

ИРИНА РУДИК

Русская тема
в сборнике Марины Цветаевой
«Версты. Стихи. Выпуск I» (1922 г.)



ИРИНА РУДИК

Русская тема
в сборнике Марины Цветаевой
«Версты. Стихи. Выпуск I» (1922 г.)



Отделение славянской филологии Института германской, романской и славянской филологии Тартуского университета, Тарту, Эстония

Научный руководитель: PhD, лектор Роман Войтехович

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 16.05.2014 г. Советом Института германской, романской и славянской филологии Тартуского университета

Рецензенты: Людмила Зубова, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Людмила Спроге, Dr. Philol, профессор Латвийского университета (Рига, Латвия)

Оппоненты: Людмила Зубова, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Людмила Спроге, Dr. Philol, профессор Латвийского университета (Рига, Латвия)

Защита состоится 26 июня 2014 г. в 13 часов в зале Сената (Юликооли 18–204)

ISSN 1406-0809

ISBN 978-9949-32-595-5 (print)

ISBN 978-9949-32-596-2 (pdf)

Copyright: Irina Rudik, 2014

University of Tartu Press

www.tyk.ee

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|------------|
| Введение | 7 |
| Глава 1. Топографическая семантика заглавия сборника «Версты. Стихи. Выпуск I» | 18 |
| 1.1. «Версты» и мотивы пути, странничества | 19 |
| 1.2. «Китеж-град»: отброшенное заглавие и его импликации | 32 |
| 1.3. Топографический код сборника | 43 |
| Глава 2. Церковный код как часть русского кода (символика, атрибуты и ритуальные практики) | 63 |
| 2.1. Мотивы икон, храмов, молитвы | 63 |
| 2.2. Сакрализация операций с именем | 75 |
| 2.3. Сценарии смерти лирической героини | 85 |
| 2.4. Сюжет о «Царь-Девине-беззаконнице» в композиции книги | 95 |
| Глава 3. «Русское» и «иноземное» в сборнике | 102 |
| 3.1. «Иноземность» русского поэта | 102 |
| 3.2. Польское как русское: стихотворение «Димитрий! Марина! В мире...» | 123 |
| 3.3. «Мне и тогда на земле / Всюду был дом...»: «зарубежье» в сборнике | 131 |
| Заключение | 139 |
| Список использованной литературы | 143 |
| Приложение | 152 |
| Kokkuvõte | 155 |
| Curriculum vitae | 162 |
| Elulookirjeldus | 163 |
| Публикации по теме диссертации | 164 |

ВВЕДЕНИЕ

Наша работа посвящена сборнику М. И. Цветаевой «Версты. Стихи. Выпуск I», изданному в 1922 г., но состоящему из текстов 1916 г. В дальнейшем будем называть его «Версты I», чтобы отличать от иного по составу одноименного сборника 1921 г.¹ По мнению исследователей, «Версты I» составляют одну из вершин творчества поэта. Так, В. Швейцер назвала их «первой по-настоящему “взрослой” книгой» Цветаевой [Цветаева 1980–1983: 299]. Среди крупных исследователей цветаевского творчества едва ли не самую высокую оценку сборнику дает Е. Б. Коркина:

«Версты» кажутся одним из вершинных достижений поэзии Цветаевой. Ритмическая и интонационная свобода, психологическая широта, стилистическая гибкость, языковое богатство, исторический фон образуют такое гармоническое единство, которому трудно подобрать аналогии в позднейшем творчестве Цветаевой [Цветаева 1990: 12].

Как принято считать, 1916 г. был одним из рубежных в творческой эволюции поэта. И. Д. Шевеленко напоминает, что сама Цветаева в 1920 г. «делит стихи на три части: написанные в 1916 году, написанные до 1916 года и написанные после 1916 года», и объясняет деление тем, что «в 1920 году ей хочется отделить от всего, что было до и после, стихи того “последнего года старого мира”, символический ореол которого уже навсегда витает над всем, написанным тогда» [Шевеленко 2002: 107].

Этого объяснения могло быть достаточно, если бы революционный перелом 1917 г. представлялся единственной важной границей в жизни и творчестве Цветаевой с 1913 по 1920 гг. Но мы знаем, что 1917 г. был границей проницаемой, на что указывает и серийность («Вып. I»), и существование одноименного сборника, составленного из стихов 1917–1920 гг. (хотя это не «Вып. II»). Стихи 1915 и стихи 1916 гг. существенно различаются на всех уровнях поэтической структуры (различие это возникло практически сразу, когда о «последнем годе» говорить еще не приходилось). Идея «последнего года» важна в момент составления сборника, но производна по отношению к другому обстоятельству: стихи 1916 г. оказались на пересечении двух периодов: дореволюционного творчества (они действительно «закрыли» этот период) и творчества до 1922 г. (они «открывают» период увлечения Цветаевой русской темой и русским фольклором, завершившийся написанием поэм-сказок).

¹ Сборник «Версты», впервые выпущенный издательством «Костры» в 1921 г., иногда называют «малыми “Верстами”». Так два этих сборника определяла сама Цветаева: «Перед отъездом из Р<оссии> выпускаю у Архипова (был такой!) маленькую книжечку “Версты” (сборничек) и Госиздат берет у меня Царь-Девичу и другие “Версты”, большие» [СС4: 600].

Очевидно, что выделенные группы текстов типологически образованы на различных основаниях, и граница 1915/1916 гг. — скорее стилистическая (изменения в поэтической структуре текстов), а 1916/1917 гг. — скорее идеологическая (многие тексты 1917 г. написаны в той же поэтической манере, однако в стихи проникают практически отсутствующие в текстах 1916 г. «приметы времени» и отклики на злободневные события). Автор процитированной монографии поясняет это в других местах своей книги, мы же в данном случае заострили внимание на смысловой многоплановости и обоснованности выделения именно корпуса стихов одного 1916 года.

Итак, стихи 1916 г. занимают в эволюции цветаевской лирики положение промежуточного, переходного периода. Отказавшись от биографизма ранней лирики, вернее, «спрятав» отсылки к собственной биографии, Цветаева еще не приходит к поэтическим откликам на злободневные политические события. Даже продолжающаяся Первая мировая война упомянута лишь намеками в нескольких текстах, но когда в следующем 1917 г. грянула революция, Цветаева уже неоднократно высказывает в стихах свое отношение к ней. Получается, что в «Верстах I» поэтика уже новая, а мир еще старый — безвозвратно утраченный «старый мир», отчасти реально существовавший, отчасти — сконструированный самой Цветаевой.

Как явствует из переписки, поэтесса, возможно, готовила стихотворения, написанные в 1916 г., для публикации отдельной книгой в процессе их написания, т. е. планировала книгу еще до того, как все тексты были написаны. 21 июля 1916 г. она пишет П. Юркевичу: «Стихов у меня очень много, после войны издам сразу две книги <будущие “Юношеские стихи” и “Версты I”. — И. Р.>. Вот стихи из последней» (далее следует стихотворение «Настанет день — печальный, говорят...») [СС6: 25]. Заметим, однако, что Цветаева в этом письме могла выдавать желаемое за действительное (возможно, стремясь подчеркнуть свою успешность как литератора), однако полностью сбрасывать со счетов это свидетельство не станем.

До выхода «Верст I» Цветаевой удалось опубликовать в периодике лишь малую часть вошедших в книгу текстов (14 стихотворений, включая вариант цикла «Стихи о Москве»). Историческая ситуация не благоприятствовала Цветаевой, однако она решилась на издание книги после революции. Еще до начала НЭПа, в 1919 г., Цветаева отдала в Лито (Наркомпроса) наборные экземпляры «Юношеских стихов» и «Верст» (1916). Книги получили неодобрительную оценку В. Я. Брюсова и С. П. Боброва [СС4: 30–31]. Этот эпизод зафиксирован в очерке «Герой труда» (1924): «Был 1919 г. <...> Не помню кто, кажется Ходасевич, надумил меня снести книгу стихов в Лито. <...>» [СС4: 30]. 22 июня 1920 г. Цветаева предпринимает новую попытку выпустить обе книги в Госиздате, однако «Версты» были выпущены только через два года, а «Юношеские стихи» так и не были изданы отдельной книгой при жизни автора.

В выборе названия для сборника Цветаева колебалась. Существовало минимум три варианта заглавия: «Матерь-Верста», «Китеж-град» и соб-

ственно «Версты», причем все они возникли не раньше 1919 г. В 1921 г. в одной из рабочих тетрадей Цветаева делает краткую запись: «Стихи о России (Китеж-град или Версты) Перечень (в порядке написания)» [СТ: 36]. Здесь обозначена тема («Стихи о России»), два варианта заглавия и основной композиционный принцип составления сборника — «в порядке написания». К этой записи есть поздняя приписка: «Как хорошо, что не Китеж-град! Есть кажется в Париже такая книжная, а м. б. и гастрономическая русская лавка. — 1932 г.» [СТ: 36]².

Возможно, колебания с выбором названия были вызваны тем, что именно в 1921 г. Цветаева нашла издателя (издательство «Костры») для сборника стихов 1917–1920 гг., также названного «Версты». Он был меньше по объему (35 стихотворений; в «Верстах I» — 84) и построен иначе: хронологический принцип подчинился тематической разбивке на два нумерованных раздела.

В начале 1922 г. в печати появлялись анонсы сборника Цветаевой под названием «Китеж-град» [СТ: 567]. Предположительно с образом Китежа связан и эпиграф к сборнику в его окончательной редакции. Эти строки Цветаева приводит в письме Эренбургу от 11/24 февраля 1922 г.: «Стихи к Вам надо мной как сонм. <...> (Что это — птицы — я знаю, но не просто: орлы, сокола, ястреба, — пожалуй что из тех:

Птицы райские поют,
В рай войти нам не дают...

— Лютые птицы!)» [СС6: 214].

В письме Е. Ф. Никитиной от 22 января 1922 г. Цветаева именует сборник уже иначе: «То же издательство <“Созвездие”>. — *И. Р.*> покупает у меня “Мать-Верста” (стихи за 1916 г.), имеющиеся у Вас в двух ремингтонных экз<емплярах>» [СС6: 216]. Выражение «Мать-Верста» встречается в стихотворении «Ни тагана...» (2 сентября 1921 г.) из цикла «Ханский полон»:

Град мой в крови,
Грудь без креста, —
Усынови,
Мать-Верста! [СС2: 57]

Не исключено, что окончательный выбор заглавия сделала не сама Цветаева, а Госиздат, принявший книгу к публикации с названием «Версты» в 1920 г. Петр Зайцев вспоминал: «Николай Леонидович Мещеряков, тогдашний глава Госиздата, принял к изданию книгу Цветаевой «Версты», кажется, третью книгу стихов молодой поэтессы» [Воспоминания 1992:

² В примечаниях к этой записи публикаторы тетрадей Цветаевой Е. Б. Коркина и И. Д. Шевеленко приводят сведения о том, что в начале 1922 г. в печати появлялись анонсы сборника поэтессы под названием «Китеж-град» [СТ: 567].

137]. Исходя из процитированного отрывка, можно предположить, что в издательстве не знали про выход одноименного сборника «Версты» (1921), а «Из двух книг» (1913) не брали в расчет.

Цветаева, как следует из ее письма Роману Гулю (9 февраля 1923), была намерена переиздать книгу за границей, но издание не осуществилось: «Совсем ничего не знаю о “Веке Культуры”, купившем у меня книгу стихов “Версты” I (т. е. купили “Огоньки” и перепродали в Данциг). В Берлине ли издатель? Очень, очень прошу сообщить мне его адр<ес>!» [СС6: 520]. В апреле 1924 г. в письме тому же адресату Цветаева возвращается к теме переиздания «Верст», упоминая, что, отдавая книгу в Госиздат, она предупреждала о намерении напечатать «Версты» и за границей: «...продавая им перед отъездом “Царь-Деву” и “Версты” (I), — оговорилась, что за границей перепечатаю. (Что и сделала, с “Царь-Девуцей”))» [СС6: 535].

О предполагаемом переиздании «Верст» Цветаева писала в очерке «Пленный дух» (1934), оговаривая, что переговоры с издательствами вел Андрей Белый: «без всякой моей просьбы устроил две моих рукописи: “Царь-Деву” в “Эпоху” и “Версты” в “Огоньки”, подробно оговорив все мои права и преимущества» [СС4: 245].

Цветаева, по-видимому, предполагала осуществить издание «Верст» из нескольких частей (выпусков), в которых тексты следовали бы в порядке от дореволюционных к пореволюционным, но оно не осуществилось. Анализируемая нами книга «Версты I» (1922), в которую вошли тексты 1916 г., так и осталась первой и единственной «частью» проекта; вышедшие же годом ранее «Версты» (1921), состоявшие из текстов 1917–1920 гг., остались своего рода сборником избранного, «проспектом» новых выпусков неосуществленной серии. Судя по первому выпуску, последующие должны были также стремиться к исчерпывающему представлению революционных лет, а не к пунктирному, как в малых «Верстах».

Структура «Верст I», а также то, как Цветаева решает вопросы републикации циклов и отдельных текстов книги, как она работает со структурой циклов и меняет тексты стихотворений, помещая их в сборник, остается до сих пор практически не исследованным. Изучение этой проблематики и является одной из задач настоящей работы.

Структура сборника

Сборник «Версты I» насчитывает 84 текста (полный их список см. в Приложении), написанных в течение 1916 г. (с января по декабрь). Как уже было сказано, композиционно «Версты I» реализуют принцип дневника — это стихи, расположенные в порядке их написания. Цветаева допускает лишь незначительную селекцию (в сравнении с малыми «Верстами» 1921 г.). Известно 103 стихотворения, написанных ею за 1916 г. (включая незаконченные): за январь–июль — 73 стихотворения, за август–декабрь — 30 сти-

хотворений. В сборник вошло приблизительно 5/6 от числа написанного. Отсеяно 19 текстов, из которых 15 приходятся на август–декабрь (половина стихов этого периода).

Хронологический принцип компоновки книги осложнен выделением четырех циклов. Цикл «Ахматовой» и триптих «Даниил» хронологии не нарушают, поскольку они не перемежались при написании другими текстами. «Стихи к Блоку» пришлось стянуть, вынеся «не-блоковские» стихотворения, писавшиеся одновременно с «блоковскими», за начальную границу цикла. Больше всего перестановок связано с циклом «Стихи о Москве». По времени написания тексты цикла охватывают период с 31 марта по 16 августа 1916 г., т.е. почти совпадают с границами первого полугодия. В этот промежуток попадает 43 стихотворения, включая стихи всех трех остальных циклов («Стихи к Блоку», «Стихи к Ахматовой» и «Даниил»). Это свидетельствует об отмеченности стихов этого цикла: в стихотворениях 1916 г. Цветаева пожелала выделить именно эту сквозную линию.

Примечательно, что если «Стихи к Блоку» в результате стяжения сдвинулись ближе к концу сборника (к основному корпусу стихов о Блоке), то «Стихи о Москве» оказались подтянуты к началу, к 31 марта, когда были написаны первые три из них, из которых два, вероятно, обращены к О. Э. Мандельштаму. Возможно, одна из причин отсутствия выделенного мандельштамовского цикла в книге — его частичная поглощенность циклом о Москве.

С точки зрения темы нашего исследования важно отметить, что тексты с максимальной концентрацией элементов русской темы писались преимущественно в первую половину года, т. е. в наиболее продуктивный период.

«Русская стихия» и русская тема

Выше мы упомянули, что в 1921 г. Цветаева определяет основное содержание исследуемого нами сборника как «Стихи о России» [СТ: 36]. Вскоре после выхода книги Цветаева издает сборник «Психея. Романтика», составленный из стихов российского периода, в том числе тех, которые входили в «Версты I». По поводу сборника «Психея» Цветаева писала в 1934 г. критику Юрию Иваску: «В нее <...> не вошла вся моя тогдашняя — русская, *народная* стихия» [СС7: 394]. Другими словами, Цветаева выделяет в своем творчестве 1916 г. некую «русскую стихию». В трактате «Искусство при свете совести» (1932) она так охарактеризует эту «стихию»: «Все мои русские вещи стихийны, то есть грешны» [СС5: 362].

Как нам представляется, «стихийность» в творческой системе Цветаевой может оцениваться двояко, в зависимости от того, чему «стихия» (как некая природная сущность или сила) противопоставляется. В оппозиции абсолюту (Богу, духу и душе в высшем смысле) «стихии» могут приобретать пейоративную оценочность как силы неуправляемые, подтачивающие

высшую гармонию. В оппозиции мелочному бытовому существованию «стихий» возвышаются как фундаментальные начала бытия, даже если они и выбиваются из неподвижной гармонии абсолюта. Частные случаи проявления «стихий» — отдельные свойства личности («стихия» как оппозиция «разуму»; «спонтанное», «греховное» — в противовес «распланированному», «правильному»), а также (в высоком ключе) любые «естественные» первоосновы, которым Цветаева относит и этно-национальные категории.

Об этих первоосновах Цветаева пишет в 1931 г. Н. Вундерли-Фолькарт: «Еврейство ведь тоже стихия (огонь, вода, воздух, земля), как российство» [СС7: 364]. Сложно сказать, почему Цветаева употребляет в данном случае слово «российство», а не «русскость». Возможно, «российство» выступает в роли расширенного понятия, поскольку россиянином можно назвать не только русского, но и человека любой национальности, проживающего в России. В таком случае Россия становится местом, где действует стихия «российства», которой подвержены живущие в этой стране. Но есть и более простое объяснение: слово «российство» образовано по грамматической модели ранее использованного слова «еврейство», чтобы укрепить созвучием параллель на уровне этнокультурной семантики.

Подверженность стихиям для Цветаевой — одно из основных свойств поэта. В «Искусстве при свете совести» (1932) о «русских вещах» Цветаева говорит применительно к тезису о некоей изначальной роли поэта как орудия в руках высших сил: «Меня вещи всегда выбирали по примете силы, и писала я их часто — почти против воли. Все мои русские вещи таковы. Каким-то вещам России хотелось сказаться, выбрали меня. И убедили, обольстили — чем? моей собственной силой: только ты!» [СС5: 366].

Однако к моменту начала работы со стихами, вошедшими в «Версты I», да и в течение всего 1916 г. Цветаева над своим отношением к вопросам «национального» и «народного» в искусстве открыто не рефлексировала³ (в отличие, например, от Волошина с его «Чему учат иконы» и Блока с «Безвременьем» и «Девушка розовой калитки и муравьиный царь»). Этим она сближается с Есениным, который свою работу «Ключи Марии» (1918) написал уже после того, как стал известным поэтом, создавшим образ выходца из крестьян, пишущего в «народном духе», и более того — когда начал освобождаться от этого имиджа.

Обратимся теперь к определению понятия «русской темы», из которого мы будем исходить в нашей диссертации. Термин этот выбран нами по аналогии с относительно устоявшимися конструкциями, типа «немецкая тема», «итальянская тема» и др.

К. Ф. Тарановский, исследуя еврейскую / иудейскую тему у Мандельштама, выделяет ее на фоне «христианской» и «эллинской», т. е. уделяет преимущественное внимание религиозным и культурным коннотациям.

³ Цветаевский архив, хранящийся в РГАЛИ, не располагает записями 1916 г., в переписке этого года творческие вопросы не затрагиваются.

Выделять ту или иную «национальную тему» в творчестве Мандельштама Тарановскому позволяет даже минимальное количество слов-маркеров. Так, исследователь пишет:

Германо-российская тема выдвинута в «Декабристе» (1917): «Россия, Лета, Лорелея», в «Зверинце» (1916), где она сливается с итальянской <...>, и в стих. 1932 г. «К немецкой речи». Не следует забывать и французскую тему у Мандельштама, хотя бы эти две строки из воронежского стихотворения 1937 г.: «Я прошу, как жалости и милости, / Франция, твоей земли и жимолости» [Тарановский: 95–96].

