории в объект литературного и бытового мифотворчества...» (69,65)

<sup>59</sup> Как и сама жизнь: «Моя жизнь — черновик, перед которым мои черновики — белейшая скатерть» (214,247).

<sup>60</sup> Неомифология символистов не различала текст жизни и текст творчества.

(215,61)<sup>61</sup>. И, если живя во Франции, Цветаева ее, современную (письмо датировано 12 мая 1926 года) не полюбила, то после пребывания в Германии<sup>62</sup> возник настоящий миф об этой стране:

«Франция для меня легка, Россия — тяжела, Германия — по мне. Германия — древо, дуб... ( Гете! Зевес ). Германия — точная оболочка моего духа, Германия — моя плоть... Германия — страна чудаков... Это страна сумасшедших, с ума сшедших на высшем разуме — духе... Германия — тиски для тел и Елисейские поля для душ. Мне при моей безмерности, нужны тиски.»(212,550–553).

Родиной души поэтессы также всегда считала Германию и даже говорила об общих германских корнях с Б. Пастернаком. На первый взгляд этому утверждению противоречит фраза из письма к Рильке: «Я хочу написать тебе о Вандее, моей героической французской родине. В каждой стране и в каждом столетии есть хоть одна родина... Я здесь ради ИМЕНИ»(215,57)<sup>63</sup>. Но «дело не в истории, а в до-истории, не в моментах, преходящих, а в нашей с Германией ОБЩЕЙ КРОВИ, ОДНОЙ ПРАРОДИНЕ» (212,213). В упомянутой выше прозе «О Германии» читаем: «Музыку я определенно чувствую Германией, (как любовность — Францией)<sup>64</sup>,

<sup>61</sup> См. также в дневниковой прозе «О Германии»: «Во мне много душ. Но главная моя душа — германская. Во мне много рек, но главная моя река — Рейн»(212,549). В связи с этим С. Ельницкая делает интересное замечание: «Цветаева — русская душой и германка духом. Трагичность же заключается в том, что в отличие от, например, «двуродности» Гейне (в котором «Германия и Рومания соцарствуют», Т. 1, 126) или гармоничной всеохватности Волошина, в Цветаевой «Германия» и «Россия», как и прочие «разные» неслиянные компоненты ее личности, — вытесняя, подавляя друг друга, утверждая себя за счет и в ущерб другому, — яростно дерутся не на жизнь, а на смерть. При этом «российскость» в Цветаевой — это человечность, самоискореняемая (и сопротивляющаяся такому насилию) «природа», то «что есть». «Германство» — героичность, культивируемая в себе «программа», то «как быть должно» (53,78).

<sup>62</sup> Дневниковые записи «О Германии» относятся, однако, к 1919 году

<sup>63</sup> «... миф — это слово, избранное историей», — писал Р. Барт (12,72–73).

<sup>64</sup> Возможно, в силу этого отождествления — и неприятие современной Франции, поскольку «Есть вещи, от которых я в постоянном состоянии отречения: море, любовь» (214,256).

тоску — Россией)»<sup>65</sup>. Есть такая страна — музыка, жители — германцы»<sup>66</sup> (212, 546).

Своим неоромантизмом, навсегда разделившим свет на ТОТ и ЭТОТ<sup>67</sup>. Цветаева, в основном обязана произведениям немецких романтиков. Не случайно С. С. Аверинцев назвал ее архаическим романтиком (51,116)<sup>68</sup>, а Марк Слоним посвятил цветаевскому романтизму, который он назвал «органическим» не одну страницу в своих воспоминаниях:

«Но помимо романтизма природного МИ принадлежала к романтизму как литературной школе. Ее учителями были главным образом немецкие романтики двадцатых годов прошлого столетия, она читала их в подлиннике, знала великолепно и цитировала наизусть... своих любимцев — Гофмана, Гёльдерлина, Шамиссо, поэтов эпохи «бури и натиска». Очень любила Гейне и Клейста, а из французов — Готье, некоторые поэмы Гюго, новеллы Мериме и романы Стендаля...» (31,319).<sup>69</sup>

<sup>65</sup> См. стихотворение «Тоска по родине, давно...»

<sup>66</sup> Вероятно, здесь сказалось и влияние матери: «От матери я унаследовала Музыку, Романтизм и Германию» (212,546).

<sup>67</sup> «Борис, Борис, как мы бы с тобой были счастливы... и на этом свете и особенно на том, который уже *весь в нас*.» (214,264), «Я бы рвалась и разрывалась, распиналась, Борис, п.ч. все-таки еще *этот свет*... Как я знаю тот! По снам, по воздуху снов. Как я не знаю этого, как я не люблю этого, как обижена в этом! Тот свет...: свет, освещение, вещи, *инако* освещенные, светом твоим, моим» (214,267).

<sup>68</sup> В. Козовой писал о ее «воинственном и даже вызывающем исповедальном романтизме» (80,320).

<sup>69</sup> В частности, такие высказывания: «Цветаева романтиком родилась, романтизм ее был природным, и она его громко утверждала» (31,317), «Обычная ноша романтиков — разрыв между действительностью и мечтой, их одышка ЗДЕСЬ и полное дыхание только на вершинах, в лазури, — МИ еще была отягощена грузом постоянной нужды, тяжкого физического труда, оскорблений, унижений и одиночества... У МИ был ряд чисто внешних признаков романтизма: в молодости она представляла себя Мариной Мнишек, увлекалась фигурами бунтовщиков — Разина и Пугачева, — охотно играла в обольстительницу... и ее попытки русского фольклора — полностью соответствовали романтической обращенности к на-

Один из ее любимых романтиков<sup>70</sup> — Гёльдерлин — первым в поэзии нового времени явился зачинателем нового мифотворчества. О его романе «Гиперион, или Отшельник в Греции» Цветаева писала: «Nipergion, ...Письма юноши, апофеоз дружбы. Родом — с Неккара, духовно же — эллин, брат ТЕХ богов и героев, Германский Орфей. Очень германский и очень эллин, по Гёльдерлину можно установить определенную связь между душами этих двух народов.» (226,407), подтверждая, таким образом, высказанную годом раньше в письме к Рильке — мысль о «топографии души» (215,58). Именно поэтому для Цветаевой не существует пространственных и ментальных границ, а также — временной преемственности: «для меня Германия — продолженная Греция, древняя, юная. Германцы унаследовали» (212,545). От мифологической Германии в творчестве Цветаевой остались образы «Песни о Нибелунгах», а повесть немецкого романтика Фридриха де ля Мотт Фуке «Ундина» стала одним из главных структурообразующих элементов цветаевской мифопоэтической ММ (об этом — в следующей главе).

Более «поздней» Германии посвятила Цветаева своего «Крысолова» (1925г.), вдохновленного «Бродячими крысами» Г. Гейне. Примечательно, что бюргерский город Гаммельн, в котором происходит действие, описан по антропоморфной модели, являющейся знаком мифологизма и одновременно сатирического описания:

Ратуша — Гаммельну — голова,  
Гаммельну — кирха — совесть.  
Рынок — желудок, верней — живот:  
Чем человек живет.<sup>71</sup>

родности... При этом у нее нет ни религиозного, ни мистического уклона... и сатанизма...» (31,320). «Ей также недоставало открытого романтиками чувства истории... движения событий она не понимала, от современности была далека» (31,321).

<sup>70</sup> «Позже и поньше: *Гейне — Гёте — Гёльдерлин*, — пишет она в «Ответе на анкету» (212,622), упиваясь совпадением первого звука.

<sup>71</sup> Антропоморфный принцип мышления заложен и в таких строках: «Германия — моя плоть: ее реки... мои руки, ее роши... — мои волосы» (212,550)

Современная же Германия<sup>72</sup> (как понятие не-территориальное<sup>73</sup>) подарила Цветаевой еще один миф — О Рильке — Боге-потомке. «Кто ж ты все-таки, Райнер? Не немец, хотя — целая Германия! Не чех, хотя родился в Чехии ...не австриец, потому что Австрия была, а ты — будешь!... У тебя нет родины!» — пишет она своему кумиру (215,70). Нет, ибо поэтический гений равен по величине стране: «Я радуюсь тебе так, словно ты — целая страна и всецело новая страна» (215,73). «Где-то между Москвой и Толедо я создал пространство для твоего океана», — отвечает ей Рильке в мае 1926 года (161,98–101). Но у поэта нет родины еще и потому, что он как «Эмигрант Царства Небесного» лишен земного пристанища, везде чувствуя себя «лишним, добавочным». Отсюда — локальный миф о пригороде поэта: «Все-то — пригороды! Где же — города?!» (211,44)<sup>74</sup>. Из России Цветаева — сама Россия — рвется в Берлин, из Берлина — в Чехию, из Чехии — во Францию, из Франции — обратно в Чехию, в «мир туманов и видений, которым для меня осталась Прага» (214,475). И только не рвется обратно в Россию — сомкнуть кольцо, стянуть на шее веревку, ибо Россия — тот свет, «Тот свет (не церковно, скорее географически)» (215,58).

Итак, мифология страны в творчестве и мировидении Цветаевой — это, прежде всего, МИФ О СТРАНЕ ДУШИ. Россия для нее — воплощение тоски, и поэтому за границей она чувствует себя Россией. Франция — воплощение любви (художественное — в образе герцога Лозэна из пьесы «Фортуна»), но попадая в нее уже «выжженной Сивиллой», пережившей поэмы Конца и Горы<sup>75</sup>, поэтесса забывает миф о Франции-любви. Германия так

<sup>72</sup> Нет нужды говорить об отношении поэта к Германии начала Второй мировой войны, отраженном в «Стихах к Чехии». К тому же, об этом неоднократно писали.

<sup>73</sup> «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови», — пишет Цветаева в «Ответе на анкету журнала «Своими путями» (212,618).

<sup>74</sup> См. также «Поэму заставы».

<sup>75</sup> Чехия единственная «реальная» страна, оставшаяся мифом после пребывания в ней Цветаевой, поскольку миф о Германии создан по восторжен-

и останется литературной — Германией Рильке, Гейне-Гете-Гельдерлина. Страна для Цветаевой — воплощение отвлеченности, понятие скорей абстрактное, чем конкретное: Россия тождественна безмерности<sup>76</sup> тоски, Франция — не-любви (в том числе и к морскому<sup>77</sup>), Германия — литературе. Такое миро-приятие, (а порой и миро-неприятие) отразилось на описании М. Волошина: «Француз культурой, русский душой и словом, германец — духом и кровью» (212,214) — мифотворца, язычника, связанного стихиями через коктейльскую землю — киммерийскую родину амазонок (об образе Амазонки в творчестве Цветаевой — в следующей главе).

Таким образом, миф о стране создается на основе литературных источников. После пребывания, особенно длительного, в такой стране миф о ней, как правило, исчезает. «Сильно ожитые... мною люди и города пропадают безвозвратно: как проваливаются. Не гулкие Китежи<sup>78</sup> — глухие Геркуланумы» (212,517). Присутствие тела изгоняет присутствие души и превращает географический миф в «какое-то топографическое идиотство и рок» (215,474). Только на расстоянии, созданном, скорее, добровольными, а не вынужденными отъездами создаются мифы о стране (России, Германии) и людях, воплощающих ту или иную страну. Например — миф о Пастернаке — как о потустороннем («Дай мне руку — на весь тот свет! Здесь — мои обе заняты!» (7.05.25г.), по ту сторону границы:

ным воспоминаниям юности после краткого (!) посещения летом 1910 года и (опять-таки краткого) свадебного путешествия с С. Эфроном.

<sup>76</sup> В «Герое труда» находим такое примечание автора: «Безродность, безысходность, безраздельность, безмерность, бескрайность, бессрочность, безвозвратность, безоглядность — вся Россия в без» (212,62).

<sup>77</sup> Во Франции Цветаева часто отдыхала на берегу океана и все ее письменные признания относительно неприятия воды, относятся именно к периоду жизни во Франции.

<sup>78</sup> Китеж, как город, маркированный признаками 'подземное' и 'водное' вдвойне значим для ММ Цветаевой («Мы с Вами на дне того же Китежа», — писала она В. Н. Кваниной в августе 1933г.). Однако, в поэзии Цветаевой этот образ встречается весьма редко.

Рас-стояние: версты, мили...	Рас-стояние: версты, дали...
Нас рас-ставили, рас-садили,	Нас расклеили, распаяли,
Чтобы тихо себя вели	В две руки развели, распяв
По двум разным концам земли.	И не знали, что это — сплав
	Вдохновений и сухожилий... <sup>79</sup>
	(210,258)

Сделанный вывод перекликается со строками самой Цветаевой из «Истории одного посвящения»: «Живи автор фельетона на одной территории со своим героем — фельетона бы не было. А так... за тридевять земель...» (212,158). За тридевять земель лежит цветаевская Греция, оставшаяся вечным источником ее мифики. Или фантастический Индостан: «Грань из граней. Страна из стран» (211,80) — псевдорай и псевдообетованная земля — еще один топоним, созданный мифотворящим началом ее души.

Имя собственное, в произведениях Цветаевой, таким образом, выступает знаком мифопоэтического сознания и основой моделирования образной системы всего творчества, что подтверждается анализом мифологии топонимов — реальных названий географических объектов, и антропонимов. К последним относится, во-первых, имя самой поэтессы, которое, будучи наиболее фундаментальной категорией ее моделирующей системы, по мере своего функционирования в системе «мифотворчество-жизнетворчество», становится самостоятельной семантической реальностью и определяет жизненный путь своего носителя, то есть — самого поэта; а во-вторых — имена других реальных лиц, превращенных в миф авторским воображением.

<sup>79</sup> Мифообразующее анафорическое РАС- на лингвистическом уровне выражает значение 'разрыва'. Об определяющей роли этого понятия в цветаевской ММ — подробное исследование в следующей главе.

## Глава 3

### ТРАНСФОРМАЦИЯ КНИЖНЫХ МИФОВ В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ

*Есть... только цель: в глубь, из времени,  
цель, ведущая в сталактитовые пещеры  
до-истории: в подземное царство Персефоны  
и Миноса — туда, где Орфей прощался:  
в А — И — Д или блаженное царство Frau Holl.  
Марина Цветаева (215,386)*

В этой главе в отличие от предыдущих прототекстом анализируемых произведений послужит метасознание, подразумевающее принадлежность сознания космическому началу<sup>1</sup>. Оно является средоточием общих и неизменных начал, из которых художник черпает свои-вечные образы, приобретающие статус мифологем, понимаемых архетипически<sup>2</sup>. На уровне философском эту мысль можно обнаружить еще в «Государстве» Платона, когда он говорит об индивидуальной душе, ее причастности вечным идеям и о них как о воспоминаниях. На уровне вероятностно-ориентированной философии — у В. В. Налимова при описании силлогизма Бейеса<sup>3</sup>. Метафорически

<sup>1</sup> В качестве комментария к этим строкам необходимо процитировать выдержки из источника, послужившего теоретической базой: «уровень метасознания уже принадлежит трансличностному космическому... сознанию, взаимодействующему с земным через бейесовскую логику» (уровень предмышления), «на этом космическом уровне происходит спонтанное порождение импульсов, несущих творческую искру» (128,103).

<sup>2</sup> Понятие архетипа используется с учетом уточнения Мелетинского: «архетип в широком смысле — первоисточник и идеальный прообраз»(114,171)

<sup>3</sup> «Действие силлогизма интерпретируется как мультипликативное взаимодействие прошлого и будущего в настоящем» (128,244), «хвостовая часть функции распределения», задающая ЭГО человека, состоящее «из двух начал: дискретного: — функция распределения вероятностной меры P(μ)

об этом же говорит и Вячеслав Иванов: «Миф есть воспоминание о космическом таинстве» (66,34). Наконец, сама Марина Цветаева писала о «до-воспоминании, предок-воспоминании, пращур-воспоминании». Но «воспоминания» у каждого индивида — разные, поскольку они связаны с разными культурно-историческими эпохами<sup>4</sup>, которые отражаются в творчестве в виде «вспышки всех древностей».

Однако в этом случае исследователь сталкивается с проблемой контаминации различных мифологий и вытекающей отсюда амбивалентностью образов. И здесь полезным видится опыт ритуально-мифологической школы, рассматривающей литературные образы как переходные<sup>5</sup>, ставшие парадигмой для построения последующих — вариантов основного архи-образа. Необходимо также разграничить сознательную ориентацию на определенную культуру с ее мифами и интуитивное проникновение в нее. В первом случае ценным представляется такое признание поэтессы: «Источники... всей моей мифики — немецкий пересказ мифов для юношества Густава Шваба» (Из письма Иваску 4 апреля 1933 года). Во втором — гораздо сложнее отделить сугубо авторские мифы от тех, которые взяты из уже созданного мифофонда. Здесь стихи будут введены в такой контекст, который позволит извлечь архетипический смысл текста благодаря параллелям между данным художественным произведением и максимально отодвинутыми от него во времени воплощениями сходной семантики.

---

и континуального — семантического континуума: шкалы  $\mu$ , на которой это распределение задано» (128,170) «хранит в себе память обо всем прошлом человека или даже человечества», так что «человек может вернуться в свое историческое или преесторическое прошлое» (128,168).

<sup>4</sup> Как писал Х. Ортега-и-Гассет: «Дух этих людей словно выкован в другие эпохи, сердце принадлежит давно ушедшим временам, которые они умеют воссоздать куда ярче, чем вся наша историческая наука ... про них мы говорим, что это — человек эпохи Людовика XV, а тот — империи или времен старого режима» (134,49).

<sup>5</sup> Вспомним также «неизменные формулы» Веселовского, которые простираются «от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу» (Историческая поэтика. — Л., 1940. — С.47).

Дополнив указания Цветаевой на немецкий источник, отметим, что ее «мифика» формировалась на основе денационализированной библейско-христианской концепции, сюжетов и образов античной, германо-скандинавской и славянской мифологий, а также переработанных образов и сюжетов из литературы нового времени (Кармен, Дон-Жуан, Манон Леско, Гамлет, Офелия) возведенных в ранг мифологических символов, в том числе и образов исторических (герцог Рейхштадский, Ж. д'Арк, А. Шенье, С. Разин). Спорадически использованы имена и из других мифологий (аккадской богини Иштар, ангела смерти у мусульман Азраила). Некоторые из них были упомянуты в предыдущей главе при рассмотрении литературных составляющих имени Марина — образа, связанного с основной мифологемой ее произведений — мифологемой ВОДЫ, соединившей в себе мифологию авторскую и почерпнутую из литературных источников. В частности, речь шла о первичном по отношению к другим образам, связанным с водным контекстом, образе Афродиты, открывающем «греческую» составляющую мифики Цветаевой. Наряду с библейской она представлена у нее самым обширным пластом.

Л. В. Зубова называет «уровни» античности в ее творчестве:

— традиционные символы (Муза, Психея, Пегас, Олимп, Лета) и образы, символические для Цветаевой (птица Феникс, Артемида, Амазонка, Ариадна, Федра, Сивилла, Афродита);

— сюжеты и мотивы древнегреческой и древнеримской культуры, трансформированные Цветаевой (сюжет об Ипполите), которые отражаются на таких уровнях языка, как:

имена (Орфей, Эвридика, Вакх, Елена, Ахиллес, Приам, Троя, Спарта);

реминисценции, эпизоды, проецирующиеся в современность и переосмысленные в личном плане;

идеи античной философии (идея многобожия и рока) и поэтики (языковая стилизация гомеровских эпитетов) (61,125–127)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Иная классификация дана Лавровой:

— имена олимпийских богов и богинь — Феба, Эола, Урании, Психеи, Фортуны, Морфия;

Обратимся к образам, которые наиболее часто возникают в ее произведениях. «Отец» греческих богов — Зевс — верховное божество у греков — наряду с богами других религий входит в ее многочисленный пантеон. Поскольку ее герои живут «В небе мужских божеств, В небе мужских торжеств» («Помни закон»), постольку, когда речь идет о языческом боге, Цветаева чаще всего употребляет множественное (пантеистическое) число, вносящее оттенок пренебрежения: «Кто? Боги благие? Воры?» (211,43), «Мы бога у богинь оспариваем И девственницу у богов» (210,185), «Небожителей — мы — лепим!» (210,173), «Боги ревнивы к смертной любви» (210,27), «Ревниво к прелести гнездо богов» (210,30) (то есть Олимп), «Тысячеоки боги, как древле» (210,28) (возможно — это аллюзия на Аргуса). Именно в стихотворном цикле «Разлука», из которого — две вышеприведенные цитаты, чаще всего возникает образ Зевса: «Ненасытимо — Сердце Зевеса!» — в четвертом стихотворении и седьмом, где особая значимость этого образа подчеркивается параллельными синтаксическими конструкциями: «Чтоб не узрел его Зевес — Молись!», «Чтоб не избрал его Зевес — Молись!», «Чтоб не вознес его Зевес — Молись!» (210,30)

В этих стихах имплицитно содержится миф о похищении Зевсом, превратившимся в орла, Ганимеда («Знай, не тебе лишь Юноша дорог» (210,27)), пасшего стада (124,1,265) («Ягненок крохотный Повис — Любовь...» (210,30)), и превращении его в виночерпия на Олимпе («Я знаю, я знаю,... Кто чаще — хозяин!» (210,31)). Цветаева помещает этот сюжет в биографический контекст (цикл, написанный в 1921 году, посвящен мужу — Сергею Эфрону). Поэтому относитель-

— имена героев и героинь древнегреческого эпоса — Тезея, Ариадны, Федры, Ипполита, Елены, Орфея, Эвридики, Поликсены;

— имена поэтов Древней Греции — Гомера, Сафо;

— имена философов: Платона, Эмпедокла;

— названия мифических существ — Феникса, наяды, nereиды, Атланта, гарпий, гидры, фурии;

— названия географические, подлинные и мифические — Илиона, Трои, Ахеи, Спарты, Олимпа, Наксоса, Гебра, Аида, Элизиума, Эмпиреев, Леты, Стикса (95,8).

но данного цикла нельзя говорить только о греческой составляющей. К тому же образ «орлиных крыл», «орлиной выси» (210,31), «широты орлиной» (210,29), вызывают ассоциации и с фольклорной традицией<sup>7</sup>.

В ее поэзии можно «встретить» именно таких орлов:

От крутой орлиной страсти —  
Перстенок на пальце.  
А замешано то счастье  
На змеином сальце.  
(«Сугробы»,4)

«В ворко-клекочущий зоркий круг — Голуби встреч и орлы разлук» («Сугробы»,5), «Прощай, след незначим, непытан, Орлов белых свита» («Новогоднее»), «Залетного лебеда Не обижают орлы» («Новогодняя (вторая)»), «Вить гнездо тебе, Моя орлица безгнездная!» («Царь-Девушка, Встреча первая»,201)<sup>8</sup>, «Не орлицей звать И не ласточкой.» («По нагориям...»), «И жила б себе орлицей Безданно-беспощинно!», («Молодец»,322), «И — же хе-ру-вимы! Иг — ри-щем орлиным, Ли — ствием гонимым...» («Молодец»,339). В последнем примере произошла контаминация с духовными стихами, как и в третьем стихотворении из «Благой вести» в строках «Но гневное<sup>9</sup> небо К орлам благосклонно» (210,46) смешались греческие (орел — атрибут Зевса) и христианские представления («Сонм ангелов конных» (210,46) — рать Господня, а орел — символ евангелиста Иоанна). И тогда в стихотворении, которое начинается со строк — «Серафим — на орла! Вот бой! — Примешь вызов? — Летим за тучи!» — уже проблематично разобрать, какая традиция против какой восстает. То ли это борьба иерархическая, поскольку «серафимы входят в первую триаду вместе с херувимами и престолами, характеризующую непосредственной близостью к богу» (123,427), а в данном случае речь идет об ученике Бога, так как орел — символ Иоанна, — то ли это

<sup>7</sup> «Вспомните наши сказки, где всегда виноград... орел... горы» (214,428).

<sup>8</sup> Здесь и в дальнейшем в больших поэмах после названия будет указываться не глава, а страница.

<sup>9</sup> В письме к Эренбургу Цветаева писала об орлах, соколах и ястребах как о «лютых птицах» (214,214).

борьба христианства с язычеством, так как орел — атрибут и символ Зевса. И в последнем случае совершенно невозможно ответить на вопрос о предпочтениях Цветаевой, потому что богоборческие мотивы развиты в ее творчестве настолько сильно<sup>10</sup>, что она восстает и на библейского Бога: «Самовластен Бог И меж всех ревнив» («Но тесна вдвоем...»), «И у Иова Бог хотел взаймы? Да не выгорело...» (211,47), часто юродствуя при этом: «А Бог? По самый лоб закурен, Не вступится! Напрасно ждем!» («Заводские»), «Бог с замыслами! Бог с вымыслами!» («Лютая юдоль...»), «Бесплатен — Бог» («Овраг»,1). Это она — «рыжая девчонка», которая «Библию Запалила с четырех концов» («Даниил»,3). Это она — женщина, отвоевывающая любимого «У того, с кем Иаков стоял в ночи» («Я тебя отвоюю...»).

Но имущество Бога ее не прельщает: «Не наша — богова Гора — Еговава» («Живу — не трогаю...»). Может быть, у героев из «Поэмы Горы» «Горе началось с горы» именно потому, что гора была собственностью Чужого — Высокого — Бога<sup>11</sup>, а первое упоминание о горах в Библии связано с идеей наказания — потопом — и горой Арарат? «Первоначально мир был создан в виде идеального шара<sup>12</sup> (яйца), а горы, как и иные искривления поверхности земли, были непосредственным результатом греха Адама и Евы», в нашем случае — героини и героя «Поэмы Горы». Не случайно Томас Венцлов сравнивал Поэму Горы и Поэму Конца с Ветхим и Новым Заветами.

Есть в Библии и другие горы, маркированные как «положительные». Так, Сион был резиденцией, а Мориях — местом встречи с ангелом царя Давида — любимо-лейтмотивного героя Цветаевой. На горе Синай Яхве открыл Моисею десять заповедей. Возможно, для Цветаевой это был именно тот «Час, когда... Горы начинают ведать» (210,179). В «Попытке ревности» этот образ появляется в другом контексте: «Вам, поправшему Синай». Сходная мысль —

<sup>10</sup> Возможно, они относятся к тому Богу, о котором Лосев писал: «понятие Бога вытекает для мифологии с простейшей диалектической необходимостью» (100,183) — курсив мой — Л. Т..

<sup>11</sup> Так, Оливет был местом пребывания Яхве.

<sup>12</sup> Вспомним видение Цветаевой Макса Волошина как шара в прозе «Живое о живом».

