

**ПСИХЕЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ:
ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА И СЮЖЕТА**

РОМАН ВОЙТЕХОВИЧ

TARTU 2005

**ПСИХЕЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ:
ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА И СЮЖЕТА**

РОМАН ВОЙТЕХОВИЧ



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Отделение русской и славянской филологии Тартуского
университета, Тарту, Эстония

Работа выполнена на кафедре русской литературы в рамках исследова-
тельской темы TFLGR 0527

Научные руководители:
Доктор философии И. Д. Шевеленко
Доктор философии Р. Г. Лейбов

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора фи-
лософии по русской литературе 20 мая 2005 г. Советом отделения русской
и славянской филологии Тартуского университета

Оппоненты:
Доктор филологических наук, профессор Л. В. Зубова (Санкт-Петербург)
Доктор филологических наук, профессор О. А. Лекманов (Москва)

Защита состоится 27 июня 2005 г.

Благодарность

Эта книга никогда бы не появилась на свет или была бы совсем иной, если бы я не попал в Тартуский университет, где исследовательской мысли так просторно, если бы меня не взял в свой семинар М. Ю. Лотман, вооруживший меня профессиональными навыками, если бы Л. В. Зубова не привела меня в Дом-музей Марины Цветаевой с докладом о цветаевской Психее, если бы счастливый случай не свел меня с Х. Рууту, одарившей меня вниманием и ксерокопией «Эроса и Психеи» Е. Жулавского, если бы Р. Г. Лейбов и И. Д. Шевеленко не помогли мне на магистерском и докторском этапе, если бы В. И. Масловский не подгонял меня в моей работе, если бы Е. Б. Коркина, О. Ронен, М. Л. Гаспаров, Е. И. Лубяникова, Ю. Бродовская, В. Ю. Ботева, А. Истратова и еще очень многие друзья и коллеги не помогли мне книгой, советом и деятельным участием в написании этой работы. Но все это стало возможным лишь потому, что Лариса Александровна Исерлис познакомила меня с Мариной Цветаевой и привела в Тартуский университет, «университет Лотмана». Ей и посвящается эта книга.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	9
Глава I. Внутренний контекст и традиция	15
1. Тема души и образ Психеи в творчестве Цветаевой	15
2. Античные истоки образа Психеи	19
3. Тип сюжета: «испытания и посвящение» / «кризис и возрождение»	24
4. Традиция как фон и источник образа Психеи у Цветаевой	27
Глава II. Образ Психеи в творчестве Цветаевой 1918–1921 годов	31
1. Диптих 1918 года	31
2. Ранняя драматургия	43
3. Две Психеи в стихах 1920 года	55
4. Сборник «Психея. Романтика» (1923)	62
Глава III. Образ Психеи в творчестве Цветаевой 1923–1934 годов	67
1. Двойное «я» в картине мира Цветаевой	67
2. Поэт-Психея и его/ее антиподы	71
3. Одержимость Психеей (Психея-страсть)	74
4. Искаженный «лик» Психеи	75
5. Не-Психея (критика В. Ходасевича, Э. Роде, Апулея)	80
6. Амплуа Психеи	88
Выводы	105
1. Компоненты и типология образа Психеи у Цветаевой	105
2. Цветаева и традиция образа Психеи	107
3. Динамика развития образа Психеи у Цветаевой	108
4. Перспективы исследования	109
Приложение I. Рецепция образа Психеи в культуре XV–XX веков (материалы)	110
1. XV–XVI век	110
2. XVII век	112
3. XVIII век	117
4. XIX век	124
5. XX век (первая треть).....	135
Приложение II. Образ Психеи в творчестве Цветаевой. Хронология	141
Список использованной литературы	147
Источники	147
Исследования	149
Справочники	156
Интернет-источники	157
Kokkuvõte	158

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена описанию одного из центральных образов мифопоэтики Цветаевой — образа Психеи. В нашу задачу входит анализ тех текстов Цветаевой, в которых «Психея» появляется как понятие, портрет, персонаж и авторское амплуа. В своем анализе мы опираемся на обширную исследовательскую традицию структурно-семиотических, мотивно-тематических, компаративных и интертекстуальных разборов литературных текстов вообще и произведений Цветаевой в частности.

Изучение жизни и творчества Цветаевой — бурно развивающееся направление литературных исследований. В течение последних двух десятилетий число научных работ по цветаеведению быстро росло, прошло немало конференций, посвященных творчеству Цветаевой, был выпущен ряд сборников статей о ней, защищены десятки диссертаций, опубликован ряд монографий, посвященных разным аспектам поэтики Цветаевой¹. Вышел многотомный «Словарь поэтического языка Марины Цветаевой» [СПЯМЦ I–IV], умножаются научные публикации цветаевского наследия. В научный оборот вводятся иноязычные произведения Цветаевой. Биографические исследования² перешли от фактографической стадии к системному описанию идеологической, творческой и социальной личности Цветаевой. Активно исследуется цветаевская поэтика³. Исследования языка Цветаевой по давно установившейся традиции занимают важное место среди работ о поэте⁴.

Исследования интертекстуальных аспектов творчества Цветаевой привлекают все больше внимания⁵. Исследуются различные аспекты цветаевской мифопоэтики и фольклорных архетипов, религиозные, философские

¹ Неполный список книг и авторефератов диссертаций: [Ельницкая 1990], [Зубова 1987, 1989, 1995, 1999], [Клинг 2001], [Коркина 1990], [Лаврова 2000], [Лютотова 2004], [Малкова 2000], [Маслова 2001], [Мейкин 1997], [Осипова 2000], [Петкова 1994], [Смит 1998], [Сомова 1997], [Суни 1996], [Таубман 2000], [Титова 2000], [Цветкова 2003], [Швейцер 2003], [Шевеленко 2002], [Dinega 2001], [Faguno 1985], [Nasty 1996], [Karlinsky 1985], [Majmieskułow 1992].

² Кроме упомянутых выше работ см. также: [Саакянц 1997; 2002], [Кудрова 2002], [Разумовская 1994].

³ Кроме монографий следует упомянуть и статьи: [Андреева 1994], [Боровикова 1998, 1999, 2003], [Венцлова 1997], [Гаспаров 1992, 1997], [Дацкевич, Гаспаров 1992], [Дзуцева 1998], [Ельницкая 2004], [Иванов 1994], [Коркина 1987], [Кудрова 1997 2], [Ронен 1992], [Шевеленко 1996], [Эткинд 1998], [Дукман 1993], [Faguno 1971], [Kroth 1979], [Majmieskułow 1995].

⁴ В частности: [Зубова 1980, 1985, 1988, 1997, 1998], [Ляпон 2001, 2002], [Ревзина 1977, 1981, 1992, 1994, 1995, 1999], [Северская 1988], [Седых 1973].

⁵ Кроме упомянутого выше, см.: [Мусатов 2000], [Киперман 1992], [Лонго 2001], [Стрельникова 1992], [Фохт 1995], [Thomson 1989].

и мистико-окультурные аспекты цветаевской картины мира⁶, структура и символика цветаевского образа, концепта, устойчивые мотивно-тематические комплексы в статическом и динамическом аспекте. Появляются работы психологического и психоаналитического направления.

В анализе мифологем сторонники психоаналитического и интертекстуального подходов исходят из противоположных интуиций: первые исследуют «неизменное», поэтому разговор о той или иной мифологеме может вестись на любом материале, имена меняются — суть остается; вторые описывают «изменяемое», остается имя — меняются смыслы. Даже если речь идет, казалось бы, об одной мифологеме, методологически неверно рассматривать результаты двух этих направлений в общем ряду: здесь имеет место омонимия. С интертекстуальной точки зрения, постулировать связь мифологемы с одноименным архетипом возможно только при установлении знакомства автора с учением о данном архетипе.

Точка зрения нашей работы — интертекстуальная. Нас интересует система смыслов, интегрированная *именем*, в данном случае — именем Психеи. Такая система наследуется из культурной традиции, проходя через индивидуальные «фильтры» авторского сознания и встраивается в новую картину мира в трансформированном виде, в зависимости от положения в этой системе теряя какие-то функции и/или приобретая новые.

Вопрос о новом и старом, о содержании и функциях *цветаевского* образа Психеи до сих пор в исследовательской литературе не ставился. Вообще упоминания о Психее в известной нам литературе, за редкими исключениями, о которых мы скажем ниже, лишены аналитического характера и в лучшем случае ограничиваются реальным комментарием к тексту⁷. Так, в статье К. М. Азадовского «Орфей и Психея» [Арка 1992: 10–47] имя Психеи, вынесенное в заглавие, лишь отсылает к известному самоопределению Цветаевой [СС6: 263].

К числу редких исключений относится статья Г. И. Седых 1973 года «Звук и смысл: О функциях фонем в поэтическом тексте: («Психея» М. Цветаевой)» [Седых 1973]. Здесь не исследуется образ Психеи как таковой, но анализ стихотворения 1920 года дает материал к пониманию использованной в нем мифологемы. В монографии М. Мейкина 1993 года (мы ссылаемся на русскую версию 1997 года) дана конспективная но вполне адекватная характеристика общего интереса Цветаевой к теме Психеи и стихотворения «Не самозванка — я пришла домой...» [Мейкин 1997: 41, 44, 51, 52, 54]. А. П. Лонго указала на возможную связь этого стихотворения со стихотворным посвящением к роману К. Павловой «Двойная жизнь», где автор поминает:

⁶ См., в частности: [Кузнецова 1996], [Лебедева 1996], [Тихомирова 1998], [Шток 2001].

⁷ См.: [БП-65: 742], [Поэзия 2: 344–345; 395–396].

Вас всех, Психей, лишенных крылий,
Немых сестер моей души!.. [Павлова 1964: 93]

Правда, указание исследовательницы на прямую связь двух текстов в данном случае представляется нам не слишком убедительным [Лонго 2001: 117–118]. С. И. Ельницкая в разделе 3.2.3 своего исследования дала убедительный анализ стихотворения «Послание» из цикла «Федра» [Ельницкая 1990: 94–95].

Некоторые исследователи указывают на присутствие Психеи там, где она прямо не названа. В этом случае, как правило, чем обобщения масштабнее, тем они сомнительнее. Так, по мнению А. А. Саакянц, к образу Психеи отсылают следующие строки из стихотворения «В черном небе слова начертаны...» (1918):

Легкий огонь, над кудрями пляшущий,
Дуновение — вдохновения! [СС4: 221].

Предположение это вовсе не беспочвенно. Труднее найти аргументы в пользу гипотезы Е. Витинс, изложенной в статье «The Structure of Marina Cvetaeva's "Provoda": From Eros to Psyche» [Vitins 1987]. Исследовательница видит в апулеевском сюжете цементирующую основу февральских стихотворений Цветаевой 1923 года и цикла «Провода», обращенных к Пастернаку. Несмотря на отсутствие прямого упоминания Психеи в цикле, сама идея такого прочтения не кажется нам абсурдной. Более того, «присутствие в отсутствии» — черта именно цветаевского понимания образа Психеи. Вопрос лишь в том, чем наполнялся для Цветаевой этот образ? Так ли важны сюжетные нюансы? Какая версия сюжета для Цветаевой актуальна? Эти вопросы в статье просто не ставятся, и значительная доля выявленных параллелей выглядит натяжкой, — это не касается тех многочисленных и чрезвычайно тонких замечаний, которые относятся к остальным мотивным пластам.

Концепция Витинс получает развитие во второй главе монографии Алисы Динеги [Dinega 2001]. Динега расширяет спектр анализируемых текстов: теперь «миф о Психее» рассматривается на материале всего сборника «После России». С нашей точки зрения, существенным недостатком подхода исследовательницы (как и подхода И. Витинс) является отсутствие в работе содержательного анализа самого образа Психеи. К тому же, автор монографии не осведомлен об актуальных для Цветаевой контекстах этого образа, его сюжетных коннотациях. Даже Богданович здесь ни разу не упомянут, а сказку С. Т. Аксакова «Аленький цветочек» исследовательница называет переводом Апулея (“S. T. Aksakov's well-known Russian translation”). Динега пишет, что «Психея» Э. Родэ [Rohde 1990] произвела на Цветаеву громадное впечатление (“enormous impression”), не оговаривая, что это впечатление было крайне негативным [СС6: 702]. Основные тексты Цветаевой, в которых присутствует образ Психеи, исследовательницей не анализируются, они лишь перечислены в одной сноске [Dine-

ga 2001: 248], за исключением «Старинного благоговенья», из которого взят эпиграф. Причисление к этому ряду стихотворения «Голубиная купель...» (1923) нуждается в серьезных доказательствах⁸.

После всего сказанного серьезно обсуждать концепцию исследования можно, но с поправкой на то, что речь идет не о цветаевском понимании «мифа о Психее», а исключительно об исследовательском. Динега пользуется психоаналитическим комментарием Э. Нойманна [Neumann 1973] к апулеевской сказке, прилагая его к ситуации отношений между Цветаевой и Б. Л. Пастернаком. Заметим, что Нойманн интерпретировал этот сюжет в связи с социальными процессами, совершавшимися в доисторическую эпоху. Насколько уместна прямая аналогия между этими процессами и индивидуальной биографией, мы затрудняемся сказать.

Однако, отвлекаясь от этих аналогий, можно оценить, насколько адекватна материалу сама идея, разрабатываемая исследовательницей. Динега называет объект своей реконструкции «аскетическим мифом отказа Психеи от любви» (“ascetic myth of a Psychean renunciation of love”), однозначно связывая Психею с душой, а любовь с сексуальностью. Такое толкование вызывает решительное возражение. Душа и любовь были для Цветаевой неразрывно связаны, более того — душа и есть, согласно Цветаевой, единственное вместилище любви и страсти. Отказ от любви вел в конечном итоге и к отказу от души в пользу духа, а затем мысли (финал «Поэмы Воздуха»). Но тогда уже ни о какой «Психее» как выражении женского начала речи быть не может. Интерпретация, предложенная А. Динегой, уязвима во всех отношениях, но она провоцирует полемику. Заслугой автора следует также считать выявление ряда сюжетно-мотивных параллелей с историей Психеи в ряде текстов (например, в поэме «На красном коне»).

Мы полагаем, что прежде, чем приступать к анализу гипотетического присутствия образа в текстах, необходимо вполне осмыслить примеры его эксплицитного в них присутствия, причем не выборочно, а тотально. Значение образа реконструируется из его места в структуре данного произведения, из связи, существующей между данным произведением и другими произведениями автора, и из актуальной для автора традиции. Но поскольку не всегда возможно установить актуальность того или иного контекста, предпочтительнее иметь в виду традицию использования образа в целом, по крайней мере — предшествующую и современную изучаемому автору⁹.

⁸ Мы не исключаем, что в самом широком смысле эта атрибуция верна. Проблема в том, что это, скорее всего, будет относиться к той сфере семантики, где различие «души» (вообще) и «Психеи» (в частности) невозможно. То, что именно этот текст «работает» на концепцию исследовательницы, говорит о том, что она выбрала не самое специфическое в цветаевском понимании образа Психеи.

⁹ Кроме того, даже та традиция, которая находилась вне поля зрения изучаемого автора, может иметь эвристическую ценность, предоставляя в распоряжение исследователя типологические параллели. В общем массиве заметнее тенден-

Первая глава нашей работы посвящена внутреннему и внешнему контексту. Внутренний контекст — тема «души» в творчестве Цветаевой, внешний — история существования образа Психеи в культурной традиции. Большая часть фактического материала, относящегося к этой главе, отошла в Приложение I.

В двух последующих главах мы рассматриваем, следуя хронологическому принципу, как случаи прямого использования образа/понятия «Психея» в текстах Цветаевой, так и несколько вероятных примеров присутствия образа Психеи в подтексте ее произведений. Среди частных задач, которые мы перед собой ставили, была задача определить соотношение образа «Психея» со словом «душа», поскольку апулеевская героиня была человеком, с «душой» она соотносилась лишь аллегорически. Второй частной задачей было толкование некоторых «темных» мест в эссеистике Цветаевой, в которых, в частности, упоминается Психея¹⁰. С этой же задачей была связана необходимость описать соотношение между разными употреблениями слова «Психея» и пути трансформации одних значений в другие, влияние на этот процесс историко-культурного контекста и личной биографии. В результате всех этих операций можно было надеяться на решение главной задачи — построение типологии данного образа и более точное определение его места в цветаевской картине мира, поэтике и идеологии.

Материалы по рецепции образа Психеи в культуре XV–XX веков мы вынесли в Приложение I. Это сделано потому, что наш обзор нельзя считать полным или хотя бы достаточно связным. Но мы и не стремились написать историю образа Психеи. Содержание Приложения I — это аморфное поле возможных отсылок, включая изобразительное искусство, театр, литературу и музыку. Мы ставили перед собой задачу оценить и общие тенденции¹¹ и уникальные интерпретации, выделить особо значимые и широко тиражируемые шедевры. В особенности нас интересовали случаи типологического сходства, поскольку такое сходство является зачастую следствием логической и структурной заданности потенциальных смыслов данного образа. Мы черпали информацию для нашего обзора из специаль-

ции, следование которым или нарушение которых определяет своеобразие данного автора.

¹⁰ «Темным» мы считаем и смысл заглавия сборника «Психея. Романтика» (1923).

¹¹ Любое художественное творение имеет несколько уровней смысловой глубины. Мы ограничились рассмотрением достаточно поверхностных, но устойчивых смыслов, которые воспринимаются и усваиваются в традиции почти бессознательно, подобно жанровым характеристикам, на фоне которых только и существуют индивидуальные авторские вариации.

ных работ¹², энциклопедий и справочных изданий¹³, а также из интернета через поисковые системы Google и Яндекс¹⁴.

Чем ближе мы подходим к эпохе Цветаевой, тем важнее для нас чисто хронологическое представление материала, дающее читателю возможность соотнести его с фактами цветаевского творчества. Той же цели служит и Приложение II, в котором дана хронология обращения Цветаевой к образу Психеи.

¹² К ним относятся: [Ambros-Papadatos 1998], [Auraix-Jonchère 2000], [Borrego 2002], [Brown 1964], [Cavicchioli 2002], [Collignon 1877], [Conze 1855], [Hoffmann 1908], [Jankovics 2002], [Neumann 1973], [Noireau 2001], [Perrot 1975], [Reid 1993], [Rohde 1990], [Stumfall 1907], [Swahn 1905], [Vertova 1977], [Антонов 1979], [Бахтин 2000], [Кнабе 1996], [Обатнин 2000], [Осокин 2002], [Пропп 1998], [Саркисова 2002], [Серман 1957], [Скакун 2001], [Смирнов, Рыкова 1964], [Стрельникова 1969], [Цимборска-Лебода 2004].

¹³ Вот основные из них: [АП], [Балет], [Брокгауз 1–86], [БСЭ1–30], [ИРДТ], [ЛЭ1–9], [Менар 1993], [МНМ1–2], [МС], [МЭ1–6], [СА], [ССРЛЯ1–17], [ФЭ1–5], [Холл 1996], [Americana 1–30], [Britannica 1–32], [Larousse 1–60].

¹⁴ Визуальный материал: [Agence photographique], [Art & Architecture], [Artyclopedia], [Bildindex], [Emblem], [FAMSF], [Greek Mythology], [Insecula], [Lost Illusion], [Louvre], [MFA], [Psicotecnica], [Sotheby's], [Utpictura18]. Иные материалы: [Imago Mundi], [Liebespaare], [Wikipedia].

ГЛАВА I

ВНУТРЕННИЙ КОНТЕКСТ И ТРАДИЦИЯ

1. Тема души и образ Психеи в творчестве Цветаевой

Образ/понятие Психеи у Цветаевой связаны с магистральной для ее творчества темой «души». «Душа» — одно из важнейших понятий в поэтическом словаре Цветаевой [СПЯМЦ II: 121–125]. При этом оно имеет очень нечеткие семантические границы, отчасти благодаря своему мощному фразеологическому шлейфу. Словари дают разные его определения. Мы приведем определение из словаря В. И. Даля, в котором, на наш взгляд, более адекватно отражено цветаевское понимание этого слова, чем в более поздних словарях:

ДУША́ ж. *) <Дух и душа отделены здесь в разные статьи только для удобства приисканья производных. — Прим. автора> бессмертное духовное существо, одаренное разумом и волею; в общем знач. человек, с духом и телом; в более тесном: || человек без плоти, бестелесный, по смерти своей; в смысле же теснейшем: || жизненное существо человека, воображаемое отдельно от тела и от духа, и в этом смысле говорится, что и у животных есть душа. <...> Душа также душевные и духовные качества человека, совесть, внутреннее чувство и пр. Душа есть бесплотное тело духа: в этом знач. дух выше души [Даль 1: 504].

То, что в нехудожественной речи существует как набор почти омонимов (слово «душа» в разных значениях), в поэзии, благодаря деавтоматизации речи, начинает превращаться в активно взаимодействующую систему смыслов и формирует колеблющийся, многоликий, но единый образ «души». Поэтому «совесть, внутреннее чувство» может обернуться «жизненным существом, воображаемым отдельно от тела», или «человеком без плоти», или даже «человеком с духом и телом».

Для поэта единство звуковой «оболочки» есть уже достаточное основание, чтобы увидеть единство смысла там, где иной носитель языка увидит скорее разницу. Даже частичное сходство, например рифменное, может осмысляться как семантическое. В случае Цветаевой это особенно очевидно в свете ее декларации о том, что «построен на созвучьях / Мир» («Есть рифмы в мире сем...»). Цветаевский тезис опирается на ее собственную практику семантического сближения слов на основе их звукового сходства, что описано в исследовательской литературе как явление паронимической аттракции [Северская 1988], [Зубова 1989].

Если же речь идет не о частичном совпадении, а о парадигме значений одного слова, то связанность его различных значений может оказываться еще более сильной. Это дает поэту возможность «играть» сочетаниями значений по своему усмотрению, исходя из прагматики текста. Поэтому исследователь должен иметь в виду весь спектр значений слова, для того

чтобы анализировать те конфигурации смыслов, которые автор приписывает слову в каждом конкретном случае. При этом невозможно опираться только на словари, поскольку поэты нередко пользуются некодифицированными значениями и сами создают новые значения слов.

Образ «души» у Цветаевой — тема для отдельного исследования, еще не осуществленного, а потому все наши суждения на этот счет носят предварительный характер. Мы полагаем, что «душа» является центральным элементом цветаевской картины мира. Именно состояниями «души-дыхания» она маркирует ступени «лестницы» поэтического «ремесла» в 1922 году:

От высокаторжественных немот
До полного попрания души:
Всю лестницу божественную — от:
Дыхание мое — до: не дыши! [СС2: 120].

В «Поэме воздуха» движение снизу вверх по «лестнице» Воздуха представлено как последовательная фильтрация — семь степеней-ступеней очистки души, в результате которых она последовательно теряет семь растворяющихся в атмосфере оболочек, отпуская за пределы «небесной тверди» уже не душу, а мысль. Но очень часто у Цветаевой встречается не «многоступенчатая» модель пространства, а двухуровневая. Эти уровни маркируются как «жизнь» и «смерть», но при этом допускается инверсия оппозиции: жизнь оказывается смертью, смерть — жизнью.

Один из лейтмотивов поэзии Цветаевой — встреча «потусторонних» по отношению друг к другу персонажей, персонажей из этих двух миров. Каждый из них является «тенью» для другого, хотя традиционно «тень» ассоциируется, конечно, с полюсом «смерти». Бестелесную «тень» мы встретим и на первой странице «Вечернего альбома» (1910) в сонете «Встреча», и на последней странице собрания цветаевской лирики — в стихотворении «Все повторяю первый стих...» (1940), где героиня, «жизнь, пришедшая на ужин», сообщает о себе так, как это делает привидение, согласно распространенным поверьям: «Раз! — опрокинула стакан!» [СС2: 370].

Героиня является как гость «с того света». Поэтому не случайно тут сравнение со «смертью», пришедшей «на праздничный обед»¹⁵, но это отрицательное сравнение: схема переворачивается, потусторонняя гостья оказывается «жизнью». «Тот» и «этот» свет — понятия, как и сами место-

¹⁵ Вполне вероятно, что Цветаева имела в виду распространенный в народных легендах мотив брака с мертвецом, несомненно известный ей не только из сказок, но и по балладам — «Леноре» Г. А. Бюргера, «Светлане» В. А. Жуковского, «Коринфской невесте» И. В. Гете и знаменитому переводу этой баллады, выполненному А. К. Толстым. На тему «античной Леноры» (миф о Протесилае) написаны трагедии Ф. Сологуба, И. Ф. Анненского и В. Я. Брюсова, ей также посвящена одна из статей Ф. Ф. Зелинского. Это и сюжет собственной поэмы Цветаевой «Молодец».

имения, — относительные. Оказавшись «на том свете», «я» воспринимает окружающее как жизнь, а оставленный мир — как мир «теней». Именно об этом говорит Орфею Цветаевская Эвридика в стихотворении 1923 года: «Ибо в призрачном доме / Сем — призрак ты, сущий, а явь — / Я, мертвая...» [СС2: 183]. В стихотворении «Все повторяю первый стих...» вообще не конкретизируется, к какому из миров относится героиня, точка зрения амбивалентна, но ясно, что герой и героиня друг для друга потусторонние «тени».

Заметим, что для стихотворения актуальны, как минимум, три значения слова «душа», отмеченные Далем. Одно из них — «человек, с духом и телом», участник застолья («Ты, стол накрывший на шесть — души...»), второе — «человек без плоти», третье — «жизненное существо человека». Цветаева объединяет вторые два, противопоставляя их первому. Смысл этого противопоставления в том, что героиня имеет больше прав присутствовать за столом как «душа», поскольку она не называется «душой», как остальные, а по существу является ею.

Вероятно, Цветаевой еще и потому так близок был «сюжет вознесения» [Зубова 1999: 137], что он давал возможность изобразить душу в специфическом, выявленном состоянии, притом, что не всегда «душа» у Цветаевой стремится в небо, в ее ранней лирике она очень часто тоскует по «ласковой земле». Да и впоследствии Цветаевой был близок образ «аидовых теней» из «Одиссеи», стремящихся к «живой крови чувств» [СС4: 292; СС7: 677–678]¹⁶. Другой способ «выявления» души — ее экстерииоризация, отсюда нередкий в письмах Цветаевой мотив души, находящейся вне тела и «зовущей» за собой [СС6: 715]¹⁷.

Все эти образы «души как таковой» (летающей, крылатой, свободной, зовущей издалека) характеризовали для Цветаевой ее «я», ту душу, которую она знала в самой себе, в «человеке, с духом и телом», которую изобразить можно было только средствами мифопоэтики. В картине мира Цветаевой «душа» практически всегда имела однозначный приоритет над телом, что отражает русскую языковую картину мира вообще [Цветкова 2003: 10]. Поэтому сложные вопросы земного существования, отношений с людьми и т.д. осмыслялись с помощью «двубальной» системы оценки: выставлялась она в зависимости от того, что было побудительным мотивом поступка, «душа» или «не душа». Если к действию побуждала «душа» (что бы ни

¹⁶ В целом Цветаева придерживалась гераклитовской (по происхождению) идеи о том, что все стремится к своей противоположности, в том числе вечное к бренному, а бренное к вечному. Подробнее см.: [Войтехович 2001].

¹⁷ Мы не исключаем того, что Цветаева, действительно, представляла свою душу вне тела, впечатлившись образами литературы (например, «Серебряного голубя» Андрея Белого) или разговорами антропософов. Но мы предполагаем, что эта идея могла привлечь ее именно потому, что в экстерииоризированном виде душа «достовернее».

думал внешний наблюдатель), действие оправдывалось, если не «душа» — осуждалось.

В этом контексте появление в творчестве Цветаевой образа Психеи как традиционного символа души, притом души в женском облике, выглядит вполне закономерным. Закономерность эта подтверждается и тем, что те мотивы, которые мы находим в соответствующих стихотворениях Цветаевой, не раз совмещались в литературной традиции именно с образом Психеи.

Так, например, Психея как потусторонняя гостья, «изгнанница небес», является героиней «Душеньки» Д. В. Давыдова (1829), — здесь сливается реминисценция известного сюжета с возвышенной идеализацией образа. Психея-жизнь, кроме стихотворения О. Э. Мандельштама «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (которое, как мы полагаем, является непосредственным подтекстом последнего цветаевского стихотворения), встречается у целого ряда авторов, в литературе и живописи (например, на картине символиста Дж. Ф. Уаттса «Любовь и Жизнь», 1885)¹⁸. При этом описываются даже сходные ситуации, когда присутствие Психеи вносит жизнь, отсутствие — смерть. Так, в аллегорической новелле «Психея» голландского писателя Луи Куперуса (1898) уход Психеи из королевства Эроса приводит к смерти всего королевства, а в драматической поэме Ежи Жулавского «Эрос и Психея» (1904) заточение Психеи в тюрьму ведет к смерти всего человечества и мира, а ее освобождение — к возрождению.

Если образ «души» пронизывает все творчество Цветаевой, то «Психея» возникла в лексиконе Цветаевой не сразу и продержалась в нем не до конца. Наше основное повествование будет посвящено шестнадцатилетнему периоду в ее творчестве, с 1918 по 1934 годы. Прежде чем начать его, хотелось бы процитировать относительно современное Цветаевой определение слова «психея»/«Психея»:

ПСИХЕЯ, и, ж. 1. По представлениям древних греков — душа человека, изображаемая в виде бабочки или девушки с крыльями бабочки. || *Устар.* Внутренний мир, дух, душа. *Толпа*, в смысле массы народной, есть прямая хранительница народного духа, непосредственный источник таинственной психеи народной жизни. Бел. Соч. А. Пушкина, 5.

2. В античной мифологии — возлюбленная бога любви Эроса (Амура), которой было даровано бессмертие. *Виньэтку бы не худо; ..именно: Психея, которая задумалась над цветком.* Пушк. Письмо Л. С. Пушкину и П. А. Плетневу, 15 марта 1825. [Данилова] *изображала Психею в балете «Амур и Психея».* Всеволодск. Ист. русск. театра, VII, 10.

— Толль, Слов. 1864: Психея; БСЭ (2-е изд.): психея. — Греч. ψυχή — душа [ССРЛЯ11: 1622].

¹⁸ Ср. название повести Шарлотты Йонг, написанной по мотивам истории Психеи «Любовь и Жизнь, старинная повесть в одежде XVIII века» (1880).

Несмотря на его маргинальность, первое значение и написание со строчной буквы, как в цитате из Белинского, все же встречается на русском языке довольно регулярно, но преимущественно в публицистике и философской эссеистике. В европейских языках «психея» в первом значении, как прямой синоним слова «душа» (а особенно с производным от него значением «психика»), используется чаще. Но Цветаева, возможно, упустила из виду эти детали и всегда писала слово «Психея» с прописной буквы, как имя, в любом из значений.

Возможно, однако, что в этом проявляла себя «барочная» сторона мирозерцания Цветаевой, ее стремление к аллегоризации понятий. Это традиция, идущая еще от древнейших мифографических сочинений, где все явления мира описываются как боги, родившиеся от одних богов и породивших других. Многие из них являются просто олицетворениями тех или иных явлений природы, лишены биографии и какого бы то ни было культа. Много мелких «номенклатурных» божеств было и у римлян. Античная традиция перекинулась в средневековую, в частности в оккультную, успешно расцвела в эпоху барокко и продержалась до конца классицизма. Не была она забыта и впоследствии, а в России получила новое дыхание в эпоху символизма: прописная буква в начале слова отделяет слово-символ, с его особым значением, от обычного «словарного» слова. Цветаева этот прием очень полюбила и именно в первые пореволюционные годы начала активно использовать¹⁹.

2. Античные истоки образа Психеи

В греческом искусстве душа изображалась по-разному. Часто в виде маленькой человеческой фигурки, парящей над головой умершего. Иногда без крыльев, иногда с крыльями, так же как ветры, время, победа, демоны-вестники, любовь и другие неуловимые и подвижные сущности. Изображения Психеи-бабочки, насекомого или девушки с крыльями стали появляться в греческом искусстве около V века до н.э. Едва ли это был только символ человеческой души. И бабочка могла символизировать душу человека, и девушка с крыльями — душу бабочки. Именно эту «душу-бабочку» греки и определили в спутницы крылатому Эросу. Но устойчивого мифа или набора мифов эта связь не породила. Ни у одного из античных авторов до Апулея (II век) не находят изложения сказки, известной по «Золотому ослу» (другое название — «Метаморфозы»).

¹⁹ Интересно, что варианты Душенька и Псиша Цветаева употребила только один раз, незадолго до смерти, — в записке, известной по мемуарам Е. Б. Тагера: «Другой раз, послав к нам какую-то девушку с запиской, она приписала в постскрипуме: «Обласкайте девочку, она — душенька, и даже “Душенька” — Псиша — Психея» [Тагер: 499].

Величественных монументальных изображений Психеи античность нам не оставила²⁰, но изображений целующейся пары, Эроса и Психеи, сохранилось бесчисленное множество. Это были, как правило, небольшие статуэтки, геммы. Камей с целующимися Психеей и Эросом (у римлян — Купидоном и Амуром) считались хорошим подарком для вступающих в брак [Менар 1993: 219]. Огромную популярность получила в новое время сардониксовая камея мастера Трифона (Музей изящных искусств, Бостон), изображающая свадебную процессию: крылатый Гименей с факелом тянет на цепи к брачному ложу Эроса и Психею, накрытых фатой, ему ассистируют путти, один из которых уже готовит ложе, а другой несет следом корзину с фруктами. Камея широко известна как гемма из собрания герцогов Мальборо, хотя за последние несколько веков она сменила многих владельцев. Ее воспроизводили в самых разнообразных видах: на гравюрах, в декоре мебели, предметов обихода, в полном и усеченном виде (так, что Гименей с факелом неожиданно превращался в «Купидона»). На нее ориентировались художники (например, Дж. Батони и, возможно, Ж.-Б. Грёз). Дж. Джилрей в 1797 году спародировал ее в карикатуре на бракосочетание Э. С. Стэнли, двенадцатого графа Дерби, и актрисы Э. Фаррен.

Известны скульптурные группы, изображающие поцелуй Амура и Психеи, и прежде всего — римская копия IV века н.э. с греческого оригинала II века до н.э. (Рим, Капитолийские музеи), воспетая в одном из стихотворений И. Г. Гердера. Она изображает любовников совсем юными и без крыльев. Но есть реплики той же группы с крыльями, одна из них запечатлена на картине И. Дзоффани «Трибуна Уффици» (ок. 1772). Она же, вероятно, отразилась в «Дон Жуане» Байрона [Highet 1953: 661]. Вообще, парных фигурок Эроса и Психеи огромное множество, часто они очень примитивны, и отличить женскую фигурку от мужской можно только по драпировке Психеи.

Отношения двух героев далеко не всегда были идиллическими. Распространенная тема — муки, претерпеваемые Психеей от Эроса или эротов: Эрос ловит бабочку с факелом в руке и хочет сжечь ей крылья; Эрос намеревается расстрелять бабочку из катапульты; Эрос запрягает бабочек в свою колесницу; Эрос связывает Психее руки; эроты мучают Психею

²⁰ Душа-бабочка не имела никакого веса в греческом пантеоне и мифологии, в честь нее не возводились храмы, не совершались обряды. Только в 1819 году Дж. Китс вступился за честь прекраснейшей из богинь, объявив себя ее служителем («Ода Психее»). Знаменитых статуй Психеи не сохранилось, не считая Психеи Капуанской, которая пострадала еще больше, чем Венера Милосская. От нее осталась только верхняя часть торса, сколотая наискосок, и голова, у которой верхняя часть и затылок срезаны под прямым углом. Все это дало повод для фантазий и множества реконструкций, повлияв на позднейшую иконографию Психеи: характерной приметой этой традиции служит опущенная голова, чуть повернутая вправо. Но Психеей ее называют только по установившейся привычке, общепринято мнение, что это статуя Афродиты.

в присутствии Диониса; эроты приковывают Психею-девушку, попавшую в рабство к Венере, кандалами к скале; Эрос и Психея тянут колесницу Афродиты и Диониса, и так далее. Этот мотив стал центральным в стихотворении К. Мейера «Бичуемая Психея» и в стихотворении В. И. Иванова «Психея» из цикла “*Suspīria*”. Последний прямо ссылается на «древние пластические изображения» [Иванов 1995: II, 283]. Начиная со II века, на сюжеты, связанные с Эросом (эротами, Купидоном, Амуром) и Психеей (психеями), стал оказывать влияние текст апулеевой сказки. А поскольку у Апулея нигде не говорится о крыльях Психеи, то существующий тип изображения бескрылой Психеи можно условно окрестить «латинским» в противовес традиционному «греческому».

Как уже стало ясно из сказанного, эроты и психеи на античных (греческих и римских) изображениях зачастую было несколько. Это могли быть дети, занятые собиранием цветов, хозяйственными работами, игрой на музыкальных инструментах и т.д. (в частности, в Лувре хранится рельеф III века до н.э., на котором Психея восседает на верблюде). Отсюда — позднейшая художественная традиция окружать основную пару, Купидона и Психею, множеством путти, крылатых амуров и зефиров, что нашло отражение и в литературе. Так, в список действующих лиц «Психеи» Ж.-Б. Мольера, П. Корнеля и Ф. Кино наряду с Амуром-протагонистом попадают «двое маленьких амуров», а в «Новом Амуре» И. В. Гёте Амур-отец, соединившись с Венерой-Уранией, порождает Амура-сына, возлюбленного Муз.

Души (психеи) умерших регулярно изображались на надгробьях и саркофагах в виде бабочки, вылетающей из личинки, иногда — витающей над черепом и другими символами смерти. Позднее бабочку сменил образ крылатой девушки, а в средние века — младенца, сопровождаемого ангелами или демонами, если умерший был грешником [Холл 1996: 226]. Эти ангелы унаследовали иконографию амуров и психей, часто встречающихся на катакомбных фресках, камнях, скарабеех, в мозаике, керамике и т.д. (а также иконографию других второстепенных крылатых божеств, выступавших в роли вестников: Ники, Вики, Ириды, ветров и т.п.). Мы не можем сказать, когда амур и психеи окончательно вышли из употребления в декоративных искусствах. Они были отчасти адаптированы раннехристианским искусством как аллегории, выражающие уже «христианские» смыслы. Этот синтез впоследствии был с энтузиазмом воспринят поэтами и мыслителями начала XX века [Цимборска-Лебода 2004: 103]²¹. Около тысячелетия, все Средневековье, образ Психеи пребывает в забвении.

²¹ Ср.: «Тожество Христа и Эроса в первые века христианства было так очевидно, что Христос изображался в катакомбах в виде Эроса, ведущего за руку душу Психею — знаменательный символ, который дает ключ к пониманию нисходящего и восходящего тока, проходящего через человека» [Волошин 1999: 31].

Сказка об Амуре и Психее, как известно, входит составной частью в роман «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея (II век), занимая в нем более двух из одиннадцати книг (IV, 28 – VI, 24), и служит параллелью к основному сюжету о злосчастной судьбе Луция, который пострадал от своего любопытства, был превращен в осла, после множества бед вернул себе человеческий облик и посвятил себя служению богине Изиде.

О происхождении новеллы И. П. Стрельникова пишет следующее: «Апулей не был первым, кто использовал сюжет об Амуре и Психее в художественном произведении. Мотив любви Амура и Психеи присутствовал у Посидиппа (III в. до н.э.), Мелеагра (I в. до н.э.), служил основой для произведений изобразительного искусства. Р. Гельм, например, полагал, что существовала позднеэллинистическая поэма на эту тему и сказка Апулея представляет собой изложение этой поэмы в прозе» [Стрельникова 1969: 351–352].

Что касается эпиграмм Посидиппа и Мелеагра, то в них отношения Эроса и Психеи едва ли отражают какой-нибудь определенный сюжет. Это не более чем разыгранная в лицах картина страданий души, опаленной страстью. У Посидиппа (AP, XII, 98) душа, посвятившая себя музам, устойчива к любовным соблазнам. У Мелеагра (AP, V, 57) она также страдает от огня Эроса, но может избежать его. Старые ожоги могут вновь воспалиться — Эрот может поймать беглянку и подвергнуть новым мукам (AP, XII, 117); она попадает в силки, после чего подвергается огненным пыткам (AP, V, 160). Душа и страдает от любви (врага), и обретает в нем новую жизнь, любовь — это кипящий мед (AP, V, 140). Все эти сценки иллюстрируют вечно актуальную мысль о том, что Эрот ловит души и подвергает их огненным мукам, а Душа — доверчивая и невинная жертва любовного соблазна.

У Апулея нам дано нечто в высшей степени отличное, дан литературно обработанный сказочный сюжет (тип 425А по указателю Аарне – Томпсона), орнаментированный традиционными мотивами охоты Эроса (здесь он именуется и Купидоном, и Амуром) на Психею. Вот достаточно подробное изложение этого сюжета по переводу М. А. Кузмина.

У царя с царицей три дочери-красавицы. Психею, младшую и самую красивую, люди почитают как Венеру, забросив старые святилища богини. Разгневанная Венера приказывает Амуру внушить «самозванке» любовь к негоднейшему из людей. К Психее никто не дерзает свататься. Оракул говорит, что мужем ее станет не человек, а некто крылатый, палящий огнем, гроза богов и даже Стикса. Психею следует отвести на высокий обрыв и там оставить. Родители подчиняются.

С обрыва Психею уносит Зефир. Он доставляет ее во дворец, где ее окружают невидимые слуги. По ночам к ней является Амур, который уходит до восхода солнца. Он много раз предупреждает ее, что если она попытается его увидеть, то навсегда лишится супружеских объятий. Психея надеется узнать мужа в чертах будущего ребенка, которого носит под сердцем. От супруга она

узнает, что ее разыскивают сестры, но эта встреча опасна. Психея со слезами вымаливает разрешение на встречу во дворце.

Сестры являются к обрыву, и Зефир переносит их во дворец. Так они являются несколько раз. Из противоречивых рассказов Психеи о муже (то он молодой и красивый охотник, то почтенный торговец) они делают вывод, что это бог, но из зависти говорят, что это дракон, готовый съесть Психею вместе с ребенком. По их наущению она готовит бритву и масляную лампу, чтобы отсечь спящему чудовищу голову, но обнаруживает «нежнейшее и сладчайшее из всех диких зверей чудовище» — Купидона. Масло с фитиля лампы обжигает плечо «господина всяческого огня», и Амур улетает. Психея, повиснув на его ноге, летит и падает. Амур, «знаменитый стрелок», который из любви «сам себя ранил своим же оружием», упрекает ее в неблагодарности, сидя на вершине кипариса, а затем улетает.

Психея пытается утопиться, но река выносит ее на берег, где Пан обучает Эхо пению. Пан догадывается, что девушка страдает от любви, и советует обратиться к Купидону. Психея ищет мужа и по пути мстит сестрам, убеждая каждую из них в том, что Амур теперь любит ее, а не Психею. Обе сестры бегут к известному обрыву, прыгают с него в расчете на помощь Зефира, но Зефира нет, и обе они разбиваются. Амур залечивает рану, оставив свои обязанности, мир погружается в грубость и хаос. Чайка жалуется Венере на Амура и рассказывает о его любви к Психее. Богиня бранит сына и принимается за поиски «беглой служанки». Она обращается за помощью к Церере и Юноне. Те боятся и матери, и сына, поэтому не выдают Психею, но и не дают ей убежища, хотя Психея наводит порядок в храме Цереры и как беременная вправе рассчитывать на помощь Юноны. Психея готова сама идти на поклон к свекрови, чтобы смягчить ее гнев и найти супруга. Венера является к Юпитеру на колеснице, запряженной птицами, и требует предоставить ей Меркурия. Меркурий объявляет всюду, что тот, кто «вернет из бегов или сможет указать место, где скрывается беглянка, царская дочь, служанка Венеры, по имени Психея», получит в награду от Венеры «семь поцелуев сладостных и еще один самый медвяный с ласковым языка прикосновением». Психея слышит это и является к Венере сама.

У ворот ее с бранью встречают Привычка, Забота и Уныние, бьют ее плетью, Венера издевается над нею и отказывается признавать Психею невесткой, а себя бабушкой будущего ребенка. Она рвет на Психее платье, таскает ее за волосы и задает ей невыполнимые задания: разобрать кучу из семи видов семян; принести шерсти златорунных баранов, впадающих в бешенство; принести воды из источника, охраняемого драконами; сходить за красотой Прозерпины в Аид. Психее помогают муравьи, зеленая тростинка, орел и в конце — говорящая башня, с которой царевна хотела сброситься, чтобы попасть в Тартар. На обратном пути она заглядывает в баночку с «красотой», чтобы восстановить свою поблекшую от страданий красоту, но красоты не оказывается. Ее охватывает стигийский сон, от которого ее пробуждает стрела сбежавшего от матери Купидона. По его просьбе за Психею вступается Юпитер. Психею по приказу Юпитера Меркурий приносит на Олимп. Заключается брак Психеи и Амура. Психея пьет из чаши с амброзией и причисляется к лику богов. У Психеи и Амура рождается дочь Вожделение.

Имя дочери Амура и Психеи также переводят как «Наслаждение» [Апулей 1956: 202] или транслитерируют в форме Волупта. Как сообщает С. П. Маркиш, «такая богиня (Voluptas или Volupia) действительно почиталась в Риме и имела свой храм» [Апулей 1956: 411]. Очевидно, что имя отпрыска Амура и Психеи создавало проблемы для переводчиков и подражателей. Так, в финале поэмы «Комус» (1634) Дж. Мильтон утверждает, что от брака Амура и Психеи должны родиться блаженные близнецы Юность и Радость. И. Ф. Богданович уходит от ответа:

От них родилась дочь, прекрасна так, как мать;
Но как ее назвать,
В российском языке писатели не знают.
Иные дочь сию Утехой называют,
Другие — Радостью, и Жизнью, наконец;
И пусть, как хочет, всяк мудрец
На свой зовет ее особый образец.
Не прменяется названием натура:
Читатель знает то, и знает весь народ,
Каков родиться должен плод
От Душеньки и от Амура [Богданович 1957: 126].

В сказке Апулея, как мы видим, есть точки пересечения с греческой анакреонтикой и эпиграммой — и обман со стороны Амура, и страдания Психеи, и мотив ожога, — но все кардинально переосмыслено. От ожога страдает он, а не она; Амур обманывает всех, кроме Психеи (ее он честно обо всем предупреждает, даже не скрывает того, что ее разыскивают сестры); наконец, страдания Психеи — не горький финал истории, а лишь перипетии на пути к блаженству.

Популярные в средние века компиляторы-энциклопедисты V–VI веков Ф. П. Фульгенций («Три книги о мифологии», III, 6) и М. Капелла («Брак Филологии и Меркурия», V, 7) пересказали сюжет Апулея в символично-аллегорическом ключе. Христианским средневековьем этот сюжет был усвоен как иллюстрация к положениям о бессмертии души и искуплении грехов.

3. Тип сюжета: «испытания и посвящение» / «кризис и возрождение»

«Грехопадение» Психеи и счастливая метаморфоза в финале, а также страдания, которые благополучно преодолеваются, заставляют видеть в этой истории аналогию к мистериям посвячительного типа. Как полагает В. Я. Пропп, сюжет сказок типа «Амура и Психеи» (в литературной обработке известны также «Красавица и чудовище» Лепренс де Бомон, «Аленький цветочек» С. Т. Аксакова, «На восток от солнца, на запад от луны» П. К. Асбьёрнсена и т.д.; к этому же типу относят и музыкальную драму В. Р. Вагнера «Лоэнгрин») отражает практику обрядов инициации, связан-

ных с переходом в новый социальный статус, в частности, с пребыванием девушки в «лесном доме» в свободном браке, часто — с несколькими мужчинами, которых она «не видит», что интерпретируется как временная смерть и предшествует действительному браку, ведущему к созданию семьи [Пропп 1998: 213, 219, 233, 334, 428]. В народной сказке мотив полиандрии, как правило, затушеван, и пребывание в «лесном доме» получает иную мотивировку. Встречается и вариант, близкий к апулеевскому, когда «чудовище», обитатель дома, совмещается с «царевичем», истинным женихом героини, и продолжением свободного брака становится постоянный брак.

Синкретизм народного сознания зачастую объединяет формы получения информации и ее передачи. Так, гадание и прорицание часто оказываются формой *влияния* на судьбу, «программирования» реальности, а посвятельная инициация — не только проверкой и экзаменом на «зрелость», но и способом достижения этой зрелости. Не случайно, как утверждал Е. М. Мелетинский, «еще начиная со средних веков инициационные испытания оказываются одним из истоков так называемого романа воспитания» [Мелетинский 1994: 22]. При этом сам обряд как бы делит жизнь испытуемого на законченные отрезки, граница между которыми трактуется как временная «смерть». В жизни апулеевской Психеи таких «смертей» несколько: сам брак с неведомым женихом, несколько попыток самоубийства, нисхождение в Аид, сон по выходе из Аида, и, наконец, финальная метаморфоза-апофеоз с превращением в богиню.

Посвятельные обряды, как и всякое обучение, моделируют в «лабораторной» форме «реальную» жизнь со всеми ее опасностями, искусствами, тяготами, с участием духов, богов и т.д. Поэтому отображение в сказках инициационных обрядов есть вторичное отображение тех метаморфоз, которые носители фольклора видели в самой жизни и окружающей их природе. Об идее метаморфозы в народном сознании, в античной культуре и в романе Апулея подробно пишет М. М. Бахтин в работе «О формах времени и хронотопа в романе» (глава II «Апулей и Петроний», посвященная «авантюрно-бытовому роману»).

В образе метаморфозы, по Бахтину, содержится идея скачкообразного развития, чередования или следования друг за другом непохожих друг на друга форм или образов одного и того же, например, времен года, мифологических эр, фаз земледельческих работ. Из фольклора эта идея проникла в философию, культовую сферу (элевсинские мистерии, восточные культы, первоначальные формы христианского культа), бытовую (магия), в литературу, постепенно мельчая. Из сфер универсальных законов метаморфоза была вытеснена в сферу случайного, чудесного («Метаморфозы» Овидия), а затем и в область прикладной магии («Метаморфозы» Апулея), сохранив, однако, способность «изображения целого человеческой жизни в ее основных переломных, кризисных моментах», определяющих «окончательный образ» человека и «характер всей его последующей жиз-

ни» [Бахтин 2000: 40–43]. Приключения и сказочные испытания Психеи осмысляются Бахтиным как наказание и искупление.

В сюжете такого типа царит «авантюрное время», события определяются случаем, герой «принужден спуститься в быт, играть в нем самую низкую роль» (осла, авантюриста, куртизанки и т.д.), что служит содержанием его *странствий* («хронотоп дороги»). Этот быт прежде всего «приапичен» и вообще греховен, раздроблен, лишен развития и связи с природно-мифологическими циклами. При этом сам герой быту не причастен. Его пребывание здесь осмысляется как очищающее наказание, мнимая смерть и опыт бытия, раскрывающего герою человеческую природу. Древнейшее ядро этой метаморфозы — смерть, нисхождение в преисподнюю и воскресение. Герой инициирует вторжение хаоса в свою жизнь, но хаос подчинен «объемлющему и осмысливающему его ряду: вина — наказание — искупление — блаженство» [Бахтин 2000: 46]. Завершение его определяется волей высшего руководителя, спасителя героя. Ближайшая параллель роману такого типа — раннехристианские «кризисные жития», где также обычно дается образ грешника (до перерождения), образ праведника (после кризиса и перерождения) и иногда — образ страдающего грешника (период очистительного страдания, борьбы с собой). Авантюрно-бытовой план дан в форме обличения греховной жизни или покаянной исповеди.

Неудивительно, что новелла о Психее толковалась как аллегория пути человеческой души к Христу, оккультного посвящения (Элифас Леви) и т.п. Тем не менее, это не единственный из возможных подходов: «Две крайние точки сводятся к следующему: одна из них предлагает понимать апулеевскую сказку как платонический миф о скитаниях души, а вторая предлагает отбросить какие бы то ни было аллегорические или религиозные объяснения и понимать сказку такой, какая она есть, — просто, как сказку о хорошей женщине. <...> Обилие разношерстных составных элементов, тон, часто гривуазный и пародический, исключает, по мнению Л. Германна, какое-либо религиозное значение сказки» [Стрельникова 1969: 356].

По-своему правы обе стороны. Сказка действительно выдержана в тоне легкомысленном и игровом, но в ней есть сюжетный потенциал, который при желании может получить и сакральное, и философское толкование — и даже медицинское (например, в номенклатуре психоанализа). Апулей, конечно, рассчитывал на символическое прочтение, но и маскировал философский пласт сознательно. Достоинством оратора считалось умение говорить, подобно оракулу, амбивалентно: в серьезной полемике это давало возможность пойти на попятный, а в художественном тексте — обогащало восприятие. Кроме того, сказку у Апулея рассказывает простая женщина, которая не могла понять всего смысла, рассказанной ею сказки: здесь высокое считается с низким, как невидимый мир идей — с видимым «пошлым» миром.

4. Традиция как фон и источник образа Психеи у Цветаевой

Мы знаем доподлинно о знакомстве Цветаевой лишь с небольшой частью огромной традиции, связанной в европейской культуре с образом Психеи. Сюжет сказки Апулея Цветаева, по ее словам, помнила с детства в пересказе, вероятно, Г. Штолля. Впоследствии она по крайней мере дважды получала ее в подарок и перечитывала. Есть прямые подтверждения знакомства Цветаевой с «Садом Эпикура» А. Франса, «Эросом и Психеей» Е. Жулавского, «Перепиской Гёте с ребенком» Б. фон Арним, «Эвтаназией» Байрона, «Психеей» Брюсова, «Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо...» Волошина, «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» Мандельштама, стихами Ходасевича, «Психеей» Э. Родэ. Далее, мы коснемся этих фактов подробнее.

Знакомство с некоторыми другими произведениями мы можем предполагать с большей или меньшей уверенностью. Не вызывает сомнения знание сочинений Гёте, Жуковского, Державина, Батюшкова, Ламартина, Пушкина, Д. Давыдова, Гоголя, Гейне, Гюго, Вяч. Иванова. Вполне вероятно, что Цветаева видела драму Ю. Беляева, читала «Психею» Мольера и Корнеля, была знакома со стихами Ф. Маттисона, И. Гердера, Софии Меро, К. Пруткова, Н. Агнивцева, А. Григорьева, К. Мейера, К. Фофанова, с прозой Л. Арнима, О. Бальзака, Андерсена, А. Ренье, М. Швоба, с трудами В. Г. Белинского, Э. Леви, Н. Бердяева, Б. Вышеславцева, с манифестом футуристов «Слово как таковое». К этой категории можно отнести и ряд шедевров живописи и скульптуры, известных по открыткам, альбомам, копиям и т.д. Возможно и знакомство с какими-то музыкальными произведениями, которые могли стимулировать интерес к теме.