Тарановского интересует то, как Мандельштам отражает в текстах свое происхождение и рефлексировать над собственным еврейством. Автор выделяет несколько образов, ключевых для еврейской темы у Мандельштама, таких как черное солнце и черно-желтый колорит, и анализирует их функцию как в текстах с наличием этой темы, так и в текстах с ее отсутствием. Но Тарановский не дает определения ни еврейской теме, ни остальным национальным. Определение пытается дать Г. Киришбаум в книге о немецкой теме у Мандельштама («“Валгаллы белое вино...”: немецкая тема в поэзии О. Мандельштама»). Киришбаум предлагает использовать понятие «тема» в качестве рабочего, ввиду его многозначности и употребления в различных научных дисциплинах. Он полагает, что, в отличие от «комплекса мотивов», понятие «тема» содержит «процессуальный момент их взаимосвязанности и взаимомотивированности» [Киришбаум: 10].

Мы также будем подразумевать под русской темой сложное сочетание разноуровневых элементов текста, создающих в нем русский национальный колорит. Анализ русской темы предполагает исследование ключевых образов и мотивов, часть которых строго закреплена только за «русской темой», часть — нейтральна, но совместима с «русской темой», а часть несовместима, но по воле автора сочетается с нею бурлескным образом. Элементы русской темы выявляются на разных уровнях структуры текста:

- 1) на уровне пространственно-временной организации текста;
- 2) на уровне понятийного тезауруса (предметный мир);
- 3) на сюжетном уровне (структура персонажей, типы фабул);
- 4) на разных языковых уровнях (стилистика);
- 5) на уровне стихотворной организации;
- 6) на интертекстуальном уровне (цитатный пласт);
- 7) на жанровом уровне (стилизации).

Первые три уровня (1–3) конструируют образ *цветаевской России* (основные параметры, атрибуты и процессы). Следующие два (4–5) характеризуют влияние этого образа на поэтический и стихотворный язык автора. Последние (6–7) указывают на литературные ресурсы, мобилизованные автором для построения этого образа.

В исследовательской литературе уделялось внимание отдельным национальным темам в творчестве Цветаевой — польской, немецкой, итальян-

ской (см., напр., [Ракуша; Комолова; Барышникова-Спроге; Быстрова 2010; Боровикова 2012; Войтехович 2012]). Различные аспекты русской темы, разумеется, также становились предметом научного анализа, однако пока нам не известны работы, где бы русская тема рассматривалась подробно как совокупность многих разноуровневых элементов.

При исследовании русской темы необходимо будет обратиться к широкому историко-культурному контексту, в котором зарождалась и развивалась эта тема у Цветаевой. Так, нужно представлять, каковы были этапы рефлексии над вопросами национального в русском обществе к моменту создания интересующих нас текстов Цветаевой. Необходимо также обратиться к важному для эпохи и уже устоявшемуся понятию «русский стиль» и выяснить, как он функционировал в цветаевскую эпоху в архитектуре, живописи, декоративно-прикладном искусстве и т. д. Литературные произведения можно условно представить находящимися в «точке схождения» этих потоков, воспринимающими и отражающими признаки каждого из них.

В своем понимании «русского стиля» мы опираемся на обстоятельное исследование Е. И. Кириченко [Кириченко]. Как указывает автор, «национальное направление в архитектуре и в прикладном искусстве» получило название «русский стиль» только во второй половине XIX в., хотя элементы этого явления существовали и ранее [Кириченко: 145]. В это время во всех слоях образованного общества России проявилось стремление преодолеть культурный раскол национальной культуры, вызванный петровскими реформами. В начале XX в. внимание к вопросам национального не ослабевает. Более того — усиливается интерес общества к религиозно-философским вопросам. Вновь актуализируется славянофильская идея о русском мессианизме и богоизбранности русского народа. Все это сочетается с продолжающимися попытками правящих кругов возродить «национальную традицию», а также с взлетом патриотических настроений в начале Первой мировой войны. Именно этот небольшой отрезок времени от начала 1900-х гг. до конца 1916 г. интересует нас в первую очередь. Базовыми для понимания ситуации, сложившейся в этот период, стали для нас работы И. Д. Шевеленко, посвятившей несколько статей проблемам «изобретения традиции» в начале XX в., взглядам на «империю» и «нацию» в русском модернизме и другим значимым вопросам [Шевеленко 2009; Шевеленко 2005].

На данный период приходится и такие важные события, как подготовка и празднование трехсотлетия Дома Романовых. Правящая династия стремилась продемонстрировать внимание к народу и его культуре и заявить о собственной причастности к национальной культурной традиции. Так, под патронажем императрицы Александры Федоровны была устроена Вторая Всероссийская кустарная выставка, открывшаяся в марте 1913 г. и носившая откровенно «проимперский» характер. О «национальном вопросе», поднимаемом организаторами выставки (в частности, А. В. Прахо-

вым), пишет С. Уоррен [Warren: 750–753]. Исследовательница отмечает, что практически параллельно (24 марта) художником Михаилом Ларионовым в Москве была открыта выставка икон и лубков, демонстрирующая иной взгляд на народное искусство [Warren: 744–746].

Выставка Ларионова открылась на волне интереса к русской средневековой иконописи, так как проводилась одновременно с проходившей в Императорском Археологическом институте масштабной Выставкой древнерусского искусства. Эта выставка, открывшаяся в феврале 1913 г., сразу вызвала множество откликов (подробно об этом см. [Шевеленко 2006: 259–281]). Возникают журналы «Русская икона» и «София»; искусствоведы, художники и литераторы публикуют свои очерки и заметки (можно назвать имена А. Н. Бенуа, М. А. Волошина, П. П. Муратова, Н. Н. Пунина, Я. А. Тугендхольда и др. Подробнее об «открытии» древнерусской иконописи мы будем говорить во второй главе настоящей работы).

В литературе увлеченность «русской» эстетикой и вопросами национального в начале XX в. была неравномерной, простираясь от единичных текстов с использованием фольклорных и исторических образов, до больших сборников и тщательно выстроенных концепций. 1916 г., последний год «старой России», выделяется тем, что хотя ура-патриотические настроения начала Первой мировой войны схлынули, но вопросы национального в литературе продолжали волновать культурные круги. Не случайно именно к 1916 г. относится взлет популярности Сергея Есенина, входившего в литературу в облике крестьянского паренька и тем самым подчеркивавшего свою «близость к народу».

Вместе с тем, наряду с вниманием к «русскому стилю» в литературных кругах существовало и параллельное явление — стремление подчеркнуть свою «чужеземность», наделить свой образ иностранными чертами, что было связано с распространением «авторских масок» [Тименчик 2006; Тименчик 1989]. Характерно это и для М. Цветаевой и ее стихотворений 1916 г.: русская тема существует у нее на фоне польской и др. тем, что также будет предметом нашего исследования.

Заметим, что избранный аспект исследования ставит нас перед рядом серьезных вопросов, которые, возможно, и не имеют однозначного и окончательного решения. Например, всегда ли «русская тема» и «тема России» — синонимы? Полагаем, что отделение «отличительно-русского» от «нейтрально-русского» — задача крайне сложная не только для исследователя, но прежде всего для самого автора, взявшегося творчески отразить национальное в себе. Может быть, это одна из причин того, что темы, связанные с изучением «инонационального» субстрата в русской литературе, завоевали себе более видное положение⁴, чем исследования русской темы. Своей работой мы попытаемся отчасти исправить эту ситуацию.

⁴ В числе недавних изданий можно назвать тартускую коллективную монографию ««Идеологическая география» Российской Империи: пространство, гра-

Структура работы

В **первой главе** «Топографическая семантика заглавия сборника» мы обратились к характеристике топонимики «Верст I». Как уже отмечалось, существовало как минимум три варианта заглавия сборника, причем все три сохраняют топографическую семантику и «русский» колорит. «Версты» и «Мать-Верста» вызывают ассоциации с открытым пространством, дорогами, расстоянием; в названии «Китеж-град» усилен акцент на легендарном пространстве, исчезнувшем городе. В первом параграфе главы мы анализируем все эти варианты названия и мотивы, связанные с ними (например, пути и странничества). Во втором параграфе мы рассмотрели китежский сюжет в цветаевском творчестве, его возникновение и развитие. Третий параграф посвящен топонимам и ключевым оппозициям в топографии сборника. Характеризуется «русский мир» книги, оппозиция Москвы и Петербурга, центра и периферии. Так, периферийное по отношению к центру-Москве положение занимают Подмосковье, а также неназванные «деревни» и пространство, могущее называться «деревенским», пригород у «казачьей станицы». Среди стихотворений, написанных в «русской» стилистике, мы выделяем также тексты без явной локализации действия. Все эти элементы пространства наполнены указаниями на принадлежность текста к русской теме.

К числу основных маркеров русской темы принадлежат элементы церковного кода, и их анализу в сборнике посвящена **вторая глава** настоящей диссертации «Церковный код в сборнике как часть русского кода (символика и ритуальные практики)». Таковыми являются, например, образы храмов и икон, изображение молитвы, богослужения, ориентация на церковный календарь. Эти элементы могут использоваться в прямом значении или в качестве метафор или же подчеркивать нарушение канонов. Особенно наглядно эта сложность функционирования выявляется при анализе текстов, где упоминается или изображается кончина персонажей. Например, сценарий погребения может варьироваться от подчеркнуто канонического до столь же подчеркнуто канону противопоставленного.

Третья глава «Пограничные ситуации: адаптация “чужого” в русском пространстве сборника» посвящена сложной системе соотношения «русского» и «иноземного» в книге «Версты I». Нас интересуют ситуации вписывания персонажей, ассоциирующихся с «иноземностью», в русский контекст (например, русификация образа Марины Мнишек) и обратная практика (наделение петербургских поэтов «иноземными» чертами). Мы также говорим о пограничных явлениях, таких как постепенная русификация ах-

ницы, обитатели», в которой несколько разделов практически полностью посвящены инонациональным темам в русской литературе (немецкой, польской, финской, украинской). Там имеется и наш раздел «Польский стереотип в поэзии М. И. Цветаевой» [Идеологическая география: 494–513].

матовского образа в цикле «Стихи к Ахматовой». Часть главы посвящена текстам, в которых присутствуют маркеры иного, нерусского, пространства (цикл «Даниил», стихотворения «Вдруг вошла...» и «Искательница приключений...»). Мы характеризуем их особенности и место в сборнике, анализируем подтексты и даем интерпретации, что представляется необходимым в связи с практически полным отсутствием работ, посвященных этим произведениям. Так, нам не удалось найти ни одной самостоятельной статьи о цикле «Даниил», тогда как количество статей о других циклах сборника исчисляется десятками. В рамках этой же главы мы подробнее останавливаемся на том, почему наполненность текстов с «русскими» элементами резко снижается во второй половине сборника.

В **Заключении** мы обобщаем полученные результаты и делаем выводы, касающиеся функционирования русской темы как в художественном пространстве сборника, так и в цветаевских текстах 1916 г. в целом. В **Приложении** приводится полный перечень текстов, входящих в анализируемый нами сборник «Версты I».

Мне хотелось бы выразить благодарность Ф. В. Винокурову за многочисленные замечания и предложения, высказанные в ходе дискуссий по различным аспектам, рассмотренным в работе. За всестороннюю поддержку и веру в меня я признательна моей маме, Erkki Jögi, Марии Тамм, Saile Mägi и многим другим.

Большую помощь мне оказали Г. В. Обатнин и М. В. Боровикова. Разумеется, диссертация не состоялась бы в том виде, в каком она представлена, если бы не деятельное участие моего руководителя Р. С. Войтеховича и Л. Н. Киселевой.

ГЛАВА 1

ТОПОГРАФИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА ЗАГЛАВИЯ СБОРНИКА «ВЕРСТЫ. СТИХИ. ВЫПУСК I»

Заглавие — важнейший структурный элемент, превращающий «кипу» текстов в художественное единство [Лекманов 2008]. Оно обобщает содержание книги и дает этому обобщенному содержанию зримое выражение. Заглавие выражает попытку автора выделить смысловую доминанту книги или точку пересечения основных смыслов. Особенный интерес представляют те случаи, когда книга имеет несколько заглавий, например — подзаголовки. Важно учитывать и отброшенные варианты, оставшиеся в черновиках. Сопоставление всех вариантов позволяет исследователю выявить наиболее устойчивые семы, в которых еще яснее выражена суть заглавия как своеобразной авторской «авторрецензии». Полезно выяснить и то, чем автор пожертвовал, отказавшись от других вариантов. В каждом названии есть «ключ» к той или иной стороне книги как целого. Окончательный выбор в пользу одного из вариантов заглавия может свидетельствовать о ценностной иерархии различающихся элементов разных заглавий.

Книга «Версты I» в этом отношении дает богатую пищу для размышлений, поскольку имеет сложную систему вариантов заглавия. Заметим, однако, что пространственная («топографическая») семантика, выдвинутая на первый план в заглавии «Версты», не пропадает и в других вариантах («Китеж-град» и «Мать-Верста»), хотя и эксплицируется в разной степени. Именно поэтому настоящая глава посвящена «топографической» структуре поэтического мира цветаевских «Верст I» и особенностям отражения этой структуры в разных вариантах названия сборника.

Заметим, что варианты названий могут отличаться не только по семантике, но и по своей поэтике, по характеру соотношения с текстом книги. В упомянутой нами работе О. А. Лекманов пишет, что уже заглавия книг Баратынского и Фета воспринимались читателями как «сжатый метафорический конспект всей КС <книги стихов. — И. Р.>, вобравший в себя ее ключевые темы, но не сводимый ни к одной из них» [Лекманов 2008]. Во многих книгах сверхкраткое заглавие утрачивает функцию «резюме» и сводится к функции «ключевого слова»: заглавие не рассказывает о книге, а выделяет, подчеркивает то, на что нужно обратить внимание по типу синекдохи. Эту функцию мы предлагаем назвать курсивной. Однако не всегда лексика заглавия имеет прямые аналоги в тексте книги, так что и курсивная функция не реализуется в полной мере. В этом случае мы имеем дело уже не с синекдохой, а с метафорой, которая не просто обозначает содержание книги («конспективно» или «курсивно»), но и привносит нечто новое, надстраиваясь над семантикой аккумулярованных книгой текстов.

Название книги Цветаевой «Версты I» может рассматриваться под разными углами. Например, можно рассмотреть соотношение этого сборника с другими одноименными: «Версты» (1921) и «Версты» II (сборник не был опубликован, но «Версты I» с ним соотносились). Можно также проанализировать соотношение названия с жанровым и техническим подзаголовками: «Стихи. Вып. I». Третья возможность анализа определяется соотношением с отброшенными вариантами заглавия: «Мать-Верста» и «Китежград», а также — протозаголовком «Стихи о России».

Именно в протозаголовке сформулирована тема книги. Разумеется, этой темой содержание книги не исчерпывается, но, в отличие от остальных вариантов, протозаголовки в наименьшей степени метафоричны и лучше всего выполняют функцию «сжатого конспекта». Все остальные варианты метафорически надстраиваются над этим определением как над собственной «нулевой ступенью» (в терминах группы μ [Общая риторика: 68–69]). И, действительно, во всех трех вариантах: «Версты», «Мать-Верста» и «Китежград» сема 'русское' обязательно присутствует: верста — русская мера длины, Китеж — легендарный русский город.

Ниже мы рассмотрим, какие аспекты содержания книги высвечиваются разными вариантами названия. Поскольку все эти варианты имеют специальную (пространственную) семантику, в заключительной части главы мы рассмотрим вопрос о том, как и с помощью каких языковых ресурсов формируется образ пространства «цветаевской России».

1.1. «Версты» и мотивы пути, странничества

Рассмотрим соотношение содержания книги и названий, включающих в себя слово «верста»: «Версты» и «Мать-Верста». Очевидно, что «верста» как мера длины задает специальную (пространственную) тематику, связанную с кругом географических и топографических понятий. Как отметила еще Л. В. Зубова, слово «версты» ассоциируется у читателя с типично русской мерой длины [Зубова 1986: 189]. Тем самым название «Версты» / «Мать-Верста» локализует тему сборника, ограничивая ее в географическом плане территорией России, что соответствует прототеме «Стихи о России».

Но «версты» — мера длины, использовавшаяся в определенный период истории. О том, когда слово «верста» вошло в русский словарь, Цветаева вряд ли была осведомлена и рассматривала его как исконное русское понятие. Однако она была свидетельницей момента, когда традиционные «версты» были заменены интернациональными «километрами» в результате декрета СНК РСФСР от 14 сентября 1918 г. Логично предположить (хотя это нигде не зафиксировано), что и это нововведение было воспринято Цветаевой в эмоциональном плане так же негативно, как и реформы календаря и правописания. Известно, что долгое время она продолжала упорно датировать свои стихи по старому стилю и до конца жизни прибе-

гала к старой орфографии (хотя в «Госиздате» ее «Версты» вышли в новой орфографии уже в 1922 г.). Таким образом, слово «верста» вносило не только географическую, но и историческую локализацию, подспудно указывая и на политические пристрастия автора.

Слово «верста» — один из языковых знаков ушедшей эпохи. Это означает, что у названия есть семантические пересечения и с отброшенным «Китеж-град». Отчасти эти названия схожим образом соотносились и с лексическим составом сборника: слово «Китеж» в книге не встречается вовсе, а слово «верста» встречается два раза.

Можно не сомневаться в том, что если бы сборник стихов 1916 г. был составлен сразу по наступлении 1917 г., ни «Версты», ни «Китеж-град» не рассматривались бы в качестве вероятных названий. Актуализация этих образов произошла позднее. Все варианты дают ретроспективный взгляд на книгу, взгляд поэта, словарь которого с момента написания текстов, вошедших в сборник, претерпел изменения. В этом и заключается причина того, почему мы столь подробно касаемся предмета, казалось бы, уже детально изученного в классической монографии Л. В. Зубовой [Зубова 1986: 189–204]. Как показало это исследование, слово «верста» многозначно и в разных контекстах приобретает дополнительные оттенки смысла, но некоторые из них более устойчивы. Верста становится во многих случаях символом разделения, даже бесконечности, утрачивая конкретное пространственное значение [Зубова 1986: 196].

В случае с названием исследуемой нами книги мы имеем еще и два варианта названия с использованием одного и того же слова «верста» — «Мать-Верста» и «Версты». Отметим одну существенную разницу между этими названиями: первое использует единственное число, второе — множественное. Первое персонифицирует версту, превращая ее в аллегорическую фигуру, в имя собственное, второе указывает на множественность и, потенциально, на неисчислимость «верст».

Оба названия потенциально допускают представление не только о расстоянии, измеряемом линией, но и об обширном пространстве, территории. В случае с «Мать-Верстой» это создается проекцией на фольклорное выражение «Мать — Сыра Земля», в случае с вариантом «Версты» семантика обширного пространства порождается самим множественным числом (потенциально подразумевающим и множественность направлений-измерений).

Для нас представляется важным, что выражение «Мать-Верста» было употреблено Цветаевой в стихотворении «Ни тагана...», написанном в период размышлений над названием сборника (в 1921 г.). Стихотворение вошло в цикл «Ханский полон» (1921–1922), который вносит иное понимание «русскости» в цветаевское творчество.

Сюжетно-стилистически цикл развивает плодотворную у Цветаевой линию (ср., например, цикл «Скифские», 1923 [Зубова 2004]), восходящую к «скифской» теме в русской поэзии эпохи модернизма: к «Панмонголиз-

му» (1894) В. С. Соловьева, «Скифам» (1899) К. Д. Бальмонта, «Грядущим гуннам» (1905) В. Я. Брюсова, поэме А. А. Блока «Скифы» (1918) и одноименному альманаху, издававшемуся в 1917 г. (на обложке второго выпуска стоял с опережением 1918 г.) Андреем Белым и Р. В. Ивановым-Разумником. В 1917 г. «скифство» оказалось модным веянием в интеллигентских и поэтических кругах. В идеях «скифства» отчасти коренилось и будущее «евразийство», которое также не прошло мимо семьи Эфронов-Цветаевых (см. статью И. Д. Шевеленко о «евразийском расколе» [Шевеленко 1994]).