в «Овраге»: «Ночь — как горы. Каждая из нас — Синай Ночью...» (210,224). Об отождествлении своего лирического Я с горой уже было сказано в первой главе. Но тогда были упущены примечательные строки из второй главки поэмы:

Не Парнас, не Синай,  
Просто голый казарменный  
Холм...  
Отчего же глазам моим,  
Раз октябрь, а не май —  
Та гора была — рай?  
(211,25)

Эти строки косвенным образом связаны с «Посланием к галагам» святого апостола Павла, в частности, с такими строками: «Ибо Агарь означает гору Синай в Аравии и соответствует нынешнему Иерусалиму, потому что он с детьми своими в рабстве» (4:25). А библейский образ рабыни возникал в поэме («хотя бы С дитятком отпустил Агарь!» (211,26)), так же как и в других стихотворениях Цветаевой, в каждом из которых происходило отождествление Агари с лирическим Я Цветаевой: «Простоволосая Агарь — сию... Сынок, ударь! Простой поденщицей была Агарь» («Отрок»,3),

Так Агарь в своей пустыне  
Шепчет Измаилу:  
Позабыл отец твой милый  
О прекрасном сыне!  
(«У камина, у камина...»)

И если согласно вышеприведенной цитате из Нового Завета Агарь означает гору Синай и соответствует поработанному Иерусалиму, метонимически — рабству (само-ощущение Цветаевой — «Каждая из нас — Синай...», откуда — ее мечта о безмерном существовании), то «Переселенье! — Легион! Целые народы Выходцев!» («Деревья»,7) и «Шествие морем Черным!» («Облака»,3) есть не что иное, как бегство в Египет (Исход) евреев, а значит — и поэтов, ибо «Поэты — жида» («Поэма Конца»). Бегство в землю обетованную с ее мечтой о Ниле: «Пока Обетованная земля Большим горбом

не встанет над горбами» («И вот, навьючив на верблюжий горб...»), то есть пока не возникнет новое горе от горы, превратившейся со временем в горб. Горб как знак верблюда и как символ рабства, связан с оппозицией богатства / бедности: «Есть такая дурная басня: Как верблюды в ушко пролезли» («Хвала богатым»).

Мотив рабства<sup>13</sup> значим для Цветаевой еще постольку, поскольку входит в один семантический ряд со словами ИЗГОЙСТВО (поэтов-парий) — СИРОТСТВО (певцов-пасынков), т.е. — ОТВЕРЖЕННЫХ. Эпитет, характеризующий состояние отверженности — *простоволосая*, ставший лейтмотивным в творчестве поэтессы. Здесь имеется в виду не только «Простоволосая Агарь» из «Отрока», но и «Простоволосых — бог» из «Ханского полона», «Простоволоса — Лжемариною» из «Сугробов», просьба «Всю меня в простоволосой Радости моей прими» (210,129), «Простоволосой лесбиянки... сеть» (210,68), «Простоволосая, Всей грудью — ниц» («Разлука»). Все эти образы восходят к Магдалине с ее ливнями волос из третьего стихотворения в цикле «Магдалина», комментируя который Е. Фарыно писал: «показываться женщине на людях с распущенными волосами считалось у иудеев наивысшим позором и унижением» (191,90).

Понятию горба как тяжести противостоит состояние легкости, декларируемое в стихотворении «На брэнность бедную мою»: «Но птица я — и не пеняй, Что легкий мне закон положен.» Еще одна птица, восприятие которой у Цветаевой амбивалентно — ГОЛУБЬ: «Голубиных тех стай Воркот, розовый рай?» (210,104) — как бы переспрашивает автор. Вот варианты этого образа в контексте цветаяевского творчества: «Как к голубке безмужней вдовушке...» («Егорушка», 710), «Как голубок Крылами — плеск!» («Егорушка», 726), «На плече на правом — голубь, На плече на левом — кречет.» («Царь-Девница», 199), «На плече моем на правом Примостился голубь-утро. На плече моем на левом Примостился филин-ночь.», «Сокол, по голубку» («Молодец», 282), «Живут голубь с горлицей, Живут барин

<sup>13</sup> Еще несколько цитат, заключивших тему рабства: «Где ни рабств, ни уродств» (211, 144), «выстрочит швея: Рабы — рабы — рабы — рабы» (210,181), «В гордый час трубы Не предстать рабом» (210, 139), «Оттого, что ты рабыне Первый молвил: — Госпожа» (209,412).

с барыней.» («Молодец», 312), «Соколиная стрела, Голубиная...» (210,79), «Я знаю: в передничке пышном Я голубя Вам принесу.» (209,510), «Молодость моя! Моя голубка Смуглая!» (210,65), «Не изменить в тисках Змеи Мне Духу — Голубю!» (209,569), «Голубь, дух святой!» (209,341), «А голос, голубем покинув грудь, В червонном куполе обводит круг.» (209,389), «В воздухе — гул голубиных стай. Черное око, полное грусти, Пусто, как полдень, кругло, как рай.» (209,364).

В приведенных примерах образ голубя, во-первых, связывает стихотворение с фольклорной стихией, включая и единственный случай аллегории молодости; во вторых — с античной традицией (голубь — атрибут Афродиты: «Венерины, летите, голубки!» (210,62). И наконец — с христианскими представлениями (голубь — Дух святой). Но с последними «Скучно голубями» (209,488). Они — из рая лубочного («рай тот персидский» — читаем в «Сугробах»), который можно легко изобразить в виде круга: «Пусто, как полдень, кругло, как рай.» (209,364), «На площади — круглой, как рай» (209,337). Но круг-рай — это и совершенство, полнота, когда речь идет о любви: «Ты — как круг, полный и цельный»<sup>14</sup> (211,30). Это одиночество сильного, возможно даже — Бога: «Один — как Бог в своем железном круге» (209, 463).

С раем как с высотой связан лейтмотивный для Цветаевой образ лестницы. Он встречается:

— в отдельных стихотворениях: «Так лестницею нисходящей Речною — в колыбель зыбей» («Так плыли: голова и лира...»), «Стояла я, как маленькая Муза, Невинная — как в самый поздний час... И ветер дул, и лестница вилась» («Я помню ночь на склоне ноября...»);

От высокаторжественных немот  
До полного попрапия души:  
Всю лестницу божественную — от:  
Дыхание мое — до: не дыши!  
(«Ищи себе доверчивых подруг...»);

<sup>14</sup> Об «исходной и изначальной целостности» круга — см. — А. Яффе «Символизм в визуальных искусствах».

— в стихотворном цикле «Разлука»: «Напрасно зовете: Меж ними — струистая лестница Леты» (210,28);

— в поэме «Молодец»: «Шмыжком, с осторожкой По лестнице — кошкой» (211,286), «Вьется, лепится Черной немочью: Как по лесенке — Вверх по стеночке!» (211,307).

Наконец, этому образу посвящена целая поэма — «Поэма Лестницы». Он появляется в строках, которые перекликаются с высказанной выше мыслью об амбивалентности цветаевских образов: лестница может вести к небу («И у черной Лестницы есть верхи» (211,122)) и в ад («Каждая лестница водопад — В ад...» (211,120)). На следующей странице читаем:

Сон Иакова!	Крыши — стряпают!
В старину везло!	Ре-ми-фа-соль-си.-
Гамма запахов	Гамма запахов!
От подвала — до	

(211,123)

Итак, лестница в своем первичном значении, «исходная» лестница — библейская — лестница Иакова, по которой сходят и восходят ангелы (Быт. 28, 12–13). Она — архетипический образ, лежащий в основе всех последующих — будь это ситуация любовная в стихотворении «Ищи себе доверчивых подруг», где лестница — это дыхание, а спуск — бездыханность — как следствие поспраивания души; будь это «струистая лестница Леты», которая выступает одновременно в двух значениях — высоты и разлуки, то есть недосягаемости. Ведь ступени лестницы — этого алломорфа мирового древа — задают иерархию от богов до людей<sup>15</sup> или злых духов, в том числе и иерархию божественных персонажей (124,II,51) — ту, о которой Цветаева писала: «...Бог — растущий Баобаб?.. Не один ведь Бог? Над ним другой ведь Бог?» («Новогоднее»). Писала, кощунствуя, поскольку сама утверждала, что «Кощунство — ...иерархиче-

<sup>15</sup> «Не шутя озабочена разницей небес — его и моих. Мои — не выше третьих, его, боюсь, последние..», — пишет она Б. Пастернаку о Р.-М. Рильке 9.02.27г..

ское несоответствие» (214,269). Но героини Цветаевой предпочитают «Приступом небо брать» (209,542), поскольку соблазн Чужого (гора — область Чужого) слишком прекрасен, чтобы не подняться к нему по лестнице «в ла-Зорь» (211,277). Даже если на лесенку стала пока еще «маленькая Муза, Невинная» (209,450). На нее уже смотрит «серафим, томимый и хранимый Таинственной святостью одежд», который «Прельщает мир — из-под усталых вежд» («Комедьянт», 7). Серафим, прельщающий высотой, как и Всадник на Красном коне, как и Молодец, как и «Дух мой Вожатый», как и... ряд мужских образов неожиданно замыкает Психея.

Стихотворение «Не называй меня никому Я серафим твой, легкое бремя!» (209,568) перекликается со стихотворением «Не самозванка — я пришла домой»:

Я — страсть твоя, воскресный отдых твой,  
 .....  
 Возлюбленный! — Ужель не узнаешь?  
 Я ласточка твоя — Психея!

Психея (может быть — сама Филомела) может «Любить... распластаннейшей В мире — ласточкой!» («В пустынной храмине...»). «В сердце — ласточки!» — это тоже состояние любви, невинной в отличие от любви Федры из одноименного стихотворного цикла, которую обольщает «Психеи лесть». Поэтому серафим — легкое бремя («Легкий огонь над кудрями пляшущий — Дуновение вдохновения!» (209,401)), или Психея — поскольку душа у Цветаевой крылата («Если душа родилась крылатой..») и шестикрыла, как у серафима («Душа») — имеет и «нежную плоть», от которой «Только осталось, что два крыла» («На тебе, ласковый мой...»). Итак, не стоит забывать, что цветаевская Психея — не бесплотна.

Еще одно воплощение Психеи — бабочка<sup>16</sup>. — «Птицей — Бабочкой ночной — Психея!» («Психея») — неожиданно возникает в таком контексте:

<sup>16</sup> У А. Голана читаем: «Греческая Психея, имя которой Psyche значит «душа», представлялась в виде девушки с крыльями бабочки» (39,175).

Душа, не знающая меры,  
 Душа хлыста и изувера,  
 Тоскующая по бичу,  
 Душа — навстречу палачу,  
 Как бабочка из хризалиды!  
 Душа, не съевшая обиды,  
 Что больше колдунов не жгут,  
 Савонароловой сестра —  
 Душа, достойная костра!  
 (210,20)

Идея иерархии наиболее полно выражена в «Дальнейшей мечте об Егории» — наброске неоконченной поэмы (начата в 1921 г., возобновлена в 1928 г.), в частности — в подзаголовке «Серафим-Град», где «соколиная слободка» переходит в «лебединую», а затем — в «голубиную». Образ Лебедя из «Лебединой слободки» как знак Рыцарства, лейтмотивен для цветаевских произведений. Не останавливаясь на параллели между «Лебединой слободкой» и сборником «Лебединый стан», в основу которого легло историческое событие — «Белый поход» — «Не лебедей это в небе стая: Белогвардейская рать святая» («Дон», 1) — и главный «герой» этого похода — Сергей Эфрон, о котором написано достаточно, обратимся к «Царь-Девнице». Лебедь здесь — один из эпитетов Царевича: «Как лебедь крылья разбросал» (211,195), — описывается «гуслиришка узкогрудый» (211,196) в «Ночи первой». В «Ночи второй» «лебедь молодой» противопоставлен старому филину — дядьке-колдуну, препятствующему его союзу с Царь-Девницей: «Чтобы лебедь мой — да в даль не махнул!» («Встреча вторая»). И хотя он «Белизной лебяжьей Всех ворон спугнул» (211,228), он бессилен против чар «совы-плакальщицы, филин-совы» (211,225), с помощью иглы насылающей на Царя-Лебедя сон: «От булавки той — будет крепко спать» (211,194), «То булавка-сон Промеж хилых плеч» (211,259). Последние строки соотносимы с пушкин-

У Маковского находим этимологическое объяснение этого образа «Русское слово бабочка...видимо, восходит к и.-е. \*bha- «гореть» (значение «душа» часто соотносится со значением «огонь, божественный огонь»: типологически ср. И.-е. \*dheg «гореть», но русск. дух; русск. гореть, но латышск. Gars «душа» (123, 62).

ской «Сказкой о Мертвой царевне и семи богатырях». А бессилен гуслир потому, что он — «смирненник юный», который «пощипывает струны» (211,222): «Гусли, гусли — вся забава Осьмнадцатой весны!» (211,200) и «Ничего не читил, кроме струнного рукоме-сла» (211,256).

Но тот, «Кто к земным плодам надменен — Тот земли не заслужил!» (211,257) — и эти строки уже, конечно, о самой поэтессе. С гуслиром Цветаеву сближает и то, что она — «из породы поющих». Меч, принадлежащий ей как Царь-Девнице — это «лебединая шея Лиры» («Доблесть и девственность! — Сей союз...»), «Лира, лира, лебединый загиб» («Не для лъстивых этих риз...»). А знаки ее романтической геральдики, как она писала — «Триединство моей души: Лилия — Лебедь — Лира» («Так высоко запрокинув лоб...») — символы чистоты, верности и поэзии. Говоря о гуслире, она уточняет: «Знай: лишь перья наши птичьи, Сердце знойное, земное...» (211,221) и обобщает:

Не води, дружок, певичы	И еще, дружок, запомни:
Потаенными тропами!	Мы народ вдвойне пропащий!
Мы, поющие — что птицы:	Так, коли поем красно мы, —
Разве что перо на память!	Так еще целуем слаще...
(211,219)	(211,221)

Имея общие черты с гуслиром, Цветаева, с другой стороны, отождествляет свое лирическое Я с Царь-Девницей — ее «великанским сердцем» — и морской стихией: «Оттого, что за морями Царь-Девница живет!»<sup>17</sup>. В этом случае можно провести параллель со Всадником из поэмы «На Красном коне» — «Стан в латах. Султан». Соприродность образов подтверждают строки, описывающие Царь-Деву: «Не то Ангел, не то Воин какой» (211,192), «Не то в латы, не то в ризы

<sup>17</sup> Гуслир видит ее «властную руку, в небесных морях простертую. Она едет к гуслиру «По морским заповедным чашам», повторяя: «Морским своим крещением младенчика крещу» (211,211). «В морях тех небесных — далече-далече! — Вся их разыгралась последняя встреча» (211,263). Наконец, возвращается она «В дом свой морской» (211,235).

одет!» (211,193), «Повели, чтоб тем же часом Вихря-мне-коня седла-ли!» (211,201), «Конь с Девицей точно сросся» (211,203).

Грудь в светлых латах лоб — обломом,  
С подсолнечником равен лик.  
Как из одной груди тут громом:  
«Сам Михаил-Архистратиг!»  
(211,202)

Возникшая проблема амбивалентности освещается в ракурсе вопроса о мужской и женской ипостасях одного и того же образа. В упомянутых поэмах прообразом героев одинаково можно назвать саму поэтессу, если речь идет об образах-богатырях (Царь-Девушка и Всадник на Красном коне), о героях, объединенных мужской природой (Всадник и Гусяр) или о героях, объединенных песенным началом (Царь-Девушка и Царь-Лебедь — он же гусяр). «Как будто и вправду — не женщина я!» — недоумевает лирическая героиня Цветаевой в стихотворении «Другие — с очами и личиком светлым». А в стихотворении «Бог, внемли рабе послушной!», написанном вслед за предыдущим в августе 1920 года, звучит жалоба на то, то «Цельный век мне было душно От той кровушки-крови... Пленного богатыря». В том же году, в стихотворении «Не называй меня никому» находим строки — «Видишь: к великим боям готовясь, сам ухажу во тьму» (курсив мой — Л. Т.), в которых местоимение первого лица стоит в мужском роде.

Кстати, «Поэму Воздуха», написанную уже в 1928 году, можно условно назвать мужской, поскольку воздух — это мужское начало, через которое возможен выход в бессмертие («влажен Ил, бессмертье — сухо») в отличие от воды — женского начала («Старая потеря Тела через воду»). Вот почему так убедительно звучит сравнение «Шаль — как щит» («Из-под копыт...») и так весомо убеждение: «Мужайся: я твой щит и мужество!» Примечательно, однако, что в стихотворении «Да, друг невиданный, несслыханный...», строка из которого была процитирована, речь идет о женской страсти: «Я — страсть твоя, как в оны дни!» Но — о страсти, которую можно оседлать, как коня: «То конь мой, ждущий седоков!»

Цветаева отмечает мужские черты даже в своем физическом облике<sup>18</sup>: «Грудь мальчишеская моя» (209,520), — напишет она в стихах «Вячеславу Иванову» — «Равви». «Быть мальчиком твоим светлоголовым», — скажет она в первом стихотворении из цикла «Ученик». А строки «Есть в стане моем — офицерская прямоть» (209,565), «Я тебе по росту, Рыцарь Пражский» (210,228) уже рисуют Деву-Воина — ту, что вправе сказать:

Был мне подан с высоких небес  
Меч серебряный — воинский крест.  
  
Был мне с неба пасхальный тропарь:  
Иоанна! Восстань, Дева-Царь!  
  
И восстала — миры побороть —  
Посвященная в рыцари — Плоть.  
  
Подставляю открытую грудь.  
Познаю серединную суть.  
Обязуюсь гореть и тонуть.  
(209,429)

Итак, разгадка мужской природы некоторых цветаевских героинь — в исторической личности — Жанне д'Арк — образе, ставшем архетипическим для последующих, соединивших в себе «Доблесть и Девственность» (209,413), образе, с которым Цветаевой не однажды хотелось слиться: «Я к небу воздеваю руки — Как — древле — девушка одна...» («Свинцовый полдень деревенский...»), «Я стала Голосом и Гневом, Я стала Орлеанской Девой» («Любовь! Любовь! Куда ушла ты?»), «Не ждите, принц... Чтоб Иоанна разлюбила — голос, Чтоб Иоанна разлюбила — меч» («Руан»). Тем более, что имя Иоанны-Жанны трансформируется в мужское: «Буду отчаянно плакат / Я, и подумаешь ты, / Что на груди твоей плачет / Твой молодой Иоанн.» («Иоанн», 2), имя Иоанна Богослова: «Иоанна кудри,

<sup>18</sup> В письме к Рильке она пишет, что похожа на мальчика (215,62), а А. Берг — «Мы с вами обречены на мужество» (215,533). Волошин сравнивает ее с римским семинаристом, а Б. Пастернак пишет: «Как удивительно, что ты — женщина. При твоём таланте это ведь такая случайность!» (март, 1926 г.)

как струи, Спадают на плечи Христа.» («Иоанн», 4). И здесь любые попытки отождествления заканчиваются — и начинаются попытки соединения двух евангельских персонажей: «Встречались ли в поцелуе Их жалобные уста?»<sup>19</sup>

Образ Девы-Воина может быть связан и с эпохой германского средневековья, а точнее — с «Песней о Нибелунгах». Любовь к этому произведению декларируется Цветаевой в «Ответе на анкету» 1926 года: «Любимые книги в мире, те, с которыми сожгут: «Ниbelунги», «Илиада», «Слово о полку Игореве» (212, 622)<sup>20</sup>. Архетип Девы-Воина воплощается в одной из главных героинь эпоса — Брунхильде — «деве-богатырше»<sup>21</sup>.

В сказании Цветаеву более всего заинтересовала сюжетная линия Зигфрида-Брунхильды, в частности — брачная ночь, которую Брунхильда проводит не с Гунтером — своим мужем, а Зигфридом, вызвавшимся по просьбе своего повелителя усмирить его богатыршу-жену. Зигфрид надевает плащ-невидимку (образ, многозначный и многоиспользуемый Цветаевой<sup>22</sup>) и между ним и Брунхильдой происходит борьба, в результате которой богатырша уступает. Из всей сцены Цветаева выделяет эпизод с мечом, который возникает в скандинавском варианте сказания: меняясь обликом с Гуннар, Сигурд проводит с Брунхильдой три ночи, но кладет на ложе между нею и собой меч. Этот эпизод лег в основу цветаевского МИФА О РАЗРОЗНЕННОЙ ПАРЕ:

<sup>19</sup> В письме к Рильке от 12 мая 1926 года эта мысль развивается: «Бог. Ты один сказал Богу нечто новое. Ты высказал отношения Иоанна и Иисуса (не высказанные обоими). Но — разница — ты любимец отца, не сына, ты — Бога-отца (у которого никого не было!) Иоанн.»

<sup>20</sup> В литературных предпочтениях, как видим, — тот же эпический размах безмерности.

<sup>21</sup> Царила королева на острове морском,  
Была она прекрасна и телом и лицом,  
Но женщины сильнее не видел мир досель.  
Она могла, метнув копье, насквозь пробить им цель.  
И, бросив тяжкий камень, прыжком его догнать.

(Авентюра VI, 396)

<sup>22</sup> См., например, стихотворный цикл «Плащ».

Не суждено, чтоб сильный с сильным  
Соединились бы в мире сем.  
Так разминулись Зигфрид с Брунгильдой,  
Брачное дело решив мечом.

В братственной ненависти союзной  
Буйволами! — на скалу — скала.  
С брачного ложа ушел, неузнан,  
И неопознанною — спала.

Порознь! — даже на ложе брачном —  
Порознь! — даже сцепясь в кулак —  
Порознь! — на языке двузначном —  
Поздно и порознь — вот наш брак!<sup>23</sup>

(«Двое», 2)

Комментируя цветаевское стихотворение, такие строки, как «С брачного ложа ушел, неузнан» можно объяснить тем, что на Зигфриде был плащ-невидимка. Но почему «неопознанною — спала»? Обращение к «Саге о Вельсунгах» разрешает возникший вопрос. В ней герой Сигурд (Зигфрид) — возлюбленный Брунхильд, испив дурманный мед — напиток забвения, забывает об их былых отношениях, что и делает возможным его брак с Гудрун. Но Цветаева упоминает именно о «Ниbelунгах».

Каким же источником пользовалась она для создания своей мифики? Тому, кто знаком с либретто оперы Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга» — а, как уже было сказано, Цветаева считала себя вагнерианкой — не составит труда ответить на этот вопрос. Ведь главным источником вагнеровского либретто послужила именно прозаическая «Песня о Вельсунгах», которая возникла в середине XIII века на основе скандинавской «Старшей Эдды» — сборнике героических и мифологических песен (IX–XI вв.). В меньшей мере был использован немецкий вариант сказания — «Песнь о Нибелунгах», зато важную роль сыграла немецкая «народная книга»

<sup>23</sup> Этот авторский миф, трансформировавший книжный источник, можно, в свою очередь соотнести с архетипической ситуацией «первого брака».

о неуязвимом («роговом») Зигфриде и различные сказки» (239,81). Либретто объясняет и строку «Буйволами! — на скалу — скала»: Брунхильда обитает на пустынной скале, окруженной стеной огня. После недолгой борьбы Зигфрид силой уводит ее и отдает Гунтеру.

Этот же сюжет присутствует и в стихотворении «Клинок»:

Между нами — клинок двуострый  
Присягнувши — и в мыслях клясть...  
Но бывают — страстные сестры!  
Но бывает — братская страсть!

Но бывает такая примесь  
Прерий в ветре и бездны в губ  
Дуновении... Меч, храни нас  
От бессмертных душ наших двух!

Меч, терзай нас и, меч, пронзай нас,  
Меч, казни нас, но меч, знай,  
Что бывает такая крайность  
Правды, крыши такой край...

Двусторонний клинок — рознит!  
Он же сводит! Прорвав плащ,  
Так своди же нас, страж грозный.

.....  
Точно два мы  
Брата, спаянные мечом!

Здесь и присяга, данная вассалом своему правителю, и плащ-невидимка, который надел Зигфрид, и мужская природа героини, вернее — мужская природа ее души, «души спартанского ребенка» («Есть имена, как душевные цветы...»).

С «Песнью о Нибелунгах» возможно связан еще один, эпизодический образ — наездника-скрипача из стихотворения «Какой-нибудь предок мой был скрипач...» В Песне один из главных героев — «лихой скрипач» Фолькнер — владел смычком, который «был столь длинен, тяжел, остер, широк, Что при нужде владельцу он мог служить клинком» (Авентюра ХХІХ, 1785), каковым он и служил: «Играл все ту же песню он по пути врагам — На шлемах, а не струнах, мечом, а не

смычком» (Авентюра ХХХІІІ, 1976). По-видимому, частое сравнение своих героев со зверем («Я не более, чем животное, кем-то раненное в живот» из «Поэмы Конца», «Волчиное стадо» (211,326), «Я чувствую у рта и в веках Почти звериную печаль» (211,336), стихотворение «Волк») также восходит к германской поэзии<sup>24</sup>, в которой сравнение героя со зверем было распространено. Разумеется, речь идет о бессознательном выборе, об архетипическом начале того или иного образа, а также приема. Относительно приема можно заметить, что формой германской поэзии был тонический аллитерационный стих, то есть «созвучие начальных звуков слов, стоявших под смысловым ударением и повторяющихся с определенной регулярностью в двух соседних строках стиха» (140,8). В стихотворном цикле «Двое» смыслообразующей приставкой, переходящей от одного слова к другому, становится ПО-: «Поздно и порознь!».

Еще одно влияние: в «Поэме Конца» строки «За городом! Понимаешь? За!» (211,48) можно интерпретировать как интуитивное отражение скандинавской эддической мифологической системы, а именно — той ее части, которая касается горизонтальной проекции: центральная освоенная часть земли Мидгард окружена пустынной, каменной и холодной окраиной Утгард, населенной великанами, постоянно угрожающими миру культуры. Этот дикий мир хаоса Утгард означал то, что находится *за оградой* (курсив мой — Л. Т.), вне пределов усадьбы Мидгарда. Таким образом, создавалась оппозиция центра и периферии. Внутреннего и внешнего, своего и чужого, культуры и природы (124,І,287). В этом контексте может прозвучать вся строфа из поэмы, приведенная в первой главе при рассмотрении «внешнего» — лингвистического — уровня:

За городом! Понимаешь? За!  
Вне! Перешед вал!  
Жизнь — это место, где жить нельзя:  
Ев-рейский квартал...  
(211,48)

<sup>24</sup> Помимо упомянутого в первой главе смысла собаки (волка) как социально-отверженного, восходящего к древне-русской традиции.

Здесь невозможность жизни обусловлена наступившим хаосом. В связи с идеей ограды можно упомянуть и целое стихотворение, в котором вокруг этого слова образуется цепочка синонимических образов:

Дабы ты меня не видел —  
В жизнь — пронзительной, незримой  
Изгородью окружусь,  
Жимолостью опояшусь,  
Изморозью опушусь.  
(«Земные приметы», 6)

Важен в понимании феномена Цветаевой и мотив «проклятого золота», звучащий в опере. Сама Цветаева носила серебро не только из-за своего стесненного материального положения. Она говорила, что любит «Разве что — золото Рейна. Меня, вообще, ищите — там» (215,383), то есть золото, покоящееся на дне реки<sup>25</sup>. Ведь по сюжету «Кольца Нибелунгов» тайна клада состоит в том, что тот, кто скует из золота Рейна кольцо, станет властелином мира и обладателем несметных богатств. Но для этого он должен отречься от любви. Так и поступает карлик-нибелунг Альберих. Но после того, как боги обманым путем отнимают у него золотое кольцо, тот произносит проклятье: каждому, кто будет владеть кольцом, оно принесет несчастье и смерть (239,84).