Однако относительно значительной части традиции (подробнее в Приложении I) мы совершенно не в состоянии вынести обоснованного суждения. Тем не менее, ее разнообразие и масштабы позволяют думать, что Цветаева в той или иной мере с ней соприкасалась. Обширность и известная аморфность традиции позволяла Цветаевой избирательно относиться к выбору элементов, на основании которых она конструировала свое представление о границах и характере образа Психеи, о его сочетаемости с набором тех или иных ситуаций, сюжетов, других образов, имен (например, с именем Беттины фон Арним или Н. Н. Гончаровой), идей, пространственно-временных координат.

Пользуясь словом *Психея* как точным синонимом слова «душа», Цветаева следует в русле обширной литературной, критико-философской и научной традиции, заимствовавшей это слово, как и многие другие термины, из греческого языка. Психея как женский образ в творчестве Цветаевой связана с традицией изображения человека в образе исторического или мифологического лица. Скульптурные и живописные портреты в образе Психеи были особенно популярны в Европе в эпоху предромантизма и романтизма (конец XVIII – начало XIX века), то есть в ту эпоху, которая

Цветаевой была хорошо знакома и эстетически близка. Тогда же в ходу было прозвище «Психея», также ориентировавшееся на портретные характеристики и женский идеал эпохи, требовавший «воздушности» облика, легкой походки и т.д.

Психея встречается у Цветаевой и как персонаж восходящей к Апулею фавулы. Цветаевой не близка «реалистическая» интерпретация сюжета у Апулея, Лафонтена, Богдановича или, например, Брюсова. Классическую «Душеньку» И. Ф. Богдановича Цветаева ни разу не упоминает. Богдановича «проходили» в гимназиях, но, как видно из отсутствия его в некоторых хрестоматиях²², знать его полагалось в основном по пересказу из учебника: из полутора отведенных Богдановичу страниц половину занимал скупой пересказ «Душеньки», и мнение о поэме было нелицеприятным²³.

Цветаевой была ближе аллегорическая традиция и традиция, связанная с техникой намека, когда история Психеи присутствует в произведении как подтекст. Образец этой техники «Повести Белкина» А. С. Пушкина («Метель», «Барышня-крестьянка»). Особенно актуальны для Цветаевой символистские «веерные» интерпретации истории Психеи (Е. Жулавский, Вяч. Иванов), демонстрирующие множественность перекодировок одного сюжета. В качестве одной из таких перекодировок Цветаева могла воспринимать и «Аленький цветочек» С. Т. Аксакова.

О знакомстве же Цветаевой с «Эросом и Психеей» Жулавского мы можем судить по мемуарам и стихам ее сестры [Цветаева А. 1995: 145], хотя сама мемуаристка не могла назвать имени автора запомнившейся пьесы, — впервые его атрибутировал С. Айдинян [Айдинян 1995: 159]. Это сочетание яркости впечатления²⁴ с полным забвением авторства позволяет

²² Так, ее нет в хрестоматии А. Алферова и А. Грузинского (изд. 3-е, 1910).

²³ Еще В. Г. Белинский писал, что содержание «Душеньки» «ребячески ничтожно» [Белинский 1979: 94]. Автор гимназического учебника В. Ф. Саводник ему вторит: «Единственной задачей этого рода произведений было — *завлекать* читателей игрою фантазии и остроумия. <...> Под Психеей подразумевалась человеческая душа (по-гречески *Psyche* — душа), которая при помощи любви очищается от недостатков и достигает нравственного совершенства. <...> Богданович в своем изображении Душеньки усиленно подчеркивает ее кокетство, легкомыслие, тщеславие и другие мало симпатичные черты» [Саводник 1913: 465–466]. Другой автор писал: «Богданович в своей поэме высказывает довольно возвышенную отвлеченную мораль: Душенька прощена, по его словам, потому, что она очистилась от греха терпением в страданиях <...> Но этой возвышенной морали совсем не соответствует характер Душеньки; в героине поэмы совершенно нет никакой «красоты души», она просто «щеголиха» [Незеленов 1912: 175–176].

²⁴ А. И. Цветаевой запомнилась, вероятно, финальная картина: «<...> лицо, виденное с Мариной на спектакле в театре Корша: оно принадлежало человеку, стоявшему за роялем и глядевшему на ту, которая играла, на женщину, несчастную в доме мужа, которая потом, схватив канделябр, подожгла дом. <...> Пьеса называлась “Эрос и Психея”» [Цветаева А. 1995: 148]; «Их двое — воз-

думать, что и М. И. Цветаева хорошо помнила эту постановку, несмотря на отсутствие имени Жулавского в ее текстах.

Образ Психеи как объект для самоидентификации творческой личности известен по творчеству Беттины фон Арним, и можно предполагать здесь прямую преемственность Цветаевой по отношению к ней.

Традицию полезно знать не только для выявления генетических связей и выстраивания общей перспективы истории образа. Традиция демонстрирует существование своеобразной «риторики» образов, регулирующей их сближения и противопоставления. В эмблематическом искусстве нередко напрямую сопрягаются разнородные по происхождению сюжеты. Кроме того, в живописи и скульптуре нередко встречаются «двойчатки»: художник создает образ одной героини, а затем с минимальными изменениями воспроизводит его под другим именем. Таковы пары «Психея» и «Ариадна» у скульптора Пажу и живописца Грёза²⁵. Даже если Цветаева о них не знала, отчасти по ним можно судить о том, как сопрягались в ее сознании античная Ариадна с «душой» [СС6: 361], ее собственная дочь Ариадна — с Психеей. Отсюда в стихотворении «Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды...», где доминирует образ Ариадны, появляется двустипное, явно отсылающее к истории Психеи. Набор таких сопряжений можно описать как ассоциативные «валентности» образа.

Многие из этих «валентностей» оказываются востребованы Цветаевой, но многие и отвергнуты. Вот некоторые актуальные для цветаевской Психеи связи, которые мы хотели бы здесь предварительно суммировать:

1) *Психея — Венера (Афродита)*. Психея как идеал красоты и спутница Эроса (Амура, Купидона). Психея может соотноситься с «небесной» Афродитой Уранией.

2) *Психея — Дева Мария*. Земная женщина, возлюбленная и мать Бога. Общий мотив нисхождения в Аид. Идеальная, духовная красота. Мадонна и Психея как лики «музы» Рафаэля.

3) *Психея — Св. Тереза*. Земная женщина как возлюбленная ангела, который пронзает ее сердце стрелой. Любовь как мистическое откровение. Ангел как двойник Амура или его антипод, «небесный» Амур. Сюда же относится сюжет следования души за духом, жизни за любовью, земной

де, эти вечные он и она <...> и ты уже не у Аванцо, а там, в том вечере в театре Корша,— “Эрос и Психея”...» [Цветаева А. 2002: 291]; «То, что в другом месте тронуло бы, согрело, тут... как в “Эрос и Психея” — тем канделябром сжечь этот сострадательный дом!» [Цветаева А. 2002: 660].

²⁵ Заметим, что оба изображают покинутую Ариадну и покинутую Психею. На картине Ольнет дю Вотне спящая в покоях Амура Психея лежит в позе ватиканской спящей Ариадны (Тезей покинул именно спящую Ариадну), что является уже прямой реминисценцией. Напомним также, что Цветаева была неравнодушна к Грёзу [ЗК2: 162, 165].

женщины за неземным «вожатым». Сюда же относятся «готические» перекодировки сюжета. Ср.: [Vitins 1987a: 154].

4) *Психея — Ариадна*. Страдающая героиня, унесенная возлюбленным и неожиданно потерявшая его в минуту высшего счастья, не знающая, где его искать. Героиня, «выводящая на свет» («лампа Психеи» как эквивалент «нити Ариадны»).

5) *Психея — сальфида, нимфа, видение*. Психея как душа, духовное, высшее, крылатое существо, лишенное материальных «одежд». Сюда же примыкает аналогия Психея — Муза. Психея как существо, инспирирующее творческий восторг.

6) *Психея — душа, спускающаяся в Аид / возносящаяся в Элизиум, умирающая и воскресающая героиня*. Сюда же относится цепочка Психея — Аврора — Весна.

Вопреки традиции, Цветаева полностью игнорирует тип любопытной Психеи. Ей ближе Психея с закрытыми глазами, как на картине А. Л. Суиннертон, или с «отрешенным взглядом», как у Жерара.

В последующих главах мы проследим историю появления и метаморфоз образа Психеи у Цветаевой.

ГЛАВА II

ОБРАЗ ПСИХЕИ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ 1918–1921 ГОДОВ

1. Диптих 1918 года

Впервые имя Психея появляется у Цветаевой в небольшом стихотворении апреля 1918 года, написанном от лица Психеи, вернувшейся «домой» и стоящей на пороге, если не в буквальном смысле²⁶, то, по крайней мере, в смысле переломного момента жизненных странствий. Перед нами как бы мизансцена, в которой участвуют два лица, но мы слышим лишь монолог героини:

Не самозванка — я пришла домой,
И не служанка — мне не надо хлеба.
Я — страсть твоя, воскресный отдых твой,
Твой день седьмой, твое седьмое небо.

Там на земле мне подавали грош
И жерновов навешали на шею.
— Возлюбленный! — Ужель не узнаешь?
Я ласточка твоя — Психея!

Апрель 1918²⁷ [СС1: 394].

Общий смысл сказанных Психеей слов следующий: я не посторонняя (стихи 1–2), а твоя возлюбленная (3–4), с чужими мне было тяжело (5–6), неужели ты меня не признаешь? (7–8). Свое и чужое пространства противопоставлены как земля и небо, при этом героиня совершила путь из своего пространства в чужое (земля) и, настрадавшись, хочет вернуться в свое (небо), но время разлуки и следы земных мытарств мешают возлюбленному признать ее.

Эта схема не идеально ложится на апулеевский сюжет, но у читателя, знакомого с ним, может вызвать определенные ассоциации.

А. Проекция на сюжет сказки Апулея

Не самозванка — я пришла домой... Психея приходит в дом Амура и Венеры. Для Венеры она дважды самозванка: самозванная «Венера» и само-

²⁶ Место сцены не конкретизировано, это могут быть и внутренние покои дома; героиня «на пороге» до тех пор, пока «возлюбленный» ее не узнает.

²⁷ Мы даем датировку по сборнику «Версты» (1921). В белой тетради стихотворений 1916–1918 гг., составленной в 1939 г., стихотворение было объединено в диптих со следующим («На тебе, ласковый мой, лохмотья...») и оба вместе датированы 30 апреля (по новому стилю — 13 мая).

званная невестка. Этот мотив один из узловых в апулеевском сюжете²⁸, поэтому, скорее всего, цветаевская референция к нему — осознанная.

И не служанка, мне не надо хлеба... Венера объявила через Меркурия, что разыскивает служанку Психею, а когда Психея приходит в ее дом, заставляет ее работать и выполнять тяжелейшие поручения.

Я — страсть твоя, воскресный отдых твой, Твой день седьмой, твое седьмое небо... Психея напоминает Амуру о счастливых днях (ср. «на седьмом небе от счастья»), проведенных в волшебном дворце. Венера действительно обвинила Амура в том, что из-за «интрижки» с Психеей он забросил свои обязанности.

Там на земле мне подавали грош... Психея скиталась («бродяжничала») по земле в поисках Амура; как нищенка, искала убежища в храмах. Нищая странствующая певица-Психея выведена во второй картине пьесы Жулавского.

И жерновов навешали на шею... Мотив жерновов можно соотнести с эпизодом в храме Цереры, у которой Психея навела порядок в разброшенных земледельческих орудиях. Здесь еще раз отзывается мотив «служанки», обреченной на труд в поте лица своего.

— *Возлюбленный!* — *Ужель не узнаешь?* Имеется в виду то, что прежняя красавица выглядит как нищенка. Кроме того, Цветаева могла иметь в виду идущий от Лафонтена мотив «почернения» Психеи: она уверяет себя, что стала «арапов гаже», народ почитает ее «прекрасной африканкой», а сестры утверждают, что она за грехи свои «иссохла, подурнела и страшно почернела» [Богданович: 122–123].

— *Я ласточка твоя — Психея!* В рамках апулеевского сюжета и его модификаций этот мотив никак не проясняется. В более общем смысле это просто подхват конца первого четверостишия — продолжение мотива возлюбленной («ласточка» как ласковое обращение к возлюбленной). Но ласточка еще и «домовитая» птица²⁹, поэтому здесь подхватывается и мотив «дома»³⁰. Ласточка также — характерный иконографический мотив, связанный с Грецией вообще. У греков она была связана с символикой культа возрождающейся Персефоны-Коры («Девы») ³¹.

²⁸ Напомним, что противостояние Венеры и Психеи — основной двигатель этого сюжета.

²⁹ Птица, известная тем, что строит свое гнездо (синоним «дома») под крышей человеческого жилья.

³⁰ Если же мотив «почерневшей» Психеи действительно имелся в виду, то подхватывается и этот мотив, причем Психея, как и ласточка, почернела не полностью.

³¹ Вне связи с весной ласточка могла иметь только нежелательную символику, никак с Психеей не связанную. Ласточка — жертва насилия и детоубийца Прокна. В античности сами по себе ни ласточки, ни голуби душу не олицетворяли. Голуби были птицами Афродиты (см. «Хвалу Афродите» Цветаевой).

Все же, если перечисленные отсылки и актуальны, нельзя не отметить, что они вставлены в рамку, заметно искажающую апулеевскую сюжетную схему, поскольку в оригинальной истории Психея явилась «с повинной» не к супругу, а к его матери, через которую уже искала встречи с самим Амуром. Страдания Психеи на земле также не были столь драматичны («жерновов навешали на шею»). Значимость мотива неузнавания несколько преувеличена у Цветаевой по сравнению с исходным сюжетом³². Правда, неузнавание можно интерпретировать как нежелание узнавать преступную супругу.

Характер допущенных Цветаевой упрощений / искажений показывает, что для нее линия противостояния Психеи и Венеры второстепенная (как в «Кубке Сократа» Ламартина); она, может быть, и имеется в виду, но лишь как часть наказания, принятого от Амура (ср. «Любовь Психеи и Купидона» Лафонтена). Две коллизии сливаются в одну — «падение» Психеи и ее «восхождение». Очевидна параллель с современными Цветаевой (но уходящими корнями в эллинистическую древность) представлениями о пути души как инволюции, нисхождении в «ад» материи, и эволюции, восхождении к Богу. Именно эта простейшая схема служит рамкой, к которой «крепятся» остальные отсылки. Сказка деформируется мифом.

Тогда те же самые мотивы получают совсем иное освещение.

Б. Проекция на миф о душе

Не самозванка — я пришла домой... Небо — дом (родина) души. Но на земле душа живет в теле. Попытка тела попасть на небо была бы самозванчеством, но героиня дает понять, что она — «не тело» (см. ниже).

И не служанка — мне не надо хлеба. Героиня-душа отрешивается от земного мира, связанного с трудом (проклятье за первородный грех) и материальными заботами. Душа живет «не хлебом», а «словом от Бога» (Лук. 4: 4). В этом контексте мотив «служанки» прочитывается как связанный с выражением «служить своим прихотям», в данном случае — прихотям тела. Провозглашается независимость от тела и более высокий по отношению к нему статус.

Я — страсть твоя, воскресный отдых твой... Твой день седьмой, твое седьмое небо. «Воскресенье» и «день седьмой» — синонимы (хотя, строго говоря, библейский «день седьмой» — это суббота). В библейском контексте это звучит как отказ от статуса человека, сотворенного в шестой день для земной жизни (плодиться и размножаться, питаться земными плодами и т.д.) в пользу дня «отдыха», посвященного мыслям о душе. Слово «воскресение» также связано с евангельской символикой воскресения и вознесения души, освобожденной от бремени тела.

³² Скорее всего, это влияние «Эроса и Психеи» Жулавского, где тема «невстречи» из-за неузнавания — одна из центральных. Но у Жулавского «слепа» скорее Психея.

«Страсть» выбивается из этого контекста, но это место можно читать двояко. Естественный вариант прочтения: я — объект твоей любви (метонимия). Но поскольку мы затронули категории «душа» и «тело», а «ты» определенно соотносится с «духом / богом», можно предложить буквальное прочтение: я — твоя страстная часть. В этом случае мы имеем буквальное повторение трактовок Психеи у Вяч. Иванова³³: Эрос — мужская и духовная часть души, Психея — женская и страстная. То и другое противопоставляется косной материи.

Там на земле мне подавали грош И жерновов навешали на шею. Продолжение темы земного меркантильного и трудового существования, несения ярма тела и его грехов³⁴. В библейском контексте выражение «жерновов навешали на шею» отсылает к словам Евангелия: «а кто соблазнит одного из малых сих, верующих в Меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его во глубине морской» (Матфей 18, 6).

— *Возлюбленный!* — *Ужель не узнаешь?* Напомним, что у Иванова Психея соотносилась с евангельской «грешницей», Марией, сестрой Марфы, и Марией Магдалиной. В художественном осмыслении образа Марии Магдалины важен момент воскресения Иисуса, когда Мария узнает в нем Бога и устремляется к нему, а он останавливает ее словами: «Не прикасайся ко мне» [Аверинцев: 117–118]³⁵.

Я ласточка твоя — Психея! В контексте вышесказанного сравнение с птицей явно отсылает к евангельской теме «птиц небесных»: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их» (Матф. 6: 26)³⁶. Опять же это идеал Марии, а не

³³ Еще в декабре 1915 г. Вяч. Иванов посвятил Цветаевой стихотворение «Исповедь Земле». В цикле, посвященном Иванову, Цветаева отсылает к мифу о Марии и Марфе. Мария (соотносится с Марией Магдалиной) слушает Иисуса, тогда как Марфа хлопочет по хозяйству. Это свидетельствует о знании Цветаевой проблематики ивановской мысли.

³⁴ Цветаева, несомненно, знала самый известный афоризм Эпиктета: «Ты — душонка, на себе труп таскающая» [Марк Аврелий: 21]. Цветаева упоминает Эпиктета в записях [СТ: 52]. В эмблематах нередко встречается сюжет Психеи (Души), пытающейся взлететь в небо к Небесной Любви (Амуру), но удерживаемой цепью, прикрепленной к огромному круглому шару, символизирующей саму землю с ее грехами.

³⁵ Иконография этого момента напоминает скульптурные группы, где Амур покидает Психею (особенно реконструкции античных изображений, И. Буццио и др.).

³⁶ Птицы наравне с чешуекрылыми традиционно выступают символами души. В средневековом христианском искусстве «голубь, вылетающий из уст монахини, символизирует ее душу» [Холл: 167]. У Цветаевой: «Каплуном-то вместо голубя / Порх душа...» (в цикле «Стол»). В античной философии и поэзии символом души, посвященной Аполлону, был лебедь (см. «Федон» Платона,

Марфы. Кроме того, ласточка как вестник весны и возрождения природы — традиционный символ воскресения души, например у Иоанна Дамаскина [Гура: 629]. Учитывая сверхважный статус для Цветаевой пушкинской поэмы «Цыганы» [СС7: 799], надо полагать, что мотив «птиц небесных» был усвоен ею с детства в пушкинской обработке:

Птичка божия не знает
Ни заботы, ни труда;
Хлопотливо не свивает
Долговечного гнезда; <...>
Птичка гласу бога внемлет,
Встрепенется и поет.<...>
Людям скучно, людям горе;
Птичка в дальные страны,
В теплый край, за сине море
Улетает до весны [Пушкин 1977 4: 155].

Заметим, что ласточка — как раз перелетная птица, и в контексте «Цыган» это, несомненно, связано с кочевым образом жизни, с цыганской вольницей, в том числе и со свободой в любви. Душа как «страсть», несомненно, вписывается в эту парадигму. В данном случае «ласточка» совершает перелет уже не «за сине море», а вообще прочь от земли, туда, где она «гласу бога внемлет».

Мы выявили два параллельных ряда подтекстов. Исключают ли они друг друга? Мы полагаем, что нет. Вопрос только в степени четкости прорисовки деталей: так ли хорошо Цветаева представляла себе все те частные мотивы, о которых мы сказали? Мы полагаем, что этот вопрос в принципе не может иметь односложного ответа: поэт зачастую продолжает додумывать и «допонимать» свой текст после его завершения. Какие-то слова, интуитивно найденные, раскрываются для него по-новому с течением времени, полужабитое вспоминается и т.д. Поэтому мы не будем отделять «сознательное» от «бессознательного» в цветаевском тексте. Важно, что общие абрисы двух сюжетов в этом стихотворении оказались совмещены, придав ему смысловую многоплановость.

В. Отказ от «самозванчества»

Но и миф, и сказка становятся актуальны для Цветаевой не сами по себе. Несомненно, были общие причины, которые вызвали расширение рамок поэтического воображения Цветаевой и вхождение в него в 1918 году классицистической общепозэтической топики («Лиры», «Музы», «Сивиллы»,

оду II 20 Горация и производную от нее традицию). У Цветаевой в стихах на смерть Блока поэт «лебедом душу свою упустил».

«Психея» и т.д.)³⁷. Но в данном конкретном случае прояснить ситуацию может также творческо-биографический контекст.

В сборнике «Версты» (1921) это стихотворение оказалось частично отрезанным от непосредственного окружения, ряд стихотворений этого времени вошел в другой сборник — «Лебединый стан», целиком связанный с темой Белого движения и С. Я. Эфроном как его участником. К ним относится следующее стихотворение от 12 мая (25 мая по новому стилю):

Семь мечей пронзали сердце
Богородицы над Сыном.
Семь мечей пронзили сердце,
А мое — семижды семь.

Я не знаю, жив ли, нет ли
Тот, кто мне дороже сердца,
Тот, кто мне дороже Сына...

Этой песней — утешаюсь.
Если встретится — скажи [СС1: 403].

Семь мечей, пронзающих сердце, — популярный мотив в иконографии Богородицы, отсылающий к известному византийскому апокрифу «Хождение Богородицы по мукам». Мы уже отмечали в предыдущей главе довольно регулярно появляющуюся в искусстве связь Богородицы с Психеей. Героиня разбираемого стихотворения — не Богородица, но она себя с нею сравнивает.

Воссоздается некая общая ситуация: как Богородица потеряла сына (Сына), так я потеряла того, кто мне дороже сына. Потенциально это «я» может быть и Психеей (даже с конкретным подтекстом: Психея отправляется на поиски Христа в финале второй картины «Эроса и Психеи» Жулавского). Это напоминает «веерные» интерпретации сюжетов, например, у Вяч. Иванова в «Ты еси», где пары Христос и блудница, Амур и Психея, Дионис и Менада оказываются вариантами одной пары. Возможно, именно Иванов — общий источник стихотворений Цветаевой этого времени и стихотворения Мандельштама «Когда октябрьский нам готовил временщик...» (1917), в котором Психея соотносится с Россией и с Богородицей, готовой сойти «стопною легкою» в ад, чтобы осушить слезы своего сына — А. Ф. Керенского:

— Керенского распять! — потребовал солдат,
И злая чернь рукоплескала:
<...>
Среди гражданских бурь и яростных личин,
Тончайшим гневом пламенея,
Ты шел бестрепетно, свободный гражданин,

³⁷ Вероятно, сказалось чтение литературы эпохи классицизма и романтизма и занятия мифологией с дочерью Ариадной.

Куда вела тебя Психея.
И если для других восторженный народ
Венки свивает золотые —
Благословить тебя в глубокий ад сойдет
Стопою легкою Россия [Мандельштам: 348].

Героиня стихотворения «Семь мечей пронзали сердце...», странствующая в поисках того, кто ей «дороже Сына» (то есть дороже Христа), как и Психея ищет возлюбленного, и поскольку эти два стихотворения хронологически близки, можно предположить, что в биографическом плане речь идет об одном лице — С. Я. Эфроне.

Однако стихотворение «Семь мечей пронзали сердце...» было уместно в «Лебедином стане», а стихотворение «Не самозванка — я пришла домой...» — нет, ибо рисовало невозможную в контексте «Лебединого стана» сцену, где герой находится «дома» и вдобавок «не узнает» возлюбленную, «первую и единую» в его «великолепной жизни» [СС1: 385]. Тем не менее, на наш взгляд, именно С. Я. Эфрон, протагонист «Лебединого стана», является «возлюбленным» разбираемого стихотворения³⁸. В марте 1915 года он отправляется медбратом на фронт, откуда пишет сестре: «Убийство на войне меня сейчас совсем не пугает <...>» [Семья: 198]. Это не только гражданский поступок, но и бегство от провинившейся супруги, причинившей ему страдание. Ситуация повторяется в начале 1918 года, когда Эфрон на несколько дней тайком проникает в Москву. 18 января Цветаева видит мужа в последний раз перед долгой разлукой. Эфрон так вспоминает об этом дне в письме к М. А. Волошину:

Я тебе не пишу о Московской жизни М<арины>. Не хочу об этом писать. Скажу только, что в день моего отъезда (ты знаешь на что я ехал) после моего кратковременного пребывания в Москве, когда я на все смотрел «последними глазами», М<арина> делила время между мной и другим, к<отор>ого сейчас называет со смехом дураком и негодяем [Семья: 308].

Таким образом, мы можем предположить в подтексте разбираемого стихотворения раскаяние Цветаевой, желание вернуть мужа. История Психеи оказывается подходящим кодом для описания ситуации.

Заметим, кстати, что, по крайней мере, один раз тема Психеи неявно присутствовала в диалоге Цветаевой с мужем. Зная о том, что Эфрон неравнодушен к Анатолу Франсу [Семья: 226], Цветаева в октябре 1917 года сообщает ему:

³⁸ Отметим и античные коннотации его образа: С. Я. Парнок в «Алкеевых строфах» сравнивает его с Адонисом, Цветаева в цикле «Разлука» — с Ганимедом. Имя Ганимед ни разу не произносится, но сюжет похищения Зевсом прекрасного юноши, мотив «чаши» и «орла» совершенно недвусмысленно указывают на мифологический подтекст.

Читаю сейчас «Сад Эпикура» А. Франса. Умнейшая и обаятельнейшая книга. Мысли, наблюдения, кусочки жизни. мудро, добро, насмешливо, грустно, — как надо.

Неприменно подарю Вам ее [ССб: 136].

Это небольшая книжка, составленная из фрагментов газетных статей писателя на самые разные темы. Следующий фрагмент (приводим его полностью) настолько близок к проблематике собственных записей Цветаевой³⁹, что почти наверняка привлечет ее внимание:

В любви мужчинам нужны формы и краски; мужчины требуют образов. А женщины — только ощущений. Они любят лучше, чем мы: они слепы. Если вы вспомнили светильник Психеи, каплю масла, то я скажу вам, что Психея — не женщина: Психея — душа. А это не одно и то же. Это даже противоположности. Психея жаждала видеть, а женщины жаждут только ощущать. Психея искала неизвестного. А женщины, если ищут, так вовсе не неизвестного. Они хотят снова найти — вот и все: снова найти свою мечту или воспоминание, ощущение в чистом виде. Будь у них глаза, как же можно было бы объяснить себе их выбор? [Франс 1958: 304].

Цветаевой, несомненно, должна была быть близка апология женской любви «вслепую», любви к «мечте или воспоминанию», а не к реальному «зримому» мужчине. Восприняла она и противопоставление Психеи — женщине вообще. Но впоследствии сознательно или бессознательно она объединила образ Психеи с типом «женской любви» по Франсу⁴⁰, а «мужскую любовь», которой нужны «формы и краски», новизна, то есть *зримая красота*, поделила между мужчинами и обычными женщинами.

В контексте отношений с мужем вопрос о типах любви получал самое насущное значение. Цветаева не сомневалась в себе: в разлуке она жила «мечтой и воспоминанием», но боялась показаться мужу некрасивой. После всех тягот войны (пусть и в тылу), революций, разоренного быта, Цветаева уже не была уверена в том, что сохранила все очарование юности. Уже в стихотворении 31 декабря 1918 года, «Друзья мои! Родное триединство!..», она сравнит себя с «древней Сивиллой». Надежда на встречу

³⁹ Подборка записей о «О любви» (1925) была помечена 1917 годом, и хотя Цветаева перерабатывала свои записи перед публикацией, все же можно не сомневаться, что в 1917 году рассуждения о природе любви были для нее чрезвычайно актуальны. Какие-то темы Франс, вероятно, «открыл» для Цветаевой. В частности, доброжелательная ирония Франса делала ненавязчивым его культ античности (не археологии, а «души»), следы которой он всюду прозревал в современности. Возможно, с влиянием Франса отчасти связан поворот Цветаевой к «вечным» темам, восходящим к античности, наметившийся как раз в 1918 году.

⁴⁰ Ср. в одном из поздних высказываний Цветаевой: «Вот уж не Психея! Непременно — глазами увидеть. Да я, наоборот, глаза закрываю!» [СТ: 375].

с мужем сопровождается страхом быть «неузнанной» из-за своей изменившейся внешности⁴¹.

У Франса разговор о Психее и типах любви включен в контекст других рассуждений о праве на «возвышающий обман»⁴², о манящем идеале «пережить час любви и умереть», как делают насекомые, у которых «на последнем этапе превращений нет желудка», а «есть только крылья» [Франс 1958: 270]⁴³, и о горькой реальности кухонного «рабства» женщины: «Именно у кухонной плиты происходит пошрое чудо превращения маленького бело-розового создания, чей смех звучит как колокольчик, — в почернелую скорбную мумию» [Франс 1958: 269].

В стихотворении страхи героини не получают разрешения, но мы знаем, что конец у сказки — счастливый. Обожестьваемый возлюбленный *должен* узнать свое счастье и освободить возлюбленную от последствий ее безрассудства, которые были лишь очищающими испытаниями. Тема «искупления грехов» находит у Цветаевой лишь самое ослабленное выражение, поскольку весь текст нацелен на счастливый финал⁴⁴. Но все же обертоны покаянной темы присутствуют, что проясняется только при углублении в подтексты.

Слово «самозванка», кроме очевидных апулеевских проекций, имело для Цветаевой и личный, индивидуальный смысл, уже освоенный ею в поэзии. Самозванка — Марина Мнишек, с которой Цветаева отчасти ассоциировала себя⁴⁵. Это героиня, которая сама «делала» царей, признавая Дмитрием то одного, то другого самозванца, героиня, которой открыты «все пути», — идеал, заявленный еще в 1909 году, но вполне получивший развитие только в «Юношеских стихах». И вот, Цветаева отказывается от самозванчества, подхватывая тему более раннего стихотворения «Я пришла к тебе черной полночью...» (1916), обращенного к С. Я. Эфрону и на-

⁴¹ Ср.: «Седой — не увидишь...» [СС2: 29]; «Не похорошела за годы разлуки!..» [СС2: 91]. Видимо, начало этой линии зафиксировано именно в разбираемом стихотворении. Заметим, что у Апулея героиня также переживает из-за своей внешности, поэтому и заглядывает в склянку Прозерпины: «Какая я глупая, — говорит она, — что несу с собой божественную красоту и не беру от нее хоть немножечко для себя, чтобы понравиться прекрасному моему возлюбленному» [Апулей 1988: 203].

⁴² Реальность годится лишь на то, чтобы «с грехом пополам создавать кусочек идеала»; «Если б мы знали все, мы не в состоянии были бы мириться с жизнью ни одного часа» [Франс 1958: 264].

⁴³ Цветаева скорее всего прочла это место через призму «Святого томления» Гете (см. Приложение I).

⁴⁴ Не исключено, что оптимизм связан и с тем, что стихотворение написано вскоре после Пасхи.

⁴⁵ Кроме стихов Цветаевой («Трем Самозванцам жена...» и пр.) нельзя не упомянуть стихотворения С. Я. Парнок «Следила ты за играми мальчишек» (1915).

писанного после окончательного разрыва с С. Я. Парнок. В нем очевидны многочисленные мотивные переключки с разбираемым стихотворением:

Я пришла к тебе черной полночью,
За последней помощью.
Я — бродяга, родства не помнящий,
Корабль тонущий.
<...>
Самозванцами, псами хищными,
Я до гла расхищена.
У палат твоих, царь истинный,
Стою — нищая! [СС1: 301].

Героиня, как и Психея, нищая странница, претендующая на место подле супруга — «царя истинного» (выражение, напоминающее и о «Боге истинном»). Она так же стоит на пороге царских «палат», так же говорит о беспомощности, но приписывает его только себе⁴⁶. Множественность упомянутых «самозванцев» — не только исторический факт, но и характеристика «смуты» как таковой⁴⁷.

Стихотворение 1918 года уже в значительной мере очищено от покаянных мотивов. Найден подходящий код, а старый отбрасывается: героиня не «самозванка», а если и «самозванка», то из другого сюжета, где это самозванчество — мнимое, где все ее грехи — результат происков «сестер» и чужой зависти. Лирическая героиня отрекается от клейма и от роли «блудницы». Словосочетание «подавали грош» можно трактовать как отсылку к тем мизерным формам любви, которыми Психее приходилось перебиваться «на земле», что не отменяет, однако, и других смыслов⁴⁸. Психея представлена пассивной жертвой «быта»: попав на землю, она обречена получать «грошовую» любовь и носить за это «жернова» как великая грешница. Заметим, что мотив «любви-милостыни» — произведен от других довольно регулярных уподоблений Цветаевой, особенно в годы революции, когда реальный голод, по-видимому, мотивировал развитие устойчивой метафоры «любовь — хлеб»⁴⁹. Но Психея оставляет землю и пыта-

⁴⁶ «Родства не помнящими» называли себя беглые каторжники.

⁴⁷ Это та среда без внутренних связей, где царят хаос и беспомощность, пребывание в которой, по Бахтину, функционально соответствует «смерти» (в сюжете искупления), а по Цветаевой периода «Юношеских стихов» — «жизни». Ср. «Безумье — и благоразумье...» (1915). Теперь «жизни» героиня предпочитает «жизнь истинную».

⁴⁸ Можно даже сказать, что другими смыслами мотив «грошовой» любви камуфлируется. Отчасти этот мотив актуализирует и тему «продажной» любви как знаковой формы блуда вообще.

⁴⁹ Ср.: «Вы мне нужны как хлеб — лучшего слова от человека я не мыслю» [СС7: 704]. Ср. также: «Жизнь выпала копейкой ржавою...» [СС1: 546]. Любовь — жизнь — хлеб образуют цепочку ценностей одного порядка, все они удерживают душу в мире, в теле.

ется вернуть себе утраченные права супруги на том основании, что она «душа».

В более широком контексте дополнительную интерпретацию получает и мотив ласточки. Заметим, что в тексте Цветаевой «ласточка» с легкостью может быть заменена «бабочкой», но «бабочка» по ряду причин не годится. Во-первых, бабочка красива, а Психея является не в самом приглядном виде. В сочетании с местоимением «твоя» слово «бабочка» может читаться как непреднамеренный каламбур («баба» в уменьшительно-ласкательной форме). «Ласточка» же годится как ласковый, интимный эпитет⁵⁰. «Ласкательность», как правило, связана и с «уменьшительностью», поэтому эпитет «ласточка» характеризует юность героини (ср.: «Скоро уж из ласточек в колдуньи...»)⁵¹. Ласточка — символ весны и возрождающейся юной жизни⁵².

В русской поэзии как образ души она впервые актуализирована у Державина в стихотворениях «Ласточка» (1792; 1794) и «На смерть Катерины Яковлевны...» (1794). Но заметим, что здесь отождествление не полное, оно подается лишь как вопрос:

Душа моя! гостя ты мира:
Не ты ли перната сия? — [Державин 1985: 142]

или как отрицательное сравнение:

О ты, ласточка сизокрылая!
Ты возвратишься в дом мой весной;
Но ты, моя супруга милая,
Не увидишься век уж со мной [Державин 1985: 150].

Соотнесение ласточки с Психеей-душой у Цветаевой окказиональное, неполное и, скорее всего, идет непосредственно от Державина, обрастая дополнительными ассоциациями.

⁵⁰ Ср. «касатка», «голубка», — последнее встречалось в речи И. В. Цветаева, судя по воспоминаниям А. И. Цветаевой. Отметим паронимические связи между словами «ласковый», «ластиться» (и «ластить») и словом «ласточка», подкрепленные окончанием последнего слова, совпадающим по форме с уменьшительно-ласкательным суффиксом (ср. «птичка», «деточка»). В более позднем стихотворении Мандельштама о Психее «слепая ласточка» несет ту же семантику, которая поддерживается сквозными мотивами «нежности», хрупкости, выраженными и лексически, и морфологически («зеркальце», «баночка»).

⁵¹ Это соотносится и с античной традицией изображать эроты и психей детьми. Цветаева далека от традиции искусства Нового времени представлять Психею крупнее и старше Амура, к началу XX века уже маргинальной. Ср. с утверждением в «Письме к Амазонке», что любовники всегда дети.

⁵² По некоторым славянским поверьям, ласточка спит зимою в воде подо льдом, а весной оживает. Ср. также образ воскресшей души-ласточки в сказке Андерсена «Девочка, которая наступила на хлеб».

В 1939 году Цветаева объединяет стихотворение «Не самозванка — я пришла домой...» со следующим в сборнике «Версты», «На тебе, ласковый мой, лохмотья...», в цикл «Психея». Возникает вопрос: почему в «Верстах» такого цикла нет? Во-первых, потому что в этой книге циклы вообще отсутствуют. Во-вторых, имени Психеи не должно было быть в заглавии стихотворения «Не самозванка — я пришла домой...» Читатель, как и «возлюбленный», должен был некоторое время «узнавать» героиню. Видимо, в 1939 году Цветаева об этом забыла⁵³. Страх быть неузнанной из первого стихотворения во втором уже снимается, «узнавание» уже совершилось:

На тебе, ласковый мой, лохмотья,
Бывшие некогда нежной плотью.
Всё истрепала, изорвала, —
Только осталось, что два крыла.

Одень меня в свое великолепье,
Помилуй и спаси.
А бедные ислевшие отрепья —
Ты в ризницу снеси [СС1: 401].

Текст производит впечатление монтажа, как будто Цветаева соединила две тематически близкие строфы, написанные отдельно друг от друга. Отличается размер⁵⁴, не очень органичен переход от интимного обращения «ласковый мой» к торжественному «помилуй и спаси»⁵⁵. Но несомненно, что это стихотворение продолжает предыдущее, хотя античный колорит в нем уступает место христианскому, а история Психеи заслоняется образом метаморфозы, смены «риз»⁵⁶: героиня встречается со своим небесным женихом и снимает последние «отрепья» тела⁵⁷.

⁵³ Возможно, цикл образован для того, чтобы прояснить смысл второго стихотворения и нейтрализовать его «православное» звучание. Такое прояснение было связано с надеждой на републикацию этих стихов в СССР: «Так, например, она думает, не замаскировать ли стихотворение <цикл. — Р. В.> “Бог”, изменив название: “Очень хотелось бы стихи Бог (два последние). Что если назвать *Рок* или *Гермес* (NB! Какая ерунда!) или Зевес? <...>» [Белкина 1992: 204].

⁵⁴ Размер первой строфы — логаяд на основе четырехстопного дактиля со стяжением на третьей стопе; второй — чередование пяти- и трехстопного ямба.

⁵⁵ Если в первой строфе мы видим как будто небесную гостью («два крыла») в обществе «ласкового» любовника, то во второй строфе явно земная гостя принимается на небе.

⁵⁶ Оно скорее напоминает о символике, связанной с превращениями бабочки или, по крайней мере, — с метаморфозами Психеи в «Элизиуме» Маттисона-Жуковского.

⁵⁷ «Отрепья» — как будто невольный намек на «самозванное» прошлое (ср. фамилию самозванца — Г. Отрепьев).

2. Ранняя драматургия

В 1918 году Цветаева впервые начинает писать пьесы. Сохранилось шесть законченных текстов, написанных в 1918–1919 годах: «Червонный валет», «Метель», «Приключение», «Фортуна», «Каменный ангел» и «Феникс». При внимательном чтении в этих пьесах обнаруживается набор инвариантных элементов, которые в совокупности можно охарактеризовать как метасюжет.

В каждой пьесе есть история любви. Эта любовь имеет характер роковой предопределенности, от нее нельзя уклониться. Предначертанность проявляется в мотиве повторных встреч, перемежающихся длительными перерывами в общении. Важнейшим мотивом является узнавание-припоминание забытого образа в новом встречном. Эта схема чрезвычайно напоминает композиционный стержень «Эроса и Психеи» Жулавского.

Иногда первая встреча героев происходит, когда герой еще лежит в колыбели. Такая обреченность на любовь возможна лишь в том случае, когда один из персонажей оказывается существом демоническим⁵⁸, «небесной парой» земного героя. Как правило, этот персонаж больше знает, больше помнит, более андрогинен, больше связан с небесными сферами и стихиями — Луной, звездами, зарей, светом, огнем. Он покровительствует земному герою в качестве гения, ангела, духа, музы, богини, демонического «вожатого».

Этот персонаж может являться в своем собственном образе или посылать герою свое земное подобие. Иногда эта сюжетная функция делится между двумя конкурирующими персонажами (Ангел vs. Амур). Встречи героев сопровождаются символическими жестами. Собственно сюжет пьес заключается в выявлении описанных отношений, в постижении протагонистом пьесы своей судьбы. Как правило, он успевает лишь в момент смерти осознать главное, а именно — что любовь к своему демоническому возлюбленному и есть смысл его жизни.

Инвариантный сюжет, который можно обнаружить в этих пьесах Цветаевой, имеет явную проекцию на историю Психеи, что проявляется, главным образом, в ряде аллюзий и реминисценций. Но главная фигура у Цветаевой все же не Психея, а Амур, в том числе и в не дошедшей до нас пьесе «Бабушка»:

— Алечка, какое должно быть последнее слово в «Бабушке»? Ее последнее слово, — вздох, вернее! — с которым она умирает?

— Конечно, — Любовь!

— Верно, верно, совершенно верно, только я подумала: Амур.

Объясняю ей понятие и воплощение:

— Любовь — понятие, Амур — воплощение. Понятие — общее, круглое, воплощение — острое, вверх! все в одной точке. Понимаешь? [СС4: 537].

⁵⁸ Не в смысле «злого духа», а в смысле духовного, божественного существа.

Соответственно, женский персонаж занимает одну из «валентностей» Амура — роль его матери или возлюбленной, Венеры или Психеи, а иногда совмещает эту роль с какой-нибудь дополнительной. Рассмотрим эти пьесы последовательно.

В первой пьесе, «Червонный валет», мы еще не находим признаков описанной схемы⁵⁹. В «Метели» она уже вполне реализована, но Цветаева пока не нуждается в античной мифологии. Возможно, это связано с тем, что действие отнесено к 1830 году⁶⁰, — в это время античность уже не так актуальна, как в XVIII веке. Сюжета как такового в «Метели» нет, это всего лишь сцена: в чешской харчевне под новый год встречаются «он» и «она», которые когда-то где-то уже виделись. Остальные пьесы будут строиться путем усложнения этой элементарной схемы.

В «Метели» герой, Князь Луны («в плаще, 30 лет, светлый»), связан со сверхъестественным миром и посвящен в смысл происходящего. Героиня, графиня Ланска, напоминает героя (плащом, тем что «чуть юношесвенна», именем), но при этом ее действия стихийны, она не знает, что толкнуло ее в путь и с кем свели ее луна и метель в одинокой харчевне. Это она и пытается узнать, сообщая также, что вдруг обнаружила, что не любит мужа.

Герой провозглашает тост: «За возвращенье вечных звезд! / За вьюжный танец!» [СС3: 370]⁶¹, возлагает замороженной даме руки на голову и пытается вызвать в памяти картину прошлого, когда они точно так же сидели в плащах, прильнув друг к другу «над бездною темной». Некогда крылатые, слетавшиеся «на пир», они были «низринуты в мир» одной «бурей» [СС3: 371]. Перед тем как удалиться, герой приказывает даме заснуть, все забыть, а затем, «вздывая голову», просит кого-то (по-видимому, Бога): «Освободи! Укрепи! / Дай ей Свободу и Силу!» [СС3: 371]. Здесь на

⁵⁹ С некоторой натяжкой можно назвать эту вещь первой пробой будущей «Федры» (второй будет «Царь-Девница», линия Мачехи). Королевство карт встречается у Л. Кэрролла и Андерсена («Короли, дамы и валеты»).

⁶⁰ Это год создания пушкинской «Метели», хотя по сюжету цветаевская пьеса напоминает и «Метель» (1849) В. А. Соллогуба, на которую нам указал А. С. Немзер. В повести Пушкина два любящих сердца также оказываются связанными роковым образом. Сперва они оказываются повенчаны «метелью», а затем встречаются вновь по прошествии большого промежутка времени. Примечательно, что «Метель» и «Барышня-крестьянка» в «Повестях Белкина» имеют общим источником рассказы «девицы К. И. Т.». И хотя в «Метели» нет прямых сигналов, намекающих на историю Психеи, ряд мотивов, несомненно, ей соответствует: противодействие родителей, таинственная ситуация венчания, венчание с неизвестным женихом, исчезновение жениха после того, как супруга заглядывает ему в лицо, период разлуки и испытаний, финальное чудесное воссоединение и признание прав влюбленных друг на друга.

⁶¹ Ср.: «Уж скоро звездная в небе застынет вьюга» [СС1: 245]. Имеется в виду прихоть звезд, «благоприятных» и «неблагоприятных», которые «играют» людьми, выступая в роли необходимости и рока.

коллизии, взятую из Пушкина и (возможно) Соллогуба накладываются мотивы из Дюма⁶² и Жорж Санд⁶³. Образцом же, по-видимому, служит драматургия Блока⁶⁴, Жулавского и Г. Гофмансталя⁶⁵.

Перед нами родственные души, связанные общим происхождением, возможно даже «платоновские половинки», представлявшие одно целое в мифическом прошлом и разлученные в земном, «искаженном» мире⁶⁶. Этот миф легко ложится на историю Психеи, что косвенно доказывает и концепция статьи Вяч. Иванова «Ты еси», где Амур и Психея представляются мужской и женской составляющими единого сознания, единой личности, приблизительно так, как дух и душа, пневма и психе. Все это, однако, — потенциальные смыслы, явно в тексте не выраженные. На поверхности лежит только оккультный миф об отношениях магнетизера (посвященного) и послушной ему души.

В следующей пьесе, «Приключение», Цветаева делает шаг вглубь истории, из XIX века переносится в XVIII, что отражается и в языке, и в поведении ее персонажей, которые начинают активно пользоваться мифологическим кодом. Разумеется, Цветаева сознательно прибегала к стилизации языка эпохи, ориентируясь, прежде всего, на мемуары Дж. Казановы. Она находит в них сюжет типологически близкий уже использованному в «Метели»: таинственная встреча — фатальная разлука — новая встреча, сопровождающаяся «прозрением». Это история любви Казановы к таинственной Генриетте, внезапно появившейся и столь же внезапно исчезнувшей из жизни великого авантюриста, оставившей по себе только надпись

⁶² Герой ведет себя как магнетизер Калиостро из романа Дюма «Жозеф Бальзамо (Записки врача)», который вступал в контакт с подчиненной ему душой, влюбленной в него девушки (примечательно, что герой Дюма не имел права вступать с этой девушкой собственно в любовную связь).

⁶³ То, что действие пьесы происходит в Богемии, по-видимому, связано с сюжетом дилогии Ж. Санд о Консуэло («Консуэло» и «Графиня Рудольштадт»). Здесь также появляется Калиостро, действует могущественный орден Невидимых, а крестьяне проповедуют мистическое учение башмачника и философа Якоба Бёме.

⁶⁴ Для «Незнакомки» тоже важен мотив «неузнавания», потери памяти и повторных встреч. «Бубенец» Князя Луны напоминает о бубенцах Арлекина из «Балаганчика». Примечателен и язык намеков (ср. речь влюбленных в центральной части «Балаганчика», язык поэта в «Незнакомке»).

⁶⁵ Пьеса Гофмансталя «Авантюрист и певица», которой Цветаева восхищалась [ЗК1: 343, 428; 2: 208, 276], так же была основана на ситуации встречи после долгой разлуки и узнавания героями (один из которых — Дж. Казанова) друг друга.

⁶⁶ Не случайна и лунная символика, именно луна как сочетание мужского и женского является общей «родиной» частей андрогина.

на стекле в гостинице «Весы»: «Вы забудете и Генриэтту». Казанова обнаружил ее лишь через тринадцать лет [Казанова: 456]⁶⁷.

Именно в этой пьесе оказывается возможным «углубить» понимание происходящего с помощью древних мифологических параллелей, что Цветаева и делает в первой же картине, названной «Капля масла». Имеется в виду та капля масла, которая пробудила Амура и разлучила его с Психеей. То, что Казанова — «Амур», представляется вполне очевидным, это такой же эмблематический любовник, как Дон Жуан. То, что Генриэтта — Психея, становится ясно из ее поведения: она тайком прокрадывается в спальню Казановы и разглядывает его со светильником, а перед уходом напоминает: «И помните о капле масла!» [СС4: 464].

Но отношения и функции здесь перевернуты. Хотя лампу держит Генриэтта, она представляет гораздо большую загадку для Казановы, чем Казанова — для нее. Огненная капля не разлучает, а соединяет героев и даже пробуждает любовь в «Амуре». Здесь «Психея с лампой» неожиданно оказывается в роли «Амура с луком».

В этих отношениях она — таинственное божество, скрывающее свою личность⁶⁸. Если графиня Ланска была «чуть юношественна», то Генриэтта почти двупола. Она с легкостью меняет женский костюм на мужской, имя Генриэтта на имя Анри⁶⁹, но оба имени — псевдонимы. Брошенным оказывается Казанова, а не героиня, он же перед этим мучается неизвестностью:

КАЗАНОВА
Скажи мне на прощанье:
Бес или ангел ты?

ГЕНРИЭТТА
Чужая тайна.
Оставим это [СС3: 486].

Бес или ангел, но существо, несомненно, «потустороннее» и андрогинное, унаследовавшее связь с Луной от героя «Метели». Казанова это вполне осознает и называет ее «мальчиком» даже тогда, когда знает, что это женщина [СС3: 486]. Генриэтта называет себя «лунным лучом» и говорит, что она такой же спутник Казановы, как Луна — спутник Земли. Столь тесная связь оставляет небольшой набор возможностей для интерпретации. Ген-

⁶⁷ Цветаева не вполне точно изложила обстоятельства этой истории. Действительность была несколько прозаичнее и более богата подробностями. В частности, после разлуки любовники еще долго переписывались.

⁶⁸ Ср. пушкинскую вариацию сюжета в «Барышне-крестьянке». Ср. также инверсию сцены с лампой в мифе о Селене и Эндимионе. Ср. с финалом «Элизиума» Маттисона-Жуковского. Соположение этих сюжетов встречается также на римских саркофагах [Тарабарина: 464].

⁶⁹ Появляется она в мужском обличье, переодевая гусаром, и именно в этой своей ипостаси совершает сакраментальный поступок Психеи.

риэтта, действительно, может быть «личным» бесом-искусителем или ангелом-хранителем Казановы. Скорее всего, она «душа», как бы экстериоризированная душа самого Казановы⁷⁰.

Связь «души», «луны» и «андрогинности» Цветаева, по-видимому, восприняла из книги В. В. Розанова «Люди лунного света»⁷¹, в которой все явления природы и культуры были поделены на две категории: «солнечную» и «лунную»⁷², из которых вторая была связана с душой⁷³. Номинально розановская дихотомия восходила к идее трех полов из «Пира» Платона, хотя фактически ставила ее с ног на голову⁷⁴. Платон, впрочем, оставался конечной инстанцией и верховным авторитетом в области мифологии пола и любви для русских модернистов. М. А. Волошин даже называл диалог «Пир» «Евангелием Эроса» [Волошин 1999: 14].

Поэтому Цветаева не случайно заставляет свою андрогинную Психею, Анри-Генриэтту, сочинять «вирши» в честь Платона, а Казанову, обнаружившего надпись «Вы забудете и Генриэтту», воскликнуть:

Тринадцать лет; Анри, в каком аду!
Платонова родная половина! [ССЗ: 496].

Генриэтта — как «душа» и пара Казановы «в вечности» — более демонична, андрогинна, причастна Луне, знанию и памяти⁷⁵, чем Казанова. Явле-

⁷⁰ Ср. образ Психеи в стихах Э. По и Ходасевича.

⁷¹ Цветаева относилась к этой книге поначалу резко отрицательно [СС6: 126], но впоследствии находила в ней много верного [ЗК1: 190, 438].

⁷² «Солнечная» связывалась с жизнью, плодородием, семейственностью, телесностью, половой любовью, иудаизмом, языческими культами плодородия и семейно-государственным укладом. «Лунная» — со смертью, бесплодием, аскетизмом и гомосексуализмом, духовностью, платонической влюбленностью, христианством, аскетическими языческими культами и идеологией революционного народничества.

⁷³ Розанов, конечно, не сам изобрел эту связь. Луна почиталась и местопребыванием душ, и родиной душ, и планетой Селены-Артемиды-Гекаты, повелевающей тенями мертвых, то есть душами. Считалось, что луна особым образом влияет на души лунатиков, поэтов и влюбленных.

⁷⁴ Духовность связывалась Платоном не с гомосексуальностью, а с наличием мужского («солнечного») элемента. Эрос, влекущий мужчину к мужчине, порождает высокие чувства, прекрасные законы, философию. Физическое потомство дают только потомки андрогинов («лунный» род является смешанным, солнечно-земным), то есть мужежен: их цель плодиться и размножаться, соединяя мужское с женским. Любовь между женщинами бесплодна, потому что духовно они обделены, а физического потомства дать не могут (это чисто «земной» пол женожен). Таким образом, Платон в «Пире» отстаивал креативность духовную (мужемужей) и физическую (андрогинов), отвергая бесплодие (женожен).

⁷⁵ В платоновском понимании эти вещи очень тесно связаны, потому что главные знания человек хранит в памяти еще до рождения.

ния Генриэтты и, как ее «эха», Девчонки для Казановы — момент откровения, позволяющий заглянуть в «истинный мир» из мира платоновского «рва», материального «ада». Это поздно пришедшее осознание случившегося меняет и толкование названия пьесы⁷⁶. Это «единственное приключение», причем не «амурное», поскольку «Амур» в нем играл пассивную роль, а скорее «психейное» — свидание с собственной душой. Это «приключение» — из ряда вон выходящее, главное событие в жизни цветаевского Казановы.