В цикле «Ханский полон» (1921–1922) современность подсвечивается отсылками к эпохе монголо-татарского ига и к более ранним временам — к эпохе «Слова о полку Игореве» и к периоду язычества. Сквозная тема цикла — побег из ханского плена: четыре стихотворения цикла — четыре трактовки этой темы.

В проекции на современность «ханская власть» — власть большевиков. В качестве беглеца (отметим, героиня убегает из плена, как князь Игорь) выступает и лирическое «я» текста, и «Русь» в целом. Как и в возможном литературном подтексте (и еще больше — в опере А. П. Бородина «Князь Игорь», 1890), отношения пленницы и «хана» неоднозначны: «я» стремится вырваться из-под власти «хана», а «Русь» именно в хане признает (в итоге) своего правителя. Сама Русь и даже «я» в этом тетраптихе имеют и черты, сближающие их с «татарами» (обобщенный образ кочевников), они в равной степени принадлежат тому, что М. М. Бахтин назвал бы хронотопом пути. В образе «Руси» и «я» отчасти акцентируется дохристианская, языческая составляющая.

«Ханский полон» написан в тот период, когда Цветаева начала задумываться об отъезде из России. Мысль об эмиграции, о пересечении границы, отделяющей Россию от не-России, вновь актуализировала рефлексию и над темой собственной идентичности, стихов «о России», начало которым положили эксперименты первой половины 1916 г. Поэтому в образе «Матери-Версты» важна не только отсылка к языческому субстрату образа «Матери — Сырой Земли» («мать» как питающая почва), но и второе значение слова «земля» — край, страна, что подчеркивается и специальными коннотациями слова «верста» (родная территория, родина).

В стихотворении «Ни тагана...» Мать-Верста метафорически соотносится с верстовым столбом:

Будет с меня
Конскую кость
Жрать с татарвой.
Сопровождай,
Столб верстовой!
<...>
Град мой в крови,
Грудь без креста, —

Усынови,
 Матерь-Верста!
 <...>
 — Скарб — под ребром,
 Дом — под седлом,
 Хан мой — Мамай,
 Хлеб мой — тоска.
 К старому в рай,
 Паперть-верста!
 <...>
 Камнем — мне Хан,
 Ямой — Москва.
 К ангелам в стан,
 Скатерть-верста! [CC2: 57]

В системе образов стихотворения христианство не отсутствует вовсе, а каким-то образом утрачивается лирическим «я»: у героини «грудь без креста» (а «семихолмие» Москвы превращается в «яму»), и именно поэтому она вручает себя «Матери-Версте». В этом втором стихотворении цикла подчеркивается идея смерти под «верстой», т. е. в пути, тогда как в первом стихотворении цикла героиня («я») была сосредоточена на идее бегства и молилась «богу побегов». Поэтому у лирического «я» стихотворения «дом — под седлом». Героиня одновременно и переходит в «до-христианский» статус, и сохраняет свою связь с «христианским» кодом: «Паперть-верста», «К ангелам в стан / Скатерть-верста». «Паперть» отсылает к нищим-странникам, «скатерть» — к выражению «скатертью дорога».

Возможно, именно сильные языческие коннотации выражения «Мать-Верста» и помешали предпочтению этого варианта заглавия, и Цветаева выбрала в итоге более лаконичный и универсальный вариант — название «Версты».

Название «Версты» во множественном числе оказалось удобно и как серийное название: планируя выпустить несколько сборников под одним названием, Цветаева могла придать символу «версты» значение соотносимых этапов своего поэтического и жизненного пути: «версты» 1916 г., «версты» 1917 г. и т. д., вплоть до 1920 г. (по крайней мере, этим годом завершаются малые «Версты» 1921 г.). Отметим, что в обоих синонимичных сборниках имелся жанровый подзаголовок «Стихи», что устанавливало метафорическую связь «стихи — версты»: путь поэта отмечается стихотворениями, как дорога — верстами.

Нашу гипотезу подтверждает заметка о корреляции пространственных и временных категорий в сознании поэта (из подборки для неосуществившейся книги «Земные приметы»): «Но “время” не мыслишь иначе как: расстояние. А “расстояние” — сразу версты, столбы. Стало быть: версты, это пространственные годы, равно как год — это во времени — верста» [CC4: 516].

Как было отмечено, слово «верста» в лексиконе Цветаевой 1916 г. особой роли не играло, оно было актуализировано позднее, но соответствующая этому символу семантика в книге, несомненно, присутствует. Один из сквозных мотивов сборника — «дорога». Лексема «дорога» и однокоренные с ней встречаются в сборнике в двадцати стихотворениях.

По своим сюжетным функциям дороги могут служить связью между героями, разделенными географическим пространством, но нередко это пространство изображается как непреодолимое. Так, в стихотворении «У меня в Москве — купола горят...» Цветаева декларирует, что «ее» Москва и «блоковский» Петербург не сойдутся:

Но моя река — да с твоей рекой,
Но моя рука — да с твоей рукой
Не сойдутся, Радость моя, доколь
Не догонит заря — зари [СС1: 291].

Вместе с тем, в стихотворении «А что если кудри в плат...» (исключенном из сборника) героиня собирается пойти в Петербург:

— Куда это держишь путь,
Красавица — аль в обитель?
— Нет, милый, хочу взглянуть
На царицу, на царевича, на Питер [СС1: 310].

Связав два города дорогой, автор описывает их как единое пространство и переносит на Петербург черты московской патриархальности, что проявляется в отборе лексики («царица», «царевич», простонародное «Питер»).

Мотив дороги в цветаевском сборнике неотделим от мотивов странничества и бродяжничества. В каждом десятом стихотворении «Верст I» упоминаются слепцы, нищие певцы и странники. При этом часть тематически близких текстов в сборник не вошла: незаконченное «Братья, один нам путь прямохожий...» (5 апреля), «А что если кудри в плат...» (28 июня), в котором не была дописана только одна строка.

Если мотив (тема) пути уже присутствовал на страницах цветаевских книг, то нищие слепцы, певцы и паломники — яркая черта нового периода — отличительный элемент «стихов о России». Однако нет четких границ, отделяющих специфически «русские» вариации темы странничества от иных, что усугубляется и неоднозначностью самого понятия «русского» у Цветаевой, как мы показали выше. Странничество как этнографическое явление выступает у Цветаевой частным проявлением более общих сущностей, которые ранее представлялись Цветаевой более универсальными, а теперь обнаружили свою связь со специфически «русским».

Рассмотрим варианты персонажей-странников, встречающиеся на страницах книги «Версты I»:

1) *Паломники*. Странники в классическом понимании: люди, идущие к святым местам, пользующиеся гостеприимством горожан и жителей деревень:

«Над синевою подмосковных рощ...»

«За девками доглядывать, не скис...»

«Зверю — берлога...»

«О, Муза плача, прекраснейшая из муз!..»

В описании Цветаевой «слепцы бродячие» — конституирующий элемент московской жизни, который становится одним из символов Москвы, наряду с соборами и святынями.

2) *Бродяги, бывшие каторжники*:

«И не плача зря...»

«Всюду бегут дороги...»

«— Москва! — Какой огромный...»

На примере последнего стихотворения видно, что первая и вторая группы — не замкнуты и допускают смешение: к московским святыням приходят не только славящие «Спаса светлого» слепцы, но и каторжники. Внешне они могут быть неотличимы, как в Брюсовском стихотворении «На лесной дороге» (1910), где в одном и том же обличье («в сером, равном армяке») может повстречаться и богомолец, и нищий, и разбойник.

3) «*Странник*» как *метафорическая номинация в речи персонажа или лирического героя*:

«Я пришла к тебе черной полночью...»

«Не ветром ветреным — до — осени...»

4) *Путники — странники в самом широком смысле*. Ряд персонажей «Верст I» не имеет признаков «странников» как особой социальной категории, но участвует в общем движении персонажей (собирается в путь, странствует) и тем самым корректирует представление о «странничестве» как сугубо национальной или социальной черте, подчеркивая, что она не сводится к образу жизни одной из категорий населения. В этом случае мы сталкиваемся с диффузной неопределенностью мотивов, когда не ясно, какого рода «движение» изображается и как оно осмысляется автором:

«Собирая любимых в путь...»

«Облака — вокруг...»

«Ты проходишь на Запад Солнца...»

«В огромном городе моем — ночь...»

«Сегодня ночью я одна в ночи...»

Цели и направление движения всех категорий странников крайне разнообразны. Но поскольку стихи в большинстве своем написаны от лица жительницы Москвы, то основные направления — к Москве и от Москвы. «Чужеземные гости» идут к святыням в Москву, а московские жители,

в свою очередь, отправляются за благодатью «в обитель», например, по калужской дороге, ведущей к Оптиной пустыни:

Бредут слепцы калужскою дорогой, —
Калужской — песенной — прекрасной, и она
Смывает и смывает имена
Смиранных странников, во тьме поющих Бога [СС1: 271–272].

Образ дороги, смывающей «имена смиренных странников», показателен для творческой эволюции Цветаевой, особенно на фоне ярко индивидуалистического предшествующего периода (1913–1915). Лирическая героиня Цветаевой, еще недавно стремившаяся любой ценой оставить о себе память «на ласковой земле», оказывается способна оценить и принципиально иную жизненную позицию — отказаться от личной индивидуальности ради соединения с хором, славящим Бога:

И думаю: когда-нибудь и я,
Устав от вас, враги, от вас, друзья,
И от уступчивости речи русской, —
Одену крест серебряный на грудь,
Перекрещусь, и тихо тронусь в путь
По старой по дороге по калужской [СС1: 272].

Но в скрытой форме Цветаева исходит из тех же субъективных предпосылок, что и раньше. Условием для будущей метаморфозы становится усталость от людей, не только от врагов, но и от друзей, а также от «уступчивости речи русской». Поэзия представляет интерес до тех пор, пока языковой материал сопротивляется, пока есть нерешенные задачи. В этом плане уступчивые друзья так же способствуют исчерпанию интереса к людям, как и враги. Более того, противостояние «врагам» — то, что удерживает интерес автора к настоящей жизни, а уход в странники — не бегство от трудностей борьбы, а поиск более сильных испытаний. Это своего рода новая инициация, открывающая для личности новые духовные возможности и ресурсы впечатлений, в том числе и поэтических.

Дорога оказывается неотделима от песни. Образцом такой дороги становится Калужская дорога, которая именуется «песенной» не только потому, что идущие по ней странники поют, но и потому, что она сама воспета в народной балладе «По старой калужской дороге...», которую с 1911 г. исполняла Надежда Плевицкая (Цветаева собирала записи Плевицкой). «Песня» и «дорога» в равной степени конституируют представление Цветаевой о русской народной культуре.

«Стихи о России» Цветаевой отнюдь не переполнены спецификой и конкретикой ни на уровне реалий, ни на уровне языка и стиля. «Русский мир» складывается из небольшого числа элементов, получающих обобщающее значение и поэтически гиперболизированных. Так, Москва именуется «огромным странноприимным домом», а русский человек «бездомным» («Всяк на Руси — бездомный...»). Но «странноприимный дом» — непостоянное

убежище. За этими образами стоит общее представление о русском человеке как страннике (в прошлом — кочевнике).

Цветаева опирается, конечно, и на образы реальных бездомных, которых много было в России, и на обилие странноприимных домов, в частности — при монастырях (например, странноприимный дом гр. Шереметева на Сухаревской площади в Москве). Называя Москву странноприимным домом, Цветаева прибегает к фигуре, характерной для христианской риторики, — «последние станут первыми». Поэтому выражение «странноприимный дом» наделяется возвышенными коннотациями, несмотря на то, что в быту это весьма скромное заведение (не «палаты», не роскошная гостиница).

Концепция «странствующего» русского человека возникла в результате смены литературных ориентиров Цветаевой и реструктуризации отношений с традицией. Сама тема странствий Цветаевой была освоена через посредничество как мировой, так и русской поэзии.

Так, у М. А. Волошина скитальчество — составная часть образа поэта («Как некий юноша, в скитаньях без возврата...», 1913):

Пускай другим он чужд... я не зову с собой —
Я странник и поэт, мечтатель и прохожий [Волошин 1995: 152].

В эпоху символизма этот сюжет получил и ряд жизнетворческих воплощений с разными мотивировками, включая и тягу к путешествиям, и изгнанничество, и добровольный аскетический уход от мирской жизни. Сценарий «ухода из мира» ярче всех воплотил в своей жизни поэт Александр Добролюбов. Он отказался от прежнего декадентского творчества и перевел свою поэзию в новое — христианское — русло:

Ты пришел, как всегда, незаметный,
В духовной, но нищей одежде любви.
Непостижимый, Всединый, Всесильный!
О, дай весь Твой мир душе моей [Добролюбов: 116].

Жорж Нива указывает на литературные корни его новой поэзии:

В «Книге невидимой» Александр Добролюбов восхваляет странничество, союз со всей тварью и бегство из мира. Как Пушкин в стихотворении «Странник», он следует за примером Бэньяна, английского пуританского поэта [Нива: 65].

Схожий путь избрал и друг А. Блока — поэт Л. Д. Семенов. В дальней перспективе схожим представлялся и выбор, сделанный А. Рембо, а в ближней — гораздо более сложная позиция Л. Н. Толстого. Заметим, что в публицистике Д. С. Мережковского Толстой, как и другие художники слова, именовался «поэтом», что облегчало для современников проведение параллелей между представителями разных отраслей литературы (понимание «поэзии» как художественной литературы в целом сохраняется и в «Теории литературы» Б. В. Томашевского).

Блоку также была близка и понятна эта позиция: «Блок сознательно избирает путь “странника” <...> Стремление к народу, считает Блок, обречено, но тем не менее “странник” все равно должен отправиться в путь» [Пустыгина]. В статье «Безвременье» (1906) Блок писал о поэтах-странниках:

Нет конца и края шоссейным путям, где они тащатся, отдыхают и снова идут. Неприметливому взору покажется, что эти „горемыки“ — сырые, обреченные, изгнанные, что они не знают, где приклонить голову, потому что одежды их в лохмотьях, а лица обезображены голодной тоской. Но они — блаженные существа. <...> Это — священное шествие, стройная пляска праздной тысячеокой России, которой уже нечего терять; всю плоть свою она подарила миру и вот, свободно бросив руки на ветер, пустилась в пляс по всему своему бесцельному, непридуманному раздолью [Блок: VII, 25–26].

Не случайно и то, что через год в статье «О реалистах» (1907) главным выразителем русского начала Блок назовет М. Горького, чей художественный миф о романтическом босяке-бродяге имел солидное основание в биографии и поддерживался внешним имиджем автора: «Я утверждаю <...> что если и есть реальное понятие Россия или лучше — Русь, то выразителем его приходится считать в громадной степени Горького» [Блок: VII, 45].

Концепция Блока в итоге отразилась и в стихах Цветаевой («Всюду бегут дороги...») и др.), хотя ее интерес к творчеству старшего современника возник позднее, и личного знакомства между литераторами не было. Гораздо теснее в биографическом плане была связь Цветаевой с Андреем Белым, который выступал интерпретатором Блока и писал следующее:

Лейтмотивом скитаний, блужданий и неприютности — «нищий, распеваящий псалмы», — завершается период, следующий за эпохой «Стихов о Прекрасной Даме». В жизни А. А. внутренне: ищет пути, выходя из дому на дорогу — «Выхожу я в путь, открытый взорам...» [Белый 1922: 74].

Н. Пустыгина замечает: «Отмеченный Белым лейтмотив лирики Блока оказывается центральным в романе “Серебряный голубь” — это и “странник” Дарьяльский, и нищий странник Абрам, а также “темненькая фигурка” на дороге» [Пустыгина].

В 1910 г. мир потрясла смерть Толстого. Его уход из дома был интерпретирован как продолжение его «бегства» от искусства и искусственности жизни, осуществление этического сценария повести «Отец Сергей». По времени уход Толстого совпал с «кризисом символизма» и дебютом Цветаевой. Поступок писателя послужил новым толчком к развитию темы странничества в постсимволистской поэзии, в частности, у С. М. Городецкого и у новокрестьянских поэтов Н. А. Клюева и С. А. Есенина.

В дебютном сборнике Есенина «Радуница» (1916), составленном к моменту знакомства поэта с Цветаевой, странничество — осевой мотив раздела «Русь», т. е. всей первой половины книги. Характерно, что и о М. А. Кузмине, с которым Цветаева лично познакомилась в ходе той же поездки в Петроград, когда она сошлась с Есениным, она сделала позднее

следующую запись: «Слепец на Калужской дороге и incroyable [шеголь] времен Директории, — вот Кузьмин» [ЗК1: 164].

Темы странничества не избежала и Софья Парнок, причем именно в период наиболее тесного общения с Цветаевой. В стихотворении «Люблю тебя в твоём просторе я...» (1915) странницей, идущей к Христу, именуется Россия:

Порфиру сменит ли на рубище,
Державы крест на крест простой,
— Над странницею многолюбящей
Провижу венчик золотой [Парнок: 171].

В стихах Цветаевой и сама Парнок именуется «странницей», хотя и в несколько ином смысле («В первой любила ты...», 1914): это слово проникло в лексикон Цветаевой раньше, чем наполнилось характерными для эпохи смыслами.

В феврале 1915 г. в доме Герцыков-Жуковских образовался своеобразный «бердяевский кружок», сплотившийся вокруг философа, сломавшего ногу. Сестры Цветаевы входили в число гостей, регулярно развлекавших своим присутствием Н. А. Бердяева, который особенно интересовался философским творчеством Анастасии Цветаевой. Тем не менее, сестры были неразлучны и, несомненно, обе имели представление об идеях изданной тогда же в типографии И. Д. Сытина брошюры Бердяева «Душа России» (М., 1915). В своих размышлениях о русской религиозности, миссии России, связанной с ее положением между Западом и Востоком, философ опирается на уже знакомую нам концепцию русской души как души страннической:

Величие русского народа и призванность его к высшей жизни сосредоточены в типе странника. Русский тип странника нашел себе выражение не только в народной жизни, но и в жизни культурной, в жизни лучшей части интеллигенции. <...> Странников в культурной, интеллигентной жизни называют то скитальцами русской земли, то отщепенцами. Есть они уже у Пушкина и Лермонтова, потом у Толстого и Достоевского. Духовные странники все эти Раскольниковы, Мышкины, Ставрогины, Версилы и князь Андрей и Пьер Безухов. <...> В России, в душе народной есть какое-то бесконечное искание, искание невидимого града Китежа, незримого дома [Бердяев: 282].

В этой цитате сконцентрированы почти все ключевые моменты, важные для понимания цветаевской концепции «русского странничества» применительно к сборнику «Версты I». Стремление к странничеству — одна из определяющих черт русского народа; странники — важный элемент образа России в самом широком смысле; странничество может быть и духовным, поиском идеалов, символом которых является Китеж.

Мы не утверждаем, что Цветаева опиралась именно на формулировку Бердяева, но вполне возможно, что интеллектуальный диалог с философом помог более четко оформиться представлениям Цветаевой. Так или иначе,

мысль Бердяева и поэтическая концепция Цветаевой возникли на общей культурной почве и в какой-то степени проясняют друг друга. И в сознании современников Цветаевой, и в ее собственном сознании тема России была тесно увязана с темой «странничества», понимаемого в самом широком смысле — с проекциями на творчество и мистиков (Блок, Белый), и реалистов (Горький).