Вспомним стихотворение, посвященное Павлу Антокольскому:

Дарю тебе железное кольцо:  
Бессонницу — восторг — и безнадежность.  
.....  
Чтоб обратило в уголь — и в пепл — и в прах  
Тебя сие железное убранство.  
.....

<sup>25</sup> «Золота физически не переносу, даже у меня осень вопреки зримости «Березовое серебро / Ручьи живые!» (215,382). Однако, существуют и исключения: «Небе мужском. — Сплошь золотом» («Помни закон»).

Вот талисман тебе от красных губ,  
Вот первое звено в твоей кольчуге,  
Чтоб в буре дней стоял один — как дуб,  
Один — как Бог в своем железном круге.  
(209,463)

Толкуя каждую строку буквально, можно предположить, что в стихотворении разыгрывается сцена надевания Зигфридом кольца на руку Брунхильды как залога любви, а Бог в железном круге — валькирия, окруженная кругом пламени на скале. Обращение же в уголь и в прах соотносится с Брунхильдой, которая в воинских доспехах бросается в пламень. В стихотворении Цветаевой, однако, участь Брунхильды уготована тому, кому ее лирическое Я дарит железное кольцо (заметим — не золотое, проклятое — а его приближенную форму — заговорную).

Образ Рейна привлекателен для Цветаевой еще и тем, что в нем заключена водная стихия, родственная ей тем более, что в «Кольце Нибелунгов» Вагнер реконструировал образ воды как символ хаотического состояния универсума. В водах реки резвятся дочери Рейна. В западноевропейской традиции — это ундины. В одном из ранних стихотворений Цветаева отождествляет себя с этим персонажем: «Саламандрой и Ундиной я предстала Вам». Ее любимой книгой в детстве была повесть немецкого романтика Фридриха де ла Мотт Фуке «Ундина». Поэтому «смерть водою» есть не только следствие влияния скандинавской мифологии<sup>26</sup>, но и немецкого романтизма, который влился в ее стихи мощной струей, смешавшись с русской традицией.

В последнем случае речь идет о стихотворном цикле «Стенька Разин» (1917 г.). В третьем стихотворении передан разиновский сон: персияночка, которую он утопил, обещает прийти за башмачком,

<sup>26</sup> В ней «Водяная стихия в горизонтальной модели (море) фигурирует в основном с отрицательным знаком, а в вертикальной (источники) — с положительным», что соответствует летеискому характеру цветаевских рек и морей и противоположным им «ручьям живым» («Деревья») «немолчным горночешским» (214,473).

оставшимся на корме. К вопросу об амбивалентности заметим, что в персияночке проступают черты Богоматери: «Сидит, ровно Божья мать» (209,346). О связи между двумя произведениями Цветаева пишет в своих заметках «О Германии»: «Персияночка Разина и Ундина. Обоих любили, обоих бросили. Смерть водою. Сон Разина (в моих стихах) и сон Рыцаря (у Lamotte-Fouque и у Жуковского).

И оба: и Разин и Рыцарь должны были погибнуть от любимой, — только Персияночка приходит со всем коварством Нелюбящей и Персии — «за башмачком», а Ундина со всей преданностью Любящей и Германии — за поцелуем» (212,547).

И это не единственный случай, когда можно провести параллель между цветаевскими героями, принадлежащими к разным культурно-историческим контекстам. Уже шла речь об ипостасях одного и того же образа Девы-Воина (Царь-Девы, Жанны д'Арк, Брунхильды). Образ Девы-Воина связывает поэзию Цветаевой с еще одной культурой — античной:

Презренных и презрительных утех  
Игралище. — Грудь женская! — Доспех  
Уступчивый! — Я думаю о тех...  
Об одногрудых тех, — подругах тех!  
(210,69)

Образ амазонки особенно привлекал Цветаеву в ранний период ее творчества, возникая еще в «Молитве» («Всего хочу!... И амазонкой мчаться в бой!») и «Люксембургском саду» («Я женщин люблю, что в боях не робели») и продолжаясь в стихотворениях «Але» («Ты будешь... Стремительной амазонкой») и «Лежат они, написанные наспех...» («И слышу я... Что амазонок копыта блещут вновь»). Этот персонаж воплощал в себе женскую доблесть<sup>27</sup> и истинность друж-

<sup>27</sup> Лаврова считает, что главные достоинства Амазонки — воинская доблесть и девственность Цветаевой-поэту недоступны. Поэтому появляется новый идеал — крылатый Гений поэзии, а поприщем амазонки становится лира: «Нежную руку кладу на меч: На лебединую шею лиры» (209,413). Год рождения стихотворения «Доблесть и девственность...» (1918 г.) она называет годом рождения «новой — зрелой Цветаевой» (95,13).

бы. Отзвуки ее — в двух стихотворных циклах «Подруга», написанных в 1914–1915 и в 1921 гг., а также — в небольшом стихотворении 1923 года «Подруга». «Есть женщины. — Их волосы, как шлем» («Есть имена, как душистые цветы») — пишет она, возможно, подспудно представляя амазонку<sup>28</sup>.

Прямая апелляция к этому образу — во втором стихотворении из цикла «Двое», в котором упоминается Пенфесилея, царица амазонок, пришедшая на помощь троянцам и павшая в поединке с Ахиллом. Увидев ее мертвой, он был очарован ее красотой (124,II, 300).

Но и постарше еще обида  
Есть: амазонку подмяв как лев —  
Так разминулися: сын Фетиды  
С дочерью Аресовой: Ахиллес  
С Пенфезилеей.

О вспомни — снизу  
Взгляд ее! Сбитого седока  
Взгляд! Не с Олимпа уже — из жижи  
Взгляд ее — все ж еще свысока!  
(210,237)

Ахилл и Пенфезилея — еще одна несостоявшаяся пара<sup>29</sup>. Но Пенфесилея — не единственная достойная пара для Ахилла. В стихотворении «Ахилл на валу», также вошедшем в сборник «После России», еще одна потенциальная (действительная — в сказаниях Гигина) возлюбленная героя — Поликсена, которая после убийства Ахилла была принесена в жертву по требованию его тени

<sup>28</sup> Следует упомянуть и ее французское «Письмо к Амазонке» — отклик на книгу парижской «Сафо» поэтессы и эссеистки Натальи Клиффорд-Барни «Мысли Амазонки», в котором повторилась схема давних стихов к «Подруге». Для данного исследования важным представляется отождествление Души и старшей Подруги и рассуждения об объятиях как о «ловушке Души» (213,492)

<sup>29</sup> Возможно и не столь отдаленное влияние — трагедия Г.Клейста «Пентесилея», повествующая о несчастной любви царицы, оставившей поле боя, к герою.

(124,II,318). Цветаева всю историю вместила в одну вспышку страсти героини, увидевшей на валу ахейца: «Соединенное чародейство Страха, любви. Так Поликсена, узрев ахейца, Ахнула — и...» Не забывая правил анафорической игры (Ахилл-ахеец-ахнула) Цветаева продолжает творить миф о разрозненной паре, о двоих-несостоявшихся — и заполняет его различными героями только для того, чтобы в конце стихотворения «Не суждено, чтобы сильный с сильным...» из цикла «Двое» воскликнуть: «Не суждено, чтобы равный — с равным... Так разминовываемся — мы»<sup>30</sup>.

Еще одно имя помещается в рамки ситуации ОН — ОНА — это Елена, спартанская царица, прекраснейшая из женщин, из-за которой разыгралась Троянская война. В этом образе заложена идея красоты-пустоты, а в строках «двубрачная Грабительница, моровой сквозняк» из стихотворения «Так только Елена глядит над кровлями...» сравнение «моровой сквозняк» выглядит как крайнее выражение ветрености, которая входит в тему о соблазне бесстрастием (вспомним цветаевские слова о трех соблазнах, приводимые в первой главе)<sup>31</sup>: Елена — также лейтмотивный образ:

Зря Елену клянете, вдовы!  
 Не Елениной красной Трои  
 Огнь! Расщелины ледниковой  
 Синь, на дне опочиешь коей...  
 («Расщелина»)

<sup>30</sup> В первой главе перечислены носители образов, которые могли бы наполнить эту фразу, заменив множественное МЫ своими именами.

<sup>31</sup> И образ Н. Гончаровой в эссе «Наталья Гончарова» как выражение пустоты, сближающей два известных имени: «Наталья Гончарова п р о с т о роковая женщина, то пустое место, к которому стягиваются, вокруг которого сталкиваются все силы и страсти. Смертоносное место (Пушкинский гроб под розами!) Как Елена Троянская п о в о д, а не причина Троянской войны (которая сама не что иное, как повод к смерти Ахиллеса)...» (212,84), «Здесь кончается Гончарова-Елена, Гончарова — пустое место, Гончарова-богиня... Наталья Гончарова вся в житейской биографии, фактах... как Елена Троянская вся в борьбе ахейцев и данайцев. Елены Троянской — вне... событий просто нету. Пустое место между сцепившихся ладоней действия. — Разведите — воздух.» (212,88).

Так только Елена — не жди заломленных  
 Рук! — диву дается на этот рой  
 Престолонаследников обездомленных  
 И родоначальников, мчащих в бой.

(«Так только Елена...»)

Но почему Елена — супруга Менелая и любовница Париса связывается с именем Ахилла — «...Ахеи лучший муж! Сладостнейшая Спарты!», «Миртовых, сном кифары: «Елена: Ахиллес: *разрозненная пара.*» (курсив мой — Л. Т.) Так оканчивается первое стихотворение из цикла «Двое». Вполне возможно, что оснований для мифа было достаточно уже в силу того, что Ахилл «равносилен» и «равносуш» Елене (не так, как Зигфриду «равномощна» Брунхильда, а по признаку 'красота'). В третьем стихотворении из цикла «Двое» читаем:

В мире, где все —  
 Плесень и плющ,  
 Знаю: один  
 Ты — равносуш  
 Мне.

(210,238)

Но это причина, скорее внетекстовая (точнее — биографическая: адресат цикла — Б. Пастернак). Другая причина такого сближения — лингвистическая. Прочитируем частично первое стихотворение из цикла:

Есть рифмы в мире сем:	<i>Мир, и разъединен</i>
Разъединишь — и дрогнет.	<i>Мстит (На согласьях строен!)</i>
Гомер, ты был слепцом.	Неверностями жен
Ночь — на буграх надбровных.	Мстит — и горящей Тройей!
Елена. Ахиллес.	Рапсод, ты был слепцом:
Звук назови созвучней.	Клад рассорил, как рухлядь.
Да, хаосу вразрез	Есть рифмы — в мире <i>том</i>
<i>Построен на созвучьях</i>	Подобренные. Рухнет
	<i>сей</i> — разведешь.

(Курсив мой — Л. Т.)?

И если в греческой поэзии «аллитерация и ассонанс не только идут вместе с рифмой, но составляют ее существенную часть, разделяя с нею ее семантическую значимость» (199,46), то говоря о созвучии мира, Цветаева имеет в виду ассонансы (ЕЛЕНА — АХИЛЛЕС), в которых гласные совпадают в отличие от диссонансов, в которых звуковой повтор состоит главным образом из согласных звуков («на согласных строено»). Итак, гармония, или аполлоновское начало, — это созвучья, которыми Цветаева украшает свои стихи, а хаос — это муть мира, заключенная в мировых катастрофах, в данном случае — социальных (Троянской войне) — катастрофах, возникающих вследствие лишения мира гармонии. И тогда действительная слепота Гомера в цветаевской интерпретации превращается в метафорическую: Гомер был слепцом, поскольку не увидел этой гармонии, не услышал созвучия, заключенного в этих двух именах — и сделал Елену не только женой Менелая (в этой паре как минимум есть гармония созвучия), а не Ахилла<sup>32</sup>, но и возлюбленной Париса. Но Цветаева не оригинальна в своей теории: «О последующей судьбе Елены существуют различные версии. По одним... она была после смерти перенесена на остров Левка в устье Дуная, где соединилась вечным союзом с погибшим в Троянской войне Ахиллом (Paus. 111, 19,13) (объединить эти две популярнейшие фигуры героического эпоса стремились уже в рассказе о встрече Е. с Ахиллом на Троянской равнине незадолго до его смерти).» (I, 124,432)

Еще несколько греческих персонажей можно включить в миф о разрозненной паре. Это Ариадна и Тезей, оставивший ее на острове (откуда — «Острова для любой любви» («Клинок»)) и уступивший ее Вакху: «Она томилась лаской Вакховой. — Летейских маков жаждала» («Ариадна», 2). О себе Цветаева тоже пишет как о «плавучем острове» («Попытка ревности») и любит называться «островитянкой с далеких островов» («Проста моя осанка...»)<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> В. А. Мирская добавляет к этой паре созвучную пару МаРИна-БоРИс (121,93).

<sup>33</sup> Лаврова подробно анализирует этот образ в творчестве Цветаевой, справедливо отмечая, что он связан зачастую с понятием уединенности

В «Проводах» вновь возникает образ острова («Раз Наксосом мне — собственная кость» (210,176) и Ариадны («Ариадно: вер-нишь»), хотя здесь Цветаева уже пытается отрицать свою сопричастность: «И дата Лжет календарная... Как ты — разрыв, Не Ариадна я и не... — Утрата!» (210,176). Что касается трагедии «Ариадна», то она написана в октябре 1924 года — не столь отдаленном от поэм Горы и Конца. Календарь лжет, поскольку история повторяется. Ведь мифопоэтическая ММ построена на цикличности:

Терзание! Ни берегов, ни вех!  
 Да, ибо утверждаю, в счете сбившись,  
 Что я в тебе утрачиваю всех  
 Когда-либо и где-либо *небывших!*  
 (Провода, 2)

Схема ОН — ОНА дополняется не только за счет личного начала. Во второй строфе стихотворного цикла «Провода» рядом с упомянутой парой появляется еще одна: «Но был один — у Федры — Ипполит! Плач Ариадны — об одном Тезее!» Федре посвящена и стихотворная драма «Федра» (1927 г.), и цикл, состоящий из двух стихотворений, вошедших в сборник «После России», а также отдельные строки из циклов «Облака» и «Провода». Примечательно, что «Жалоба» Федры начинается со знакомого мотива — «Что за ужас жестокий скрыт / В этом имени Ипполита!» (курсив мой — Л. Т.), в имени, созвучном с «пить» и «утоли», — а также со знакомым образом: «Это — красною раной вскачь / Запаленная кобылица!» Конь-страсть — образ, не раз возникающий на страницах цветаевских произведений («Пожирающий огонь — мой конь!»). «Понесли мои кони! С отвесного гребня — в прах — Я наездница ТОЖЕ! И так, с высоты грудей, С рокового двухолмия в пропасть

(«Стихи к сироте») и одиночества («Наклон») и является родиной поэзии («Генетически любой поэт — выходец с островов»). Лаврова приходит к выводу о двух типах островов — в море (житейском) — островах для других, и на небе — островах, которые являются воплощением духовного начала. С последними и отождествляет себя поэтесса: «Обо мне, плавучем острове По небу — не по водам» («Попытка ревности») (95,20)

твоей груди!» (210,174) — Федра тоже наездница, но не амазонка, чья грудь — как щит, не «одногрудая» — Цветаева подчеркивает в ней «роковое двухолмие груди». Федра ТОЖЕ наездница, наездник — Ипполит, который суть амазонка в мужском роде: «девственник! отрок! Наездник! Нег Ненавистник!» Имя ОТРОК отсылает стихотворение к рассмотренной в первой главе теме матери-сына. Перед нами — уже не «равносушащая пара». К ней можно применить «классификацию» пар, данную Цветаевой в эссе «Наталья Гончарова»: «Есть пары — тоже, но разрозненные, почти разорванные. Зигфрид, не узнавший Брунгильды, Пенфезилея, не узнавшая Ахилла, где рок в недоразумении, хотя бы роковым. Пары — все же. А есть роковые — пары, с осужденностью изнутри, без надежды ни на сем свете, ни на том. Пушкин — Гончарова» (212,85).

Не «равносуша» и пара из поэмы-сказки «Царь-Девница», где преступная страсть к пасынку так же, как и в поэме «Федра», лежит в основе отношений мачехи и гусяра. Поэт сам объединяет образы Ипполита и гусяра, когда пишет: «...мой Yungling никого не любит... Он любит гусли, он брат Давиду, а еще больше — Ипполиту (вместо гуслей — кони!)... Но Греция, и Россия — одежда... Сдерите и увидите суть» (из письма А.В. Бахраху, середина июля, 1923 года). А суть — это исконный ОН, единственный несбывшийся любовник, который может быть даже сыном. Не будем рассматривать «Федрин комплекс», о котором настаивали некоторые исследователи (102,247), тогда как другие в более мягкой форме писали о том, что понятие любви у Цветаевой сливается с понятием материнства (236,311). И здесь заслуживает внимания оправдание мачехи-Федры:

Не похоть! Не женского лона — блажь!  
 То она — обольстительница! То Психеи лесь —  
 Ипполитовы лепеты слушать у самых уст.  
 Утоли мою душу! Нельзя, не коснувшись уст  
 Утолить нашу душу! Нельзя, припадая к устам,  
 Не припасть к Психее, порхающей гостье уст...  
 Утоли мою душу: итак, утоли уста.

(210,173)

Но Федра не единственная, кто понимает любовь как Психею<sup>34</sup>: «О, если б ты — вот так же истово Клонился над моей душой!»<sup>35</sup> — пишет Цветаева («В мешок и в воду — подвиг доблестный!» (1920 г.), а в стихотворении «Не самозванка — я пришла домой» отождествляет Психею со страстью на седьмом небе («Я — страсть твоя, воскресный отдых твой, Твой день седьмой, твое седьмое небо... Я ласточка твоя — Психея!»). Семь для Цветаевой — не только сакральное число: «Семь мечей пронзали сердце Богородицы над Сыном» (209,403), «Семеро, семеро славлю дней!» (210,61), «по семи моим сердцам», «Благоправное веселье от семи и до семи!» (210,214). Выбор этого числа связан с музыкальным началом ее души. Так, в «Поэме Воздуха» читаем: «Раз основа лиры — Семь — основа мира — Лирика.» (211,143)<sup>36</sup>

В письмах к Бахраху Цветаева также пишет о «страсти души» (214,601). Не случайно в ее стихотворениях поет именно рот: «А все же спорить и петь устанет — И этот рот» (209,343). Ведь поэт может обольстить (обольститься) только Психеей-душой — высочайшим соблазном мира: «Тем ты и мил, что небесен».

Именно серафим, с которым поэт сравнивает и себя («Я серафим твой, легкое бремя») прельщает своей высотой героиню, которая «Полюбила больше Бога Милых ангелов его». И поскольку цветаевская Психея, как уже было сказано выше, не бесплотна,

<sup>34</sup> «Я лучше всех поэтов писала физику души... «обратное» психике» (164,721)

<sup>35</sup> А вот и не-поэтическое утверждение: «А физические романы необходимы, потому что только так проникаешь человеку в душу» («Russian literature». — Amsterdam. 8, 1981. — p.34).

<sup>36</sup> В письме к Рильке от 12 мая 1926 года читаем: «Дерево выше самого себя, дерево перерастает себя, — потому такое высокое. Из тех, о которых Бог — к счастью — не заботится (сами о себе заботятся!) и которые растут прямо в небо, в семидесятое (у нас, русских, их — семь!) (БЫТЬ НА СЕДЬМОМ НЕБЕ ОТ РАДОСТИ, ВИДЕТЬ СЕДЬМОЙ СОН. Неделя — по-древнерусски — СЕДЬМИЦА. СЕМЕРО ОДНОГО НЕ ЖДУТ. СЕМЬ СИМЕОНОВ (сказка). 7 — русское число! О, еще много: СЕМЬ БЕД — ОДИН ОТВЕТ, много)» (215,59).

в таких строках, как «Она, Психеи бестелесней, Читает стих Экклезиаста И не читает Песни Песней» («Старинное благоговенье») можно уловить авторскую иронию. Но ирония обращается горьким сарказмом, когда речь заходит («Поэта далеко заводит речь») о душе, выходящей через рану.

Жжет... Как будто бы душу сдернули  
С кожей! Паром в дыру ушла  
Пресловутая ересь вздорная,  
Именуемая душа<sup>37</sup>.

(«Поэма Конца», 9)

В этом отрывке из «Поэмы Конца» на архетипический подтекст накладывается религиозный:

Христианская немочь бледная!  
Пар! Припарками обложить!  
Да ее никогда и не было!  
Было тело, хотело жить,  
Жить не хочет.

(211, 42)

Еще один архетипический подтекст — по Пифагору Психея питается кровью (II, 124, 345)<sup>38</sup> — вызывает в памяти признание самой поэтессы: «вся моя иная жизнь (жизнь без «живой любви») — мнимая, жизнь аидовых теней, не отпивших крови: не жизнь... Помните Антея, силу бравшего от прикосновения к земле... И души Аида, только тогда говорившие, когда отпили жертвенной крови. Все это — и антеева земля и аидова кровь — одно, то, без чего я не живу, *не я* — живу» (215, 678).

Такое понимание Психеи — не только как «души» и «дыхания», сближающими ее с ветром — «дуновением вдохновения», но и как

<sup>37</sup> Сравните с таким признанием поэта: «под кожей — живое мясо, или огонь: я: Психея» (214, 607).

<sup>38</sup> В. Швейцер задает риторический вопрос: «Может быть, в поэте существует определенный душевный вампиризм, примитивно принимаемый за формы секса?» (236, 261)

жаждущей крови, позволяет перейти еще к одному греческому образу, связанному с мотивом жертвенности как жертвы<sup>39</sup> и занимающему в творческом пантеоне Цветаевой значительное место, поскольку он явился воплощением поэзии как таковой и олицетворением идеи об идеальном, божественном певце и одновременно — роковом герое.

Речь идет о фракийском певце Орфее, игре и голосу которого покорялись люди, боги и природа. Этот персонаж стал в лирике Цветаевой инвариантным образом, матрицей, по которой строились литературные образы таких певцов, как Пушкин, Блок, Рильке с его стихотворным циклом «Сонеты к Орфею» который также мог повлиять на цветаевскую ММ. «Пушкин, Блок ли — чтобы назвать всех разом — Орфей — никогда не может умереть, поскольку он умирает именно теперь (вечно!). *В каждом любящем — заново, и в каждом любящем — вечно*» (курсив мой — Л.Т.), — пишет Цветаева Рильке 12 мая 1926 года, неточно цитируя отрывок из своего «Цветника». В этом высказывании можно усмотреть идеи, близкие неомифологизму, признающему миф вечно живым началом, а также — принцип изоморфизма, характерный для мифологического сознания, который сводил все возможные образы-варианты (изоморфы) к единому изначальному образу, где и происходило как бы свертывание их разнообразных ролей.

Не ты ли	Не эта ль,
Ее шелстящей хламиды	Серебряным звоном полна,
Не вынес —	Вдоль сонного Гебра
Обратным ущельем Аида?	Плыла голова?

(«Стихи к Блоку», 6)

В мифе об Орфее, как видим, Цветаеву интересуют только два момента. Во-первых, сюжет, согласно которому разгневанный Дионис за непочтение наслал на Орфея менад. Неистовые вакханки

<sup>39</sup> «...все элементы неупорядоченного космоса были заключены в теле жертвы, и жертвоприношением заключалось сотворение упорядоченного космоса» (123, 47) — это замечание понадобится при рассмотрении ритуального уровня произведений М. Цветаевой.

растерзали музыканта, разбросав повсюду части его тела, после собранные и оплаканные музами.

Голова же его поплыла к острову Лесбос (124,II,263). «...к острову тому, где слаще, Чем где-либо — лжет соловей...», — напишет Цветаева в стихотворении «Так плыли: голова и лира...»:

Так плыли: голова и лира,	Крово-серебряный, серебро-
Вниз, в отступающую даль.	Кровавый след двойной лия,
И лира уверяла: мира!	Вдоль обмирающего Гебра —
А губы повторяли: жаль!	Брат нежный мой, сестра моя!

.....  
 Где осиянные останки?  
 Волна соленая — ответ!  
 Простоволосой лесбиянки<sup>40</sup>  
 Быть может вытянула сеть?  
 (210,68)

В стихотворении «Разговор с гением» мотив жертвы повторяется: «Распотрошен — Пел же Орфей!» Жертва — как расплата за звезды (творчество) — вот на чем настаивает поэтесса, перенося этот сюжет из стихотворения в стихотворение («Вскрыла жилы... Невосстановимо хлещет стих» (210,315)<sup>41</sup>):

Так — небескорыстною  
 Жертвою миру:  
 Офелия — листья,  
 Орфей — свою лиру...  
 А я?  
 («По набережным, где седые деревья...»)

<sup>40</sup> Вспомним про частое наделение своего лирического Я определением «простоволосая».

<sup>41</sup> О вскрытии и его инструментари (клинке, мече, ланцете, ноже) у Цветаевой можно было бы написать отдельный труд. Позволим себе несколько примеров: «Ты, человеческую ложь Вскрывающий — клинком дамасским» («Кн. Волконскому»), «Застолбенел ланцет, певчье горло вскрыв» (210,141)

Но эта жертва должна быть принесена водной стихии<sup>42</sup>: «Вода — любит концы. Река — любит тела» («Ночные места»), «Мы реку телами кормим!» («Поэма Конца», 41) — родственной Цветаевой еще и в силу того, что архаический смысл имени «Орфей (Orpheus) — «сын реки» (39,77).

Интересна еще одна параллель. В вавилонском мифологическом тексте «Энума элиш» рассказывается о том, что Богиня Тиамат — «Море» (курсив мой — Л. Т.), восставшая против младших богов, была расколота «как раковина» надвое для создания верхнего и нижнего миров (123,47–48). Мифообразующая роль оппозиции верх / низ была отмечена выше. Остановимся на образе раковины — одном из лейтмотивных в поэзии Цветаевой. «Мир обернулся сплошной ушною / Раковиною...» (210,198), «эти ладони раковинные» (210,214), «Помню губы двойною раковиной...» (210,25), «раздастся грудь / Раковинная» (210,215), «рта раковинная щель», — процитированные строки подтверждают связь образа раковины с идеей дуальности, возникшей естественным путем (губы, ладони) или путем разрыва (щели).