Следующая пьеса Цветаевой, «Фортуна», — мифологизированное жизнеописание герцога Лозэна, известного исторического деятеля и автора мемуаров, кончившего дни на плахе. Мифологизм здесь еще сильнее углубляется, что отразилось и в структуре текста, построенного по принципу нанизывания эпизодов: в каждом происходит встреча Лозэна с Фортуной или ее агентом (маркизой д'Эспербэс⁷⁷, Розанеттой и пр.). Таким образом, повторяется схема «Эроса и Психеи» Жулавского, только в менее масштабных декорациях и с другим «титულным» мифом. Возможно, усиленная цикличность композиции имплицитно идею «колеса Фортуны». Пьеса открывается картиной «Рог изобилия», где Фортуна «во образе маркизы де Помпадур» дарит Лозэну первый поцелуй⁷⁸, осыпает его колыбель розами⁷⁹ и обещает ему, что путь его не будет тернист, так как он «Фортуны сын / И любовник» [ССЗ: 377]. Заканчивается пьеса картиной «Последний поцелуй».

Примечательно, однако, что авантюрная тема, выдвинутая, как и в «Приключении», на первый план названием пьесы, почти никак себя не проявляет: мы не видим Лозэна в действии, он не проявляет предприимчивости, не показывает себя ни с военной, ни с политической стороны, хотя и здесь Фортуна могла бы ему пригодиться. Все это вынесено за скобки. Уже из списка действующих лиц, где кроме Лозэна семь женщин и двое мужчин, видно, что содержание пьесы: женщины в жизни Лозэна. Два статиста, дворецкий в начале и палач в конце, ограничивают участие истории в этом сюжете. Цветаеву интересует только частная жизнь Лозэна, а в ней — любовь, и она, по-видимому, вполне осознанно строит свой текст так, что за явной мифологией просматривается менее явная. Не случайно Фортуна осыпает Лозэна розами и поцелуями, называет в одном месте

⁷⁶ Примечательно, что Цветаева стремится, как правило, дать в конце картины (например, первой) и пьесы отсылку к их названию, связывая конец с началом и давая углубленное толкование этому началу (заглавию).

⁷⁷ В сцене с маркизой д'Эспербэс мотив двойничества героинь усилен эпизодом «освящения» главы Лозэна пеной из бутылки шампанского: тем самым маркиза повторяет сакраментальный жест маркизы де Помпадур, осыпающей колыбель Лозэна розами.

⁷⁸ Ср.: «Судьба меня целовала в губы» [СС1: 250].

⁷⁹ Декоративными розами буквально усыпаны платья маркизы де Помпадур на портретах Буше.

«сыном и любовником» [СС3: 377], а в другом — «Амуром и Марсом» [СС3: 386]: Марс — сын Венеры, а Амур — ее любовник, ее — а не Фортуны. И читает она с ним “Ars amandi” Овидия [СС3: 386], и поливает его пеной шампанского, намекая на эпитет «пеннорожденная», и помогает Лозэну исключительно в любовных похождениях. Лозэн явно больше «Амур», чем «Марс»⁸⁰.

Таким образом, в пьесе «Фортуна» сохраняется сюжетная преемственность по отношению к «Метели» и «Приключению». Более того, миф явно выходит на поверхность и как бы «расслаивается» на видимую и невидимую часть. Повторность мистических встреч умножается, снижая саму «мистичность». В пьесе также есть «вечные он и она», но если он — в основном «Амур» в своей мифологической проекции, то она, как Фортуна, изменчива и принимает тот или иной вид в зависимости от «требования момента», но больше тяготеет к Венере по характеру, хотя по функции (возлюбленная) как будто должна быть Психеей. Только Розанетта, целующаяся с арестованным Лозэном через скважину замка, больше напоминает Психею⁸¹. В следующей пьесе, «Каменный Ангел», Цветаева постаралась изменить ситуацию и сделала героиню типа Розанетты протагонистом пьесы, а сюжет выстроила по канве истории Психеи.

Пьеса «Каменный ангел» как будто сошла со страниц сборника эмблем «Антипатия божественного и человеческого Амуров» (1628), и само время и место действия пьесы отнесено куда-то в Германию эпохи барокко, это скорее XVII, чем XVIII век. Здесь, как в эмблематах той эпохи, соседствуют, хотя отнюдь не мирно, персонажи античной и христианской мифологии, а история Психеи в цветаевском варианте переплетается с элементами истории Тангейзера⁸², что особенно явно в первоначальном плане:

Соперницы (Венера и Богоматерь. — Монах. — Венерина гора. — Венера здесь — знатная дама, Богоматерь — бедная девушка, поющая на улицах) [ЗК1: 345].

⁸⁰ Фраза маркизы д’Эспербэс о «вылетающем из плена» «маленьком божестве» отсылает к антологическому сюжету о «пленном амуре» (ср. также с «Амуром и Психеей» Державина). Лозэн поет песенку о «королевстве бога Амура» [СС3: 404]. Розанетта, дарующая Лозэну последний поцелуй Фортуны, называет его «королевским сыном» из «Часов Амура» [СС 3: 408].

⁸¹ Сходство в том, что ее возлюбленный «Амур» находится под арестом, Розанетта не видит того, с кем целуется, и скорее всего даже не чувствует его поцелуя, то есть это исключительно поцелуй «души».

⁸² В сцене знакомства Авроры с дворцом Венеры есть явная отсылка к образу «грома Венеры» из «Тангейзера»: «Про какой-то грот / Я в детстве помню разговоры...» [СС3: 440]. В «Тангейзере» Вагнера сталкиваются два идеала любви — «языческий», воплощенный Венерой, и «христианский», воплощенный Елизаветой. Заметим, что Вагнер заимствовал этот сюжет у Гейне, а Цветаева собиралась писать пьесу о Гейне [ЗК1: 345].

Богоматерь затем разделилась на Богоматерь как таковую и Аврору, получившую черты Психеи из второй картины «Эроса и Психеи» Жулавского: как раз во второй картине Психея — странствующая певица; там же происходит спор Психеи с гетерой о двух Эросах: гетера славит Эроса-«шалуна», Психея — того, в ком старый раб узнает проповедника Иисуса из Иудеи. Имя главной героини, Аврора⁸³, — прозрачное замещение имени Психея. В пьесе Жулавского с рождением Психеи связана легенда о человеке, который, скитаясь «по лесам», впервые увидел небесную зарю и вознес ей молитву. С нею и родилась Психея⁸⁴.

Аврора обручается с небесным женихом, Ангелом, стоящим на центральной городской площади и клянется ему в верности, но невольно нарушает обещание, чем причиняет ангелу страдание (он появляется с полыманным крылом)⁸⁵. Повторяются мотивы тернистого пути героини к возлюбленному (у Апулея — с младенцем во чреве, у Цветаевой — на руках), пребывания во дворце Венеры⁸⁶, брака с Амуром, скрывающим свое имя, благоприятного вмешательства верховного божества, причащения через питье к небожителям. Финальная сцена является и апофеозом героини, и ее смертью, как у Жулавского.

За сердце героини борются Ангел и самозванец Амур, выдающий себя за Ангела. Этот конфликт, будучи внешним по отношению к истории Психеи, все же находит в ней соответствие в конфликте двух «венер», напоминающем о платоновском противопоставлении любви небесной и земной, каждой из которых соответствует своя Афродита и Эрос. У Цветаевой первой паре соответствуют Богоматерь и Ангел, второй Венера и Амур:

АНГЕЛ, настоящий, германский, грустный.

АМУР, охотник — красавец — mauvais sujet — француз по духу, 18 лет.

⁸³ Примечательно, что на картине Н. П. Герена «Аврора и Кефал» (1811) из собрания Н. Б. Юсупова мы видим явную параллель к сцене с лампой из истории Психеи. Картина хранится в ГМИИ им. А. С. Пушкина [Савинская 1997: 553].

⁸⁴ Мотив зари наверняка был как-то сценически усилен при постановке. Первые значимые слова Блакса в пьесе: «Пусть покроют тени Гадеса эту глупую красную зарю, размазанную по небу, как краска на толстой роже» [Жулавский 1906: 18]. Шестая картина заканчивалась сценой пожара (метафора зари).

⁸⁵ Один из возможных источников пьесы — одноактный балет «Эрос», поставленный М. Фокиным на сцене Мариинского театра как раз накануне приезда Цветаевой в Петербург — 28 ноября 1915 г. [Балет: 601]. Либретто было написано по мотивам сказки В. Я. Светлова «Ангел из Фьезоле»: «Сюжет, в двух словах, следующий. Девушка видит во сне борьбу Эроса, изваяние которого находится у нее в саду, с Ангелом, изображение которого подарил ей жених. Побеждает Ангел. Проснувшись, она видит разбитую статую Эроса» [Фокин 1981: 377].

⁸⁶ Заметим, что Венере, как и у Апулея, оказывает помощь Меркурий.

ВЕНЕРА (она же мать Вероника), во 2-й картине — старая колдунья, в 4-й — торжественная настоятельница, в 6-й — почтенная сводня.
БОГОМАТЕРЬ, в звездном плаще⁸⁷ [СС3: 415].

Венера унаследовала многоликость Фортуны, Лозэну вполне соответствует Амур, но для Цветаевой теперь эта пара — «самозванцы». Ее симпатии на стороне Ангела, с которым героиня обручена. В этом столкновении истинного и самозваного супругов слышен отзвук стихотворения «Не самозванка — я пришла домой...». Цветаева впоследствии писала в «Повести о Сонечке», что Ангел этой пьесы писался в расчете на «комедианта» ее стихов Ю. А. Завадского [СС4: 337]. Но, поскольку в пьесе обыгрывался мотив двойничества, не вызывает сомнения, что в случае постановки ему пришлось бы играть и Ангела, и Амура, причем Амура — по преимуществу, потому что у Ангела почти нет слов. В то же время ряд мотивов, связывающих эту пьесу с цветаевской лирикой⁸⁸, подсказывает, что в конфликте Амура и Ангела отразилась «разорванность» сознания Цветаевой этого периода, ее вовлеченность в жизнь «комедиантов», с одной стороны, и истовый культ мужа — с другой⁸⁹.

«Феникс» — последняя в ряду интересующих нас пьес Цветаевой и вторая ее пьеса о Казанове, которая служит продолжением первой. Престарелый «Амур» вновь встречает свою «Психею», Анри-Генриэтту, в образе дочери лесника Франциски. На ее мистическую сущность указывает характеристика в перечне действующих лиц: «ФРАНЦИСКА, дитя и саламандра. Прозрение в незнании, 13 лет» [СС3: 499]. Ее андрогинность подчеркивает авторская ремарка <разрядка автора. — P. B.> «с у щ е с т в о в плаще и в сапогах» [СС3: 540], а связь с Генриэттой — реплика Казановы: «Вы — Генриэтта или сон?» [СС3: 540].

Меняется внешняя оболочка мифа. Название отображает ситуацию смерти-возрождения Казановы, поэтому на первом плане оказывается пара феникс и саламандра. Феникс — существо, умирающее и воскресающее в огне. Саламандра — существо, способное жить в огне, «платонова половина» феникса. В то же время существует неопределенность в том, что считать «возрождением» Казановы? Встречу с Франциской или то, что за ней последовало, то есть смерть и возрождение в ином качестве? По-видимому, и то, и другое, поскольку встреча с Франциской в последнем

⁸⁷ Цветаева, по-видимому, знала о сходстве изображений Богоматери и Изида, ее богоматерь носит точно такой же плащ, как тот, что был на богине, освободившей Луция от ослиной внешности.

⁸⁸ См., например, мотив «кольца» в «Писала я на аспидной доске...» (1920), Ангела в «Але» («В шитой серебром рубашечке...») 1919 года. В июле 1919 г. Цветаева записывает о муже и дочери Ариадне: «— Ничего от Амура, всё — от Ангела» [ЗК1: 346].

⁸⁹ Ю. А. Завадского Цветаева называет «ангельским подобием» [СС4: 338], что прямо характеризует в пьесе фигуру Амура.

действию есть, по-видимому, предсмертное видение Казановы⁹⁰, заснувшего за уничтожением своей переписки. Непосредственно перед приходом «существа» Казанова читает «письмо от Генриэтты», но в «Приключении» те же слова были ее *устной* репликой. Уже этот факт служит признаком трансформации реальности. Казанова устраивает проверку реальности происходящего — кладет руку на огонь свечи, и он не жжется [ССЗ: 540]. Либо это сон, либо Казанова уже «феникс», одноприродный огню дух.

Но за внешней оболочкой мифа, непосредственно связанной с событийным рядом, встречей с Франциской и смертью героя, скрывается проекция на фундаментальный для образа Казановы миф о боге любви. При этом сохраняется уже отработанная в «Каменном ангеле» система двойничества. Казанова, как истинный бог любви, не называется Амуром⁹¹ явно. Однако о его сниженном двойнике и сопернике, несомненном «самозванце», сообщается уже в списке действующих лиц: «ВИДЕРОЛЬ, домашний поэт. Смесь амура и хама. Зол, подл, кругл, нагл, 20 лет» [ССЗ: 499]. Казанова — «небесный» Амур, Князь де Линь с легкой иронией о нем отзывается: «Пегас! Пегас!» [ССЗ: 537]. О Видероле же сообщается, что он не боится «махнуть с Пегаса / В раздолье земных трясин» [ССЗ: 508]. Казанова и сам может едко отозваться об Амуре «пошлом»:

...За царьком всеильным
Как станешь шагом семимильным
Шагать — куда тут! — Вслед вздохну... [ССЗ: 552].

О том, что он сам «усыновлен» Венерой, Казанова либо говорит с двусмысленной отсылкой к планете, что можно понимать как фигуру речи⁹², либо не доводит свою речь до конца, его просто прерывают. Но намеки его достаточно прозрачны, и не случайно он дважды возвращается к этой теме. Во второй раз, рассказывая о первом поцелуе Венеры, он обыгрывает сходство имен Венеры и Венеции, «не смея имени назвать»:

... Уж полная луна вставала
Предстала мне из мглы канала — <...>
Не смею имени назвать —
Венеции младая мать
И соименница, из пены
Как та — возникшая. <...>

⁹⁰ Аналогов много, но один из актуальных — видение бабушки в сказке Андерсена «Девочка со спичками».

⁹¹ Ср. с «умолчанием» об имени Блока в стихотворении «Имя твое — птица в руке...» (1916).

⁹² Он называет себя сыном комедиантки и «пригорода» («Дороги»), которых обвенчала Венера. Далее уточняется, что Венера — «звезда бродяг и гордецов» [ССЗ: 519], что отчасти расширяет смысл, отчасти маскирует аллюзию на *богиню* Венеру.

И вот, на лбу моем, меж струй
И водорослей — поцелуй...

Когда ж пурпурно-бирюзовый
День занялся... [ССЗ: 528].

Венера здесь выступает по отношению к Казанове в той же функции, что Фортуна по отношению к Лозэну. Обе они «усыновляют» героев⁹³. Первый поцелуй богини-покровительницы даруется и Лозэну, и Казанове в сходных обстоятельствах — на заре, одновременно не забыта и Луна. И Луна, и заря, и «звезда»-Венера разнообразным образом связывают покровительницу Казановы с его «парой в вечности», Психеей. При этом она не называется, называются лишь «пошлые» ипостаси той же богини⁹⁴. Даже в ремарках истинная покровительница Казановы завуалирована. Так, князь де Линь и Казанова символически застывают под неким изображением: «Стоят по обе стороны двери, как две кариатиды прошлого. <...> Над разъединяющей их аркой — смутным овалом изображение какой-то молодой красавицы, точно благословляющей их розой, скользящей у нее с колена» [ССЗ: 522]. И далее: «И надо всем — с высот уже почти небесных — древняя улыбка какой-то богини» [ССЗ: 530]. «Древней» Платон называл «небесную», а не «земную» Афродиту⁹⁵.

Франциска тоже не прямо, а косвенно может быть соотнесена с Психеей. Во-первых, через Генриэтту; во-вторых, через стихию огня [ССЗ:

⁹³ Ср.: «Вас златокудрая Фортуна // Вела как мать» («Генералам двенадцатого года»). Это распространенный в мифах и сказках прием: земные родители героя оказываются мнимыми (Иосиф, Амфион, Эгей, родители Александра Македонского, Ундины), а божественные покровители — истинными (Яхве, Зевс, Посейдон, Ра, морской царь).

⁹⁴ Ср.: «*He* нужен. Такова Фортуна!» [ССЗ: 514], — сжигая письма любовниц, Казанова сводит «счета с Венерой» [ССЗ: 534].

⁹⁵ Древность богини — и указание на то, что вообще мифологические боги «древние», и на то, что подразумевается именно старшая из Афродит. Здесь, вероятно, имеется в виду и улыбка архаических греческих кор и курсов, образец которой можно увидеть на картинах Л. Бакста «Древний ужас» и В. Серова «Похищении Европы».

Заметим, что речь Казановы чаще, чем у других, украшена античными понятиями, именами, метафорами: ареопаг, Олимп, Зевес, Гера, Немезиды, Эвмениды, Лета, Харон, Морфей, Муза, Цезарь и проч. Для Казановы это больше, чем фигуры речи, он и сам причастен к миру древних героев и богов, что как бы усугубляет его собственную «древность». Эта черта в облике Казановы сближает его с мифом о многовековом возрасте Калиостро. На богов рассчитаны и шутки Казановы, которых не понимают в доме: «...Весь Олимп / Со смеху б помер!» [ССЗ: 537]. В данном случае Казанова еще больше отодвигает в прошлое «современную» ему по духу эру, поскольку смеющиеся «гомерическим смехом» боги — примета не любой античности, а именно греческой архаики.

582]⁹⁶; в-третьих, через «прозрение в незнании» как вариацию любви «вслепую»⁹⁷; в-четвертых, через связь Психея — Муза⁹⁸. Пьеса заканчивается обручением Казановы с Франциской с помощью перстня с головой Меркурия⁹⁹, после чего он покидает спящую девочку, повторяя финал «Метели». Возможно, неопределенность того, сон это или реальность, тоже входила в замысел пьесы. Установка на сокрытие главного смысла сказывается и в том, что Цветаева исключила из пьесы отрывки, дающие прямое толкование заглавию «Феникс»¹⁰⁰.

От пьесы к пьесе поэтика Цветаевой постепенно усложняется, но базовые элементы единого сюжета при этом сохраняются в них. От общей таинственности («Метель») Цветаева переходит к мифологическому подтексту («Приключение»), двойному мифологическому подтексту («Фортуне»), эксплицированному двомирию («Каменном ангеле»), имплицитному двомирию («Феникс»). Самое важное во всех этих пьесах либо вообще не называется, либо называется в конце (как «Амур», долженствовавший быть «последним словом» в «Бабушке» [СС4: 537]). С каждой следующей пьесой связь главного героя с Амуром-Эросом все сильнее камуфлируется. Он постепенно разводится с образом вечно юного шалуна наподобие Лозэна, о котором в списке действующих лиц сказано «белокурый, сэвр» [СС3: 373]¹⁰¹. И каменный Ангел, и умирающий Казанова — герои, уходящие и уводящие от житейской пошлости, герои, соединяющиеся со своей возлюбленной в смерти. Отсюда уже недалеко до Гения из поэмы «На красном коне», призывающего «освободить любовь» и в целом — до метасюжета цветаевских поэм 1920–1927 годов.

⁹⁶ Кроме того, саламандра соотносится с алхимическим символом крылатого дракона, обозначающим «меркурий» [Пуассон, 105], т.е. символизирует начало летучее, женское, входящее в понятие «психейности» для Цветаевой.

⁹⁷ Ср. с темой пророческих способностей Психеи в стихах Ходасевича и темой пророческих сил души, освобожденных магнетизером Калиостро в «Жозефе Бальзамо (Записки врача)» А. Дюма.

⁹⁸ Франциска вдохновляет Казанову на рассказ о Паоло и Франческе, и ее не отпугивает старость Казановы, обронившего перед этим фразу о том, что Музу «Единственную изо всех / Любовниц — не пугает старость» [СС3: 520].

⁹⁹ Возможна отсылка к мотиву Меркурия, соединившего Амура и Психею на Олимпе. Известно, что такой перстень был у самой Цветаевой.

¹⁰⁰ Первоначально этот образ должен был вводиться сном Франциски, наблюдавшей превращения: костра в золу — золы в петуха — петуха в павлина — павлина в орла [СС3: 802]. Цветаева опустила и реплику Князя де Линя, связывающую мотив возрождения Феникса-Казановы с его жизненным призванием — служением Амуру: «бог Амур — что Феникс / Как бы из пепла не воскрес!» [СС3: 800].

¹⁰¹ Имеется в виду северский фарфор и возможно даже конкретно Амур, созданный Фальконе для будуара Марии Антуанетты, — герой стихотворений Г. Р. Державина («Фальконетов Купидон») и Пушкина («Тень Фонвизина»).

3. Две Психеи в стихах 1920 года

В 1920 году Цветаева пишет стихотворение «Психея», героиней которого оказывается Н. Н. Пушкина. Его поэтика, на наш взгляд, обогащена опытом работы над пьесами предыдущего года. В стихотворении отразились мотивы, известные по письмам сестры Пушкина О. С. Павлицевой¹⁰², которая так, например, писала о своей невестке:

Она вращается в самом высшем свете, и говорят вообще, что она — первая красавица; ее прозвали «*Психеей*». <...> Заставать ее по вечерам и думать нечего; ее забрасывают приглашениями то на бал, то на раут. Там от нее все в восторге, и прозвали ее Психеею, с легкой руки госпожи Фикельмон, которая не терпит, однако, моего брата — один бог знает, почему [Вересаев: 122, 128].

Видимо, пример Психеи-Пушкиной впечатлил Цветаеву косвенным совпадением с тем принципом, который она сама установила и развивала в своих пьесах: истинная Психея не называется Психеей, как и истинный Амур. Все явное, названное по имени оказывается либо поверхностным, либо сниженным и пошлым. Если мы знаем с самого начала, что имеем дело с Психеей, то ясно, что это самозванство. В своем стихотворении марта 1920 года Цветаева конструирует «двуслойный» образ героини, в котором под оболочкой Психеи скрывается совершенно иной мифологический персонаж.

ПСИХЕЯ

Пунш и полночь. Пунш — и Пушкин,
Пунш — и пенковая трубка
Пышущая. Пунш — и лепет
Бальных башмачков по хриплым
Половицам. И — как призрак —
В полукруге арки — птицей —
Бабочкой ночной — Психея!
Шепот: «Вы еще не спите?
Я — проститься...» Взор потуплен.
(Может быть, прощенья просит
За грядущие проказы
Этой ночи?) Каждый пальчик
Ручек, павших Вам на плечи,
Каждый перл на шейке плавной
По сто раз перецелован.
И на цыпочках — как пери! —
Пируэтом — привиденьем —
Выпорхнула.
Пунш — и полночь.
Вновь впорхнула: «Что за память!

¹⁰² Письма Павлицевой были впервые опубликованы в XV томе серии «Пушкин и его современники» (1911).

Позабыла опахало!
Опоздаю... В первой паре
Полонеза...»
 Плащ накинув
На одно плечо — покорно —
Под руку поэт — Психею
По трепещущим ступенькам
Провожает. Лапки в плед ей
Сам укутал, волчью полость
Сам запахивает... — «С Богом!»

 А Психея,
К спутнице припав — слепому
Пугалу в чепце — трепещет:
Не прожег ли ей перчатку
Пылкий поцелуй арапа...

 Пунш и полночь. Пунш и пепла
Ниспадение на персидский
Палевый халат — и платья
Бального пустая пена
В пыльном зеркале... [СС1: 508].

Цветаева представляет Психею-Гончарову порхающим «мотыльком», называя далее всевозможные признаки ее «психейности»: она и «птица», и «бабочка», и «призрак», и «привиденье», «пери» (как у Дениса Давыдова), и просто «Психея». Она не ходит, а «впархивает» и «выпархивает», и речь ее стремится к гармоничному пеону третьему (UU-U), чему способствуют не только ударения, но и словоразделы, усиленные парцелляцией и внутренней рифмой:

 Вновь впорхнула: «Что за память!
 Позабыла опахало!
 Опоздаю... В первой паре
 Полонеза...»

Поэт же, влюбленный в Психею, — конечно, «чудовище», как в сказках (С. Т. Аксакова¹⁰³, М-м Лепренс де Бомон) и отчасти в «Фениксе» Цветаевой¹⁰⁴. Отличие цветаевской версии только в том, что Психея-Гонча-

¹⁰³ Характерно, что Цветаева уже в эмиграции дважды получив в подарок «Амура и Психею» (второй раз для дочери), каждый раз отвечала одинаково: «Прелестная вещь. Почти слово в слово наш “Аленький цветочек”» [СС6: 715]; «В памяти моей слилась с “Аленьким цветочком”» [СС7: 202].

¹⁰⁴ Казанова внешне производит гротескное впечатление и своими ужасными рассказами шокирует собеседников. М. Л. Гаспаров отмечал, что ритм 4-стопного ямба в третьей части «Феникса» напоминает экспериментальный ритм «Пепла» А. Белого [Гаспаров 1974: 93]. Как отметил И. Швецов в докладе, прочитанном на апрельской конференции молодых ученых (Тарту, 1995), это специ-

рова совсем не любит свое «чудовище» с его «волчьей полостью» и пыльными «арапскими» поцелуями. Примечательно, что и в этом описании контрастной противоположности супругов Цветаева, возможно, опирается на те же письма О. С. Павлицевой:

Моя невестка очаровательна; она вызывает удивление в Царском, и императрица хочет, чтоб она была при дворе. Она от этого в отчаянии <...> Но зато Александр, я думаю, на седьмом небе... Физически они — две полные противоположности: Вулкан и Венера¹⁰⁵, Кирик и Улита и т.д. и т.д. [Вересаев: 116].

На пеннорожденную Афродиту-Венеру намекает образ «пустой пены» бального платья, отраженной «в пыльном зеркале». В конце текста от Психеи остается лишь оболочка, причем даже не сама оболочка, а ее отражение — мнимая оболочка, и даже это отражение смутно, поскольку зеркало покрыто пылью. Вся эта метафорика имеет осязаемый привкус платонизма: в земном мире с его неправильной «оптикой» мы принимаем внешнее за внутреннее, Венеру («пену») за Психею (душу). На Афродиту намекают и другие любовные и водные мотивы. «Каждый перл на шейке плавной» напоминает и о «плаваньи», и о жемчуге, добываемом из воды, и о раковине Афродиты¹⁰⁶. В ранней редакции этот мотив был усилен двустижием, которое Цветаева затем вычеркнула:

Помните, княгиня, перл сей
Вам поручен! — скрип полозьев... [БП-65: 742].

Отметим и «лыющуюся» структуру текста: он весь может быть вытянут в одну хореическую цепочку, благодаря постоянной женской клаузуле.

Если Психея-Афродита в стихотворении Цветаевой — это воздух и вода, то поэт — это огонь¹⁰⁷. Причем Амур как «господин всяческого огня» растворяется в образе другого «огненного» бога, но не Аполлона или Зев-

фика связана именно с особенностями речи Казановы, речь других персонажей связана с более гармоничным ритмотипом XVIII века.

¹⁰⁵ Возможно, эхом этого фрагмента является в «Приключении» и язвительное замечание испанского посла о Генриэтте и Казанове: «Вулкан с Венерой» [ССЗ: 430].

¹⁰⁶ Ср. у А. де Ноай в переводе Цветаевой: «Раковина — основа и знамение нашего времени, и это легко понять, ибо воистину из раковины Афродиты вышла наша надушенная, влюбленная и божественная эпоха» [ССЗ: 548]. Чаще всего раковина изображалась в сцене рождения Афродиты (С. Боттичелли, В. Бугро и пр.).

¹⁰⁷ Еще в «Чародее» Пушкин «зажигает зарю» [ССЗ: 10]. А у самого Чародея в той же поэме рот — «жерло заговорившей Этны» [ССЗ: 8]. «Вулканизм» поэта у Цветаевой достаточно устойчивый образ. Ср. с образом поэта-«везувца» [СТ: 308].

са-Громовержца¹⁰⁸, не «белого» олимпийца, а «черного»¹⁰⁹ бога-мастерового — Гефеста-Вулкана¹¹⁰. Отсюда горячий и пенящийся «пунш», «пышущая трубка», «пылкий поцелуй», прожигающий перчатку, «пепел», ниспадающий на «персидский палевый халат», а возможно, и «волчья полость»¹¹¹. Брак Венеры и Вулкана знаменит только изменой Венеры с Марсом и последующей мстью Вулкана.

Можно усмотреть здесь аллюзию и на третье действующее лицо драмы, оставшееся за кулисами, — на Дантеса. О нем в стихотворении прямо не говорится, но автор замечает, что Психея «может быть прощенья просит за грядущие проказы этой ночи». Ответ на вопрос, с кем Н. Н. Пушкина могла «проказничать», довольно очевиден. Дантес как кавалергард и возлюбленный «Венеры» — несомненно «Марс», но он идеально вписывается и в парадигму цветаевских «земных Амуров»: он — такая же «смесь амура и хама», как Видероль, такой же «белокурый, сэвр», как Лозэн, такой же «охотник — красавец — mauvais sujet — француз по духу», как Амур в «Каменном Ангеле». В то же время Пушкин — несомненный аналог цветаевского Казановы.

В образе Пушкина важно, что он не жертва обстоятельств, он «сам» провожает Психею, чтобы остаться в одиночестве¹¹². О доминирующем положении Пушкина в тексте говорит и сложная система аллитераций, заслужившая специального исследования Г. И. Седых [Седых: 42–47]. Аллитерации насквозь пронизывают стихотворение и усиливают ощущение «потока», «окрашивая» его элементами имени Пушкина. Слово Пушкин «расходится» на свои составляющие, сливаясь с элементами «Психеи». Все время повторяется «п», то имитируя вместе с шипящими и «у» клубы дыма над курящейся трубкой (или же пара над пеной бурлящего пунша),

¹⁰⁸ Однако позднее Цветаева нашла его удачной парой Психее-Беттине: «Психея, играющая у ног не Амура, а Зевеса, Зевес, клонящийся не над Семелой, а над Психеей» [СС5: 320].

¹⁰⁹ Ср. с образом Пушкина-«негра» в поэме «Чародей» («правнук Ибрагимов»), в эссе «Мой Пушкин» и в «Стихах к Пушкину».

¹¹⁰ При этом Гефест с Зевсом все же связаны, ср. в поэме «Лестница» (1926):

От Гефеста? А шпиль над крышей —
От Гефеста? Берите выше!
Но и тише! От всех в одном:
От Зевеса страхуют дом [СС3: 127].

¹¹¹ Если «Полость» напоминает о «всполохах», то эпитет «волчий» о volcano (итал. «вулкан»).

¹¹² Мотив «бегства» Пушкина «В битву без злодейства: / Самого — с самим!» повторится позднее в «Стихах к Пушкину» [СС2: 287]. Несомненно, он навеян собственной пушкинской мифологией. Ср. в стихотворении «Поэт»: «Тоскует он в забавах мира, <...> Бежит он, дикий и суровый, / И звуков и смятенья полн, / На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы...» [Пушкин 1977 3: 23].

то отзываясь трепетом мотыльковых крыльев, поцелуев и танцевальных «па».

Примечательно, что слова «Пушкин», «пунш», «трубка», круг предметов, его непосредственно окружающих, маркированы в тексте ударным «у», о смысле которого Цветаева косвенно писала, рассуждая по поводу звуко-символизма немецкой речи:

A Urkraft, — не весь ли просыпающийся Хаос! Эта приставка: Ur! Urquelle, Urkunde, Urzeit, Urnacht. <...> Ведь это вечность воет! Волком, в печной трубе [СС4: 551].

Учитывая то, что немецкий “r” мягче русского, а также цветаевские примеры (вой волка и печной трубы), следует признать, что речь тут идет, скорее, о синэстетическом восприятии звука «у». Он характеризуется как ‘темный’, ‘глубокий’, ‘низкий’, что было подтверждено соответствующими экспериментами¹¹³. В образе Пушкина-Гефеста с его «вулканическими» парами и бульканьем пунша Цветаева как бы высвободила синэстетические ассоциации, связанные с гласной «у» в его имени. Семантический инвариант имени «Пушкин», воющего «волка», «печной трубы», «вулкана», — горло / жерло / ствол. Это вместилище божественного духа, огня¹¹⁴.

Несмотря на явную контрастность образов поэта и его Психеи, в звуковой вязи текста нет никакого явного конфликта между ними. Напротив, всячески подчеркивается их слитность: Психея — такая же часть поэта, как его пунш и трубка, халат и пепел. Психеи как таковой для него не существует, она лишь образ, живущий в сознании поэта, эквивалент совершенной «оболочки», отображенной зеркалом.

Л. В. Зубова находит убедительным вывод Г. И. Седых о том, что в стихотворении образ поэта растворяется в образе Психеи [Зубова 1999: 22]. С этим, действительно, можно согласиться, но с одной поправкой: Психея — «эманация» души поэта, он «растворяется» в образе, созданном собственным воображением. В «Отрывках из книги “Земные приметы”» (1919, 1924) Цветаева выразит аналогичную мысль следующим образом:

«Для меня тебя в тебе нет, ты вся во мне». Так думает поэт о своей Психее, это не мешает ей выходить замуж и любить другого, но ее замужество, в свою очередь, не мешает и не может помешать поэту [СС4: 526].

¹¹³ В связи со строчкой Цветаевой «Эвридикиным у-у-вы» Л. В. Зубова писала: «Звук [у] характеризуется по фоносемантическим таблицам А. П. Журавлева как «большой», «темный», «холодный», «медленный», «грустный», «страшный», «тусклый», «печальный», «громкий» <...>» [Зубова 1999: 15].

¹¹⁴ Отметим встраивающуюся в этот ряд параллель между пушкинским поэтом-пророком (в устах которого «уголь, пылающий огнем») и цветаевской Сивиллой, которая тоже описывается как «ствол»/«башня», наполненная огнем, а затем божественным голосом, о чем уже писалось [Киперман 1992].

Цветаева переформулировала то, что по своему рассказали Гоголь в «Портрете» и Андерсен в «Психее»: Психея художника — порождение его собственной души или просто его душа. Земная же «Психея» — только «экран», на который проецируется этот идеал.

Совсем иначе вводится образ Психеи в стихотворении «Старинное благоговенье» (март–апрель 1920):

СТАРИННОЕ БЛАГОГОВЕНЬЕ

Двух нежных рук оттолкновенье —
В ответ на ангельские плутни.
У нежных ног отдохновенье,
Перебирая струны лютни.

Где звонкий говорок бассейна,
В цветочной чаше откровенье,
Где перед робостью весенней
Старинное благоговенье?

Окно, светящееся долго,
И гаснувший фонарь дорожный...
Вздых торжествующего долга,
Где непреложное: «не можно»...

В последний раз — из мглы осенней —
Любезной ручки мановенье...
Где перед крепостью кисейной
Старинное благоговенье?

Он пишет кратко — и не часто...
Она, Психеи бестелесней,
Читает стих Экклезиаста
И не читает Песни Песней.

А песнь все та же, без сомненья,
Но, — в Боге все мое именье —
Где перед Библией семейной
Старинное благоговенье? [СС1: 511].

Здесь героиня не именуется Психеей, а только сравнивается, причем один раз и уже почти в самом конце, как и в стихотворении «Не самозванка — я пришла домой...». Но именно такое ненавязчивое сравнение может свидетельствовать о том, что эта «Психея» — не мнимая, а настоящая¹¹⁵. Это подтверждает структура образа: героиня живет не внешним, а внутренним. Слова о «бестелесности» Психеи не означают холодности души и бесстра-

¹¹⁵ В стихотворении 1921 года «Душа, не знающая меры...» Психея вообще не названа, но очевидно, что бабочка, вылетающая из куколки-хризалиды и «достойная костра» [СС2: 20], отсылает именно к символике Психеи.

ствия, напротив: хотя Психея и «не читает Песни Песней», но «песнь все та же, без сомненья», — это душевный «тайный жар».

Стихотворение и само построено как песня с обязательным рефреном в четных строках, в котором с шутливой полуиронией выражается умиление нравами прошлого: «Где перед («робостью весенней», «крепостью кибейской», «Библией семейной») Старинное благоговенье?» Деликатность предмета описания требует и соответствующего «деликатного» стиля: вся история изложена одними намеками¹¹⁶. Ясно, что замужняя дама отклоняет галантные ухаживания некоего господина или «пажа», но отдается ему сердцем; однако ее репутация оказывается под угрозой, и влюбленные трогательно прощаются в романтической обстановке, после чего «Психея» всю жизнь хранит память о покинувшем ее возлюбленном.

Что послужило поводом к написанию стихотворения, что скрыто за его скудными сюжетными деталями, трудно сказать. Может быть, прочитанный роман, может быть — просмотренный фильм. Действительно, текст строится как монтаж статических «кадров», визуальных образов, описываемых короткими назывными предложениями. Нет ни речи, ни имен, зато есть музыкальная тема, а кинематограф в это время как раз был сочетанием визуального ряда с музыкой тапера¹¹⁷. Нечто похожее встречается у Мандельштама в стихотворении «Кинематограф» (1913): «Разлука. Бешеные звуки / Затравленного фортепьяно» [Мандельштам 1997: 113]. Отметим также, что в цветаевском тексте есть действие и голос стороннего наблюдателя, что вообще для нее нехарактерно: она считала, что событие должно описываться «изнутри». Здесь, однако, дан взгляд со стороны, вероятно — из зрительного зала. Кроме того, стихотворение Цветаевой объединяет с «Кинематографом» Мандельштама редкая метрическая разновидность: 4-стопный ямб со сплошными женскими окончаниями.

Отметим, что и ритмо-синтаксическая структура текста не противоречит мандельштамовской. В тексте много назывных предложений, нет переносов, как в «Психее»: синтагмы совпадают со строкой. При этом текст атомизируется, распадается на блоки: «У Мандельштама синтаксические границы <...> практически всегда совпадают с метрическими, переносы встречаются у него лишь в единичных случаях <...> само метрическое членение <...> рассыпает текст на слова» [Лютман М.: 40].

¹¹⁶ В декабре 1925 г. Цветаева послала это стихотворение анонимно (как и полагалось) «на конкурс “Звена”» [СС7: 30], но оказалась в числе проигравших. Г. Адамович, один из членов жюри, счел его «вялым и маловразумительным» [СС7: 41]. Цветаева, вероятно, считала его нетипичным для себя, но не слабым. 14 февраля 1926 г. она писала Д. А. Шаховскому: «Посвящаю этот стих (который очень люблю) Вам, потому что Вы на него похожи» [СС7: 32].

¹¹⁷ Были еще титры, но Цветаевой они были недоступны из-за плохого зрения и нежелания носить очки.

Первая строфа маркирована «калькой» мандельштамовского синтаксиса, нарушающего правила русской грамматики: «У нежных ног отдохновенье, / Перебирая струны лютни» внешне копирует «И, тоненький бисквит ломая, / Тончайших пальцев белизна» [Мандельштам: 92]¹¹⁸. Правда, «белизна» Мандельштама может что-то делать (эллиптирован глагол), а цветаевское «отдохновенье» — едва ли, если только оно не является тропом («отдохновенье» вместо «тот, кто отдыхает»).

Все это позволяет думать, что цветаевское стихотворение — вариация на «мандельштамовскую» тему. Возможно, это один из немногих или единственный пример отражения страсти Цветаевой к кинематографу в ее поэзии.

Что же касается «старинного благоговения», о котором идет речь, то это, по-видимому, такая же условность, как цветаевское самоотождествление с Сивиллой в цикле «Комедиант»: вся дореволюционная культура уже была «старинной». В этом смысле «Психея» приобретает дополнительную коннотацию: это явление уходящей культуры, с которой Цветаева желала солидаризироваться. В таком случае «мирискусническая стилизация», которой отдает сюжет, выглядит как сознательная фронда наступающему веку и «будетлянам», старым и новым, благодаря которым «Психея» «умерла в одиночестве» [Манифесты 2001: 139].

4. Сборник «Психея. Романтика» (1923)

Сборник под названием «Психея. Романтика» вышел в издательстве З. И. Гржебина в мае 1923 года. При этом, по словам Цветаевой, книга была продана издательству еще до отъезда автора из России [СТ: 437], скорее всего — в 1922 году, хотя Цветаева называла даже 1921 год. Однако еще в апреле 1923 года издательство анонсировало скорый выход сборника без упоминания знакомого нам названия («Дни», 1923, № 133, 8 апреля)¹¹⁹. Видимо, вопрос о названии (а возможно и о каких-то деталях состава сборника) окончательно согласовывался с издательством только весной 1923 года.

В сборнике «Психея. Романтика» (1923) Психея присутствует только на метатекстовом уровне: в названии сборника и в названии подборки стихов дочери. Образ Али, как отмечает В. А. Швейцер, занимает в книге совершенно незаурядное место:

¹¹⁸ По свидетельству Г. Иванова эти строки «вызвали в цехе поэтов “оживленный спор”» [Тарановский 2000: 205]. Тарановский разбирает также двустишие: «Откидываясь вниз до рисовых полей, / Покуда на земле последний жив невольник» [Тарановский 2000: 205].

¹¹⁹ В. А. Швейцер пишет: «Среди книг, которые “печатаются и в ближайшее время выйдут в свет”, это издательство <...> объявило “Стихотворения Цветаевой”. Очевидно, имелась в виду “Психея”, поскольку никаких других книг Цветаевой это издательство не выпускало» [Швейцер 1982: 344].

Сборник состоит из двенадцати разделов, один из которых — поэма «На Красном Коне». Открывается он циклом «Стихи к дочери», а завершается разделом «Психея. Стихи моей дочери». Тем самым Цветаева включает свою семилетнюю¹²⁰ дочь-подругу в круг своего творчества («Аля — не очень большая, худая, светлая. — Психея», — пишет Цветаева сестре.<...>)¹²¹ [Швейцер: 344–345].

На наш взгляд, сборник «Психея. Романтика» можно считать таким же приношением дочери, как «Лебединый стан» — мужу. Со спецификой адресата наверняка сопряжены и особенности отбора стихов. Нам кажется продуктивным соотнести состав сборника с известным рядом рукописных книжечек, которые Цветаева составляла и продавала через московскую Книжную лавку писателей в 1920–1921 годах. Из девяти таких книжечек, известных на сегодняшний день, пять послужили основой соответствующего раздела-цикла в сборнике: «Стихи к Блоку»¹²², «Стихи к дочери», «Плащ», «Мариула», «Ученик». Любопытно, что по отношению к рукописной книжечке «Стихи к дочери» сборник «Психея. Романтика» оказывается структурным «близнецом»: в книжечке к одиннадцати стихотворениям матери добавлялось одно стихотворение дочери, в сборнике же к одиннадцати разделам матери был добавлен один раздел дочери. Помимо пяти названных разделов-циклов, восходящих к известным рукописным книжечкам, в сборник вошли еще пять разделов лирических стихотворений («Бессонница», «Муза»¹²³, «Даниил», «Иоанн», «Братья»)¹²⁴ и поэма «На красном коне» в сокращенной редакции¹²⁵.

¹²⁰ Стихи Али помечены: «Весна 1920 г., 7 лет».

¹²¹ Имеется в виду письмо А. И. Цветаевой от 17 декабря 1920 г. [СС6: 193]. Ср. с образом Психеи на картине Жерара. Худоба и «свет» вместо «цвета» могут читаться как отсутствие «тела», то есть приметы чистой «души». В портрете дочери-«Психеи» для Цветаевой значимы и черты «андрогинности». В письме к С. Я. Эфрону от 27 февраля 1921 г. (по ст. стилю) Цветаева пишет: «Невысокая, узкоплечая, худая, Вы — но в светлом. Похожа на мальчика. — Психея. <...> Кротка до безвольности <...> людей любит мало, слишком зорко видит, — зорче меня! <...> Плам<енно> любит природу, стихи, зверей, героев, всё невинное и вечное. — Поражает всех, сама к мнению других равнодушна. Ее не захвалишь! — Пишет странные и прек<красные> стихи» [Семья: 284].

¹²² В сборнике соответствующий раздел называется «Свете Тихий», но имеет почти тот же состав: в рукописной книжечке пять стихотворений, в разделе — четыре.

¹²³ Под этим названием в сборник попал цикл «Стихи к Ахматовой».

¹²⁴ Первые три из этих циклов, за исключением последнего стихотворения в цикле «Бессонница», состояли из стихов 1916 года, вошедших в сб. «Версты I» (1922); однако в этом сборнике цикла «Бессонница» не было: стихи, его составляющие, печатались вне циклов. Частичные пересечения есть у «Психеи» и со сборником «Версты» (1921): в последний входят шесть стихотворений цикла «Мариула» и одно стихотворение цикла «Иоанн».

¹²⁵ Ее полная редакция опубликована в сб. «Разлука» (1922).

Сама Цветаева лишь много лет спустя комментировала в письмах состав и идею сборника «Психея. Романтика»:

Психея <...> сборник, составленный по приметам *явной* романтики, даже романтической темы. Чуть ли не по руслу *физического* плаща. В том же 16 г. у меня были совершенно исступленные стихи (и размеры), от которых у меня *сейчас* волосы дыбом [СС7: 381].

Психея <...> составлена мной по примете чистого и даже женского лиризма (романтизма) — из *разных* времен и книг. Она — *не* этап, а итог. В нее <...> не вошла вся моя тогдашняя — русская, *народная* стихия <...> Гржебин в Москве 1921 г. заказал небольшую книжку¹²⁶. Я и составила Психею, выбрала ее из *огромного* неизд<анного> материала 1916 г. — 1921 г. Выделила данную, эту, *такую* себя [СС7: 394].

Психея — не этап (физический), это <...> избранные стихи, выбранные по примете романтики: чистой душевности. Все мои книги — хронологические этапы: что в жизни — то в тетради <...> (В жизни, читай: во мне данного дня.) А Психея — <...> не часть пути, а, если хотите, вечное сопутствие. <...> Психея — из разных тетрадей, т.е. разных лет [СС7: 400].

Цветаева, как видим, все время подчеркивает, что в книгу попали тексты, проникнутые романтическим настроением и лирическим состоянием души. Из всех возможных аспектов *романтического* акцентируется «душевность». Однако в эту концепцию явно не вписываются последние разделы, цикл «Ученик» и поэма «На красном коне», в которых темой становится уже, скорее, рождение к жизни духовной. Вполне вероятно поэтому, что первоначально сборник этих разделов вообще не включал, и они были добавлены сравнительно поздно, отчего и в воспоминании Цветаевой сборник остался несколько иным, чем он в итоге оказался.

Нам кажется, что именно желание сделать сборник приношением дочери Ариадне, сыграло решающую роль в окончательном оформлении его композиции. Разделы, напоминавшие о рукописных книжечках стихов тех московских лет, когда мать и дочь были как никогда близки друг другу, сами по себе были значимым элементом композиции для обоих. Но есть ощущение, что Цветаева пошла дальше этого в своем композиционном поиске.

Довольно курьезным элементом сборника является «Перечень», который завершает его, располагаясь там, где мы обычно ищем раздел «Содержание». В этом «Перечне» указана последовательность разделов и количество стихотворений (но не их список), вошедших в каждый раздел. Гипотетически реконструируя обстоятельства, которые могли к этому не-

¹²⁶ Сборник «Психея. Романтика» никак нельзя назвать «небольшой книжкой»: в него входит одна поэма и девяносто шесть стихотворений. Одно из них — триптих без названия («Не знаю, где ты и где я...», «И бродим с тобой по церквам...», «И как под землю трава...»), в библиографии его учитывают как три текста [Гладкова, Мнухин 1993: 30–32]. Двадцать из них, правда, принадлежат дочери.

доразумению привести, можно предположить, что «Перечень» был специально послан в издательство именно оттого, что имели место какие-то перемены в композиции и составе сборника уже после того, как его рукопись в первоначальном виде была в издательство представлена. Таким образом, главное, что «Перечень» содержал, это указания по композиции сборника, то есть последовательности разделов.

В этой последовательности при внимательном чтении действительно можно обнаружить смысл. По-видимому, состоит он в описании «пути Души»: от появления на свет до союза, заключаемого с «вожатым» или начала собственного творчества. Учитывая устойчивое уподобление Али Психее в революционные годы, именно ей и может быть адресовано это повествование о пути Души. Этот «путь» обозначен последовательностью разделов, конечно, лишь символически. Двенадцать частей могут быть разделены на четыре группы по признакам пола, действия и сцены. В последовательности смены групп видна следующая диалектика:

Тезис:	«Стихи к дочери», «Бессонница», «Муза»	Женская душа, лирика, Эллада
Антитезис:	«Свете тихий», «Даниил», «Иоанн»	Мужская душа, тайновиденье, Иудея
Синтез:	«Мариула», «Братья», «Плащ»	Любовь, авантюра, Европа
Снятие оппозиций:	«На красном коне», «Ученик», «Психея»	дух, ученичество, Вечность

В особенности четким представляется вычленение третьего и четвертого этапов в композиции сборника, что и понятно: основная коллизия этой символической композиции — смена сценария любви-авантюры сценарием следования за «вожатым». В начале 1920-х годов эта коллизия основная и наиболее актуальная для самой Цветаевой и ее подробно описывает поэма «На красном коне»¹²⁷. Но понятна и причина, по которой доминанта

¹²⁷ В этой поэме также можно вычленить элементы модифицированного сюжета об Амуре и Психее, что уже отмечалось А. Динегой [Dinega 2001: 90–91]. К земной героине является неведомое и всемогущее существо, всадник на красном коне. Примечательно, что имя его называется только в конце (Психея не знает имени возлюбленного). Он предлагает ей выбор между любовью к себе (можно трактовать амбивалентно, потому что Гений человека — это и он сам) и куклой, от которой необходимо «освободить Любовь». Ему требуется добровольное послушание, и героиня приносит в жертву свои земные чувства. Примечательно, что героиня поэмы *не* нарушает волю возлюбленного. Тем не менее, герой ее покидает, и героиня отправляется на его поиски, — это ядро апулеевского сюжета, усвоенное Цветаевой. Далее следует расхождение: ге-

сборника представлялась Цветаевой иной: предшествующим этапам «пути Души» в нем уделено куда больше внимания. Потому не только в позднейших письмах, но и вскоре после выхода сборника Цветаева так характеризовала его в одной из дарственных надписей:

Дорогой Юлии Николаевне Рейтлингер тот час души, когда она еще искала по горизонтали то, что даёт нам — исключительно вертикаль! Марина Цветаева. Прага, 15^{го} июля 1923 г. — Разгар лета [Мнухин 1992: 38].

* * *

За нескольких лет образ Психеи претерпел в творчестве Цветаевой существенные изменения. Цветаева переходит от изображения Психеи-Души к изображению «носительницы» Психеи-Души, «современной» Психеи (современность охватывает XVII–XX века). В ранней драматургии, где сюжетные коллизии, связанные с образом Психеи, участвуют в образовании основного цветаевского метасюжета, Цветаева разрабатывает поэтику «двойного образа». В стихотворениях 1920 года «явная» Психея — носительница внешних атрибутов Психеи, «неявная» (истинная) — героиня схожего сюжета. В сборнике «Психея. Романтика» Психея присутствует только на метатекстовом уровне, а связанный с ней сюжет «пути» — в абстрактном «сюжете» композиции сборника.

роиня поднимает мятеж и идет войной на героя. Сцена, в которой герой пронзает сердце героини лучом света, — вероятная реминисценция образа Св. Терезы в искусстве и соотносима со сценой пробуждения Психеи от стигийского сна стрелой Амура. Заканчивается поэма установлением союза главных героев, смертью, с явной проекцией на платоновский образ пещеры-рва, и ожиданием вознесения на небеса.

ГЛАВА III

ОБРАЗ ПСИХЕИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЦВЕТАЕВОЙ 1923–1934 ГОДОВ

Приблизительно с 1923 года (датировки не всегда ясны) Психея начинает появляться чаще в прозе, чем в стихах Цветаевой. Все чаще это слово используется как понятие. Хотя случаи появления Психеи как персонажа определенного сюжета нам тоже встретятся, основным направлением освоения образа становится его семантическое выравнивание со словом «душа». Для Цветаевой Психея была «душой» по определению, но это тождество изначально было «сковано» требованием каких-то сюжетных или иконографических ограничений. Психея — «Душа» в таких-то ситуациях, с таким-то набором традиционных признаков. Период до 1923 года был периодом освобождения от этих ограничений. В сборнике «Психея. Романтика» нет «зримой» Психеи. С 1923 года начался период конструирования собственного понимания того, что есть Психея.

Психея превращается в ключевую автохарактеристику Цветаевой. Соответственно все разговоры о Психее так или иначе оказываются включенными в дискурс самопознания. Как и все творчество зрелой Цветаевой, он неотделим от языкового эксперимента: смысл, содержание понятий не столько дано, сколько каждый раз рождается на глазах читателя. Одно из следствий этого — некоторый герметизм рассуждений Цветаевой. Однако внешняя «путаница» базируется на довольно устойчивом фундаменте, с описания которого мы и начнем эту главу. Мы отошли в данной главе от чисто хронологического принципа изложения в пользу большей систематичности. От общей концепции персонажа типа «Психея» мы переходим к рассмотрению его конкретной реализации, затем — к деталям этой реализации, затем — к цветаевской критике чужих моделей и, наконец, — к описанию этой модели в действии.

1. Двойное «я» в картине мира Цветаевой

Для понимания содержания образа/понятия Психеи в творчестве зрелой Цветаевой, полезно обратиться к ее высказываниям о структуре личности поэта (которая может экстраполироваться и на человека вообще). Прежде всего, нас интересует ряд фрагментов, в которых Цветаева говорит о своем понимании «гения», ибо функционально это понятие оказывается близким и цветаевскому понятию «Психея». В статье «Поэты с историей и поэты без истории» (1933) она пишет:

«Я» не может быть гением. Гением можно назвать «я», облечь в такое-то имя такого-то смертного, взять на временную потребу некие земные приметы. Не

забудем, что гений у древних совершенно достоверно означал высшее и доброе существо, божество, стоящее *над* (человеком), а не самого человека. Гёте был гений потому, что над ним парил гений. Этот гений увлек его и поддерживал до конца восемьдесят третьего года — до последней страницы Второго Фауста. Тот же самый гений запечатлелся на его бессмертном лице [СС5: 402].

В этом описании присутствует омонимия, поскольку первое «я» и второе «я» — разные. В иллюстрации к основному положению первому «я» соответствует человек Гёте, а второму «я» — гений Гёте, то есть «высшее и доброе существо, божество, стоящее над» Гёте, ведущее и поддерживавшее его. В то же время, второе «я» берет «земные приметы» первого и «запечатлевается» на его «бессмертном лице». Гёте, говорящий о себе «я», может говорить и от лица первого «я», и от лица второго¹²⁸. «Гёте» — это двойное смертно-бессмертное существо¹²⁹.