Образ странника заключал в себе существенный символический потенциал как в плане самоописания (я — странник, моя жизнь — странствие), так и в плане описания «другого». Один из сюжетов, развертывающихся в рамках повествования о «пути», — сюжет «неоднозначности» того, с кем тебя свела дорога. Как в символе, здесь скрытая суть «другого» может оказаться важнее явной: за благочестивой внешностью может скрываться разбойник, а под бедной и некрасивой одеждой — знатный и прекрасный человек⁵.

Тот же сюжет неоднократно использовался в поэзии А. Добролюбова и в «Радунице» Есенина. У Цветаевой он получил своеобразное отражение в стихотворении «Всюду бегут дороги...», которое нам представляется важным описать отдельно, дабы проиллюстрировать, как Цветаева работает с темой странничества в рамках одного текста.

| | |
|--|---|
| Всюду бегут дороги, По лесу, по пустыне, В ранний и поздний час. | Так по земной пустыне, Кинув земную пажить И сторонясь жилья, |
| Люди по ним ходят, Ходят по ним дроги, В ранний и поздний час. | Нищенствуют и княжат — Каторжные княгини, Каторжные князья. |
| Топчут песок и глину Страннические ноги, Топчут кремь и грязь... | Вот и сошлись дороги, Вот мы и сшиблись клином. Темен, ох, темен час. |
| Кто на ветру — убогий? Всяк на большой дороге — Переодетый князь! ⁶ | Это не я с тобою, — Это беда с бедою Каторжная — сошлась. |

⁵ Этот сюжет чрезвычайно популярен в фольклоре, достаточно вспомнить разного рода чудесных помощников, которые «проверяют» персонажей. Уже с древнейших времен он попал в литературу: классический пример — сюжет Овидия о богах, посетивших Филемона и Бавкиду. В русском фольклоре вид нищего странника, который устраивает своеобразный экзамен хозяевам дома, нередко принимает Спаситель [Михайлова 2004: 138–139]. В поэзии популярен вариант того же сюжета с Николаем Угодником [Цивьян]. Высокое значение странничества отразилось и в стихотворениях Тютчева «Эти бедные селенья...» и «Странник».

⁶ Образная система текста, особенно первой его части, во многом соотносится с уже упомянутой нами статьей Блока «Безвременье». Ср. описание дорог, по которым идет блоковские странники: «Шоссейными путями нищей России

Треплются их отрепья
Всюду, где небо — сине,
Всюду, где Бог — судья.

Сталкивает их цепи,
Смешивает отрепья
Пáрная колея.

Что же! Целуй в губы,
Коли тебя, любый,
Бог от меня не спас.

Всех по одной дороге
Поволокут дроги —
В ранний ли, поздний час.

5 апреля 1916 [СС1: 277–278].

Разбираемое стихотворение и стилистически, и тематически ориентируется на народную песню. Из 36 строк текста 32 (89 %) соответствуют 3-иктному логэду с нулевой анакрузой и переменной (женско-мужской) клаузулой. Первый междуиктовый интервал — 2 слога, второй — 1 слог. На иктах встречаются пропуски ударений: один — на первом, девять — на втором. Но это не чистая силлабо-тоника (логэд — неклассический размер, но силлабо-тонический), а переход к второстепенной форме тактовика (междуиктовый интервал от 0 до 2 слогов), поскольку второй междуиктовый интервал в 4 строках (11%) допускает стяжение и столкновение второго и третьего иктов.

С помощью сложной системы рифмовки достигается эффект народного, почти безрифменного стиха. В первых девяти строфах нет четко выраженной закономерности расположения рифменных пар, явно рифмуются между собой только финальные строки соседних трехстиший. Часть строф заканчивается открытой мужской рифмой (в начале и конце стихотворения), часть — мужской закрытой (середина текста), что может служить признаком композиционной разбивки на три части. Внутри этого ряда есть свои группы рифм, но весь ряд сплочен ударным звуком [а] и повторами: дважды повторяется слово «князь» («князь»), четырежды — «час» (поровну в каждой половине стихотворения). В строфах 10–12 схема рифмовки становится четкой: ЖЖв ЗЗв АА(в). Полная схема рифмовки следующая:

(А)Б(в) ГА(в) БАв' А(А)в' ДБв'' ДДв'' БЕв'' ЕБв'' (А)Б'(в) ЖЖв ЗЗв АА(в).

Четкость рифмовки выделяет фабульный центр стихотворения — обращение героини к герою и предсказание их дальнейшей судьбы.

Во многих трехстишиях есть внутренние повторы разных видов: стык: «Люди по ним ходят, / Ходят по ним дроги» [СС1: 277]; 10 строк связаны анафорами. В анафоры попадают слова «топчут», «всюду», «каторжные»,

идут, ковыляют, тащатся такие же нищие с узлами и палками, неизвестно откуда, неизвестно куда. Их лица осунулись, и выкатившиеся глаза с красной орбитой шупают даль. Бесцельно и праздно идут вереницами. Все ясно для них и просто, как высокое небо над головой, как груды щебня и пласты родной глины по краям шоссе. Они обнищали так же, как великий простор, который обнажился вокруг них» [Блок: VII, 26].

«вот», «это». Такое количество повторов в народной поэзии обычно служит для ритмической регулировки стиха и часто используется вместо рифмы. В этом стихотворении Цветаевой также ослаблена рифма и усилены повторы.

М. Л. Гаспаров писал, что «песня у Цветаевой всегда с рефреном; а это значит: центральным образом или мыслью стихотворения является повторяющаяся формула рефрена, предшествующие рефренам строфы подводят к нему каждый раз с новой стороны и тем самым осмысляют и углубляют его все больше и больше» [Гаспаров 1995: 312].

В трех трехстишиях имеется рефрен конечных строк: точное совпадение последней строки в строфах 1 и 2 («В ранний и поздний час»), и не точно совпадает с ними замыкающая стихотворение строка 12 («В ранний ли, поздний час»). Последнее трехстишие варьирует строки первых двух и составляет с ними текстовую рамку. Образованный повтором параллелизм выявляет оппозиции: «бегущие всюду» дороги противопоставлены единственной дороге — дороге на тот свет; дроги как обычное средство передвижения — похоронным дрогам; непрерывное движение «в ранний и поздний час» — неожиданному, но неминуемому приходу смерти «в ранний ли, поздний час».

Несмотря на краткость стихов (6–7 слогов), Цветаевой удается избежать резких анжамбеманов. Это тоже черта народной поэтики, ориентированной на пение. Сильный междустрофный перенос есть только в строфах 6–7. Он повышает напряженность финала. Тем самым автор эмоционально подготавливает читателя к «разгадке» статуса «переодетых князей»: шестая строфа насыщена лексикой высокого стиля («земная пустыня», «земная пажить»), и можно предположить, что странствующие люди — отшельники, юродивые с веригами и в отрешках. Но седьмая строфа заканчивается неожиданно: не монахи и богомольцы, а каторжники являются героями стихотворения, и цепи — это, вероятно, люди, идущие строем, и одновременно кандалы на них.

Слово «князь» встречается как до определения статуса героев, так и при этом определении. В 4-й строфе, подытоживая описание бредущих по дорогам людей, топчущих «песок и глину», «кремень и грязь», автор задает риторический вопрос: «Кто на ветру — убогий?». Казалось бы, странствующие — и есть убогие, и вопрос выглядит ненужным. Но следует неожиданный ответ:

Всяк на большой дороге
Переодетый князь! [СС: 1, 277]

Возможно, подразумевается, что дорога и делает странника «князем»: тело и одежда его ветшает, а дух возносится.

Это своего рода диалектическое раскрытие народного обозначения странников и нищих — «убогие»: они и ущербны, и близки к Богу («у Бога»). По Евангелию, нищие на этом свете будут первыми в Царствии Не-

бесном. Нищий Христос — Царь Небесный. Определение «князь», появившееся в 4-й строфе, встречается в сказках как титул странствующего героя (наказанного или выполняющего «урок»).

Как в разбираемом тексте, так и в некоторых других стихотворениях «Верст I» странничество у Цветаевой является не только метафорой человеческой жизни, но и метафорой поэтического пути.

Обращаясь к «русской стихии», Цветаева поступалась некоторыми чертами своей прежней поэтической позиции, демонстрируя своеобразное смирение. Позднее, в 1918 г., она писала:

Меньше и меньше
Помнится, любитя.
— Значит, уж скоро
Посох и рубище [СС1: 424].

Рефлексы этого мотива отразились позднее в стихах на смерть Блока и в стихотворении «Прокрасться» (1923).

Во многих случаях обращение к русской теме не уничтожает значительную часть прежних тем, мотивов и образов, но позволяет переосмыслить и раскрыть по-новому те, которые стали уже клишированными. Так, вместо абстрактных образов странников появляются подробно и натуралистично описанные герои, являющиеся частью цветаевской Руси, но сохраняющие для внимательного читателя соотнесенность с большой литературной традицией.

1.2. «Китеж-град»: отброшенное заглавие и его импликации

Подбирая заглавие для книги, Цветаева едва не остановилась на варианте «Китеж-град». Попробуем определить, какое именно содержание вкладывала Цветаева в слово Китеж, учитывая то, что его семантическое наполнение в ее творчестве менялось.

О функционировании образа Китежа в русской литературе существует несколько специальных работ [Шешунова 2005; Карлсон 2007; Пашенко 2008; Burkhardt], но тексты Цветаевой в рамках этой темы не исследовались, если не считать сопоставления вариантов хронотопа Китежа у Ахматовой и Цветаевой:

To Cvetaeva <...> Kitež is the allegorical chronotope of eternal poetry and a past that reaches through into the present <...>. For Achmatova, whom the poet Nikolaj Kljuev had meaningfully called “kitežanka” <...> Kitež <...> represents a chronotope of the always present utopia of “Holy Russia” as a place of remembrance and <...> a (meta)poetic guarantor of a poetic home [Burkhardt: 157].

Исследователями были обозначены ключевые для поэзии модернизма литературные и музыкально-театральные источники этого образа, среди которых выделяется опера Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде

Китеже и деве Февронии» (1907). Цветаева не оставила свидетельств своего отношения к этой опере, но, несомненно, была с нею в той или иной мере знакома. В эссе «Наталья Гончарова» она упоминает ее в связи с декорациями Н. Н. Гончаровой, к которым мы еще вернемся.

Вне всякого сомнения, Цветаевой был знаком роман П. И. Мельникова-Печерского «В лесах»⁷, который начинается с пересказа легенды о Китеже. С высокой долей вероятности можно предположить, что среди прочитанных Цветаевой романов Д. С. Мережковского, ею высоко ценимых (юная Цветаева переписывалась с автором; письма не сохранились), был и роман «Антихрист. Петр и Алексей» (1904–1905). Вероятным представляется и знакомство с очерком З. Н. Гиппиус «Светлое озеро» (1904), в котором приводится вариант легенды о Китеже, как городе не затонувшем, а скрывшемся на берегу (китежские церкви превратились в холмы, а паломники видят город отраженным в озере).

И в дореволюционных текстах, и в произведениях, написанных после революции, Китеж — консервативная утопия: для современного человека это «потерянный рай», а для тех, кто в нем по легенде остался, — своеобразный «Ноев ковчег». После 1917 г. этот мир метафорически отождествляется с дореволюционной Россией. Но в поэтической речи Китеж может вспоминаться и в связи с «второстепенными» признаками. Так, в стихотворении Пастернака «Разве только по канавам...» <1914> (сборник «Поверх барьеров», 1917) Китеж — это ‘город залитый водой’:

Оглянись, и ты увидишь
До зари, весь день, везде,
С головой Москва, как Китеж, —
В светло-голубом пруде [Пастернак: I, 484].

При переизданиях стихотворение было включено в триптих «Весна».

Китеж — один из образов поэзии М. А. Волошина. В стихотворении «Письмо» (1904) встречается образ Китежа-памяти, возможно, откликнувшийся в стихотворении Цветаевой «Педали» (1923):

В озерах памяти моей
Опять гудит подводный Китеж
И легкий шелест дальних слов
Певуч, как гул колоколов [Волошин 1995: 92].

В созданном позднее лирическом триптихе М. А. Волошина «Китеж» (1919) сохраняется соотносительность Китежа с утраченным идеалом:

⁷ В одной из тетрадей 1925 г. Цветаева оставляет наблюдение, опираясь на свое представление об одной из героинь дилогии Мельникова-Печерского: «Монашка. Православная. М. б. — Флёнушка из “В лесах и на горах”. Отцветшая, отбушевавшая Флёнушка» [СТ: 334].

Так, отданная на поток татарам,
Святая Киевская Русь
Ушла с земли, прикрывшись Светлоярм... [Волошин 1995: 233]

Однако основной акцент делается на том, что этот идеал недостижим:

Молитесь же, терпите же, примите ж
На плечи крест, на выю трон.
На дне души гудит подводный Китеж —
Наш неосуществимый сон! [Волошин 1995: 235]

Финал триптиха звучит двойственно: и оптимистически (мечта о Китеже вернется), и пессимистически (Китеж — «неосуществимый сон»). Для Волошина Китеж — не историческое понятие, а символическое — это символ религиозных чаяний русского человека, которые не могут осуществиться на земле, но важны именно как чаяния, «сон», сам по себе прекрасный, но исторически характеризующий периоды упадка.

Мы назвали только некоторые тексты, с которыми Цветаева могла познакомиться до того, как она пришла к идее, что книгу стихов 1916 г. можно назвать «Китеж-град». В эмиграции она сталкивалась и с другими актуализациями образа Китежа, когда в собственном творчестве стремилась освободиться от инерции своей «русской» стилистической манеры и соответствующего имиджа. Так, мы уже упоминали о том, что в 1920-е гг. в Берлине существовал книжный магазин «Град Китеж». Добавим, что при нем было и небольшое издательство, маркировавшее выходившие книги как «издание книжного магазина “Град Китеж”». В 1925 г. в Париже состоялась выставка декоративного искусства русских эмигрантов «Китеж». С 1927 г. в Варшаве издавался журнал русских католиков «Китеж». К фактам того же ряда следует отнести и более тесное знакомство с жизнью и творчеством художницы-кубистки Н. Н. Гончаровой, в литературном портрете которой Цветаева подчеркивает связь с русскими корнями: «Последний в России — заказ декораций к “Граду Китежу” и заказ росписи домово́й церкви на Юге, — обе невыполненные. Так была уверена, что вернется, что...» [СС4: 110].

Именно Гончарова, заинтересовавшаяся поэмой Цветаевой «Мблodeц» (1922), временно вернула Цветаеву к русской фольклорной стилистике, а точнее — поставила поэта перед задачей сделать эту стилистику доступной французскому читателю, создать аналог «Мблodeца» на французском языке. Однако к 1932 г. уже стало ясно, что в коммерческом плане проект провалился. Тем не менее, поэму Цветаева переписала и даже смогла опубликовать одну главу из нее при жизни. Примерно в это же время была сделана и запись о названии «Верст I»: «Как хорошо, что *не* Китеж-град!».

В цветаевском образе Китежа важнейшую роль играют колокола. Китеж как невидимый град сообщает о себе колокольным звоном. Об этом сообщается на первой же странице романа Мельникова-Печерского

«В лесах»: «А на озере Светлом Яре, тихим летним вечером, виднеются отраженные в воде стены, церкви, монастыри, терема княженецкие, хоромы боярские, двory посадских людей. И слышится по ночам глухой, заунывный звон колоколов китежских» [Мельников-Печерский: II, 7–8].

Дематериализованный город, получивший чисто духовное бытие, материально воплощен одной только колокольной музыкой, своего рода «небесным» звоном, хотя этот звон доносится снизу — из-под воды. Несмотря на свою новую «духовную» жизнь, Китеж сохраняет черты своего земного бытия: это не монастырь, здесь сохраняется все земное мирское разнообразие.

«Колокола» как существенный атрибут цветаевской Москвы и дают одно из оснований для установления метафорической связи Китежа с Москвой как центра цветаевской России. В 1922 г. метафора *Москва-Китеж* означала бы, что воспетая Цветаевой Москва уже «утонула», а если что-то о ней и напоминает, то только колокольный звон. В эссе «Вольный проезд» (время действия и первоначальных записей — 1918 г., время написания и публикации новеллы — 1924 г.) легенду о Китеже подробно излагает неизвестный герой-красноармеец, напоминающий автору Есенина и Разина.

Особенность изложения красноармейцем легенды в том, что он не помнит, не называет имен собственных — ни Китежа, ни Светлояра, что придает звучанию легенды большую «народность». Звон колоколов в его изложении буквально превращается в воду, затопляя город: «...есть где-то в нашей русской земле озеро, а на дне озера того — город схоронен: с церквами — с башнями, с базарами — с амбарами <...>. А каланчи пожарной — не надо: кто затонул — тому не гореть!» [СС4: 443]. Такого рода детали позволяют думать о вмешательстве писателя в изложение легенды и даже о том, что этот рассказ целиком выдуман. Возможно, эпизод с утонувшим городом был вписан Цветаевой на поздних стадиях работы с текстом — в 20-е гг., когда Китеж появляется и в ее поэтических текстах. Но что-то, связанное с этой легендой, могло прозвучать и в 1918 г., тем более что Китеж по своему потенциалу мог стать на какое-то время актуальным в революционную эпоху (например, как в творчестве Волошина).

После того, как красноармеец рассказал свою историю, повествовательница дарит ему книжку о Москве, упоминая, что «в ней весь московский звон» [СС4: 444]. Примечательно, что героиня дарит *не свою* книгу («Версты I» в 1918 г. еще не вышли), но для читателя связь подарка с собственным творчеством Цветаевой несомненна.

Однако в стихотворных текстах Цветаевой топоним *Китеж* встречается всего два раза [Словарь: IV 2, 674]. Первое поэтическое произведение Цветаевой, в котором Китеж прямо назван, — довольно темное стихотворение «По нагориям...» (1922), отчасти исследованное [Pankenier: 607–626]. Примечательно, что оно написано в январе 1922 г., когда Цветаева пыталась выпустить книгу и размышляла над ее названием. Возможно, именно это стихотворение дает один из ответов на вопрос, почему Цветаева все-таки отказалась от названия «Китеж-град»?

Стихотворение примечательно во многих отношениях, начиная с того, что оно написано рифмованным кольцовским пятисложником, и поскольку это 12 четверостиший (перекрестной рифмовки), Цветаевой пришлось решать довольно трудную задачу: найти 24 дактилические рифмы. Разумеется, рифмы здесь преимущественно неточные и грамматические, но это как раз хорошо согласуется с «народным» ореолом избранного размера.

В начале 1922 г. Цветаева переживает кризис прежних ценностей и верований. Несмотря на всю ее преданность «белой армии» и попытки занять позицию «над схваткой», она испытывает определенное влечение к «красным». В разбираемом стихотворении она отказывается от прежних самоопределений. Это — одна из общих тенденций в творчестве Цветаевой. Так, в «Тоска по родине — давно...» (1934) появляется этот мотив:

Все признаки с меня, все меты,
Все даты — как рукой сняло:
Душа, родившаяся — где-то [СС2: 316].

В «Верстах I» эта тенденция иронически развивается в стихотворении «Люди на душу мою льстятся, / Нежных имён у меня — святцы...» (1916). Но в разбираемом тексте Цветаева переводит вопрос об адекватном определении своей поэтической личности в более категорическую плоскость: не только другие не могут ее назвать (ср. в 1916 г. «Все называли / Никто не назвал...»), но она сама не готова признать себя прежнюю, предчувствуя новое «рождение». И в этом новом своем бытии ее идентичность будет совпадать с реалиями нового мира — мира труда:

Суть двужильная.
Чужедальняя.
Вместе с пильнями,
С наковальнями,
Вздых — без одыши,
Лоб — без огляди,
В завтра речь держу
Пóтом огненным [СС: 2, 89–90].