Второй момент, который интересует Цветаеву в сюжете об Орфее — мотив разрозненной пары — Орфея и его возлюбленной Эвридики. Но в этом случае цветаевская ментальность находится под влиянием темы античного рока (46): «Не надо Орфею сходить к Эвридике И братьям тревожить сестер» (210,183)<sup>43</sup>. Эту авторскую мораль, стоящую в конце стихотворения «Эвридика — Орфею» можно соотнести с архетипической ситуацией «первого брака» сестры и брата — первой пары богов, откуда, возможно, цветаевский «Брат»

<sup>42</sup> В поэме «С моря» читаем:

Не узнаешь ли нот,  
 Нам остающихся по две, по три  
 В час, когда Бог их принесший — отлил,  
 Отбыл... Орфей... Арфист...  
 Отмель — наш нотный лист!

(211,112)

<sup>43</sup> Голосовкер писал, что для эллина характерно трагическое мировоззрение: осознанный детерминизм при воле к героической активности (42,105).

с эвфемистичными строками «Что по ночам шептал Цезарь — Лукреции». Что касается стихотворения «Эвридика — Орфею», то оно, пожалуй — едва ли не исключение из цветаевской мифологии, создающей образ активной героини, будь то Федра или Царь-Девушка. Реплика Эвридики «Ведь не расстрожишь же! Не повлекусь!» могла бы принадлежать, например, гусяру или Ипполиту, а не ей, пусть даже познавшей «бессмертья змеиный укус» и отрешившей «последние звенья Земного». Не часто (на следующих страницах речь пойдет об образе дочери Иaira) Цветаева избирает своей главной героиней женщину пассивную<sup>44</sup>, которая обращается к мужчине с такой речью:

Уплочено же — всеми розами крови  
 За этот просторный покрыв  
 Бессмертья...  
 До самых летеиских верховий  
 Любивший — мне нужен покой  
 Беспамятности... Ибо в призрачном доме  
 Сем — призрак ТЫ, сущий, а явь —  
 Я, мертвая... Что же скажу тебе, кроме:  
 Ты это забудь и оставь!  
 («Эвридика — Орфею»)

Однако эта пассивность — мнимая, поскольку «в призрачном доме» явью становится мертвая (призрак), а призраком — живой (явный) — смещение оппозиций, типичное для Цветаевой, для которой типичен любой оксюморон. Признак ‘пассивность’, однако, появляется за счет возникновения в стихотворении образа реки Леты — наиболее лейтмотивного по сравнению с другими «речными» образами — Ахероном и Стиксом, которые в древнегреческой мифологии также являлись частью царства теней. Известно, что

<sup>44</sup> И все же она не может согласиться с ее незначительной ролью: «Оборот Орфея — дело рук Эвридики, либо слепость ее любви... Либо приказ обернуться — и потерять... все, что еще отзывалось в ней на ее женское. Имя шло за ним, она не могла не идти, хотя, может быть уже не хотела идти... Будь я Эвридикой, мне было бы... стыдно — назад!...» (214,254)

одна из наяд — а Цветаева нередко отождествляет себя с этим персонажем («рождена наядой» (211,33) — Мента — была связана с водой царства мертвых и являлась возлюбленной Аида. Так, в стихах Цветаевой возникают берега «не той уже реки» («Хвала Афродите»), реки смерти<sup>45</sup>: «Ртом не достать! Через летеиски воды Протягиваю две руки» («Тебе — через сто лет»), «Меж нами — струистая лестница Леты» («Разлука», 5), «В нежном голосе полумужском — Безголосицы благая Лета...» («Завораживающая! Крест...»), «Леты подводный свет, Красного сердца риф».

Леты слепотекущий всхлип.  
 Долг твой тебе отпущен: слит  
 С Летою, — еле-еле жив  
 В лепете сребротекущих ив.  
 Ивовый сребролетеиский плеск  
 Плачущий... В слепотекущий склеп  
 Памятей...  
 («Леты слепотекущий всхлип...»)

В последнем примере заговаривание звуками звучит как убаюкивание магией эвфонии. «В летеиском городе своем живу», — пишет поэтесса о Праге. А в стихотворении «Пражский рыцарь» «над плеском века» стоит «Бледно-лицый... рыцарь, Стерегающий реку» — «Реку — дней» — образ, контаминирующий с Хароном — перевозчиком мертвых в Аиде. Строки «В воду пропуск Вольный. Розам — цвесь! Бросил — брошусь! Вот тебе и месь!»<sup>46</sup> и «Харонова мзда за Лету» из «Поэмы Конца» можно прокомментировать: «Понятию «суда», по древней метафористике, сопутствует понятие «мзды». Воз-мезд-ие, мзда, месь — слова с одной общей основой» (198,155). Согласно Вергилию, Харон не должен принимать непогрешенных, или живых. Но у поэта «Древняя тщета течет по жилам»,

<sup>45</sup> У О. Фрейденберг читаем: «В преисподней живут... умершие, герои, но также и водяные существа; «вода» тоже становится преисподней, своеобразным царством» (198,82).

<sup>46</sup> «Дни цветов, дни роз, дни фиалок — вот названия этих выходов из преисподней мертвецов» (255,142).

она не только стремится выйти за пределы тела — Понимаешь, что из тела: Вон хочу!... За потустороннюю границу: К Стиксу!« — у нее «собственная кровь под кожей — Стиксом» (210,175), она сама — часть царства забвения, «покоя беспамятства», поскольку живет в *этом* мире, по законам *того* — живет призраком, а не явью.

В стихотворении «Эвридика — Орфею» можно говорить еще об одной культурной традиции. «Для тех, отживших *последние* ключья *покрова*... Уплочено же — всеми розами крови За этот *просторный покррой* Бессмертия» (курсив мой — Л. Т.), — читаем в нем. Стихотворение «Дочь Иаира», написанное за год до Эвридики, во второй части начинается такими строками: «В просторах покроя — Потерянность тела, Посмертная сквозь». В основу стихотворения лег евангельский сюжет об исцелении Христом дочери некоего начальника синагоги — Иаира. Как и в случае с Эвридикой, возникает вопрос об активности-пассивности цветаевских героев. В первой части, в экспозиции, и дочь Иаира, которая «простилаась», и Христос — пассивны. Во второй части героиня уже несет в себе семантику «активности» (она воскресает и даже выходит замуж), а Христос, выполнив свою функцию «воскресителя» (третья и четвертые строфы) «покидает» текст. Но действия-движения-жизнь совершаются механически — автор изображает их, не описывая переживаний героини. Ее «пассивность» на лингвистическом уровне выражена небольшим количеством глаголов, несущих значение действия, исходящего непосредственно от нее (не скроешь, воскресла, не тронется, привыкнет, согнута, смеется) и глаголов, выражающих ее состояние: (захотела (кость), надтреснута (поступь), немеют (конечности)). Их можно условно разделить на отрицательные («Девушка, не скроешь, Что кость захотела От косточки врозь»), несущие значение пассивности (воскресла) и на несущие значение вынужденности (привыкнет, согнута). И даже «смеется» напоминает скорее страшную сказку, где детей пугают хохочущими мерзавцами.

Итак, активных действующих героев нет. Остается автор — один на один со своей интерпретацией. Амфибрахическая вторая часть (в отличие от первой, тяготеющей к дактилю), внося в стихотворение элемент эпичности, в роли сказителя выдвигает именно

автора, а вслед за ним — вопрос о трактовке евангельской притчи. Первое, что следует отметить — это отношение к чуду, сотворенному Христом:

Зачем, *равнодушный*,  
Противу закону  
Спешащей реки —

Слез женских послушал  
И отчего стону —  
*душе вопреки!* (курсив мой — Л. Т.)

Равнодушный — слово никак не соответствующее ни добру (по Евангелию), ни злу (при противоположном взгляде на акт воскресения). Но если вывести семантику слова из его поморфемного дробления, то есть — из корней —равн- и -душ-, то получится «равный душе»: Христос есть душа («Царство мое не от мира сего»). Но сам, будучи не от мира сего, как и дочь Иаира — «неживущий», пойдя против «закона спешащей реки»<sup>47</sup>, Христос пошел против природы, дав «вторую» жизнь девочке, то есть не захотел, чтобы и дочь Иаира была не от мира: «Сказал — и воскресла». Фонетический анализ подчеркивает эту ситуацию делением слов на две группы — слова с анафорическим ПО- со значением «после (смерти)» — покррой, потеряность, посмертная — и слова с анафорическим ПРО- со значением «против (смерти)» — противу, привыкнет, приветствует, в которых дрожащий Р — знак вибрации жизни<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> В этих строках содержится аллюзия на гераклитовское *Нельзя вступить в тот же самый поток*, то есть — жизнь.

<sup>48</sup> Некоторые из слов — послушал, поступь, подтянуты и простилаась, просторный не укладываются в эту схему и требуют дополнительного комментария. «Послушал» — земное действие, но оно несет в данном контексте семантику зла, в крайнем своем проявлении подразумевающим смерть; «поступь» и «подтянуты» относятся к девице, оставшейся пассивной и после воскресения, то есть — фактически мертвой. Поэтому эти слова и попали в категорию слов со значением «после смерти». Что касается второй категории, то «простилаась» может еще живая, поэтому оно и попало в группу слов со значением «против смерти». И только «просторный» объясняется аллитерацией («Просторный покррой»).

Поскольку жить в миру, будучи не от мира — тяжело, Цветаева осуждает Христа не только в случае с воскресением дочери Иаира: «О, какое мертвое, плотское, чудовищное чудо! Какое насилие над Лазарем и какое — страшнейшее — над собой! Лазарь, возвращающийся *оттуда*: мертвый к живым... Лазарь *оттуда* мог принести только тлен: дух, в Жизнь воскресший, в жизнь не «воскресает», Как мне жаль Христа за его насильственные чудеса! Христос, пришедший горы двигать — словом! «Докажи, тогда поверим!» (212,520). В стихотворном цикле «Сугробы» именно сюжет воскресения Лазаря вызывает интонацию протеста:

Не здесь, где связано,  
А там, где велено.  
Не здесь, где Лазари  
Бредут с постелею,

Горбами вьючными  
О щебень дней.  
Здесь нету рученьки  
Тебе — моей.

(210,101)

Тот же отказ от религиозного *здесь* в стихотворении «Знаю: умру на заре!»: «Нежной рукой отведа нецелованный Крест, / В щедрое Небо рванусь за последним приветом...», где из одной семантической группы, несущей значение «божественности», не принимается крест — создание рук человеческих («В вере — храм, в храме — поп, — Вечный третий в любви!» («Наяда»)) и выбирается небо — изначальное совершенство, с которым поэт хочет общаться без посредников в силу своей соприродности («Всякий поэт... Эмигрант Царства Небесного»).

Еще в одном стихотворении откликнется история дочери Иаира: «И не встану я пока не скажешь, пока мне Не прикажешь: Девушка, встань!» («Каждый день все кажется мне: суббота!»). Здесь с дочерью Иаира поэтесса отождествляет уже себя — ведь это ее Бог вернул к жизни — послав «Благую весть» (цикл стихотворений), начатую на следующий день после получения ею долгожданного

письма от мужа (июль 1921 г.), бежавшего с Белой Армией. Вернул в «мир хлеба и лжи», ибо «Сам хлеб — ложка. Ничто, построенное на хлебе, не уцелеет» (212,512). Не уцелеет и жизнь дочери Иаира, воскресшей в ЗДЕСЬ («поступь надтреснута, Губы подтянуты, Руки свежи.»), поскольку в ЗДЕСЬ может существовать только плоть, которую олицетворяет Ева — противопоставленная Психее. Кто же сама поэтесса?

«Ненасытная исконная ненависть Психеи к Еве, от которой во мне нет ничего. А от Психеи — все... Я просто... уступаю, как душа всегда уступает телу, особенно чужому... от чистейшего презрения... Стреляться из-за Психеи! Да ведь ее никогда не было<sup>49</sup> (особая форма бессмертия). Стреляются из-за хозяйки дома, не из-за гостыи... Моя жалоба — о невозможности стать телом... Я не понимаю плоти, как таковой, не признаю за ней никаких прав — особенно — голоса, которого никогда не слышала. Я с ней — очевидно, хозяйкой дома — незнакома... (Кровь мне уже ближе, как текучее)» (214,263,264)<sup>50</sup>. Это признание поэтессы казалось бы однозначно свидетельствуют о ее тождественности с Психеей. Но существуют иные откровения. «Я — Эва, и страсти мои велики», — скажет она в семнадцать лет, скорее позируя, чем исповедуясь, поскольку рядом с образом Евы возникает образ ветра («Я, Эва, как ветер, а ветер — ничей...»), позволяющий окончить стихотворение такими строками: «Прощай же, мой рыцарь, я в небо умчусь Сегодня на лунном коне!» А ветер, как уже писалось, и есть дыхание-душа-Психея. Психея, как известно, изображалась с флейтой. В поэме «Крысолов» эта картина предлагается в гипертрофированном виде: «Дудка! Для этого нужен

<sup>49</sup> «Да ее никогда и не было! Было тело, хотело жить», — звучит эпатажная реплика героини из «Поэме Конца».

<sup>50</sup> Взгляд на текучесть крови как ее сопричастность все тому же — водному — началу подтверждают и такие строки: «Кровь! И каждая капля — заводь» («На назначенное свидание...»), «Хлынувшим — веселым валом красным Затопить чернильные ручьи!» («Сей рукой, о коей мореходы ...»), «И пока общий шов — Льюсь! — не наложишь сам...» («Рано еще — не быть!..»).

дых Дюжий» (211,94). И даже больше, чем «дых» — ибо Психея требует полного погружения в стихию, полной отдачи музыке. «А флейта все слаще, А сердце все глуше...» (211,108) — звучит последняя сцена поэмы, в которой описываются тонущие дети, замороженные флейтой. Но именно такой видит флейту поэт: «Я полюбила... Льстивую флейту» (209,455), флейту-Психею, обольщающую душу, ибо это поэтический дар: «Нам дар один на долю выпал: Кружить по душам, как метель» (209,512). У ветра есть еще одно имя — Эол: «О дух моих дедов — Эол! — трепи Мои золотые космы!» (211,22), который «обращается круто» — не обольщая. Он синонимичен «широкому, Российскому, сквозному» ветру, который в состоянии выдуть лесть души-Психеи: «Чтоб выдул мне душу российский сквозняк» (209,558).

В большинстве случаев душу с ветром объединяет начало подвижное, пляшущее.

В пляске, как уже было сказано, выражена тема оргиаста, дионисийства, также, как и в волне («Ах, неистовая меня волна Подняла на гребень» («Стихи к Ахматовой», 21), в которой то ли полощется, то ли танцует Нереида-душа, «Полыхая и пля-ша» («Душа»). Следовательно, Психея по Цветаевой — есть стихия, душа, живущая мечтой о вольной любви, воплощенная оргия, в отличие от Евы («Гнезжусь: тепло, Ребро — потому и льну так» (211,41)) — хозяйки дома, существующей в замкнутом пространстве — «тюремной крепости души» (210,524) — теле<sup>51</sup>.

Только «тема Мойр»<sup>52</sup>, «осложненная темой героя-победителя» (42,108), может соперничать с темой оргиаста в творчестве Цветаевой. Она выражается уверенностью в том, что «Не суждено, чтоб

<sup>51</sup> Своему любимому поэтесса может сказать: «Чтите оболочку, осласливленную дыханием Бога. И идите любить — другие тела!» (212,486).

<sup>52</sup> Тема «скалы: Судьбы» (214,152) олицетворяется не только горой, но и Федрой из одноименной драмы, которая, как и гора занимает некое медиальное положение по вертикальной шкале — между Евой (дольним) и Психеей (горним): «Федра у меня задумана костной — не плотской. Плоть — Елена» (211,808). Примечательно, что А.Я.Гуревич пишет о древних германцах, которые камни и скалы называли «костями» (49,4).

сильный с сильным...» («Двое») и риторическими вопросами «не превышение ли полномочий Орфей, нисходящий в Аид» («Эвридика — Орфею») и Христос, воскресивший дочь Иаира? Ибо по Закону «С бессмертья змеиным укусом Кончается женская страсть» («Эвридика — Орфею»). Вот почему, когда дочь Иаира — теперь уже «юную скрытницу Лавиною свадебной Приветствует хор», возникает «между любовником И ею — как занавес Посмертная сквозь». С помощью субстантивации «сквозь» (прием возведения служебных слов на ступень значимости) достигается эффект миража: изначальная пустота, выраженная в этом слове, превращается в нечто вещественное, заполняет пространство, не оставляя в нем просвета, в котором могло бы продолжаться действие-жизнь.

«Юная скрытница» помимо прямого значения как черты характера — неискренности, замкнутости и т. д. — имеет и другое. Здесь скрыто, «что кость захотела от косточки врозь» вследствие наступившей смерти. Дочь Иаира предстает хранительницей тайны, приходящей со смертью. Героиня несет в себе смерть. И если «скрытница» — метафора смерти, то «юная скрытница» — тождественна «юной смерти».

Парадоксальность этого сочетания объясняется еще одним образом из греческой мифологии — юной Персефоной. Побывав в царстве смерти (в греческой мифологии ему соответствует Аид) и вернувшись оттуда, дочь Иаира еще не успела вкушать «пищу духов» (149,67), с которой наступает окончательная смерть. Она — айдова тень, о которой писала Цветаева в письме к Пастернаку, тень, проживающая отныне на земле «жизнь без любви». Ибо любовь ее осталась там — у Аида, который дал ее двойнику — Персефоне — гранатовое зерно, приобщающее ее к царству смерти и возвращающее каждый раз обратно. «Персефоны зерно гранатовое! Как забыть тебя в стужах зим?» (211,25), — вопрошает героиня «Поэмы Горы». Так, в творческой лаборатории поэта слились две культурные традиции — христианская и античная.

Но последние строки стихотворного цикла «Дочь Иаира» позволяют провести еще одну параллель. Оказывается, в русском фольклоре существует обряд соумирания, в котором свадьба и смерть отождествлялись (**54,166**). Выходить замуж, уезжать в «чужую

сторонущу» означало то же, что и уходить в иной мир. Обычай скрывания («юная скрытница») невесты перед свадьбой получил название «хоронить» (55,88). В сказках и свадебных причитаниях повествуется о том, что перед свадьбой невесте присылали «умиральную» рубашку («просторные покрои»). Известен также обычай, согласно которому хоронили в том, в чем венчали (55,146). Причем, умирала именно та девушка, которую возлюбил и унесло в царство смерти божество (55,131). Таким образом, еще одна культура — русского фольклора — существует в творчестве Цветаевой на архетипическом уровне, на уровне «вспышки всех древностей»<sup>53</sup>. И в этом случае особенно тяжело установить, какие образы были высечены им.

Если говорить об осознанной ориентации, то на цветаевскую ММ повлиял такой памятник древнерусской литературы, как «Слово о полку Игореве», упомянутый в «Ответе на анкету» в числе книг, «с которыми сожгут» (212,622).

«Два солнца стынут — о Господи, пощади!» (209,246)<sup>54</sup> — «два солнца померкли» (174,20), — пишет автор «Слова...» об Игоре и Всеволоде. От образа Игоря у Цветаевой, возможно, и частое сравнение своих героев с соколами, особенно в «Молодце», поскольку имя героя неоднократно заменяется этим образом: «и полетел соколом под облаками» (174,25), «далеко залетел сокол» (174,17). «Десять соколов на стадо лебедей напускает» (174,13) и Боян, когда он касается струн.

Не отсюда ли у Цветаевой — «Лебединая шея лиры»? «О, Боян, соловей старого времени!» — читаем в «Слове...» (174,14). «Меж соловьев слезистых — соколиха, А род веду — от Соловья»

<sup>53</sup> «Мои предки» — понятие доисторическое, мгла (туман) веков» (215,689), — читаем в письме к Меркурьевой. О своей тождественности с понятием «народ» Цветаева писала, имея в виду и свое происхождение по отцовской линии: Цветаев И. В. — сын бедного священника из Владимирской губернии близ города Шуи — былинной родине Ильи Муромца

<sup>54</sup> В статье «Своя чужая песнь. «Крысолов» Марины Цветаевой» И. Малинкович указывает на более поздний источник стихотворения — романс Гейне (110,23–25).

(«А и простор у нас татарским стрелам»), — выбирает Цветаева для Бояна именно этот эпитет.

«Словом...» внушен и стихотворный цикл «Ханский полон», непосредственно связанный с ним, например, такими словосочетаниями, как «Конный бог» и «Черный бог» и аппозитивами — «Ворон-бог», «Окрик-бог», «Охлест-бог», «Опрометь-бог», которыми Цветаева передает сюжет бегства Игоря из плена, сбиваясь все же на первое лицо: «Бью крылом Богу побегов.» (210,55) «Черный бог» и «Ворон-бог» — это «черный ворон, поганый половец» из «Слова...» (174,15) — Гзак («Вороном — Гза, Гзак тот безусый») или Кончак, поскольку строки «Гзак да Кончак еще, Вороны Бусовы» из «Ханского полона» переключается со строками из «Слова...»: «Гзак бежит серым волком, Кончак ему вслед правит...» (174,15). Еще одно имя из «Слова...» — «звоня русским золотом, воспевают время Боза» (174,20) — подхватывается Цветаевой: «Над безнапраслинкой — Времячко Бусово» («Невеселое время настало» (174,17)), «Бусом — любовь, Бусом — божба» (210,59). Но Черный бог — это и Чернобог,<sup>55</sup> которому в славянской мифологии соответствовал Черт. В связи с этим образом следует упомянуть автобиографический очерк М. Цветаевой «Черт», в котором возникает такое понятие, как Дог — образ, морфологически соединивший в себе Бога и Дьявола. Прием табуирования по отношению к черту не характерен для Цветаевой — она не боится чертыхаться: «Как начнут меня колеса... Мама? Думал, — черт! Да через три часа еще», Как ударит соборный колокол — Сволокут меня черти волоком», «Сам Черт изъявил мне милость».

<sup>55</sup> У А. Голана находим такую справку: «Чернобог — бог земли... Он, кроме того, представлял воображаемый подземный мир, то есть преисподнюю, воды «низа» вселенной (реки, моря, океан), считался отцом мира, был владыкой огня, покровителем земледелия и ремесла, в виде огненного змея (т.е. молнии) совершал грозу, был хозяином загробного мира... Чернобог считался источником зла... Само слово горе по созвучию ассоциируется с горой — атрибутом Черного бога: в русской сказке говорится, что *горе* находится *под землей*» (39,188–189) (курсив мой — Л. Т.). В связи с однородными «Конный бог», «Черный бог» можно вспомнить, что по некоторым преданиям лошадь была создана из черта.

Еще один образ возникает на страницах «Ханского полона»: «Озером — Жаль, Деревом — Див» (210,59), — образ то ли чудища, то ли божества у восточных славян. — «Див кличет на вершине дерева» (174,14), «уже бросился Див на землю» (174,20) — находим в «Слове о полку Игореве». Этот образ появляется и в стихотворении «На заре — наимедленнейшая кровь», исправленный цветаевским, т.е. мифопоэтическим видением: «Над разбитым Игорем плачет Див...» — Див не мог плакать над Игорем, поскольку в «Слове...» он выступал на стороне «татарвы» (174,30).

А над убитым Игорем по-прежнему плачет Ярославна:

Буду выпрашивать воды широкого Дона,  
Буду выпрашивать волны турецкого моря,  
Смуглое солнце, что в каждом бою им светило,  
Гулкие выси, где ворон, насытившись, дремлет.  
(209,572)

Ярославна выступает обобщенным образом всяя Руси: «Это, Игорь, — Русь через моря Плачет Ярославной.» (210,9).

К этому образу Цветаева дает и прозаический комментарий в очерке «Наталья Гончарова»:

«Игорь. Иллюстрации к немецкому изданию Слова.»

Есть среди иллюстраций Игоря — Ярославна, плач Ярославны, сидит гора. В горе — дыра: рот. Из рта вопль: а-а-а... Этим же ртом, только переставленным на О (вечное О славословия) славлю Гончарову за Игоря» (212,128)

Плачущая гора — как это сравнение похоже на другие образы Цветаевой и на саму поэтессу, когда она пишет, что в ней «плачет не женщина, а скала» (см. — первую главу). С комментарием переключается стихотворение «Плач Ярославны».

С башенной выщечки  
Непрерывный  
Вопль — неизбывный:  
Игорь мой! Князь  
Игорь мой! Князь  
Игорь... —

а также строки, являющиеся в каком-то смысле ремаркой к этой иллюстрации: «Дерном-глиной заткните рот Альй мой — нонче ж.» (210,8). В стихотворении «Плач Ярославны» из сборника «Лебединый стан» Цветаева берет на себя сразу две роли — истинного летописца (поскольку «обманул нас Боян лстыивый»), который сообщает безличному адресату о том, что «Пал меж знамен Игорь на сон — вечный», — и княгини, которой эту весть приносит ветер («Князь твой мертвый лежит — За честь!» (210,8)) с ее «надгробным плачем» (в стихотворении есть элементы плача) — «воплем стародавним».

С летописцем поэтессу роднит соловьиная природа («род веду от соловья», то есть Бояна), а с Ярославной, оплакивающей бесславный поход своего мужа... — ледяной поход Корнилова по донским и кубанским степям, в добровольческой армии которого оказался ее муж. Миф о «разрозненной паре» оживает в биографическом контексте, без которого все книжные мифы Цветаевой немислимы.

С теми же историческими событиями можно соотнести и цикл стихотворений «Георгий» (посвящение — С. Э.), также написанный 1921 году, в котором меня как исследователя не будут интересовать ни сами исторические события, ни источник цикла<sup>56</sup>. В ходе разбора будут рассмотрены лишь мифологические и теологические параллели, отраженные в многочисленных эпитетах, которыми Цветаева наделяет своего героя: лебедь, лотос, олень, розан райский, Царь мой, пасхальный тропарь, последний алтын, свеча моих бдений. Здесь рядом с лебедем, образом фольклорным и мифологическим, находится тропарь — жанр кратких церковных песнопений, свеча — христианский символ, Царь Царей — обращение к Богу в Апокалипсисе, лотос — цветок, выросший из индуистской, даосской и буддийской традиций, в Древнем Египте

<sup>56</sup> Греческая легенда о святом мученике Георгии VII–IX вв. или византийское «Чудо Георгия о Змие», которое и попало на Русь в Погодинской рукописи XVI в. (75) — если речь идет о книжных источниках; духовные стихи из «Голубиной книги» «Егорий, Царевна и Змей» и «Егорий Храбрый» — народный вариант легенды; Новгородская икона (XV в.) «Чудо Георгия о Змие» из Третьяковской галереи («Московский герб: герой пронзает гада...»).

ставший символом солнца («Солнцеподобного В силе и кротости» (210,39)), а в Древней Греции — символом невинности. В последнем случае он апеллирует к мифу о нимфе Лотиде, превратившейся в Лотос, откуда, возможно, такие строки: «сколь скромн и сколь томен», «Стыдливостью ресниц затменные», «смущается Всадник», «Стыдливости детской», подтверждающие мысль об амбивалентности цветаевских героев.