Нечто похожее Цветаева писала в черновике письма к Б. Л. Пастернаку от 10 февраля 1923 года:

И вот, Пастернак, я счастлива быть Вашим современником. Читайте это так же отрешенно, как я пишу, дело не в Вас и не во мне, это безлично, и Вы это знаете. Исповедуюсь не священнику, а Богу. Исповедуюсь (не каюсь, а воскаждаю) не Вам, а Демону в Вас. Он больше Вас, но Вы настолько велики, что это знаете. <...> в Вашем творчестве больше Гения, чем поэта, сдавшегося ему на гнев и на милость. (Только низкое себялюбие может сражаться с ангелом! <...> Если Вас будут любить, то из страха <...> как звери Орфея <...> я Вас не знаю, да и Вы себя не знаете, Пастернак, мы тоже звери перед Орфеем, только Ваш Орфей — не Пастернак: вне Вас [СТ: 118, 119–120]¹³⁰.

Несомненно, все, что говорится Цветаевой о Пастернаке, относится и к ней самой, поскольку она говорит «мы» и вдобавок знает то, что может знать только существо равное описанному адресату. Здесь первому «я» и второму «я» из цитаты о Гёте соответствуют:

- а) поэты и Демон'ы,
- б) священник и Бог,
- в) звери и Орфей,

¹²⁸ Ср. в статье О. Э. Мандельштама «Франсуа Виллон»: «Лирический поэт по природе своей, — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога» [Мандельштам 1991: 305].

¹²⁹ Гения, героя поэмы «На красном коне», Е. Б. Коркина называет «двойником-гением-вожатым» главной героини [Коркина 1990: 18]. Это очень точное, на наш взгляд, определение, но «двойничество» здесь не формальное (героиня не внешне похожа на героя), а функциональное: герой выступает в качестве alter ego героини, причем оно-то и является *главным, верховным* «я» героини.

¹³⁰ Ср.: «Вы — царская переключка, или полководческая. Вы переписка Пастернака с его Гением. (Что тут делать третьему, когда все дело: вскрыв — скрыть!) <...> (Кстати, это письмо — беседа с Вашим Гением о Вас, Вы не слушайте.)» [СС6: 231].

- г) поэт и ангел,
- д) поэт и Гений.

Отметим, что Цветаева сводит в одну парадигму совершенно разноплановые типы пар и отношений. Очевидно, что этот список в достаточной мере произволен. В чистовике письма Пастернаку Цветаева находит другие образы для подстановки в те же структурные позиции: «Исповедуюсь <...> не Вам, а Духу в Вас» [СС6: 229].

В этот список можно было бы внести и пару: «я» — «моя душа». В письме О. Е. Колбасиной-Черновой от 24 января 1925 года Цветаева пишет:

Да! попутная мысль: душу мою я никогда не ощущала внутри себя, всегда — вне себя, за окнами. Я — дома, а она за окном. И когда я срывалась с места и уходила — это она звала. (Не всегда срывалась, но всегда звала!) [СС6: 715]¹³¹.

То, что объединяет все эти пары, может быть обобщено словами «завороженность» (или «одержимость») и «следование»: Гёте следует за гением Гёте, звери — за Орфеем, священник — за Богом, поэты — за своими Демонами, «я» (Цветаева) — за своей «душой». Высшее «я» подчиняет своим велением (голосом, зовом) низшее. Повторяется также мотив *внеположности* второго первому при видимой *слитности* одного с другим. Только в церковно-ритуальной сфере внеположность второго «я» четко выражена (хотя мы и не видим воочию Бога, которому служит священник). Но еще более явно эта внеположность выражена в примере из мифа. Миф позволяет увидеть внутреннее (отношение человека с душой или поэта с гением) как внешнее.

Можно ли принять «зверей» за «Орфея»? Можно, если «звери» — это поэты (Пастернак, Цветаева, Гёте), а Орфей — их гений (душа, Демон, Дух и другие варианты второго «я»). В самом мифе очарованные Орфеем звери, по-видимому, тоже в каком-то смысле принимают «лик» Орфея, они облагораживаются его лирой. Заметим, что и сам Орфей — поэт, у которого, несомненно, была душа. А душа может быть синонимом гения/Демона. Кроме того, Орфей был служителем Аполлона, то есть сам выступал в функции аналогичной функции «священника». Так или иначе, надо думать, что Орфей был не только «ведущим», но и «ведомым». Если мы вернемся к наброску письма к Пастернаку, то увидим, что Цветаева, настаивая на равенстве, все же берет на себя роль «священника»: она «воскаждает» божеству Пастернака. Это свидетельствует в пользу того, что одно и то же лицо (Пастернак) может быть первым «я» (по отношению к вышестоящему лицу) и вторым «я» (по отношению к нижестоящему лицу) одновременно.

¹³¹ Ср.: «Я приучила свою душу жить за окнами, я на нее в окно всю жизнь глядела — о только на нее! <...>» [СС6: 243].

Таким образом, положение в паре «ведомый»/«ведущий» (Цветаева говорила «вожатый») всегда относительно. Над «вожатым» может быть другой «вожатый». Эта идея эксплицирована в поэме «Новогоднее»: «Не один ведь Бог? Над ним другой ведь / Бог?» [ССЗ: 135]. Цепочка «вожато-ведомых» «сущностей» связывает мировой верх и мировой низ¹³². В каждой паре «ведомый» материальнее и зримее, «вожатый» духовнее и недоступнее восприятию.

Четких границ, отделяющих внешнее от внутреннего, в принципе не существует. Так же, как душа может оказаться вне тела, Орфей — вне поэта, так и, наоборот, два различных «я» могут соединиться в одну сложную личность, или другими словами, две стороны личности могут быть «поделены» между двумя героями. Примером такой дихотомичной личности была пара «Казанова — Анри-Генриэтта» в пьесе «Приключение». Ее героиня говорила:

Как спутница Земли — Луна,
Я — вечный спутник Казановы [ССЗ: 462].

Заметим, что это сообщалось персонажем, которого Казанова никогда доселе не видел и вскоре навсегда потерял из виду. Анри-Генриэтта функционально соответствует той душе «за окном», о которой Цветаева писала О. Е. Колбасиной-Черновой. Примечательно, что у самого Казановы Цветаева находила недостаток «души»:

О Казанове: блестящий ум <...> сердце — вечно настороже (<...> в любовных приключениях Казановы — сердца столько же, сколько пола). Наконец — дух: вечная потребность в Тассо <...>

И полное отсутствие души [ЗК1: 151].

Анри-Генриэтта заполняет лауну «души» в личности Казановы, вместе они составляют гармоничное целое, «Я» более высокого порядка. Цветаева оставляет в пьесе достаточно намеков для того, чтобы создать поле неопределенности вокруг Анри-Генриэтты, — это может быть и «ангел», и

¹³² Цветаева в точности воспроизводит «парадигматическую модель мира», описанную Ю. М. Лотманом в статье «Семантика числа и тип культуры»: «Парадигматическая модель мира строится как иерархия семантических уровней, определенным образом ориентированных («верх — низ» при линейной ориентации, «внешнее — внутреннее» при концентрической) <...> Общее построение системы уровней конструируется по принципу «матрешки» — каждый уровень имеет внешний пласт, для которого он выступает как содержание, и внутренний, в отношении к которому он приобретает черты выражения. <...> Разные уровни значений взаимно изоморфны. <...> Так например, масонская космология рассматривала мир химических элементов, мир людей, мир космических тел и астральный мир как взаимно изоморфные пласты единого универсума. Перекодировка каждого из этих пластов на язык другого — более высокого — составляет его содержание» [Лотман 1970: 59–60].

«Муза», и «Психея» (Душа), и гений Казановы¹³³, который по каким-то причинам явился к своему второму «я» в зримом обличье¹³⁴.

Таким образом, двойное смертно-бессмертное существо — это не единственный случай (два «я» Гёте), не категория случаев (поэты), а универсальный структурный элемент мироздания для Цветаевой, нечто вроде «молекулы», состоящей из двух частей: главной и зависимой. Зависимая при этом является видимой (и в этом смысле «внешней»)¹³⁵. Любые два элемента, вступающие в союз, любая внутренняя дихотомия организуется аналогичным образом¹³⁶.

Учитывая все вышесказанное, можно приступить и к толкованию мест, связанных с образом Психеи в цветаевской эссеистике и (отчасти) поэзии 1923–1934 годов.

2. Поэт-Психея и его/ее антиподы

Защищаясь от упреков в плохом чтении собственных стихов, Цветаева пишет:

Люди театра не переносят моего чтения стихов: «Вы их губите!» Не понимают они, коробейники строк и чувств, что дело актера и поэта — разное. Дело поэта: вскрыть — скрыть. Голос для него броня, личина. Вне покрова голоса — он

¹³³ Список может быть продолжен, поскольку важен сам принцип дополнительности частей, образующих вместе целое «Я». Но в этом подвижном конгломерате Анри-Генриэтта тяготеет к «небесному» полюсу, а Казанова — к «земному».

¹³⁴ Ср. фразу: «Аля, это моя скрытая (выявленная) гениальность» [ЗК1: 406]. Мать и дочь оказываются не только физически разделенной личностью (причем буквально), но и «композиционной» душой: дочь — экстеризация одного из элементов души матери.

¹³⁵ Аналогичный пример М. Л. Гаспаров обнаружил в «Поэме Воздуха»: «Таким образом, отождествление “гостя” так и остается неоднозначным. Можно лишь сказать, что <...> образ Рильке может служить общим знаменателем для всех трех намеченных вариантов: он и партнер по любовному свиданию (хотя бы “душ”), и умерший ближний как вестник смерти, и, почти без натяжек, цветаевское второе “Я” <...> По логике параллелизмов <...> гость и есть душа. Это не четвертый вариант отождествления героя, это лишь уточнение третьего варианта: из двух полярных “Я” героини ожидающим является тело, а приближающимся — душа» [Гаспаров 1997: 176].

Примечательно, что верх и низ в соотношении «ступеней» могут меняться местами. В черновиках «Поэмы Воздуха» Цветаева описывает взаимную метаморфозу, героиня становится «душой», герой — «телом»: «NB! <...> блюсти только взаимную линию преображения. Резко и определенно дать сначала его отсутствие, потом, по мере *моего* <отсутствия>. — *P. B.*>, его присутствие: <...> а потом — разминовение, он во мне притянут землей, я в нем — простр[анством]» [СиП: 756].

¹³⁶ Даже там, где утверждается равенство, есть тот, кто оказывается «сверху», и тот, кто оказывается «снизу» (цикл «Двое»).

гол. Поэт всегда замечает следы. Голос поэта — водой — тушит пожар (строк). Поэт *не может* декламировать: стыдно и оскорбительно. Поэт — уединенный, подмости для него — позорный столб. Преподносить свои стихи голосом (наисовершеннейшим из проводов!), использовать *Психею* для *успеха*?! Достаточно с меня великой сделки записывания и печатания!

— Я не импресарио собственного позора! —

Актер — другое. Актер — вторичное. Насколько поэт — *être*, настолько актер — *paraitre*. Актер — упырь, актер — плющ, актер — полип. Говорите, что хотите: никогда не поверю, что Иван Иванович (а все они — Иваны Ивановичи!) каждый вечер волен чувствовать себя Гамлетом. Поэт в плену у Психеи, актер Психею хочет взять в плен. Наконец, поэт — самоцель, покоится в себе (в Психее). Посадите его на остров — перестанет ли он *быть*? А какое жалкое зрелище: остров — и актер!

Актер — для других, вне других он невыносим, актер — из-за других. Последнее рукоплескание — последнее биеение его сердца.

Дело актера — час. Ему нужно торопиться. А главное — пользоваться: своим, чужим, — равно! Шекспировский стих, собственная тугая ляжка — все в котел! И этим сомнительным пойлом вы предлагаете опиваться мне, поэту? (Не о себе говорю и не за себя: Психею!)

Нет, господа актеры, наши царства — иные. Нам — остров без зверей, вам — звери без острова. И недаром вас в прежние времена хоронили за церковной оградой!

(Исключение для: певцов, поработанных стихией голоса, растворяющихся в ней, — для актрис, то есть: женщин: то есть: природно себя играющих, и для всех тех, кто, прочтя меня, *понял — и пребыл.*) [СС4: 519–520].

Психея в первом абзаце функционально подобна «Музе». Несколько утрируя, можно свести смысл первого абзаца к мысли, что поэт сознательно читает «невнятно», чтобы завуалировать крайнюю степень самообнажения в своих стихах. И это понятно, поскольку пишет («обнажается») он наедине с собой, а читать ему приходится на публике. В ситуации публичного чтения поэт должен использовать голос (который может быть «наисовершеннейшим из проводов») не для раскрытия смысла слов, а для его сокрытия, как «броню» и «личину».

Душа-Психея поэта мыслится как экстериоризированная, поэтому он «в плену у Психеи», «покоится в себе (в Психее)». Актер же Психею, причем чужую, «хочет взять в плен», но может сделать это лишь по отношению к ее «продуктам» — стихам. Ему нечего стыдиться, ибо он в них не обнажен; его ремесло — паразитировать на чужой Психее, он — «упырь», «плющ», «полип». Подобная роль в глазах Цветаевой постыдна. Не имея над собой ведущего, актер сам претендует быть «ведущим», несмотря на свою человеческую ограниченность. В ведомые к нему попадает публика («звери»), без которой теряет смысл все его ремесло. Существование же поэта, «покоящегося в Психее», исполнено смысла и на «острове без зверей».

Как и во многих стихотворениях зрелой Цветаевой, искусно возведенная идейная постройка обрушивается одним итоговым замечанием, здесь — даже в скобках, что как бы сдерживает экспрессию, тем более подчеркивая его разрушительный эффект:

(Исключение для: певцов, порабощенных стихией голоса, растворяющихся в ней, — для актрис, то есть: женщин: то есть: природно себя играющих, и для всех тех, кто, прочтя меня, *понял — и пребыл.*)

Цветаева делает исключение для тех актеров, которые включены в отношения «двойной личности» не с публикой, а с чем-то *над* собой, что выступает в качестве высшего «я»:

- а) (стихия голоса — певец) — публика
- б) (женщина — играющая себя актриса) — публика

Исключение также сделано для *всех*, кто понял логику рассуждения Цветаевой «и пребыл» актером. Тем самым предполагается, что речь поэта настолько убийственна для самолюбия актера, что может заставить его отказаться от своего ремесла. Но если этого не произошло, значит (следуя логике двух предыдущих исключений) он «порабощен» какой-то иной силой.

* * *

Среди поэтов Цветаева тоже находила исключения из правила. Так, В. Я. Брюсов, согласно ее представлениям был лишен «вожатого» (гения, Психеи, Даемон'а, зовущей из-за окна души). В самом начале очерка «Герой труда» (1925) говорится, что «демоны» были «может быть, самой крайней, тайной, безнадежной страстью» Брюсова [СС3: 13]. В конце главки «Брюсов и Бальмонт» говорится, что Бальмонт со своим демоном «не совладал», Брюсов же его просто «не вызвал» [СС3: 58]. Брюсову не был доступен «прорыв в божество», над его головой не было «высоты» [СС3: 15], но он «властвовал над живыми людьми и судьбами» [СС3: 17]. Таким образом, Брюсов представлял собой трагический случай разлада между мечтой и реальностью. Он мечтал быть «ведомым» высшими силами, а был всего лишь «ведушим», но не божеством, а человеком. В этом контексте надо трактовать и следующую цитату:

Брюсов всю жизнь любопытствовал женщинам. Влекся, любопытствовал и не любил. И тайна его разительного неуспеха во всем, что касается женской Психеи, именно в этом излишнем любопытствовании, в этом дальнейшем разъятии и так уже трагически разъятого, в изъятии женщины из круга человеческого, в этом искусственном обособлении, в этом им самим созданном зачарованном ее кругу. <...> Было у Брюсова всё: и чары, и воля, и страстная речь, одного не было — любви. И Психея — не говорю о живых женщинах — поэта миновала [СС4: 39].

«Рационалист» Брюсов [СС3: 17] видел в женщине лишь ограниченное, внешнее, тело. Поэтому «живые женщины» были ему доступны, а Психея

«поэта миновала». Как отмечалось уже в предыдущей главе, Психея в представлении Цветаевой вообще «андрогинна»¹³⁷, женское и мужское — лишь разные ее проявления; потому, вероятно, она минует тех, кто «любопытствует» полом как таковым.

3. Одержимость Психеей (Психея-страсть)

Страстность своей филиппики против актеров Цветаева мотивирует, как мы видели, тем, что сама является голосом Психеи, то есть находится в «плену» у нее: «(Не о себе говорю и не за себя: Психею!)». Голос поэта раздваивается: иногда он говорит «за себя», иногда «за Психею». Насколько можно понять, за себя поэт не стал бы так страстно вступаться. Но он одержим Психеей.

Аналогичным образом в процитированном наброске письма к Пастернаку Цветаева возносит адресату дифирамбы, утверждая, что делает это «отрешенно»: «И вот, Пастернак, я счастлива быть Вашим современником. Читайте это так же отрешенно как я пишу, дело не в Вас и не во мне» [СТ: 118]. В чистовике контраст усилен: «Вы единственный, современником которого я могу себя назвать — и радостно! — во всеуслышание! — называю. Читайте это так же отрешенно, как я это пишу» [СС6: 229]. Восторгается одна душа другой душой: «(Кстати, это письмо — беседа с Вашим Гением о Вас, Вы не слушайте.)» [СС6: 231].

Душа оказывается более пылким «я», чем человеческое «я» автора. Активная роль принадлежит «вожатому», а не «ведомому». Об этом и стихотворение «Послание» (11 марта 1923) из цикла «Федра». Оно развивает давнюю мысль Цветаевой: «Половая страсть прежде всего — пожар души» [ЗК1: 170]. Проблематика стихотворения органически вписывается в контекст приведенного письма к Пастернаку и записи об актерах. Приведем наиболее важные для нас отрывки:

Утоли мою душу! (Нельзя, не коснувшись уст,
Утолить нашу душу!) Нельзя, припадая к устам,
Не припасть и к Психее, порхающей гостье уст...
Утоли мою душу: итак, утоли уста. <...>

О прости меня, девственник! отрок! наездник! нег
Ненавистник! — Не похоть! Не женского лона — блажь
То она — обольстительница! То Психеи лесть —
Ипполитовы лепеты слушать у самых уст. <...>

Сумей же! Смелей же! Нежней же! Чем
В вошаную дощечку — не смуглого ль сердца воск?! —

¹³⁷ Так, характеризуя дочь Алю как Психею, Цветаева подчеркивает в ней черты «мальчика». В письме к С. Я. Эфрону от 27 февраля 1921 г. (по ст. стилю) она пишет: «Вы — но в светлом. Похожа на мальчика. — Психея» [Семья: 284].

Ученическим стилосом знаки врезать... О пусть
Ипполитову тайну устами прочтет твоя

Ненасытная Федра... [СС2: 173].

В образе Психеи здесь присутствуют отсылки к значениям «дыхание» («гостя уст») и «бабочка» («порхающая гостя»). Припадая к устам, возлюбленный припадает и к этой невидимой порхающей «бабочке». Сами зримые губы имеют подобие с незримыми «крыльями» души. Между ними иконическая (в терминологии Ч. С. Пирса) связь. Федра говорит и за себя и за Психею, ее голос раздваивается. Ее земная ипостась более разумна, менее неистова. Слова «то Психеи леств...» можно соотнести с ремаркой из филиппики против актеров: «Не о себе говорю и не за себя: Психею!» Но сразу после этих слов героиня срывается на яростный монолог, в котором «проговаривается» мимоходом о «тайне» познания чужой души, заключающейся в познании собственной («в пропасть твоей груди! // (Не своей ли?!))»¹³⁸, одновременно самым темпом речи и подбором метафор имитируя картину губительного и бурного любовного соития.

Несмотря на свою пылкую, нарушающую все преграды чувственность («ненасытная Федра»), героиня находит себе оправдание, ибо то, что санкционировано Психеей, по логике ее речи, не может быть грехом. В набросках к пьесе «Федра» Цветаева напишет: «Федра сильна невинностью» [СТ: 305]. Одержимость Психеей, как всякая одержимость, снимает с одержимого ответственность за его действия, даже если не освобождает от людского суда. Стремление оправдать Федру входит в прагматику стихотворения.

4. Искаженный «лик» Психеи

Вопрос о «невинности» Федры возникает в записях Цветаевой не случайно. Несомненно, один из важнейших лейтмотивов цветаевского творчества — жажда справедливости. По собственному определению Цветаевой, у нее «несправедливое, но жаждущее справедливости сердце» [СС4: 20–21]. Справедливость требуется, как правило, в тех случаях, когда кто-то или сама Цветаева приходит к осуждению того или иного лица. Как только приговор сформулирован, справедливость в цветаевском понимании требует найти оправдание «осужденному»¹³⁹. Цветаева защищает Федру так же, как еще в юности защищала Маргариту Готье из «Дамы с камелиями» Дюма-сына:

¹³⁸ Ср.: «Любовь — через всех — к себе. Духовное объяснение многолюбия» [ЗК1: 170].

¹³⁹ Ср. в открытом письме «Детям»: «Не торжествуйте победы над врагом <...> После победы — протяните руку» [СС7: 647].

Все твой путь блестящей залой зла,
 Маргарита, осуждают смело.
 В чем вина твоя? Грешило тело!
 Душу ты — невинной сберегла.
 <...>
 Говорил красноречивей слова
 Темный взгляд твой, мученицы взгляд.
 <...>
 Нежный мальчик вдруг с улыбкой детской
 Заглянул тебе, грустя, в лицо...
 О любовь! Спасает мир — она!
 В ней одной спасенье и защита.
 Всё в любви. Спи с миром, Маргарита...
 Всё в любви... Любила — спасена! [СС1: 18].

В стихах о Федре те же мотивы мученичества и гибели, так же резко противопоставлены душа и тело, но в случае с Федрой невинно как раз тело, а «грешит» душа¹⁴⁰. Однако «Федра сильна невинностью», вероятно, потому именно, что на душу не могут распространяться нормы, установленные для тела. Такова устойчивая стратегия защиты в текстах Цветаевой: «осужденное» объявляется «внеположным» данной системе оценок. Находясь же в своей системе координат, каждый «прав»: «мы вероломны», потому что «сами себе верны» [СС1: 247]¹⁴¹. Так, о «пороках» Брюсова Цветаева замечает: «В Риме, хочется верить, они были бы добродетелями» [СС4: 20]. О пороках Д. И. Иловайского: «Хронос *должен* пожирать своих детей» [СС5: 111]. Оправдание Брюсова — в том, что он «римлянин», Иловайского — в том, что он «Хронос», Федры — в том, что она «Психея».

В земном мире искажается и этика, и эстетика. В этом мире «Психея» оказывается Федрой, а Федра воплощает собой страсть, но не красоту. В набросках Цветаевой к одноименной пьесе героиня говорит: «— Разве страсть красит? Бесстрастье красит!» [СТ: 264]. К типологически сходному образу Цветаева отсылает в эссе «Пленный дух»: «Вспомним бедного уэльсовского ангела, который в земном бытовом окружении был просто *непристоен!*» [СС4: 221]. Страсть и душа связаны с болью, Психея — «ободранный человек», «живое мясо или огонь»:

Я могу вести десять отношений (хороши «отношения»!) сразу и каждого, из глубочайшей глубины, уверять, что он — единственный. А малейшего поворота головы от себя — не терплю. Мне БОЛЬНО, понимаете? Я ободранный че-

¹⁴⁰ Федра в каком-то смысле «жертва» своей души, безжалостность которой напоминает безжалостность богов, — один из лейтмотивов античного цикла трагедий Цветаевой.

¹⁴¹ Ср.: «Я, никогда не изменявшая себе, стала изменницей по отношению к нему» [СТ: 271].

ловек <...> Все спадает, как кожа, а под кожей — живое мясо или огонь: я: Психея. Я ни в одну форму не умещаюсь — даже в наипросторнейшую своих стихов! <...> Все не как у людей. <...> Что мне делать — с этим?! — в жизни [СС6: 607].

Федра — «искаженный» лик Психеи, Психея — истинное лицо Федры. Диалектика этого образа тесно связана с платоническими чертами цветаевского мировоззрения [Святополк-Мирский 2003: 243]. В день завершения «Послания» Цветаева так писала Р. Б. Гулю о своей книге «Земные приметы»:

Книга любопытная, очень ясны две стихии: быт (т.е. Революция) и БЫТИЕ (я). Не считите за наглость — бытие, это то, как должно быть, нужно же хоть один угол в мире — неискаженный! <...> В России <...> навряд ли пропустят. А куда-нибудь в Болгарию отдавать — они всю Психею (меня то есть) выбросят [СС6: 525–526].

Отметим здесь мотив «неискаженного» места в мире. В следующем письме к тому же адресату (28 марта 1923 года) этот мотив получает дальнейшее развитие:

— Гуль, я не люблю земной жизни, никогда ее не любила, в особенности — людей. Я люблю небо и ангелов: там и с ними бы я умела.

Если что и люблю здесь — то отражения (если принимать их за сущность, получается: *искажения*) [СС6: 526].

Примечательна оговорка Цветаевой в первом из отрывков: «Не считите за наглость». Цветаева вполне отдает себе отчет в том, что пишет вещи, по меньшей мере, экстравагантные. Надо полагать, что, как и в рассмотренных выше случаях, «наглость» объясняется тем, что автор говорит «не за себя», а за Психею, с которой себя тут же соотносит. Отсюда и оригинальное противопоставление себя и Революции как «БЫТИЯ» и «быта» (размер букв синэстетически важен). Оно опрокидывает общепринятое представление о частной жизни как бытовой и о революции как «стихии», нарушающей порядок вещей и разрушающей быт. Цветаева видит мир «перевернутым», поскольку она смотрит из «неискаженного угла».

Во втором из приведенных фрагментов платоническая концепция двух миров изложена еще последовательнее. В небе находятся «ангелы» и «сущности», на земле — их «отражения», которые одновременно и «искажения», если воспринимать их в отрыве от «неба и ангелов». Отсюда — сложность узнавания Психеи на земле. Последняя способность, однако, должна быть дана «избранным»; узнать в земном «искажении» Психею — значит свою избранность подтвердить. В цветаевской записке, написанной мужу во время лекции Рудольфа Штейнера, столько же иронии, сколько и

Психея неподсудна, но может судить: она осуждает тех, кто лжет, «обыгрывает» ее и «живет жизнью». Жизнь и Психея оказываются как бы участниками тяжбы, в которой Психея обречена на несправедливое поражение.

Возвращаясь к эпистолярному диалогу Цветаевой с Бахрахом, следует заметить, что корреспонденту Цветаевой ее рассуждение о Психее и Елене показалось, видимо, схоластичным. О содержании его письма можно косвенно судить по цветаевскому ответу:

Дружочек, то, что Вы говорите о Психее и Елене — слова цельной и неделимой сущности и *мои* слова, когда я наедине <...> К раздробленным их <Елену и Психею. — *P. B.*> отнести невозможно. <...> Двадцати лет, великолепная и победоносная, я во всеуслышание заявляла: «раз я люблю душу человека, я люблю и тело. Раз я люблю слово человека, я люблю и губы. Но если бы эти губы у него срезали, я бы его все-таки любила». <...> Все эти деления на тело и дух — жестокая анатомия на живом, выборничество, эстетство, бездушие [СС6: 577–578]¹⁴⁵.

Как видим, реконфигурация понятий, их отношений между собой, давались Цветаевой легко. Эта черта цветаевской риторики делала всякое ключевое понятие, попадавшее в круг ее размышлений, потенциально многозначным, изменчивым. Психея была одним из таких понятий.

* * *

Заметим, что Цветаева не зря опасалась несовпадения своего очного и заочного образов. Книга «Психея. Романтика» своим названием сформировала у читателя представление о «поэте-Психее». Отсутствие «примет» Психеи в текстах сборника лишь подогревало фантазию. «Невидимую» Психею читатель все равно представлял зримо. Об этом свидетельствуют мемуары В. Л. Андреева:

Когда мы встретились первый раз в Париже, в 1925 г., я не мог отделаться от двойственного чувства — той Цветаевой, которой я ожидал, — не оказалось: я думал, что она золотоволосая, воздушная, прозрачная — Психея <...> Понадобился не один месяц частых встреч <...>, чтобы понять, что вся эта внешняя резкость — не настоящее, а игра, маска, прикрывающая подлинного человека и прежде всего человека очень женственного, гордого до болезненности... [Андреев 2002: 171].

¹⁴⁵ В черновиках эта идея выражена еще ярче: «Дружочек, вспоминая Психею и Елену, думаю, что я не была такой, что это меня люди научили, т.е. бесчеловечности: <...> Выбирать: т.е. принимать одно и отвергать другое, т.е. разборничать: вытыкать как вилкой из блюда — бездушное упражнение над живым, живодерство» [СТ: 193]. В финале этой дискуссии Цветаева уже иронизирует над сложностью своих прежних дуальных построений: «Знайте, что моя мысль и сердце неустанно с Вами, Вы мне дороги, Вы уже стали частью моей души, хотя я не знаю Вашего лица. Все *это* проще, чем “Елена” и “Психея”» [СС6: 582].

В стихотворении Андреева «Неотступна, как стужа, ты беспокойней...» (1926) Цветаева — Федра. Эпиграфом Андреев взял строку Цветаевой: «Утоли мою душу. Итак — утоли уста» [Андреев 1991: 44]. Тем самым он, видимо, попытался выразить ту же диалектику внешнего и внутреннего, о которой писал позднее в воспоминаниях.

5. Не-Психея

(критика В. Ходасевича, Э. Роде, Апулея)

Цветаева не раз прямо и косвенно заявляла, что поэзия ее не «из книг»: «Начала с писания, а не с чтения поэтов» [СС7: 381]. Идеологически это могло быть обосновано тем, что автор лишь «секретарь» своей души (Психеи, Духа, гения, стихии и т.д.), «отродясь» знающей¹⁴⁶, «как вещь могла и *долженствовала* быть»¹⁴⁷. В мире идей («на том свете») все сюжеты как бы уже потенциально существуют, нужно лишь разглядеть их, а уж потом можно сравнивать с тем, что написали другие. Характерно признание в письме к А. В. Бахраху от 28 августа 1923 года: «К Трое я подошла через свои стихи, у меня часто о Елене¹⁴⁸, я наконец захотела узнать, кто она, и — никто» [СС6: 589]. Образ Елены волновал Цветаеву и в дальнейшем, и если судить по стихотворению «Есть рифмы в мире сем...» (1924), где мир гибнет из-за «слепоты» Гомера, разлучившего Елену с Ахиллесом, Цветаева не ограничивалась сведениями из Г. Шваба. Ей, вероятно, были известны научно-популярные статьи Ф. Ф. Зелинского, о котором она отзывалась как об «одном из лучших знатоков Греции» [Родзевич: 37]¹⁴⁹.

Несомненно, образы, пришедшие из традиции, во многих случаях «кристаллизовались» в творческом воображении Цветаевой спонтанно, под влиянием случайных источников, без опоры на серьезное знание предмета¹⁵⁰. Уже затем они могли обретать право на особое внимание поэта, Цветаева могла заинтересоваться тем, что писали о них другие авторы. Это, в свою очередь, могло приводить или не приводить к реинтерпретации об-

¹⁴⁶ Ср.: «Я *всё* знала — отродясь» [СС7: 383].

¹⁴⁷ Эту цитату из В. К. Тредиаковского Цветаева взяла эпиграфом к сборнику «После России» [Книги: 545] и не раз повторяла в прозе [СС5: 447, 519, 521].

¹⁴⁸ Это сильное преувеличение. Речь идет о стихотворении «Расщелина» (1923). Есть также одно прямое упоминание в ранней драматургии, в пьесе «Фортуна» [СС3: 383], одно косвенное — в пьесе «Приключение» [СС3: 480] и одно в дневниковой прозе, еще неопубликованной [СС4: 514].

¹⁴⁹ В статьях «Елена Прекрасная» и «Земля и война» Зелинский излагал мифы о браке Ахилла и Елены на островах блаженных [Зелинский 1996: 135], о том, что троянская война произошла из-за того, что «Елена и Ахилл, сверхчеловеческая красота и сверхчеловеческая доблесть» оказались в мире разлучены [Зелинский 1995: 434], о слепоте Стесихора, сказавшего миф о Елене.

¹⁵⁰ Напротив, то, что Цветаева знала очень хорошо, в ее стихах часто представлено очень скупо (например, образ Наполеона).

раза, но так или иначе вслед за «синтетической» стадией творчества часто шла аналитическая, образ становился объектом рефлексии.

Отчасти так было и с Психеей. Но поскольку Психея в иерархии образов Цветаевой занимала очень высокое место, и Цветаева уже в значительной мере самостоятельно определила, «кто она» (прежде всего «душа»), почти все чужие интерпретации встречались ею резко полемически.

А. «К Психее» (1920) В. Ф. Ходасевича

Негодование Цветаевой вызвало стихотворение В. Ф. Ходасевича «К Психее»:

Душа! Любовь моя! Ты дышишь
Такою чистой высотой,
Ты крылья тонкие колыхаешь
В такой лазури, что порой,

Вдруг, не стерпя счастливой муки,
Лелея наш святой союз,
Я сам себе целую руки,
Сам на себя не наглажусь.

И как мне не любить себя,
Сосуд непрочный, некрасивый,
Но драгоценный и счастливый
Тем, что вмещает он — тебя?

13 мая – 18 июня 1920 [Ходасевич 1989: 130].

Цветаева дважды в письмах к Бахраху отзывается об этом стихотворении: «<...> а то, что он сам себе целует руки — уже совсем мерзость, и жалобная мерзость, как прокаженный, сам роющий себе могилу» [СС6: 579; ср.: СС6: 603]. На первый взгляд непонятно, что так раздражает Цветаеву. Вряд ли «нарциссизм», которым (в высшем смысле) переполнены и ее собственные высказывания. Сравнение с «прокаженным, роющим себе могилу» подсказывает, что, по мнению Цветаевой, Ходасевич выбрал не тот объект для восхищения: он выбрал тело вместо души, «самодовольство» вместо «любви к себе»¹⁵¹. Следуя логике Цветаевой, Ходасевич должен был бы ассоциировать себя не с «сосудом», а с самой Психеей, которой пребывание в таком «сосуде» не должно приносить радости¹⁵². Сам образ

¹⁵¹ Для Цветаевой миф о Нарциссе был полон глубокого смысла [СС7: 395–397], но она проводила тонкое различие между «влюбленностью в самого себя» (адресуется к высшему «я»), которая оценивалась положительно, и «самодовольством» [СС7: 382].

¹⁵² В тех же письмах Цветаеву возмущает и стихотворение «Пробочка» (1921):

Пробочка над крепким йодом!
Как ты скоро перетлела!

души «в сосуде» противоречил ее представлению о соотношении поэта и души¹⁵³: Психея должна быть не внутри, а вне и вокруг. Отношения Психеи с человеком не могут быть «союзом», поскольку «союз» — более свободный тип отношений. У Цветаевой же Психея берет человека поэта «в плен» (человек лишен выбора, он лишь выполняет волю Психеи).

Б. “Psyche” Э. Роде

В 1924 году Цветаева заинтересовалась монографией Э. Роде, друга Ф. Ницше, “Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen”¹⁵⁴. Видимо, ссылки на нее попадались Цветаевой в литературе, которую она читала, собирая материалы для своих античных замыслов (трилогии «Тезей» и поэмы об Ахилле).

Книгу Роде Цветаева «выиграла» у М. Л. Слонима приблизительно в августе 1924 года [СС6: 687]. Слоним, по словам Цветаевой, «“Психеи” этой нигде не мог найти, ибо запомнил и требовал “Элладу”» [СС6: 687]. В начале ноября недоразумение выяснилось, и к Рождеству (по новому стилю) Цветаева книгу получила. Начав читать, она не могла скрыть своего разочарования:

Получила от «дорогого» «Психею» Родэ. Двухтомный (800 стр<аниц>) ученый труд, *сухой*, sans génie. Мне, в итоге, важно, *кто* пишет, а не о чем! А здесь — никто, и Психея не встает. Тело, из к<оторо>го Психея отлетела, — вот его книга. С удовольствием бы продала [СС6: 702]¹⁵⁵.

Выражение «тело, из к<оторо>го Психея отлетела» актуализирует «внутреннюю форму» выражения “sans génie”: «без гения». Сам образ «отлетающей души» в контексте цветаевского творчества читается не просто как «смерть», а как «бегство» Психеи. Душа, как и Бог у Цветаевой, «скрывается», ускользает от определений. М. Л. Гаспаров справедливо связал этот мотив с «Фрагментами» Гераклита [Гаспаров 1997: 184]. Образу неуловимой души-«летчицы», ускользающей от мира труда, коммерции,

Так вот и душа незримо

Жжет и разъедает тело [Ходасевич 1989: 138].

¹⁵³ «Сосудом» для души является весь мир: «Мир — это стены. / Выход — топор» [СС2: 254]. А тело — уже не тюрьма, а «тиски маски железной» [СС2: 254]. Стихотворение «Жив, а не умер / Демон во мне!..», которое мы процитировали, представляется нам прямым откликом на стихи Ходасевича. Оно перекликается своим зачином со стихотворением «Жив Бог! Умен, а не заумен...» (1923), о котором Цветаева упоминает как об инвективе Ходасевича себе и Пастернаку [СС6: 579].

¹⁵⁴ «Психея: культ души и вера в бессмертие у греков» (нем.).

¹⁵⁵ Все же Цветаева не продала книгу, а если и продала, то не сразу. Это был фундаментальный справочник по самым разным аспектам религии древних греков. В книге излагались представления древних о душе, местах ее обитания, о почитании героев, богов, мертвых, о кровной мести и искуплении убийства и т.д.

«трупов» и «кукол», посвящено стихотворение «Душа» (1923)¹⁵⁶. Гносеологический аспект «непостижимости» души в стихотворении только намечен:

Только узел фаты — веющей!
Или ветер страниц — шелестом
О страницы — и, смыв, взмыл... [СС2: 163].

Возможно, с реакцией на книгу Роде связана и запись Цветаевой от 30 января 1925 года, в которой развивается тема неуловимости Психеи¹⁵⁷. Ученый труд ничего не может сказать о Психее, приближают к ней лишь сон и искусство:

Есть вещи, которые можно только во сне. Те же — в стихах. Некая зашифрованность сна и стиха, вернее: обнаженность сна = зашифрованности стиха. Что-то от семи покрывал, внезапно сорванных. <...> Под седьмым покрывалом — ничего: Ничто: воздух: Психея. Будемте же любить седьмое покрывало («искусство») [СТ: 330].

«Семь покрывал» здесь означает собственно «все оболочки», «все тайны» (ср. «семь печатей»). Психея всегда нуждается хотя бы в одном «покрывале», хотя бы в самой призрачной материальной оболочке, защищающей и скрывающей ее, потому что иначе мы ее просто не увидим. То, что находится под последним «покрывалом» сна-стихов (искусства), обозначено цепочкой «ничего: Ничто: воздух: Психея». Ясно, что Психея — синоним романтического понятия «невыразимого». Даже во сне и в стихах душа обнажена не полностью, всегда остается резерв для домысливания¹⁵⁸.

Неуловимость Психеи может быть связана не только с ее принципиальной непостижимостью, но и с уникальностью каждой индивидуальной души. Цветаева придерживается мнения, что в мире духа нет общих законов, как в физическом мире:

У всех по-разному разрывается душа и у всех по-одинаковому нарывает палец. Есть, конечно, еще мой *ответ* на эту боль, но это уже корректив *Психеи*: не палец — по-разному, а мы (она) по-разному [СТ: 358].

¹⁵⁶ Ср. со стихотворением М. Кузмина «Врезанные в песок заливы...» (1921), с Психеей, которую «не поймал никто» [Кузмин 1996: 481].

¹⁵⁷ Здесь слышится дальний отголосок «Покрывала» Родэнбаха, актуальность которого для Цветаевой убедительно показала И. Д. Шевеленко [Шевеленко 2002: 41–43].

¹⁵⁸ Поскольку душа (высшее «я») не нуждается в физическом зрении, Цветаева противопоставляет способности души поведению той «Психеи», которая известна по классическим текстам: «Вот уж не Психея! Непременно — *глазами* увидеть. Да я, наоборот, глаза *закрываю!*» [СТ: 375].

В. «Амур и Психея» Апулея

«Инцидент» с книгой Роде обсуждался в переписке с О. Е. Колбасиной-Черновой, от которой Цветаева получила в утешение сказку Апулея (возможно, пересказ для детей), о чем она сообщает в письме от 24 января 1925 года:

«Психею» прочла вчера же вечером. Прелестная вещь. Почти слово в слово наш «Аленький цветочек». И книжка прелестная. Теперь у меня две «Психеи» (не считая своей) — 800-страничная слонимовская (Rohde) и крохотная Ваша. А настоящей нет нигде — в воздухе. Да! попутная мысль: душу мою я никогда не ощущала внутри себя, всегда — вне себя, за окнами. Я — дома, а она за окном. И когда я срывалась с места и уходила — это она звала [СС6: 715].

На этот раз реакция благоприятная. Эту «Психею» можно вставить в знакомые ряды: по сходству («Амур и Психея», «Аленький цветочек»), по различию («Амур и Психея» Апулея, «Психея» Роде, «Психея» Цветаевой). Цветаева вновь повторяет мысль, что Психея находится не в книгах, а «нигде» (ср. с приведенным выше определением «ничто»), «в воздухе». Но теперь это не отдельное негативное суждение, а общее положение, не отменяющее и того факта, что «ненастоящая» Психея все же может присутствовать в книгах (в качестве «отражения»/«искажения»). Мысленное перемещение Психеи из книг в «воздух» Цветаева иллюстрирует аналогией со своей душой, которую она ощущает не в себе, а «за окном»¹⁵⁹. Цветаева вновь подчеркивает свою концепцию «двойной личности» («я» и «душа»).

Обсуждение сказки Апулея продолжается в 1928 году в переписке Цветаевой с Н. П. Гронским, студентом юридического факультета и начинающим поэтом. 3 сентября он посылает Цветаевой «Амура и Психею» Апулея со словами:

Апулея берегите пуше зеницы ока. Когда-нибудь про него будет письмо. «Так» про Апулея нельзя. Вы тоже Психею написали, Вы поймете, почему мне Апулей не дорог, а — я [Гронский 2003: 93].

¹⁵⁹ Даже по синтаксическому оформлению это место совпадает с прямо противоположным утверждением, зафиксированным в 1916 году: «Душу я определено чувствую посредине груди. Она овальная, как яйцо, и когда я вздыхаю, это она дышит» [ЗК1: 152]. Меняется мифология, но остается общее представление о душе как незримом теле, которое время от времени напоминает о себе проявлениями беспокойства: вздохом, внезапным желанием куда-то идти и т.п. В связи с мотивом «окна» можно указать на параллель из «Серебрянного голубя» Андрея Белого, у которого душа отравленного, но живого Луки Силыча пытается вырваться из дома, «невидимый, он бьется в окна, но окна закрыты наглухо ставнями, и Лука Силыч, бесплотный, бессмертный, однако, не может пройти сквозь дерево, праздно колотясь своей телесной душой о стены и шурша обоями так, как шуршат обоями прусаки» [Белый 1990: 546].

Гронский хочет сказать, что про Апулея нельзя писать между делом, потому что Апулей — его «я». Первая реакция Цветаевой, до прочтения книги, была однозначно восторженной:

Апулеем умилена. Знала эту сказку с детства, она была у меня в немецкой мифологии, как всё в революцию — утраченной¹⁶⁰. Не перечитывала давно. В памяти моей слилась с «Аленьким цветочком». Нынче ночью же прочту и буду спать с ней — в ладони [Гронский 2003: 100].

Она сменяется более холодным и взвешенным отзывом по прочтении:

Прочла Психею. Как — по латински! Сказано всё без остатка. Почему Апулей — *ты*? И зачем отождествлять себя с таким бесконечно-милым — и малым? Хорошая сказка — и прекрасный символ (Психея (Душа) соперница Венеры. Психеей (Душой) плененный Амур. Душа на Красоту: коса на камень). Но — как весома, как осязаема, как земно. Сказка, которую нужно написать заново: одухотворить — Душу. Недаром я люблю немцев и греков.

Но с книжечкой сплю и буду спать.

(По моему «Аленький цветочек» — помимо эпизода с Венерой — точь-в-точь то же. Но — насколько лучше!) [Гронский 2003: 104].

Цветаева отвечает подарком на подарок, посылая Гронскому книгу Лонга «Дафнис и Хлоя» и еще раз возвращаясь вопросу о том, какой должна быть Психея:

Одно — любовь от взгляда, другое — от прикосновения. Франческа, Джульетта, — всё лики *Психеи*. Поэтому — трепет от строк. В лепете Джульетты и молчании Франчески трепет крыл бабочки.

Мы этих детей ЧТИМ, к Д. и Х. мы (не я!)... снисходим». <...>

— И все-таки, я не ошиблась, посылая тебе эту книгу. <...>

Ведь она *по тону* родная сестра Апулеевой Психее. (Чортовы римляне: что Психея, что Хлоя — им все одно.) И именно этот тон (все латинство ВО ВСЕМ, ЧТО НЕ МЫСЛЬ) мне непереносим [Гронский 2003: 123–124].

Цветаевой нравится сюжет и не нравится его изложение у Апулея. Возможно, это первое знакомство Цветаевой с неадаптированным переводом сказки. Вероятно, ее отталкивают фривольные и натуралистические детали: «сказано всё без остатка», все «осяземо» и «земно». Вместо лиризма — комизм, шутка («милое — и малое»). Цветаева находит в этом «латинство», выразителем которого для Цветаевой был Брюсов. Римлянину недоступно «невыразимое», его область — мысль, формула¹⁶¹.

¹⁶⁰ У Цветаевой в детстве была книга Г. Штоля, в которой дается сокращенный вариант сказки Апулея [СС6: 324; СС7: 73]. Знакомство с ним рекомендовалось в некоторых школьных учебниках по истории древнего мира [Иванов 1910: 36].

¹⁶¹ Римскую мысль Цветаева ценила, прежде всего, в лице стойка Марка Аврелия (который, правда, писал по-гречески и находился в русле греческой философской традиции), а стоицизм вырос из кинизма, и в «Размышлениях» философа на троне можно найти вполне кинические записи, в том числе о любви.

Цветаеву, вероятно, возмутил образ охваченной вождением Психеи в сцене с лампой. Поэтому она сопоставляет сказку Апулея с романом Лонга и возмущается сходством Психеи с Хлоей. Риму Цветаева противопоставляет Грецию и Германию, а римской героине — русскую, итальянскую и английскую (но тоже итальянку по имени и месту действия). Некоторая асимметрия в оппозициях говорит о том, что Цветаева оперирует готовыми клише, не согласовав их между собой: Греция — традиционная антитеза Риму, связь Германии с Грецией и душой обсуждалась Цветаевой в эссе «О Германии», параллель с «Аленьким цветочком» — первое, что приходит Цветаевой в голову.

Новый элемент в этих рассуждениях — «лики Психеи» в героинях Данте и Шекспира, Франческа и Джульетте¹⁶². Почему Психее и Хлое Цветаева противопоставляет именно этих героинь? «Любовь от взгляда» — вряд ли единственная примета их «психейности». Первое, что бросается в глаза — оппозиция «ренессансная Италия vs. древний Рим». Психея традиционно ассоциируется с именем Рафаэля, и, например, в пьесе Е. Жулавского Психея в эпоху античности страдает от экспансии Рима и временно расцветает в ренессансной Италии. Важнее все же два других обстоятельства. Есть общее между Франческой и Джульеттой в том, что обе героини любят вопреки всем преградам, они разлучены с возлюбленными в жизни, но соединяются с ними в жизни вечной. Цветаева также отмечает «лепет» одной героини и «молчание» другой: в обоих случаях это общение как бы помимо слов (под «лепетом» обычно понимается нечленораздельная речь). «Психея» видит, закрыв глаза, и говорит «молча». Ниже, разбирая эссе «Пленный дух», мы столкнемся с образом глухонемой девочки, которая также будет соотнесена с Психеей.

Г. «Аленький цветочек» С. Т. Аксакова

Сравнивая «Амура и Психею» с «Аленьким цветочком», Цветаева, по-видимому, повторяла общее мнение, уже давно укоренившееся в ее созна-

Более того, мысль Цветаева считала чем-то более высоким и божественным, чем душу, что зафиксировано в финале «Поэмы Воздуха». Но такой мысли и место было — за небесной твердь. Та же мысль в «земных» условиях убивала «душу», оставляя лишь «осязаемое». Кстати, Брюсов пользовался именем Аврелий в качестве псевдонима.

¹⁶² Вероятно, небезразлично и то, что Джульетта встречалась со своим супругом тайно по ночам. Это сходство отразилось в диптихе художника, поэта и критика Т. Г. Вэйнрайта (1794–1847), изобразившего свидания Джульетты с Ромео и Амура с Психеей практически идентично. Упоминание Франчески как лика Психеи подтверждает нашу реконструкцию мифологического подтекста в сюжетах ранних пьес Цветаевой (напомним, что Франциска-Франческа является в финале «Феникса» новым воплощением Психеи-Генриэтты).

нии¹⁶³. Различия между текстами все же разительны, нельзя сказать, что это «почти слово в слово» та же история¹⁶⁴. Но Цветаева их как будто не замечает, даже прямо сопоставляя сюжеты Апулея и Аксакова. Первый она обобщает так: «Психея (Душа) соперница Венеры. Психеей (Душой) плененный Амур. Душа на Красоту: коса на камень». Затем говорится: «“Аленький цветочек” — помимо эпизода с Венерой — точь в точь то же. Но — насколько лучше!». Но если изъять из ее обобщения соперничество с Венерой, от пересказа останется только: «Психеей (Душой) плененный Амур».

Строго говоря, к сказке Аксакова подобный синопсис неприложим. Цветаева имеет в виду, что бог любви, в распоряжении которого все красавицы мира, по своей воле отдает сердце Душе¹⁶⁵. Но у зверя лесного не было выбора. Он пользовался любой возможностью залучить к себе очередную красавицу (в надежде, что она его полюбит и снимет с него заклятие), и купецкая дочь была уже двенадцатой по счету. Сходство между сказками Апулея и Аксакова относится к тем деталям, которые для Цветаевой не очень существенны. Но даже частичное подобие создает символическую «тягу» и позволяет увидеть в русской сказке иносказание о Душе. Именно соположение с апулеевской сказкой, где каждое имя значимо, наполняет «Аленький цветочек» таким глубоким смыслом. У самого же Апулея нет такой перспективы, все называется «своими именами». Нет тайны, а значит нет и «души».

Сказка Аксакова не случайно импонирует Цветаевой. Сказовый слог Аксакова «приподымает» сюжет, превращая его в старинное предание, причем страшное, «готическое», никакого юмора и игривых подробностей в нем нет. Все персонажи у Аксакова, кроме завистливых сестер, — носители высокой нравственности. Купец исключительно честен и готов отдать жизнь, чтобы спасти дочерей. Зверь лесной не наказывает героиню за опо-

¹⁶³ В обоих текстах повторяются мотивы пребывания героини в таинственном месте, временной незримости его хозяина, любви пленницы к своему тюремщику, зависти сестер и родительского горя.

¹⁶⁴ Прежде всего, у Аксакова нет ничего подобного преследованию Психеи со стороны Венеры. Дочь купецкая никакой особой славой не пользуется, запретов не нарушает, напротив — искупает невольный грех своего отца. Зверь лесной дочь купецкую никак не наказывает, тем более — не бросает ее одну. Страдает в основном герой: из-за преследований волшебницы (это вынесено за рамки текста), из-за разлуки с возлюбленной, из-за своей внешности. О беременности героини, разумеется, и речи нет.

¹⁶⁵ Все же это мало напоминает и отношение к своей возлюбленной Амура, сначала похитившего Психею, а затем бросившего ее на произвол судьбы. Кроме того, не совсем ясно, за что Амур полюбил Психею, за душу ли? Все несчастья героини начались именно из-за ее небывалой красоты. Цветаева упрощает картину отношений Венеры и Психеи, когда пишет: «Душа на Красоту: коса на камень».

здание к назначенному часу, а, покоряясь судьбе, умирает от любви в саду, а затем оживает благодаря ее любви. Героиня не поддается на льстивые речи сестер, самоотверженно спасает сначала отца, а затем зверя лесного. Несомненно, самостоятельная и активная купецкая дочь больше напоминает любимых героинь Цветаевой, чем пассивная, но в какой-то момент и коварная, античная Психея. Наконец, тема красоты даже в случае героини максимально редуцирована. Соответственно, «душа» в любви, возникшей между героями, несомненно, играет основную, если не единственную роль: купецкая дочь явно «закрывает глаза» на чудовищный облик своего сердечного друга.

6. Амплуа Психеи

Психея как героиня сюжета практически не появляется в стихотворениях периода «После России». Прежняя цветаевская Психея жаждала воссоединения со своей «истинной половиной». Долгое время этой половиной в биографической плоскости виделся С. Я. Эфрон, но после воссоединения семьи сюжет оказался исчерпан. В начале 1923 года такой парой начинает представляться Б. Л. Пастернак, и не удивительно, что ряд исследователей (И. Витинс, А. Динегга) стремятся найти в цветаевских текстах, обращенных к Пастернаку, слой реминисценций, отсылающих к истории Психеи. Учитывая довольно свободное соотношение образа Психеи с сюжетом в сознании Цветаевой, эту задачу следует оценить как практически невыполнимую.

В стихах Цветаевой к Пастернаку встречаются лишь окказиональные отсылки к истории Психеи. Так, в стихотворении «Азраил» (17 февраля 1923), героиня грезит о ночи любви с Эросом, который станет для нее и ангелом смерти. В стихотворении «Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды...» (18 марта 1923) к Психее явно отсылают строки:

О по каким морям и городам
Тебя искать? (Незримого — незрячей!) [СС2: 176].

Однако этим перечнем придется и ограничиться.

А. Неосуществленный замысел жизни

Драматическая развязка романа с К. Б. Родзевичем вызывает к жизни запись Цветаевой (5 декабря 1923 года), в которой Психея прямо фигурирует:

Психее (в жизни дней) остается одно: хождение по душам (по мукам). Я ничего не искала в жизни (вне-жизни мне всё было дано) кроме Эроса, не человека а бога, и именно бога земной любви. Искала его через души.

Сейчас, после катастрофы нынешней осени, вся моя личная жизнь (на земле) отпадает. Ходить по душам и творить судьбы можно только втайне. Там, где это непосредственно переводится на «измену» (а в жизни дней оно —

так) — и получается «измена». Жить «изменами» я не могу, явью — не могу, гласностью — не могу. Моя тайна с любовью — нарушена. Того бога не найду.

«Тайная жизнь» — что может быть слаще? (моее!) Как во сне. <...>

Итак, другая жизнь: в творчестве. <...> Это: будучи ласковой, нежной, веселой, — живой из живых! — отзываясь на всё, разгорающейся от всего.