Она чувствует необходимость оправдаться перед представителями этого нового мира тем, что на ее пути — препятствия, что она еще не созрела, что «тень» (подпорченная репутация) опережает ее на пути к новому миру:

Пни да рытвины, —
Не взялась еще!
Не судите!
Не родилась еще!
Тень — вожатаем,
Тело — за версту!
Поверх закисей,
Поверх ржавостей,

Поверх старых вер,
Новых навыков,
В завтра, Русь, — поверх
Внуков — к правнукам! [СС: 2, 90]

Следом и возникает мотив отказа от прошлого как от «мертвых Китежей». Этим отказом лирическая героиня намерена завоевать любовь своей аудитории:

(Мертвых Китежей
Что нам — пастбища?)
Возлюбите!
Не родилась еще! [СС: 2, 90]

Подобное «отречение от Китежа» совершает в это же время и Сергей Есенин, давший в поэме «Инония» (1918) своеобразную трактовку этой темы, сочетая ее и с мотивом «колокольной Москвы»:

Лай колоколов над Русью грозный —
Это плачут стены Кремля.
Ныне на пики звездные
Вздыбливаю тебя, земля!
Протянусь до незримого города,
Млечный прокушу покров.
Даже Богу я выщиплю бороду
Оскалом моих зубов.
Ухвачу его за гриву белую
И скажу ему голосом вьюг:
Я иным тебя, Господи, сделаю,
Чтобы зрел мой словесный луг!
Проклинаю я дыхание Китежа
И все лощины его дорог.
Я хочу, чтоб на бездонном вытяже
Мы воздвигли себе чертог [Есенин: II, 62].

Есенин и категорически отрицает прошлое, и утверждает его возобновление в новом качестве. Цветаева аналогичным образом отрицает прошлое, доходя до очевидного парадокса:

Не орлицей звать
И не ласточкой.
Не крестите, —
Не родилась еще! [СС: 2, 89]

Это место более всего перекликается с «Люди на душу мою льстятся...» и другими текстами «Верст I», в которых люди называют или хотят назвать героиню «неправильными именами» (подробно мы будем говорить об этом мотиве далее). Ср.:

Этот — орленком, щегленком — тот,
Всяк по-иному меня зовет [СС: 1, 278].

Венчается стихотворение «По нагориям...» утопической картиной «рая», которую можно соотнести с «Инонией» Есенина:

Серпы убраны,
Столы с яствами.
Вместе с судьбами,
Вместе с царствами.
Полукружим,
— Солнцем за море! —
В завтра взор между:
— Есмь! — Адамово.
Дыхом-пыхом — дух!
Одни — поножи.
— Догоняй, лопух!
На седьмом уже!

22 января 1922 [СС: 2, 90].

Финал по законам цветаевской композиции все же корректирует намеченную картину с помощью приема реализации метафоры: перед нами уже не «красный» земной «рай», а «седьмое небо», подразумевающее смерть и вознесение. Однако финал не перечеркивает полностью всего, что было сказано в стихотворении. Неслучайность сказанного поддерживается контекстом лирики начала 1922 г., в которой запоздалые симпатии Цветаевой к «красной Москве» проявляются с заметной регулярностью.

В этом контексте название книги «Китеж-град» могло звучать отнюдь не любовно, а как подчеркивание архаичности тем и сюжетов сборника. В то же время отношение Цветаевой к любому объекту напряженного внимания никогда не бывало однозначным (что проявилось и в разбираемом стихотворении «По нагориям...»). Возможно, именно новые коннотации слова *Китеж* придавали излишнюю горечь такому названию. Нельзя не учитывать и возможные цензурные сложности, которых Цветаева хотела избежать, делая выбор в пользу варианта «Версты». Так или иначе, от названия «Китеж» Цветаева отказалась.

* * *

Примечательно, как в дальнейшем трансформировался образ Китежа в цветаевской поэтической лаборатории. Второе и последнее стихотворение, в котором встречается образ Китежа, — «Педадь» (1923). Здесь образ Китежа является частью метафоры памяти и функционирует вне фольклорного или «русского» контекста, являясь яркой инородной деталью. Стихотворение «Педадь» построено на противопоставлении левой и правой педали фортепиано: правая удлиняет звучание, левая заглушает. Правая ассоциируется с Китежем. Выделим ту часть текста, которая связана с правой педалью и Китежем:

Сколь пронзительная, столь же
Сглаживающая даль.
Дольше — дольше — дольше — дольше!
Это — правая педаль.
<...>

Памяти гудящий Китеж —
Правая! Летейских вод
Левую бери: глушитель
Длителя перепоеет.

От участковых, от касто-
вых — уставшая (заметь!)
Жизнь не хочет жить... но часто
Смерть не хочет умереть!

Требует! Из всех безмясых
Клавишей, разбитых в ряд.
(Левую педалью гасят,
Правую педалью длят...)

Лязгает! Как змей из фальши
Клавишей, разбитых в гуд...
Дальше, дальше, дальше, дальше
Правую педалью лгут!

24 апреля 1923 [СС2: 190–191].

В ходе развития темы Цветаева задается «гамлетовским» вопросом «быть или не быть?». Педаль длительности (правая) кодирует выбор в пользу жизни, и очевидно, что автор делает именно этот выбор, несмотря на то, что смерть все равно победит («глушитель / Длителя перепоеет»), а также несмотря на то, что смерть облегчает страдания («Левую педалью гасят [боль]»), не говоря уже обо всех недостатках жизни, которую отличают «пронзительность», бессилие, «лязг», «фальшь» и «ложь». Кончается стихотворение максимальной двойственностью: сосредоточенностью авторского внимания на жизни и кульминацией обличения этой жизни.

Собственное существование представляется лирической героине жизнью мертвеца («смерть не хочет умереть»), скелета (образ «безмясых клавишей» — смешанная метафора, соединяющая кости клавиш с костями человеческого остова). Но по законам композиции нарастающая экспрессивность требует расположения этих образов ближе к концу. В начале текста Цветаева выбирает более нейтральные и даже позитивные по своим обычным коннотациям метафоры. Именно в начале появляется выражение «памяти гудящий Китеж».

Генерализация темы, возведение ее к базовой оппозиции «жизнь — смерть» происходит не сразу. В первой строфе длительность звучания ассоциируется только с «далью». Образ «памяти»-Китежа появляется во второй строфе. Несмотря на то, что сама легенда подчеркивает бессмертие города, в нем есть та двойственность, которая ниже будет дезавуирована и

превратится в идею ‘живой смерти’ (ср. с блоковским мотивом «живого мертвеца»). В итоге Китеж оказывается градом живых мертвецов, память — жизнью образами прошлого — противоестественной любовью к тленному.

Эпитет «гудящий» перекликается с эпитетом «гулкий» в стихотворении «По нагорьям...» (1922). Антитеза ‘Лета — Китеж’ (как метонимия озера Светлояр) строится на следующих основаниях: мифологичность, семантика памяти / забвения и связь с водной стихией⁸. О. Г. Ревзина указывает, что концепт памяти-забвения чаще всего связан у Цветаевой с метафорами воды («река забвения», «всплывать в памяти»): «Забвение как стирание следов — тех самых образов-воспоминаний — это естественное завершение совокупности мнемонических процессов» [Ревзина 2006: 17]⁹.

Примерно в одно время с «Педалью» (в апреле 1923 г.) была сделана записка, попавшая в эссе «Отрывки из книги “Земные приметы”»:

Сильно ожитые (оживленные? выжатые?) мною люди и города пропадают безвозвратно: как проваливаются. Не гулкие Китежи, — глухие Геркуланумы. Города и люди же, лишь беглым игрищем мне служившие — застывают: на том самом месте, на том самом жесте. Стереоскоп. Когда я слышу о первых, я удивляюсь: неужели *стоит*? Когда я слышу о вторых, я удивляюсь: неужели *растет*? Повторяю, это не сомнение, это глубокое, невинное, подчас радостное изумление [СС4: 517].

Если упростить эту сложную аллегория, то можно свести ее смысл к тому, что память сохраняется не об объектах самого сильного переживания (они «сгорают», как глухие Геркуланумы), а об объектах более легких чувств (они сохраняются в «воде» памяти). Первые «изжиты» до конца и не терпят возвращения, вторые сохраняют привлекательность в своем прежнем виде, и автор удивляется, что они могут «расти» (изменяться). Китеж больше соотносится с памятью второго типа (некие «милые» воспоминания прошлого). Может быть, именно поэтому Геркуланум у Цветаевой — более частотный образ [СС7: 405; СС2: 172]. Геркуланум, погибший вместе с Помпеями, менее известен и тем самым — ближе к символу полного забвения, исчезновения.

Вскоре после «Педали» образ Китежа попадает в наброски поэмы «Крысолов» (1925): «Быт не держит слова Dichtung [поэзии], Dichtung —

⁸ Цветаева не прибегает в лирике к популярному в эпоху символизма образу Атлантиды, несмотря на обилие античных образов в текстах 1923 г. Атлантида — своеобразный антоним России. Ср.: «Говоря “Бальмонт”, мы <...> говорим: Таити — Цейлон — Сиера и, может быть, больше всего: Атлантида, и, может быть, меньше всего — Россия» [СС4: 56].

⁹ Разумеется, метафора памяти как водного пространства в литературе не единична. У Данте встречается образ реки Эвнэ, воскрешающей память о добрых поступках (Чистилице, XXXIII, 127). О реке памяти писал Вяч. И. Иванов в цикле «Деревья» [Иванов: III, 533–536].

мстит. Озеро — вроде Китеж-озера, на дне — Вечный Град, где дочка бургомистра будет вечно жить с Охотником. Тот свет. (Входят в опрокинутый город.)» [СТ: 343]. О «китежском» субстрате в «Крысолове» исследователи уже писали [Vott 1981: 87–112; Суни 1996: 86]. Он дает возможность позитивной реинтерпретации сюжета: Крысолов не губит Грету и детей, а спасает их. Схожая сюжетная ситуация реализована Цветаевой в драме «Каменный ангел», где Богоматерь забирает Аврору и ее ребенка на небо. Впервые она возникает в стихотворении «Сереже» («Вечерний альбом», 1910).

Какое-то время после 1925 г. Китеж не встречается в текстах Цветаевой, и только в 1932 г., переписывая содержимое старых записных книжек в сводные тетради, Цветаева вспомнит о Китеже в связи с названием книги. Позднее это слово возвращается в художественный арсенал, но уже теряя всякую сущностную связь с идеологическими концептами и превращаясь в субститут слова «память».

Поначалу Цветаева еще рассматривает Китеж описательно, называя в письме к Вере Буниной «Китежем» и озеро Светлояр: «...мы с вами на дне *того же* Китежа! Кто же захочет жить на дне *чужого* Китежа?» [СС7: 247]. Метафора легко прочитывается как парафраз выражения «погрузиться на дно воспоминания». В мире воспоминаний можно спрятаться от внешнего мира:

Только я, с наслаждением, на дне любого, на любом дне, самом провалённом, — лишь бы не «жизнь», или то, что они сейчас так зовут... Так я весь 1921 г. жила на дне волконского Китежа, переписав ему ВОТ ТАК, ОТ РУКИ, больше тысячи страниц его воспоминаний [СС7: 247].

Воспоминание — это способ воскресить прошлое:

Какова *цель* (Ваших писаний и моих — о людях). ВОСКРЕСИТЬ. <...> Комната — внизу, м. б. Надина? Освещение, от гущины листьев — зеленое, подводное: свет Китежа-града...» [СС7: 247].

Присутствие листьев маркирует присутствие 'жизни' в этой картине. Это не мертвые, а живые воспоминания. Но жизнь возникает как преодоление смерти:

Пишу сейчас открытие Музея, картина встает (именно со дна подымается!) китежская: старики — статуи — белые видения Великих Княжен... [СС7: 255].

В очерке «Открытие Музея» (опубликован в 1934 г. в журнале «Встреча») Цветаева одновременно эксплицирует накопленные в ее творчестве коннотативные ряды Китежа:

Церемониймейстер подводит государыне Марии Федоровне московских дам. Нырок, кивок. <...> В этих нырках что-то подводное. Так водоросли ныряют на дне Китежа... Государь, сопровождаемый отцом, последовал дальше, за ним, как по волшебной дудке Крысолова, галуны, медали, ордена... [СС5: 169].

Буквализация образа Китежа как «морского царства», привносящая и такой элемент, как «водоросли», представляется ярким поэтическим жестом, нарушающим традиционные штампы. Однако, возможно, здесь сказалась и ассоциация из двух опер Римского-Корсакова: «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1903) и «Садко» (1897). Поскольку подводные царства ассоциируются с низшей демонологией, стихийными духами (ср. сюжет «Ундины»), «святость» как признак Китежа нейтрализуется или, по крайней мере, оттеняется полярным ему признаком «нечисти».

Весь этот комплекс ассоциаций, с еще более подчеркнутым мотивом «подводного царства» Ундины появляется в очерке «Мать и музыка» (1934), где воскресают и образы стихотворения «Педаль», и «затопляющие звуки» из очерка «Вольный проезд», и только сам «гулкий» рояльный Китеж уже не упоминается:

...рояль изнизу, весь подводный, подроляльный мир. Подводный не только из-за музыки, лившей на голову: за нашим, между ним и окнами, заставленные его черной глыбой, отделенные и отраженные им как черным озером, стояли цветы, пальмы и филодендроны, подроляльный паркет превращавшие в настоящее водное дно <...> рояль для меня навсегда отождествлен с водою, с водой и зеленью: лиственным и водным шумом [СС5: 26].

Судьба слова «Китеж» в цветаевском творчестве помогает понять, почему оно вначале казалось подходящим для названия сборника и почему Цветаева все-таки от него отказалась в пользу названия «Версты». Как мы уже отмечали, идеи русского «странничества» (метонимия «верст») и утопический образ прошлого (Китежа) как цели этих странствий соприсутствуют у Н. А. Бердяева в статье 1915 г.: «В России, в душе народной есть какое-то бесконечное искание, искание невидимого града Китежа, незримого дома» [Бердяев: 282]. В этом контексте «Версты / Китеж-град» представляются частями общего целого, которые можно обобщить понятиями 'путь' / 'цель'.

Революция изменила основную временную веху книги: в 1916 г. «новой» для Цветаевой была императорская Россия с центром в Петрограде (бывшем Петербурге), но после 1917 г. и она стала «старой Россией», а «Китеж-градом» оказалась не Москва в противовес Петрограду, а вся Россия. Книга писалась как своего рода провинциальная оппозиция центру; временная оппозиция осложнялась территориальной. После же революции эта оппозиция лишилась смысла, тем более что и фактическая столица переместилась в Москву, резко изменив статус города, его культурную и символическую ауру. Московские «древности» сделались еще более «архаичными». В этом плане ассоциация с архаическим сюжетом домонгольского времени представлялась оправданной.

Однако в начале 1922 г. идея реставрации прошлого была уже чужда Цветаевой. Она принимала только один вид подобной реставрации — в памяти, что стало особенно очевидно в мемуарной прозе 1930-х гг. Но это возвращение она хотела осуществлять на условиях поэтической свобо-

ды — свободы от идеологических рамок, поэтому образ Китежа скрещивается с подчеркнуто-нерусским сюжетом о Гаммельне и фольклорно-языческими образами «подводных царств».

1.3. Топографический код сборника

В 1922–1923 гг. критики многократно отмечали приверженность Цветаевой теме Москвы и России. К. В. Мочульский писал: «Пафос Цветаевой — Москва, золотые купола, колокольный звон, старина затейливая, резные коньки, переулки путанные, пышность, пестрота...» [Критика: I, 128]; Вс. Рождественский: «У Марины Цветаевой <...> ветровая и жаркая любовь к Москве. С нею рождается истинно “московская” поэзия, <...> русская, вольная, бродячая, цыганская» [Критика: I, 144]. В неопубликованной при жизни автора статье Святополка-Мирского категорично утверждается: «Москвичка с головы до ног. Московская непосредственность, Московская сердечность, Московская (сказать ли?) распушенность в каждом движении ее стиха. Но это другая Москва — Москва дооктябрьская, студенческая, Арбатская» [Критика: I, 78].

Сама Цветаева связывала эти отзывы с циклом «Стихи о Москве», опубликованном впервые в последнем номере журнала «Северные записки» (1917. № 1) непосредственно перед Февральской революцией. В эссе «Смерть Стаховича» (1919; публ. 1926) Цветаева приводит рассказ А. А. Стаховича:

Когда мы были в Кисловодске, Качалов получил от вас стихотворение, без подписи... <...> Тщетная предосторожность, ибо Вас тотчас же узнали все. Купола, колокола... Прекрасные стихи. И архитектурно, и музыкально, и филологически — замечательно [СС4: 505].

Если верить этому тексту, Цветаева протестовала, так и не выяснив, что это были за стихи. Для протеста в 1919 г. были основания. И дело не в том, что Цветаева не передавала стихов Качалову (передать ее стихи могли другие), а в нежелании считаться автором исключительно «Стихов о Москве». Цикл 1916 г. заслонял многое сделанное до и после этого года.

В ранней цветаяевской лирике Москва — локус идиллического типа, семейно-бытовой, а не национальный. Самые крупные объекты — улицы, а самые древние строения — «домики» времен дедушек и бабушек. Храмовая, историческая Москва почти не упоминается, а если и попадает в текст, отношение к ней — иное. Так, в стихотворении «В Кремле» (1908) историческая Москва воплощает собой «мрак средневековья» и «рабскую» долю русской женщины. Примечательно, что это стихотворение написано даже не от лица лирической героини, которая может быть соотнесена с автором, а от лица мужчины, что еще более отделяет «интерес к прошлому» лирического субъекта стихотворения от основного круга интересов автора книги «Вечерний альбом» (1910):

В расшитых шелком покрывалах,
 У окон сумрачных дворцов,
 Я увидал цариц усталых,
 В глазах чьих замер тихий зов. <...>
 Я увидал монахинь бледных,
 Земли отверженных детей,
 И в их молитвах заповедных
 Я уловил пожар страстей.
 Я угадал в блуждании взглядов:
 — «Я жить хочу! На что мне Бог?» <...>
 Скажи, луна, за что страдали
 Они в плену своих светлиц?
 Чему в угоду погибали
 Рабыни с душами цариц,
 Что из глухих опочивален
 Рвались в зеленые поля?
 — И был луны ответ печален
 В стенах угрюмого Кремля [СС1: 15].

В стихах 1916 г. «московская топография» Цветаевой заметно меняется. Из стихов уходят Тверской бульвар, московские переулки, Тверская и локализованные «домики». Прежде «угрюмый» Кремль становится центральным элементом системы образов, среди которых свое место находят и условные «сорок сороков церквей», «семь холмов» и прочие элементы, не имеющие ничего общего с личным опытом восприятия Москвы: «...это, в сущности, не Москва реальная, а Москва идеальная, воплощающая русское начало» [Панова: 53]. Выходящее за пределы Москвы пространство также очищается от топонимов, связанных с индивидуальной биографией автора (Ока, Таруса), если не считать «калужскую дорогу» и «калужский родной кумач».

Одновременно с утратой интимно-знакового пространства происходит присвоение лирической героиней пространства «общественного», интимным смыслом наполняется ее «московский патриотизм». Это выражается в конструкциях с местоимением «мой»: «у меня в Москве», «в певучем граде моем», «над червонным моим Кремлем», «тусклый Кремль мой». Эту интимную причастность всей Москве гиперболически выражают формулы «дарения» города и передачи его «по наследству», о которых подробнее будет сказано ниже:

Будет твой черед:
 Тоже — дочери
 Передашь Москву
 С нежной горечью [СС1: 268].

С. Оссипов Чен соотносит этот текст со 104-м псалмом, в котором идет речь о том, что Господь передал «в удел наследия» землю Ханаанскую [Ossipow Cheang: 329]; Ева Витинс — связывает с идеями Чаадаева в мандель-

штамовской интерпретации [Vitins], а именно с рассуждением Мандельштама об истории в статье «Петр Чаадаев» (1915):

Священной должна она [история] называться на основании преемственности духа благодати, который в ней живет. <...> Единства не создать, не выдумать <...> Где нет его, там в лучшем случае — «прогресс», а не история, механическое движение часовой стрелки, а не священная связь <...> событий [Мандельштам: II, 29].