Еще один образ — оленя («Лебедь! Олень мой!» и «Кротчайший — с глазами оленя — Георгий! Трепещущей своре Простивший олень») — заключает в себе миф об охотнике Актеоне, превращенном Артемидой (еще один вариант Девы — Амазонки и т.д.) в оленя, которого растерзали его же собственные собаки. Образ оленя не однажды возникнет в стихах Цветаевой: «очьи оленьими» в «Сугробах», утверждением «Вы северный олень» в стихотворении «Я вас люблю...». Переключку с древнегреческой мифологией можно обнаружить и в строках, аллегорично содержащих миф о Пане и Сиринге, которая, укрываясь от преследований бога превратилась в тростник и стала свирелью Пана: «Уж нежный тростник победительный — долу, Дотрубленный долу Поник. — Смолк.» (210,38)

Но в «Георгии» свирель контаминирует с апокалипсической трубой: «В безжалостный Рев Труб» (210,37), «Трубите! Трубите! Уж слушать недолго», «До судной трубы — Сыт» (210,38). В стихотворном цикле также можно отметить контаминации образов Архангела Михаила и Всадника на белом коне из Апокалипсиса<sup>57</sup>, который появляется после снятия первой печати<sup>58</sup>: «С архангельской высоты седла Евангельские творить дела» (210,40). В «Георгии» имплицитно присутствует и Христос, к которому обращены такие слова: «Ты блудную снова Вознесший жену» (210,42), и сцена конца света: «Река сгорает, верста смугла» («огненное озеро» в Апокалипсисе), также испытавшая влияние духовных стихов, вследствие чего огненная река, наряду с горами, лесами и зверями, становится

<sup>57</sup> Всадник на Красном коне — его двойник или антипод?

<sup>58</sup> «Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник...» (Откр. Иоанна; 6,8).

для Георгия еще одним препятствием-испытанием<sup>59</sup>. Встречаются и ветхозаветные образы: «Из седла — В небеса — Куст», «И облачный ввысь! — Столб». Здесь метонимически возникает бог Яхве, явившийся Моисею в несгорающем терновом кусте, чтобы тот вывел израильский народ из Египта в землю обетованную — тема, ставшая лейтмотивной особенно в годы «Лебединого стана», когда с образом Моисея были связаны надежды на мессию.

Еще об одной традиции — иконической: «Святая иконка — лицо твое» (210,36). Весь стихотворный цикл — это цепочка зрительных образов — мачт и слободок, соборных глыб и белого дома и других. Колорит его, в основном, красный, белый и их оттенки: «Плащ красен, конь бел», «Иль красная туча Взмелась плащем?» (36), «Кровокипящего Славьте — коня его» (38), «За красною тучею — Белый дом», «Бледнеешь» (37), «розовых уст» (36), «жемчужные Грозди полуночи», «Зарева горние» (38), «пасть красную» (35). Но цветаевский белый конь — традиционно чистый и святой<sup>60</sup> — с его красной пастью также воспринимается неоднозначно. Двухзначен и «смарагдовый» цвет, поскольку в стихотворении носителем его является дракон («Тяжелым смарагдовым маслом Стекает кровика» (37), а в Апокалипсисе этот камень украшает стены святого Иерусалима и выступает символом красоты и света. Следовательно, трактовка Цветаевой не совпадает и с иконной, предлагающей или портретное изображение Георгия или изображение его битвы со змеем (150,194). У Цветаевой Георгий показан уже совершившим свой подвиг и устыдившимся его<sup>61</sup>: «О страшная тяжесть Свершенных дел!» (36), «Обида победы!», «Ты брезгуешь гласом Победным» (37), «Победоносец, Победы не вынесший» (39).

В последнем выражении *победа* превращается из абстрактного понятия в конкретное, в предмет, вес которого победитель не

<sup>59</sup> В поэме «Егорушка» Егорий переплывает именно такую реку: «Река, — ну пламенем пламя!».

<sup>60</sup> Белый цвет традиционно символизирует святость, чистоту и непорочность. Греки приносили в жертву только белых коней (149,176).

<sup>61</sup> Вслед за Е. Фарыно, писавшим, что цветаевская Магдалина — очередной апокриф, можно сказать, что ее Георгий — тоже апокриф.

выдерживает. Применяя способ поморфемного дробления слова, Цветаева снова изменяет его значение, а значит — и сущность Георгия.<sup>62</sup>

В этом смысле конь противопоставлен Георгию:

«Смущается Всадник, Гордится конь»  
 «Безропотен Всадник А конь брезглив.»  
 «Смущается Всадник, Снисходит конь.»  
 «Любезного Всадника Конь, блюди!»

Цветаевский конь не только белый, но и «огнеокий»<sup>63</sup> и «кровопящий». Красный цвет стирает оппозицию конь / змей (у змея — пасть красная). Поэтому Всадник на Красном коне из поэмы не так уж далеко «умчался» от этого образа:

Копыта! Крылья! Сплелись! Свились!  
 О высь! Высь! Высь!

В заоблачье исчезать как снасть!  
 Двучие разевать как пасть!  
 И не опомнившись — мертвым пасть:  
 О страсть! — страсть! — Страсть!  
 (210,41)

Соприродность образов коня из разных цветаевских произведений связана и с более глубокими причинами — его функцией в разных мифопоэтических традициях, которая сводилась к посредничеству между двумя мирами или царствами (149,176). «Коней запрягай! — В рай...», — находим в «Молодце». Здесь уместно вспомнить и то, что в доисторические времена «лошадь» означала и птицу<sup>64</sup>, а уже позже произошла замена птицы лоша-

<sup>62</sup> В Сибири эпитет «победоносный» в приложении к святому Георгию Победоносцу может превращаться в бедоносного.

<sup>63</sup> О соединении культа огня с культом лошади, классический пример которого дает Индия, см. — у Проппа (149,177).

<sup>64</sup> М. М. Маковский приводит такие этимологические параллели: «... русск. *парить* (в воздухе), русск. перо; др.-инд. *pat-* «летать», но англ. диал. *pad* «лошадь»; др.-англ. *wicg* «конь, лошадь», но англ. *wing* «крыло» (123,172)

дью. — В поэме «На Красном коне» поэтому можно встретить выражение «воскрылий взлеты», а в «Георгии» — «Молниехвостого Славыте — коня его!» (39).

Не только конь, но и сам Георгий не чужд земному: «И плащ его красен, И конь его бел» — рефреном звучат две строки. Плащ Георгия красен, как и пасть змея. За счет одинаковой цветовой семантики оппозиция всадник / змей также нарушается. Но строки, уравнивающие всадника и змея, возникают после таких: « — О страшная тяжесть свершенных дел!». Поэтому уже во втором стихотворении цикла автор передает семантику красного с другим оттенком: «Зардевшийся под оплеухую славы — Бледнеет», а также: «Ты красною девой Бледнеешь над делом Своих двух Внезапно-чужих Рук» (37).

Значит, семантика красного все же чужда Георгию: «От славы, от гною Доспехи отмою». В седьмом стихотворении Георгий полностью очищается от налета гордыни и перед читателем — «Не тот — высочайший, С усмешкою гордой: Кротчайший Георгий, Тишайший Георгий» (42).

А где же сама дева в цветаевских стихах? На первый взгляд, ей отведена незначительная роль. И если в духовных стихах (пяти вариантах бесоновских, олонецком и Записках Географического общества) Елизавета упоминается часто, а на Погодинской иконе XIII века она изображена в центре сцен из жития, ведущая змея за рога к старолadoжской церкви (76,СС,318) рядом с Георгием, то в стихотворном цикле «Георгий» она остается как бы «за кадром»<sup>65</sup>: «Ты брезгуешь даром Царевым, — ее подвенечным пожаром.»

Последние строки переключаются с датской балладой, в которой Георгию предлагают царевну в жены как награду за подвиг, но тот отказывается, мотивируя это данным им обещанием оставаться рыцарем святой Девы. Цветаева и описывает «Дивного мужа», «Пречистого юношу», «И девственности гневной — эти стрелы ресничные». В болгарской песне на предложение короля взять его дочь

<sup>65</sup> В неосуществленном плане главы «Престол-гора» из поэмы «Егорушка» намечается свидание Егория с Елисавией (164,495)

в жены Георгий отвечает: «Я не какой-нибудь богатырь, я сам ангел Божий святой Георгий» (76,267) — цветаевский Георгий соответствует этому образу: «Георгий! — Ставленник небесных сил!»<sup>66</sup> Идея добровольной аскезы передана в шестом стихотворении цикла:

А девы — не надо.  
По вольному хладу,  
По синему следу  
Один я поеду.  
  
Храни, Голубица,  
От града — посевы,  
Деву — от гада,  
Героя — от девы.

Последнее четверостишие апеллирует к другому источнику цикла — духовным стихам — народному варианту легенды. Поэтому в седьмом стихотворении цикла упоминается день Юрия: «Которому пробил Георгиев день» (42) — день Юрия<sup>67</sup> — день первого (23 апреля) выгона скота в поле. Небезынтересно вспомнить и то, что в сказаниях Егорий (еще один вариант имени) вместе с Ильей и Михаилом колеблет скалы, отчего происходит гром. Отсюда — «Громокипящего Славте — Георгия». Именно в этой ипостаси — Егория-богатыря — выступает главный герой цветаевской поэмы «Егорушка»<sup>68</sup>, в которой также можно обнаружить отголоски духовных стихов: в «Дальнейшей мечте об Егории» Елисавия доверяет герою Голубиную книгу.

Поэму с циклом роднит и позиция лирической героини, ведь именно о богатыре втайне мечтает Цветаева в «Георгии», а явно — в «Егорушке»: «Эх, каб мне, Маринушке, Да тебя — Егорушку!» (211,702). Мечтает, поскольку такой союз заключили бы равный с равным. Ибо Елисавия, имя которой не названо в цикле, — сама

<sup>66</sup> Так же отвечает ее Иосиф в стихотворении «Царедворец ушел во дворец...»: «Я тому господину служу, Чье не дремлет огромное око».

<sup>67</sup> Фонетическое упрощение имени Георгий в летописях (76, ССІ № 2, 236).

<sup>68</sup> Реальный прототип — большевик Бессарабов естественно также повлиял на разработку характера этого образа.

поэтесса. В Погодинской рукописи после того, как Георгий совершает подвиг, он «уезжает, провожаемый людьми города с великим плачем; царь строит в его имя церковь, и царица, нареченная *Марией*, посвящает себя Богу» (76,324) (курсив мой — Л. Т.). «Ты, блудную снова Вознесший жену. — Так слушай же!...» — на таких строках обрывается седьмое стихотворение, под которым в скобках: («Не dokonчено за письмом»).

В «Георгии» миф о разрозненной паре интерпретируется уже по-иному: здесь нельзя говорить о союзе равносильных. «Мы не одной кости!» — высокомерно отвечает Георгий царевне. Но в таком ответе для царевны — еще одной ипостаси лирического Я Цветаевой — заключено сразу три соблазна: соблазн Чужого (зарюсь), соблазн бесстрастия («О, не благодарите! — По приказу») и соблазн слабости: «Ты красною девой Бледнеешь.» Соблазн слабости вызывает в памяти еще один образ — сына: «Очей непомерных — Широких и влажных — Суровая — *детская* — *смертная* важность.» (курсив мой — Л. Т.), «Ты больше, чем Царь мой, И больше, чем сын мой!» (42). Вновь актуализируется лейтмотив мать / сын — пара, ставшая архетипической в творчестве Цветаевой. В «Царь-Девушке» — это Дева — богатырша и «младенчик-гусяря», которого она любит почти по-матерински: «Уж такого из тебя *детину* вынянчу» (211,209) (курсив мой — Л. Т.). В главе «Встреча третья и последняя» звучит гимн материнству: «Ребенок, здесь спящий, Мой — в море и в чаще... Мой — пеший и конный, Мой — певчий и сонный... Мой — в горе и в счастье, Мой — в мощи и в хвори, Мой — в пляске и в ссоре... Мой — в гробе и в громе!» (211,259). Не только ситуация — любовь к слабому — но и портретное сходство объединяет Георгия и гусяря: «Ресницы-нежит-стрелы» (в «Царь-Девушке» (211,260) — «Ресничные стрелы» в «Георгии» (210,40).

Написав о гусяре как о брате Давида и Ипполита, Цветаева забыла еще об одном персонаже — Георгии. Хотя здесь совпадения гораздо меньше, чем в случае с Давидом, с которым гусяря роднит музыкальное начало — «Гусли, гусли — вся забава Осьмнадцатой весны!» («Да псалмы поет на лад плясовой» (211,192)) и мифологизм мышления автора: «Вся история — игра с участием

всего нескольких персонажей, они всегда одни и те же, и они больше, чем принципы, — они стихийные силы. Герцог Рейхштадский и Прокеш — это же Давид и Ионафан... Вы пишете миф» (О. Обри — 1935 г.) (215,554).

Образ псалмопевца Давида занимает в творчестве Цветаевой по частотности употребления еще более значимое место, чем образ Орфея. Этот персонаж пришел к ней из книг Царств. «Головою покоюсь На Книге Царств» (209,408), — пишет ее героиня, засыпая, чтобы «Сновидеть: рай Давидов Зреть и Ахиллов шлем Священный, — стен не видеть!» («Сон», 2). И Ахилл, и Давид включены ею в категорию «священного» по праву равносильных.

Для Цветаевой образ Давида — образец мощи и воплощения победы — «И старый серебряный дедов крест Сменен на Давидов щит.» (209,375), «...За Давидов щит — Мечь!...» (211,48), «Победоноснее царя Давида Чернь раздвигать плечом.» (210,12), «Что победы твоя — поражение сонмов, Знаешь, юный Давид?» (210,225) — как и Ахилл, который, однако, является «героем для себя» (42,108), а не во имя Божье. Такие высказывания, как «Завтра с западу встанет солнце! — С Иеговой порвет Давид!» (211,44) по отношению к Давиду звучат оксюморонно. Но оба героя сочетают в себе силу и красоту («Ввысь, где рябина Краше Давида-Царя!» (210,142)) физическую и духовную<sup>69</sup> и воплощая в себе «греческий идеал двуединого совершенства тела и души» (198,122).

Ахилл также был обучен игре на сладкозвучной кифаре — своим учителем кентавром Хароном. Но об этом Цветаева как будто забывает, сосредоточивая всю музыкальность в лице Давида: «Хвалы виноградным соком Исполнясь, как царь Давид» (210,333). Ибо для нее Давид прежде всего — Царь Поэтов, псалмопевец, который должен петь даже над убитым Ионафаном: «Пел же над другом своим Давид, Хоть пополам расколот!»<sup>70</sup> («Есть счастливы и счастли-

<sup>69</sup> В первой Книге Царств про Давида сказано как про «умеющего играть, человека храброго и воинственного, и разумного в речах, и видного собою» (1 Царств 16,18).

<sup>70</sup> Сравним со сходной семантической и синтаксической конструкцией: «Распотрошен — Пел же Орфей!» («Разговор с Гением»).

вицы...»). Цветаева не однажды процитирует единственное изречение из псалмов Давида: «Кому печаль мою повем» («Провода», 9), «О, кому повем Печаль мою, беду мою» («Поэма Конца», 33) и даже сделает главным героем стихотворения инструмент, на котором, по ее мнению, играл Давид («Лютня»)<sup>71</sup>. В стихотворении «Лютня» возникает еще один мотив, который Цветаева особо выделяет в сюжете о Давиде:

«Перед Саулом-Царем кичась»...  
(— Да не струна ж, а судорога!)

И сорвалась же! — Иди, будь здрав,  
Бедный Давид... Есть пригороды!  
Перед Саулом-Царем играл,  
С аггелами — не игрывала!

(210,167)

Известно, что Давид был призван ко двору ираильско-иудейского царя Саула как певец-гуслиар, чтобы успокаивать царя игрой, когда того тревожил злой дух (1 Царств, 16,14–23). Отсюда — в стихотворном цикле «Час души» такие строки: «...Час души — как час струны Давидовой сквозь сны Сауловы...» (210,211). В стихотворении «Пустоты отроческих глаз...» из цикла «Отрок» читаем: «Так, по ночам, тревожа сон Давидов, Захлебывался Царь Саул.» А в стихотворении «Виноградины тщетно в садах ржавели» из того же цикла — «И влачат, и влачат этот вздох Саулов Палестинские отроки с кровью черной»<sup>72</sup>.

В обоих стихотворных циклах возникает мотив материнства: «Седеющей волчицы римской Взгляд, в выкормыше зрящей Рим» (210,52), а также лейтмотивная пара Агари и сына («Отрок», 3) и «Сновидящее материнство скалы...» («Час души», 1).

<sup>71</sup> И ошибется: «Пел псалмы, сопровождая их игрой на кинноре («гусли царя Давида» или «арфа царя Давида», по существу — лира)», — читаем в «Энциклопедическом музыкальном словаре» (138).

<sup>72</sup> «Черная кровь», по-видимому, — кеннинг кровохарканья. Чахоткой страдали почти все цветаевские «отроки»: С. Эфрон и П. Эфрон, Штейгер, герцог Рейхштадский-Орленок.

Пара Саул-Давид является своего рода коррелятом пары мать-сын. Стихотворение «Марина! Спасибо за мир!...», обращенное к дочери, подтверждает эту версию («Так с неба Господь Саваоф внимал молодому Давиду»), поскольку дочь и Давид в нем отождествляются. Итак, Давид для Цветаевой — олицетворение юности. Это отрок, которого можно любить («Тем ты и мил, что небесен»), как любит Федра Ипполита, мачеха — гусяря. Поэтому мотив преследования Саулом Давида, не однажды возникающий на страницах цветаевских книг — «То Саул за Давидом: смуглой смертью своей!» (210,145) — имеет эротический подтекст. Тем более, что в процитированном стихотворении из цикла «Деревья», где образ Давида встречается особенно часто, в подтексте возникает еще одна пара Зевс и Ганимед, похищенный им: «Это — в платье просторном Отрок, нектаром вскормлен» (210,145).

Так образуется цепочка образов — вариантов одного архетипического инварианта — архетипа «Вечного ребенка», проявляющего то «аспект детского божества, то... аспект юного героя» (252,61), являющегося частью пары мать-сын из мифа о разрозненной паре: Отрок — Ганимед — Давид — Даниил — Гусяря — Георгий — Ипполит — Гамлет. Имя последнего через имплицитное имя Ипполита из стихотворения «Офелия — в защиту королевы» («Принц Гамлет! Довольно царицыны недра Порочить... Не девственным — суд Над страстью. Тяжеле виновная Федра...») предполагает разрозненную пару — Офелия-Гамлет. Тем более, что строки из стихотворения «Офелия — Гамлету» — «Девственник! Женоненавистник!» — перекликаются со строками из «Послания» Федры — «Девственник! Отрок! Наездник! Нег ненавистник!»

В приведенном несколькими абзацами выше стихотворении «Виноградины тщетно в садах ржавели...» образ Саула возникает в следующем контексте: «Палестинские жилы! — Смолы тяжеле Протекает в вас древняя грусть Саула.» В этих строках имплицитно содержится мифологема воды. В более скрытом виде ее можно обнаружить в другом стихотворении: «Говорю, не льстись На орла, — скорбит Об упавшем ввысь По сей день — Давид!» («Но тесна вдвоем...»). Подобное утверждение, основанное на том, что в переводе с латинского aquila — орел, а aqua — вода, апеллирует,

скорее, к подсознательному началу в лирике Цветаевой, тогда как в тексте — тоже неоднозначно читающемся — можно обнаружить два мотива. Первый — это история вознесения самого Давида, который из пастуха превратился в царя, женившись на дочери Саула, откуда строки «Берегись! Не строй на родстве Высот». Он осложнен побочным мотивом — завистью старого царя, в основе которой — архетипический смысл ритуала обновления сана царя-жреца (202). В этом контексте строки «То Саул за Давидом: смуглой смертью своей» находят «архетипическое объяснение: перед нами мифологема инициации» (115,32–33).

Второй мотив — это сюжет об Авессаломе, восставшем на отца Давида и убитом военачальником Иоавом в момент, когда он запутался волосами в ветвях вяза («Вяз — яростный Авессалом» (209,43), — откликнется этот сюжет в стихах Цветаевой), после чего Давид оплакивал непослушного сына.

Все стихотворение «Но тесна вдвоем...» родилось из водного начала:

Над источником,  
Слушай-слушай, Адам,  
Что проточные  
Жилы рек — берегам:  
  
— Ты и путь и цель,  
Ты и след и дом.  
*Никаких земель*  
*Не открыть вдвоем*<sup>73</sup>.  
(курсив мой — Л. Т.)

Это стихотворение вносит момент десакрализации мифа о разрозненной паре, ибо «одиночества верховный час!» (210,13) и «Час мировых сиротств» (210,118) Цветаева ценит все-таки больше, «Ибо

<sup>73</sup> «Зверство начинается с Каина и Авеля, Ромула и Рема, т.е. с цифры два. От сей роковой цифры первого общежития до числа двузначного и дальше — катастрофическое нарастание зверства, с каждой единицей утысячающегося» (212,553)

странник — Дух, И идет один» (210,140). Возможно такое понимание связано и с тем, что «архетипическая значимость числа 1 символизировала изначальное или докосмическое состояние, определяемое как НЕРАСЧЛЕНЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ» (52,179), а «Первая пара богов... имеют в себе фундаментальное разделение на мужское и женское начало<sup>74</sup>, то есть с ними является в мир первое конкретное разделение, которое является основанием всякой бытийности» (52,78). Отсюда цветаевское желание слиться с равносущим — чтобы стать не ВДВОЕМ («удушьем двух» (211,139)), а ОДНИМ<sup>75</sup> — целостностью, «неразличимостью, бесформенностью или хаосом» (52,78) — «хаосом рук, губ», который есть сама Марина-морская, поскольку «Море — это излюбленный символ бессознательного, Матери всего живущего» (250,70), означающий хаос (52,96) — «хаос душ и рек» (215,557).

Адаму из стихотворения истину одиночества открывает река-пророчица — архетипический для Цветаевой образ, пришедший из античной мифологии, в которой наяды — целительницы и охранительницы вод — придавали им очистительные и прорицательные функции (124,II, 205). И если «Тотем-вода теперь представляется «источником» вдохновения, прорицания, но и искупления от вины» (198,124), то у Цветаевой находим: «Прорицаньями рокоча...» («Ручьи»), «Ручьев ниспадающих речь» («Ученик»), «Реки моей речь» («Сугробы»,3), «В поток! — В пророчества Речами косвенными...» («Деревья»,9), «Ручьевая речь» («Овраг»), «Кастальскому току, Взаимность, заторов не ставь!» («Заочность»).

Библейская метафора тоже соотносит слово, речь, мысль и, наконец, самого носителя мысли и речи с водой: «Слова уст че-

<sup>74</sup> «Дух ... вне пола. Пол, это разрозненность...» (212,330).

<sup>75</sup> «Чет — быт, нечет — бытие», — пишет Волконский в книге «Быт и бытие» (164,483). Эту оппозицию можно продолжить по-цветаевски:

Быт	Бытие
чет	нечет
двое ( в «великой низости любви)»	один («одиночества верховный час»)
горизонталь («дольнее»)	вертикаль («Небо поэта»)
«все остальные»	Поэт

ловеческих — глубокие воды; источник мудрости — струящийся поток» (Притчи Соломона 18,4). Образ Соломона, которому принадлежит это высказывание, не раз встречается в лирике Цветаевой: «Соломоновы пеплы Над великой тщетой...» («Это пеплы сокровищ...»), «Не надо было ей ни славы, ни Сокровищницы Соломона.» («Удостоверишься — повремени!...»), «Так, перед вспыхнувшей Суламифью — Ахнувший Соломон.» («Емче органа и звонче бубна...»),

Самой Песней Песен  
Уступлена речь

Нам, птицам безвестным  
Челом Соломон  
Бьет, — ибо совместный  
Плач больше, чем сон!  
(«Поэма Конца», 14)

В приведенных выше цитатах рядом с образом Соломона возникает образ его юной возлюбленной — Суламифи, что позволяет назвать еще одну разрозненную пару: Соломон-Суламифь.

Дальнейшее рассмотрение мифологемы воды в творчестве Цветаевой, показывает, что большинство ее героев так или иначе связаны с ней. Это — пришедшие из античной мифологии Афродита и Ариадна, Тезей и Вакх, Орфей и Эвридика, Сцилла и Харибда («Благая весть»), Ирида («ливмя льет»), наяды и nereиды, и даже Сивилла из одноименного цикла — образ, возникающий в рамках исконно цветаевской оппозиции сухое / мокрое: «Сивилла: выпита, сивилла: сушь. Все жилы высохли: ревностен муж!» (210,136)<sup>76</sup>. Строка «Сухими реками взметнулся бог» звучит парадоксально не только благодаря наличию оксюморона «Сухими

<sup>76</sup> По-видимому, интуиция памяти обращается к кумранской Сивилле, которая получила от влюбленного в нее Аполлона дар прорицания, испросила у него долголетие, но позабыв вымолить себе вечную молодость, через несколько столетий превратилась в высохшую старуху (Овидий. Метаморфозы XIV, 103–153). Кстати, предсказания ее обычно делались в стихотворной форме — гекзаметром.

реками» (в стихотворении «Леты слепотекущий всхлип» — «Сухо-стями теку»). Один из немногих случаев, когда героиня, с которой отождествляет себя поэтесса — а это подтверждено и строками «Тело твое — пещера Голоса твоего» (210,137), передающими ощущение себя поэтом, присущее Цветаевой «и в предсмертной икоте» (209,573), и образом дерева («Древа меж дев»), с которым поэтесса неоднократно сравнивала себя, и знакомой темой материнства в третьем стихотворении цикла — «Сивилла — младенцу», и, наконец, прямым указанием на себя («И вдруг, отчаявшись искать извне: Сердцем и голосом упав: во мне!») — лирическое Я Марины Цветаевой отмечено признаком 'сухого' в оппозиции мокрое / сухое.

В остальном же воды Леты и Стикса исправно питают поэзию Цветаевой, которая рождается из морских вод, как Афродита. Однако, прежде, чем делать выводы относительно библейской или античной составляющей мифологемы воды, обратим внимание: «в ветхозаветных тьмах — вечной мужественности взмах» (210,128) — незамеченные прежде библейские образы, возникающие на страницах цветаевских произведений. Это уже упомянутые Адам и Ева, а также — Ева неназванная, оставшаяся в подтексте стихотворения «Здравствуй! Не стрела, не камень: Я! — Живейшая из жен: Жизнь.», поскольку Хавва (Ева) в переводе с древнееврейского значит «жизнь». И если «Абсолютная мифология есть теория жизни», а «Антитеза души и тела примиряется в понятии жизни» (100,206), то примирение с жизнью, несвойственное цветаевскому миро-не-приятию в целом (откуда ее «Грустная Ева» (209,329)), в этом стихотворении возможно через снятие оппозиции Ева / Психея путем табуирования имени Ева («Я сегодня в новой шкуре ...») и заменой эвфемистичным и оптимистичным «жизнь»:

Мой! — и о каких наградах  
 Рай — когда в руках, у рта:  
 Жизнь: распахнутая радость  
 Поздороваться с утра!