Рука — и тетрадь. И так — до смерти. (Когда?!) Книга за книгой. (Доколе?) <...>

Замысел моей жизни был: быть любимой семнадцати лет Казановой (Чужим!) — брошенной — и растить от него прекрасного сына. И — любить всех.

М. б. в следующей жизни я до этого дорвусь — где-нибудь в Германии. Но куда мне загнать остаток (боюсь, половину) *этой* жизни — не знаю. С меня — хватит [СТ: 271].

Цветаева говорит о неосуществившемся «замысле» своей жизни, в котором своеобразно сочетается миф о Психее (в цветаевском понимании) и сюжет, в котором определенная роль отведена Казанове. Вероятно, общие черты этого замысла должны как-то соотноситься с инвариантной схемой ранней цветаевской драматургии, в которой Казанова играет важную роль. В этом «замысле» есть главное событие — встреча с Казановой, и главный смысл — поиск Эроса. Вероятно, эти фигуры могут быть соотнесены друг с другом: Эрос и Казанова — два «я» одного персонажа. В этом случае сюжет должен быть такой: героиня в семнадцать лет встречает Казанову, он ее покидает, а она его ищет (как в пьесе Г. Гофманстала «Авантюрист и певица»), но это поиск не Казановы собственно, а Эроса, который в нем воплотился.

Содержание этого пути противоречиво. С одной стороны, он трактуется как «хождение по мукам». Переключка с образом Богородицы, «ходящей по мукам», может быть мотивирована тем, что Психея спускается в «нижний» мир. Так, Казанова в «Приключении» восклицает: «Тринадцать лет, Анри, в каком аду!» [ССЗ: 496]. Заметим, что о Луне, символизирующей Анри-Генриэтту, он же восклицает: «Богородица всех измен!» [ССЗ: 495]. С другой стороны, это «хождение» — единственный способ самораскрытия Психеи «ласковой, нежной, веселой, — живой из живых», «разгорающейся от всего». Это путь и радости, и страдания одновременно.

Он оказывается невозможным, потому что нарушает земную этику. «Жизнь под веками» из той же записи превращается в «семейное безобразия» [СТ: 271]. Такой итог — следствие искаженности земного мира «подобий». В нем Психее остается один путь — путь творчества. Это несвободный выбор пути, но он делает возможной «жизнь под веками»¹⁶⁶.

Вероятно, тоска по неосуществленному «замыслу жизни» отзовется и в очерке Цветаевой «Мои службы», написанном на основе записей 1918–1919 годов и опубликованном в конце 1925 года:

¹⁶⁶ См. подробнее [Шевеленко 2002: 270–271].

Наташа Ростова! <...> Моя бальная Психея! Почему не вы <...> встретили Пушкина? <...> Пушкин — вместо Пьера и Парнас — вместо пеленок. Стать богиней плодородия, быв Психеей, — Наташа Ростова — не грех? <...> Ах, взмах розового платья о колонну!

Захлестнута колонна райской пеной! И ваша — Афродиты, Наташи, Психеи — по крепостным скользящим плитам — лирическая стопа! [СС4: 457].

Ядро этой зарисовки — более ранняя запись: «Конец Н<аташи> Р<остовой> — гнусное чудо. Н<аташа> Р<остова> до брака и Н<аташа> Р<остова> после брака — два существа столь же враждующих, как первая Наташа и княжна Марья» [ЗК1: 152]¹⁶⁷. Сравнение с Психеей и Афродитой уже следует отнести к редакции 1925 года. Возможно, его отчасти «катализировало» введение мотива мраморной Психеи: «В одной из зал — прелестная мраморная Психея. Настороженность души и купальщицы» [СС4: 457–458]. Это реальная деталь из интерьера Дворца Искусств («дома Ростовых»). А. С. Эфрон упоминает о ней в записи от 1 мая 1919 года: «Потом мы вошли в залу, <...> где стояла белая очень красивая и задумчивая статуя. Марина назвала ее Психеей» [Эфрон 1989: 75]. Там же упоминается и женщина, которую «звали как-то вроде Розы», носившей «розово-лиловое платье» [Эфрон 1989: 74].

Наташа Ростова из создания «райского», «воздушно-водного», из «души и купальщицы», «Психеи и Афродиты» превращается в создание «земное», обреченное земным заботам и труду. На языке Цветаевой «стать» кем-то (той или иной богиней) значит подпасть под власть соответствующего «вожатого» (идеи, стихии, бога, духа и т.д.). Наташа переходит «во власть», на службу к «богине плодородия», изменяя Психее и Афродите, и эта измена есть «грех». Но еще больший «грех» само нисхождение к более низкой стихии — «земле».

Наташе, «Психее и Афродите», истинная пара — «поэт и арап» Пушкин. Можно предположить связь этого прозаического фрагмента со стихотворением Цветаевой «Психея» (1920), опубликованным в составе пушкинской подборки в газете «Дни» (8 июня 1924 года). Примечательно, что статус героини как «Венеры» в стихотворении «Психея» был скрытым, скрытое было иерархически выше, то есть «психейность» оказывалась поверхностной, ненастоящей. В случае с Наташей Ростовской обе ипостаси равно выявлены и равноправны: мотивы «райской пены», «лирической

¹⁶⁷ Выражение «гнусное чудо» напоминает о выражении Г. Аминтора «пошное чудо», процитированном Франсом в «Саде Эпикура». Ср.: «именно у кухонной плиты происходит пошное чудо превращения маленького бело-розового создания, чей смех звучит как колокольчик, — в почернелую скорбную мушкетершу» [Франс: 269]. В той же записной книжке упоминается, что «поэт — утопающий, снабженный от природы великолепным спасательным кругом» [СС2: 167]. Ср.: «У поэтов тоска позолоченная <...> кто поет, тот умеет заморозить свое горе» [Франс 1958: 304].

стопы»¹⁶⁸, определение «бальная Психея» вносят элемент любования «внешним», Наташа оказывается достойной соперницей Н. Н. Пушкиной. Но упоминается все же не Венера, а Афродита (вероятно, платоновская Афродита Урания), греческий эквивалент, что имеет дополнительную коннотацию «истинности», «первичности», — греческий мир больше, чем римский, связан для Цветаевой с душой¹⁶⁹.

Вскоре после публикации очерка «Мои службы» состоялся персональный вечер Цветаевой (6 февраля 1926 года), на который она пришла в черном платье, украшенном специально по этому случаю вышитой бабочкой-Психеей [Слоним 2002: 116; Сосинский 2002: 187]. В том же 1926 году Цветаева сосредоточилась в своем творчестве на сюжете трансгрессии из материального мира в пространства сна, неба, духа, в ту область, где «я» обретает свободу. В частности, Цветаева дважды импровизирует на тему сна Пастернака об их встрече «в безгрешной гостинице без клопов и быта». В поэме «Попытка комнаты» (1926) одна из ипостасей места встречи героев — «Психеин дворец»:

Дом встречи. Всё — разлуки
Те, хоть южным на юг!
Прислуживают — руки?
Нет, то, что тише рук,

И легче рук, и чище
Рук. Подновленный хлам
С услугами? Тощица
Оставленная там!

Да, здесь мы недотроги,
И в праве. Рук — гонцы,
Рук — мысли, рук — итоги,
Рук — самые концы...

Без судорожных «где ж ты?»
Жду. С тишиной в родстве
Прислуживают — жесты
В Психеином дворце [ССЗ: 117].

Цветаева отталкивается от мотива «невидимых и неслышимых слуг»¹⁷⁰ в «Аленьком цветочке» и в апулеевской сказке. Правда, в обеих сказках они были полностью невидимы. Прислуживающих рук в этих сказках не-

¹⁶⁸ Несомненно, вспоминается и прутковская «ступня Психеи», и «легкая стопа» России-Психеи Мандельштама («Когда октябрьский нам готовил временщик...»), и образ «Психеи-сильфиды» романтического балета, воплощенный на сцене М. Тальони.

¹⁶⁹ Возможно, о корреляции Психеи с Афродитой (Венерой) Цветаевой напомнила сказка Апулея, подаренная О. Е. Колбасиной-Черновой.

¹⁷⁰ Цветаева упоминает его в письме от 27 декабря 1924 г. О. Е. Колбасиной-Черновой [СС6: 701].

т¹⁷¹. Возможно, в сознании Цветаевой слились мотивы огненных надписей, появляющихся на мраморной стене в «Аленьком цветочке» с аналогичным мотивом из Библии (Даниил 5: 24), где надпись оставляет рука. Руки вместо видимых слуг уже представляют собой сильную степень дематериализации, но Цветаева находит далее еще более абстрактный образ — жесты-
172

Постепенно пространство встречи полностью дематериализуется, от «Психеинового дворца» ничего не остается, кроме небесного «потолка». Небо поет «всеми ангелами» над душами, которые не названы, вместо них — «тире», то есть прочерк, и курсивно выделенное «*ничто*»:

Пол же — что́, кроме «провались!» —
Полу? Что́ нам до половиц
Сорных? Мало мела? — Горé!
Весь поэт на одном тире

Держится...
 Над *ничем* двух тел
Потолок достоверно пел —
Всеми ангелами [ССЗ: 119].

По поводу слова «пол» в «Поэме Воздуха» М. Л. Гаспаров пишет:

«Пол плыл» — по аналогии с П<опыткой>К<омнаты> (от «Ну, а пол?.. — Был. Не всем...» до «Пол же — что, кроме «провались!» — полу?...») — здесь имеется в виду, несомненно, не только пол-половицы (ср. «ног под собой не чуют»), но и пол-секс («свиданье душ»), то есть это тоже часть отречения от чувств [Гаспаров 1997: 176].

Вычленение второго, каламбурного смысла слова «пол» (пол-секс) представляется нам верным. Однако в «Попытке комнаты» отречение от «пола» не означает отречения от чувств. Напротив, здесь происходит высвобождение чувств, очищение их от половой (телесной) составляющей (мотив «сора»). Освобождение души (например, во сне), согласно утверждениям Цветаевой, освобождает именно чувства: здесь «жесты» обходятся без «рук», а чувства — без тел (пола). В принципе, финал поэмы соответствует финалу истории Психеи, хотя эта проекция ничего не добавляет к его толкованию и в тексте никак не маркирована: поэма заканчивается браком на небесах.

¹⁷¹ Возможно, Цветаева могла видеть прислуживающие руки в кинематографе. Позднее Ж. Кокто использовал этот образ в фильме «Красавица и Чудовище» (1948).

¹⁷² Среди слуг Амура главным был Зефир, возможно, этот мотив откликается в мотиве «ветра», который развивается далее. Ср. его также с образом «северно-южного» ветра в поэме «С моря» (1926).

Б. Психея vs. Ева

Увлечение Цветаевой в 1926 году сюжетом бегства от мира объясняет ее болезненную реакцию на письмо Пастернака от 1 июля 1926 года, где последний доверчиво исповедовался в своих «искушениях св. Антония» и любви к миру, рассчитывая на сочувствие адресата:

Я люблю его <мир. — *P. B.*>. Мне бы хотелось его проглотить. <...> этот родной, исполинский кусок, который я давно обнял и оплакал и который теперь купается кругом меня, путешествует, стреляется, ведет войны <...> и дан мне в вечную зависть, ревность и обрамление. (Знакомо? Знакомо?) [Пастернак 1990: 371].

Несомненно, Цветаевой эти чувства были знакомы: острая восприимчивость к внешнему миру, сопровождающаяся страданием «от пытки, что не все любили одну меня!» [СС1: 233]. Это мы находим и в стихах 1915 года, и в письмах 1923-го: «Я могу вести десять отношений <...> А малейшего поворота головы от себя — не терплю. Мне БОЛЬНО, понимаете?» [СС6: 607]. Но сейчас она ждет от Пастернака альтернативы этим чувствам; сюжет, который она осваивает в своих поэмах — бегство от раздробленного «отношениями» мира. Ей не близка мысль Пастернака, что мир с его соблазнами необходим, поскольку на сопротивлении влечению к миру вообще «держится благородство духа» и любовь:

Я <...> никогда не мог бы любить ни жены, ни тебя <...>, если бы вы были единственными женщинами мира, <...> если бы не было вашей сестры миллионов <...> Адама в Бытии не чувствую и не понимаю; я не знаю, <...> как он чувствовал и *за что* жалел. Потому что только за то я и люблю, <...> что <...> [«ваша сестра»] кружит и роится роем неисчислимой моли, бьющейся летом в годе на границе дозволенного обнаженья [Пастернак 1990: 370]¹⁷³.

В понимании Цветаевой, любовь должна быть одержимостью, свободным тяготением к объекту чувства, а не следствием «благородства духа»: «Верность, как самоборение, мне не нужна» [СС6: 262]. Любовь-одержимость снимает проблему выбора: даже если объектов любви несколько, каждый из них «единственный», как писала Цветаева Бахраху [СС6: 607]. Вероятно, Цветаевой показалось унижительным само сравнение с «миллионами». Наверняка ее задело и упоминание «неисчислимой моли», как бы пародии на Психею. Ответ ее на признания Пастернака был весьма резким: «<...> если я увижу то, чем ты прельщаешься, я *зальюсь* презреньем, как соловей песней. Я взликую от него. Я излечусь от тебя мгновенно» [СС6: 263].

Но и в категорию «жен» Цветаева не хотела быть вписанной. Ее рассуждение о Психее и Еве (во вторую категорию попадали и «жены» и «моль») призвано было объяснить источник презрения, которое может положить конец ее любви. Цветаева реагирует на полное отсутствие иерар-

¹⁷³ Множество купюр в цитате призвано упростить чрезвычайно сложный синтаксис источника, затрудняющий его восприятие.

хии в построениях Пастернака и предлагает свою модель мира, в которой иерархия *есть*:

Улица как множественность, да, но улица, воплощенная в одной, множественность, возомнившая (и ты ее сам уверишь!) себя единицей, улица с *двумя* руками и *двумя* ногами —

Пойми меня: ненасытная исконная ненависть Психеи к Еве, от которой во мне нет ничего. А от Психеи — всё. Психею — на Еву! Пойми водопадную высоту моего презрения. (Психею на Психею не меняют¹⁷⁴.) Душу на тело. Отпадает и *мою* и *ее*. Ты сразу осужден, я не понимаю, я отступаю.

Ревность. Я никогда не понимала, почему Таня, заслуженно-скромного о себе мнения, негодует на X за то, что он любит еще других. *Почему?* Она же видит, что есть красивее и умнее, то, чего она лишена, у нее *в цене*. Мой случай усложнен тем, что *не частен*, что моя та *cause*, сразу перестав быть моей, оказывается *cause* ровно половины мира: *души*. Что измена мне — *показательна* [СС6: 263].

Ева, соблазнившая и соблазнившаяся, воплощает не просто тело, но безымянную множественность тел, ибо тело, по Цветаевой, в принципе лишено индивидуальности. Из «миллионов» выбранное тело, «возомнившее себя единицей», — это и есть образ «возлюбленной», встреченной на земной «улице». Души, напротив, наделены индивидуальностью и потому с этой «улицы» оттеснены. Но измена каждой индивидуальной душе есть измена самой категории «души» в мире.

Важно отметить, что, говоря о «половине мира», Цветаева лишь продолжает глобальные обобщения Пастернака, которому хотелось бы «проглотить» весь «мир». Цветаева парирует: этот «исполинский кусок» — лишь половина мира, есть и другая. Если та часть мира «купается», «путешествует, стреляется, ведет войны», то в этой части ничего подобного не происходит:

Я не нравлюсь *полу*. Пусть в твоих глазах я теряю, мною завораживались, в меня почти не влюблялись. Ни одного выстрела в лоб — оцени.

Стреляться из-за Психеи! Да ведь ее никогда не было (особая форма бессмертия)¹⁷⁵. Стреляются из-за хозяйки дома, не из-за гостя. <...> Я не понимаю Еву, которую любят все. <...> Я с ней — очевидно хозяйкой дома — незнакома. (Кровь мне уже ближе, как *текущее*) [СС6: 263].

Психея — это «ничто», то, что невозможно «проглотить», она абстрактна и познается только внутренним взором. Сейчас это единственное направление взгляда Цветаевой, она отказывается «знать» Еву. Признавая правоту Пастернака, *естественность* его влечения к миру, она отводит себе область исключительного, область «чуда»:

¹⁷⁴ Непонятно, почему «Психею на Психею не меняют». Скорее всего, этот «закон» сформулирован *ad hoc* и исходит из предположения, что если есть душа, то не хватать может только тела.

¹⁷⁵ Ср. в «Поэме конца» о душе: «Да ее никогда и не было...» [СС3: 42].

Знаешь, чего я хочу — когда хочу. Потемнения, посветления, преображения. Крайнего мыса чужой души — и своей. Слов, которых никогда не услышишь, не скажешь. Небывающего. Чудовищного. *Чуда*.

Ты получишь в руки, Борис, — потому что конечно получишь? — странное, грустное, дремучее, певучее чудовище, бьющееся из рук. То место в «Молодце» с цветком, помнишь? (Весь «Молодец» — до чего о себе!)

Борис, Борис, как мы бы с тобой были счастливы <...> и на этом свете и особенно на том, который уже *весь в нас* [СС6: 264].

Свое письмо Цветаева заканчивает тем, с чего начала, — утверждением о том, что понимает «правоту» Пастернака:

Родной, срывай сердце, наполненное мною. Не мучься. Живи. Не смущайся женой и сыном. Даю тебе полное отпущение от всех и вся. Бери все, что можешь — пока еще хочется брать!

Вспомни о том, что кровь старше нас, особенно у тебя, семита. Не приручай ее. Бери все это с лирической — нет, с эпической высоты! [СС6: 265].

Эта резкая перипетия в рассуждении — характерный цветаевский прием-¹⁷⁶. Предлагается взгляд с «эпической высоты», который все меняет. Казалось бы, Цветаева противоречит и себе, и Пастернаку: он говорил о сопротивлении соблазну, она же призывает его подчиниться зову крови. В действительности, Цветаева последовательна: если поэт слышит зов стихии (крови в данном случае), он должен ему следовать. Если «кровь» способна стать «вожатым», это уже оправдание всему. Утверждение, что «кровь старше нас», возможно, следует понимать не только хронологически, но и иерархически, «кровь», как и гений, стоит «над» поэтом. Любовь должна быть одержимостью.

* * *

А. Динега высказывает остроумное предположение, что основой противопоставления Евы и Психеи у Цветаевой является соположение результатов их преступления: грех Евы инициирует сексуальные отношения, проступок Психеи освобождает ее от этого бремени [Dinega 2001: 93–94]. Однако дело обстоит явно не совсем так. Психея с лампой появляется у Цветаевой лишь однажды, в пьесе «Приключение», и там лампа соединяет, а не разлучает героев. В разбираемом письме к Пастернаку не содержится никаких инвектив любви как таковой. Цветаева лишь протестует против того, чтобы быть *одной из ряда*, одной из множества, о котором говорит Пастернак. Любовь к Психее исходит из императива «чуда» (божественного начала в душе), любовь к «неисчислимой моли» — из императива «крови» (природного начала в душе), любовь к «Еве» («моли» в роли «единственной») — из императива рассудка и даже «благородства духа».

¹⁷⁶ Ср., например, стихотворения «Тоска по родине. Давно...», «Так только Елена глядит над кровлями...», «Попытка ревности».

Примечательно, что Ева не как хозяйка дома, а как существо естественное, природное может описываться Цветаевой в самых позитивных тонах:

Очень подружилась здесь с детьми Андреевыми: Верой и Валентином, особенно — Верой. Добрая, красивая, естественная великанша-девочка, великанёнок, простодушная амазонка. Такой полной природы, такого существования вне умственного, *при уме*, я никогда не встречала и не встречу. От Психеи — ничего, *Ева до Адама* — чудесная. <...> В Вадиме ничего от природы: одна голова, в Вере ничего от головы: одно (блаженное) дыхание [СС7: 84].

Евы до Адама в Библии не было, так что имеется в виду, очевидно, Ева до грехопадения. В ней «ничего от головы», потому что она еще не познала «добра и зла». Она «амазонка», потому что не знает мужской любви. Она «одно (блаженное) дыхание», потому что еще «в раю». «Добрая, красивая, естественная», она олицетворяет невинную земную природу, мир «яви» (что подчеркивает даже высокий рост). Но в ней «ничего от Психеи», потому что она не стремится к неявному, внеприродному. Душа не «зовет» ее, не «ведет», тоска по «чуду» не томит. Она лишена страстей и иррациональных побуждений.

В. Психея — Беттина фон Арним

В феврале 1929 года, публикуя «Несколько писем Райнер Мария Рильке» (статью с приложением переводов нескольких писем) Цветаева дает портрет еще одной «Психеи» — Беттины Brentano (в замужестве фон Арним). Цветаева сравнивает себя с Беттиной и объясняет, почему последняя напечатала свою переписку с Гёте, а она, Цветаева, свою переписку с Рильке не обнаружит. Тем самым Цветаева указывает на параллелизм двух биографических сюжетов (хотя очевидно, что он неполный). Связь между Цветаевой и Беттиной Brentano подспудно подкрепляется еще и тем, что Рильке не раз высказывался о Беттине. Ее отношениям с Гёте посвящен обширный пассаж в романе поэта «Записки Мальте Лауридса Бригге». Цветаева знала книги Беттины с детства [Саакянц 1982: 95], с Беттиной Арним сравнивала ее С. Я. Парнок («Сонет», 1915), и ей была, несомненно, важна апология Беттины в книге Рильке:

Удивительная Беттина создала своими письмами новое измерение, новый простор. <...> и все, что случалось с ней, происходит вечно в природе; там она узнавала себя, почти с болью из себя вырывалась; тяжело, как из преданья, возвращалась к себе, вызывала себя, как дух, и себе противостояла. <...> Разве земля остыла от твоего жара? <...> И разве весь мир — не твой? Как же часто ты его подпалаляла любовью и смотрела, как он горит и обугливается, и тайком, когда все засыпали, замещала другим. Ты была в совершенном согласии с Богом, каждое утро требуя новой земли из его рук, ведь всем созданным им мирам настает свой черед. Ты не устаивала их сберегать, исправлять, нет, ты их расточала и тянулась к новым. Ведь любовь твоя стала ровень и равновелика — всему.

<...> Сама-то ты знала цену своей любви, ты громко заявляла своему величайшему поэту, что он ее очеловечивает; а она — стихия. Он же, отвечая тебе, объяснял ее людям. Все читали эти ответы и верят им больше; поэт им понятней природы. Но когда-нибудь еще обнаружится, что здесь-то и пролегла граница его величия. <...> Он не откликнулся? Что это значит? Такая любовь и не ищет ведь отклика; она сама и зов и ответ; она сама себя восполняет, не оскудевая. Поэту же следовало перед нею склониться и писать под ее диктовку, обеими руками, пав на колени, как некогда Иоанн на Патмосе. У него не было выбора, этот голос «нес службу ангелов», явился, чтобы его окутать и увлечь за собою в вечность. То были «кони огненные и колесница огненная» его вознесения. Против его смерти был уготован темный миф, а он не принял его.

<...> Любящая всегда превосходит любимого, потому что жизнь больше судьбы. Она хочет сделать свой дар безмерным; в этом ее счастье. Невыразимая мука любви для нее в одном: ее просят ограничить свой дар [Рильке 1999: 123–125].

В приведенном отрывке можно найти ряд уже отмечавшихся черт «Психеи» Цветаевой: мотив огня, жара, неограниченность душевных сил, двойное «я» («вызывала себя, как дух, и себе противостояла»), непрерывный поиск «новой земли». По отношению к Гёте Беттина в интерпретации Рильке занимала то же место, что высшее «я» поэта, его Психея, по отношению к его земному «я». Она его «окутывает и увлекает за собою»¹⁷⁷.

Цветаева утверждала, что своей книгой Беттина оставила в веках образ Гёте, которого иначе не было бы: «Психея, играющая у ног не Амура, а Зевеса, Зевес, клонящийся не над Семелой, а над Психеей» [СС5: 320]. Сама сцена, несомненно, была внушена эскизом памятника Гёте, созданным Беттиной (подробнее об этом см. в Приложении I). Но не только им. В отношениях с Гёте Беттина отводила себе роль Психеи и Миньоны, последовательно конструируя свой образ в книге. В одном из своих вымышленных посланий¹⁷⁸, написанных а posteriori, она пишет, обращаясь к Гёте:

Вот я подошла к тебе, в золотых туфельках, небрежно свисают мои серебряные рукава, я жду — и ты поднял голову, твой взор против воли остановился на мне; неслышно свиваю я волшебные круги, ты не отводишь от меня взора, тебе уже не оторвать от меня глаз, каждое мое движение ловишь ты, и успех пьянит меня — все, что тебе невдомек, открываю я тебе моей пляской, и ты дивишься откровению, в пляске явленному тебе, скоро я сброшу мою воздушную мантию и покажу тебе мои крылья и вознесусь ввысь... [Древиц: 84].

¹⁷⁷ Возможно, мотив «колесницы огненной» (Библия. Четвертая книга Царств, 2, 11) косвенно отзывается в образе «рысаков орловских» в «Новогоднем» (1926).

¹⁷⁸ Часть переписки была выдумана Беттиной: и часть ее собственных писем, и часть писем Гёте (некоторые из них были переложением в прозу его же лирики). Цветаевой это было наверняка известно. Она очень высоко ставила Э. Людвиг как биографа Наполеона [СС6: 412] и, скорее всего, знала его книгу «Гёте» (1920), в которой описывается без всякого сочувствия мистификация Беттины. Но Людвиг был только популяризатором, сам факт мистификации был давно известен.

Не исключено, что Цветаева в своей идентификации с Психеей прямо следовала примеру Беттины фон Арним. Жизнетворчество и мифотворчество Беттины, как и ряда других романтиков, послужили образцом для аналогичных явлений эпохи символизма. Неудивительно, что с этой эпохой связан и образ последней «Психеи» в творчестве Цветаевой — А. А. Тургеневой.

Г. Психея — Ася Тургенева

Образ Психеи включен в мотивную структуру мемуарного эссе Цветаевой «Пленный дух» (1934), посвященного Андрею Белому. Примечательно, что эпиграфом к первой части эссе Цветаева взяла свое двустихие из стихотворения, отсылающего, по мнению А. А. Саакянц [Саакянц 1997: 134], к образу Психеи:

Легкий огонь, над кудрями пляшущий,
Дуновение — вдохновения! [СС4: 221].

Здесь эти огненные «кудри» — явно отсылают к облику главного героя и, возможно, к его образу в романе В. Я. Брюсова «Огненный Ангел» (тема «ангела» начинается на первой же странице).

Слово «Психея» мелькнет в эссе дважды. Оба раза оно относится к Асе Тургеневой, первой жене поэта. Один раз Цветаева вложит его в уста Белого: «Была Психея, стала Валькирия» [СС4: 253]. В речи повествователя Психея появляется в тексте ранее: «И мое свадебное путешествие, год спустя, было только хождение по ее — Аси, Кати, Психеи — следам» [СС4: 233].

Сравнение героини с Психеей подсказывается уже основной метафорой эссе — «пленный дух». Душа и дух — естественная пара, две части «души» в широком смысле. Образ Аси Тургеневой в эссе и внешне, и внутренне отсылает к романтическому веку «Психей» и «Ундин»:

Пряменькая, с от природы занесенной головкой в обрамлении гравюрных ламартиновских “anglaises”, с вечно дымящей из точеных пальцев папироской, в вечном сизом облаке своего и мусагетского дыма, из которого только еще точнее и точней выступала ее прямизна. Красивее из рук не видала. Кудри и шейка и руки, — вся она была с английской гравюры, и сама была гравер, и уже сделала обложку для книги стихов Элліса “Stigmata”, с каким-то храмом [СС4: 228].

Напомним, что в одном из писем к Н. П. Гронскому Цветаева назвала Франческу и Джульетту «ликами Психеи». Психея может иметь множество «ликов». Чем их больше, тем очевиднее, что это «лики», за которыми скрывается «суть», не сводимая ни к одному из них:

С английской гравюры — брюссельской школы гравер, а главное, Ася Тургенева — тургеневская Ася, любовь того Сергея Соловьева с глазами Владимира, «Жемчужная головка» его сказок, невеста Андрея Белого и Катя его «Серебря-

ного голубя», Дарьяльский которого — Сережа Соловьев. (Все это, гордясь за всех действующих лиц, а немножечко и за себя, захлебываясь сообщил мне Владимир Оттонович Нилендер, должно быть, сам безнадежно влюбленный в Асю. Да не влюбиться было нельзя.) [СС4: 228].

Несомненно, хорошенькая Катя из «Серебряного голубя», покинутая своим женихом Дарьяльским, превратившимся в «красного барина» и своего рода «зверя лесного», в чем-то напоминает героиню Аксакова. Но для Цветаевой наверняка важнее образ тургеневской Аси, тем более что этот образ был связан и с семейной мифологией Цветаевых, с происхождением имени сестры Анастасии: «А названа она в честь той Аси (“Вы в лунный столб въехали, Вы его разбили!”)»¹⁷⁹ [СС7: 257].

Примечательно, что Ася у И. С. Тургенева сама «просвечивает» множеством образов, фокусируя большую традицию. Ася с детства была «дика, проворна и молчалива», «ни одно мгновение не сидела смирно, а вставала, убегала в дом и прибежала снова, напевала вполголоса, часто смеялась и престранным образом; казалось, она смеялась не тому, что слышала, а разным мыслям, приходившим ей в голову» [Тургенев 1962: 168]. Среди них приведенное Цветаевой: «Вы в лунный столб въехали, вы его разбили» (о лодке, перерезавшей лунную дорожку на воде). Ася непрерывно меняется, то карабкается по развалинам, то становится спокойной и уравновешенной, погружается в чтение. Она совмещает в себе естественную природную неиспорченность и тягу к культуре: слушает «Германа и Доротею» Гёте и «Евгения Онегина» Пушкина (не случайно, что ее мать зовут Татьяна).

Она все время играет какую-то «ролю», она «хамелеон». Ее положение во всех смыслах зыбко, начиная с рождения, поскольку она внебрачный ребенок от крестьянки. С братом ее связывают полулюбовные отношения: она не может ни расстаться с ним, ни соединиться, но обречена вечно его сопровождать. У нее «черные волосы, остриженные и причесанные, как у мальчика» [Тургенев 1962: 168]. В ней просвечивает образ Миньоны.

Ей нравятся сказки о Лорелейе, ей хочется пойти «куда-нибудь далеко, на молитву, на трудный подвиг», прожить жизнь недаром. Она мечтает о крыльях: «Если б мы с вами были птицы, — как бы мы взвились, как бы полетели... Так бы и утонули в этой синеве... Но мы не птицы» [Тургенев 1962: 185]. Потом оказывается, что крылья у нее есть, «да лететь некуда» [Тургенев 1962: 188]. В присутствии Аси главному герою чудится, что и небо со звездами, и вода, в которой небо отражается, — живые, что все это имеет свою душу:

¹⁷⁹ Правда, полное имя героини Тургенева было Анна.

Я понял, почему эта странная девочка меня привлекала; не одной только полудикой прелестью, разлитой по всему ее тонкому телу, привлекала она меня: ее душа мне нравилась [Тургенев 1962: 188]¹⁸⁰.

Ася исчезает из жизни Н. Н., и он обречен хранить в памяти «незабвенные черты». Это — типичная романтическая «ундина», недоволощенная душа, «стихийный дух». Она прихотлива, как сама природа, и, как природа, «нема», к ней надо прислушиваться, чтобы ее понять. Она легко и до конца отдается своему чувству, но ее так же легко спугнуть:

Уверю вас, мы с вами, благоразумные люди, и представить себе не можем, как она глубоко чувствует и с какой невероятной силой высказываются в ней эти чувства; это находит на нее так же неожиданно и так же неотразимо, как гроза [Тургенев 1962: 190].

Тургеневская героиня абсолютно соответствует типу «Психеи» в цветаевском понимании. Нечто похожее Цветаева рисует в облике Аси Тургеневой, усилив мотив зыбкости пола:

Прелесть ее была именно в этой смеси мужских, юношеских повадок, я бы даже сказала — мужской деловитости, с крайней лиричностью, девичеством, девчончеством черт и очертаний. Когда огромная женщина руку жмет по-мужски — одно, но — такой рукою! С гравюры! От такой руки — такое пожатие! [СС4: 229].

Для такого существа земной брак — падение или «преступление» (по определению В. О. Нилендера в передаче Цветаевой):

(Молча: «Ася! Ася! Ася! Не выходите замуж, хотя бы за Андрея Белого!») <...> (Ведь вы — Mignon, не из оперы, а из Гёте. Mignon не должна выходить замуж — даже за молодого Гёте...) <...> оставайтесь барсом.) [СС4: 230–231].

Миньона сопровождала Вильгельма Мейстера, переодевшись в костюм мальчика. Цветаева выстраивает целую «анфиладу» пар, для которых совместное странствие не должно или не может закончиться браком (как и отношения Генриэтты с Казановой в «приключении»). Попытка создания земного «дома» для них обречена, они, как Миньона у Гёте, всегда рвутся «туда! туда!», но не Италия, земной рай, их истинное место, их настоящая родина — рай небесный. Финал Асиных странствий резюмирует Белый:

¹⁸⁰ Примечательно, что хотя имени Психеи в тексте нет, возможно, косвенной отсылкой к ней является упоминание «маленькой рафаэлевской Галатеи в Фарнезине» [Тургенев 1962: 174]. История Психеи соседствует в лоджии виллы Фарнезина с «триумфом Галатеи», сама же Галатея, водная нимфа, соотносится с Лорелей, упомянутой Тургеневым [Тургенев 1962: 172]. Еще один штрих — шляпа Гагина à la Van Dyck [Тургенев 1962: 176], — Ван Дейку принадлежит одна из самых известных картин на тему истории Психеи.

Вы ее видели? Она прекрасна. Она за эти годы разлуки так выросла, так возмужала. Была Психея, стала Валькирия. В ней — сила! Сила, данная ей ее одиночеством [СС4: 253].

Имя Валькирии здесь тоже не случайно, и имеется в виду не столько Брунгильда из «Песни о Нибелунгах», сколько героиня «Кольца Нибелунгов» Вагнера. Валькирия, как и Психея, крылатая. Заметим, что по сюжету она также была оставлена своим возлюбленным Зигфридом, как Психея — Амуром, а затем забыта, Зигфрид перестал узнавать ее. Именно Брунгильда становится виновницей гибели Зигфрида, с образом которого в данном случае естественно соотнести Белого.

Есть в этой истории и другая любовная линия — отношения Аси Тургеневой с Мариной Цветаевой. Между ними есть определенное сходство при разнице в положении:

В «Мусагете» я, как Ася Тургенева, никогда ничего не говорила, только она от превосходства своего над всеми, я — всех над собой [СС4: 229].

К Асе, отъезжающей в путешествие по Европе, Марина испытывает ревность:

И, странно <...>, уже начало какой-то ревности, уже явное занывание, <...> что вот — уедет, меня — разлюбит, и чувство более благородное, более глубокое: тоска за всю расу, плач амазонок по уходящей, переходящей на тот берег, тем отходящей — сестре [СС4: 230].

Марина, как младшая «сестра», повторяет путь, пройденный Асей: «И мое свадебное путешествие, год спустя, было только хождение по ее — Аси, Кати, Психеи — следам» [СС4: 233]. Марина хочет увидеть, если не саму Асю, то хотя бы те места, которые Ася видела. Это в каком-то смысле подражание, следование примеру старшей подруги. Поскольку Марина и Ася «одной породы» [СС4: 231], то Марина тоже Психея, и «хождение по следам» ей присуще уже по самому статусу Психеи. Но Марина здесь «ведомая», а Ася выступает в роли «вожатой», проложившей след для младшей подруги.

Мотивы «хождения» и «поиска» связаны. В записи о «замысле» своей жизни Цветаева писала: «Психее (в жизни дней) остается одно: хождение по душам (по мукам). Я ничего не искала в жизни (вне-жизни мне всё было дано) кроме Эроса <...>» [СТ: 271]. В данном случае одна «Психея» ищет другую и находит как раз «след»:

И та глухонемая сиракузская девочка в черном диком лавровом саду, в дикий полдневный, синий дочерна час, от которого у меня и сейчас в глазах синё и черно, бежавшая передо мною по краю обрыва и внезапно остановившаяся с поднятым пальчиком: «вот!» — а «вот» была статуя благороднейшего из поэтов Гр. Августа Платена — August von Platen — seine Freunde — та глухонемая девочка, самовозникшая из чащи, была, конечно, душа Аси, или хоть маленький ее *мой* отрез! — стерегшая меня в этом черном саду [СС4: 233–234].

Об этой девочке в записях Цветаевой сказано: «Лохмы волос, лохмы одежд. — Лоскут пламени» [ЗК1: 154]. Эти «лохмы» — образ тленной оболочки (тела, кожи) души и перекликаются с «лохмотьями» из стихотворения «На тебе, ласковый мой, лохмотья...» (1918). Под оболочкой таится «лоскут пламени», как в уже процитированном письме к Бахраху: «Я ободранный человек <...> Все спадает, как кожа, а под кожей — живое мясо или огонь: я: Психея» [СС6: 607]. Примечательно, что в данном случае «душа» еще и глухонемая, что соответствует более высокой степени дематериализации, если судить по содержанию «Поэмы воздуха»¹⁸¹. Прямая аналогия здесь неуместна, но сам принцип выявления души через потерю телесных функций (чувств) — тот же самый, что и в названной поэме. Девочка общается с помощью жестов, что также маркировано как примета реальности более высокого уровня в «Попытке комнаты»: «Прислуживают жесты / В Психеином дворце» [СС3: 117]. Она, как привидение, «самовозникла».

Молчание играет довольно важную роль в сюжете, связанном с Асей. Внешняя сторона отношений Аси и Марины редуцирована по сравнению с внутренней:

От Аси, год спустя, уже не знаю откуда, прилетело письмо: разумное, точное, деловое. С адресами и с ценами. В ответ на мой такой же запрос: куда ехать в Сицилию [СС4: 233].

Сухой запрос и такой же сухой ответ — не свидетельство прошедших чувств, а лишь одно из звеньев в цепи подобных же диалогов, где сказанное вслух неравно сказанному про себя, тому, что говорится «молча» (ср. выше пример с Миньоной). Психея говорит именно «молча», так же, как видит «вслепую». Поэтому «отрезом души» Аси оказывается глухонемая девочка, совмещающая качества Психеи: пол (женский, но не до конца выраженный), возраст (непорочный) и погруженность в себя (непорочность слуха и языка). Дважды повторенный эпитет «дикий» указывает на непорочность места («в черном диком лавровом саду») и времени («дикий полдневный, синий дочерна час»). Тургеневская Ася также имела «полудикую прелесть» и в десятилетнем возрасте «была дика, проворна и молчалива, как зверек» [Тургенев 1962: 180].

Такой «дикий» и «черный» полдень для Цветаевой особый магический час — «самый магический, мифический и мистический час суток, такой же маго-мифомистический, как полночь» [СС4: 160]. То, что сад оказывается лавровым, подсказывает, что это роща Аполлона Мусагета, бога прорицаний и поэзии, что отсылает и к месту первой встречи Марины с Асей — издательству «Мусагет». Не случайно «душа Аси» подводит Марину и ее спутника к памятнику поэту Августу фон Платену, воздвигнутому его

¹⁸¹ Вспомогательная ассоциация — немота аидовых теней до того, как им дадут жертвенной крови.

друзьями. Фамилия же Платена, «благороднейшего из поэтов», отсылала к Платону, главному источнику европейской мифологии души и любви: «Platon и Platen. (Первого — никто не судил.)» [СТ: 236]. Комментаторы сообщают, что «Цветаева имеет в виду насмешки и осуждение, которые вызывала у современников гомоэротическая тема в поэзии Августа фон Платена (1796–1835)» [СТ: 582].

Отдельный сюжет в «Пленном духе» составляет история забытой Белым его поклонницы “Bichette”, которая звонила ему и спрашивала о цвете его глаз [СС4: 225]. Этот образ можно (при желании) соотнести с образом Психеи. Отметим, что Бишет — «козочка» (фр. «серна»). Героиня Тургенева «как коза лазит» по развалинам [Тургенев 1962: 172]. Так же ведет себя и глухонемая девочка в Сицилии, «душа Аси», — бежит прямо по обрыву; о ней же сказано: «Девочка... козочка... Bichette... ах, это вы, Bichette?» [СС4: 234]. У самой Цветаевой было домашнее прозвище «сидорова коза» [Семья: 474]. В эпизоде с девочкой в Сицилии сходятся несколько мотивных линий, позволяющих связать трех персонажей в одну цепь, как бы воплощающую общую для них «душу» — по аналогии с рядами героинь в ранней цветаевской драматургии.

* * *

В настоящей главе мы охарактеризовали образ и понятие Психеи в творчестве Цветаевой 1923–1934 годов, ретроспективно соотнося его и с более ранними трактовками. Психея в творчестве этого периода — в большей степени объект и инструмент рефлексии, чем героиня. В центре этой рефлексии оказываются вопросы: что есть Психея? возможно ли познание Психеи? кого можно назвать Психеей?

Цветаева отвечает на эти вопросы так. Психея — не человек, а душа. Однако человека можно назвать Психеей, если между ним и его душой существует особый тип отношений, а именно: не «душа» подчиняется «телу», а «тело» подчиняется «душе». Такая душа не находится в человеке, а как бы «парит» над ним или вне него и «окутывает» его собой. При этом они могут мыслиться как разделенные субъекты, могут «общаться» между собой, человек может говорить как бы от лица двух «я»: от собственного лица и от лица Психеи. Человек-Психея своей душой одержим, он следует за ней как за «вожатым». Душа непредсказуема, «неуловима» (ее нельзя описать научно), не имеет пола (андрогинна), в каждом конкретном случае это отдельная вселенная со своими законами. Именно она средоточие чувств и страстей, а вовсе не тело. Она не руководствуется данными пяти чувств, ей даны собственные способы познания.

Один из возможных сценариев поведения человека-Психеи — поиск утраченного бога Эроса (в земном плане это может быть «Казанова»); таким образом, связь с сюжетом истории Психеи в некоторых контекстах зрелой Цветаевой сохраняется. Психея сама по себе прекрасна, но в зем-

ном мире она лишена этого достоинства, «искажен» и ее лик («земные приметы») и смысл ее действий/поступков. В зримом мире Психея — «ничто», ее невозможно увидеть. Человек-Психея склонен к жизни «под веками», к жизни в реальности, созданной его воображением, либо — к творчеству. Все «Психеи», не соответствующие этому описанию, — не истинные Психеи, включая героиню Апулея.

«Психея» для зрелой Цветаевой — это и ключевой элемент собственной идентичности, и риторический инструмент, с помощью которого устанавливается место того или иного явления или персонажа в личной иерархии автора. Оно служит сигналом мифологизирования на тему «души», деавтоматизируя восприятие. Однако в конце концов Цветаева настолько сближает эти два слова, что «Психея» становится по сути дела избыточным и выходит из употребления.

ВЫВОДЫ

1. Компоненты и типология образа Психеи у Цветаевой

Образ Психеи в творчестве Цветаевой варьируется в широком диапазоне от абстрактного понятия до жизнетворческого амплуа. Обобщая многообразие контекстов, в которых встречается этот образ у Цветаевой, можно выделить пять существенных компонентов его семантики: душа, личность, женщина, роль (типы «ведомая» и «ведущая»), личный миф. Эти компоненты в разной мере участвуют формировании шести основных типов «Психей», с которыми мы встречаемся в произведениях Цветаевой. Эту систему можно представить в виде следующей таблицы:

Типология образа Психеи в творчестве М. Цветаевой							
уровни	типы	компоненты					
		1) душа	2) лич- ность	3) жен- щина	4) роль*		5) Личн. миф
					А	Б	
I Понятие	(1) Психея невыразимая	+					
	(2) Психея-личность	+	+				
II Портрет	(3) Психея-женщина	+	+	+			
	(3а) псевдо-Психея	–	+	+			
III Сюжет и миф	(4) Психея-ведомая	+	+	+	+		
	(5) Психея-ведущая	+	+	+		+	
IV Личный миф	(6) Я — Психея	+	+	+	+	+	+

* А — Психея «ведомая», Б — Психея «ведущая».

А. Компоненты образа Психеи

1) Душа. Лежащее в основе семантики имени «Психея» значение «душа» неизменно актуально при обращении Цветаевой к этому имени. В ряде случаев слова «Психея» и «душа» выступают в качестве контекстуальных синонимов [ССб: 263, 568, 702, 715; СТ: 358; Гронский: 104]. В других случаях семантический компонент «душа» в имени «Психея» выявляется при внимательном анализе текста. Это *константа* семантики образа. Ос-

тальные компоненты его семантики — переменные. Исключение составляют те случаи, когда «Психея» — не собственное определение Цветаевой, а «чужое слово» в ее тексте; тогда автор прилагает специальные усилия, чтобы выявить в данной Психее недостаток «души» (например, в стихотворении «Психея» 1920 года, в суждениях о книге Э. Роде «Психея», в характеристике сказки Апулея).

2) Личность. Второй по значимости компонент семантики данного образа — «персона» (личное начало). Для Цветаевой «Психея» чаще всего — не просто душа, а ее *воплощение* в образе конкретного персонажа. С этим связано и неизменное написание этого слова с прописной буквы, даже там, где речь идет собственно о душе [СС6: 568, 702, 715], а не о персонаже.

3) Женщина. Третий компонент семантики образа Психеи — женское начало. Таким он существует в традиции, и Цветаева в основном ей следует. Оригинальность Цветаевой состоит, однако, в том, что гендерная принадлежность Психеи в некоторых контекстах может намеренно затушевываться — через приписывание ей «андрогинных» характеристик (Анри-Генриэтта и Франциска в пьесах о Казанове, Ася Тургенева в «Пленном духе»). Такой ход творческой фантазии в целом связан с популярными в начале XX века теориями совершенного человека как андрогина, цельность души которого обеспечивает гармония мужского и женского начала.

4) Роль. Две ролевые модели, которые может реализовывать цветаевская Психея, — это «ведомая» и «ведущая».

А. Психея «ведомая». Сценарий восходит к сказке Апулея и ряду ее интерпретаций. Для Цветаевой в этом сюжете, прежде всего, актуальны три момента: 1) пребывание в волшебном дворце с невидимыми слугами и супругом; 2) поиск пропавшего супруга, блуждание по земле; 3) повторное свидание и воссоединение на небесах.

Б. Психея «ведущая». Сценарий — частичная инверсия истории Психеи (например, пьеса «Приключение», где роли и функции мужского и женского персонажа обратны традиционным: «капля масла» равна стреле Амура, она не разъединяет, а соединяет героев). Психея выступает в качестве «Музы», «вожатого», но «вожатым» может быть только существо более духовное и «зоркое».

5) Личный миф. Психея — устойчивая автономинация Цветаевой, связанная с осмыслением своего «амплуа» в мире. Этот компонент присутствует в стихотворении «Не самозванка — я пришла домой...», в прозе, записях и письмах 1923–1926 годов.

Б. Типы образа Психеи

(1) Психея невыразимая: «душа» без признака персональности. Этот тип в чистом виде встречается только один раз — в мысли о «вещах, которые можно только во сне» и «в стихах», дающих в обнаженно-зашифрованном виде то, что не поддается определению: «ничего: Ничто: воздух:

Психея» [СТ: 330]. Без упоминания Психеи душа как «то, чего нет», «ничто» встречается чаще (например, в финале «Попытки комнаты»).

(2) Психея-личность: «душа», наделенная лишь в чистом виде признаком персональности. Этот тип еще очень близок к первому, различие только в названности воплощающего душу живого существа: «Все спадает, как кожа, а под кожей — живое мясо или огонь: я: Психея» [СС6: 582].

(3) Психея-женщина: совмещает первые три признака, но не включает четвертого и пятого. Сюда можно причислить такие характеры, как Франческа, Джульетта, Наташа Ростова. Этот тип потенциально связан с типом Психеи-«ведомой», но его сюжетные проекции не выявлены, это преимущественно портрет.

(3а) Псевдо-Психея: тот же тип, но с отсутствующей «душой», каким-то образом выдающий себя за Психею. Однако как объект любви и вдохновения этот тип может заполнить свое пустующее семантическое «ядро» экстернизированной душой влюбленного или поэта, выступая в связке с его Психеей-«ведущей». В роли псевдо-Психеи может выступать один из противоположных Психее типов (Венера, Елена, Ева, Хлоя и т.п.).

(4) Психея-ведомая: то же, что третий тип, но добавляется включенность в вариации на тему апулеевского сюжета. Это, например, лирическая героиня Цветаевой в стихотворениях «Не самозванка — я пришла домой...» и «Азраил» или Аврора в «Каменном Ангеле» и т.д.

(5) Психея-ведущая: инверсия четвертого типа, то есть Психея, выступающая в амплу Эроса. Это, например, Психея Федры («Послание») или Психея поэтов («Отрывки из книги “Земные приметы”»). Она может составлять с псевдо-Психеей (тип 3а) сложное единство, восполняя в ней незаполненное «ядро» души.

(6) Психея как личный миф: манифестируется через присвоение себе имени «Психея», через самоидентификацию с ней. Реальное наполнение такого образа варьируется от текста к тексту, так как может в принципе основываться на любом (кроме 3а) из вышеперечисленных типов образа Психеи.

2. Цветаева и традиция образа Психеи

В использовании образа Психеи первого уровня (см. таблицу выше) Цветаева следует обширной литературной и критико-философской традиции. Психея-портрет (второй уровень) в творчестве Цветаевой, безусловно, связана с художественной и литературной традицией. Скульптурные и живописные портреты в образе Психеи были особенно популярны в Европе в эпоху предромантизма и романтизма (конец XVIII – начало XIX века). Тогда же в ходу было прозвище «Психея», также ориентировавшееся на

портретные характеристики и женский идеал эпохи, требовавший «воздушности» облика, легкой походки и т.д.¹⁸²

Психея как персонаж определенной истории (третий уровень) представлена у Цветаевой двумя типами. Первый из них — более традиционный, он связан с интерпретацией восходящей к Апулею фабулы. Цветаевой в принципе не близка «реалистическая» интерпретация сюжета. Куда больше общего у нее с той традицией, которая связана с техникой намека и скрытой проекции истории Психеи на совсем другую историю, которая рассказывается автором; в этом отношении близок ей, например, Пушкин как автор «Повестей Белкина» («Метель», «Барышня-крестьянка»).

Другой тип Психеи как сюжетного персонажа, Психея-ведущая, фактически — собственное изобретение Цветаевой. Разумеется, конструируя его, она опирается на некоторые элементы, существующие в предшествующей традиции¹⁸³, однако конструкция в целом бесспорно принадлежит ей. Решающими предпосылками для ее создания можно считать платонизацию цветаевской картина мира и актуальность для нее представления о включенности материального в нематериальное (а не наоборот). Потому душа не внутри человека, а вовне, а значит, может отделяться от него, но не отпуская окончательно, ведя его за собой.

Образ Психеи как объекта для самоидентификации творческой личности (четвертый уровень) известен по творчеству Беттины фон Арним.

3. Динамика развития образа Психеи у Цветаевой

Первоначальный интерес Цветаевой к образу Психеи был связан с разработкой традиционного сюжета (третий уровень), совмещенного с мифом о падении и вознесении души к Богу. Эта тема появилась в лирике 1918 года и затем получила развитие в драматургии Цветаевой 1919 года. Там же была опробована Цветаевой и инверсия этого сюжета, точнее, инверсия роли в нем Психеи (пьеса «Приключение»). Миф о Психее, вероятно, по-

¹⁸² В русской лирике яркий образ такого типа дал Д. В. Давыдов. Однако в его стихах к С. А. Кушкиной («NN») возникает тема разлада между внешностью Психеи, напоминающей скульптуру А. Кановы, и холодной душой героини. При всех различиях, в стихотворении Цветаевой «Психея» (1920) выражена сходная идея. Внешнее должно быть знаком внутреннего, поэтому образцом Психеи в этом смысле служат для Цветаевой Джульетта и Франческа.

¹⁸³ К таковым относятся, например, сопоставление Психеи с Музой (в новелле Л. Й. Арнима «Рафаэль и его соседки»), с душой, которая «зовет» (в стихотворении О. Э. Мандельштама «Когда октябрьский нам готовил временщик...»), характеристика Психеи как экстатической, страстной и вдохновенной части сознания у Вяч. Иванова, экстериоризация Психеи («Улялюм» Э. А. По), сопоставление Психеи с Мировой Душой и Софией В. С. Соловьева (например, в докладе Б. П. Вышеславцева «Русский национальный характер»), оккультное представление о душе как ауре, находящейся вне человека.

влият на складывание метасюжета цветаевских поэм 1920-х годов (в особенности «На красном коне»), в центре которых оказывается история о союзе земного существа и неземной силы, его себе подчиняющей.

В 1920 году Цветаева меняет трактовку образа, переходя, по нашей схеме, к образу второго уровня, и создает портрет лже-Психеи («Психея», 1920), жены А. С. Пушкина, истинная Психея которого — он сам, его собственная душа. В 1923 году в названии сборника «Психея. Романтика» мы имеем дело уже с образом первого уровня. Общая тенденция этих лет, как мы видим, «развоплощение» Психеи.

Новый всплеск интереса Цветаевой к образу Психеи приходится на 1923–1926 годы. Психея становится одним из кодов личного мифа: на этом, четвертом, уровне реализации образа он потенциально может включать в себя компоненты всех предыдущих уровней. Цветаева рефлектирует на тему «поэт и Психея», разрабатывая свою оригинальную трактовку образа Психеи как «ведущей». Знакомство с книгой Э. Роде побуждает ее к полемическим рассуждениям о природе Психеи, возвращая к интерпретации образа на наиболее абстрактном, первом, уровне.

В 1928 году в переписке с Н. П. Гронским Цветаева декларирует несводимость образа Психеи к сюжетному уровню его интерпретации, переводя разговор о Психее с третьего уровня на второй и со второго на первый: Психее больше соответствуют Франческа и Джульетта, потому что в их любви — «дрожанье крыл бабочки».

В поздней прозе Цветаевой основным уровнем реализации образа Психеи остается личный миф, а «двойниками» автора по этому мифу оказываются Беттина фон Арним и Ася Тургенева.

Иллюстрацией к этой части выводов может служить Приложение II.

4. Перспективы исследования

Настоящее исследование — попытка описать использование Цветаевой одного из ключевых образов европейской культурной традиции (см. Приложение I). Мы постарались проанализировать историю данного образа в творчестве отдельного автора — Марины Цветаевой. Притом, что творчество Цветаевой богато образами и персонажами, пришедшими из долгой культурной традиции, ни один из них пока не описывался в исследовательской литературе столь подробно, с описанием «валентностей» (образ как сложный троп, вступающий в различные типы связей с другими образами).