Татьяна Быстрова указывает на другие источники цикла «Стихи о Москве» и всего корпуса стихов 1916 г., опираясь на сборник «Москва в истории и литературе» (1916) М. Коваленского, имевшийся в библиотеке Цветаевой, и выделяет ряд возможных претекстов, среди которых произведения М. Ю. Лермонтова, А. А. Григорьева, К. Н. Батюшкова, М. М. Щербатова и пр. Быстрова отмечает, что в цикле используются такие элементы, как:

панорамное описание города, сопровождаемое мотивом прогулки с подразумеваемым спутником, не знакомым с городом; повышенная концентрация внимания на древности города; мотив почитания православной традиции; мифологема Москва-женщина; мотив противоречивости и многоликости Москвы; мотив огня и возрождения из пепла; мотив колокольного звона [Быстрова 2004: 36].

Разумеется, за пределами книги Коваленского остались произведения современников Цветаевой, которые также актуализировали компоненты «московского мифа» [Прокофьева]. Среди них А. А. Блок, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов и др. Прочитываем цикл «Шесть городов» С. М. Соловьева (автора «Московской поэмы» и стихотворения «Татьянин день»):

Третий Рим, обетованный град.
Не в тебе ль начало царской славы,
Благочестьем осиявший мир,
Семихолмный и золотоголавый,
Полный благовеста и стихир.
Нега флорентийского искусства
Праведным велением царей
Здесь цвела. Молитвы Златоуста
Возносились к небу с алтарей [Соловьев: 202].

По наблюдениям Л. Г. Пановой, масштабность презентации различных элементов городского облика в цветаевском цикле различается, город

подается «общим» планом. «Крупным» же планом в этом цикле подаются московские святыни. <...> Если судить по набору топонимов <...> по разнообразию пространственных предлогов <...> и слов с семантикой перемещения <...>, Москва подается Цветаевой с «бытовой» точки зрения, как интериоризированное пространство, полностью знакомое Я-субъекту. Если же судить по приемам описания, по образности и цветовым характеристикам, то Москва представлена по меньшей мере в трех разных ипостасях: Москва торжественная, царская <...> Москва лубочная <...> и, наконец, Москва иконописная [Панова: 49].

Далее исследовательница выделяет особенно важные для нас элементы, складывающиеся в оппозицию «православное vs. незаконное» (о компонентах образа Москвы см. также [Белякова 1999: 151]).

Цветаевская Москва внутренне амбивалентна: к святыням «странноприимной» Москвы приходят не только праведники, но и каторжники, лирическая героиня любит и «первый звон», когда монахини идут на обедню, и «знахарку с двора соседнего» («Семь холмов — как семь колоколов...»). В Архангельском соборе, где похоронен убитый царевич Димитрий, за самозванца Лжедмитрия и Марину Мнишек, названных «милыми мятежниками», «большая свеча горит», и цветаевская героиня словно не замечает кощунственности подобного сочетания. В этом внутреннем своеволии Цветаева видит стихийность и органичность, которую позднее она иллюстрировала образом днепровских порогов, без которых Днепр уже не Днепр: «Ненавижу свой век, потому что он век *организованных* масс, которые уже не есть стихия, как Днепр без Неясыти уже не есть Днепр. <...> не — упорядоченных, а <...> ограниченных и лишенных органичности, т. е. своего последнего» [СС7: 385].

Все это не отменяет статуса Москвы в сборнике как истинного духовного центра России. С Москвой связана история России, здесь соблюдаются традиции и преемственность: «Я доведу тебя до площади, / Видавшей отроков-царей»; «И гробницы в ряд у меня стоят, — / В них царицы спят, и цари». Она — «странноприимный дом» *для всех*, кто «на Руси — бездомный». Москва остается «третьим Римом» и наделена особыми свойствами: «зарей в Кремле / Легче дышится — чем на всей земле».

По Цветаевой, перенеся «светскую» столицу в Петербург, Петр не смог сделать его «духовной» столицей, Москва же сохранила соответствующие атрибуты (см. «Но выше вас, цари, колокола...» и далее по тексту). Даже московские холмы напоминают колокола, на которых к тому же стоят колокольни («Семь холмов — как семь колоколов»). Москва — «нерукотворный град», в отличие от искусственно созданного Петербурга. О «нерукотворности» Москвы еще в середине XIX в. писал М. А. Дмитриев: «Нашу Москву созидала не сила, не власть человека! / Наша Москва родилась, и жила, и росла, как живая» [Дмитриев: 79]. Москва для Цветаевой — «единственная столица» (т. е. Петербургу отказывается в этом наименовании), место, значимое для странников, место духовного преображения:

И на тебя с багряных облаков
Уронит Богородица покров,
И встанешь ты, исполнен дивных сил... [СС1: 269]

Цветаевский цикл — характерный пример парадоксального «архаистического новаторства». Большая часть выделяемых исследователями компонентов ее образа Москвы не специфична для цветаевского творчества, а является обычной составляющей «московского мифа» в широком смысле. Помимо названных выше контекстов можно вспомнить и стихотворение

«Карамзин» (1865) А. Н. Майкова, в котором задействован почти весь канонический набор «московских символов», использованных Цветаевой:

Вхожу ли в старый Кремль, откуда глаз привольно
Покоится на всей Москве первопрестольной,
В соборы ль древние с гробницами царей,
Первосвятителей; когда кругом читаю
На дсках <sic!> их имена, и возле их внимаю
Молитвы шепоту притекших к ним людей, —
А там иконостас, и пресвятые лики,
И место царское, и патриарший трон;
А между тем гудит, гудит Иван Великий,
Как бы из глубины веков идущий звон, —
Благоговением душа моя объята,
И всё мне говорит: «Сие есть место свято!»

[Майков: 412; подчеркнуто нами. — *И. Р.*]

Тем не менее, Георгий Адамович в заметке «Вечер Марины Цветаевой» (1929) настаивал на оригинальности и новизне цветаевского цикла:

В старых стихах очень хороши «Стихи о Москве» <...> Я помню впечатление, которое они произвели — особенно в Петербурге. Может быть, в этом сыграло роль уже начавшееся тогда соперничество двух городов, — кому быть, кому не быть столицей. В Петербурге очень болезненно все ощутили тогда «конец императорского периода» — независимо от политических симпатий и чувств, конечно, — и с ревнивой опаской поглядывали на Москву. Над цветаевским циклом петербургские поэты «ахнули» — над прелестью, над неожиданностью ее Москвы [Критика: I, 383].

На вопрос, в чем же была «неожиданность» цветаевской Москвы, трудно ответить однозначно. История соперничества городов насчитывала уже два столетия, и, как было уже показано, новизна Цветаевой базируется на твердом фундаменте традиции. Попробуем обозначить возможные признаки «новизны» московских стихов Цветаевой:

1. Подчеркнутая субъективность, лиричность в трактовке тем, которые традиционно требовали эпического подхода. Цветаева «присваивает» Москву, тогда как Майков (как и другие авторы) прославляет общую для всех россиян древнюю столицу России.

2. *Подчеркнутая* клишированность, освобождение образа Москвы от излишних и понятных только москвичу деталей, что резко упрощало потенциальную эмпатию читателя, с которым Цветаева говорила на общем языке, независимо от места его проживания. Образ города превращался в упрощенную модель, что было в свое время описано на материале «петербургского текста» [Минц, Безродный, Данилевский 1984: 84–86]. В этом случае возможно, например, сближение элементов, в реальности удаленных друг от друга, и конструирование того, что не существует, но «могло бы» существовать.

3. Вместо поэтики «собственных имен», т. е. частной жизни (программное требование периода первых трех сборников), Цветаева создает ряд масок лирической героини, воплощающих универсальные типы «исторической» Москвы. Этому она училась не только и не столько у новокрестьянских поэтов, Есенина и Клюева, сколько у Ахматовой, которая дала образцы такой поэтики уже во втором разделе своей дебютной книги «Вечер» (1912).

4. Применительно к московской теме нельзя сбрасывать со счетов и того, что это были стихи высокого уровня, написанные женщиной. Но все же в этом плане Цветаева была не вполне одинока (ср., например, сборник «Русь» (1915) Любови Столицы, с которой Цветаева была знакома, но от сравнения с которой позднее отрешивалась).

5. Сложная диалектика «святости / греховности», уже выработанная лирикой предыдущего этапа, особенно периода «Юношеских стихов» (стихи 1913–1915 гг.).

Цикл отвечал представлениям о «русском стиле» и заполнял лауну современных текстов, обновляющих московскую мифологию в период подъема патриотических настроений, но спада шовинистического угара: в русофилии Цветаевой не было ничего анти-германского. Цветаевой удалось создать равновесие нового и старого, которое сделало ее цикл классическим.

Оппозиция Москва vs. Петербург

Своеобразие Москвы традиционно выявляется на фоне Петербурга как ее своеобразного двойника [Москва]. Цветаева сама указывала на важную роль своей поездки в Петроград в ходе самоопределения себя как «московского» автора. Тем не менее, оппозиция «Москва — Петербург» в цикле «Стихи о Москве» присутствует не так однозначно, как можно было бы ожидать.

В этой оппозиции реализуется дихотомическая модель, описанная Ю. М. Лотманом, который выделяет города двух типов. Первый тип, «концентрический», характеризуется тем, что ему приписывается центральное положение в пространстве, вне зависимости от его реального расположения. Он может выступать «как прообраз небесного града и быть для окружающих земель святыней» [Лотман 1984: 30–31]. Этот тип связан с положением на горе (горах), выступая связующим звеном между землей и небом. Второй тип — «эксцентрический», это город, который может находиться за пределами соотносимой с ним земли и располагается обычно на берегу моря или в устье реки, «“на краю” культурного пространства» [Лотман 1984: 30–31]. Положение этого типа определяется соотношением не с землей и небом, а с полюсами оппозиции «естественное / искусственное». Первый тип соотносится Лотманом с Москвой, второй — с Петербургом.

Вне указанной дихотомии аналогичную типологическую характеристику Москве дает и Сара Оссипов Чен, проецирующая образ цветаевской

Москвы на образ Иерусалима в псалмах Давида: “Tsvetaeva develops the psalmic topic of a sacred space. <...> a typical feature of psalms, which picture Jerusalem as a sacred place” [Ossipow Cheang: 319].

В. Н. Топоров подчеркивает, что при формировании реконструированного им «петербургского текста» важную роль сыграл «парадокс “нерусскости” русского города», подобие Риму и Венеции, восприятие Петербурга как города иностранцев: «...ни в одном русском городе их процент не был так высок и они не играли столь видную роль в структурах власти» [Топоров 2003: 33]. Р. Д. Тименчик развивает эту мысль, указывая на сходство «языков» описаний Петербурга с «языками описания “чужих городов”»: «...символистский пафос соответствий наложил на восприятие северной столицы целую сетку географических и исторических уподоблений» [Тименчик 1984: 117]. Среди примеров таких уподоблений в текстах 1910-х гг. — пассаж из письма С. М. Городецкого: «Все мне болезненно напоминает Италию. Соловьевский переулок — пизанские улочки, <...> Мойка — Венецию. Чуть ли не символистом становишься — ужас какой! — в этих “соответствиях”» [Тименчик 1984: 117]. Пример из стихов Ахматовой 1915 г.:

И пришел в наш град угрюмый
В предвечерний тихий час.
О Венеции подумал
И о Лондоне зараз [Ахматова: 232].

Правда, и Москва в русской поэзии этого периода нередко соотносится с Италией, в частности, с Флоренцией, Римом и т. д. Но Петербург не только похож на «чужие» города, но и лишен ряда важных «своих» черт. За шесть лет до Цветаевой их выделял Анненский в стихотворении «Петербург» (1910):

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...
Только камни из мерзлых пустынь
Да сознание проклятой ошибки [Анненский: 186].

Петербург как город «эксцентрический» присутствует и в цветаевском сборнике: он отдален от центра ее «русского пространства» и становится местом далеким, фатально недостижимым:

Но моя река — да с твоей рекой,
Но моя рука — да с твоей рукой
Не сойдутся, Радость моя, доколь
Не догонит заря — зари [СС1: 291].

Географическая разделенность становится кодом, «объясняющим» невозможность личной встречи с Блоком, что подразумевает неразрывную связь каждого из героев со своим пространством, невозможность для них движения из своего пространства в чужое. Но «невозможность сойтись» двум

городам компенсируется возможностью поэтического общения, причем цветаевские поэтические посвящения (адресованные Блоку) являются своего рода «ответом» Блоку, т. к. обыгрывают его собственные стихи, в частности, «Утро в Москве» (1909):

И прозрачная нежность Кремля
В это утро, как прелесть твоя [Блок: III, 127].

В стихотворении «Все это было, было, было...» (1909), воображая место своей возможной смерти и очередного переселения души, лирический герой Блока косвенно сопоставляет и Москву с Петербургом:

В час утра, чистый и хрустальный,
У стен Московского Кремля,
Восторг души первоначальный
Вернет ли мне моя земля?
Иль в ночь на Пасху, над Невую,
Под ветром, в стужу, в ледоход —
Старуха нищая клюкою
Мой труп спокойный шевельнет? [Блок: III, 93]

Мотив «чистого и хрустального» утреннего часа у стен Кремля Цветаева подает как «новость» для автора «московских» стихов 1909 г.:

И не знаешь ты, что зарей в Кремле
Легче дышится — чем на всей земле! [СС1: 291]

Цветаева вполне отдает себе отчет в том, что Блок как раз «знает» то, о чем она пишет. Тот же прием сообщения риторической «новости» она использует позднее в стихотворении «Есть рифмы в мире сем...» (1924), сообщая Гомеру: «Гомер, ты был слепцом».

Московскому пространству приписывается «целительность» в стихотворении Цветаевой «Москва! Какой огромный!..»:

На всякую болесь —
Младенец Пантелеймон
У нас, целитель, есть [СС1: 273].

Эта «целительность» служит ответом на характерные для Блока мотивы «недуга», одним из которых служит и «неверие». Ср. у Блока в стихотворении «Мой бедный, мой далекий друг!..» (1912)¹⁰:

Пойми, хоть в час тоски бессонной,
Таинственно и неуклонно
Снедающий меня недуг... <...>
И так давно постыли люди,
Уныло ждущие Христа... [Блок: III, 52]

¹⁰ Благодарим М. В. Боровикову за замечания и указание на этот текст.

Оппозиция Москвы и Петербурга эксплицирована только в двух стихотворениях Цветаевой: «Над городом, отвергнутым Петром...» («Стихи о Москве») и «У меня в Москве — купола горят!» («Стихи к Блоку»; в журнальной публикации входило в «Стихи о Москве»). Не вошло в книгу посвященное Ахматовой стихотворение «А что если кудри в плат...» (1916), в котором героиня-паломница посещает «Питер».

Цветаева вступает и в диалог с ахматовско-пушкинской традицией. Так, название цикла «Стихи о Москве» соотносится с названием ахматовского диптиха «Стихи о Петербурге» (1913) из сборника «Четки» (1914). В первой части диптиха строки о «новой столице», которой недоволен Петр I, актуализируют мотив сравнения двух столиц:

Вновь Исакий в облаченье
Из литого серебра.
Стынет в грозном нетерпенье
Конь Великого Петра.

Ветер душный и суровый
С черных труб сметает гарь...
Ах! своей столицей новой
Недоволен государь [Ахматова: 161].

В цветаевском цикле, словно в продолжение той же темы, «городом, отвергнутым Петром» именуется Москва. Цветаева обнажает метафорическую семантику «брака» царя со своей столицей, заложенную у Ахматовой (отметим и перекличку мотива церковных куполов, с которого начинается стихотворение Ахматовой). Вероятно, общим источником этих вариаций является сравнение А. С. Пушкина из «Медного Всадника»:

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова [Пушкин: 3, 286].

Отмечая тот же метафорический пласт, С. Форрестер выдвигает интересную, но спорную концепцию:

...in the poems devoted to the architecture of Moscow, Tsvetaeva re-realizes the female body; she revives the church by the presence of a woman's body and language while at the same time the church's status and aesthetic value lend value to the poet's words [Forrester: 242].

Если московское пространство, как мы уже отмечали, характеризуется в «Верстах I» минимальным набором реалий, то петроградское с пригородами ограничивается двумя метонимическими топонимами и одной природно-культурной реалией: Нева, Царское Село и белые ночи. Петербург присутствует только в подтексте и негативно — как место, где нет того, что есть в Москве («сорок сороков» церквей, чтимые иконы, гробницы царей) и что издавна отмечалось в описаниях. Позволим себе еще один пример:

Теперь встает и медленно входит в монастырь, где раздается мрачное пение иноков и где целыми рядами стоят гробы великих князей и царей Русских (некогда обитавших в ближних палатах) [Батюшков: I, 289].

У Цветаевой:

У меня в Москве — купола горят!
У меня в Москве — колокола звонят!
И гробницы в ряд у меня стоят, —
В них царицы спят, и цари [СС1: 291].

Оппозиция столица vs. провинция

Россия цветаевского сборника не исчерпывается «московским» пространством. Делая Москву центром русского мира, Цветаева отдельными штрихами намечает и «версты» периферийного пространства.

В этом отношении сама Москва двойственна, ее собственные элементы могут наделяться чертами «периферийности» и даже «провинциальности». Цветаева сама признавалась в этом, но гораздо позднее. 14 сентября 1940 г. она писала о Москве В. А. Меркурьевой, цитируя стихотворения П. А. Вяземского «Твердят: ты с Азией Европа...» (1858) из цикла «Очерки Москвы» [СС7: 692]:

Но «мировой город»-то она стала — потом, после меня, я — раньше нынешней, на целых 24 года, я родилась еще в «четвертом Риме» и в той, где

...пасут свои стада
Патриархальные деревни
У Патриаршего пруда

(моего пруда, пруда моего младенчества) [СС7: 690].

Со времен Петра I Москва сохраняла статус «старой столицы», но неравенство с Петербургом всегда давало о себе знать. В цветаевском образе Москвы отчасти реализовалась модель, описанная Л. О. Зайонц:

с конца XIX в., в словосочетании «русская провинция» уже всегда будут присутствовать два взаимоисключающих, но, тем не менее, неразрывно связанных друг с другом смысла — убогого никчемного захолустья и потерянного рая [Зайонц 2003: 323].

В описании Москвы Цветаева выдвигает на первый план подчеркнуто «нестоличные» черты:

Семь холмов — как семь колоколов,
На семи колоколах — колокольни.
Всех счетом: сорок сороков, —
Колокольное семихолмие!

В колокольный я, во червонный день
Иоанна родилась Богослова.

Дом — пряник, а вокруг плетень
И церковки златоголовые.
И любила же, любила же я первый звон. —
Как монашки потекут к обедне,
Вой в печке, и жаркий сон,
И знахарку с двора соседнего.
— Провожай же меня, весь московский сброд,
Юродивый, воровской, хлыстовский!
Поп, крепче позаткни мне рот
Колокольной землей московскою! [СС1: 272]

В ряде случаев место действия упоминаемых Цветаевой событий не поддается четкой локализации. Это напоминает характерную черту описаний провинциальных городов. Так, в русской литературе 1840-х гг. часто ни сам провинциальный город, ни его центральные улицы и храмы не назывались, тогда как столицы описывались подробно, с упоминанием достопримечательностей [Фазолини: 229].

В стихах Цветаевой встречается и собственно нестоличное пространство, которое также не описывается, а обозначается с помощью некоторых характерных признаков. Но нередко действие разворачивается в «купеческом» городском пространстве, которое можно отождествить и с губернским, и с уездным городом, и с Замоскворечьем. Эта неопределенность локализации позволяет Цветаевой создать впечатление «всеохватности» происходящего и отождествлять «московское» с «русским» в целом.