Перечислим остальные ветхозаветные образы: Соломон и Сула-мифь, Иов («Поэты») и Иаков, Иосиф («Иосиф») и Даниил («Да-

ниил»), «Сарра-заповедь» и «Агарь-сердце» («По загарам — топор и плуг...»), а также Лия и Рахиль, коррелирующие с последними как неистинная и избранная. Часто Цветаева обращается и к образу Лота («Стихи к сыну», «Рельсы», «Красный бант в волосах...»), Моисею, а также к самому ветхозаветному богу — то Саваофу, то Яхве, то Иегове. В ее стихах ПРОПЛЫВАЮТ облака, похожие на Юдифь с головой Олоферна и Иродиаду с головой Иоанна на блюде («Облака»).

Многие из этих образов связаны с водной стихией. Так, Моисея находят плывущим по НИЛУ в корзине («Так некогда над тростниковой Корзиною клонилась дочь Египетская...») («Час души»), «Лучше бы тебе по Нилу Плыть, дитя, в корзине!» («У камина, у камина...»), «Пахнуло Нилом от моих волос» («Дон-Жуан»,3)<sup>77</sup>. ИСХОД, о котором так часто пишет поэтесса (в «Деревьях» и других стихотворениях), связан с переходом через Чермное МОРЕ. Агарь ПОИТ своего сына Авраама в пустыне («Отрок»). Жена Лота превращается в соляной столб после того, как Бог спас ее мужа от ПОТОПА. Что касается чисто цветаевской интерпретации, то лестница Иакова может превращаться у нее в ВОДОПАД, древняя грусть Саула — ПРОТЕКАТЬ, обман, с которым связаны образы Рахили — обещанной и Лии — данной, ведет в ТУМАН (также водное начало), Юдифь и Олоферн поставлены в контекст «Шествия МОРЕМ Чермным», с Иовом сравнивается поэт-пария, оспаривающий права Бога, ВЫСТУПИВ ИЗ БЕРЕГОВ, Адам стоит над ИСТОЧНИКОМ («Но тесна вдвоем...»),

<sup>77</sup> Заметим, что в цикле «Дон-Жуан», из которого — приведенные выше строки, представлена еще одна разрозненная пара — Дон-Жуан и Кармен — пара равносущих по «нечеловечьей красе». Причем, в стихотворном цикле — не настоящие, а лжегерои, так как «На груди у Дон-Жуана Православный крест» и он «почти что остров», а героиня «почти что тень». А настоящий — тот, о котором Цветаева пишет: «глядел на меня в Кастилье — Твой старший брат». Этот Дон-Жуан — всего лишь двойник, потому что встреча двух героев из разных мифологий (в четвертом стихотворении героиня внезапно превращается в Кармен (209,337) — в мире сем невозможна. По признаку 'красота' равносущны и Лозэн с Марией-Антуанэтой из стихотворной пьесы «Фортуна»: «Какая прекрасная — в веках — пара! Для меня это лучше, чем Данте и Беатриче» (212,582)

Соломон бьет челом совместному ПЛАЧУ героев «Поэмы Конца». Немногочисленные новозаветные герои — Магдалина и Христос из стихотворного цикла «Магдалина», Савл из «Крещения», Иоанн из одноименного цикла, Фома («Так в скудном труженичестве дней...») и Иуда — тоже периодически погружаются в Иордань цветаевского творчества: Магдалина — «волною тела» и «ливнями волос», как и Иоанн, у которого «кудри, как струи». В «Крестинах» крестят «Водой исступленной Савловой». Даже в «Науке Фомы» небытие сравнивается с «кругами на воде», а Бог приходит сказать: «укрепись в неверии — как негр в трюме».

Таким образом, библейские герои Цветаевой, как и герои из античной мифологии, связаны с мифологемой воды. Но сама мифологема ГРЕЧЕСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ. От Ветхого Завета «сохранились» только Нил как река обетованная, Иордань и море Черное, то есть исторические топонимы, о которых невозможно мыслить древнегреческими категориями. Сам же символ воды у Цветаевой не несет в себе ни смысла подкрепления, ни плодородия, ни бедствия, ни очищения (20,69), за исключением очистительного кастальского тока и цветаевских дождей («Побег»), которые, однако, не влекут за собой покаяния и сокрушения (191,242), не являются потоками беззакония, как называет канонический Давид свои искушения, несущие значение неверных друзей (20,377). К цветаевским дождям неприменимы строки «Прольется дождь, как учение мое, как роса, речь моя» (Втор., 32,2). Дожди, как и ее Лета несут забвение — «Чтобы в груди... дожди Тысячелетий тебя не мыли» («Земные приметы») — сон и рзлуку. Значение забвения заключает в себе и напиток («Сон лотосова сока»).

Продолжая «антибиблейскую» характеристику образов, отметим, что река у Цветаевой — не символ благословения, в ее Иордани никого не крестят — крестит «В чану» поп или ОН — «Водой исступленной Савловой». Такая вода не может нести в себе и семантики «охлаждения» («многие воды не в силах потушить любовь, и реки не зальют ее» (Песнь Песней 8, 6–7). А если она и делает ее бесплотной «тенью среди теней», то только тогда, когда речь идет о реке забвения — Лете, выражающей аполлоновское начало в творчестве Цветаевой.

На уровне формы аполлонизм передает гармония созвучий, ибо «хаосу вразрез, Построен на созвучьях Мир» — ассонансов и анафорических повторов. Примечательно, что «древние отмечали, что гласные — это женское начало, оплодотворяемое мужским началом — согласными» (123,12). Возможно, именно поэтому в стихотворении «Расщелина» поэт неожиданно восклицает: «Зря Елену клянете, вдовы!» — Елену, воплощение гармонии, эвфонии.

На уровне семантики гармония, однако, равносильна бесстрастности и, начинаясь со смыслокомплекса 'расстояние' («Милый друг, ушедший дальше, чем за море...»), заканчивается границей, которая разделяет земное и неземное существование, жизнь и смерть (55,151): «Понимаешь, что из тела Вон хочу!... За потустороннюю границу: К Стиксу!» При этом «Над разверзающейся бездной» поэт «Смеясь — ресницы опускает» («Пахнуло Англией и морем.»). «...Это бесстрашное заглядывание в бездонную глубину, в которую герою нужно низвергнуться и погибнуть, ибо в итоге: необходимости не побороть» свидетельствует о трагическом мировзятии *эллина*» (42,105) (курсив мой — Л. Т.).

Но для греческого мировидения характерна и вторая составляющая водной стихии — оргиастическая — та, что может выступить из берегов меры. Это стихия изменчивая, подвижная, живая в прямом значении этого слова. Цветаевская Нереида-волна<sup>78</sup> «полая и пля-ша», она же «Шестикрылая... Ду-ша!» полощется в лазури («Душа»). А наяде — нимфе источников, ручьев и родников — «мало... моря Трепетной ткани» («Наяда»). Это начало предельно динамичное, дионисийское<sup>79</sup>. Вакханалию текстов можно обнаружить зачастую на уровне не только образом (образы менад,

<sup>78</sup> А морские нимфы nereиды «указывают на изменчивость, глубину, стремительность и прихотливость моря» (124,II,212).

<sup>79</sup> Говоря об уравновешенном аполлоновском начале и неуравновешенном дионисийском в связи с цветаевской ММ, следует, конечно, апеллировать к работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки, или эллинство и пессимизм». Тем более, что сама Цветаева в одном из писем к Бахраху упоминала об этом источнике: «Друг, просьба: пришлите мне книгу Ницше (по-немецки) — «Происхождение Трагедии» (Об Аполлоне

увитых плющом, откуда, возможно, подсознательная метафора «Плющом впились, Клещом — вырывайте с корнем!» (211,41), образы винограда и виноградной лозы, а также Вакха из цикла «Ариадна» и одноименной трагедии), мотивном (лейтмотив танца: польская мазурка, русская комаринская, римская пляска смерти, иудейский жертвенный танец — вот география цветаевских танцев), идейном (дионисийское начало, выраженное в стремлении вырваться за пределы «индивидуального» (по Ницше) соответствующие цветаевской «безмерности»).

Мифология формы позволяет говорить о вакханалии на уровне стремительной ритмики, выраженной в ее поэтическом синтаксисе, для которого характерна рвущаяся структура<sup>80</sup> с частыми синтагмами, почти всегда выделенными или разбитыми тире и enjambement'ами, а также на уровне интонации, наполненной обилием восклицательных знаков, вопросов и многоточий — фортиссимо лиг и люфтпауз, если прибегнуть к музыкальной терминологии — ведь «дух музыки» как основа греческой культуры в трактовке Ницше связан именно с Дионисом, выражающим стихийную сторону души человека<sup>81</sup>.

В эпохе греческого мифа живут не только герои Цветаевой, но и она сама: «под небом спартанских дружб» («Помни закон») «в теле как в тоге». Ее богоборчество также объясняется этими мифами: «так в любом мифе и даже образе героя мы найдем смысловый оттенок богоборчества, который постепенно перерастает в самостоятельную тему и смыслообраз» (42,64). Цветаевский

и Дионисе)»(214,618). По-видимому Цветаевой понадобилась эта книга для работы над трагедией «Гнев Афродиты»(ЛО.1991 № 10,с.109).

<sup>80</sup> Е.Эткинд пишет об «античном типе» метрики Цветаевой, а также о том, что «...мерой в нашем контексте оказывается логаядическая строфика, а безмерностью — неудержимый поток живой речи»(247,391). При этом, сама система логаядов восходит к греко-римской просодии» (247,390).

<sup>81</sup> О поэте и стихии читаем в «Искусстве при свете совести»: «Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово. Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно. Гибель поэта — отрешение от стихий. Проще сразу перерезать себе жилы.» (213,351).

Бог похож на Бога «позднеродовой» религии, к которому обращаются с конкретными нуждами (198,128)<sup>82</sup>. «Бог! Благой! Бог!» — кричит лирическая героиня Цветаевой — и уже на следующей странице забывает о нем. Но это — Бог, требующий жертв, Бог ритуальный.

Поэтому, обращаясь к архаическому уровню в произведениях Цветаевой, нельзя не коснуться возникающей проблемы ритуала, так как «Архаическим уровнем может быть только ритуальный» (52,148)<sup>83</sup>. Интонация выкрика в стихотворном обращении к Богу звучит как «Вопль испорченного нутра!» («Поэма Конца»,43), ибо в ритуале есть какая-то отчаянно высокая струна (96). В этом случае можно говорить о ритуализированных формах поведения героев, в отличие от ритуальных, которые не предполагают сферы профанического (187,53) — сферы быта в отличие от Бытия (в основной оппозиции цветаевской ММ). В «Поэме Конца», из которой — приведенные выше строки, воссоздана архетипическая ситуация разделения на мужское и женское. Ее передают такие лексемы и фразы: врозь, между, мост, рвутся, рвет, рвущий одежды, рта раковинная щель, прозрения промежутки, швам разрыв, любовь есть шов, расставание, шрам, несущие значение разрыва<sup>84</sup>.

Семантика разрыва, осложненная значением «боли», уподобляет героиню животному: «Я не более, чем животное, Кем-то раненое

<sup>82</sup> «С Богом (или:) — Господи, дай! — так начиналась каждая моя вещь, так начинается каждый мой ...перевод... Не: — Дай, Господи, рифму! А: — Дай, Господи, силы найти эту рифму, дай силу — на эту муку. И это мне Бог — давал; подавал», — пишет она незадолго до смерти (212,615).

<sup>83</sup> Он предполагает понимание мифов как формы «ритуального поведения, которая не находит своего завершения в действии, но должна провозгласить и выработать поэтическую форму истины» (Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. — М.,1984. — С.28–29).

<sup>84</sup> «акт творения можно рассматривать (с мифологической точки зрения) как нанесение «раны» на живом теле первоединства с последующими реакциями на это нарушение, имеющими целью его восстановление, что определяет драматичность многих мифологических космогоний» (52,78).

в живот»<sup>85</sup>. Разделение первосущества на мужское и женское, или на брата и сестру («Брат стоим с сестрой» (211,47)), вступающих в первый брак, невольно отражено фразой «За три месяца Первое вдвоем!», которая помимо первичного смысла означает то, что герои, расставшись, разорвавшись из целостного единства космоса-божества (откуда «Расставание — ...Не по-божески!» (211,45)), превращаются в два индивида.

Тоска по первосуществу проходит через все стихотворение «Когда же, Господин...»:

Когда ж в <i>пратишину</i>	И как меня томил
Тех <i>первоголубизн</i>	Лжи — ломовой оброк,
Высокое плечо,	Как из последних жил
Всю вынесшее жизнь.	В дерева <i>первый</i> вздрог

Дерева — *первый* вздрог,  
Голубя — *первый* ворк.

(курсив мой — Л. Т.)

Морфемы ПЕРВО- и ПРА- играют роль знаменательных и в прозе «Живое о живом», где мать Волошина — Елена Оттобальдовна названа «ПРА — от прабабушки, а прабабушка не от возраста... было у слова Пра другое происхождение... — Праматерь, Матерь здешних мест, ее орлиным оком открытых... Верховод всей нашей молодости, прародительница Рода — так и не осуществившегося, Праматерь — Матриарх — Пра» (212,187). «Это была неразрывная пара», — напишет она о матери и сыне чуть дальше (212,188). Но Праматерь — это та Великая богиня, которая скажет о себе: «Я — природа, мать всего сущего, владычица стихий, начало всех начал, высшее божество, царица теней» (39,171).

<sup>85</sup> Теоретическое обоснование этого утверждения находим у Леви-Строса: «Чтобы появился ритуал, нужно, чтобы какой-нибудь смертный отрекся от ясных и четких разграничений вещей, свойственных данной культуре и обществу, дабы, смешавшись с животными и уподобившись им, вернуться к естеству, к состоянию, которое характеризуется половым промискуитом (смешением) и отсутствием степеней родства» (96,605).

Такие определения справедливо могут быть отнесены и к героиням цветаевских произведений. Обобщенный же образ этой богини можно обнаружить в стихотворении «Я — страница твоему перу», в котором подсознательно воспроизведена ситуация первого брака — Богини Земли и Бога Неба:

Я — деревня, черная земля.  
Ты мне — луч и дождевая влага.  
Ты — Господь и Господин, а я —  
Чернозем — и белая бумага!  
(209,411)

Следует напомнить, что эти боги в дальнейших своих вариантах до того, как воплотиться в Адама и Еву — их эманациях в земное, еще не отпавшее от божественного начала, — эманации в Адама и Лилит — его первую жену по еврейской традиции, которая так же, как и Адам, была создана Богом из глины. Не сумев убедить Адама в равенстве по происхождению, Лилит, обратившись в дух, улетает. На негодовании Лилит, ее обиде, строится стихотворение «Попытка ревности» — одно из тех, в которых прием сарказма (он использован в поэме «Крысолов», цикле «Деревья», стихотворениях «Читателям газет», «Хвала богатым» и других) становится основным элементом структурирования всего произведения: «Как живется вам с *простою* Жениной? Без божеств?... Как живется вам с *чужою, здешнею*? Ребром — любя?... Как живется вам с *трухой* Гипсовой?... Как живется вам с *сто-тысячной* — *Вам, познавшему Лилит!*» (210,243) (курсив мой — Л. Т.). Две семантические цепочки образует оппозиция Я / ОНА — истинная / ложная, в одну из которых входит возвышенная лексика (плавающий остров, мраморы Каррары, Синай, Государыня, Лилит — Я), а во вторую — низкая, или приземленная (простая, чужая, любая, здешняя, снесь, товар рыночный, труха гипсовая, сто-тысячная — ОНА).

Даже сбросив маску своего лирического двойника, Цветаева ощущает себя Лилит: «Твоя тоска по мне — тоска Адама по Лилит, ДО — первой и НЕЧИСЛЯЩЕЙСЯ! Отсюда моя ненависть к Еве», — пишет она своему «вершинному БРАТУ» Борису

Пастернаку (214,244), РАВНОСУЩЕМУ — тому, с кем ее «рас — ставили, рас — садили, ...расклеили, распаяли, ...развели, распяв, ...Не рассорили — рассорили, расслоили... Расселили... Не расстроили — растеряли... Рассовали... Разбили» («Рас — стояние: версты, мили...»). Как выяснилось во второй главе, миф в этом стихотворении создается и на уровне формы — одной словообразовательной моделью, в основе которой — приставка РАС-. Но учитывая вышесказанное, эта приставка включает в себе не только значение 'разрыва', но и паронимически сближаемая с РАЗ-, значение 'один'<sup>86</sup>

Итак, Лилит — Пра-женщина — Богиня Земли. Вспомним одно из ранних стихотворений:

На бренность бедную мою  
Взираешь, слов не расточая  
Ты — *каменный*, а я пою,  
Ты — памятник, а я летаю.  
  
Я знаю, что нежнейший май  
Пред оком вечности — ничтожен.  
Но *птица Я* — и не пеняй,  
Что легкий мне закон положен.  
(курсив мой — Л. Т.)

В стихотворении «На бренность бедную мою...» возникает оппозиция птица / камень. Для А. Голана она связана прежде всего с «раннеземледельческим (или палеолитическим?)» представлением о том, что «Отец и мать мира, Великая богиня и Великий бог, воплощались, помимо прочего, соответственно в птице и камне» (39,89).

Важно отметить, что с годами лирическое Я Марины Цветаевой (март 1921 г.), «закаменев от взлету» («Роландов рог»), все больше наделяется чертами камня (скалы, горы). Морская Афродита становится «камнем безруким» («Хвала Афродите, 4), который символизирует Рок:

<sup>86</sup> Вспомним приводимые в первой главе строки из «Поэмы Конца»: «Расстаемся. — Одна из ста?», где поэт уравнивает *рас-* и *одна*.

Каменногрудый,  
Каменнолобый,  
Каменнобровый  
Столб:  
Рок.  
(январь, 1922)

В период предэмиграционный, в «последнем слове Москвы» — стихотворении «Площадь» (1922 г.) две стихии — морская и горная — сталкиваются:

Ибо была — морем  
Площадь, кремнем став.  
.....  
Грудь, захлебнись камнем...

А спустя несколько месяцев (авг. 1922 г.) предстают «Каменной глыбой серой» — «Сивиллой», которая «выпита, сивилла: сушь».

Но как объяснить образ мая, возникающего в стихотворении «На бренность бедную мою...»? В стихотворении «Чужому», написанном в том же, 1920 году, он помещен в контекст, позволяющий прочесть в нем архетипический смысл:

Не ринусь в красный хоровод  
Вкруг древа майского.  
Превыше всех земных ворот —  
Врата мне райские.<sup>87</sup>  
(209,569)

И вновь, в книге «Миф и символ» А. Голана находим следующую информацию: «Кибеле было посвящено празднество, которое отмечалось 1 мая... устанавливали «майское дерево» — столб украшенный зелеными ветками, цветами, кусками тканей...» (39,178). Отсюда выводима не только позиция лирической героини данного стихотворения,

<sup>87</sup> Сравните со стихотворением «Так говорю. Ибо дарован взгляд Мне в игры хоровые».

отвергающей языческие торжества, но и ее опосредованная связь с богиней, один из титулов которой — богиня гор (39,178)<sup>88</sup>. «Дай мне о горе спеть: О моей горе!» (211,24), «Да не будет вам счастья долнего, Муравьи, на моей горе!» (211,29), «Гора — божество» (214,252) — вот далеко не полный перечень цитат из произведений Цветаевой, подтверждающих соприродность этого образа и лирического Я поэтессы.

Героини Марины Цветаевой также являются воплощениями-ликарами этой богини. Помимо Афродиты (39,179) к ним относятся экзальтированные плясуньи (39,170) — Маруся и мачеха, танцовщица и юнга на канате, героиня «Поэмы Конца» и героиня из стихотворения «Знаю, умру на заре! На которой из двух...»:

Пляшущим шагом прошла по земле! — Неба дочь!  
С полным передником роз! — ни ростка не наруша!  
(209,573)

Сюда же относится и эпизодический у Цветаевой образ Иштар, к которой относились такие эпитеты, как: «мать, родившая небо и землю», «мать, дающая изобилие», «госпожа вселенной», «госпожа рождения», «госпожа жизни» (39,182), отсылающие к теме материнства<sup>89</sup>. Напомним, что все эти образы — Великой Богини — Лилит — Праматери — Кибелы — результат разделения первосущества на мужское /женское<sup>90</sup>. Столкнувшись с разрывом<sup>91</sup>

<sup>88</sup> «Так Кибела считалась обитающей на вершинах гор» (39,92).

<sup>89</sup> Вспомним, приводимое выше утверждение поэтессы. «Моя любовь — это страстное материнство, не имеющее никакого отношения к детям» (212,581).

<sup>90</sup> «Индивидуальное саморазвитие происходит как выделение из уробороса, вхождение в мир и встреча с универсальным принципом противоположностей, оппозиций, разрывающих первоначальное единство, полноту в цельности. Уроборос и его преодоление тесно связаны с образом Великой матери... ассоциирующейся с землей и вообще бессознательной природой...» (115,11).

<sup>91</sup> М. М. Маковский в книге «Язык — миф — культура. Символы жизни и жизнь символов» сопоставляет и.-е. \*kel — резать, рвать (Божество порвало хаос и создало Мироздание), и.-е. \*kel — «гореть, огонь» (первоэлемент Вселенной), и.-е. \*kel — «вздвигаться ввысь» > (вертикальное положение, в частности, шеста, которому поклонялись язычники)... ср. русск. кол, ирл. saill «лес, дерево» (Мировое древо); ритуальное действие неизменно включало

первоначального единства, ритуал «стремится к непрерывности, пытается слиться с нею, хотя изначальный разрыв, произведенный мифологической мыслью (в «Поэме Конца» — «Вы слишком много думали. — Задумчивое: — Да.»), не дает никакой возможности для того, чтобы эта работа хоть когда-нибудь завершилась» (96,605):

Детский, божеский  
Жест. — Ну-с? — Впилась.  
Е—щё немножечко:  
В последний раз!  
(211,42)

В приведенном четверостишии возникает лексема «жест», позволяющая исследовать такой аспект в творчестве Цветаевой, как ритуализированная поэтическая речь. «Первоначальным элементом ритуала был жест, который для того, чтобы быть значимым, должен был быть противоестественным» (52,112). Вся «Поэма Конца» — это серия сменяющих друг друга противоестественных жестов: «Преувеличенно-плавен Шляпы взлет», «Преувеличенно-низок Был поклон», «Преувеличенность жизни В смертный час».

Противоестественность жеста в данном случае — в его преувеличенности (слово из той же семантической цепочки, что и безмерность). Поэтому псевдо-благородный жест героя, уступающего героине «честь конца. Жест занавеса» в действительности —

Жест, делающий вам честь,  
А мне разводящий мясо  
От кости. — Смешок. Сквозь смех —  
Смерть. Жест (Никаких хотений.  
Хотеть, это дело — *tex*,  
А мы друг для друга — тени  
Отныне...)  
(211,37)

в себя быстрое движение (\*kel — «быстро двигаться») и экстаз (ср. \*kel — «погружаться в экстаз»)(123,28). Значимость этих мифологем, восходящих к одному корню, в цветаевской ММ была проиллюстрирована выше.

Таинство ритуала, «Тайну Евы от древа», Цветаева подчеркивает тем, что помещает его в скобки. Это и есть — то непроизносимое<sup>92</sup> («Я, без звука: «Любовь — это значит лук Натянутый — лук: разлука» (211,35)), и священное, которое связано с «табу как максимальной сокровенностью» (187,36). В скобках произносится любовь — (Убитое — Любовь.), ибо она есть та священная жертва<sup>93</sup>, которую приносят герои «Поэмы Конца» водной стихии — выражению лирического Я поэта, который одновременно является жертвующим и жертвой. Такое противоречие приводит к тому, что в конце поэмы — в тринадцатой главе — происходит возвращение в изначальный — водный — «первобытный хаос» (52,96), что выражено в проникновении последнего в существо героя: «Сушь мужская, мощь» исчезает под его слезами — и оппозиция сухое / мокрое, то есть мужское / женское снимается: «Оди-накового Моря — рыбы». Поэма завершается «совместным плачем», приводящим к такому «Концу»:

И в полые волны  
Мглы — сгорблен и равн —  
Бесследно — безмолвно —  
Как тонет корабль.

Так, с окончанием поэмы, окончанием структурирования поэтической ткани поэтами, «выменявшими чудо на число» («Ищи себе доверчивых подруг...»), придавшими чуду-чувству форму-поэму, оканчивается гармония «Мира, хаосу вразрез», построенного на созвучьях и подкативший с прочтением катарсис тонет в хаосе антисловесного<sup>94</sup>. Жесты в «Поэме Конца» проходят своеобразную градацию — от

<sup>92</sup> Е. Н. Соболевская, анализируя цикл стихотворений, посвященных В. Иванову, пишет о том, что третье стихотворение «выступает в качестве конкретного воплощения «в жизнь (текст) главного завета символизма о великом таинстве священного безмолвия как единственном пути истинного художника» (177,209), имея в виду «молитвенную форму умного делания» (177,208).

<sup>93</sup> О «Факте святости жертвы» — см. В работе Топорова «О ритуале» (187,37–38).

<sup>94</sup> «Жест резко отделяется от словесного и переходит в совершенно иную знаковую плоскость. Он должен создавать иллюзию словесной пус-

«рвущих одежды» и «скручивающих в жгут» до «разводящих мясо От кости», приводящих к жестам смерти с «Воплем вспоротого нутра». Но «Вопль, эрректильно воздетая рука, судороги — все это признаки некоего *оргастического состояния словесности*» (254,37) (курсив мой — Л.Т.), с которым связаны жесты трагедий и торжеств — жесты дионисийского шествия<sup>95</sup>, носившего экстатический характер. Сопровождавшие Диониса вакханки, сатиры и менады иногда с корнем вырывали деревья. Этот момент подсознательно заложен в основу одного из стихотворений поэтического цикла «Деревья», на уровне семантического маркированного библейской традицией

Кто-то едет к смертной победе.  
У деревьев — ЖЕСТЫ ТРАГЕДИЙ.  
Иудеи — жертвенный танец!  
У деревьев — трепеты таинств.  
(выделено мною — Л.Т.)

Жест занавеса — непроизносимая жертва любви в «Поэме Конца» — сменяется в этом стихотворении «разорванной завесой», когда обнажаются «жесты надгробий», завершающие «жертвенный танец», выражающий дионисийскую — стихийную часть ее поэтического космоса.