Результаты нашей работы открывают перспективы для дальнейшего изучения темы «души» в творчестве Цветаевой и более системного исследования цветаевской мифологии, поэтики и работы с унаследованными из традиции образами.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ПСИХЕИ В КУЛЬТУРЕ XV–XX ВЕКОВ (МАТЕРИАЛЫ)

1. XV–XVI век

Психея вернулась в искусство в эпоху Возрождения, при этом основным тематическим источником долгое время служила сказка Апулея в изложении Боккаччо. Роман Апулея не был известен средневековому читателю, его переписывали, но побаивались, поскольку автор считался чародеем и чернокнижником. Дж. Боккаччо обнаружил его в одном из кодексов XI века и незадолго до смерти дал свою интерпретацию истории Психеи в латинском сочинении «О генеалогии богов» (ок. 1373). Версия Боккаччо была не только толкованием, но и расширением сюжета. Историю любви Амура и Психеи предваряла и отчасти дублировала история любви ее матери, Энделехии¹⁸⁴, и Аполлона. Таким образом, и рождение Психеи, и ее брак с Амуром оказались промыслом бога солнца.

Примечательно, что этот сюжет сразу же был включен в свадебный обрядовый цикл. Самые ранние изображения истории Психеи XV века находят на стенках флорентийских свадебных сундуков *кассоне*, которые, согласно обычаю, сопровождали поезд невесты и хранились в ее новом доме как символ высокого статуса и благополучия (сохранились стенки одного из *кассоне*, расписанные Я. дель Селлайо ок. 1473). Как пример «карнавального» остроумия можно привести барельеф М. Микелоцци (ди Бартоломео) на подножии группы «Юдифь и Олоферн» Донателло (ок. 1455–1450), спародировавшего возвышенный библейский сюжет шутовской параллелью с браком незадачливой Психеи, которая так и не смогла довести задуманное до конца — отрубить «чудовищу» голову.

В эпоху маньеризма (XVI век) история Психеи приобретает необычайную популярность. Знаковым для эпохи становится имя Рафаэля. И хотя сам Рафаэль приложил не так много усилий для выдвижения истории Психеи в число популярных сюжетов живописи, именно он в памяти потомков остался первым живописцем Психеи. Между тем, Рафаэль писал свои панно для лоджии (открытой галереи) виллы А. Киджи в Риме (ныне — вилла Фарнезина) не один, а вместе со своими учениками, причем всего лишь за два–три года до смерти (1517–1518). Уже после смерти Рафаэля история Психеи становится модной и распространяется в основном его учениками-

¹⁸⁴ Имя Энделехии (так!) попало в эту историю из Цицерона, который неточно передает термин Аристотеля «энтелехия» в «Тускуланских беседах» (I, XII, 27). В изложении Цицерона «энделехия» — эпитет души [Цицерон 1975: 215–216].

¹⁸⁵ Впоследствии знаменитые фрески, особенно Рафаэля и Дж. Романо, были растиражированные гравюрами и гобеленами, послужили отправной точкой для картин других художников. Те, что следовали Рафаэлю, изображали Амура подростком; те, что ориентировались на Романо, — юношей в расцвете физических сил. Северные мастера следовали иконографии, известной по книгам, копиям камей, и у них Амур-Купидон был, как правило, ребенком¹⁸⁶.

Самым знаменитым графическим циклом стал цикл из тридцати двух работ М. ван Кокси, талантливого имитатора Рафаэля, гравированный Б. Дадди¹⁸⁷ и А. Венециано. Цикл ван Кокси и Дадди повлиял на живописные работы, а в 1540–1560-е годы активно использовался в росписи керамики мастерами из Урбино в Италии (цветные майолики, фаянс) и лиможскими мастерами эмалевой росписи¹⁸⁸. Из области ваяния можно назвать барельеф Г. делла Порта, Психею из «Священной рощи» Вичино Орсини и три группы А. де Вриса по мотивам фресок Рафаэля и его учеников. Они изображают Психею с урной Прозерпины, в одном случае ее несут путти, в двух других — Меркурий.

Заметим, что сцена «Психея и Меркурий», столь популярная в искусстве, иллюстрирует эпизод, который у Апулея только подразумевается, так как весь он уместился между двумя высказываниями Юпитера, следующими друг за другом: «et ilico per Mercurium arripi Psychen et in caelum perducī iubet. Porrecto ambrosiae poculo, “Sume”, inquit, “Psyche, et immortalis esto”» [Apuleius 1959: 182]¹⁸⁹. Вероятно, художников привлекал насыщенный символизм этой сцены. Психея, открывшая «адский» сосуд из любопытства, напоминала о красавице Пандоре, которую тоже носил Мерку-

¹⁸⁵ Среди художников XVI века фрески на тему историю Психеи писали Дж. Романо, П. дель Вага, Дж. Мадзони и Д. да Вольтерра, Б. Почетти, Ф. Сальвиати, А. Витторио и Б. Индиа, А. Феи и т.д.

¹⁸⁶ Из авторов отдельных полотен можно назвать таких художников, как А. Дюбуа, А. Мелдолла (Скьявоне), Б. Спрангер, Н. дель Абате, Дж. Вазари, Я. дель Дзукки, Я. Массис, Л. Леонбруно, П. Кальдара, А. Блумарт, П. Бриль. Из тех, кого мы знаем по графике и наброскам, упомянем Л. Корона, Ф. Приматиччио, Б. Кастелло, Л. Камбьязо, П. Брейгель Старший, Корреджо, Дж. Дзоболи. Известны также циклы книжных иллюстраций Н. д'Аристотеле (Дзоппино), гравюры таких авторов, как М. Денте из Равенны, Дж. Я. Каральо, Л. Готье, М. Раймонди, Дж. Гизи, М. Дориньи, Я. Мюллер, Н. Беатриз, Н. Вичентино, Д. Скульптори.

¹⁸⁷ Обычно, говоря об этом цикле, упоминают имя одного Дадди, чье прозвище «Маэстро Дадди» (мастер игры в кости) по традиции переводится на европейские языки, а не используется (как «Боттичелли»-бочонок) в своей итальянской форме.

¹⁸⁸ Среди них известны Л. Лимозен, П. Куртей, П. Реймон, П. Пенико и др.

¹⁸⁹ «Тут он <Юпитер. — P. B.> отдает приказ Меркурию сейчас же взять Психею и доставить ее на небо и, протянув ей чашку с амброзией, говорит: — Прими, Психея, стань бессмертной» [Апулей 1956: 202].

рий, о Еве, грех которой искупил Христос, о функции Гермеса-Психопомпа. Художники не забывали вложить в руку Психеи урну Прозерпины (она же «ящик Пандоры») как напоминание о мытарствах и нисхождении в Аид. Эта сцена воплощала как бы суть христианской и гностической интерпретации «мифа о Душе», спасенной и вознесенной на небеса, где она обретет блаженство.

Через сто лет после «Генеалогии богов» Боккаччо книга Апулея была напечатана (1472), переиздавалась много раз и была переведена на итальянский поэтом М. М. Боярдо. Перевод Боярдо немедленно вдохновил Н. да Корреджо и Г. дель Карретто. Первый написал поэму «Сказка о Психее и Купидоне», посвященную И. Д'Эсте, маркизе Мантуи, второй — комедию «Свадьба Психеи и Купидона», вероятно, по случаю свадьбы Гульельмо IX Палеолога, маркиза Савойского, и Анны д'Алансон (1502). Апулея постоянно перепечатывали, комментировали, шлифовали богословские аспекты его интерпретации. В частности, конфликт Венеры и Психеи М. Эквикала в сочинении «О природе Любви» (1561) трактовал в духе платоновского противопоставления Афродиты Пандемос и Афродиты Урании. Все это происходило на фоне активной работы мастеров монументальной и миниатюрной росписи и вне академических стен, как правило, тяготело к свадебным торжествам. История Психеи нашла отражение в творчестве испанского поэта Г. де Сетина, Диана де Пуатье описала в стихах главное событие своей жизни, имевшее место среди витражей замка Экуэн, изображавших историю Психеи.

2. XVII век

В XVII веке интерес к этому сюжету в итальянской монументальной живописи несколько снижается¹⁹⁰. Ближе к концу столетия начинается экспорт истории Психеи из Италии в другие страны Европы¹⁹¹. Значительная часть сохранившихся рисунков изображает пир богов и свадьбу Психеи на Олимпе¹⁹². Сцены из истории Психеи встречаются и на других предметах утвари (например, на крышке табакерки).

В истории Психеи наибольшим вниманием художников пользовались те сцены, где Амур и Психея присутствуют одновременно. Но античные источники противоречили друг другу: греческие поощряли к совместному

¹⁹⁰ Мы можем назвать такие имена, как Б. Кастелло, Л. Карди (Чиголи), П. Сакки.

¹⁹¹ В Великобритании работает А. Веррио, в Нидерландах — Я. Йорданс, в Польше — М. Паллони, в Германии — А. Тервестен Старший и С. Ботшильд. Можно упомянуть картины Дж. Лука, К. Лоррена, Тьеполо, М. Гунделаха, П. П. Рубенса, С. Вуэ, О. Джентилески, А. Турки, А. Белуччи, С. Перанда, Л. де Булоня Младшего, К. Маратти, Ж. Котеля и Х. де Клерка.

¹⁹² Это работы таких авторов, как Н. П. Луар, Ф. Перье, С. М. фон Зандрарт, Д. Скульптори и Ф. Буатар.

изображению, Апулей — к изображению врозь. Амур и Психея на картинах обычно видят друг друга спящими¹⁹³. Однако в совместном изображении Амура и Психеи имелся неудобный момент, проявившийся уже у Рафаэля в росписях виллы Фарнезина: жених слишком проигрывает невесте в отношении роста. Некоторые художники пытались на свой страх и риск как-то исправить положение, остальные полагали, что Купидон может быть только ребенком. Полюсами в этом отношении являются картины Йорданса и Ван Дейка. Йорданс доводит контраст до максимума, Ван Дейк нивелирует возрастную разницу. Современному зрителю вариант Йорданса кажется неприемлемым, но в XVII веке иронию вызывал как раз Ван Дейк, написавший Амура «старым», — высказывались едкие предположения, что сорокалетний художник изобразил в качестве Купидона самого себя. Однако справедливость требует признать, что Амур Ван Дейка не выглядит старше Амура Дж. Романо и многих других итальянских художников эпохи Возрождения.

Инерция представления о возрастном неравенстве Психеи и Амура была настолько сильна, что у Мольера и его соавторов превращение Амура из ребенка в юношу было представлено как средство маскировки. Видя перед собой прекрасного эфеба, Зефир заявляет:

Хоть самых сметливых зови на испытанье —
Никто не сможет в вас Амура угадать [Мольер 1913: 94].

Вероятно, одной из самых ярких примет эпохи барокко являются сборники эмблем (эмблематы). В XVII веке их выпускается очень много. Аллегорический потенциал сказки об Амуре и Психее не мог не быть востребованным, причем связь истории Психеи с эмблематами была двусторонней: последние также влияли на интерпретации апулеевского сюжета. Характерной чертой эмблемы является некое логическое или сюжетное тождество, выявляющее абстрактный элемент, который является связующим звеном «уравнения» и искомым «уроком» зачастую совершенно фантастической композиции. Часто встречается соединение библейской тематики с античной, языческой. Эмблематическое аллегоризирующее мышление размывало сюжетные рамки, порождая такие образные «рифмы», как, например, «Психея — Дева Мария». На одной из эмблем О. ван Веена сцена Благовещения на заднем плане подсвечивает основную сцену, где Психея обнимает Амура. Урок заключается в том, что профанная любовь должна таить в себе отсвет священной. Как правило, смысл эмблемы разъяснялся соответствующей подписью.

Несмотря на то, что каждая из эмблем имеет универсальный характер и вполне самостоятельна, их последовательность в книге имеет эффект сюжетного монтажа, причем открытого для дополнений, интерполяций, переосмысления. Получаются своего рода «комиксы», свободно тасующие мо-

¹⁹³ Дж. да Сан Джованни, Я. Йорданс, А. Ван Дейк.

тивы и положения из самых разнородных источников (в том числе из истории Психеи) и компендиумов античных изображений, аллегорически истолкованных в христианском духе. Очевидно, что история Психеи повлияла, в частности, на эмблемату «Антипатия божественного и человеческого Амуров» (1628), трактующих положение души, ее отношений с любовью священной и земной. Во многом это напоминает разнообразие отношений Эроса и Психеи в декоративном искусстве античности. В частности, Душа претерпевает от Божественного Амура массу страданий, вплоть до распятия на кресте.

Интересный аналог этому явлению мы находим в скульптуре. Вообще произведения скульптуры XVII века на этот сюжет немногочисленны¹⁹⁴. Но известно, что «Экстаз святой Терезы» Дж. Л. Бернини имеет явное сходство со сценой пробуждения Психеи от стигийского сна: Ангел со стрелой, пронзающей сердце святой, ничем не отличается от Амура, Св. Терезу же отличает от Психеи только закрытое одеяние. «Амур и Психея» И. Буцио напоминает знаменитую евангельскую сцену, когда Мария Магдалина хочет прикоснуться к Иисусу Христу, а тот предостерегает ее: «Не прикасайся ко мне!» (Иоанн, 20: 14–18).

Престиж истории Психеи в литературе, несомненно, повысила поэма Дж. Марино «Адонис» (1623), гигантское сочинение, которое призвано было поражать уже своими размерами. Психее была посвящена четвертая песнь «Адониса», снабженная приличествующим эпохе аллегорическим комментарием¹⁹⁵. Я. А. Морштын перевел эту часть «Адониса» на польский язык, сыграв в родной литературе роль первооткрывателя темы. Первую известную нам оперу на сюжет истории Психеи написал М. Скакки, итальянский композитор на польской службе (1634), она была поставлена в 1646 году в Гданьске. Еще раньше (1 января 1642 года) был поставлен «Влюбленный Амур» Ф. Кавалли, который ввел в употребление само слово «опера»¹⁹⁶. Психея встречается в финале «Комуса» Дж. Мильтона. Поэму на сюжет Апулея написал Ш. Мармион, известна также гигантская

¹⁹⁴ Известны группа «Амур и Психея» в Летнем саду в Санкт-Петербурге (автор, предположительно, — Дж. Картари), мраморная группа в палаццо Альтемпс в Риме (монтаж археологических фрагментов, дополненных фантазией реставратора И. Буцио, который скомпоновал Психею из обломков мужских фигур и головы Аполлона, а к мужскому торсу Амура приделал женскую головку), статуэтки К. ван Клеве.

¹⁹⁵ В нем «царство, где родилась Психея, толкуется как Мир, царь и царица — ее родители — как Бог и Материя, сестры Психеи (Души) как Плоть и Свобода воли, Венера как Похоть, а запрет видеть лицо Амура — как требование чистоты» [Смирнов, Рыкова 1964: 130].

¹⁹⁶ Либретто Дж. Б. Фускони, П. Микеле и Дж. Ф. Лоредано. В его же «Добродетели стрелы Амура» (на либретто Дж. Фаустини) Психея — второстепенный персонаж. Позднее написана опера Т. Брени.

«Психея, или Мистерия Любви» (1648) Дж. Бомонта (ок. 30000 строк) с развернутыми вставками из Евангельской истории.

Композитор А. Леардини поставил оперу «Психея» (либретто Д. Габриелли) в Мантуе в сентябре 1649 года по случаю бракосочетания герцога Карло II Гонзага и Изабеллы Клары, эрц-герцогини Австрийской. Габриелли довольно бережно отнесся к древнему сюжету, но все же сестры Психеи у него гибнут в море, чудесный дворец исчезает по мановению руки Амура, а Венера сразу посылает Психею в ад, однако сама же и смягчается по возвращении невестки. Примечательно, что свой запрет Амур трактует весьма рационально: это проверка супруги на верность. Все это напоминает будущую «Психею» Мольера и его соавторов.

Аллегорический потенциал античного сюжета активно развивал П. Кальдерон де ла Барка, посвятивший ему в 1660-е годы два autos sacramentales, в одном из которых («Психея и Купидон», 1665) описывалась борьба Дьявола (Ненависти) и Христа (Купидона-Любви) за Человеческую Душу (Психею).

Большую роль в истории интерпретации сюжета сыграла повесть Жана де Лафонтена в стихах и прозе «Любовь Психеи и Купидона» (1669). Рамкой повести служит разговор четырех приятелей, Ж. Расина, Н. Буало, К. Э. Шапеля и Лафонтена, обозначенных условными именами. В самой сказке больше деталей, призванных сделать повествование достоверным: башня не сама по себе заговорила, а потому что на нее повлияла соответствующая фея, сочувствующая Купидону. Воды реки не сами по себе выбросили Психею на берег, в них скрывались нимфы, уже знакомые Психее по дворцу Амура и т.д.

Анахронизмы и фантастика стали точкой приложения авторского остроумия, позволив Лафонтену высказать свои взгляды на природу художественного творчества и на многие другие вещи. Невидимых слуг Купидона у Лафонтена нет, они — видимые. Зато есть различные удобства будущих эпох (в частности, современное автору изобретение — альков), нимфы разыгрывают перед Психеей спектакли до изобретения театра и описывают ей будущее человечества. Своего мужа Психея подозревает только в наличии физического недостатка, хотя сестры и уверяют ее, что муж — дракон. Чудесный дворец Амура исчезает вместе со своим хозяином (трагикомическую сцену полета Амура и Психеи с последующим падением Лафонтен опускает).

Лафонтен добавляет Амуру жестокости: по его приказу Психея отправляется мстить сестрам. Лаконичную сцену с Паном и нимфой Эхо автор заменяет большим эпизодом с рыбаком-философом, бывшим придворным, и его прекрасными дочерьми. Первую встречу Психеи с Венерой в ее храме Лафонтен делает массовой сценой с движением народных толп, поделившихся на партии Венеры и Психеи. Сцену с пробуждением Психеи от стигийского сна Лафонтен превращает в целую новеллу: из баночки ревнивой Прозерпины, приревновавшей Психею к Плутону, вылетел не сон, а

сажа, превращающая Психею в прекрасную мавританку. Психея скрывается в пещере, затем случайно встречается с Амуром, любовь которого успешно выдерживает новое испытание. Вместе с супругом она является неузнанной во дворец Венеры, где, разжалобив богиню, получает прощение. Психее остается только стать богиней, — и Амур добивается на это согласия Юпитера.

Вслед за повестью Лафонтена появилась и трагедия-балет «Психея» (1671) Дж. Б. Лулли (Ж.-Б. Люлли) на либретто Ж.-Б. Мольера, П. Корнеля и Ф. Кино¹⁹⁷. Заметим, что сюжетно эта пьеса больше напоминает либретто Д. Габриелли, чем повесть Лафонтена, у которого даже намек нет на то, что Амур — дитя. Десять строк монолога Купидона (д. III, явл. 3, финальная реплика), сочиненные Корнелем, позднее были положены на музыку еще раз и стали популярным романсом в начале XX века. В этом монологе Купидон ревнует Психею к ветерку, солнцу, воздуху, одеяниям и т.п. [Мольер 1913: 100].

Основная коллизия пьесы интерпретирована оригинально. Амур здесь *не скрывает* своего лица от Психеи, но меняет свою внешность: детский облик его не удовлетворяет, и он принимает образ прекрасного юноши. Однако свое имя не называет и запрещает Психее интересоваться им. Под влиянием коварных сестер, оговоривших Амура как чародея, Психея все же настаивает на признании. Амур признание делает, но вынужден покинуть Психею, отдав ее в распоряжение своей матери. Нетрудно увидеть здесь прообраз будущего «Лоэнгрин» Р. Вагнера.

В характере Психеи до встречи с Амуром подчеркивается ледяная холодность, два влюбленных в Психею принца, лишь только Зефир унес ее со скалы, бросаются с обрыва. Правда, в мире ином погибших от любви ждет счастливый удел, как выясняется впоследствии. Встреча с Амуром осмысливается как «расплата» за «преступление» героини. Все это весьма напоминает ряд аналогичных мотивов будущей «Снегурочки» А. Н. Островского.

Обратим внимание и на сцену замешательства Психеи, оказавшейся во владениях своего будущего супруга. Амур следит за возлюбленной, не решающейся войти в его дворец. Цитируем по переводу Н. А. Брянского¹⁹⁸:

Кто мог бы право от меня отнять
Психею первую красавицей считать?
Но... вот она, я вижу, остается
Недвижимой, не зная, что начать [Мольер 1913: 95].

¹⁹⁷ Эта пьеса сыграла огромную роль в становлении самого жанра оперы во Франции: она пелась целиком, и исполнители согласились за дополнительную плату петь открыто со сцены, а не из-за ширмы.

¹⁹⁸ Опубликовано в 1913 г. в IV томе «Полного собрания сочинений Мольера» (приложение к журналу «Нива»).

В той же нерешительной позе на грани двух миров, маркированной тем же выражением «не зная, что начать», запечатлел впоследствии Психею О. Э. Мандельштам в стихотворении «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», слив воедино две «смерти» Психеи: обставленное как похороны бракосочетание с неведомым супругом и спуск в Аид [Мандельштам 1997: 152].

Грандиозный успех французской оперы — ни одно сочинение Мольера не ставилось столько раз при жизни автора — подвиг на создание своей «Психеи» (1675) и англичан¹⁹⁹.

3. XVIII век

А. Образ Психеи в искусстве

В XVIII веке художники продолжают писать фрески на тему истории Психеи²⁰⁰. Во французской живописи заметно сильное влияние Лафонтена. Еще один повод для гордости французов — ковры и гобелены, в частности — произведения мануфактуры в Обюссоне. А. Куапель, к примеру, написал для гобеленов серию сцен из опер, комедий и трагедий. Известна его картина изображающая Психею с лампой из истории Амура и Психеи. Но в классическом тексте «Психеи» Мольера и соавторов такой сцены нет: либо речь идет о другом спектакле, либо художник иллюстрировал Мольера по Лафонтену²⁰¹. Заметим, что не все живописцы следовали Лафонтену. Ж. Ж. Бидо изобразил сцену с Паном, которого Лафонтен заменил мудрым придворным-рыбаком. Нам также не известно ни одного изображения Психеи с почерневшим лицом. Вознесение на Олимп с Амуром могло быть признаком ориентации на Лафонтена, с Меркурием — на Апулея.

¹⁹⁹ Текст адаптировал Т. Шедуэлл, музыку написали М. Локк и Дж. Б. Драги. Французская «Психея» впоследствии перерабатывалась. Сохранилась также пьеса для лютни «Психея» Ж. де Галло. С 1683 по 1688 год были поставлены еще три оперы на тот же сюжет: А. Скарлатти на либретто Дж. Д. де Тотиса, К. Паллавичино на либретто М. Нориса и А. Драги на либретто неизвестного.

²⁰⁰ Среди них Г. Лаццарини, Дж. Гверини, А. Аппиани, Дж. Эрранте, Ф. Джани, А. Дзукки и П. М. Боргнис, Л. Сильвестр, Ш. Ж. Натуар (считался «истинным» первооткрывателем «Истории Психеи» во Франции), Ж. Ресту, Ж. Б. М. Пьер, А. Куапель, Л. Пешё, А. Ф. Эзер, И. Г. Риттер.

²⁰¹ Среди живописцев XVIII века следует назвать таких, как Ф. Буше, П. Барделлино, П. Дж. Батони, М. Г. Бенуа, П. А. де Валенсьен, Ж. М. Вьен, Б. Вуд, С. Вудфорд, Б. Ганьеро, Ф. Н. Дюпьи, Ф. Джани, П. Ж. Казе, А. Кауфман, Дж. М. Креспи, Дж. Кумберленд, Б. Лути, Л. Ж. Ф. Лагрене, Ш. Э. Легуэй, И. А. Наль, Ж. П. Сент-Урс, Ж. Ж. Тайассон, Ф. Тишбайн, Ж. Ф. де Труа, И. К. Фриш, А. К. Флери, Ж. О. Фрагонар, М. Франческини, Б. Уэст. У У. Блейка находят отзвуки истории Психеи в иконографии одного из ангелов. Графические работы оставили Дж. Ромни, Ж. О. Фрагонара, А. Э. Фрагонара, Дж. Да-вида, Дж. Камарано и др.

К концу XVIII века, отчасти в связи с раскопками в Помпеях, античность становится модной. Появляются многочисленные портреты «в образе». Иногда эта установка превращалась в стилеобразующую для всего творчества, — например, у Дж. Рейнольдса, который всем своим портретам придавал сходство с известными изображениями библейских, античных и исторических лиц. В частности, он придал позу Амура и Психеи двум членам семьи Гревиль²⁰².

Известна «Психея» Ж.-Б. Грёза — с полуобнаженной грудью и рассыпанными по плечам волосами (ок. 1786, существует два варианта), чрезвычайно похожая на покинутую Ариадну того же автора, а также «Психея, коронующая Амура» (ок. 1785–1790)²⁰³.

Наибольший успех имел Ф. П. Жерар, автор «Психеи и Амура» (1798). Копии и репродукции этой картины расходились невиданными тиражами, в том числе и в виде изделий Севрской фарфоровой мануфактуры. Психея Жерара вызывала зависть у парижских красавиц своей бледностью и отрешенным «поэтическим» видом. Современному зрителю может показаться, что слава досталась Жерару незаслуженно, ведь перед нами всего лишь две статические фигуры на фоне совершенно условного пейзажа: пустынное небо и равномерно-зеленые косогоры. Психея в воздушной тюлевой драпировке — светлокочая блондинка с бесцветными ресницами, которая сидит с отрешенным видом на кочке, застланной красным покрывалом, и глядит куда-то вдаль. Она словно бы не замечает Амура, который нежно льнет к ней, обвивает ее голову рукой и как будто хочет поцеловать, но в то же время медлит с прикосновением, так что его рука застывает в воздухе. Сдержанность чувств и лаконизм жестов превращают героев в подобие скульптурной группы. Очевидно, что Жерар сознательно к этому стремился.

Мы уже говорили о противоречии между двумя основными античными источниками темы Психеи. Жерар попытался дать их синтез, максимально полное обобщение, добиваясь многозначности, к которой прибегает скульптура уже в силу ограниченности своих средств. Картина будто бы живописует пробуждение Психеи от мертвого сна, но рядом с ней нет союда Прозерпины. Психея одновременно и «не видит» Амура (как «не видит» своих служанок на некоторых картинах) и словно бы отвернулась от

²⁰² Ср. также анонимный портрет танцовщицы Т. Ф. Анджолини (ок. 1758) и детский портрет сестер Плимут, одетых как Амур и Психея, кисти А. Кауфман.

²⁰³ В центре картины прекрасная Психея, сидящая на неком подобии трона и возлагающая венки на кудри не менее прекрасного Амура (по мнению Лафонтена, Амур был похож на собственную мать в двадцатилетнем возрасте), — он стоит перед ней на коленях и благоговейно касается любимых рук: все внимание сосредоточено на этой паре и ее чувствах. Несчастливая Венера, благословляющая влюбленных, выступает в роли Гименея, а два путти, скрытые в полумраке на заднем плане, готовят ложе и воскуряют благовония на жертвеннике. Пара голубей сидит на возвышении и олицетворяют верную любовь.

него, следуя «запрету» на лицезрение мужа, что отвечает всей целомудренной атмосфере картины. Этот поворот головы напоминает об античной «Психее Капуанской», а порхающий над нею мотылек — о хрупкости ее душевной чистоты, перед которой склонился Амур, боясь разрушить ее своим прикосновением. Картина Жерара вобрала в себя разнообразную сюжетную информацию, восходящую к Апулею, и в то же время осталась вне сюжета о преступлении и наказании²⁰⁴.

Жерар попытался дать живописный вариант классической скульптурной пары, обогатив его сюжетным флером апулеевской традиции, представляющей Душу просветленной страданием и совершающей путь духовного восхождения. В позах героев был заложен понятный современникам Жерара смысл: Любовь склоняется перед Душой, Душа выше Любви. В то же время Душа и Любовь образуют гармонию, которая тем совершеннее, чем неподвижнее. Не случайно именно в XVIII веке тема Психеи совершила прорыв в области скульптуры.

Жерар также прославился иллюстрациями к изданию Лафонтена 1796 года. Они были известны и благодаря отдельным оттискам; образ обнаженной Психеи, покинутой Амуром, воспроизводился на северских тарелочках уже в XIX веке, а предприимчивый заводчик Ж. Дюфур использовал эти иллюстрации (наравне с работами других авторов) при создании популярной серии обоев (в частности, сцену, где Амур распускает пояс Психеи, — вероятно, ее и упоминает Байрон в «Чайльд-Гарольде»).

²⁰⁴ Аллегоризация у Жерара обобщенная и стремится к перерастанию в богатый прочтениями «символ», неразрывно слитый с «реалистической» формой. Но известны и другие картины, в которых аллегоризм лежит на поверхности, выражаясь в той или иной условности, схематизации изображения. А. Л. Жироде де Руси-Триозон — вероятный автор картины «Купидон и Психея, или Купидон защищает любовь от злого умысла». Картина изображает совместный сон Амура и Психеи, а над ними — битву добрых и злых сил за душу Психеи. И. Ф. Тишбейн изобразил парящую в небесах Психею в виде бабочки с гигантскими крыльями. М. Жерар написала картину «Любовь ушла» (ок. 1780–1800) по мотивам соответствующей сцены из истории Психеи, но любовь (Купидон-путто), видимо, не возлюбленный, а только покровитель любви несчастной девушки. Внешне неотличимы от Амура и Психеи такие пары, как «Невинность и Опасность» (Опасность протягивает Невинности стрелу из колчана) К. Ф. Девоя и «Любовь и Дружба» Ф. А. Венсана. Любовь протягивает Невинности свою стрелу в расчете на неосторожность. Очевидно, что Невинность и Дружба — те качества, воплощением которых считалась и Психея. Одна из античных групп Амура и Психеи появляется как реалистическая деталь интерьера на картине Иоганна Дзоффани «Трибуна Уффици» (ок. 1772). На картине К. В. Дитриха «Парочка с амуром» (1740) куртуазная сцена в саду «отражается» в скульптурной группе «Амур и Психея», что придает происходящему символический статус и как бы «освящает» происходящее. Тому же автору принадлежит, по-видимому, «Пронзение Святой Терезы», иконографически близкое к сцене пробуждения Психеи от мертвого сна стрелой Амура.

Образ Психеи в скульптуре предыдущих столетий занимал скромное место, а в XVIII веке он активно осваивается. Появляется много статуэток²⁰⁵. Их начинают штамповать фарфоровые фабрики, поскольку именно в это время начинается история европейского фарфора²⁰⁶. В основном это реплики античных групп, но не всегда²⁰⁷. По-настоящему прославились парные статуэтки Купидона (1754–1756) и Психеи (1761) Э. М. Фальконе, выпускавшиеся в Севре. И Психея, и Купидон представлены детьми. Купидон держит пальчик на губах, замышляя очередную проказу, его рука тянется к колчану. В этом жесте можно увидеть и реминисценцию сюжета античной сказки. О том же как будто говорит и отсутствие крыльев у Психеи; она также известна как «Нимфа» и «Девочка, прячущая лук Амура». Отметим эту многозначность, открывающую широкие возможности для риторических манипуляций с основным сюжетом.

Вторая половина XVIII века отмечена созданием монументальных скульптурных образов²⁰⁸. Одинокую, покинутую и совершенно обнаженную Психею на каменной тумбе, прикрытой подушкой, изобразил О. Пажу (1790). Психея Пажу породила ряд подражаний и в том числе авторскую миниатюрную реплику под названием «Покинутая Ариадна» (1796). Чем-то она уже напоминает будущую «Русалочку» В. Эриксона.

Самые знаменитые статуи Психеи созданы А. Кановой. Их копировали, фотографировали, срисовывали целиком и фрагментами, размножали в виде открыток и даже этикеток одной из табачных фирм. Больше всего прославилась первая группа, изображающая Амура с огромными крыльями, который пробуждает Психею поцелуем (1787–1793). Авторская копия этой группы (1798) украшала подмосковную усадьбу князя М. Б. Юсупова Архангельское. Теперь она, как и копия другой группы — «Купидон и Психея, созерцающие бабочку» (1796–1800) — находится в собрании Эрмитажа; оригиналы — в Лувре. Группы дополняют друг друга: первая символизирует пылкость любви, вторая — целомудрие²⁰⁹.

²⁰⁵ Таких авторов, как М. С. Бенци, Дж. Бэкон, Ф. делла Валле, Ф. Г. Гордеев, Р. Дюбуа, Дж. Нолькенс, Дж. Б. Фоджини.

²⁰⁶ Первой заработала фарфоровая фабрика в Мейсене (Саксония), затем появились мануфактуры в Дочиа (Италия), Севре (Франция), компания Дж. Веджвуда (Англия) и т.д.

²⁰⁷ Статуэтки Клодиона (Л. М. Клода) и Ж. Ж. Фуку (согласно атрибуции) являются квинтэссенцией «галантного века» по части томности и зрелости форм, особенно группа Клодиона, изображающая стремительный полет влюбленных, увешанных гроздьями путти.

²⁰⁸ Известны произведения таких ваятелей, как И. Г. Даннекер, Ф. Н. Делестр, Ф. Ригетти, Ю. Т. Сергель, П. Трискорниа.

²⁰⁹ Иногда вторую группу называют «Венера и Адонис», — видимо, тех, кто так считает, смущает отсутствие крыльев у Амура. Но герой все-таки ниже героини ростом. Кроме того, у группы Кановы есть античный прототип, «Амур и Психея» I–II века до н.э., где Психея точно так же держит на руке бабочку (в

Заметим, что хотя вторая группа и сама по себе весьма известна, еще распространеннее ее многочисленные реплики, на которых Психея разглядывает бабочку в одиночестве, как бы погружившись в созерцание собственной души. Такая же отдельно стоящая Психея изображена и на одном из анонимных портретов Кановы. Именно эта статуя, задрапированная до пояса, — с бабочкой на ладони, опущенной головой, украшенной «узлом Психеи», — стала своего рода эталоном изображения героини. Крылья за спиной Психеи в шедеврах эпохи классицизма отсутствуют.

Б. Образ Психеи в литературе и музыке

В самом начале XVIII века появляется первая немецкая опера на тему истории Психеи. Это «Прекрасная Психея» Р. Кейзера²¹⁰. Национальные традиции продолжают итальянские композиторы и либреттисты²¹¹. История Психеи остается популярной «свадебной» темой²¹². Й. Шустер пишет в Италии музыку к опере «Амур и Психея» (1780) для театра Сан Карло в Неаполе, которая исполняется до сих пор. Связь истории Психеи с оперным жанром оказывается весьма устойчивой, и неслучайно И. Ф. Богданович в 1786 году перерабатывает свою «Душеньку» в музыкальную комедию «Радость Душеньки» — с балетом, ариями и хорами. Она тоже имела некоторый успех и перепечатывалась после его смерти. В Англии ставится пантомима «Психея» на музыку Дж. Ф. (Иоганна Фридриха) Лампе.

Распространенность сюжета порождает массу переложений на иные «нравы», как правило, более современные, близкие читателю. К. П. Ж. Кребийон (сын) пишет новеллу «Сильф», в сюжете которой можно усмотреть

другой — опущенный вниз факел). Заметим, однако, что Амур и Психея, разглядывающие бабочку «рифмуются» со сценой, восходящей к Рафаэлю: Венера и Амур разглядывают Психею.

²¹⁰ Кейзер позаимствовал либретто М. Нориса, уже использованное во «Влюбленном Амуре» К. Паллавичино. Перелицовкой той же оперы было сочинение датского композитора Ф. М. Лерснера и, вероятно, Г. Г. Шюрманна.

²¹¹ Соответственно: К. А. Бадиа — П. А. Бернардони; А. Кальдара и И. Й. Фукс — А. Дзено; Б. Марчелло — В. Кассани; Л. Лео — Дж. Бальданца.

²¹² Опера Л. Лео и Дж. Бальданца ставилась 23 июня 1738 года в Неаполе по случаю бракосочетания Карла III Бурбона и Марии Амалии Вальбурги Польской и Саксонской. В 1767 году Ф. Л. Гасман пишет оперу-серию (то есть «серьезную оперу») «Амур и Психея» на либретто М. Кольтеллини по случаю празднования помолвки эрц-герцогини Марии Йозефы и неаполитанского короля Фердинанда IV в Вене, а 5 октября 1768 года в Берлине дается премьера итальянской оперы-серию «Амур и Психея» И. Ф. Агриколы на либретто А. Ланди по случаю бракосочетания принцессы Вильгельмины Прусской с наследным наместником Голландии. Кстати, Кольтеллини одно время состоял на русской службе, и его пьеса «Купидон и Психея» была напечатана по-русски в 1773 году [Осокин 2002: 152].

явное родство с историей Психеи: некая дама общается с неведомым существом; оно долгое время подает только голос, а затем соглашается на свидание в темноте, но неосторожная служанка со светильником разрушает идиллию. Героиня Кребийона — «современная Психея», а в современной обстановке правдоподобнее появление не античных богов, а духов, в существование которых многие верили (согласно Парацельсу, сильфы — крылатые духи воздуха)²¹³. Четверть века спустя Ж. Ф. Мармонтель, вдохновленный примером Кребийона, пишет повесть «Муж-сильф» (ок. 1758), где «сильфом» оказывается муж героини, избравший путь мистификации в качестве средства завоевания любви и уважения супруги²¹⁴.

Примечательно, что в том же году Ж. Ж. Кассанеа де Мондонвиль создает оперно-балетный триптих «Пафосские праздники» (1758), где третий акт посвящен истории Психеи (либретто аббата К. А. Вуазенона)²¹⁵, а антреприза Локателли в Петербурге ставит одноактный «Героический балет о Психее» на музыку Ф. А. Филидора. В комедии Ж. Ф. де Сен-Фуа «Оракул» (русский перевод — 1759 год) варьируется все тот же мотив любви в «экспериментальных» условиях и то же соотношение пластов «современного» (феи) и древнего (античные боги)²¹⁶.

20 октября 1762 года по случаю восшествия на престол Екатерины II в Москве ставился трехактный балет «Амур и Психея» на музыку В. Манфредини в постановке балетмейстера Ф. Гильфердинга²¹⁷. Психея мелькает в романе Х. М. Виланда «Агатон», позднее он печатает наброски незавершенной поэмы «Психея» (1776). В 1769 году аббат Ж. Л. Обер, запоздалый соперник Лафонтена, публикует поэму «Психея» в восьми песнях. В бумагах президента Эно (Ш. Ж. Эно) осталось «Послание Психеи к Амуру» в духе «Героид» Овидия.

²¹³ Некоторые доверяли рассказу Б. Челлини о виденной им в детстве огненной саламандре. Подробнее см. [Войтехович 2003].

²¹⁴ На вере в действительное существование сильфов основан и сюжет повести Ж. Казота «Влюбленный дьявол».

²¹⁵ Сюжетная рамка — праздник на Пафосе, где Венера, Вакх и Амур делятся любовными воспоминаниями.

²¹⁶ «Альсиндору, сыну некой Феи, предречены напасти, избежать которых можно, если его полюбит девушка, почитая при этом “глухим, немым и нечувствительным”. <...> Альсиндор вспоминает прецедент из мифологии: “Психа не видала Купидона и почитала его уродом, однако любила его: так и Луцинда, имея воображение, почитет меня таким, как требует оракул, <...> однако со всем тем она меня полюбит. Можно обмануть разум, а чувства никогда”» [Осокин 2002: 151].

²¹⁷ В том же году Ж. Ж. Новер, «отец современного балета», ставит в Штутгарте «действенный балет» (то есть драматизированный) «Психея и Амур» на музыку Ж. Ж. Родольфа. Приблизительно в то же время в Европе блистала в роли Психеи танцовщица Т. Ф. Анджелини, подруга Дж. Казановы, запечатленная на одной из гравюр с лампой в руке над спящим Купидоном.

В 1778 году появляются «Душенькины похождения» И. Ф. Богдановича, затем поэма «Душенька» (1783), ставшая самым значительным текстом, написанным на сюжет истории Психеи в русской литературе. Очевидно, что область исследования генезиса сюжета и мотивов «Душеньки» весьма перспективна и обещает много открытий²¹⁸. Богданович выдерживает шуточный и отчасти бурлескный тон Лафонтена и Апулея, что проявляется, в частности, в замене некоторых имен персонажей из низшей античной демонологии эквивалентами из русских сказок (без изменения сути персонажей) и в отказе от экзотизмов в пользу русизмов («сарафан»). Это было данью традиции, которую Богданович стремился преодолеть. Сам переход на сплошной стих вместо «менипповой сатиры» (смешения стиха и прозы) был знаком «очищения» стиля [Серман 1957: 40]. Русизмы конституировали не «обрусевший» мир поэмы (поэтому Ф. П. Толстой не «одел» Душеньку в сарафан), а образ *русского* рассказчика, непринужденно общающегося с *русским* читателем. В эпоху классицизма природа души считалась вечной и неизменной, поэтому едва ли в Душеньке сказался тип «русской девушки», как полагали критики, скорее, русская девушка могла вообразить себя героиней книги. Пушкину этот тип показался привлекательным, и поэт сообщил его черты своей Людмиле (вместе с сюжетными параллелями: карлик Черномор как пародия на Амура).

Психея регулярно встречается в немецкой сентиментальной лирике — в ряде стихотворений Ф. фон Маттисона (в частности, в знаменитом «Элизиуме», переведенном В. А. Жуковским, в «Облаках», положенных на музыку Ф. Шубертом), Гёте («Неравный брак», «Новый Амур»), И. Г. Гердера («Амур и Психея на надгробье» и др.), поэтесс Ф. Брун («Вечерняя фантазия» и др.) и С. Мери-Брентано («Психея к Амуру»). П. Д. Экушар-Лебрэн вложил в уста Аполлона рассказ о Психее в IV песне «Вечеров на Парнасе».

В конце 1780-х годов К. Б. Вессели ставит оперу «Психея», Ж. Доберваль — балет «Психея», Р. Нэйрес публикует «Заметки о любимом балете «Купидон и Психея» с некоторым касательством до пантомимы древних и другими наблюдениями». 1790 год принес публике «Психею» П. фон Винтера (либретто К. Мюхлера), одноименную оперу Э. Н. Меюля и балет-пантомиму П. Гарделя на музыку Э. Миллера. Последней в XVIII веке была, вероятно, поставлена опера Л. Абейля на либретто Ф. К. Химера (1800).

²¹⁸ Детальное соотношение поэмы Богдановича с традицией еще предстоит выяснить, хотя ее связь с повестью Лафонтена уже довольно подробно охарактеризована в статье Н. М. Карамзина «О Богдановиче и его сочинениях» (1803). Карамзин отмечает, в частности, что в отличие от Психеи Лафонтена, Душенька делает не одну, а несколько неудачных попыток покончить с собой, но приписывает это исключительно чувству юмора русского поэта, хотя это одновременно и возвращение к Апулею.

В России сюжет истории Психеи был возвышен до уровня государственной мифологии благодаря любви Екатерины II к своему старшему внуку. В 1793 году она устраивает брак вел. Кн. Александра Павловича с немецкой принцессой Луизой Марией Августой Баденской, получившей в крещении имя Елизаветы Алексеевны. «Амур и Психея» — других сравнений для этой пары (жениху шестнадцать лет, невесте — четырнадцать) царица не находит, и двор его тут же подхватывает. Г. Р. Державин пишет стихотворение «Амур и Психея» (другие названия — «Песня» и «Амур и Психея»):

Амуру вздумалось Психею,
Резвяся, поимать,
Опутаться цветами с нею
И узел завязать. <...>
Так будь, чета! век нераздельна,
Согласием дыша:
Та цепь тверда, где сопряженна
С любовью душа [Державин 1987: 12].

Здесь примечательным образом реальная ситуация игры²¹⁹ спроецирована на символический образ брачной «связи», «цепей Гименея», и весьма вероятно, что Державин даже имел в виду конкретный визуальный образ — связанных Амура и Психею с камей мастера Трифона, поскольку именно в это время камеи стали необыкновенно популярны. Венчание состоялось 28 сентября. К нему была приурочена постановка 23 сентября в Эрмитажном театре пантомимного балета «Психея и Амур» в пяти актах на музыку В. Мартин-и-Солера. Постановщиком спектакля стал Ш. Ле Пик, ученик Ж. Ж. Новера. За Елизаветой Алексеевной прозвище Психеи сохранилось и впоследствии.

4. XIX век

А. Образ Психеи в искусстве

Образ Психеи не утратил своей привлекательности и для художников XIX века²²⁰. К истории Психеи обращались и «салонные академисты», и

²¹⁹ «Сочинено в Сарском Селе 1793 при случае сговора г. великого князя Александра Павловича с великой княжной Елисаветой А<лексеевной> в мае месяце, когда они играли с придворными и с великой княжною запутали так лентами ненарочно, что принуждены нашлись разрезывать. На сию оду в то же время сделан был голос придворным музыкантом Пашкевичем и играна и пета перед и. Екатериной на Колоннаде» [Державин 1987: 402].

²²⁰ Среди них: П. Бенвенути, П. Ж. Бодри, В. Бугро, Р. Бейшлаг, Дж. Вуд, В. Вах, И. Г. Валь, О. Б. Глэз, Ф. Гойя, Э. Э. Гийемаше (Хиллемахер), Ж. Л. Давид, М. Джеймсон, С. П. Додсон, Р. Ф. Зурландт, П. В. Ильштед, Г. Курбе, Б. Кароли, Р. Казе, В. фон Каульбах, В. Край, Х. Г. Кратценштейн-Штуб, Г. Куртуа,

праерафаэлиты. Избегали ее импрессионисты²²¹, но не в скульптуре (О. Роден). Расширился также круг национальных школ, причастных к теме: заявляют о себе Дания, Англия, пика достигает интерес к этой теме в Германии²²². Тема демократизировалась, отчасти благодаря развитию промышленности: если раньше интерьер могли украсить только дорогие фрески, то теперь были разработаны гораздо более дешевые и доступные серии холстов и обоев.

Художники утратили вкус к описанию триумфов и почестей, оказываемых Психее; вышла из моды и сцена с лампой. Чаще стал изображаться полет Психеи с Зефиром (и вообще полеты), ее очная ставка с Венерой, спуск в Аид. Но самой популярной сценой стало пробуждение Психеи от мертвого сна и ее воссоединение с Купидоном, плавно перетекающее в сцену вознесения (например, «Восхищение Психеи» 1895 г. В. Бугро) и триумф в сонме богов (без многофигурности). Эта сцена способна интегрировать античную традицию изображения объятий Амура и Психеи и сюжет Апулея (особенно в позднейших обработках), она легко «рифмуется» с мифом о разлученных частях андрогина и с темой «любви, побеждающей смерть». Кроме того, это перипетия развития событий от худшего к лучшему, которая отвечает одному из самых фундаментальных эстетических запросов человечества. Возможно, синтез традиций привел к тому, что Психею стали все чаще изображать крылатой, как на греческих статуэтках.

В аллегориях популярным был мотив «вожатого», следования. Символист Д. Ф. Уаттс в картине «Любовь и Жизнь» (1885) представил традиционную интерпретацию истории Психеи как аллегии трудного пути духовного восхождения Души (Жизни), ведомой Любовью: огненный Эрос-

К. Лекка, А. Легро, Ф. Лейтон, Ж. Ф. Лематт, Э. Люминэ, К. Лотц, Б. Массон, Л. Ж. Ольнетт дю Вотне, Ж. Обер, П. П. Прюдон, Ф. Подести, У. Пэйдж, Ф. Э. Пико, А. Пьерини, П. Паладжи, Э. Пойнтер, Й. Палинк, Ж. Б. Рено, Л. Н. Руайе, И. К. Рейнхарт, Г. Рае, Д. Р. Спенсер-Стэнхоуп, А. Л. Суиннертон, С. Соломон, Э. Р. Тирион, Ф. Тишбайн, Д. Ф. Уаттс, П. Фабрис, Дж. Фуллер, Э. М. Хэйл, А. Э. Чэлон, К. Штейнер, У. Этти, Т. Ювинс, Э. Л. Мэйджор.

²²¹ Выход для символических коннотаций могла иметь только тема «женщина перед зеркалом» (Б. Моризо, Э. Мане. Уже в 1910 году П. О. Ренуар пишет «Купальщицу по имени Психея», глядящую в воду; ср. с картиной П. Туманна, ставшей торговой маркой кампании «Уайт Рок». Известен, правда, карандашный набросок П. Сезанна с автопортретом и статуей Психеи О. Пажу.

²²² Особенно это касается настенной живописи. Фрески и панно в XIX в. писали такие художники, как К. Бевилаква, П. Бодри, Э. К. Бёрн-Джонс, А. Гати, О. Ф. Горге, Й. А. Гегенбауэр, Т. Гроссе, Д. Колинсон, П. А. де Курзон, В. фон Каульбах, Н. (Николай) де Куртей, К. Мосдорф, М. Д. Оппенхайм, Дж. Б. (Иван Карлович) Скотти, С. Санти, М. фон Швинд, К. Ф. Шинкель.

Любовь, стоящий на вершине скалы, протягивает руку субливной Жизни-Психее, следующей за ним²²³.

Графика²²⁴, особенно иллюстрации²²⁵, стремилась к полюсу нарративности. В России известность получили иллюстрации Ф. П. Толстого к «Душеньке» И. Ф. Богдановича²²⁶. Скульптура, напротив, стремилась к свертыванию сюжета в символ, к максимальной обобщенности образа²²⁷. Часто только детали (лампа, стрела, сосуд Прозерпины, чаша) служат опознавательными знаками того или иного эпизода. Отсюда и крылатость Психей в «апулеевских» сценах, элемент редкий у крупных мастеров и широко распространенный у рядовых, особенно к концу века.

Психея становится желанной гостьей в жанре «часовой» скульптуры²²⁸, в большую моду входят резные камеи, в том числе с головкой Психеи, украшенной мотыльковыми крыльями. Использовались и сценки, восходящие к известным барельефам Дж. Гибсона, Б. Торвальдсена. В XIX веке барельефы на тему истории Психеи получают в скульптуре серийное выражение, создавая альтернативу фрескам и циклам картин. Р. Бегас «иллюстрировал» Апулея серией мраморных групп²²⁹. Основные сцены: полет с Зефиром (зефирами)²³⁰, сцена с лампой²³¹, новшество — Психея, разгля-

²²³ У Ж. Берже, напротив, ведущей выступает взрослая Психея, а ведомым — Амур, мальчишка с луком и повязкой на глазах. Дочь Амура и Психеи, прекрасная Волюпта с радужными крыльями, на картине Д. Н. Пейтона «Погоня за наслаждением» порхает во главе пестрой процессии преследователей. Бежит за бабочкой Амур-путто на картине А. Бёклина и т.д. Встречаются также произведения, навеянные литературными аллегориями: Отто Рунге, «Урок соловья» (1804–1805), по мотивам одноименной оды Ф. Г. Клопштока, — Психея олицетворяет соловья, обучающего Амура-путто игре на флейте, или Ф. Кампе, «Элизиум Маттисона» (1816), — Психея на берегу Леты.

²²⁴ К. Й. Агрикола, Т. Г. Вэйнрайт, Д. Гюо, В. Край, В. Камуччини, Ф. Когетти, З. Ландзингер, И. Меттенляйтер, Т. Минтроп, И. А. Рамбу, Г. Роттенхаммер, А. Т. Рободи, С. Усси, И. Г. Фюссли, Ф. Ф. фон Хетч, А. Э. Чэлон, И. Н. Эндер.

²²⁵ Работы Э. Бёрн-Джонса, М. Клингера, Ч. Рикеттса, Ф. П. Туманна.

²²⁶ Ср. иллюстрации П. Иванова и иллюстрации А. Г. Ухтомского к опере «Радость Душеньки» (1808).

²²⁷ Э. Амброз, С. Альбано, Ф. Барзаги, Р. Бегас, Ж. Ш. де Блезе, Л. Брандstrup, Г. Бергес, Дж. М. Бенцони, Э. Вольф, И. Г. Даннекер, Й. А. Йерико, Т. Кроуфорд, Э. Кейзер, Э. Дж. Кунце, Дж. Кали, Г. Лунд, Ф. Д. Мильом, П. Б. Пруа, Д. П. Пюэш, Дж. Прадье, Г. Пуги, Б. Э. Спенс, Г. Сен-Жан, Х. Ф. Тик, Б. Тадolini, П. Тенерани, Я. Татаркевич, Б. Э. Харниш, Й. Хофманн, К. Штайнгаузер, Р. Уэстмакотт, А. Фрилли, А. и Ф. Фонтана, У. Г. Филип, Ш. О. Фрекен, Т. Фрильд, Б. Э. Фогельберг, М. Эмбиль, Э. А. Эзлен.

²²⁸ Основной тип — целующаяся пара, разделенная циферблатом.

²²⁹ Хотя были авторы (П. Тенерани, А. Э. Карье-Беллэз, О. Роден), не раз обращавшиеся к образу Психеи.

²³⁰ А. Ж. Рютиль, Дж. Гибсон, Х. Бэйтс.

²³¹ Ч. Баруцци, Р. Бегас, А. Карье-Беллэз, О. Роден, В. фон Хойер.

дывающая стрелу супруга (отсылка к образу «спящей красавицы»)²³². Одно из самых знаменитых изваяний — «Психея с баночкой красоты» Б. Торвальдсена (1806), напоминающая Психею Кановы. Встречаются мистические трактовки, например, «Психея во власти тайны» (1889) Э. Берто²³³, и бюсты — предел обобщения образа²³⁴. Образ Психеи украшал не только парки и здания, но и кладбища, — традиция, восходящая еще к античным саркофагам²³⁵. Психея — «умирающая и воскресающая» героиня²³⁶. Один из лучших портретов Психеи XIX века изваял Жан-Жак (Джеймс) Прадье (1824)²³⁷.

Встречаются идиллические сценки с Амуром у ног Психеи (группа Г. Эберляйна, напоминающая живописные композиции Бодри и Ноэля), где Амур как будто обучает Психею танцевальным па («Идеальная любовь» Ж. Б. Делуа), игре на лире («Амур и Психея» в одной из ниш на фасаде венского Музея истории искусств). Сюжет последней сценки, как легко догадаться, восходит к стихотворению Гёте «Амур и Психея», в котором Психея безуспешно пытается постичь искусство танца под руководством ученых Муз, но сразу овладевает им в присутствии Амура.

Б. Образ Психеи в литературе и музыке

В 1800-е годы в Англии Мэри Тай создает аллегорическую поэму «Психея, или Легенда о любви» (1805)²³⁸, а С. Т. Кольридж — короткое стихотворе-

²³² Ср. портрет Ж. Стаупе Б. Торвальдсена, работы Х. В. Биссена и У. К. Маршалла.