Развивая идеи Бахтина, Ю. М. Лотман писал, что можно «очертить границы мира моделируемого текста», если перечислить места, в которых может и не может происходить действие. Например, события, происходящие в Москве, будут резко отличаться, в зависимости от того, можно ли их перенести в сельскую местность или Петербург. Так, действие «Женитьбы» Гоголя легче перенести в Замоскворечье, чем на Невский, хотя оно происходит в Петербурге: художественное пространство «Женитьбы» равно «не Москве или какому-либо другому городу, а “купеческой части русского города” 1830-х гг.» [Лотман 2005: 627–628].

Одним из признаков «купеческого» пространства является господствующая «бессобытийность», описанная М. М. Бахтиным как элемент провинциального хронотопа на материале «Мадам Бовари» Флобера [Бахтин: 280]. Одним из возможных сюжетов «купеческого» пространства «Верст I» становится сюжет, который можно сформулировать следующим образом: «гибель юноши из-за любви к пленнице патриархального быта». Это — инверсия фабулы «Грозы» Островского: гибнет не героиня, а герой (см. ниже анализ стихотворения «За девками доглядывать, не скис...»).

Контаминация фабульных элементов «Грозы» и «Бесприданницы» Островского (с эхом сюжета о персияночке Разина) происходит в стихотворении «То-то в зеркальце, чуть брезжит...». Героиня, увлекшаяся «купчиком

безусым» и отправившаяся с ним гулять, погибает при странных обстоятельствах:

Укатила в половодье
На три ночи.
Желтоглазое отродье!
Ум сорочий!
А на третью — взывала Волга,
Ходит грозно.
Оступиться, что ли, долго
С перевозу [СС1: 300].

Купеческий сын не горюет, а уезжает «за винным / За товаром», а «бурлаки над нею, спящей, / Тянут барку». Неясно, почему это стихотворение не попало в «Версты I» и вообще не было Цветаевой опубликовано при жизни. В ходе позднейшей переработки в тексте появилось название города:

Не купцу — же — <нрзб., м. б. Кудеяру? — И. Р.> —
Плакать даром!
Укатил себе в Самару
За товаром [РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 24].

Это — заметное нововведение, поскольку в «Верстах I» из русских городов прямо названы только Москва и Царское Село (пригород), а косвенно — лишь Петербург (и сказано о «калужской дороге»).

Провинциальное пространство своей «бессобытийностью» создает угнетающую обстановку, в которой скапливается недовольство, стихийный протест и бунт. Так, в стихотворении «На крыльцо выхожу — слушаю...», где описан «пригород у казачьей станицы», героиня, наделенная чертами ведьмы («на свинце ворожу — плачу»), просит «со скуки» своего ухажера поджечь станицу:

Ночи душные,
Скушные. <...>
Да и в полдень нехорош — пригород [СС1: 260].

Преступление становится аномальным выходом из угнетающего пространства неподвижного быта. Подобный тип русского женского характера, возможно, сформировался не без влияния Лескова («Леди Макбет Мценского уезда» и др.). Другим возможным источником могли стать стихийные героини Горького, например, главная героиня рассказа «Мальва»:

Иной раз села бы в лодку — и в море. Далеко-о! И чтобы никогда больше людей не видать. <...> То жалко их мне, а пуще всех — себя самое, то избила бы весь народ. И потом бы себя... страшной смертью... И тоскливо мне и весело бывает... А люди все какие-то дубовые. Мне иной раз кажется, что если бы барак ночью поджечь — вот суматоха была бы! [Горький: 395]

В заключение заметим, что движение в пределах русского пространства «Верст I» определяется в значительной мере разницей в степени «сакральности / профанности»: из мест меньшей святости персонажи движутся в сторону мест большей святости. Однако признаки «сакральности / профанности» у Цветаевой часто амбивалентны.

Так, упомянутая подмосковная обитель, которую называет Цветаева в стихотворении «На базаре кричал народ...», — Троице-Сергиева Лавра — контрастирует с упоминанием секты хлыстов в том же стихотворении. Героиня — «потупленная», «в темном — с цветиками — платке», в толпе богомолков, но у нее — «краса грустная и бесовская», и в будущем ей надлежит стать «Богородицей хлыстовскою». Сам мотив сектанства также амбивалентен: он привносит одновременно и семантику религиозной экзальтации («святость»), и переворачивание ценностных ориентиров («греховность»).

Анализ стихотворения «За девками доглядывать, не скис...»

За девками доглядывать, не скис
ли в жбане квас, оладьи не остыли ль,
Да перстни пересчитывать, анис
Всыпая в узкогорлые бутылки.
Кудельную расправить бабке нить,
Да ладаном курить по дому росным,
Да под руку торжественно проплыть
Соборной площадью, гремя шелками, с крестным.
Кормилица с дородным петухом
В переднике — как ночь ее повойник! —
Докладывает древним шепотком,
Что молодой — в часовенке — покойник.
И ладанное облако углы
Уньлой обволакивает ризой.
И яблони — что ангелы — белы,
И голуби на них — что ладан — сизы.
И странница, потягивая квас
Из чайника, на краюшке лежанки
О Разине досказывает сказ
И о его прекрасной персианке.

26 марта 1916 [Цветаева 1922: 31]

Несмотря на хрестоматийность, это стихотворение прежде не имело развернутой интерпретации, хотя отмечались возможные интертекстуальные параллели [Боровикова 2011: 100–101]. В частности, для нашей интерпретации существенно замечание Е. Б. Коркиной [Цветаева 1990: 706] о воз-

можном влиянии на этот текст «домашнего эллинизма» О. Э. Мандельштама, обозначенного в статье «О природе слова» (1922):

Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, <...> это сознательное окружение человека *утварью* вместо безразличных предметов, <...> очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом [Мандельштам: II, 75].

Вариант стихотворения, опубликованный в «Верстах I», отличается от более поздней редакции рядом пунктуационных и орфографических изменений: Цветаева пишет «на краюшке», «персианке»; петух назван не «крикливым», а «дородным»; странница «потягивает» квас «из чайника», а в редакции 1939 г. — «прихлебывает» из «ковшика» [Цветаева 1990: 706].

Стихотворение написано 5-ст. ямбом. Этот размер к моменту написания цветаевского текста воспринимался как универсальный и нейтральный, но сохранял ассоциации с классической литературой XIX в., в частности, — с исторической («Борис Годунов» Пушкина, трилогия А. К. Толстого) и псевдоисторической («Снегурочка» Островского) драмой.

Существенную стилистическую роль в этом тексте играет чередование клаузул. Цветаева следует классическим правилам рифменного альтернанса, но прибегает не к самой распространенной и нейтральной схеме жмжм, а к формуле мжмж. Такое расположение окончаний в ямбе дает эффект акаталектики — снимает обычное нарушение симметрии на границе нечетных и четных строк в пределах полустрофия: ∪ — // ∪ —. Тогда как обычно эта симметрия нарушается, и между иктами на стыке двух строк возникает двусложный междуиктовый интервал: ∪ — ∪ // ∪ —. Эта асимметрия более четко отделяет одну строку от другой. В цветаевском же случае метрическая граница сознательно «затушевывается», что подчеркивается и экстремально-смелым enjambement'ом: «не скис // ли в жбане квас».

По крайней мере, в начале стихотворения автор словно подталкивает нас к восприятию этого пятистопного стиха как сверхдлинного «десятистопного», к ощущению чего-то непрерывно тянущегося и долгого. В отрыве от контекста первые две строки вполне могли бы быть вписанными в текст, написанный 10-стопным (причем бесцезурным!) ямбом. Ср.:

<За девками доглядывать, не скис ли в жбане квас, олады не остыли ль>

Плавность усиливается переносами на внутренних границах двустушии и далее, хотя уже не так сильно. Ср.: «петухом / В переднике», «квас / Из чайника». Между двустушиями переносы не встречаются. Дополнительную плавность придает и редкая для 5-ст. ямба пеонизированная ритмика.

Синтаксис стихотворения, особенно первых двух строф, — подчеркнуто монотонен, что связано с использованием так называемого «инфинитивного письма» (термин А. К. Жолковского). На первые две строфы приходится пять инфинитивов, два деепричастия и два глагола в прошедшем времени. Жолковский пишет, что семантическим ореолом инфинитивного

письма является «медитация о виртуальном ино-бытии», которое «развертывается в картины жизненного цикла или “типичного дня” персонажа, в мотивы хода времени, смерти, засыпания / пробуждения» и т. д. [Жолковский 2003: 253]. Именно это мы видим в тексте Цветаевой.

Перед нами цепочка фраз, построенных по одной модели. Перечисляются различные действия, которые подразумевают еще какие-то действия, но обилие глаголов и отглагольных форм лишь подчеркивает иллюзорность этой деятельности. Она не связана с тяжелой физической работой (*доглядывать*), но может выражаться и в несложных действиях (*всыпать*, *распрямить*, *курить*). В движениях подчеркивается плавность, неторопливость (*проплыть*). О шелках говорится, что они *гремят*, и это, фактически, наиболее «шумное» действие первых четверостиший; а *квас* и *оладьи* характеризуются лишь отрицательными действиями в сослагательном наклонении (*не скисли ль*, *не остыли ль*). Выражение «не скис», помещенное в рифменную позицию в конце первой строки, звучит как обобщение процессов, происходящих в жизни героини: здесь ничего не происходит, все совершается по давно заведенному порядку, даже квас скиснуть не может. Героиня действует по настолько устоявшемуся алгоритму, что «всыпая анис», со скуки «пересчитывает перстни». Даже звуковой фон строф подчеркивает плавность (аллитерация на «л») и спокойствие (звукоподражательная аллитерация на «с»): «оладьи не остыли ль», «перстни пересчитывать, анис / Всыпая в узкогорлые бутылки».

Перед нами список обязанностей хозяйки богатого русского дома традиционного уклада. Хозяйка контролирует сонную деятельность слуг (девки ленивы, а бабка стара). Жизнь течет не спеша, что подчеркнуто образом узкогорлых бутылей, в которые высыпается анис (возможно, для приготовления настойки — анисовой водки). Параллель к узкогорлым бутылкам составляет и подразумеваемый носик чайника, через который будет потягивать квас (видимо, тот самый, который не должен скиснуть) странница в последней строфе.

Двойственное отношение автора к происходящему становится заметнее при сопоставлении этого стихотворения с аналогично построенным стихотворением Блока «Грешить бесстыдно, непробудно...» (1914). В нем до двух последних строк мы наблюдаем купеческий уклад жизни, описанный инфинитивными предложениями. Инфинитивы создают опорные точки сюжета: грешить — потерять — пройти — преклониться — осенить — прикоснуться — поцеловать — обмерить — отпихнуть — пить — переслюнить — завалиться. Авторский голос и личное местоимение («мне») появляются только в последних строках: «Да, и такой, моя Россия, / Ты всех краев дороже мне» [Блок: III, 185]. Эти строки позволили Жолковскому отнести блоковское стихотворение к группе текстов «инфинитивной поэзии» с мотивами «мать, детство, родина». В тексте Блока, по мнению Жолковского, «все венчается безоговорочным приятием России. Проблематика тяготения к ‘родному’ (матери, детству, родине, родной вере) и возвращения

к нему в противовес предпочтению чужого, уходу, отъезду и т. п. постоянно дебатруется в ИП» [Жолковский 2005: 471]. Но это не отменяет внутреннего конфликта в тексте Блока («да и такой» означает «несмотря на»).

Цветаевский текст отнесен Жолковским к группе «Жизненный цикл, родиться, быть иным». Цветаева, по мысли исследователя, воображает «рождение и жизнь в облике человека некоторого иного типа», однако почему-то определяет героиню текста как «старую барыню» [Жолковский 2005: 464]. С такой характеристикой героини мы не можем согласиться.

Героиня Цветаевой — возможно, старая дева, а еще вероятнее — молодая вдова или жена, ожидающая мужа из длительной торговой поездки или с войны (возможно, существенно и то, что муж Цветаевой какое-то время был на фронте и в марте 1916 г. также собирался уйти в армию). Героиня, по-видимому, старше «девок», за которыми нужно доглядывать, но младше «бабки», которой надо уже помогать в мелкой работе. Крестный то ли сопровождает ее на прогулке, то ли посещает вместе с ней церковную службу (молодая русская женщина из «традиционной» семьи крайне редко появлялась на людях без сопровождения). Тогда же говорится о «шелках», которые больше ассоциируются с молодой или средних лет женщиной, а не со старухой. В тексте присутствует кормилица, но нет никаких признаков того, что в доме есть дети, поэтому, видимо, перед читателем — кормилица самой героини.

Первые две строфы цветаевского текста представляют как будто «поток сознания» героини, который прерывается появлением нового персонажа — кормилицы. Строфы 3–4 составляют вторую часть стихотворения, построенную вокруг образа *покойника*. Отсюда и до конца текста глаголы идут в настоящем времени, но их гораздо меньше, чем в предыдущих строфах: по одному на каждую строфу (*докладывает, обволакивает, рассказывает*). В последней строфе также присутствует деепричастие *потягивая*. Но даже если к этому списку добавить отглагольные существительные (*шепоток, покойник* — от шептать, покоиться, *странница, лежанка, сказ*), динамизм не усилится. В этом ряду «странница» подразумевает наибольшую активность (но странники не спешат), а «покойник», что логично, — наименьшую.

Мир стихотворения кажется неподвижным, но события в нем происходят, только они выражаются не глаголами, а перепадами эмоционально-оценочной окраски, градациями и сравнениями. В первых двух строфах мысль движется от перечисления обязанностей по дому, рутинных и составляющих героиню скучать, а завершается упоминанием ее торжественного прохода по площади. Торжество подпорчено только тем, что, как мы сказали, сопровождает женщину крестный, а не муж.

Отметим также, что «соборная площадь» — это, скорее всего, центральная площадь городка, и далеко не всегда прогулки по ней свидетельствуют о набожности человека. Так, Е. В. Кулешов пишет, что, согласно источникам XIX – нач. XX вв., собор тесно связан «с “мирским” бытием города — именно с городским собором ассоциировалась история горо-

да» [Кулешов: 73]. Для дальнейшей реконструкции фабулы текста нам важно подчеркнуть эту возможную двойственность образа героини (текст насыщен религиозными образами, но мы не видим, чтобы героиня молилась. Даже ладан ею используется скорее как ароматическое вещество).

В третьей строфе некоторые действия подразумеваются: *кормилица* с петухом в переднике, видимо, собирается петуха резать. У читателя может возникнуть мысль, что петух пойдет в суп или жаркое. Однако возможна и другая интерпретация: эта птица использовалась и в некоторых видах гаданий. У Мандельштама мотив гадания с петухом встречается в стихотворении «Кому зима — арак...» (1921): «И с петухом в горшке прийти на двор к гадалке...» [Мандельштам: I, 123]. Петух часто ассоциируется с красным или рыжим цветом, с огнем (см. «пустить красного петуха» — поджечь), и оппозиция этой яркости — черный «как ночь» повойник кормилицы, что является маркированной деталью (обычно повойники — пестрые и расшитые). Вставка с восклицательным знаком, где говорится о темном повойнике, служит, по-видимому, для дополнительного акцента на необычности этой детали. Кормилица *древним шепотком* сообщает новости, видимо, по обыкновению («доклад» может подразумевать регулярность действия).

Она докладывает, что умер некий юноша, и его тело находится в часоулке. Это известие производит сильное впечатление на главную героиню, хотя неясно, о чем она жалеет: о том, что персонаж умер молодым, или о том, что умер человек, с которым она была знакома, возможно — близко. Отметим, что в стихах этого времени молодость — атрибут образа Мандельштама, о котором мы будем говорить ниже.

Ладан, упомянутый в первой строфе как благовоние, в четвертой — сгущается до «облака», а затем достигает плотности «унылой ризы», видимо, отражая настроение героини (и устойчиво соотносится с церковной службой, а конкретнее — с отпеванием). Даже голуби за окном напоминают о ладане, который теперь ассоциируется со смертью. Вид яблонь также напоминает о близости «того света», об ангелах. Размытость образов поддерживается и на уровне звукописи: «И яб.Лони — что ангЕЛЫ — бЕЛЫ». Эта строфа с тройной анафорой на «и», параллелизмом последних строк и сравнениями ближе всего к стилистике народной песни. Она является лирической кульминацией стихотворения.

Финальную пятую строфу можно выделить в третью часть, которая перекликается с первой (образами кваса, посуды), и со второй (подхватывает анафорическое «и» четвертой строфы), но противопоставлена обеим. Здесь вводятся принципиально новый персонаж (*странница*) и открытая внешняя перспектива. *Странница* чувствует себя довольно непринужденно (хотя и сидит «на краюшке лежанки», соблюдая приличия): это впечатление подготовлено эффектным переносом «потягивает квас / Из чайника». Очевидно, что квас «потягивается» через носик. Видимо, странница принесла чайник с собой, но квас пьет хозяйский, упомянутый в первой стро-

фе (странницы, особенно из старообрядцев, использовали свою посуду: так их изобразил В. Е. Маковский на картине «Две странницы»).

Странница досказывает сказ, возможно, прерванный приходом кормилицы. Она рассказывает о Разине, хотя странникам больше пристало говорить о святых местах (однако вспомним, что Феклуша в «Грозе» Островского рассказывает о «салтанах»). Вместе со странницей входит не только иное, открытое пространство, но и большое историческое время. Странница выступает в роли «живой газеты»: Разин является персонажем из большого, незамкнутого мира, в котором совершаются яркие действия и бушуют страсти. В последней строке упомянута «прекрасная персиянка», на фоне которой героиня должна острее чувствовать и достоинства, и недостатки своего положения.

Быт, который окружает героиню, мог отчасти реконструироваться Цветаевой по купеческой среде времен Островского. Мы говорили выше, что в апрельском стихотворении 1916 г. «То-то в зеркальце чуть брезжит» явно заметны переключки с «Грозой». Тема Разина и тема «Грозы» в анализируемом нами тексте сближаются через мотив утопленницы.

Дальняя, запретная жизнь отличается особой притягательностью. Последняя строфа построена не только из ярких и манящих образов, но гармонична и на уровне звукописи, особенно в первой редакции. Позднее «потягивая» будет заменено на «прихлебывая», но первое слово «идеально» чередует гласные и согласные, в нем нет скоплений и артикуляционно сложных согласных, тогда как в «прихлебывая» есть [пр] и [хл], а ударное [о] разрушает моновокализм иктов в первом варианте: «И стрАнница, потЯгивая квАс». Наконец, семантика слова «потягивая» (корневая связь с «тянуть», «потягиваться») идеально гармонирует и с общей темой тягучего времени, и с образом отдыхающей странницы. Последняя строка с ее положительной оценочностью и благозвучием производит чарующее впечатление, контрастирующее, однако, с сюжетом самого сказа.

В конце истории о Разине и персиянке, как мы помним, девушка погибает. Разин не просто убивает ее, а сознательно приносит в жертву. В известной песне Д. Н. Садовникова этот момент дан в мелодраматическом ключе: это стихийный жест, реакция на злоязычие друзей. Разин приносит девушку в дар Волге:

Эх, кормилица родная,
Волга-матушка река!
Не видала ты подарков
От донского казака!..
Чтобы не было зорно
Перед вольными людьми,
Перед вольною рекою, —
На, кормилица... возьми! [Садовников: II, 827]

В более ранней версии Пушкина злаязычие товарищей не играет большой роли. С самого начала повествования «не глядит Стенька Разин на царевну, / А глядит на матушку на Волгу». И затем, после короткого монолога: «В волны бросил красную девицу, / Волге-матушке ею поклонился» [Пушкин: 144].