На основании вышесказанного можно заключить, что греческая составляющая цветаевской ММ являет себя на двух уровнях:

— формы ( см. выше — выводы относительно enjambement, разорванных синтагм и слов, мчащегося метра и интонации выкрика);

— содержания: лейтмотивной, так называемой дионисийской лексики (см. упомянутые образы вакханок и nereid, лейтмотив

тоты, остановки, зияния, в которых помещается недифференцированный хаос как само воплощение антисловесного» (255,30), — читаем у М. Ямпольского (курсив мой — Л.Т.). Примечательно и замечание В. Н. Топорова: «мифопоэтическое являет себя как творческое начало эктропической направленности, как противовес угрозе энтропического погружения в бессловесность, немоту, хаос» (189,4).

<sup>95</sup> Греч. tragodia — «песнь козлов» — козлоногих сатиров — спутников бога Диониса (165,381).

танца и все ипостаси Великой богини) и цветаевской мифопоэтической ММ, предполагающей овладение «Чужим».

Вакханалии противостоит начало аполлоновское, текущее в водах цветаевской Леты и Стикса, образах Эвридики, Офелии, Ариадны и дочери Иaira, а также — в мире, построенном на созвучьях. Такие выводы сделаны на основании анализа МИФОЛОГЕМЫ ВОДЫ — основной в творчестве Цветаевой, несущей античную, библейскую, германо-скандинавскую и славянскую культуры. Исследована и инвариантная пара ОН-ОНА, коррелирующая с парой мать-сын и заполненная героями на основании МИФА О РАЗРОЗНЕННОЙ ПАРЕ, который связан с темой античного рока и архетипической ситуацией «первого брака». Он вошел в основной миф — О СОБЛАЗНЕ ВЫСОТОЙ, связанный с богоборческими мотивами, понятиями кощунства как «Иерархического несоответствия» и образом Психеи — существом небесным и оргиастическим одновременно — образом, иллюстрирующим амбивалентность цветаевских героев. Именно Психея участвует в жертвенном танце Иудеи, пляске Маруси и мачехи и неистовстве морской волны, из пены которой рождается поэзия Марины Цветаевой, до сих пор соблазняющая читателей и исследователей.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В книге «Мифы Марины Цветаевой» исследована мифологическая подоснова творчества поэта как элемент мировидения, для которого характерны:

1. циклическая концепция мира, нашедшая поэтическое выражение в образе круга как идее тождества пространства и времени и многочисленных вариантах инвариантных образов (Великой богини и Божественного дитяти), которые все суть «очередной Лик — единого»;
2. иррационализм, выраженный во взгляде на творчество как на чару и наваждение («Мра — ремесло»);
3. интуитивизм, подтвержденный самим поэтом («Все мое писанье — вслушиванье»);
4. музыкальность на уровне лексическом, фонетическом (магия эвфонии) и идеологическом (ощущение себя вагнерианкой);
5. прием иронии, переходящей в сарказм в поэме «Крысолов», стихотворениях «Хвала богатым», «Читателям газет», «Попытка ревности», отдельных сценах из «Поэмы Конца» и других произведениях;
6. синтез разных традиций:
  - а) библейской — мифологема дерева (и его коррелята — горы) как алломорфный образ по отношению к своему античному двойнику (Олимпу); реминисценции на уровне цитат сюжетов и образов, два из которых — Ева и Лилит — стали матрицей для построения парадигмы последующих женских образов, а пара Саул/Давид — лейтмотивной;
  - б) античной — мифологема воды, несущая два значения — аполлоновское (лейтмотивная река забвения Лета) и дионисийское (пляшущая nereida-душа), объединившая в две ассоциативных цепочки героинь из разных культурных традиций: Ариадну — Эвридику — Ярославну — Офелию — дочь Иaira — по признаку 'статичности' моря (реки) — границы-разлуки; Афродиту — Амазонку — Магдалину — Марусю — Маринку — Мариулу — Мнишек — Мадлен — по признаку 'движения' волны-изменчивости;

- в) германо-скандинавской — архетип Девы-Воина, ставший инвариантным по отношению к образам Царь-Девы и Ж.д'Арк и положенный в основу мифа о разрозненной паре, мотив «проклятого золота», локальный миф о пригороде;
- г) средневековой — оппозиция душа / тело, конкретизацией которой являются образы Психеи / Евы; образы архангелов и серафимов; понятие иерархии как кощунства, выраженное лейтмотивным образом лестницы; культ рыцарства;
- д) романтической — оппозиции там /здесь, небо /земля, он /всякий, один /все, черное /белое; бунт против рассудочности, пафос богоборчества, испытавший также влияние античной традиции;
- е) символической — реминисценции и образы из символистской литературы (бездны Бодлера и снежные метели Блока), магия звука в ее стихах;
- ж) фольклорной — былины «Добрыня и Маринка», положенной в основу «Переулочков», сказки «Упырь» — в основу «Молодца», других сказок, преданий и легенд (о Крысолове); прием гиперболизации в поэмах «Егорушка» и «Царь-Девы»; различные виды заговоров в цикле «Сугробы» и поэме «Переулочки», частушечные ритмы; фольклорные образы птиц (в сборниках «Версты-1» и «Версты-2», «Лебединый стан» и частично — в других книгах), контаминирующие с античной традицией через лейтмотив ветра, образующий ассоциативную цепочку ветер-дыхание-душа-Психея, а также образ коня как посредника между двумя царствами (в поэме «На Красном коне»);
- з) влияние духовных стихов (стихотворный цикл «Георгий», поэма-сказка «Егорушка»);
7. создание авторских мифов — МИФА О СОБЛАЗНЕ ВЫСОТОЙ (ЧУЖИМ, слабостью, бесстрашием), включившего МИФ О «БЕЗМЕРНОСТИ В МИРЕ МЕР», выраженный также на уровне формы (обилием enjambement, сложных предложений; рвущихся на короткие синтагмы и слов, разбиваемых на морфемы анафорическими повторами, интонацией восклицания) и МИФ О РАЗРОЗНЕННОЙ ПАРЕ (равной с равным, сильной со слабым — матери с сыном /мачехи с пасынком, разлученные любовники);

8. отказ от бытовой эмпирии, временной и географической приуроченности при обращении к мифам книжным («И зачем мне знать, что пахнуло Нилом От моих волос?») с одной стороны, а с другой — столкновение с темами истории (в циклах «Марина», «Стенька Разин» и «Андрей Шенье», в ранних стихах о Наполеоне и герцоге Рейхштадском, с образом которого связан МИФ ОБ ОРЛЕНКЕ, в более поздних — о Жанне д'Арк) и современности (сборник «Лебединый стан», как гимн добровольческой армии Корнилова).
9. модель мира, построенная мифопоэтическим мышлением Цветаевой образно выглядит так: ДЕРЕВО (его коррелятами выступают гора и лестница) одушевленное, ветвями которого разговаривает ветер — символ «дуновения вдохновения», лейтмотивный, сквозной (от «сквозняка») образ, ибо он — дыхание-душа поэтов — «сросшихся» ветвей. Кроны этого дерева уходят в «Небо поэта» («Гора в небе»). Поэтому «У деревьев — жесты трагедий»: в них заключен проклятый вопрос цветаевского творчества — о греховной природе поэта, выросший в миф О СОБЛАЗНЕ ВЫСОТОЙ. На пространственном уровне дерево — знак вертикали, соединяющий дольний мир (скорее — водный, чем земной) — горизонталь — и горный (небо поэтов).
- МИФ О СОБЛАЗНЕ ВЫСОТОЙ связан также с архетипическим мотивом «первого брака» как результата разделения первоначала на мужское и женское — брата и сестру. Отклик этого космогонического сюжета — в стихотворениях «Брат», «Клинок», сцене из «Поэмы Конца», в таких парах, как Федра-Ипполит, мачеха-гуслир, являющихся инвариантами пары мать-сын, а также восторженных для Цветаевой образах Цезаря и Лукреции, в основу отношений которых легло incestуозное начало. Разделение приводит цветаевских героинь к постоянному стремлению слиться с равным, которое порождает миф о РАЗРОЗНЕННОЙ ПАРЕ — союзе равносильных: Зигфрида и Брунхильд, соприродной таким цветаевским героиням, как Царь-Девы, Жанна д'Арк — в силу мужского начала, а также союзе Егорушки и Маринушки — лирического Я поэтессы, Елены и Ахиллеса, Дон-Жуана и Кармен, Пушкина и Гончаровой — по отмеченности роковым влиянием на судьбы, Марины Мнишек и Димитрия — по признаку мятежной

гордыни. Такие пары, как Ариадна — Тезей, Эвридика — Орфей, Суламифь — Соломон, Ярославна — Игорь, Офелия — Гамлет включены в миф о разрозненной паре постольку, поскольку они также разъединены роковыми обстоятельствами.

Еще один соблазн — бесстрастия (модификация понятия 'высоты' — «Тем ты и мил, Что небесен») представлен в таких парах, как Георгий и царевна, Даниил и безымянная «рыжая девчонка», гуслир и Царь-Девица. Последняя пара связана также соблазном слабости и соприродна таким, как Сивилла-младенец, дочь Египетская-Моисей, Агарь-сын, которые явились конкретизацией архетипической (для Цветаевой) пары матери-сына и архетипических (в юнговском понимании) образов Матери-Земли и божественного ребенка (отрока — Ганимеда, откуда еще одна имплицитная пара Зевс-Ганимед и названная в тексте — Саул-Давид).

Лейтмотивная пара мать-сын связует литературный миф и эмпирическую реальность: в отношениях Цветаевой с мужчинами всегда звучала интонация материнской любви. Такой же вывод можно сделать и относительно пары равносущих: «вершинный» брат Цветаевой — не кто иной, как Борис Пастернак. В этом случае вновь конкретизируется архетипическая ситуация «первого брака». Так что, соблазн Чужим, частью которого является «страсть к преступившему», создающая, согласно Цветаевой, поэта, относится и к мифу о разрозненной паре родственных душ, которые для Цветаевой более плотские («Утоли мою душу. Итак: утоли уста»), чем тела, без любви превращающиеся в тени. Ибо порхающая Психея, живущая по легким законам птиц, прежде всего, — «гостья уст», или бабочка, переносица пыли цитат и реминисценций с ветки на ветку цветущего дерева поэзии.

Алломорфом дерева у Цветаевой может быть и лестница. В отличие от горы (скалы) — еще одного алломорфа дерева — мифологемы, связанной с отождествлением (Агарь — одно из многих лирических Я поэтессы — переводится как гора Синай), лейтмотивный образ лестницы связан с идеей иерархии и кощунства — как иерархического несоответствия. Ибо библейская ассоциация (лестница Иакова) не мешает ей трансформироваться в лестницу соблазнов, по которой герой поэмы «Переулочки» поднимается к колдунье Ма-

ринке (еще одному воплощению лирического Я Цветаевой), увлекающей его в «лазорь» своей ворожкой, соприродной, по мнению Цветаевой, творчеству. Ибо «нет стихов без чары», и вся поэзия — это наваждение. Но такая поэзия, напоминающая, скорее, ворожбу в заговоре, нередко звучит «поверх державна воркота Божья» и приводит к ощущению греховности творящего. Последнее утверждение подкреплено литературными источниками: пушкинскими (песня из «Пира во время чумы») и гетевскими (страданиями Вертера) произведениями, воспринятыми поэтом как провокация к гибели («Все, все, что гибелью грозит, Для сердца смертного таит Незыблемы наслажденья»).

Мифопоэтический подход к творчеству Цветаевой предполагает обращение к трем контекстам (трем ступенькам лестницы): биографическому — основному источнику авторских мифов, историко-мифологическому, из которого вышли трансформированные книжные мифы, и архетипическому — уровню подсознательного проникновения в мифофонд. Первая ступенька такой лестницы — «Поэма Лестницы», хотя уже там присутствует аллюзия на лестницу Иакова (ступеньку вторую), третья ступенька — ствол дерева мирового, кроны которого — в верхнем мире, корни — в нижнем («лестница — водопад В ад»). При таком подходе мифологема горы также состоит из трех уровней, помимо пространственной классификации, подчеркивающей ее медиумическую функцию («Гора верх земли и низ неба»): прототипического — Петрина холма в Праге, религиозного — горы Синай — и архетипического — центра мира.

Первые два уровня, предполагающие сознательный подход, могут быть взаимопереходными в том случае, если поэтесса мифотворит жизнь. Так, «Песня о Нибелунгах» оживает в ее быте, превращая примус в огненное кольцо Зигфрида, а мотив «проклятого золота» наряду с библейским источником («Есть такая дурная басня — Как верблюды в иглу пролезли») навсегда определяет отношение к богатству. Своего сына Мура она увидит Моисеем только потому, что он спит в корзине, как плывущий по реке младенец-пророк. В греческой мифологии ее привлекут образы Кастальского тока, с которым она саркастически отождествит очередь, и подземной реки Леты, давшей дождливой Праге метонимическое название «летьского

города». Из словаря средневековья она заимствует символ чистилица, наполнив его новым смыслом с помощью поэтической этимологии (чистилице — от слова «чистить») и отождествив с ним быт.

Автор данной работы берет на себя смелость говорить и об эманации образа Психеи, названной когда-то «летчицей», которая «нереидою по-лощется» («Душа» (1923г.)) в «Поэму Воздуха» (1927г.), написанную «В дни Линдберга» — американского летчика: «Полощется...Плещется.. И вот — Не жалейте летчика! Тут-то и полет!» (211, 140)

Что касается бессознательного начала в ее творчестве, то оно также может соприкасаться с биографическим. И если сюжет переселения в Египет (Исход) имеет биографический подтекст — эмиграцию Цветаевой, то есть как бы бегство из родины рабства, то архетипический смысл этого выхода за границу (в данном случае — страны) — погружение в хаос, находящийся за оградой-космосом, символ которого — круг. Это относится и к архетипу божественного ребенка, воплотившемуся в художественных образах Давида, Даниила, Моисея, Ипполита, Георгия, гусяра, Гамлета, которые можно обнаружить в их прототипах О.Мандельштаме («божественном мальчике»), Мидлине («Отроке»), С.Эфроне («Георгии»), А.Штейгере («сироте»).

При таком подходе легко найти и образную доминанту той или иной ассоциативной цепочки одного архетипического образа. Так, Психея-душа, порхающая гостья уст, вызывает к жизни не одну героиню, в которой воплотилось лирическое Я поэтессы: Афродиту, Федру, Магдалину, Маринку, Марусю, Мнишек, Мариулу, Кармен, Мадлен — вдохновенных свободой, пляшущих, подвижных, как волна-нереида, героинь дионисийских. Архетип Евы — хозяйки дома — заложен в таких образах, как мать Агарь, верная жена Ярославна, верная (этимологически) Ариадна, плотская пустой красотой Елена.

Решается и возникающая проблема контаминации разных культурных традиций в творчестве поэта. Так, основная мифологема, которая структурирует цветаевскую модель мира и питает древо поэзии (вертикаль, Бытие), стоящее в центре этого мира и соединяющее горное и дольное, высыхающее тогда, когда оно оборачи-

вается скалой, — МИФОЛОГЕМА ВОДЫ, выраженная в образе моря, этимологически и семантически связанного с именем самой поэтессы, а также в образах океана, рек, ручьев (мира дольного) и дождей, — несет опыт античной, библейской, германо-скандинавской и славянской культур, при том, что исходной является все же ГРЕЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ (так же, как и в случае с МИФОЛОГЕМОЙ ГОРЫ — библейская).

Именно она позволила рассмотреть эту мифологему как состоящую из двух начал — аполлоновского и дионисийского, гармоничного и оргиастического, которые характерны для творчества поэтессы в целом. Гармония для Цветаевой в *этом* мире деформируется в негативную данность, уравновешенность «мира мер», замкнутое пространство, жизненное только для Евы, или заключенное в рабском существовании горы-Агари и «выбывшей из живых» — Сивиллы. Гармония — это и состояние теней Аида, не вкусивших крови, это дочь Иaira, пришедшая из *того* мира тленом, и Эвридика, не пожелавшая вернуться на землю. «Гармонию» приносят воды подземной Леты — реки забвения жизни. Напротив, тема оргазма у Цветаевой всегда связана с жизнью, даже если такая жизнь требует жертв («Жизнь: ножи, на которых пляшет Любящая. — Заждалась ножа!» — потенциальная реплика Психеи) и несет в своих водах лиру растерзанного неистовыми вакханками Орфея — воплощенную гармонию космоса-божества.

Анализ на уровне ритмико-интонационном, фонетическом и морфологическом позволил сделать такие выводы: гармония — это эвфония («хаосу вразрез Построен на созвучьях Мир»), а оргия — это рвущаяся структура текста, выраженная, прежде всего, в синтаксисе, в котором главная роль принадлежит тире и дефису, разрывающим синтагмы и фонетические слова («Мир, ...разъединен, Мстит»), enjambement — как нарушениях меры строки, поскольку порыв безмерности в ее поэзии выходит за узкие границы стиха. Словом, это вакханалия текстов: «Иудеи жертвенный танец», «мазурка — море — смерть — Марина», Комаринская из «Царь-Девы» и т. д..

Ритуализованная поэтическая речь, выраженная в лейтмотивном слове «жест», которая призвана организовать этот хаос в би-

нарные оппозиции (я /они, правое /левое, истинное /неистинное, там /здесь, Бытие /быт, верх /низ, жизнь /смерть), создающие семантический балласт большинства ее произведений, действительна на уровне формы. Изначальный разрыв, произведенный мифологической мыслью, увлекает глубинный смысл произведений все дальше в хаос — в пещеру, за границу, к демоническому равносильному партнеру («Азраил — последний любовник»). Миф становится семантической реальностью, определяющей быт, способной превратить «свистящую гущу аббревиатуры» (СССР) в петлю, которую поэт накинёт себе на шею.

Так, созданные поэтическим воображением мифы актуализируют свои вербальные возможности, требуя от читателя и исследователя такого подхода, при котором текст рассматривается как жизнеспособный организм, создающий вокруг себя функциональное пространство, проникнуть в которое возможно, лишь исследовав его внутренние законы.

## Список использованных источников

1. Автономова Н. С. Миф: хаос и логос // Заблуждающийся разум. — М: Политиздат, 1990. — С.30–58.
2. Адмони В. Марина Цветаева и поэзия XX века // Звезда. — Спб., 1992. — № 10. — С. 163–169.
3. Айзенштейн Е. О. Символика «стекла» в творчестве М. Цветаевой // Науч. докл. высш. шк. Филологические науки. — М., 1990. — № 6. — С.10–17.
4. Аксютин В. Поэтическое богословие Марины Цветаевой // Вестник РХД 147. — 1986. — С.126–163.
5. Александров В. Ю. Фольклоризм М. Цветаевой: (Стихотворная поэтика, жанровое своеобразие). — Автореф. дисс... д-ра филологич. наук / Моск. гос. педин-т. — М., 1989, 16 с.
6. Александров В. Ю. Загадка в поэтической структуре поэмы М. Цветаевой «Молодец» // Анализ художественного произведения. — Киров, 1993. — С.114–152.
7. Аничков Е. В. Язычество и Древняя Русь. — СПб., 1914.
8. Аронова Л. И. Анализ стихотворения М. Цветаевой «Расстояние: версты, мили...» (Язык и композиция) // Язык и композиция художественного текста. — М., 1983. — С.45–51.
9. Афанасьев А. Происхождение мифа. — М., 1996.
10. Баевский В. С. «Генералам двадцатого года» М. Цветаевой: текст, подтекст и затекст // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1992. — Т.51, № 6. — С.43–50.
11. Барковская Н. В. Образ Кармен в культурном контексте: (А. Блок, М. Цветаева, В. Набоков) // Время Дягилева: Универсалии серебряного века. Третьи Дягилевские чтения. — Пермь, 1993. — Вып.1. — С.148–155
12. Барт Р. Из книги «Мифологии» // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / под ред. Г. К. Косикова. — М: Прогресс, Универс, 1994. — С.46–130.
13. Безменова С. А. Поэма М. Цветаевой «На Красном коне»: К проблеме жанра // Художественное творчество и литературный процесс. — Томск, 1985. — Вып.7. — С.114–126.

14. Белецкий А. И. Собрание сочинений в 5-ти тт. — К.: Наукова думка, 1971. — С. 79.
15. Белкина М. Скрещение судеб: Попытка Цветаевой, двух последних лет ее жизни. Попытка детей ее. Попытка времени. — М.: Книга, 1988. — 527 с.
16. Белова Л. А. «Малиновые мелодии и непобедимые ритмы» Цветаевой // Русский язык за рубежом. — М., 1992. — № 5/6. — С. 82–86
17. Белый А. Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994. — 528 с.
18. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». — М., 1929.
19. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. — М.: Издание Московской патриархии, 1988, 1372 с.
20. Библейский словарь: Энциклопедический словарь / Сост. Эрик Нюстрем / Пер. со швед. под ред. И. С. Свенсона. — Торонто, 1987.
21. Блок А. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания современников. — М.: Правда, 1989. — 592 с.
22. Богомолов А. С. Античная философия. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. — 386 с.
23. Бродский И. Об одном стихотворении // Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Т. 2. — Минск: Эридан, 1992, С. 396–449.
24. Брюсов В. Сегодняшний день русской поэзии // Русская мысль. — 1912. — № 7 — С. 25.
25. Бурого С. Б. Музыка поэтической речи. — Киев: Дніпро, 1986. — 181 с.
26. Ванечкова Г. «В лете́йском городе живу...»: (Прага и Марина Цветаева). — Урал, 1992. — № 10 — С. 148–164.
27. Ванечкова Г. Символ «рябины» в поэзии Марины Цветаевой и его перевод. — Pr: Ceskosloven rusistika, 1982. — год 27. — С. 5, 197–201.
28. Варина С. Н. Особенности образования окказионализмов в поэтическом творчестве М. Цветаевой («Деревья») // Юбилейный сборник (20 години Великотърновски университет 1963–1983) Кн. 1. Езикознание. — Велико Търново. — 1983. — С. 61–67.

29. Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Историческая поэтика. — М.: ВШ., 1989. — 406 с.
30. Волков Л. А я серебрюсь и сверкаю. Очерки о жизни и творчестве Марины Цветаевой. — М., 1994.
31. Воспоминания о Марине Цветаевой: сборник / Сост. Л. А. Мнухин, Л. М. Турчинский. — М.: Советский писатель, 1992. — 592 с.
32. Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. — Минск: Навука і тэхніка, 1993. — 478 с.
33. Гадамер Г. Г. Истина и метод. — М.: Мысль, 1988.
34. Гадамер Г. Г. Миф и разум // Актуальность прекрасного. — М., 1991.
35. Гаспаров М. Л. «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: опыт интерпретации // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. — М.: НЛО, 1995. — С. 307–315.
36. Гаспаров М. Л. Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. — М.: НЛО, 1995. — С. 307–315.
37. Гаспаров М. Л. Слово между мелодией и ритмом // Русская речь. — М., 1989. — № 1. — С. 3–9.
38. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890–1925 годов в комментариях. — М.: ВШ, 1993. — 272 с.
39. Голан А. Миф и символ. — М., 1995.
40. Голицына В. Н. М. Цветаева об А. Блоке: (Цикл «Стихи к Блоку») // Ученые зап. Тарт. ун-та, 857. Блоковский сб. — Тарту, 1989. — Вып. 9. — С. 99–113.
41. Голицына В. Н. Цыганская тема в творчестве М. Цветаевой и некоторые вопросы пушкинской традиции // Проблемы современного пушкиноведения. — Л., 1986. — С. 86–102.
42. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987.
43. Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI–XIX веков. / Сост. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. — М.: Моск. рабочий, 1991. — 351 с.
44. Гомер. Илиада: Пер. с др.-греч. Н. Гнедича. — М.: Худ. лит., 1986. — 384 с.
45. Гончаров Б. Н. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. — М.: Наука, 1973. — 275 с.

46. Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. — Новосибирск: Наука, 1994. — 330 с.
47. Горбаневский М.В. «Мне имя — Марина...»: Заметки об именах собственных в поэзии М. Цветаевой // Русская речь. — М., 1985. — № 4. — С.56–64.
48. Горчаков Г. О Марине Цветаевой глазами современника. — Antiquari, 1993. — 233 с.
49. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972. — 350 с.
50. Гуревич А.Я. Средневековый героический эпос германских народов // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. — М.: Худ. лит., 1975. — С. 5–26.
51. Дацкевич Н., Гаспаров М. Тема дома в поэзии Цветаевой // Здесь и теперь. — М., 1992. — № 2. — С. 116–130.
52. Евзлин Л. Космогония и ритуал. — М: Радикс, 1993. — 344 с.
53. Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой: конфликт лирического героя и действительности. — Wiener Slavistischer almanach. Sonderband 30. — Wien, 1990.
54. Ельницкая, С. «Возвышающий обман»: Миротворчество и мифотворчество Цветаевой. Текст. / С. Ельницкая // Нордические симпозиумы по русской литературе. М. Цветаева. Вермонт, 1992. — С. 45–61.
55. Еремина В.И. Ритуал и фольклор. — Л: Наука, 1991. — 207 с.
56. Жильцова В.В. О некоторых семантических и стилистических свойствах знаков препинания в поэзии Марины Цветаевой // Средства русского языка: семантика, функция, изучение. — Тула, 1994. — С. 121–131.
57. Забылин М. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. — М: Принтшоп, 1990. — 616 с.
58. Зеленин Д.К. Тотемический культ деревьев у русских и белорусов // Известия АН СССР. — Серия 7. — Отд. общ. наук — 1933. — № 8.
59. Зубова Л. В. Поэзия М. Цветаевой. Лингвистический аспект. — Л: ЛГУ, 1989. — 264 с.
60. Зубова Л.В. Модель народно-аппозитивных сочетаний в поэзии Марины Цветаевой // Язык русского фольклора. — Петрозаводск, 1983. — С. 49–58.

61. Зубова Л.В. Античность в поэзии М. Цветаевой. // Античность в контексте современности. — М., 1990. — С.125–127.
62. Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет. — М: Информатика и педагогика, 1979.
63. Иванов В.В. Метр и ритм в «Поэме Конца» М. Цветаевой // Теория стиха. — Л., 1968. — С.168–201.
64. Иванов В.В. О воздействии «эстетического эксперимента» А.Белого // А.Белый. Проблемы творчества: Статьи, восп., публ. Сб. — М.: Сов.писателы, 1988. — С.338–366.
65. Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. — М: Наука, 1976.
66. Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). — М., 1969.
67. Иванов Вяч. По звездам. Статьи и афоризмы. — СПб., 1909. — С.40.
68. Иваск Ю. Цветаева. (Предисловие и примечание Шевеленко И. Д.) // Звезда. — СПб., 1992. — № 10. — С. 73–77.
69. Исупов К.Г. Русская эстетика истории. — СПб., 1992. — С. 155.
70. Каган Ю.М. О еврейской теме и библейских мотивах в поэзии Марины Цветаевой: Опыт толкования нескольких стихотворений // De visu. — М., 1993. — № 13. — С. 55–61.
71. Каган Ю.М. Марина Цветаева в Москве: Путь к гибели. — М: Отечество, 1992. — 237 с.
72. Cassirer E. Symbol, myth and culture: Essays and lectures. — 1935–1945. — P.60.
73. Катаева-Лыткина Н.И. 145 дней после Парижа // Литобоз. — М., 1990. — № 11.
74. Кембалл Р. «Ни с теми, ни с этими» — тернистый путь Марины Цветаевой // Одна или две русских литературы? — Ред. ж. Нива. — Lausann: L'age d'homme, 1981. — С.41- 51.
75. Киперман Ж. «Пророк» Пушкина и «Сивилла» Цветаевой: (Элементы поэтической теологии и мифологии) // Вопросы литературы. — М., 1992. — № 3.
76. Кирпичников А. Св.Георгий и Егорий Храбрый. Исследования литературной истории христианской легенды. — СПб., 1989.