²³³ Психея с лампой намерена спуститься в Аид (мотив из Лафонтена). На голове совершенно обнаженной героини загадочный головной убор с отворотами полей, напоминающими крылья (ремниисценция образа Гермеса или профилей Психеи на камеях). Ср. масонский кулон с Амуром и Психеей в виде бабочки.

²³⁴ Бюсты: П. де Виня, М. Вуда, Х. Пауэрса. Ср. «портреты» Э. Х. Бэйли, У. Тида.

²³⁵ Надгробья (в скобках автор): М. Тай (Дж. Флакسمан), И. Ф. Богдановича, Ф. Барбедьена (А. Буше), С. Д. Лоринг Гриноу (Ричард С. Гриноу), Гёте (А. Г. Штайнгаузер, эскиз Беттины фон Арним). В образе Психеи Б. фон Арним представила себя — это «автопортрет». Ср. портреты Ж. Стаупе (Торвальдсен), А. фон Гумбольдт (К. Д. Раух), Ф. Перрен (Ж. Шинар).

²³⁶ Пример — «Смерть Психеи» (1863) Карье-Беллэза с пугто-амуром, оплакивающей покойную. В руке Психеи лира. Инверсия этой сцены в живописи — «Смерть Любви» (1888) Д. Тенант.

²³⁷ Прадье придал ей эротичность, которой сознательно избегали другие скульпторы, но скрещенные на груди руки указывают и на стыдливость. В то же время мотылек на локтевом сгибе иначе мотивирует этот жест (Психея боится спугнуть бабочку) и придает естественность позе, создавая ощущение мгновения, прекрасного в своей быстротечности, а крылья мотылька, «отражаясь» в линиях скрещенных рук, интегрируют весь образ.

²³⁸ Тай сослалась на Апулея, Марино, Лафонтена, Мольера и Э. Спенсера (источник, не связанный с историей образа Психеи), но и сама проявила изобретательность: «Под покровительством рыцаря героиня попадает в башню утра-

ние «Психея» (1808)²³⁹. В России поэт А. Ф. Мерзляков пишет поэму «Амур в первые минуты его разлуки с Душенькою», а балетмейстер Ш. Л. Дидло ставит балет «Амур и Психея» (1809) на музыку К. А. Кавоса. Через год балерина Данилова (Психея) умирает, по преданию — от безнадёжной любви к танцовщику Дюпору (Амуру). К. Н. Батюшков отозвался на эту смерть эпитафией, в которой приписал гибель «второй Душеньки» зависти Венеры [Батюшков: I, 381]. На стихи Мерзлякова Батюшков откликнулся ехидными строками в «Видении на берегах Леты» (осень 1809), где также упомянул и Богдановича «Между Психеи легкокрылой / И бога нежной красоты». Батюшков «топит» Мерзлякова в Лете за то, что «Амур у него на 70 страницах плачет» [Батюшков 1989 1: 373]. Тогда же Батюшков сочиняет антологическую миниатюру «Пафоса бог, Эрот прекрасный...», возможно, экфразис группы Шоде «Купидон и бабочка» (1807). Но его Эрот «даёт красавицам уроки», обрывая бабочке крылья [Батюшков 1989 1: 370], а у Шоде — просто подносит бабочку к розе (возможно, Батюшков не видел скульптуру Шоде вблизи). Завершила декаду опера Д. Э. Стивенсона «Психея» (1810).

В 1810-е годы В. А. Жуковский переводит «песню» Ф. фон Маттисона «Элизиум» (1812)²⁴⁰, а В. Т. Нарезный в романе «Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814) выводит «италиянского живописца», торговавшего портретами дочери Ангелики, «прелестной девицы лет пятнадцати» [Нарезный 1983 1: 509–510]. Затем Чистяков становится секретарем овдовевшей генеральши Бываловой и возлюбленным незнакомки, скрывающей свое лицо. Терзаемый любопытством, «как Апулеева Психея», князь рассматривает лицо возлюбленной, которая оказывается генеральшей.

Тогда же Гёте встречает Марианну Юнг (Виллемер) и пишет «Блаженное томление» (1814), в котором «хочет воспеть живое, что тоскует по смерти в огне», по «высшему совокуплению», «как бабочка»: смерть есть «зачатие» в новый мир, и до тех пор, пока человек этого не поймет, он

ченной Радости, бежит оттуда, ведомая Невинностью, встречает Тщеславие, под влиянием которого попадает в башню Гордыни. <...> Апофеоз всей поэмы — приглашение Венеры взойти на небеса <...>, в царство божественной любви» [Саркисова 2002: 68].

²³⁹ Кольридж противопоставляет жребий бабочки рабскому жребию человека, пресмыкающегося по земле.

²⁴⁰ Сбросив покров тела, Психея входит в сумрачную рощу Гения смерти и летит с Гением (тем же?), к берегам Леты. Сперва образы лишены явности и четкости, все погружено в полусон, затем Психея пьет воду забвенья и в новом блеске летит к очарованным холмам, обретая бессмертие, юность и красоту. Элизиум встречает Психею, как мир — Афродите и весну, лес — Селену, пробудившую возлюбленного Эндимиона (параллель к самой Психее). Отсутствующего Амура отчасти дублируют гении (или гений).

«всего лишь хмурый гость на темной земле»²⁴¹. Гёте словно откликается на «Эвтаназию» (ок. 1807–1824) Дж. Г. Байрона, где даже Психею, возлюбленную²⁴², поэт не хочет видеть в смертный час, поскольку и она его покинет. В Германии идет пародийная опера «Амур и Психея» (1817) Ф. Кауэра на либретто К. Мейсля, в Дании — водевиль Й. Л. Хейберга «Посвящение Психеи» (1817). Дж. Китс в «Оде Психее» (1819) вызывается быть ее жрецом.

В 1820-е годы краткое изложение истории Психеи мы находим в «Смерти Сократа» (1823) А. де Ламартина²⁴³. История Психеи, изображенная на кубке с цикутой, внушает философу оптимизм и дает повод для нравоучения. В новелле Л. Й. Арнима «Рафаэль и его соседки» (1824) Психея — контекстуальный синоним Музы и Мадонны [Чавчанидзе 1997: 98–99]. В письмах Беттины фон Арним (урожд. Brentano) к Гёте появляется тема памятника ее любви-дружбе к (с) Гёте, где она будет изображена в виде Психеи-ребенка, выражающей тайну своей души в звуках лиры. Возможно, это намек на «параболу» Гёте «Амур и Психея» (ок. 1821–1827), в которой музы были не в силах обучить Психею лирике, а пламенный взгляд Амура обучил мгновенно²⁴⁴. А. С. Пушкин сочиняет «Оду его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825), где Хвостова приветствуют боги и гении, а «Псиша, в образе Иполита Богдановича, ему завидует» [Пушкин 1977 2: 72]. Т. фон Якоб (в замужестве Робинсон), писавшая под псевдонимом Тальви, выпускает сборник новелл «Психея» (1825). С 1826 года выходит ежемесячник А. Дюма «Психея»²⁴⁵. Денис Давыдов развивает образ Психеи в стихах 1829 года, обращенных к С. А. Кушкиной, — «Душенька»²⁴⁶ и «NN». Уже в «Душеньке» очевидна аллюзия на сцену пробуждения от летейского сна²⁴⁷ и первую группу Кановы, в «NN» появляется

²⁴¹ Гёте рассчитывает на понимание «мудрых», имеются в виду знатоки суфизма, но «суфизм» поэт трактовал по-своему [Гёте 1975 1: 499].

²⁴² Ср. в «Паломничестве Чайльд Гарольда» (1816): «Психеи пояс распустил Эрот» [Байрон: 98].

²⁴³ В 56 строках излагается любовная линия, от знакомства с таинственным любовником до преступления. Сюжет искупления резюмирован в нескольких строках, а тема преследования Венеры опущена.

²⁴⁴ Это скорее связано с ситуацией 1814 года и любовью к М. Юнг (Виллемер): «Любовь за одну ночь выковала из приятного маленького талантыца подлинный талант» [Людвиг: 445].

²⁴⁵ Здесь печатались Ш. Нодье, А. де Шатобриан, М. Деборд-Вальмор, В. Гюго и др.

²⁴⁶ Косвенная отсылка к «первому живописцу» Психеи в эпиграфе «Душеньки» из статьи Жуковского «Рафаэлева Мадонна. Из письма о Дрезденской галерее» (1821).

²⁴⁷ Она — «изгнанница небес» «в глуши земного заточенья», которая может откликнуться только на незримое явление «воздушного гостя», «немеющего

имя Кановы и приметы его второй группы, но лишь для того, чтобы развенчать сотворенный идеал, — поэт нуждается не в холодной идеальной красоте, которой «не сродни крылатый бог», а в живой любви.

В 1830-е годы Пушкин в «Повестях Белкина» (1830) регулярно обращается к теме брака «с препятствиями». В финальной «Барышне-крестьянке» реминисценция «Душеньки» Богдановича в эпитафии («Во всех ты, Душенька, нарядах хороша») подсказывает, что это очередная «новая Психея»²⁴⁸. А через год Пушкин женится на Н. Н. Гончаровой, прозванной Д. Ф. Фикельмон «Психеей» [Вересаев: 122, 128]. Дж. Ливерати ставит в Лондоне оперу «Амур и Психея» (1831). Т. Мур в «Летнем празднике» (1831) изображает маскарад с участием маски-Психеи. Лондонский театр Адельфи ставит бурлеск «Купидон» (1832)²⁴⁹. Денис Давыдов пишет нечто вроде антологической эпитафии (1833), запечатлев явление Психеи-пери в «высшем свете», не то на Олимпе, не то в Аиде²⁵⁰. У Н. В. Гоголя в «Портрете» (1833–1834) художник Чартков уничтожает свою «Психею» или «любовь Психеи» (во второй редакции), которую принимают за портрет светской девицы, — из корыстных соображений придает ей черты обычного портрета и продает. Датский поэт Ф. Палудан-Мюллер пишет лирико-драматическую поэму «Амур и Психея» (1834)²⁵¹. На третьем году по смерти Гёте выходит «Переписка Гёте с ребенком» (1835) Бет-

от слез», стремящегося заглядеть свою вину и поцелуем «пробудить в груди волненья» [Давыдов 1987: 52].

²⁴⁸ Лиза разыгрывает «маскарад», но переодевается не в наряды всех стран и времен, как у Лафонтена и Богдановича, а простой крестьянкой и «Душенькой»: она заставляет Алексея Берестова, уездного «Амура», пережить все душевные муки, связанные с необходимостью мезальянса, преодолением самодурства родителей, необходимостью тайных встреч. Правда, здесь «Психея», а не «Амур», требует: «Дай мне слово, <...> что ты никогда не будешь искать меня в деревне или расспрашивать обо мне. Дай мне слово не искать других со мной свиданий, кроме тех, которые я сама назначу» [Пушкин 1977 6: 108]. В итоге «Амур» хочет действовать открыто и решительно, «крестьянка» производится в благородное звание, и все заканчивается счастливым браком. Реминисценции из того же сюжета можно найти и в другой истории, рассказанной девицей К. И. Т., изложенной в повести «Метель».

²⁴⁹ В заглавной роли блистала Л. Юнг, известная по сохранившемуся портрету в сценическом костюме.

²⁵⁰ Вошла, как Психея, томна и стыдлива,
Как юная пери, стройна и красива, —
И шепот восторга бежит по устам,
И крестятся ведьмы, и тошно чертям! [Давыдов 1987: 54].

²⁵¹ Палудан-Мюллер видел в этом сюжете иллюстрацию двойственности природы человека, раздираемого стремлениями к религиозному идеалу и к мирским благам одновременно.

тины фон Арним с ее эскизом монумента Гёте и себе²⁵². В отношениях с Гёте Беттина отводила себе роль Психеи и Миньоны, последовательно конструируя свой образ в книге.

В 1840-е годы В. де Лапраде выпускает поэму в трех песнях «Психея» (1841), уведомляя читателя, что у него смысл античной басни согласован с идеями Книги Бытия и Евангелия. С Библией соотнесено и стихотворение Г. Гейне «Психея» (ок. 1827–1844): Психея-Европа наказана восемнадцатью веками страданий за то, что один раз увидела бога²⁵³. Для О. Бальзака Психея — пример «женского любопытства»²⁵⁴, а в рассказах Эдгара По — идеализированный образ, который могут разрушить очки — или откровенная пародия²⁵⁵. В лирике По «лампу Психеи» держит в руках гомеровская Елена, влекущая к себе лирического героя-странника²⁵⁶, как райский образ; в стихотворении «Улялюм» Психея — это экстериоризированная душа поэта.

В. Г. Белинский критикует Пушкина за высокомерное отношение к толпе, источнику «таинственной психеи народной жизни»²⁵⁷. Казалось бы, это значение не актуально для интересующей нас традиции, но мы впоследствии встретим сходные образы у О. Э. Мандельштама и Цветаевой. А. Григорьев в «Песне духа над хризалидой» (1845) развивает идейно-тематиче-

²⁵² Выручка от продажи книги должна была пойти на возведение памятника. Гёте предстает у нее «Зевсом», восседающим на троне, в правой руке которого — лавровый венец, в левой — массивная лира. Невидимых струн лиры касается обнаженный младенец женского пола, наступающий (чтобы дотянуться до струн) на ноги величавому олимпийцу. Крылья мотылька указывают на то, что младенец — Психея.

²⁵³ Очевидно, что Гейне иронизирует над проповедью смирения и аскетизма, которые, по его мнению, хороши только в виде наказания, но поэт отрицает не религию, а историческое христианство; он видит смысл христианской любви более широко — в контексте своих пантеистических взглядов.

²⁵⁴ В «Мнимой любовнице» (1842) сплетни разжигают в главной героине «любопытство не менее сильное, чем у Психеи».

²⁵⁵ В новелле «Очки» (1844) подслеповатый герой влюбляется в женщину, не замечая разницы в возрасте, что приводит к комической развязке. В абсурдно-сатирическом рассказе «Как писать рассказ для “Блэквуда”» Сьюки Зенобия, журналистка и синий чулок, утверждает, что носит имя Психеи.

²⁵⁶ «К Елене» (1831–1845). Возможно, это подтекст стихотворения О. Э. Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»

²⁵⁷ «Сочинения Александра Пушкина» (1844), статья пятая: «Не только поэты <...>, но и сами жрецы, с которыми Пушкин сравнивает поэтов, не имели бы никакого значения, если б набожная толпа не сопредоставляла алтарям и жертвоприношениям. Толпа, в смысле массы народной, есть прямая хранительница народного духа, непосредственный источник таинственной психеи народной жизни» [Белинский 1976 6: 288].

ский комплекс, связанный с метафорой душа-бабочка²⁵⁸, и косвенно отсылает к моменту пробуждения Психеи от стигийского сна. Неведомый «дух» выступает в роли путеводного «гения»²⁵⁹. К. Г. Карус в исследовании «Психея, к истории развития души» (1846) развивает идею всеобщей одушевленности и понятие «бессознательного»²⁶⁰. Как и в случае с Белинским, кажущаяся удаленность этого факта от художественной традиции мнима. Карус и сам был художником, гетеанцем, его характеристики души с интересом были восприняты литературной средой. Интуиции Каруса нашли своеобразную параллель в поэтической теории и практике Эдгара По, сознательно апеллировавшего к «подводному течению смысла», а у Цветаевой мы впоследствии найдем идею «невыразимой» Психеи.

В 1850-е годы О. Бурнонвиль ставит балет «Психея» (музыка Э. Хелстеда), А. Адан — комическую оперу «Жиральда, или Новая Психея» (либретто Э. Скриба), действие которой происходит в Испании XVIII века²⁶¹. В «Современнике» (1854, № 2) появляются творения Козьмы Пруткова, в том числе каталог штампов «Честолюбие»:

Дайте мне ступню Психеи,
Сапфы женственный стишок,
И Аспазьины затеи,
И Венерин поясок!

Выдвижение ступни (прозаизм) в качестве атрибута Психеи неожиданно²⁶² и рассчитано на юмористический эффект «непреднамеренного каламбура», но легко соотносится с мотивом странствий Психеи, легкостью поступи

²⁵⁸ К бабочке-душе (Психее), заключенной в хризалиде (куколке) обращается дух, соблазняя разными привлекательными вещами, все более и более интимного характера, но требуя взамен активности (святого восстания, пробуждения, следования за собой) и предупреждая об испытаниях.

²⁵⁹ Здесь слышны отзвуки платоновской концепции Эроса. Ср. «Элегию II» (1805–1814) Д. В. Давыдова, где поэт призывает возлюбленную «не чуждаться благого поученья бессмертного вождя» [Давыдов: 32].

²⁶⁰ Карус, универсальный гений и друг Гете, связывал душу, как с животным, так и с растительным миром. Тело, по его представлениям, есть душа на бессознательной ступени развития, болезнь же — нарушение единства души и тела. Его книгу хотел перевести на русский язык Ф. М. Достоевский.

²⁶¹ Во второй половине века «новые» и «современные» Психеи встречаются довольно часто. Маргинальный случай — «Лоэнгрин» Р. Вагнера, который вызвал упреки в алогизме: рыцарь запрещает супруге спрашивать о его настоящем имени, а после нарушения запрета бросает. Вагнер ссылался на историю Зевса и Семелы (явление бога в истинном облике убило героиню), а Э. Шюрэ в книге о Вагнере — на историю Психеи. Ср. также с «Психеей» Мольера и Корнеля.

²⁶² Ничто не мешало заменить «ступню» на «крылья», «лампу», «урну»: «Дайте крылья (лампу) мне Психеи». Перестановка «мне» в третью позицию возможна (ср.: «Дайте силу мне Самсона...»).

Психеи-бабочки и привычной иконографией (обычно из-под драпировки Психеи выглядывают только ступни). У. Теккерей в романе «Ньюкомы» (1855) упоминает Психею как элемент уже старомодного паркового декора. Э. Леви (А. Л. Констан) в книге «Учение и ритуал высшей магии» (1856) утверждает, что Апулей — маг, «Золотой осел» — роман о магии, лампа и кинжал — магические инструменты, а история Психеи — вариант мифа о Еве, Прометее и им подобных героях, поплатившихся за то, что они грубо «сорвали покров» с высоких тайн. Одна за другой идут комические постановки²⁶³.

В 1860-е годы Г. Х. Андерсен, вдохновленный итальянскими впечатлениями, пишет новеллу «Психея» (1861)²⁶⁴, в чем-то близкую эпизоду из «Портрета» Гоголя. Трагедия художника в обоих случаях связана с тем, что реальность (модель) отнимает у художника его мечту; в обоих произведениях герои гибнут, поддавшись искушению (корысти, оскорбленного чувства): один продает свою «Душу», другой от нее отказывается. В «Отверженных» (1862) Гюго Психея — один из эпитетов Фантины (кн. III, глава 3), портрет которой будто списан с «Психеи» Прадье²⁶⁵. В многотомном «Земном рае» (1868–1870) прерафаэлит У. Морриса история Психеи — одна из двадцати четырех поэм-новелл на античные и отчасти средневековые сюжеты, циклизированные по примеру Боккаччо и Чосера.

В 1870-е годы Психея продолжает появляться на сцене преимущественно в комических постановках²⁶⁶. Современная героиня появляется в новеллах 1875 года Э. Хэйла «Современная Психея» и Т. Шторма — «Психея»²⁶⁷. Приблизительно в это время писалась «Бичуемая Психея» К. Мейе-

²⁶³ В 1857 году Шарль Луи Амбруаз Тома пишет трехактную комическую оперу «Психея» на стихи Жюль Барбье и Мишеля Кара. В лондонском театре Адельфи идет пьеса Чарльза Селби «Арлекин и любовь Купидона и Психеи». Огюст Пилати (А. П. Джулиано) сочиняет музыку к «Амуру и Психее» неизвестного нам либреттиста.

²⁶⁴ Она рассказывает о начинающем скульпторе, влюбленном в прекрасную патрицианку (sic!), послужившую Рафаэлю моделью Психеи и Мадонны. Юноша создает ее мраморный образ, надеясь пробудить в ней ответные чувства. Отказ становится для него трагедией, он закапывает статую Психеи в саду и принимает монашеский постриг. Но Психею находят после его смерти, потому что Психея-душа — бессмертна.

²⁶⁵ «Суд любви <...> скорее вручил бы этому канзу приз за кокетливость, нежели за целомудрие, <...> под тканями и лентами вы чувствовали статую и в этой статуе — живую душу. <...> Это целомудренное удивление и есть оттенок, отличающий Психею от Венеры» [Гюго 1972 4: 151–153].

²⁶⁶ В 1873 году в Новом Орлеане и Сент-Луисе ставился бурлеск Ф. Г. Нортон «Купидон и Психея».

²⁶⁷ Мария купается во время шторма, начинает тонуть, теряет сознание. Франц выносит ее обнаженную на берег и создает «Спасение Психеи» (ср. эпизод с попыткой Психеи утопиться). Узнав себя в скульптуре на выставке, Мария

ра и «Психея» (1875) К. Хилларда²⁶⁸. Наконец, вышла «Психея» (1875) Дж. Прати, итоговый сборник лирики крупнейшего итальянского неоромантика²⁶⁹.

В 1880-е годы Ш. М. Янг публикует «Любовь и Жизнь, старинную повесть в одежде XVIII века» (1880)²⁷⁰, С. Даффилд — стихотворение «Психея»²⁷¹, австрийский поэт Р. Хамерлинг — поэму в шести частях «Амур и Психея», датский композитор Вильгельм Гаде — кантату «Психея» (1882). В оперетте А. Салливена и У. Гилберта «Принцесса Ида, или Замок Адамант» (1884) появляется леди Психея, профессор гуманитарных наук, отчасти наследница Сьюки Зенобии Эдгара По. В роман У. Патера «Марий-эпикурец» (1885) сказка Апулея вошла полностью в переводе автора. Р. С. Бриджес опубликовал первую редакцию монументальной поэмы «Эрос и Психея: эпическая поэма в двенадцати частях» (1885; 1894); С. Франк написал симфоническую поэму «Психея» (1886). К. М. Фофанов в «Думе в Царском Селе» (1889) предается ностальгии по прошлому, описывая парки с амурами и психеями, которых он аттестует приблизительно так, как авторы учебников — Душеньку И. Ф. Богдановича:

То пруд блеснет, прозрачный как хрусталь,
То статуя Амура иль Психеи
На вас глядит, кокетливо грустя, —
Столетнее бездушное дитя! <...> [Фофанов 1962: 267].

В 1890-е годы в России А. И. Куприн пишет рассказ «Психея» (1892) о сумасшедшем гениальном скульпторе, влюбленном в свое создание и «оживляющем» его силой своего сознания (погибающем в психиатрической лечебнице), во Франции А. де Ренье выпускает сборник «Роща Психеи» (1894), Л. Марсолло — стихотворную комедию «Повязка Психеи» (1894), а А. Франс — книгу-эссе «Сад Эпикура» (1894), где противопоставляет Психею и женщину как таковую. Э. Роде пишет исследование «Психея. Культ души и вера в бессмертие у греков» (1894). В Аргентине Ф. Аргреавес создает оперу «Психея». В Германии М. Энгельманн публи-

пугается, но появление Франца и предложение руки и сердца рассеивают ее страхи.

²⁶⁸ Стихотворение о том, что нельзя посягать на последнюю тайну сердца, дабы не изгнать из нее божественную любовь.

²⁶⁹ В одноименном сонете он воспевае Психею, обращаясь к ней с речью, в которой связывает себя с мыслью, со всем серьезным и значительным, а Психею — со всем, что эту мысль наполняет, покрывает, делает привлекательной, участвуя в постижении жизни и жизни вечной.

²⁷⁰ Ср. с названием картины Дж. Ф. Уаттса «Любовь и жизнь», написанной пятью годами позже (1885).

²⁷¹ Судьба мотылька, попавшего под дождь, — повод для предостережения легкомысленному сердцу.

кует весенний «фестшриффт» «Эрос и Психея» (1897)²⁷². В США Т. А. Эдисон запечатлевает на киноплёнке сюжет «Амур и Психея» (1897)²⁷³. В России В. Я. Брюсов пишет стихотворение «Психея» (1898) о чувствах Психеи, вступающей в круг богов, высокомерный и развратный «бомонд», где она должна страдать от ностальгии по «дням земных утех, / Где есть печаль и стыд, где вера есть в святыни!» [Брюсов 1987 1: 69]. В Голландии Луи Куперус создает аллегорическую повесть-сказку «Психея» (1899), получившую статус хрестоматийного произведения. Она представляет собой мир реализованных метафор и условных образов: царевна Психея ходит полуобнаженной и носит за спиной крылья, на которых не может взлететь, она влюблена в «облако-лошадку» Химеру и т.д. Последней из поэм XIX века следует назвать «Эроса и Психею» (1900) Г. Г. Мейера.

5. XX век (первая треть)

Фрески выходят из моды, в живописи, графике и скульптуре образ Психеи становится более редким²⁷⁴. Известен цикл панно М. Дени для особняка И. А. Морозова в Москве (1907–1909). Г. Сеньяк в духе переслащенного академизма представил серию портретов Психеи, блаженствующей во дворце Амура. Поздний прерафаэлит У. Ватерхауз изобразил Психею ищущую: открывающую дверь в таинственный сад Амура и открывающую крышку «ларца Пандоры»²⁷⁵. Эдвард Мунк в своих картинах 1907 года «Психея и Амур» и «Купидон» вольно или невольно, но по своему передал сюжеты двух групп Кановы.

В скульптуре заметный мотив составляют полеты Психеи с Зефиром и Амуром, в частности — подражания картинам В. Бугро. Тема Психеи продолжается в творчестве Родена, но самые выразительные группы принадлежат датчанину Р. Тайнору. Это в частности его скульптура «Летающие Эрос и Психея» (1920–21), передающая экстатический восторг влюбленного Амура. Все шедевры искусства, классические и новейшие, активно ти-

²⁷² Здесь действуют Пелон, король Крита, его супруга Астрейя, его дочь Психея, Теофил, жрец Аполлона, и Эрос, ученик жреца, которого Психея видит во сне «богом Любви».

²⁷³ Простенький танцевальный номер сестер Леандер продолжительностью в двадцать восемь секунд.

²⁷⁴ *Живопись*: Г. фон Бёттингер, Р. Банни, Дж. У. Ватерхауз, Дж. Дункан, Ф. В. Кальб, У. С. Кендалл, С. Г. Метьярд, Э. Мунк, О. Ренуар, Г. Сеньяк, А. Фогеро, О. Хартманн; *графика*: Б. Арцыбашев, Г. фон Бёттингер, Ж. де Бюшер, П. Гудмэн, Д. Маллок, Д. Мотерсоул, М. Э. Прайс, Э. Стрэттон, К. Фрыч, Г. Дж. Форд; *декорации* А. Н. Бенуа и др.; *скульптура*: А. Годе, К. П. Дженни-уэйн, Ш. Лемуан, Э. Мариотон, П. Мэншип, Г. Маркс, В. Марч, О. Роден, Дж. С. Сарджент, Р. Тайнор, Г. Хеннинг, Р. Хольбе,

²⁷⁵ В английской традиции сосуд, вынесенный Психеей из Аида, получает форму ларца.

ражируются в это время в виде открыток, слайдов для волшебного фонаря и т.д.

В 1900-е годы в Мюнхене ставится опера М. Ценгера «Эрос и Психея» (1901). А. А. Блок в дневниковой записи января 1902 года пророчит «апостолам» символизма «слияние с прежним источником и страданий, и просветлений», не важно, «залетит ли в их «сумрак» «с зеленеющих полей» Психея, или сойдет на них божественный «экстаз» Плотина и Соловьева» [Блок 1960 7: 27]. В том же году выходит сборник Вяч. Иванова «Кормчие звезды» со стихотворением «Психея», представляющим собой экфразис античного изображения, где Эрос подвергает Психею огненным мукам.

В Суворинском театре ставится одноактный «Сон Психеи» Л. Марсолло (в оригинале «Повязка Психеи») в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник (1903). М. Швоб публикует сборник «Лампа Психеи»²⁷⁶ (1903), а М. А. Волошин, поклонник Швоба, в стихотворении «Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо...» (1904) пишет: «Лампу Психеи несу я в руке — / Синее пламя познания» [Волошин 1995: 86]²⁷⁷. Иванов выпускает сборник «Прозрачность» (1904) с миниатюрой «Пан и Психея», тоже напоминающей собой экфразис. И. Ф. Анненский публикует сборник «Тихие песни» (1904), куда входит парафраз пушкинского «Город пышный, город бедный...» — стихотворение «Трактир жизни», где весь «классицизм» заменяет фигура Психеи: «Вкруг белеющей Психеи / Те же фикусы торчат...» [Анненский 1990: 66]. Польский писатель Е. Жулавский издает драматическую поэму «Эрос и Психея» (1904) в семи картинах, историософскую притчу, рассматривающую мировую историю через призму мифа об Эросе и Психее. Постановке пьесы Жулавского в России в 1907 году препятствует цензура [ИРДТ: 346].

В пьесе Жулавского перед нами проходят картины Греции, Рима, Средневековья, Ренессанса, Великой французской революции, современности, мрачного будущего человечества²⁷⁸. Меняются конфликты, но разыгрывается тот же миф: Психея стремится найти супруга, преодолевая сопротивление грубой материи, воплощенной в фигуре Блакса, своего слуги²⁷⁹. Психея постоянно оказывается в положении «маргинала», в конфликте со

²⁷⁶ Собрание остроумных сценок из античной жизни, объединенных любовной темой.

²⁷⁷ Контекстуальным синонимом «лампы Психеи» оказывается у Волошина «нить Ариадны», связующая миры.

²⁷⁸ Подробнее в нашей статье [Войтехович 2002б].

²⁷⁹ Герои воплощают три начала бытия: Бога, Душу и Материю. Материя — главное препятствие на пути Души к Богу. Блакс продолжает линию сестер Психеи и гонительницы Венеры, он виновник того, что Психея нарушила запрет и увидела лицо Эроса. Познав облик Эроса, Психея и Блакс становятся бессмертными и должны вместе искать Бога, но они идут разными путями, а противоборство их оказывается содержанием человеческой истории.

«здравым смыслом» и практической пользой, она постепенно деградирует, нисходя в «ад» мертвой материи. Но падение ее не бесконечно; чем больше она угнетена, тем сильнее сопротивляется. Это начало движущееся, изменчивое, способное оступиться, но стремящееся к идеалу. Мы видим ее в роли аркадской царевны, «сумасшедшей» певицы, «еретички»-монахини, «аморальной» княгини эпохи Возрождения, мятежницы на парижских баррикадах, содержанки старого банкира, государственной преступницы. В предпоследней картине она поджигает дом Блакса²⁸⁰. Воцарение Блакса приводит к тому, что мир начинает умирать²⁸¹, и Блакс вынужден прибегнуть к помощи Психеи, которая его убивает кинжалом²⁸². На землю возвращаются первоначальные времена и Эрос во всем своем величии²⁸³.

В пьесе многое идет от Платона: и идея Эроса-вожатого (ориентира, указующего душе путь к своему истоку и Богу), и идея метемпсихоза, которая послужила композиционным приемом, объединившим семь отдельных сюжетов (ставились лишь шесть). Но Эрос у Жулавского значительнее, чем у Платона, именно он создал мир из хаоса. Одним из лейтмотивов пьесы становится образ совместного полета Эроса и Психеи в «зарю», в «заоблачный простор с лазурной синевою» [Жулавский 1906: 17, 142].

Иванов подхватывает мотив «лампы Психеи» в одном из сонетов цикла «Золотые завесы» (1907), представляющем собой как бы внутренний монолог божества, комментирующего действия крадущейся с лампой Психеи. Героиня разглядывает повествователя, а затем, будучи покинута, отправляется в приступе страстного желания разыскивать его с тою же лампой (эта часть дана как пророчество). Для Иванова Психея — воплощение женского начала; по сути, оно сводится им к слепой энергии, пробуждающей духовность мужского начала, которое, в свою очередь, восполняет женское начало до целого единой души. Эту теорию Иванов изложил в статье «Ты еси» (1907)²⁸⁴. А. Курти ставит в 1909 году балет «Психея» на

²⁸⁰ Поджог, устроенный Психеей в шестой картине, — яркий символ бунта. Но зарево пожара отсылает и к заре, из которой, по преданию, родилась Психея, и которая аккомпанировала ее предчувствиям грядущего «жениха». Сочетание мистики с революционностью не казалось противоестественным в начале XX века.

²⁸¹ Умиравший без Психеи мир кажется отзвуком сцены из Апулея, где чайка фискалит Венере на Амуре.

²⁸² Видимо, сцена царевубийства и была запрещена цензурой.

²⁸³ Эрос является в образе неизвестного бога, грека в эпоху Рима, Христа, рыцаря Солнца, придворного ренессансного княжества, французского аристократа, современного молодого человека. В конце он открывает еще одно свое имя — Смерть (древний мотив, символом которого является Эрос с опущенным факелом). О двух ипостасях Эроса, восходящих к платоновской схеме, спорят во втором действии Психея (странствующая певица) и гетера Лаида.

²⁸⁴ Символическими двойниками Психеи оказываются Изида, Менада, самаритянка, блудница, Амуре — Озирис, Дионис, истинный муж, Христос. Инвариант-

музыку А. Моуля в театре «Альгамбра» (Лондон). Театр В. А. Неметти на сцене театра Корша представляет «Эроса и Психею» Жулавского в шести (sic!) картинах (12.10.1909). Вероятно, одну картину пришлось снять по цензурным соображениям.

В 1910-е годы Саша Черный в стихотворении «Амур и Психея» (1910) сатирически излагает сюжет современной Психеи²⁸⁵. Ш. Моррас публикует сборник стихов «Ради Психеи» (1911). В нескольких театрах ставится «Псиша» (1911) Ю. Д. Беляева²⁸⁶. Дебюсси пишет соло для флейты «Флейта Пана» (другое название «Сиринга») (1913), предназначенное для балета на тему истории Психеи. Футуристы в манифесте «Слово как такое» (1913) заявляют, что прежние «речетворцы слишком много разбирались в человеческой “душе” (загадке духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи», а так как последние «больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками “Психее”, то она умерла в одиночестве» [Манифесты: 139]. Здесь, несомненно, присутствует пародийный намек на классический сюжет и его интерпретации. Скорее всего, упоминание «Психеи» — шпилька в адрес Вяч. Иванова, но здесь случай Иванова становится знаком всей генерации поклонников «мистической юбки» («Вечной Женственности» и т.п.).

Жизнь Психеи в музыке продолжается. Э. Паладиль и Ш. Кеклен пишут романс «Психея» на слова Корнеля из балета-трагедии «Психея», М. Дюпре — кантату «Психея» (1914). В Дрездене ставится опера Э. д'Альбера «Мертвые глаза» (1916), тексты к которой написаны Г. Г. Эверсом и М. Генри, где слепая главная героиня воображает себя «Психеей», а своего мужа Эросом, что и приводит к трагедии, когда она прозревает; искуплением становится добровольное ослепление²⁸⁷. В. А. Багадуров пишет опе-

ный смысл этих сюжетов видится в том, что бессознательная, экстагическая, страстная, вдохновенная часть сознания ищет и своей энергией пробуждает от сна-смерти-самозабвения сознательную (духовную) мужскую часть сознания, которая должна осознать свою связь с Богом, Небом, Отцом, осознать Его волю как свою [Обатнин 2000: 26].

²⁸⁵ Наивная девушка навещает корнета Петрова, исцеляющего раны любви в венерической палате.

²⁸⁶ В пьесе «бывшая крепостная актриса Лиза Огонькова, ставшая премьершей <...> театра в Петербурге, приезжает в деревню, чтобы уговорить помещика отпустить на волю ее жениха Ивана, первого танцора домашнего крепостного театра. <...> Лиза пытается похитить жениха, но неудачно. Барин смягчается только при получении письма и алмазной табакерки от Екатерины II» [ИРДТ: 96].

²⁸⁷ Слепая Миртокля влюблена в своего уродливого мужа Арцезия, римского посланника в Иудее, и воспевает свою любовь как любовь Психеи к Эросу (эта ария часто исполняется отдельно). Иисус из Назарета возвращает ей зрение, и она принимает Аврелия Гальбу, друга Арцезия, за своего мужа. Арцезий в приступе ревности убивает Гальбу, а Миртокля узнает правду от горничной

ру «Эрос и Психея» (1915; клавир 1916), вероятно, на текст Жулавского. Поэмой Жулавского интересовался и Дж. Пуччини. Написанная на ее слова пятиактная опера Л. Ружицкого (1917) «Эрос и Психея» считается главным достижением польского модернизма в опере.

М. А. Кузмин пишет в 1917 году стихотворение «Девочке-душеньке» на рождение Е. Б. Прониной-Лишневецкой²⁸⁸. В стихотворении О. Э. Мандельштама «Когда октябрьский нам готовил временщик...» (1917) Психея — путеводительница А. Ф. Керенского и контекстуальный синоним России, которая спускается за героем-мессией в преисподнюю. В стихотворении М. И. Цветаевой «Не самозванка — я пришла домой...» (1918) Психея — «я» лирической героини, желающей вернуть утраченный дом и счастье. Вяч. Иванов откликается на претензии футуристов в книге «Кручи» (1919), сетуя в разделе «Кризис искусства» на «утрату Психеи, некогда жившей в слове, — внутренней формы последнего» [Иванов 1919: 107].

Начало 1920-х годов отмечено скачком популярности образа Психеи в русской поэзии. Несколько огрубляя картину, можно связать это с ностальгией по уходящей культуре. В стихотворении «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920) Мандельштам описывает сцену нисхождения души в Аид, сочетая мотивы, известные по Гомеру, Вергилию, Апулею²⁸⁹ и, может быть, — Мольеру с Корнелем (см. выше). В. Ф. Ходасевич в стихотворении «К Психее» (1920) любит свою крылатую Психеей: «Я сам себе целую руки / Сам на себя не нагляжусь» [Ходасевич 1989: 130]. Цветаева в стихотворении «Психея» (1920) дает портрет Н. Н. Пушкиной, а в «Старинном благоговенье» (1920) излагает историю «современной Психеи» минувшей эпохи. В стихотворении «Психея! Бедная моя!...» (1921) Ходасевич развивает тему возвышенной хрупкости Психеи, которая и открывает возможность «тайнослышанья», и обременяет этой возможностью. Цветаева в стихотворении «Душа, не знающая меры...» (1921), напротив, ничуть не жалеет хрупкой души-бабочки и жаждет для нее огнен-

и, чтобы спасти любовь, ослепляет себя лучами солнца. Она лжет Арцезию, что никогда не видела его.

²⁸⁸ Первоначальное название «Психейная душа». Душеньке пророчится среди прочего и «шумокрылый Эрот» «в хаки» или «в демократическом пиджачке» [Кузмин 1996: 339].

²⁸⁹ Синопис: когда полная жизни Психея спускается в Аид и видит его безжизненных обитателей, ждущих от нее милости в обмен на безделки, когда она видит свое дыхание на зеркале и то, чем может стать в этом мире, она колеблется, идти ли ей дальше. Тени жаждут жизни, которую видят в Психее, или хотя бы жертвенной крови, — тогда они смогут говорить и пожаловаться на свою долю (ср. в «Одиссее» и «Энеиде»). Нечто вроде «баночки духов» Психея должна получить от Персефоны (по Апулею). «Лепешка медная» — образ, составленный из лепешки Психеи (для Цербера) и «обола Харона» (с паронимической отсылкой к лепте и Лете). Возможны отсылки к «Элизиуму» Жуковского. Ср. [Ошеров 2001: 284].

ных мук (памятуя о «Святом томлении» Гёте). Н. Агнивцев включает в сборник «Мои песенки» (1921) стихотворение о розовом алькове, где мраморной Психее «что-то шепчет, млея» мраморный Эрос²⁹⁰.

В цикле «Песни о душе» из сборника М. А. Кузмина «Параболы» (1922) мелькают мотивы Психеи как возлюбленной Амура и души-бабочки²⁹¹. В «Стансах» (1922) Ходасевича продолжается тема «тайнослышанья» Психеи. Н. Агнивцев посвящает сборник «Блистательный Санкт-Петербург» (1923) А. Ф. Перегонец, «Петербургской Психеи этих стихотворений» [Агнивцев 1923: 3]. Цветаева печатает книгу стихов «Психея. Романтика» (1923)²⁹².

Испанский композитор М. де Фалья пишет в 1924 году песню «Психея» на стихи Ж. Ж. Обри о пробуждении Психеи. Эрос и Психея появляются в опере Э. Крженека «Орфей и Эвридика» на либретто О. Кокошки (1926). Л. Вьерн пишет «Психею» (1926), сочинение для голоса и оркестра. После смерти Пьера Луиса был опубликован найденный в его бумагах неоконченный роман «Психея» (1925). К. Вагинов в стихотворении «Психея» (1924) описывает «ложе брачное» влюбленных, прошедших «бурю и войну». Образ Психеи в разных ипостасях проходит лейтмотивом через многие его стихи 1926 года²⁹³.

Концом 1920-х мы хотели бы закончить наш обзор. В 1928 году немецкая писательница М. Карлвайс публикует роман «Амур и Психея в пути», антреприза И. Рубинштейн ставит на сцене парижской Оперы балет «Свадьба Психеи и Амура» (музыка И. С. Баха в обработке А. Онеггера, хореография Б. Ф. Нижинской, декорации А. Н. Бенуа), Тэффи упоминает статуэтку Амура и Психеи в рассказ «Счастье», а юный Н. П. Гронский обсуждает достоинства Апулея в переписке с Цветаевой. Последним ярким фактом описываемой традиции в России становится публикация в 1929 году «Золотого осла» Апулея в непревзойденном переводе М. А. Кузмина.

²⁹⁰ Это поза характерна: Психея не смотрит на Амура, а слушает его.

²⁹¹ См.: «Вот барышня под белою березой...», «Врезанные в песок заливы...». В последнем девочка-душа, бежавшая «полсотни лет», слышит над головой песенку Психеи: «Я пестрых крыльев не имею, / Но не поймал меня никто!» [Кузмин 1996: 481]. Это инверсия одной из эпиграмм Мелеагра (AP, V, 57), где Психея утверждает, что может сбежать, потому что у нее есть крылья.

²⁹² В этом году слово Психея было на слуху. Н. А. Бердяев в книге «Смысл истории» пишет о вкладе греков в разработку идеи бессмертия, употребляя и слово «психея» (явно пренебрегая делением на «психею» и «пневму»), а Б. П. Вышеславцев делает в Риме доклад о русском национальном характере, импровизируя на тему русских вариаций «мифа» об Эросе и Психеи, преломленных в русских сказках. Русский Эрос по Вышеславцеву — Иван Царевич, а русская Психея — Василиса Премудрая, «красота и мудрость запредельная, потусторонняя» и т.д.

²⁹³ «Психея», «Ночь», «Два пестрых одеяла».

В 30-е годы слово Психея постепенно исчезает из активного лексикона литературы и искусства²⁹⁴.

²⁹⁴ В 1930-е годы Психея появляется в отдельных стихотворениях Вагинова; Г. Иванов в книге «Распад атома» (1938) включает «Психею», генеральскую дочь, в эротические фантазии своего низменного героя, наследника Башмачкина и Поприщина. Наконец, Лорд Бернерс в 1939 году пишет балетную сюиту «Купидон и Психея» (1939).

ПРИЛОЖЕНИЕ II

ПСИХЕЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЦВЕТАЕВОЙ. ХРОНОЛОГИЯ²⁹⁵

1918

Апрель. «Не самозванка — я пришла домой...»
— Возлюбленный! — Ужель не узнаешь?
Я ласточка твоя — Психея! [СС1: 394].

30 апреля. «Нá тебе, ласковый мой, лохмотья...» [СС1: 401].

1919

25 декабря 1918 — 23 января 1919. «Приключение».
Картина первая «Капля масла» [СС3: 459–464].

Ноябрь. Запись «(Встреча с Ланном.)»

Ко мне: — «да ведь Вы же — Душа, чистойшей воды — Психея...»

и — ласково:

— Психеюшка! [ЗК2: 224].

1920

Начало марта. «Психея»

Бабочкой ночной — Психея! <...>

Под руку поэт — Психею

По трепещущим ступенькам

Провожает. <...> [СС1: 508–509].

Между 19 марта и 2 апреля. «Старинное благоговенье»

Она, Психеи бестелесней,

Читает стих Экклезиаста

И не читает Песни Песней [С1: 511].

17 декабря (ст. ст.). Письмо А. И. Цветаевой:

«Аля — не очень большая, худая, светлая, — Психея» [СС6: 193].

1921

27 февраля (ст. ст.). Письмо С. Я. Эфрону:

«Але 8 л<ет>. Невысокая, узкоплечая, худая, Вы — но в светлом. Похожа на мальчика. — Психея» [Семья: 284].

1922

1923

[*Февраль*]. Проза «Земные приметы»:

Преподносить свои стихи голосом <...>, использовать Психею для успеха?! <...> Поэт в плену у Психеи, актер Психею хочет

²⁹⁵ В перечень входят все известные нам упоминания Психеи (включая однозначные аллюзии) и характеристики сборника «Психея. Романтика». Цитаты даются сокращенно. Упоминания сборника «Психея. Романтика» без характеристик не приводятся.

взять в плен. Наконец, поэт — самоцель, покоится в себе (в Психее) [СС4: 519].

«Для меня тебя в тебе нет, ты вся во мне». Так думает поэт о своей Психее, это не мешает ей выходить замуж и любить другого, но ее замужество, в свою очередь, не мешает и не может помешать поэту [СС4: 526].

11 марта. «Послание» (цикл «Федра»)

<...> Нельзя, припадая к устам,

Не припасть и к Психее, порхающей гостье уст... [СС2: 173].

Письмо Р. Б. Гулю:

«А куда-нибудь в Болгарию отдавать — они всю Психею (меня то есть) выбросят» [СС6: 526].

30 апреля. Записка С. Я. Эфрону на лекции Р. Штейнера

«Если Шт<ейнер> не чувствует, что я (Психея!!!) в зале — он не ясновидящий» [ЗК2: 284].

[Май]. Сборник «Психея. Романтика» (Берлин, 1923).

30 июня. Письмо А. В. Бахраху.

«Вы спрашиваете, где же я в “Психее”: в Мариуле или в Мانون, — и: “Бдение — или Бессонница?”» [СС6: 562].

20 июля. Письмо А. В. Бахраху.

«Психею мы любим Психеей, Елену Спартанскую мы любим глазами <...> Психея вне суда — ясно? Елена *непрестанно* перед судьями» [СС6: 568].

25 июля. Письмо А. В. Бахраху.

«Дружочек, то, что Вы говорите о Психее и Елене — слова цельной и неделимой сущности <...> Все эти деления на тело и дух — жестокая анатомия на живом, выборничество, эстетство, бездушие» [СС6: 577–578]. Ср. [СТ: 193].

27 июля. Письмо А. В. Бахраху.

«Знайте, что моя мысль и сердце неустанно с Вами, <...> Все это проще, чем “Елена” и “Психея”» [СС6: 582].

Ок. 31 июля. Отрывки.

Психеи неподсудной.

—

Будьте живы и лживы, — живите жизнь!

Обыгрывайте Психею! [СТ: 199].

10 сентября. Письмо А. В. Бахраху.

«Я могу вести десять отношений <...> и каждого <...> уверять, что он — единственный. А малейшего поворота головы от себя — не терплю. Мне БОЛЬНО, понимаете? Я ободранный человек, <...> Все спадает, как кожа, а под кожей — живое мясо или огонь: я: Психея» [СС6: 607].

[Октябрь–ноябрь]. Строка.

Психею и песню [ЗК2: 323].

5 декабря. Запись в дневнике.

«Психее (в жизни дней) остается одно: хождение по душам (по мукам). Я ничего не искала в жизни (вне-жизни мне всё было дано) кроме Эроса, не человека а бога, и именно бога земной любви. Искала его через души» [СТ: 271].

1924

Ок. 5–11 августа. набросок «Над колыбелью твоею — где ты?..»

...Над колыбелью тв

Многое, многое станет явным —

Psyche: прошедшая сквозь тела

: чем стала и чем была [СТ: 321].

6 ноября. Письмо О. Е. Колбасиной-Черновой.

«[М. Слоним] заговорил о “Психее” Родэ, к<отор>ую мне проиграл месяца четыре назад, причем “Психей” этой нигде не мог найти, ибо запомнил и требовал “Элладу”, — я рассмеялась» [СС6: 687].

27 декабря. Письмо О. Е. Колбасиной-Черновой. О «Психее» Э. Родэ. «Двухтомный (800 стр<аниц>) ученый труд, сухой, sans génie. Мне, в итоге, важно, кто пишет, а не о чем! А здесь — никто, и Психея не встает. Тело, из к<оторо>го Психея отлетела, — вот его книга. С удовольствием бы продала» [СС6: 702].

1925

25 января. Письмо О. Е. Колбасиной-Черновой.

«“Психею” прочла вчера же вечером. Прелестная вещь. Почти слово в слово наш “Аленький цветочек”. И книжка прелестная. Теперь у меня две “Психей” (не считая своей) — 800-страничная слонимовская (Rohde) и крохотная Ваша. А настоящей нет нигде — в воздухе. Да! попутная мысль: душу мою я никогда не ощущаю внутри себя, всегда — вне себя, за окнами. <...> И когда я срывалась с места и уходила — это она звала» [СС6: 715].

30 января. Запись.

«Есть вещи, которые можно только во сне. Те же — в стихах. Некая зашифрованность сна и стиха, вернее: обнаженность сна = зашифрованности стиха. Что-то от семи покрывал, внезапно сорванных.

—
Под седьмым покрывалом — ничего: Ничто: воздух: Психея. Будемте же любить седьмое покрывало (“искусство”» [СТ: 330].

18 марта. Запись.

«Вот уж не Психея! Непременно — глазами увидеть. Да я, наоборот, глаза закрываю!» [СТ: 375].

Ок. 22–26 апреля. Запись.

«У всех по-разному разрывается душа и у всех по-одинаковому нарывает палец. Есть, конечно, еще мой *ответ* на эту боль, но это уже корректив *Психеи*: не палец — по-разному, а мы (она) по-разному» [СТ: 358].

Август. «Герой труда».

«И тайна его разительного неуспеха во всем, что касается женской Психеи <...> в изъятии женщины из круга человеческого <...> Было у Брюсова всё: и чары, и воля, и страстная речь, одного не было — любви. И Психея — не говорю о живых женщинах — поэта миновала» [СС4: 39].

[*Конец года*]. «Мои службы».

«Моя бальная Психея! Почему не вы <...> встретили Пушкина? <...> Стать богиней плодородия, быв Психеей, — Наташа Ростова — не грех? <...> Ах, взмах розового платья о колонну!

Захлестнута колонна райской пеной! И Ваша — Афродиты, Наташи, Психеи — по крепостным скользящим плитам — лирическая стопа! [СС4: 457].

В одной из зал — прелестная мраморная Психея. Настороженность души и купальщицы» [СС4: 475].

1926

9 мая. Письмо Р.-М. Рильке. О книгах «Стихи к Блоку» и «Психея. Романтика».

«Вот мои книги <...> до меня их не было. (На свете — не на столе!) [СС7: 57].

6 июня. «Попытка комнаты».

Прислуживают — жесты

В Психеинном дворце [СС3: 117].

10 июля. Письмо Б. Л. Пастернаку.

«Пойми меня: ненасытная исконная ненависть Психеи к Еве, от которой во мне нет ничего. А от Психеи — всё. Психею — на Еву! Пойми водопадную высоту моего презрения. (Психею на Психею не меняют.) Душу на тело. <...>

Стреляться из-за Психеи! Да ведь ее никогда не было (особая форма бессмертия)» [СС6: 263–264].

27 сентября. Письмо В. Б. Сосинскому. О Вере Андреевой.

«Добрая, красивая, естественная великанша-девочка, великанёнок, простодушная амазонка. Такой полной природы, такого существования вне умственного, *при уме*, я никогда не встречала и не встречу. От Психеи — ничего, *Ева до Адама* — чудесная. <...> ничего от головы: одно (блаженное) дыхание» [СС7: 84].

1927

1928

5 сентября. Письмо Н. П. Гронскому.

«Апулеем умилена. Знала эту сказку с детства, она была у меня в немецкой мифологии, как всё в революцию — утраченной. Не перечитывала давно. В памяти моей слилась с “Аленьким цветочком”» [Гронский 2003: 100].

7 сентября. Письмо Н. П. Гронскому.

«Прочла Психею. Как — по латински! Сказано всё без остатка. <...> Хорошая сказка — и прекрасный символ (Психея (Душа) соперница Венеры. Психеей (Душой) плененный Амур. Душа на Красоту: коса на камень). Но — как весомо, как осязаемо, как земно. Сказка, которую нужно написать заново: одухотворить — Душу. <...>

(По моему «Аленький цветочек» — помимо эпизода с Венерой — точь-в-точь то же. Но — насколько лучше!)» [Гронский 2003: 104].

15 сентября. Письмо Н. П. Гронскому. О «Дафнисе и Хлое» Лонга.

«Одно — любовь от взгляда, другое — от прикосновения. Франческа, Джульета, — всё лики *Психеи*. Поэтому — трепет от строк. В лепете Джульеты и молчании Франчески трепет крыл бабочки. <...> И все-таки, я не ошиблась, посылая тебе эту книгу. <...> Ведь она *по тону* родная сестра Апулеевой Психее. (Чортовы римляне: что Психея, что Хлоя — им все одно.) И именно этот тон (все латинство ВО ВСЕМ, ЧТО НЕ МЫСЛЬ) мне непереносим» [Гронский 2003: 123–124].

1929

Февраль. «Несколько писем Райнер Мария Рильке». О Беттине фон Арним и Гёте.

Психея, играющая у ног не Амура, а Зевеса, Зевес, клонящийся не над Семелой, а над Психеей [СС5: 320].

12 сентября. Письмо Р. Н. Ломоносовой. Об А. С. Эфрон.

У меня есть ее 5-летние (собственноручные) записи, рисунки и стихи того времени (6-летние стихи в мой книжке «Психея», — «Стихи дочери», которые многие считают за мои, хотя совсем не похожи) [СС7: 314].

1930

1931

3 июня. «Моя судьба — как поэта» (запись).

Приехав, издаю Ремесло <...>, Царь-Девуцу <...> и Психею (сборник, по примете романтики), купленную Гржебиным еще в России [СС4: 600].

1932

20–25 мая. Из набросков эссе о любви.

“Les yeux bandés, ne sachant avec qui nous sommes, Amour et Psyché enfin (Psyché — l’âme-même!) oui, Psyché l’aima et comment, aurait-elle pu ne pas aimer l’Amour-même?”

Oui, mais ne sachant pas avec qui on est, ne sach<ant> pas *le nom*, on sait avec qui on est, sait on, sait sans rien savoir, on adore l’un et on abhorre l’autre, et la peau est toujours la même<,> l’instrument”<.>

[Повязка на глазах, кто с нами неизвестно, в общем — Амур и Психея (Психея — сама душа!), да, Психея любит его, и как может она не любить самого Амура?

Да, но не зная кто, не зная *имени*, знают кто, знают его, знают ничего не зная, обожают одного и ненавидят другого, а кожа всё та же, инструмент] [ЗК2: 398].

1933

4 апреля. Письмо Ю. П. Иваску.

«Психея <...> единственная из моих книг — не этап, а сборник, составленный по приметам явной романтики, даже романтической темы. Чуть ли не по руслу физического плаща. В том же 16 г. у меня были совершенно иступленные стихи (и размеры), от которых у меня сейчас волосы дыбом» [СС7: 381].

1934

3 апреля. Письмо Ю. П. Иваску.

«Психея <...> составлена мной по примете чистого и даже женского лиризма (романтизма) — из разных времен и книг. Она — не этап, а итог. В нее напр<имер> не вошла вся моя тогдашняя — русская, народная стихия — а как бывшая!

Просто Гржебин в Москве 1921 г. заказал небольшую книжку. Я и составила Психею <...>. Выделила данную, эту, такую себя» [СС7: 394].

[*Не определить*]. «Пленный дух». Об Асе Тургеневой.

«И мое свадебное путешествие, год спустя, было только хождение по ее — Аси, Кати, Психеи — следам» [СС4: 233].

«Была Психея, стала Валькирия» [СС4: 253].

1935

11 октября. Письмо Ю. П. Иваску.

«Психея <...> избранные стихи, выбранные по примете романтики: *чистой* душевности. <...> *не* этап: не часть пути, а, если хотите, вечное сопутствие» [СС7: 400].

1936–1939

1940

[*Неизвестно*]. Записка.

«Обласкайте девочку, она — душенька, и даже “Душенька” — Псиша — Психея» [Тагер 1988: 499].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1.

1. **Арка 1992:** Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступ. статья, сост., подгот. текстов, пер. и примеч. К. М. Азадовского. СПб., 1992.
2. **БП-65:** *Цветаева М. И.* Избранные произведения / Сост., подгот. текстов, прим. А. Эфрон и А. Саакянц. М.; Л., 1965.
3. **Гронский 2003:** *Цветаева М., Гронский Н.* Несколько ударов сердца / Подгот. текста Ю. И. Бродовской, Е. Б. Коркиной. М., 2003.
4. **ЗК1–2:** *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. / Сост., подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой. М., 2000–2001.
5. **Книги:** *Цветаева М. И.* Книги стихов / Сост., комм., статья Т. А. Горьковой. М., 2004.
6. **Поэзия 1–5:** *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы: В 5 т. / Сост. и подгот. текста А. Сумеркина. Прим. В. Швейцер и А. Сумеркина. Н.–У., 1980–1990.
7. **Психея 1979:** Цветаева М. Психея. Paris, 1979.
8. **Родзевич:** *Цветаева М. И.* Письма к Константину Родзевичу / Подготовила Е. Б. Коркина. Ульяновск, 2001.
9. **Семья:** *Цветаева М. И.* Неизданное. Семья: История в письмах / Сост. и коммент. Е. Б. Коркиной. М., 1999.
10. **СиП:** *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. Е. Б. Коркиной. Л., 1990.
11. **СС1–7:** *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. М., 1994–1995.
12. **СТ:** *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. М., 1997.

2.

13. **Агнивцев 1923:** *Агнивцев Н. Я.* Блистательный Санкт-Петербург. Берлин, 1923.
14. **Андреев 1991:** *Андреев В.* Воспоминания-лекция о Марине Цветаевой // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Годы эмиграции. М., 2002. С. 171–177.
15. **Андреев 2002:** *Андреев В.* Неотступна, как стужа, ты беспокойней... // Посвящается Марине Цветаевой: Сб. стихов. М., 1991. С. 44.
16. **Анненский 1990:** *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
17. **Апулей 1956:** *Апулей.* Метаморфозы в XI книгах / Перев. М. А. Кузмина под ред. С. П. Маркиша (кн. I–III, VII–XI) и А. Я. Сыркина (кн. IV–VI); коммент. С. П. Маркиша // Апулей. Апология. Метаморозы. Флориды. М., 1956. С. 99–316; 395–426.
18. **Апулей 1988:** *Апулей.* Метаморфозы, или Золотой осел / Перев. М. А. Кузмина // Апулей. «Метаморфозы» и др. сочинения / Сост. и научн. подгот. текста М. Гаспарова; Коммент. Н. Григорьевой. М., 1988. С. 112–302; 365–386.
19. **Батюшков 1989 1–2:** *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989.

20. **Башкирцева 1999:** *Башкирцева М.* Дневник / Перев. Л. Я. Гуревич. М., 1999.
21. **Белинский 1976:** *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 6. М., 1976.
22. **Белкина 1992:** *Белкина М.* Скращение судеб. Изд. 2-е, доп. М., 1992.
23. **Белый 1990:** *Белый А.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Поэзия; Проза. М., 1990.
24. **Блок 1960 1–8:** *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960–1963.
25. **Богданович 1957:** *Богданович И. Ф.* Стихотворения и поэмы. Л., 1957.
26. **Брюсов 1987 1–2:** *Брюсов В. И.* Сочинения: В 2 т. М., 1987.
27. **Вересаев 1936:** *Вересаев В.* Пушкин в жизни: В 2 т. Т. 2. М., 1936.
28. **Волошин 1989:** *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989.
29. **Волошин 1995:** *Волошин М.* Стихотворения и поэмы. СПб., 1995.
30. **Волошин 1999:** *Волошин М. А.* Из литературного наследия. II. СПб, 1999.
31. **Гейне 1956–1959 1–10:** *Гейне Г.* Собрание сочинений: В 10 т. Л., 1956–1959.
32. **Давыдов 1987:** *Давыдов Д. В.* Стихотворения. Проза. Дурова Н. А. Записки кавалерист-девицы. М., 1987.
33. **Державин 1975:** *Державин Г. Р.* Стихотворения. М., 1975.
34. **Державин 1987:** *Державин Г. Р.* Анакреонтические песни. М., 1987.
35. **Жулавский 1906:** *Жулавский Е.* Эрос и Психея. Драматическая поэма: В 7 действиях / Перев. А. Френкеля. Киев, 1906.
36. **Иванов 1910:** *Иванов К. А.* Сокращенный курс истории древнего мира (для реальных училищ и женских гимназий). Изд. 6-е. СПб., 1910.
37. **Иванов 1919:** *Иванов Вяч.* Кручи // Записки мечтателей. Пб., 1919. С. 103–117.
38. **Иванов 1995 1–2:** *Иванов В. И.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. СПб, 1995.
39. **Кузмин 1996:** *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 1996.
40. **Лафонтен 1964:** *Лафонтен Ж.* Любовь Психеи и Купидона. М.; Л., 1964.
41. **Лосская 1992:** *Лосская В.* Марина Цветаева в жизни. Неизданные воспоминания современников. М., 1992.
42. **Мандельштам 1991:** *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1991.
43. **Мандельштам 1997:** *Мандельштам О. Э.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1997.
44. **Манифесты 2001:** Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М., 2001.
45. **Мольер 1913:** *Мольер Ж. Б.* Полное собрание сочинений Мольера: В 4 т. Т. 4. СПб., 1913.
46. **Нарежный 1983 1–2:** *Нарежный В. Т.* Собрание сочинений: В 2 т. М., 1983.
47. **Незеленов 1912:** *Незеленов А. И.* История русской словесности: В 2 ч. Ч. 2. С древнейших времен до Карамзина. Изд. 21-е. М., 1912.
48. **Павлова 1964:** *Павлова К.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964.
49. **Пастернак 1990:** Переписка Бориса Пастернака. М., 1990.
50. **По 1988:** *По Э. А.* Стихотворения. М., 1988.
51. **Прутков 1974:** *Прутков К.* Сочинения Козьмы Пруткова. М., 1974.
52. **Пушкин 1977–1979 1–10:** *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977–1979.
53. **Рильке 1999:** *Рильке Р. М.* Проза. Письма / Перев. с нем. Харьков; М., 1999.
54. **Саводник 1913:** *Саводник В.* Краткий курс истории русской словесности. С древнейших времен до конца XVIII века. М., 1913.

55. **Святополк-Мирский 2003:** *Святополк-Мирский Д.* Рец.: Марина Цветаева. Молодец: Сказка. Прага: Пламя, 1924 // Марина Цветаева в критике современников. В 2 ч. Ч. 1: 1910–1941 годы. Родство и чуждость. М., 2003. С. 242–247.
56. **Слоним 2002:** *Слоним М.* О Марине Цветаевой // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Годы эмиграции. М., 2002. С. 90–145.
57. **Тагер 1998:** *Тагер Е. Б.* Из воспоминаний о Марине Цветаевой // Тагер Е. Б. Избранные работы. М., 1988. С. 494–507.
58. **Тургенев 1962:** *Тургенев И. С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. М., 1962.
59. **Фокин 1981:** *Фокин М. М.* Против течения. Л., 1981.
60. **Фофанов 1962:** *Фофанов К. М.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962.
61. **Франс 1958:** *Франс А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М., 1958.
62. **Ходасевич 1989:** *Ходасевич В. Ф.* Стихотворения. Л., 1989.
63. **Цветаева А. 1995:** *Цветаева А. И.* Николай Миронов / Прим. С. Айдиняна // Новый Мир. 1995. № 6. С. 144–160.
64. **Цветаева А. 2002:** *Цветаева А. И.* Воспоминания. Изд. 5-е. М., 2002.
65. **Шиллер 1955–1957 1–7:** *Шиллер Ф.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1955–1957.
66. **Эпиграммы 1993:** Греческая эпиграмма / Подг. Н. А. Чистякова. СПб., 1993.
67. **Эфрон 1989:** *Эфрон А. С.* О Марине Цветаевой. М., 1989.
68. **Aruleius 1959:** *Aruleius.* Metamorphosen oder der goldene Esel: Lateinisch und deutsch von Rudolf Helm. Berlin, 1959.

Исследования

1.

69. **Аверинцев 1997:** *Аверинцев С. С.* Мария Магдалина // Мифы народов мира Мифы народов мира: В 2 т. М., 1997. С. 117–119.
70. **Азадовский 1994:** *Азадовский К. М.* Цветаева, Рильке и Беттина фон Арним // Столетие Цветаевой: Материалы симпозиума. Oakland, 1994. С. 61–76.
71. **Антонов 1979:** *Антонов В. В.* Живописцы-декораторы Скотти в России // Русское искусство второй половины XVIII – первой половины XIX в.: Мат. и исслед. М., 1979. С. 69–107.
72. **Бахтин 2000:** *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. II. Апулей и Петроний // Эпос и роман. СПб., 2000. С. 38–57.
73. **Боровикова 1998:** *Боровикова М.* К вопросу о реконструкции брюсовского мифа М. Цветаевой (на материале эссе <Герой труда> // Русская филология. 9: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 1998. С. 171–180.
74. **Боровикова 1999:** *Боровикова М.* Андрей Белый в «Пленном духе» М. Цветаевой // Русская филология. 10: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 1999. С. 105–112.
75. **Боровикова 2003:** *Боровикова М.* Цветаева и Ахматова: вокруг последнего стихотворения Марины Цветаевой // Блоковский сборник XVI. Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту, 2003. С. 142–156.
76. **Венцлова 1997:** *Венцлова Т.* Собеседники на пиру: Статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997.

77. **Войтехович 1999:** *Войтехович Р. С.* Психея в творчестве Цветаевой борисоглебского периода // Борисоглебье Марины Цветаевой: Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1998): Сб. докл. М., 1999. С. 202–209.
78. **Войтехович 2001а:** *Войтехович Р. С.* К постановке проблемы «Цветаева и Гераклит» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV. Новая серия. Тарту, 2001. С. 236–246.
79. **Войтехович 2001б:** *Войтехович Р. С.* Три заметки на тему «Цветаева и Волошин» // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–13 октября 1999): Сб. докл. М., 2001. С. 144–157.
80. **Войтехович 2002а:** *Войтехович Р. С.* История и миф в ранней драматургии М. Цветаевой (пьесы цикла «Романтика» 1918–1919 гг.) // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, VIII: История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. С. 252–267.
81. **Войтехович 2002б:** *Войтехович Р. С.* Цветаева и Жулавский // На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–12 октября 2001 года): Сб. докл. М., 2002. С. 145–152.
82. **Войтехович 2003:** *Войтехович Р. С.* Цветаева как Elementargeist // «Чужбина, родина моя!»: Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой: Одиннадцатая цветаевская международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–11 октября 2003 года): Сб. докл. М., 2004. С. 366–388.
83. **Гаспаров 1992:** *Гаспаров М.* От поэтики быта к поэтике слова // Марина Цветаева. Статьи и тексты. *Wiener Slawistischer Almanach Sbd.* 32. Wien, 1992. С. 5–16.
84. **Гаспаров 1997:** *Гаспаров М. Л.* «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой // Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 3 т. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 168–186.
85. **Гура 1997:** *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
86. **Дацкевич, Гаспаров 1992:** *Дацкевич Н. Г., Гаспаров М. Л.* Тема дома в поэзии Марины Цветаевой // *Здесь и теперь*. 1992. № 2. С. 116–130.
87. **Дзуцева 1998:** *Дзуцева Н. В.* М. Цветаева и Вяч. Иванов: Пересечение границ // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 3. Иваново, 1998. С. 150–159.
88. **Древиц 1991:** *Древиц И.* Беттина фон Арним: Биография. / Пер. с нем. С. Тархановой. М., 1991.
89. **Ельницкая 1990:** *Ельницкая С.* Поэтический мир Цветаевой: Конфликт лирического героя и действительности. Wien, 1990.
90. **Ельницкая 2004:** *Ельницкая С. И.* Статьи о Марине Цветаевой. М., 2004.
91. **Зубова 1980:** *Зубова Л. В.* Семантика художественного образа и звука в стихотворении М. Цветаевой из цикла «Стихи к Блоку» // *Вестник Ленинградского ун-та. Сер. истории, языка и литературы*. 1980. Вып. 2. С. 55–61.
92. **Зубова 1985:** *Зубова Л. В.* Традиции стиля «плетение словес» у Марины Цветаевой («Стихи к Блоку», 1916–1921 гг., «Ахматовой», 1916 г.) // *Вестник Ленинградского ун-та. Сер. истории, языка и литературы*. 1985. Вып. 2 (9). С. 47–52.

93. **Зубова 1987:** *Зубова Л. В.* Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой: (Семантический аспект): Учеб. пособие. Л., 1987.
94. **Зубова 1988:** *Зубова Л. В.* Художественный билингвизм в поэзии М. Цветаевой // Вестник Ленинградского ун-та. Сер. истории, языка и литературы. 1988. Вып. 4 (23). С. 40–45.
95. **Зубова 1989:** *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., 1989.
96. **Зубова 1995:** *Зубова Л. В.* Словотворчество в поэзии Марины Цветаевой: Проблемы интерпретации окказионального словообразования. Учебное пособие по спецкурсу. СПб., 1995.
97. **Зубова 1997:** *Зубова Л.* «Сверхбессмысленнейшее слово» в «Поэме конца» М. Цветаевой // День поэзии Марины Цветаевой: Сб. статей. Åbo/Turku, 1997. С. 49–57.
98. **Зубова 1999:** *Зубова Л. В.* Язык поэзии Марины Цветаевой: (Фонетика, словообразование, фразеология). СПб., 1999.
99. **Зубова 1998:** *Зубова Л. В.* Парадоксальный эпитет Марины Цветаевой // «...Всё в груди слилось и спелось» / Пятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1996 года). Сб. докл. М., 1998. С. 207–216.
100. **Иванов 1994:** *Иванов В. В.* «Поэма Воздуха» Цветаевой и образ семи небес (тезисы) // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: Вторая международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–10 октября 1994 г.): Сб. докл. М., 1994. С. 20.
101. **Киперман 1992:** *Киперман Ж.* «Пророк» Пушкина и «Сивилла» Цветаевой: (Элементы «поэтической теологии и мифологии») // Вопросы литературы. М., 1992. № 3. С. 94–114.
102. **Клинг 2001:** *Клинг О. А.* Поэтический мир Марины Цветаевой. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 2001.
103. **Кнабе 1996:** *Кнабе Г. С.* Гротескный эпилог классической драмы. Античность в Ленинграде 20-х годов. М., 1996.
104. **Коркина 1987:** *Коркина Е. Б.* Лирический сюжет в фольклорных поэмах Марины Цветаевой // Русская литература. 1987. № 4. С. 161–168.
105. **Коркина 1990:** *Коркина Е. Б.* Поэмы Марины Цветаевой: (Единство лирического сюжета): Автореф. канд. дис. Л., 1990.
106. **Кудрова 1997 1–2:** *Кудрова И.* После России: В 2 т. М., 1997.
107. **Кудрова 2002:** *Кудрова И.* Путь комет: Жизнь Марины Цветаевой. СПб., 2002.
108. **Кузнецова 1996:** *Кузнецова Т.* Цветаева и Штейнер: Поэт в свете антропософии. М., 1996.
109. **Лаврова 2000:** *Лаврова С. Ю.* Художественно-лингвистическая парадигма идиостиля Марины Цветаевой: Автореф. докт. дис. М., 2000.
110. **Лебедева 1996:** *Лебедева М. С.* Стихотворный цикл М. Цветаевой «Иоанн» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 2. Иваново, 1996. С. 143–144.
111. **Лонго 2001:** *Лонго А. П.* Марина Цветаева и Каролина Павлова // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений / Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–13 октября 2000 года). Сб. докл. М., 2001. С. 114–126.

112. **Лотман 1970:** *Лотман Ю.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970.
113. **Лотман М. 1996:** *Лотман М.* Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). Таллинн, 1996.
114. **Лютлова 2004:** *Лютлова С. Н.* Марина Цветаева и Максимилиан Волошин: Эстетика смыслообразования. М., 2004.
115. **Ляпон 2001:** *Ляпон М. В.* Семантика парадокса // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений / Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–13 октября 2000 года). Сб. докл. М., 2001. С. 255–263.
116. **Ляпон 2002:** *Ляпон М. В. К. Г. Юнг — М. Цветаева: воображаемый диалог // Век и вечность. Марина Цветаева и поэты XX века: Сб. науч. работ. Вып. 1.* Череповец, 2002. С. 4–15.
117. **Малкова 2000:** *Малкова Ю. В.* Своеобразие мифологизма в творчестве М. И. Цветаевой 20-х годов: («После России» — «Молодец» — «Федра»): Автореф. канд. дис. СПб., 2000.
118. **Маслова 2001:** *Маслова М. И.* Мотив родства в творчестве Марины Цветаевой. Орел, 2001.
119. **Мейкин 1997:** *Мейкин М.* Марина Цветаева: Поэтика усвоения / Пер. с англ. С. Зенкевича. М., 1997.
120. **Мелетинский 1994:** *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М., 1994.
121. **Мусатов 2000:** *Мусатов В.* Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000.
122. **Обатнин 2000:** *Обатнин Г.* Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. М., 2000.
123. **Осипова 2000:** *Осипова Н. О.* Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. Киров, 2000.
124. **Осокин 2002:** *Осокин М. Ю.* Рецепция сюжета об Амуре и Психее в России XVIII века: Сен-Фуа и Кольтеллини // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». Сер. “Symposium”. Вып. 26. СПб., 2002. С. 150–152.
125. **Ошеров 2001:** *Ошеров С.* Найти язык эпох. М., 2001.
126. **Петкова 1994:** *Петкова Г. Т.* Поэтика лирического цикла в творчестве Марины Цветаевой: Автореф. канд. дис. М., 1994.
127. **Пирс 2000:** *Пирс Ч.* Начала прагматизма / Перев. с англ., пред. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. СПб., 2000.
128. **Померанц 1991:** *Померанц Г. С.* Слово-Психея // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исслед. и мат. М., 1991. С. 389–398.
129. **Пропп 1998:** *Пропп В. Я.* Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.
130. **Ревзина 1977:** *Ревзина О. Г.* Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы конца» М. Цветаевой // Тр. по знаковым системам. Вып. 9. Тарту, 1977. С. 62–84.
131. **Ревзина 1981:** *Ревзина О. Г.* Структура поэтического текста как доминирующий фактор в раскрытии его семантики // Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wien, 1981. С. 49–65.
132. **Ревзина 1992:** *Ревзина О. Г.* Горизонты Марины Цветаевой // Здесь и теперь. 1992. № 2. С. 98–116.

133. **Ревзина 1994:** *Ревзина О. Г.* «Поэма воздуха» как художественный текст и как интертекст // «Поэма воздуха» Марины Цветаевой / Вторая международная научно-тематическая конференция (9–10 октября 1994 г.). Сб. докл. М., 1994. С. 54–69.
134. **Ревзина 1995:** *Ревзина О. Г.* Марина Цветаева // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 305–362.
135. **Ревзина 1999:** *Ревзина О. Г.* Самосознание Цветаевой в борисоглебский период // Борисоглебье Марины Цветаевой / Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1998 года). Сб. докл. М., 1999. С. 103–109.
136. **Ронен 1992:** *Ронен О.* Часы ученичества Марины Цветаевой // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 177–190.
137. **Саакянц 1982:** *Саакянц А.* Из книг Марины Цветаевой // Альманах библиофила. Вып. 13. М., 1982. С. 84–114.
138. **Саакянц 1997:** *Саакянц А. А.* Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1997.
139. **Саакянц 2002:** *Саакянц А. А.* Твой миг, твой день, твой век: Жизнь Марины Цветаева: Жизнь и творчество. М., 2002.
140. **Савинская 1997:** *Савинская Л. Ю.* К истории картин из собрания Н. Б. Юсупова в ГМИИ им. А. С. Пушкина // Введение в храм. М., 1997. С. 551–561.
141. **Саркисова 2002:** *Саркисова Н. М.* Романтический образ апулеевской Психеи в поэме Мэри Тай «Психея» // *Studia philologica*. Вып. 5. Минск, 2002. С. 65–70.
142. **Северская 1988:** *Северская О. И.* Паронимическая аттракция в поэтическом языке М. Цветаевой // Проблемы структурной лингвистики. 1984: Сб. науч. трудов. М., 1988. С. 212–223.
143. **Седых 1973:** *Седых Г. И.* Звук и смысл: О функциях фонем в поэтическом тексте: (На примере анализа стихотворения М. Цветаевой «Психея») // Науч. доклады высш. шк. Филологические науки. 1973. № 1. С. 41–50.
144. **Серман 1957:** *Серман И. З. И. Ф. Богданович* // Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957. С. 5–42.
145. **Скакун 2001:** *Скакун А. А.* «Душенька» И. Ф. Богдановича: критика или апология масонства? // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. Сер. “Symposium”. Вып. 17. СПб., 2001.
146. **Смирнов, Рыкова 1964:** *Смирнов А. А., Рыкова Н. Я.* Лафонтен и его повесть «Любовь Психеи и Купидона» // Лафонтен Ж. Любовь Психеи и Купидона. М.; Л. 1964. С. 123–133.
147. **Смит 1998:** *Смит А.* Песнь пересмешника: Пушкин в творчестве Марины Цветаевой. М., 1998.
148. **Сомова 1997:** *Сомова Е. В.* Личность поэта, природа и назначение поэтического творчества в художественной концепции М. И. Цветаевой: Автореф. канд. дис. М., 1997.
149. **Стрельникова 1969:** *Стрельникова И. П.* «Метаморфозы» Апулея // Античный роман. М., 1969. С. 332–364.
150. **Стрельникова 1992:** *Стрельникова Н. Д.* М. Цветаева и В. Нилендер, переводчик Гераклита // Русская литература. 1992. № 1. С. 160–170.

151. **Суни 1996:** *Суни Т.* Композиция «Крысолова» и мифологизм М. Цветаевой / Диссертация на соискание ученой степени доктора философии. Хельсинки, 1996.
152. **Тарабарина 1997:** *Тарабарина Ю. В.* Макс Клингер: два листа из серии «Амур и Психея» — «Появление Амура» и «Психея со светильником». Попытка сюжетного анализа // Введение во храм. М., 1997. С. 463–466.
153. **Таубман 2000:** *Таубман Д.* «Живя стихами...»: Лирический дневник Марины Цветаевой. М., 2000.
154. **Титова 2000:** *Титова Е. В.* Преображенный быт: Опыт историко-литературного комментария десяти поэм М. Цветаевой. Вологда, 2000.
155. **Тихомирова 1998:** *Тихомирова Е. В.* Орфей и Эвридика Цветаевой в литературном контексте // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 3. Иваново, 1998. С. 104–113.
156. **Фохт 1995:** *Фохт Т.* Державинская перифраза в поэзии М. Цветаевой // *Studia Russica Budapestinensia*. Т. 2–3 (Материалы III и IV пушкинологического коллоквиума в Будапеште. 1991, 1993). Budapest, 1995. С. 231–236.
157. **Цветкова 2003:** *Цветкова М. В.* «Эксцентричный русский гений...» (Поэзия Марины Цветаевой в зеркале перевода). М.; Нижний Новгород, 2003.
158. **Цимборска-Лебода 2004:** *Цимборска-Лебода М.* Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. Томск; М., 2004.
159. **Чавчанидзе 1997:** *Чавчанидзе Д. Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М., 1997.
160. **Швейцер 2003:** *Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 2003.
161. **Шевеленко 1996:** *Шевеленко И.* Символистские архетипы в цветаевском самосознании // Марина Цветаева: Песнь жизни. Un chant de vie: Marina Tsvétaeva / Actes du colloque international de l'Université Paris IV, 19–25 Octobre 1992. Paris, 1996. С. 332–340.
162. **Шевеленко 2002:** *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.
163. **Шток 2001:** *Шток У.* Цветаева как мыслитель (М. Цветаева и Ф. Ницше) // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений / Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–13 октября 2000 года). Сб. докл. М., 2001. С. 93–100.
164. **Эткинд 1998:** *Эткинд А.* Цветаева (в соавт. с К. Грельц) // Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998. С. 556–584.

2.

165. **Ambros-Papadatos 1998:** *Ambros-Papadatos S.* Amor und Psyche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. München, 1998.
166. **Auraix-Jonchère 2000:** *Auraix-Jonchère P.* Isis, Narcisse, Psyché, entre lumières et romantisme (mythe et écritures du mythe). Clermont-Ferrand, 2000.
167. **Borrego 2002:** *Borrego F.* El Mito de Psique y Cupido en la Poesía Española del Siglo XVI: Cetina, Mal Lara y Herrera. Sevilla, 2002.
168. **Brown 1964:** *Brown T. H.* The Relationship Between Partonopeus de Blois and the Cupid and Psyche Tradition // *Brigham Young University Studies*, 5. 1964. P. 193–202.

169. **Cavicchioli 2002:** *Cavicchioli S.* The Tale of Cupid and Psyche: An Illustrated History / Translated from the Italian by Susan Scott. N.-Y., 2002
170. **Collignon 1877:** *Collignon M.* Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché. Paris, 1877.
171. **Conze 1855:** *Conze A.* De Psyches imaginibus quibusdam. 1855.
172. **Dinega 2001:** *Dinega A. W.* A Russian Psyche: The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva. Madison, Wisconsin, 2001.
173. **Dykman 1993:** *Dykman A.* Poetical Poppies: Some Thoughts on Classical Elements in the Poetry of Marina Tsvetaeva // Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mukhailovich Lotman. Amsterdam, 1993. P. 163–176.
174. **Faryno 1971:** *Faryno J.* К вопросу о соотношении ритма и семантики в поэтических текстах (Пушкин — Евтушенко — Цветаева) // *Studia Rossica Poznaniensia*. 1971. No. 2. С. 16–26.
175. **Faryno 1985:** *Faryno J.* Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» — «Царь-девица» — «Переулочки»). Wien, 1985.
176. **Hasty 1996:** *Hasty O. P.* Marina Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word. Evanston, Illinois, 1996.
177. **Hight 1953:** *Hight G. H.* The Classical Tradition. N.-Y.; London, 1953.
178. **Hoffmann 1908:** *Hoffmann A.* Das Psyche-Märchen Apuleius in der englische Literatur. Strassburg, 1908.
179. **Jankovics 2002:** *Jankovics J.* Der Mythos von Amor und Psyche in der europäischen Renaissance. Budapest, 2002.
180. **Karlinsky 1985:** *Karlinsky S.* Marina Tsvetaeva: The Woman, her World and her Poetry. Cambridge, 1985.
181. **Kroth 1979:** *Kroth A. M.* Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision // *Slavic Review*. 1979. Vol. 38. No. 4. P. 563–582.
182. **Lafoy 1981:** *Lafoy R.* Ariane: La resurrection d'un mythe grec dans la poésie dramatique russe au XXe siècle: tragédie de Marina Cvetaeva / Traduite et commentée par Rose Lafoy. Clermont-Ferrand, 1981.
183. **Majmieskulow 1992:** *Majmieskulow A.* Провода под лирическим током (Цикл Марины Цветаевой «Провода»). Bydgoszcz, 1992.
184. **Majmieskulow 1995:** *Majmieskulow A.* Стихотворение Цветаевой «В седину — висок...» // *Studia Russica Budapestinensia*. Т. 2–3 (Материалы III и IV пушкинологического коллоквиума в Будапеште. 1991, 1993). Budapest, 1995. С. 273–292.
185. **Neumann 1973:** *Neumann E.* Amor and Psyche. The Psychic Development of the Feminine. A Commentary on the Tale by Apuleus / Transl. by Ralph Manheim. Princeton, 1973.
186. **Noireau 2001:** *Noireau Ch.* La lampe de Psyché. Flammarion, 2001.
187. **Perrot 1975:** *Perrot F.* Les vitraux du château d'Ecouen / Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau. 1975. P. 175–184.
188. **Reid 1993:** *Reid J. D.* [ed]. The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s. N.-Y., 1993.
189. **Rohde 1990:** *Rohde E.* Psyché, le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité. Paris, 2001.

190. **Stumfall 1907:** *Stumfall B.* Das Märchen von Amor und Psyche in seinem Fortleben in der französischen, italienischen und spanischen Literatur bis zum 18. Jahrhundert. Erlangen, 1907.
191. **Swahn 1955:** *Swahn J.-Ö.* The Tale of Cupid and Psyche. Lund, 1955.
192. **Thomson 1989:** *Thomson R. D. B.* Tsvetaeva's Play "Fedra". An Interpretation // The Slavonic and East European Review, Vol. LXVII (3/1989). P. 337–352.
193. **Vertova 1977:** *Vertova L.* Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael // Journal of the Warburg and Courtauld Institute 42. 1979. P. 104-121.
194. **Vitins 1987:** *Vitins I.* The Structure of Marina Cvetaeva's "Provoda": From Eros to Psyche // Russian Language Journal. 1987. Vol. 41. P. 143–156.

Справочники

1.

195. **Библиография 1993:** Библиография: Марина Цветаева. =Bibliographie des œuvres de Marina Tsvétaeva / Сост. Т. Гладкова, Л. Мнухин; вступ. В. Лосской. М.; Paris, 1993.
196. **Мнухин 1992:** *Мнухин Л. А.* Марина Цветаева. Каталог юбилейной выставки к столетию со дня рождения М. И. Цветаевой: Собрание Л. А. Мнухина. Марина Цветаева 1892–1992. М., 1992.
197. **СПЯМЦ I–IV:** Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т. / Сост. И. Ю. Белякова, И. П. Оловянникова, О. Г. Ревзина. М., 1996–2004.

2.

198. **АП:** Античные писатели. Словарь / Перев. с польск. СПб., 1999.
199. **Балет:** Балет: энциклопедия. М., 1981.
200. **Брокгауз 1–86:** *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Энциклопедический словарь: В 86 т. СПб., 1890.
201. **БСЭ1–30:** Большая советская энциклопедия. Изд. 3-е: В 30 т. М., 1969–78.
202. **Даль 1–4:** *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1981.
203. **ИРДТ:** История русского драматического театра: В 7 т. Т. 7: 1898–1917. М., 1987.
204. **ЛЭ1–9:** Литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1962–1972.
205. **Менар 1993:** *Менар Р.* Мифы в искусстве старом и новом. СПб., 1993.
206. **МНМ1–2:** Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1997.
207. **МС:** Мифологический словарь. Л., 1959.
208. **МЭ1–6:** Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1973.
209. **СА:** Словарь античности / Перев. с нем. М., 1989.
210. **ССРЛЯ1–17:** Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л., 1950–1965.
211. **ФЭ1–5:** Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1960–1970.
212. **Холл 1996:** *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Перев. А. Майкапара. М., 1996.
213. **Americana 1–30:** The Encyclopedia Americana. Vol. 1–30. 1997.
214. **Britannica 1–32:** Encyclopædia Britannica: Vol. 1–32. UK, 2001.
215. **Larousse 1–60:** La grande encyclopédie Larousse. Vol. 1–60. Paris, 1972.

Интернет-источники

216. **Agence photographique:** [www.photo.rmn.fr] Agence photographique de la réunion des musées nationaux.
217. **Art & Architecture:** [www.artandarchitecture.org.uk] the Art and Architecture Web Site.
218. **Artyclopedia:** [www.artyclopedia.com] Artyclopedia: The Fine Art Search Engine.
219. **Bildindex:** [<http://www.bildindex.de>] Bildindex der Kunst und Architektur.
220. **Emblem:** [<http://emblems.let.uu.nl>] Emblem Project Utrecht.
221. **FAMSF:** [<http://www.thinker.org>] The Fine Arts Museums of San Francisco.
222. **Greek Mythology:** [<http://homepage.mac.com>] *Parada C.* Greek Mythology Link.
223. **Imago Mundi:** [www.cosmovisions.com] Imago Mundi — Encyclopédie gratuite en ligne.
224. **Insecula:** [<http://www.insecula.com>] Insecula.
225. **Liebepaare:** [www.deutsche-liebepaare.de] Liebepaare in der Literatur.
226. **Lost Illusion:** [lostillusion.net] Lost Illusion: Beauty and the Beast.
227. **Louvre:** [www.louvre.fr] Site officiel du musée du Louvre.
228. **MFA:** [www.mfa.org] Museum of Fine Arts, Boston.
229. **Psicotecnica:** [www.psicotecnica.org] Psicotecnica: L'arte della mente.
230. **Sotheby's:** [www.sothebys.com] Sotheby's web site.
231. **Utpictura18:** [www.univ-montp3.fr] Projet Utpictura18.
232. **Wikipedia:** [www.wikipedia.org] Wikipedia: The Free Encyclopedia.

KOKKUVÕTE

PSYCHE MARINA TSVETAJEVA LOOMINGUS: KUJUNDI JA SÜŽEE ARENG

Käesolev töö on pühendatud Psyche kuju allikate, sisu ja funktsioonide kirjeldamisele M. Tsvetajeva loomingus. See on osa suuremast Tsvetajeva poeetilist mütoloogiat ja selle antiikseid lätteid käsitlevast uurimusest. Sellele uurimissuunale löi aluse M. Gasparovi artikkel «Marina Tsvetajeva “Поэма воздуха”: интерpreetrimise katse» (1982). Hiljem ilmus rida antud teemaga seotud väitekirju ja monograafiaid, muuhulgas J. Faryno (1985), J. B. Korkina (1990), S. Jelnitskaja (1990), M. Makini (1993), O. P. Hasty (1996) ja N. O. Ossipova (2000) tööd. Igaüks neist lisas oma aspekti, oma nägemuse probleemist ja selle lahendamise meetoditest. Kontseptuaalses ja metodoloogilises plaanis on meile kõige lähedasemad Gasparovi ja Korkina käsitlused, žanri seisukohast — Hasty monograafia, intertekstuaalsete uurimuste osas — Makini ja Ossipova tööd. Käesoleva töö eripära seisneb selles, et ta on uurimisobjekti mahust ja komplitseeritusest tulenevalt täielikult pühendatud ühe kujundi analüüsile.

Psyche kuju mastaapsus on määratletud a) küllaltki suure kasutussagedusega, b) kõrge staatusega autori maailmapildis (Tsvetajeva samastas ennast regulaarselt Psyche'ga), ja c) Tsvetajeva mütoloogia võtmemõiste “hing” (inimese “surematu keha”) korrelatsiooniga. “Hinge” kujund läbib kogu poeedi loomingut, alates pühendussonetist luulekogumikule «Вечерний альбом» (1910) ja lõpetades viimasega tuntud luuletustest «Все повторяю первый стих...» (1941). Analüüsi keerukus on tingitud tervest reast asjaoludest, muuhulgas: 1) tähenduse sisemistest variatsioonidest (Psyche kui mõiste, portree, tegelaskuju, autori amp-luaa); 2) piiride hägusus (seos “hinge” kujundiga); 3) intertekstuaalse fooni umbmäärasus; 4) Tsvetajeva pidev refleksioon selle tähenduse üle; 5) Psyche kuju sõltuvus autorimütoloogia veel väheuuritud põhialustest; 6) ükskõik millise keeruka kujundi “olemuse” varjatud esitlemise nõue, mis on seotud idealismi kujutamise ja Tsvetajeva poeetikas.

Tänaeni on uurijad Psyche teema olulisust Tsvetajeva loomingus vaid ära märkinud (K. M. Azadovski), analüüsinud üksikuid sellega seotud luuletusi (M. Makin, G. I. Sedõhh, S. Jelnitskaja), kommenteerinud kogumiku «Психея. Романтика» (V. B. Schweitzer) pealkirja ja toonud selle välja kui luuletuste ja poeemide allteksti, kus teda otse ei nimetata (A. A. Saakjani märkus, I. Vitinsi artikkel, A. Dinega monograafia). Viimasel juhul osutus tulemuste kaheldavus proportsionaalseks nende mastaabiga. Käesolevas töös tehakse katse kirjeldada järjepidevalt ja terviklikult kõiki sõna “Psyche” kasutamise juhte Tsvetajeva tekstides, hõlmates maksimaalselt kujundi eellugu ja aktuaalset konteksti.

Töö on struktureeritud järgmiselt: esimese peatükis vaadeldakse Psyche kuju evolutsiooni Euroopa kultuuris kui Tsvetajeva Psyche algallikat ja tüpoloogilist

fooni. Teises ja kolmandas peatükis käsitletakse Tsvetajeva loomingut. Peatükide struktuur peegeldab Psyche kujundi arengu kaht etappi Tsvetajeva loomingu, mida võib tähistada kui “sünteesilist” (1918–1923) ja “analüütilist” (1923–1934). Perioodid kattuvad osaliselt tänu sellele, et kogumik «Психея. Романтика» — kujundi arenguloo kulminatsioon — ilmus alles 1923. aastal. Vaatleme iga peatükki põhjalikumalt.

Esimese peatüki eesmärgiks on leida Psyche kujundi üldises ajaloos kõik, mis võiks kasulikuks osutada selle mõistmisel Tsvetajeva loomingu kontekstis. Uurimismaterjaliks oli kogu meile kättesaadav kirjandus- ja kunstitraditsioon alates Vana-Kreekast ja lõpetades 1930ndate aastatega. Selle põhjal jõudsimme järgmiste järeldusteni.

Kasutades sõna “Psyche” sõna “hing” täpse sünonüümina, järgib Tsvetajeva ulatusliku kirjandusliku, kriitika ja filosoofia ning teadusliku traditsiooni voolu, mis on laenanud selle sõna, nagu ka paljud teised terminid, kreeka keelest. Lääne-Euroopa keeltes kirjutatakse see sõna reeglina väikese algustähega (va saksa keeles); vene kirjanduses kohtab sellist kirjaviisi võrdlemisi harva ja see on iseloomulik vaid filosoofilisele diskursusele. Tsvetajeva kirjutab alati sõna “Psyche” suure algustähega, säilitades seega isikustamise elemendi.

Psyche naisena on Tsvetajeva loomingu seotud inimese ajaloolise isiku või mütolooilise tegelasena kujutamise traditsiooniga. Psychena kujutamine skulptuurides ja portreemaalidel oli Euroopas eriti populaarne eelromantismi ja romantismi ajajärgul (XVIII saj lõpp – XIX saj algus), s.o. ajastul, mida Tsvetajeva hästi tundis ja mis oli talle esteetiliselt lähedane. Samal ajal oli kasutusel hüüdnimi “Psyche”, mis samuti oli orienteeritud iseloomulikele portreeliste tunnustele ja ajastu naisideaalile, mis rõhutasid “õhulist” välimust, kerget jalga jne.

Psyche esineb Tsvetajeva loomingu ka tegelaskujuna, kes pärineb Apuleiuse faabulast. Tsvetajevale ei ole omane Apuleiuse, La Fontaine'i, Bogdanovitši või, näiteks, Brjussovi kombel süžee “realistlik” interpreteerimine. Talle on lähedasem allegooriline traditsioon ja traditsioon, mis on seotud vihjamisega, ning kus Psyche lugu esineb alltekstina. Selle võtte näide on A. S. Puškini “Belkini jutustused” (“Tuisk”, “Preili-talutüdruk”). Eriti aktuaalsed on Tsvetajeva jaoks Psyche loo sümbolistlikud “lehvik”-interpretatsioonid (J. Żuławski, V. Ivanov), mis demonstreerivad ühe süžee ümberkodeerimise võimaluste rohkust. Ühe taolise ümberkodeerimisena võis Tsvetajeva käsitleda ka S. T. Aksakovi “Helepunast lillekest”.

Psyche kuju loovisiku eneseidentifitseerimise objektina on tuntud Bettina von Arnimi loominguga, ja siin võib oletada Tsvetajeva otsesest järjepidevust temaga.

Traditsioonis ilmneb ka kujundite omapärane “retoorika”, mis reguleerib nende lähenemisi ja vastasseise. Maalikunstis ja skulptuuris, näiteks, võib sageli kohata “kaksikuid”: kunstnik loob ühe kangelanna kuju ja seejärel minimaalsete muudatustega taasloob selle teise nime all. Niisugused paarid on skulptor Pajou ja kunstnik Gerard'i “Psyche” ja “Ariadne”. Emblemaatilises kunstis on erine-

vad süžeed sageli otseselt seotud. Taoliste sidemete kogumit võib kirjeldada kujundi assotsiatiivse “valentsina”. Siinkohal toome ära Tsvetajeva Psyche jaoks aktuaalsed seosed: 1) *Psyche — Veenus (Aphrodite)*; 2) *Psyche — Neitsi Maarja*; 3) *Psyche — Püha Theresa*; 4) *Psyche — Ariadne*; 5) *Psyche — sülfiid, nümf, nägemus*; 6) *Psyche — koit*; 7) *Psyche — Muusa*.

Vastupidiselt traditsioonile ignoreerib Tsvetajeva uudishimuliku Psyche tüüpi (kahtlusi tekitab vaid näidendi «Приключение» algus). Talle on, vastavalt tema ettekujutusele hingest, lähedasem “pime” Psyche (nagu A. N. Swynnertoni maalil) või “äraoleva pilguga” (nagu F. Gerard’i maalil).

Teine peatükk kirjeldab Psyche kujundi arengut Tsvetajeva loomingus enne 1923. aastat. Kirjeldus põhineb rea ajavahemikus 1918–1921 kirjutatud luuletuste, 1919. aasta näidendite ja kogumiku «Психея. Романтика» (1923) materjalil. Analüüsi tulemusena võib järeldada järgmist.

Psyche kuju ilmus Tsvetajeva loomingusse spontaanselt. Luuletuses «Не самозванка — я пришла домой...» Apuleiuse süžee mitte niivõrd ei varieeru tekstis, kui assotsieerub analoogia tõttu. Põhisüžee — hinge laskumine taevast maa peale ja maa pealt jumala/Jumala juurde tõusmine (“armastatu” — kõige ebamäärasem kuju luuletuses). Kõigele vaatamata on see oluline assotsiatsioon, mida toetab rida potentsiaalseid viiteid Apuleiuse süžee variatsioonidele, mille hulgast tähtsamal kohal on J. Żuławski näidend “Eros ja Psyche” kangelaste teineteise “mitteäratundmise” läbiva teemaga. Tähelepanuvääriv on fakt, et kangelanna isikut varjatakse lõpuni välja, tema nimi on luuletuse viimane sõna. Arvatavasti omab tekst autobiograafilist projektsiooni ja on seotud rea S. J. Efronile pühendatud luuletustega.

“Äratundmise/mitteäratundmise” teema muutub seejärel üheks Tsvetajeva 1919. aasta näidendite juhtmotiiviks. Juba siin formeerub metasüžee, mida on 1920.–1927. aastate poemide materjalile toetudes kirjeldanud J. B. Korkina. Kahes näidendis viidatakse Psyche loole eksplitsiitselt, kuigi Psyche nime ei nimetata kordagi: mütoloogiline tasand esineb foonina. Näidendis «Приключение» on süžee täielikult “ümber pööratud”: kangelanna esineb jumaluse rollis, aga kangelane (Casanova) — lihtsureliku rollis, “Psyche lamp” ei lahuta, vaid ühendab kangelasi. “Kiviinglis” «Каменный ангел» on terve seeria süžeeviiteid Psyche loole, naispeategelase nimi Aurora viitab aga J. Żuławski Psychele, kes on seotud koidu kujundiga. Märgatav on näidendite mütoloogilise tasandi komplitseerumine teosest teosesse ja kõige tähenduslikum tasand osutub peidetuks pindmiste viidete kihi alla.

1920. aastal kasutab Tsvetajeva analoogilist tehnikat luuletuses “Psyche”. Esiteks, mütoloogiline tasand on fooniks, luuletuse kangelased — Puškin ja tema naine, keda õukonnas kutsuti hüüdnimega Psyche. Teiseks, mütoloogilisel tasandil on omakorda kaks tasapinda. Sõna “Psyche” on väja toodud pealkirjas ja esineb mitu korda tekstis. Viidete välimise kihi all on peidus sisemine kiht, mis viitab Vulcanuse abikaasa Veenuse müüdile. Selles ja ka teistes 1920. – 1921. aastate luuletustes («Старинное благоговенье», «Душа, не знающая

меры...») osutub Psyche seda tõelisemaks, mida vähem see väliselt avaldub. Kogumikus «Психея. Романтика» (1923) ei leidu ühtegi luuletust, kus Psychet oleks otse mainitud. Psyche — see on hing, kuid hing on nähtamatu. Vaid raamatu osade järjestuses võib soovi korral täheldada “Psyche tee” kujundit.

Kolmanda peatüki eesmärgiks oli rekonstrueerida Psyche kujund Tsvetajeva 1923.–1924. aastate loomingus. Lähtematerjalina on kasutatud Tsvetajeva nimeetatud perioodi märkmikes, proosas, kirjades ja luuletustes laialipaisatud arutlusi ja märkusi. Esitamise kord on kohati diakrooniline, kuid põhiprintsiibiks on kujundi sisu, aspektide ja funktsioonide süsteemne kirjeldamine. Vaevalt võib antud juhul rääkida evolutsioonist. Enamasti selgitab Tsvetajeva oma intuiitivset arusaamist sellest, kes (mis) on Psyche, lähtudes üldisematest mütoloogilistest skeemidest. Ta teeb seda olemasolevatele kirjanduslikele näidetele tagasi vaatamata ja isegi neid trotsides. Ta kritiseerib teravalt V. F. Hodassevitsi, E. Rode, Apuleiuse Psyche-käsitlusi. Tsvetajeva loob praktiliselt alternatiivse müüdi Psychest, kuid see on sporaadiline, formeerudes iga kord uuesti ja iga kord väikese erinevusega.

Tsvetajeva jaoks tähendab Psyche eelkõige hinge. Selle sõna ükskõik millises muus tähenduses kasutamine on kas ülekantud või ebaõige. Ekslik on selline kasutamine, mis seob nimetuse “Psyche” väliste tundemärkidega, keha tunnustega. Eelmise perioodi loomingus oli sellise “pseudo-Psyche” näiteks luuletuse “Psyche” (1920) kangelanna. Kirjeldataval perioodil leiab Tsvetajeva talle kontrastse paarilise mütoloogilise Helena näol. Eeva ei ole Psychele kontrastseks paariliseks, sest nende vahel toimivad hierarhilised suhted: Eeva on Tsvetajeva jaoks impersonaalne keha, või siis paremal juhul maise looduse ja maise korra kehastus. Psychele on antud isiksuse, individuaalsuse, ettearvamatus, mõistatuslikkuse (romantilise mõiste “väljendamatus” analoog), androgüüni jooni. Psyhega on seotud ka kogu individuaalne “psüühika”, millega Tsvetajeva ei seo ainult kõikide jaoks ühiseid kehalisi aistinguid ja viie meele näitajaid. See-eest iga inimest allutav kirg on seotud just hingega, mitte kehaga.

Ülekantud tähenduses võib Psyche tähistada ükskõik millist psyche/hinge “kandjat”, kuid psyche/hing ja selle kandja ei ole üks ja seesama. Enamgi veel, Tsvetajeva kaldub neid kirjeldama kui ühe isiksuse kahte “mina”, millest psyche/hinge “mina” domineerib. Nimetades ennast “Psycheks”, ei pea inimene silmas iseennast, vaid seda nähtamatut ja isegi oma maisest kestast väljaspoolasuvat isiksust, kellele maine “mina” on allutatud. Psyche maa peal — see on ainult Psyche kui niisuguse so hinge esindaja (väljendaja, kandja, instrument). Selles väljendusid vaieldamatult Tsvetajeva maailmavaate platonlikud jooned. Selle dialektika mittemõistmine teeb võimatuks paljude Tsvetajeva Psyche kohta käivate arvamusedaste õige interpreteerimise, muutes need mõistatuste ja paradokside sarnasteks.

Maa on Psyche jaoks ebaadekvaatne paik, seetõttu võib ta maisel kujul käituda ebaadekvaatselt ja isegi kuritegelikult (Phaidra), olla ebameeldiva välimusega, omada ühe või teise (maise) meeleorgani puudusi: ta võib olla pime, kurt-

tumm (üks luuletuse «Пленный дух» kangelannadest), ilma “nahata”. Seejuures on ta ise nagu hing — “tuli”, millele on antud selgeltnägija võimed, ta tõmbab oma maist olemust endaga kaasa nagu “juht”. Talle on võõrad maised ihad — ta asub väljaspool “töö” maailma, ja seetõttu ei ole tal seost Tsvetajeva Brjussoviga — “töökangelasega”. Tema ongi poeedi “muusa”. Just teda “kujutab” poeedi maine armastatu: süüvides temasse nagu peegelpilti, näeb poeet oma hinge ilu.

Eksterritorialiseeritud vaim (paralleel — Psyche ja poeet E. Poe luuletuses “Ulalume”) võib valida maisele olemusele vastupidise soo. Seetõttu, võib-olla, osutub Henri-Henriette teoses «Приключение» enamasti naiseks, aga poemi “На красном коне” kangelanna “teine mina” — meestegelaseks, Geeniuiseks, samas kui Marina järgnemine Asjale luuletuses «Пленный дух» on ühe “androgüünse” tegelase järgnemine teisele. Nii või teisiti, kaks “mina” — maine ja taevane — on alati teineteise “platoni poolused” ja moodustavad palju kõrgemal tasemel koos ühtse isiksuse.

Kokkuvõtteks. Tsvetajeva Psyche oli algelt rohkem seotud isikliku mütooloogiaga kui ühe või teise kirjanduses fikseeritud süžeeaga sh Apuleiusel. Arvatavasti puutus Tsvetajeva Psyche kirjanduses ja kunstis korduvalt kokku ja tal oli mingi ettekujutus selle kujundi variantidest ning temaga seotud süžeedest. Sellest piisas. Tsvetajeva ei püüdnud suurendada oma eruditsiooni selles vallas. Tema jaoks tähendas sõna “psyche” “hinge”, kuid pigem mitte kui termin, vaid kui nimi. Sellepärast oli Psychet vaja seal, kus “hing” esines kehastunult või seal, kus identsus “NN = Psyche” võis iseloomustada NN-i kui “hinge”. Lõpuks, sõna “psyche” kandis endas ka mõningast kogumit antiikseid kujundlikke ja süžeekonnotatsioone, mida Tsvetajeva samuti kasutas, kuid need olid alati vaid kõige üldisemad motiivid: liblikas Psyche sümbolina, “pimedate” armastuse motiiv, kadunud armastatu otsingud, taasühinemine taevas. Kuni 1923. aastani kasutas Tsvetajeva valdavalt Psyche kuju kunstilist (sünteesilist) modelleerimist, pärast 1923. aastat algas analüütiline etapp, kus intuiivselt leitud kujundid olid reflekteeritud ja kantud Tsvetajeva üldise maailmapildi, armastuse ja loomingu raamidesse.

Psyche kujundi analüüs võib kujuneda sissejuhatuseks Tsvetajeva “hinge” kujundi, tema autorimütoloogia ja kunstilise maailmapildi uurimisse.

CURRICULUM VITAE

Роман Войтехович родился 13 июля 1974 г. в Нарве.

Окончил отделение русской и славянской филологии Тартуского университета в 1995 г. Дипломная работа «Семантика метра и композиции поэм М. Цветаевой 1926–1927 гг.» (научный руководитель М. Ю. Лотман). В 1995–1997 гг. учился в магистратуре на отделении семиотики Тартуского университета. В 1997–1999 гг. учился в магистратуре при кафедре русской литературы Тартуского университета. В 1997 г. защитил магистерскую диссертацию «Античная топика в творчестве М. Цветаевой» (научный руководитель — Р. Лейбов).

С 1997 г. — научный сотрудник кафедры русской литературы ТУ.

В 2000–2005 гг. — докторант.

Женат, трое детей. Живет в Тарту.

CURRICULUM VITAE

Roman Voitehhovitš on sündinud 13.07.1974 Narvas.

On lõpetanud Tartu Ülikooli vene filoloogia osakonna 1995. a. Diplomitöö “M.Tsvetajeva 1926.–1927. aasta poemide meetrumi ja kompositsiooni semantika” (teaduslik juhendaja M. J. Lotman). 1995–1997 Tartu Ülikooli semiootika osakonna magistrant; 1997–1999 Tartu Ülikooli vene kirjanduse kateedri magistrant; 1999. a. kaitses magistriväitekirja “Antiiktoopika M. Tsvetajeva loomingus” (teaduslik juhendaja R. Leibov).

Alates 1997. aastast Tartu Ülikooli vene kirjanduse erakorraline teadur.

2000–2005 Tartu Ülikooli vene kirjanduse õppetooli doktorant.

Abielus, kolm last. Elukoht — Tartu.

**DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS**

1. Юрий Кудрявцев. Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. Светлана Туровская. Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. Елена Погосян. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. Ирина Белобровцева. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. Светлана Кульюс. Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. Леа Пильд. Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. Роман Лейбов. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. Валентина Щаднева. Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. Александр Данилевский. Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темиряева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. Татьяна Фрайман. Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. Татьяна Троянова. Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. Елена Нымм. Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. Эрика-Оксана Хааг. Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. Вадим Семенов. Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.