77. Клинг О. А. Миф о «Лебедином стане» — миф в «Лебедином стане». // «Лебединый стан», «Переулочки» и «Перекоп» Марины Цветаевой. — Четвертая международная научно-тематическая конференция. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой. — 1997. — С. 156–167.

78. Козина Н. А. Антонимия в очерке М. Цветаевой «Мой Пушкин» // Проблемы семантики. — Сб. научных трудов латвийского университета им. П. Стучки. — Рига, 1981.

79. Козлова Л. Н. Одинокий дух: М. Цветаева. Душа и ее путь. — М: Прометей: Союз искусств «Laterna Magica», 1992. — 120 с.

80. Козлова Л. Н. Безумье всех тысячелетий. К истокам Марины Цветаевой. — М: Агентство «Док», 1994. — 192 с.

81. Козовой В. Марина Цветаева: Две судьбы поэта / Козовой В. Поэт в катастрофе. — М: Гнозис. Paris: Institut d'Etudes Slaves. — 1994. — С. 287–330.

82. Кокеладзе Р. Г. О двух способах образования окказиональных фразеологизмов в поэмах и драмах М. Цветаевой (стяжение и контаминация) // Труды Тбилисского университета. — Тбилисси, 1987. — Т. 276 (1).

83. Кононенко Е. Н. Г. Р. Державин в творчестве М. Цветаевой // Вопросы русской литературы. — Львов, 1985. — Вып. 2. — С. 44–49.

84. Коркина Е. Б. Лирический сюжет в фольклорных поэмах Марины Цветаевой // Русская литература. — Л., 1987. — № 4.

85. Косман Н. Иерархия жертвенности в трагедии Цветаевой «Ариадна» // Gradua te essays on Slavic languages and literatures. — Pittsburg, 1989 — Vol. 2. — P. 72–83.

86. Крадожен Е. М. Литературная норма и черты идиостиля М. Цветаевой // Становление и развитие норм русского языка XVII–XX вв. — Хабаровск, 1986. — С. 119–136.

87. Крохина Н. П. Мифопоэтизм А. Блока в контексте символического мифомышления // Известия АН СССР. — Серия 7. — Отд. общ. наук, 1933. — № 8.

88. Крохина Н. П. Мифопоэтические аспекты литературы XIX–XX веков // Начало: Сб. работ молодых ученых. — М., 1990. — С. 171–188.

89. Кудрова И. В. Версты, дали...: Марина Цветаева. 1922–1939. — М: Сов. Россия, 1991. — 368 с.

90. Кудрова И. Загадка злодеяния и чистого сердца // Звезда. — СПб., 1992. — № 10. — С. 144–150.

91. Кудрова И. «И проходишь ты над своей Невой...» (М. Цветаева и А. Блок) // Ленинградская панорама. — Л., 1988. — С. 401–422.

92. Е. Л. Кудрявцева: Библиография по чтению, анализу и интерпретации поэтических текстов М. И. Цветаевой / Составитель — Кудрявцева Екатерина Львовна. М., 2002.

93. Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции и Рима. — М: ВШ, 1990. — 351 с.

94. Курланд Р., Матус А. Символическое значение слова в поэзии: (На материале слов «черный» и «белый» у М. Цветаевой и слова «зима» у А. Тарковского) // Современные проблемы русской филологии. — Саратов, 1985. — С. 91–98.

95. Лаврова Е. Л. Античные, библейские и средневековые мифы в поэтике М. Цветаевой / Автореф. дис... д-ра филологич. наук: Горл. пед. ин. иностр. яз. им. Н. К. Крупской. — Горловка, 1990. — 32 с.

96. Леви-Стросс К. Структура мифов // Структурная антропология. — М., 1985.

97. Levi-Stross C. Mythologiques. IV. L'Homme nu. — P., 1977. — P. 605.

98. Липовецкий М. Н. Содержательность сказочной жанровой формы в поэме М. Цветаевой «Царь-Девница» // Содержание и форма в языке и литературе. — Свердловск, 1988. — С. 111–118.

99. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л: Наука, 1984.

100. Лосев А. Ф. Миф — Число — Сущность. — М: Мысль, 1994. — 919 с.

101. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. — Киев: Collegium, 1994. — 285 с.

102. Лосская, В. Марина Цветаева в жизни. Неизданные воспоминания современников. Текст. / В. Лосская. М.: Культура и традиции, 1992. — 348 с.

103. Лосская В. Бог в поэзии Цветаевой // Вестник РХД 135. — 1981. — С. 171–180.

104. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. — Л: Просвещение, 1972.

105. Лотман Ю., Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Ученые Зап. Тарт. ун-та. Тарту. — Вып. 308. — С.282–305.
106. Львова С. Н. Своеобразие повтора в поэзии Марины Цветаевой // Русская речь — М., 1987. — № 4. — С.74–79.
107. Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Ученые Зап. Тарт. ун-та. Блок. сб. 3. — Тарту, 1979. — Вып. 459. — С.3–33.
108. Малкова Ю. В. Мифопоэтическое слово в поэзии М. Цветаевой (Нарратив и архетип) // Творчество писателя и литературный процесс. — Иваново, 1994. — С.83–92.
109. Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. — Л., 1986.
110. Малинкович И. Своя чужая песнь: «Крысолов» Марины Цветаевой // Лит. обоз. — М., 1992. — № 11/12.
111. Маневич Г. И. Самоубийство Марины Цветаевой: В зеркале мирозерцания Ф. Достоевского // Маневич Г. И. Оправдание творчества. — М., 1990. — С.137–179.
112. Марков В. А. Литература и миф: проблема архетипов (К постановке вопроса) // Тыняновский сборник. — Рига, 1990.
113. Медведева К. А. Стихи о Сивилле, Орфее и Эвридике как звено концепции поэта в лирике М. Цветаевой начала 20-х гг. // Некоторые проблемы русской и зарубежной литературы. — Владивосток, 1974. — С.16–28.
114. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М: Наука, 1976.
115. Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. — М., 1993. — № 2. — С. 9–62.
116. Меркулова Т. Н. Некоторые идейно-художественные особенности поэзии М. Цветаевой и Р.-М. Рильке // Начало: Сборник молодых ученых. — М., 1993. — Вып.2. — С.136–147.
117. Мещерякова И. А. Библиейские мотивы в творчестве М. Цветаевой 1910-х годов. Текст. // Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция : Сборник докладов. — М., 1998.
118. Микушевич В. Лебединая песня новой души (Теодицея Марины Цветаевой) // Здесь и теперь. — М., 1992. — № 2. — С.156–179.

119. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учен. Зап. Тарт. ун-та. Блок. сб. 3. — Тарту. — 1979. — Вып. 459. — С. 76–120.
120. Миркина З. А. Огонь и пепел: (Духовный путь Марины Цветаевой) // Лекции по философии истории. — М.: ЛИА «ДОК», 1993. — 268 с.
121. Мирская В. А. Категория времени в лирических произведениях (На материале стихотворного цикла М. Цветаевой «Двое») // Системно-структурные отношения в языке. — Саранск, 1984. — С.80–97.
122. Митрофанов Ю. Г. Принципы ассоциативного повествования и конфликт в «Поэме Конца» М. Цветаевой // Художественное творчество и литературный процесс. — Томск, 1988. — Вып.10. — С.145–163.
123. Маковский М. М. Язык — Миф — Культура. Символы жизни и жизнь символов. — М., Русские словари, 1996. — 329 с.
124. Мифы народов мира. Энцикл. в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Сов. энциклопедия. — Т.1. — 1991. — А-К. — 671 с. — Т.2. — 1992. — К-Я. — 719 с.
125. Миф — фольклор — литература. — Л: Наука, 1978.
126. Мнухин Л. А. Марина Цветаева. Библиография (В соавторстве с Т. Гладковой). — Париж, 1982.
127. Мусатов В. В. Об одном пушкинском сюжете в «диалоге» М. Цветаевой и О. Мандельштама 10-х гг. // Проблемы современного пушкиноведения. — Л., 1986. — С.103–111.
128. Налимов В. В. Спонтанность сознания. — М: Прометей, 1989.
129. Небесная арка: М. Цветаева и Р.-М. Рильке / Подгот. текстов, сост., пред., пер., примеч. К. А. Азадовского — СПб: Акрополь, 1992. — 383 с.
130. Нива Ж. Миф об Орленке: (По материалам женевских архивов, связанных с Мариной Цветаевой) // Звезда. — СПб., 1992. — № 10. — С.46–72.
131. Ницше Ф. Рождение трагедии или Эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т.1. — М: Мысль, 1990. — С. 47–158.
132. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Соч. в 2 т. — Т.2. — М: Мысль, 1990. — С. 5–238.

133. Опалева Л. В. К вопросу о трагическом в лирике М. Цветаевой 20–30 гг. /Болгарская русистика. — София, 1990. — В.17. — № 2. — С.3–11.
134. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М: Искусство, 1991. — 588 с.
135. Осипова Н. О. Мифопоэтика лирики Марины Цветаевой. — Киров: Вятский гос. пед. ун-т, 1996. — 117 с.
136. Осипович Т. Миф детства в автобиографической прозе Марины Цветаевой //Canad. Amer. Slavic studie = Rev. Canad. D`etudes slaves. — 1993. — Vol. 27. — 1/4. — С.157–164.
137. От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского. — М: Российский университет, 1993. — 352 с.
138. Павловский А. Куст рябины: О поэзии М. Цветаевой. — М: Сов. писатель, 1989. — 352 с.
139. Пас О. Освящение мига //Вопросы литературы. — № 1. — 1992. — С.245.
140. Песнь о Нибелунгах //Беовульф. Старшая Эдда. — М: Худ. лит., 1975. — С.357–629.
141. Пессина Айза Л. Утопические и дистопические мотивы в стихах М. Цветаевой //Вестник Санкт-Петерб. ун-та. — Серия 2. — История, языкознание, литературоведение. — Спб., 1993. — Вып.2. — С. 78–82
142. Петросов К. Г. «Как я люблю имена и знамена...»: Имена поэтов в художественном мире Марины Цветаевой // Русская речь. — М., 1992. — № 5. — С. 14–19.
143. Петрушанская Е. М. Бемоль, диз, бекар — музыкальные термины у Цветаевой и Бродского //«... Все в груди слилось и спелось»: Пятая международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–11 октября 1997 г.): Сборник докладов /Отв. ред. В. И. Масловский. — М.: ДМЦ, 1998. — 280 с. — С. 217–226
144. Полякова С. К вопросу об источниках поэмы Цветаевой «Царь-Девница». — New-York: Russica, 1982. — С.222–228.
145. Попытка внешности: Марина Цветаева — глазами современников. //ЛГ-Досье. — М., 1992. — № 9. — С.15–197.
146. Потебня А. А. Миф и слово. — М: ВШ, 1990.

147. Потебня А. А. Мысль и язык. — Х.:Изд-во Харьковского университета, 1920.
148. Приходько И. С. Мифопоэтика А.Блока. — Владимир: ВГПУ, 1994. — 134 с.
149. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л: Изд-во ЛГУ, 1986
150. Пропп В. Я. Змееборство Георгия в свете фольклора // Фольклор и этнография русского Севера. — Л: Наука, 1973.
151. Пухначев Ю. В. Пространство Цветаевой //Пухначев Ю. В. Число и мысль. — М., 1981. — С.55–80.
152. Пушкин А. С. Художественная проза //Полное собрание сочинений в 6 т. — Т.4. — М: Худ. лит., 1979.
153. Пьяных М. Маяковский глазами Цветаевой: (Из книги «Марина Цветаева в кругу поэтов-современников») //Звезда. — Спб., 1992. — № 10. — С.187–198.
154. Разумовская М. Цветаева. Миф и действительность: Пер. с нем. — London: Overseas Publications Interchange, 1983. — 576 с.
155. Ракуша И. Над-национальность поэта: Цветаева и Рильке //Одна или две русских литературы? — Ред. Ж. Нива. — Lausanne: L'age d'homme, 1981. — С.31–40.
156. Ревзина О. Г. Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы Конца» М. Цветаевой //Учен. Зап. Тарт. ун-та. — 1977. — Вып. 422. — ТЗС № 9. — С.62–84.
157. Ревзина О. Г. Некоторые особенности синтаксиса поэтического языка М. Цветаевой //Учен. Зап. Тарт. ун-та. — 1979. — Вып. 481. Лингвистическая семантика и семиотика — № 2. — С.89–106.
158. Ревзина О. Г. Собственные имена в поэтическом идиолекте М. Цветаевой //Поэтика и стилистика. — М: Наука, 1991. — С.172–192.
159. Ревзина О. Г. Тема деревьев в поэзии М. Цветаевой //Учен. Зап. Тарт. ун-та. — 1982. — Вып. 576. — ТЗС № 15. — С.141–148.
160. Реформатский А. А. Лингвистика и поэтика. — М: Наука, 1984.
161. Рильке Р.-М., Б. Пастернак, М. Цветаева. Письма 1926 года. — М: Книга, 1989.

162. Рильке Р.-М. Из сборника «Сонеты к Орфею» // Рильке. Лирика. — М: Худ. лит., 1976. — 158 с.
163. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М: Наука, 1984. — 782 с.
164. Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. — М: Эллис Лак, 1997. — 816 с.
165. Савельева О. М. О реминисценции одного античного сюжета у М. Цветаевой // Сб. статей «Античность в контексте современности». — М., 1990. — С. 138–149.
166. Саньорини С. Поэзия М. Цветаевой. Семантический и синтаксический аспект (Поэтический цикл «Разлука») // Русский язык за рубежом. — М., 1992. — № 5/6. — С. 98–109.
167. Свэм В. Пражские «версты» Марины Цветаевой (художественно-публицистическое эссе) // Весь свет. — М., 1990. — С. 140–160, 166–170.
168. Святополк-Мирский Д. П. Литературно-критические статьи / Вступ. ст. и примеч. Перхина В. В. // Русская литература. — Л., 1990. — № 4. — С. 120–154.
169. Северская О. М. Паронимическая аттракция в поэтическом языке М. Цветаевой // Проблемы структурной лингвистики: Ежегодник. — М., 1988. — 1984. — С. 212–223.
170. Седых Г. И. Звук и смысл. О функции фонем в поэтическом тексте ( На примере анализа стихотворения М. Цветаевой «Психея») // Филологические науки. — М., 1973.
171. Симченко О. К изучению поэтики Ахматовой и Цветаевой: Словесное поведение лирического героя // Современные проблемы русской филологии. — Саратов, 1985. — С. 53–57.
172. Системы личных имен у народов мира / Под ред. Крюкова М. В. — М: Наука, 1989. — 389 с.
173. Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым. — М: Худож. лит., 1990. — 398 с.
174. Слово о полку Игореве. 800 лет: Сборник. — М: Сов. писатель, 1986. — 576 с.
175. Смирнов И. П., Панченко А. М. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // Труды отдела древнерусской литературы. — М. — Т. XXVI. — С. 33–40.

176. Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературным произведениям среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф — фольклор — литература. — Л: Наука, 1978. — С. 186–203.
177. Соболевская Е. Н. Трансформация мотива «молчания» как единство поэтического контекста (Пушкин — Вяч. Иванов — Цветаева) — Русская литература № 1. — СПб: Наука, 1996. — С. 203–206.
178. Слесивцева Л. В. Образ Разина в поэме В. Хлебникова «Уструп Разина» и в стихотворении М. Цветаевой «Стенька Разин» // Поэтический мир Велимира Хлебникова. — Астрахань, 1992. — Вып. 2.
179. Стеблин-Каменский М. И. Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. — Л: Наука, 1979. — С. 103–107.
180. Стрельникова Н. Д. М. Цветаева и В. Нилендер, переводчик Гераклита Эфесского // Русская литература. — Л., 1992. — № 1. — С. 160–170.
181. Суні Т. Тройная интерпретация главного героя поэмы «Крысолов» Марины Цветаевой // Учен. Зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1990. — Вып. 897. Труды по русской и славянской филологии. — С. 140–150.
182. Suni T. О композиции поэмы «Крысолов» Марины Цветаевой: Пространство и время // Studia slavica finlandesica. — Helsinki, 1991. — Т. 8. — С. 197–212.
183. Суодене Э. Г. К исследованию функции анафоры в поэтическом синтаксисе Марины Цветаевой // Русский язык. — Минск, 1990. — Вып. 10. — С. 131–139.
184. Таубман Д. Пауза в женской речи: Тире у Эмили Дикинсон и Марины Цветаевой // Лит. обоз. — М., 1992. — № 11/12.
185. Тернер В. Символ и ритуал. — М: Наука, 1983.
186. Толковая Библия или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. — СПб: Изд. преемников А. П. Лопухина, 1904–1913.
187. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М: Наука, 1988. — с. 7–60.
188. Топоров В. Н. Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте // Сб. памяти Зеленина. — Л., 1979.

189. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. — М: Прогресс-Культура, 1995. — 624 с.
190. Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. — М: МГУ, 1982.
191. Фарыно Е. Мифологизм и теологизм Марины Цветаевой (Магдалина — Царь Девица — Переулочки) // Wiener Slavistischer Almanach. — Wien, 1985. — Bd.18.
192. Фарыно Е. «Бессонница» Марины Цветаевой (Опыт анализа цикла) // 36. За славистику. — Нови Сад. — 1978. — № 15. — С.117–148.
193. Фарыно Е. К вопросу о соответствии ритма и семантики в поэтических текстах (Пушкин — Евтушенко — Цветаева) // Studia Rossika Posnaniensia. — 1971. — № 2.
194. Фарыно Е. «Бузина» Цветаевой // Wiener Slavistischer Almanach, Sond. — Wien, 1986. — С. 13–45.
195. Фарыно Е. Стихотворение Цветаевой «Прокрасться...». — Wiener Slavistischer Almanach, Sond. — Wien, 1987. — С. 89–113.
196. Флоренский П. Имена // Опыты. Литературно-философский сборник. — М: Сов. писатель, 1990.
197. Фрай: Frye N. The Anatomy of Criticism. — Princeton, 1957.
198. Фрейденберг О. М. Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М: Наука, 1978. — 605 с.
199. Фрейденберг О. М. Проблема греческого фольклорного языка. // Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук. — Вып. 7. — № 63. — 1941. — С. 46.
200. Фрейденберг О. М. К вопросу о происхождении греческой метрики // Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук. — Вып. 13 — № 90. — 1948.
201. Фрейд З. Психология бессознательного. — М: Просвещение, 1990.
202. Фрэнгер Д. Д. Золотая ветвь. — М: Политиздат, 1980. — 831 с.
203. Фрэнгер Д. Д. Фольклор в Ветхом Завете. — М: Политиздат, 1986. — 511 с.
204. Хадь А. Художественные особенности поэзии Марины Цветаевой: Анализ стихотворения «Заочность». — Studia Asa-

- demiae Scientiarum Hungaricae 31 (3–4). — Budapest, 1985. — С.297–309.
205. Хаимова В. Н. Лирический герой В. Маяковского и М. Цветаевой — Тадж. пед. инст. рус. яз. и лит. — Душанбе, 1987. — 28 с.
206. Цивьян Т. В. Сюжет «приход мертвого брата» в балканском фольклоре (К анализу сходных мотивов) // ТЗС № 6. — Тарту, 1973.
207. Цветаева А. Воспоминания. — М: Сов. писатель, 1974. — 544 с.
208. Цветаева А. Неисчерпаемое. — М: Отечество, 1992. — 291 с.
209. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.1: Стихотворения / Сост., подг. текста и комментарий А. Саакянц и Л. Мнухина. — М: Эллис Лак, 1994. — 640 с.
210. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.2: Стихотворения 1921–1941 гг. Переводы. — М., 1994. — 592 с.
211. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.3: Поэмы. Драматические произведения. — М., 1994. — 816 с.
212. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. Интервью. — М., 1994. — 688 с.
213. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.5: Автобиографическая проза. Эссе. Критические статьи. — М., 1994. — 720 с.
214. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.6: Письма 1905–1926 гг. — М., 1995. — 800 с.
215. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.7: Письма 1927–1941 гг. — М., 1995. — 847 с.
216. Марина Цветаева. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. Т.1. Стихотворения и поэмы 1910–1920 гг. — М.: Прометей, 1990. — 656 с.
217. Марина Цветаева. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. Т.2. Стихотворения и поэмы 1921–1929 гг. — М., 1992. — 621 с.
218. Марина Цветаева. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. Т.3. Стихотворения и поэмы 1930–1941 гг., драматические произведения, переводы, другие редакции, незавершенные стихотворения. — М., 1993. — 719 с.

219. Цветаева Марина. Письма к Анне Тесковой. Печатается по изданию: Прага, Academia, 1969. Переиздано Обществом друзей Марины Цветаевой. — Иерусалим: Версты, 1982. — 214 с.
220. Цветаева М. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. — Кишинев, 1988. — 575 с.
221. Цветаева М. Проза. — Кишинев: Лузина, 1986. — 544 с.
222. Марина Цветаева. Версты. Стихи. Выпуск 1. — М.: Гос. изд-во, 1992. — 122 с.
223. Марина Цветаева. Лебединый стан. — М.: Берег, 1991. — 11 с.
224. Марина Цветаева. После России (1922–1925). — М.: Со-варт, 1990. — 159 с.
225. Цветаева М. Сочинения в 2 т. — М.: Худ. лит-ра, 1988.
226. Цветаева М. Стихотворения и поэмы в пяти тт. / Сост. и подг. текста А. Сумеркина и В. Швейцер. — Нью-Йорк: Руссика, 1990.
227. Цветаева М. И. Об искусстве / Сост., коммент. Л. А. Мнухин, Л. А. Озеров). — М.: Искусство, 1991. — 479 с.
228. Bibliographie des oeuvres de Marina Tsvetaeva / Сост. Л. А. Мнухин, Т. Гладкова. — 2-е изд., испр. и доп.. — Paris: Institut d'Etudes slaves, 1993. — 776 p.
229. Марина Цветаева. Библиографический указатель литературы о жизни и деятельности. 1910–1941 и 1942–62 / Сост. Л. А. Мнухин. — Wien, 1989. — 149 с. — (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 23).
230. Марина Цветаева: Поэт и время. Выставка к 100-летию со дня рождения 1892–1992 / Сост.: Алексеенко М. Б. и др. — М.: Гал-арт, 1992. — 278 с.
231. Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Столетие Цветаевой. Материалы симпозиума / Ред.-составители В. Швейцер, Дж. Таубман, Питер-Скотто, Т. Бабенышева. — Berkly Slavic Specialties, 1992.
232. Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. — Киев: Рад.шк., 1989. — 511 с.
233. Черкасова Л. П. Наблюдение над экспрессивной функцией морфемы в поэтическом языке (на материале поэзии М. Цветаевой) // Развитие современного русского языка. 1972. Словообразование. Членимость слова. — М., 1975. — С.141–150.

234. «Что нужно кусту от меня»: Отношение природы и человека в творчестве М. И. Цветаевой 1922–1939 гг. // Экологические интуиции в русской культуре: Сб. обзоров / Редкол. Ермолаева В. Е. РАН ИНИОН — М., 1992. — 115 с.
235. Шаяхметова Н. К. Семантические неологизмы в контексте М. И. Цветаевой // Вопросы русской филологии. — Алма-Ата, 1978,. — С.178–188.
236. Швейцер В. Быт и бытие М. Цветаевой. — М.: СП Интер-принт, 1992. — 544 с.
237. Шевеленко И. Д. Марина Цветаева в 1911–1913 гг.: Формирование авторского самосознания. Учен. Зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1990. — Вып.917. Блоковский сб. — № 11. — С. 50–66.
238. Шевеленко И. Д. По ту сторону поэтики: К характеристике литературных взглядов М. Цветаевой // Звезда. — СПб., 1992. — № 10. — С.151–161.
239. Шедевры мирового оперного искусства. История создания. Либретто. — Киев: Мистецтво, 1993. — С. 81.
240. Шеллинг В. Ф. Философия искусства. — М., 1966.
241. Шопова М. «Пространство» сна в творчестве Марины Цветаевой // Болгарска русистика. — София, 1993. — Г. 19. — № 1. — С.28–31.
242. Штайн К. Э. Синкретизм языковых единиц и гармония поэтического произведения: («Тоска...») / Ставропольский гос. пед. ин-т. — Ставрополь, 1987. — 20 с.
243. Штайн К. Э. Преодоление языка как «лингвистической определенности» в поэзии М. Цветаевой // АРТ: Альманах исследований по искусству. — Саратов, 1993. — Вып.1. — С. 85–93.
244. Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М. Энциклопедический музыкальный словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1966. — 632 с.
245. Щедровицкий Д. В. «Дождь ранний и поздний (ритуал вызывания дождя в Библии и его аллегорическое осмысление на рубеже античности и средневековья) // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — Л: Наука, 1988. — С.201–221
246. Элиаде М. Миф вечного повторения. — М., 1979.
247. Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. Очерки. — СПб: Максима, 1995. — 568 с.

248. Эфрон А. С. О Марине Цветаевой: воспоминания дочери. — М: Сов. писатель, 1989. — 78 с.
249. Юманова Т. С. К лексико-семантической интерпретации явления олицетворения в языке фольклора // Вестник Ленинградского ун-та. — 1988. — С.33.
250. Юнг К. Г. Архетип и символ. — М., 1991.
251. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX в. — М: Политиздат, 1991. — С. 103–130.
252. Юнг К. Г. Структура психики и процесс индивидуации. — М: Наука, 1996. — 296 с.
253. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М: Прогресс, 1987. — С.145–181.
254. Ямпольский М. Б. К символике водопада // Символ в системе культуры — ТЗС XXI. — Тарту, 1987.
255. Ямпольский М. Жест палача, оратора, актера. — Ad Marginem' 93 — М., 1994.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Игорь Савкин.</b> Незнакомая Марина Цветаева: жизнь мифа и мифы о жизни .....	5
ВВЕДЕНИЕ .....	9
ГЛАВА 1. Основной миф Марины Цветаевой и его роль в формировании поэтики.....	21
ГЛАВА 2. Имя собственное как знак мифопоэтического сознания поэта.....	66
ГЛАВА 3. Трансформация книжных мифов в поэзии Марины Цветаевой .....	115
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	187
Список использованных источников .....	195