Цветаева разделяла взгляд на поведение Разина как вынужденное, как результат превратно понятого долга перед разбойничьим кодексом поведения (той же точки зрения придерживалась и сестра Цветаевой Анастасия, описавшая свой взгляд на разинский сюжет в книге «Дым, дым и дым...» [Цветаева А.: 161]). Неоправданная гибель персиянки, на которую намекает текст («досказывает сказ»), перекликается с другим сообщением — о преждевременной гибели молодого человека. Тема «социальных условностей», стереотипов поведения, навязанных герою товарищами, — отражается в тщательно выписанном домостроевском укладе жизни лирической героини. Героиня так же вынуждена подчиняться кодексу поведения группы, как и Разин. Сказ о Разине и его прекрасной персиянке оборачивается притчей, бередящей душевные раны и, может быть, совесть героини, слишком берегущей свою честь. Возможно, погибший юноша — жертва неразделенной любви к героине (вертеровский сюжет).

Разбираемое стихотворение было написано в марте 1916 г., как и «На розвальнях, уложенных соломой...» Мандельштама (посвященное Цветаевой), и мотивно примыкает к поэтическому диалогу Цветаевой и Мандельштама. В стихах Цветаевой встречается мотив отказа от любовной связи («В тебе божественного мальчика / Десятилетнего я чу...» [СС1: 254]). У Мандельштама присутствует мотив былой неприступности героини: «А гордою в Москве была...» [Мандельштам: I, 93]. Загадочность, амбивалентность и недосказанность текста напоминают черты, в большей степени свойственные Мандельштаму, чем Цветаевой. Как и у Мандельштама, при внимательном взгляде за, казалось бы, случайным следованием образов скрывается определенный порядок: два сообщения (кормилицы и странницы), два центральных персонажа (в основном тексте — героиня, в сказе — Разин), два молодых покойника (тот, который в часовне, и персиянка). Эти парные моменты зеркально отображают две стороны стилизованного «русского мира», упорядоченного и стихийного, каждая из которых скрывает свои трагедии. В изображении «русской старины» Цветаева развивала оба направления, воспевая и «патриархальную», и «стихийную» Русь.

Завершая главу, подчеркнем, что, как было показано выше, книга Цветаевой «Версты I» является результатом ретроспективного переосмысления поэзии 1916 г., в которой была выделена и подчеркнута «русская» тематика. Это достиглось как выделением цикла «Стихи о Москве» и помещением его в начале книги, так и селекцией стихов второй половины года. В черновиках и планах эта книга именовалась по-разному: и «Стихи о России» (рабочее назва-

ние), и «Версты», и «Мать-Верста», и «Китеж-град». Устойчивыми семами всех вариантов названия являются «русскость» и идея российского «пространства».

Пространственные образы стали кодирующими и для понятий, связанных с временем. В частности, для Цветаевой была несомненно актуальна связь понятия «верста» с дореволюционной культурой (хотя связь эта выделяется Цветаевой не всегда, как, впрочем, и Китеж для нее далеко не во всех случаях является символом утраченной России). Во многом революционный рубеж и превратил «стихи о Москве» в «стихи о России», ослабив внутрироссийскую оппозицию двух столиц и заменив ее исторической временной границей. Легкости такой перекодировки способствовал и чрезвычайно обобщенный — мифологизированный — характер изображения Москвы у Цветаевой.

Цветаевской России присущи разноплановые характеристики, которые колеблются между такими полюсами, как «святость» и «беззаконие», «центр» и «захолустье». Движущими силами в этом мире является стремление к святости и попытка вырваться из угнетающей бессобытийности. Мотивы бунта и мятежа еще не очень ярко выражены в стихах 1916 г., но они, на момент выхода книги из печати, подсвечены уже известными читателю более поздними событиями.

Далее в работе будет показано, какими элементами наполнено это «русское» пространство, и какие иные сюжеты оно порождает в представлении Цветаевой.

ГЛАВА 2

ЦЕРКОВНЫЙ КОД КАК ЧАСТЬ РУССКОГО КОДА (СИМВОЛИКА, АТРИБУТЫ И РИТУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ)

2.1. Мотивы икон, храмов, молитвы

В первой главе мы уже затронули вопрос о сложном соотношении в цветаевских текстах 1916 г. «сакрального» и «профанного». В частности, мы сказали, что различные точки цветаевского художественного пространства характеризуются самим автором как более или менее приближенные к одному из этих полюсов.

В этой главе мы продолжим анализ элементов, относящихся к «профанному» и «сакральному», обращаясь от исследования пространства к исследованию сюжетики, образности и отчасти — системы персонажей и способов их характеристики.

Если рассматривать пространство как категорию, объемлющую остальные элементы и конституирующую образ России, то «остальные» элементы — исторические, этнографические и пр. — будут выступать как элементы субуровня, детализирующие картину. Складывающийся из них образ мозаичен, но при всей пестроте имеет инвариантные черты: он открыто мифологичен, обращен в прошлое — к «истокам» русской культуры, что выражается и в религиозном мироощущении персонажей (прежде всего, разных типов лирической героини), которое манифестируется ритуализованным бытом, включающим как важную составляющую и почитание икон. Функционирование мотива иконы в творчестве Цветаевой почти не изучалось¹¹, поэтому мы остановимся на нем подробнее.

Религиозный элемент, особенно в своей обрядовой традиционной форме (а не в эпатажной, как у раннего В. В. Маяковского и отчасти у Цветаевой периода «юношеских» стихов), выделялся в «Верстах I» резкой новизной, особенно явной для ближайшего круга, которому Цветаева еще недавно демонстративно заявляла о своем неверии в Бога и бессмертии души. Однако религиозность Цветаевой периода «Верст I» — тоже вопрос неоднозначный. Безусловно только то, что религиозная эстетика — часть ее образа России.

¹¹ В последнее время эта тема привлекает больше внимания. 29–30 января 2010 г. Дом Русского Зарубежья им. А. И. Солженицына в Москве провел конференцию «Икона в русской словесности и культуре», на которой прозвучал доклад А. В. Кирсанова «По “ту” и по “эту” сторону иконы в пространственной модели мира М. Цветаевой». Мотива иконы у Цветаевой касалась М. В. Боровикова в статье «“Стихи о Москве” Марины Цветаевой: о некоторых источниках образности цикла» [Боровикова 2010: 36–52].

Цветаева выросла в религиозной среде. Дядя, дед и прадед Цветаевой со стороны отца были священниками и не только служили, но и писали статьи на религиозные темы [Кочеткова]. Родители, Иван Владимирович и Мария Александровна Цветаевы, были верующими людьми, хотя и не демонстрировали своей религиозности публично. В доме, разумеется, были иконы. Анастасия Цветаева вспоминала

Мы любили мамины две иконы — Божьей Матери с Младенцем — в серебряной ризе, из которой глядело темное кроткое лицо с большими скорбными глазами, две темных прорези в серебре — руки, и меж них — Младенец, прямо глядящее маленькое лицо, похожее на лицо Матери. И второй образ (в нашем доме почему-то не говорили «иконы», больше «образа») — образ Спасителя без ризы, светлее и ярче лик [Цветаева А. 2008: I, 133].

Наивно воспринятое христианство было для юной Марины Цветаевой незаметной нормой, пока в 11 лет она не испытала момента религиозной экзальтации, оказавшись во французском католическом пансионе в Швейцарии: «... вера, которой не зажгла в нас *наша* религия и которая вспыхнула от прикосновения католичества, проникла в каждую мелочь дня» [Цветаева А. 2008: I, 209]. Но набожной Цветаева оставалась недолго. В 1908 г. она, «любя 16-ти лет Наполеона, вставила его портрет в киот» [СС6: 122].

Религиозные переживания и позднее оставались для Цветаевой вне «буквы» христианского учения, переплетаясь с эмоциями, связанными с религией весьма опосредованно. Показателен следующий эпизод. В 1933 г. Цветаева получила от художницы-иконописца Ю. Н. Рейтлингер предложение написать сопровождающие тексты к ее иллюстрациям на тему жизни Христа для публикации в «Листках для детского чтения». Цветаева согласилась, но признавалась Анне Тесковой: «Сейчас мне заказали книжку для детей о церкви, <...> тема для меня трудная, п. ч. службу знаю плохо — каждый знает лучше меня!» [СС6: 405].

Рейтлингер вспоминала о том, как Цветаева хотела выйти из положения:

Много позднее, когда я, отчаявшись найти человека для писания текстов религиозных листков для детей, обратилась к ней <Цветаевой. — И. Р.> с просьбой писать их, она очень живо откликнулась, но сказала, что может писать только о том, что сама пережила, и набросала свое переживание: стоя девочкой в церкви, она глядела в окно на ветку дерева — эта ветка очень много выражала, и она хотела идти от нее в своем описании [СС6: 500].

По мнению Л. А. Мнухина, Цветаева получила отказ не от художницы, а от консервативно настроенной редакции «Листков...»: «Очевидно, что подобные сцены не вписывались в замысел редакции переложить для детей страницы Нового завета. <...> В итоге объяснительные тексты были составлены из простого пересказа отдельных глав Евангелия и дополнены стихами русских поэтов» [Мнухин].

Но в 1916 г. Цветаева была как никогда близка к поэзии традиционной обрядности, и чтобы оценить этот поворот, попытаемся вписать его в об-

шую картину тематического движения ее поэзии, сосредоточив свое внимание на мотиве иконы.

В ранних сборниках «Вечерний альбом» (1910) и «Волшебный фонарь» (1912) мотив иконы встречается как неотъемлемый элемент мира детских переживаний, которым в значительной мере и посвящены книги, воскрешающие идеализируемый мир утраченного детства. Однако «иконки» на страницах первых книг появляются почти исключительно в печальных контекстах.

Так, «с образом мальчик» появляется в стихотворении, где героиню насильно выдают замуж («Обреченная»). В другом случае иконы находятся в изголовье ребенка, которому снится «умершая, бледная мама» («Дортуар весной»):

Недвижны иконки,
Что склонились над снегом подушек [СС1: 21].

Мальчик становится свидетелем смерти матери («Самоубийство»):

Хоть над подушкой икона,
Но страшно! — «Ах, вернись домой!» [СС1: 24]

Наконец, погибает и сама протагонистка («Памяти Нины Джаваха»):

Умолкло сердце, что боролось...
Вокруг лампы, образа... [СС1: 56]

Заметим, что сама «икона» или «образ» не несут негативной семантики. Их основная функция — утешительная, но утешение — реакция на страдание. Так, в «Самоубийстве» имеется явное противопоставление иконы и эмоций мальчика. Еще отчетливее эта двойственность проявилась в стихотворении «В Кремле» (1908):

Там, где мильоны звезд-лампадок
Горят пред ликом старины... [СС1: 14]

Образ лампадок, горящих «пред ликом старины» (синекдоха старинных икон — «ликов», которые репрезентируют историческую древность), окрашен позитивными коннотациями, но с ним совмещена и память о «рабынях с душами цариц», чья доля была еще более мрачна, чем доля героини стихотворения «Обреченная». Тем не менее, именно «В Кремле» является первым приближением к тематике «московской» лирики 1916 г. (и, в частности, к сюжету «За девками доглядывать, не скис...»).

В период «юношеских» стихов (1913–1915) лирическая героиня Цветаевой по времени максимально приближена к настоящему, сиюминутному, и в этом настоящем нет места для элементов церковной обрядности. Не случайно уже в 1913 г. в стихотворении-манифесте «Моим стихам, написанным так рано...» появляется эпатирующее сравнение собственных стихов с «маленькими чертями», «ворвавшимися» «в святилище, где пыль

и фимиам». В том же стихотворении Цветаева с максимальной афористичностью сформулировала тему своих стихов: это стихи «о юности и смерти». Смерти противопоставлена не просто «жизнь», а «юность» — лучшая пора, сочетание которой со смертью особенно трагично. Этот трагизм просистекает из уверенности, что нет никакой жизни, кроме земной и брeнной.

В 1914 г. Цветаева писала В. В. Розанову:

Слушайте, я хочу сказать Вам одну вещь, для Вас, наверное, ужасную: я совсем не верю в существование Бога и загробной жизни. Отсюда — безнадежность, ужас старости и смерти. Полная неспособность природы — молиться и покоряться [СС6: 120].

С началом войны 1914 г. в стихах Цветаевой отражаются распространившиеся в обществе массовые «кажденья у киотов», которые предстают в ее стихах без всякого сочувствия (цикл «Петру Эфрону»):

Но нету дела мне до царских счетов,
Народных ссор [СС1: 210].

Этот текст написан еще до начала войны с Германией, он датирован 16 июля, Германия объявила войну России 19 июля. Но и позднее Цветаева проявляла свою индифферентность. В ноябре 1914 г. А. К. Герцык сообщила М. А. Волошину: «Марину вижу изредка; на ней война отразилась менее всего, она говорит, что это потому, что она плохо знает географию» [Летопись: 72].

Новое отношение к иконе возникает в конце 1914 г. Это отношение имеет игровой и едва ли не кощунственный характер и является реакцией на заинтересованное отношение к иконописи С. Я. Парнок, с которой Цветаева незадолго до этого познакомилась. В одном из стихотворений цикла «Подруга» («Как весело сиял снежинками...», 1914) героиня вспоминает:

Как на старинной Богородице
Вы приостановили взор.<...>
Как руку Вы мою оставили,
Сказав: «О, я ее хочу!» <...>
Как я икону обещала Вам
Сегодня ночью же украсть! [СС1: 221]

Икона впервые в цветаевской поэзии достаточно подробно описывается:

Как этот лик с очами хмурыми
Был благостен и изможден
В киоте с круглыми амурами
Елисаветинских времен [СС1: 221].

Цветаева вносит в описание элемент иронии, обращая внимание на противоречивое сочетание изможденных ликов (характерная черта икон византийского и древнерусского письма) и барочного киота «елисаветинских

времен» с языческой аллегорикой (амуры, да еще «круглые» — полная противоположность изможденности «лика»).

Несмотря на то, что период 1916 г. ознаменовался разрывом с С. Я. Парнок, новое отношение к иконе было, скорее всего, следствием именно ее влияния. Приведем лишь одну цитату из обращенного к Цветаевой стихотворения Парнок, датированного 5 августа 1915 г.:

Смотрят снова глазами незрячими
Мать Божья и Спаситель-Младенец.
Пахнет ладаном, маслом и воском.
Церковь тихими полнится плачами.
Тают свечи у юных смиренниц
В кулачке окаменелом и жестком [Парнок: 155].

Но пример литературного наставника, каким была для Цветаевой Парнок, не оказал бы на младшего поэта влияния, если бы не тот широкий культурный фон, к которому Парнок и другие знакомые Цветаевой могли привлечь ее внимание. Поворот 1916 г. был подготовлен серией весьма значимых культурных событий эпохи.

Очередной всплеск интереса к истокам отечественной культуры пришелся в России на время, когда Цветаева еще только формировалась как поэт. Самый ранняя известная проба пера Цветаевой датируется 1906 г. (не считая младенческих опытов, известных по ее мемуаристике), а в 1907 г. вышли одновременно книги «Жар-птица. Свирель славянина» К. Д. Бальмонта, «Ярь» и «Перун», С. М. Городецкого и «Нечаянная радость» А. А. Блока. Уже с 1890-х гг. в живописи становится популярной «национальная школа» В. М. Васнецова (М. В. Нестеров, И. Я. Билибин, П. Д. Корин и др.), которая использует и развивает и традиции иконописи.

Однако, несмотря на очередной всплеск интереса к народным традициям, некоторые аспекты русской культуры практически не становились предметом осмысления: «за исключением иконописи XVII в., о которой писалось чуть больше, древнерусская иконопись была до нач. 1910-х гг. даже для художественных кругов малознакомым предметом. Еще в начале 1908 г., напр., журн. “Старые годы”, чья программа прямо была посвящена разысканиям в области художественной старины, признавал справедливость упреков в отсутствии в нем материалов об искусстве допетровской эпохи» [Шевеленко 2006: 277–278]. В то же время иконописная эстетика была известна каждому русскому человеку, составляя неотъемлемую часть быта, и для включения в область высокого искусства требовала только свежего взгляда и деавтоматизации восприятия. Это доказывает пример Анри Матисса, который посетил Россию в 1911 г. и с восторгом отозвался о русских иконах:

Кремль, некоторые уголки Москвы, остатки древнего искусства — редки по своей красоте. Чрезвычайно понравились мне украшения Иверской часовни и древние иконы.

Иконы — интереснейший образчик примитивной живописи. Такого богатства красок, такой чистоты их, непосредственности в передаче я нигде не видел. Это лучшее достояние Москвы. Сюда надо приезжать, чтобы учиться, ибо вдохновение надо искать у примитивов (цит. по: [Костеневич, Семенова: 52]).

Неудивительно, что в 1913 г. «Выставка древнерусского искусства», устроенная Московским археологическим институтом произвела сенсацию. Позднее ей приписывалась роль «открытия» русской иконы. Так, например, о ней писал Павел Муратов на страницах журнала «Старые годы»:

Главное значение московской выставки древнерусского искусства определяется необычайной силой того художественного впечатления, которое производят собранные на ней образцы старой русской иконописи. Для многих, почти для всех, впечатление это является неожиданностью. Так внезапно перед нами открылась огромная новая область искусства, вернее сказать — открылось целое новое искусство. Странно подумать, что еще никто на Западе не видел этих сильных и нежных красок, этих искусных линий и одухотворенных ликов. Россия вдруг оказалась единственной обладательницей какого-то чудесного художественного клада [Муратов 1913: 31].

Как сообщает П. В. Дмитриев, возникло даже своеобразное соперничество между двумя партиями поклонников древнерусского искусства, поскольку выставка вызвала к жизни

сразу два печатных органа, московский журнал «София» в значительной степени посвященный иконописи и древнерусскому искусству в целом, и петербургский журнал «Русская икона», практически исключительно посвященный иконописи. «София» выходила под редакцией П. П. Муратова (который был и аполлоновским автором), «Русская икона» выпускалась авторами и сотрудниками «Аполлона». Практически с выхода первого номера «Софии» петербуржцы встали в оппозицию к новому московскому начинанию [Дмитриев: 61–62].

Среди авторов, писавших на темы иконописи, были М. А. Волошин («Чему учат иконы?», 1914) и Е. Н. Трубецкой («Умозрение в красках», 1915). Примечательно, что оба посвятили свои рассуждения символике цвета в иконописи. Отметим также, что по времени эти статьи совпадают с периодом влияния на Цветаеву С. Я. Парнок, которая подвизалась преимущественно на ниве публицистики и, конечно, была в курсе этой актуальной эстетической проблематики. Новый подход к иконе обновлял восприятие иконописи, что может объяснить и возросшую привлекательность этой темы для Цветаевой в 1916 г.

Как пишет И. Д. Шевеленко, «открытие» иконописи стало одним из путей «изобретения традиции» в русском обществе:

древнерусская иконопись оказывалась наилучшей из возможных основ для изобретения *актуальной* национальной традиции — такой традиции, которая одновременно была бы *древней, общей* для различных социальных групп и обладала бы бесспорной *ценностью* с точки зрения современных представителей этих социальных групп [Шевеленко 2006: 270].

Этот тезис можно проиллюстрировать стихотворением из книги М. Кузмина «Осенние озера», где упоминается выставка икон как часть московского патриархально-современного быта:

Как странно: снег кругом лежит,
А ведь живем мы в центре города,
В поддевке молодец бежит,
Затылки в скобку, всюду бороды.
Jeunes homm'ы чисты так и бриты,
Как бельведерский Аполлон,
А в вестибюле ходят бритты,
Смотря на выставку икон.
Достанем все, чего лишь надо нам,
И жизнь кипуча и мертва,
Но вдруг пахнет знакомым ладаном...
Родная, милая Москва! [Кузмин: 169]

Обратимся теперь к сборнику «Версты I» и рассмотрим разнородные случаи использования в нем мотива иконы. Сразу отметим, что подробных описаний (экфрасисов) икон в «Верстах I» нет (один двойственный случай мы охарактеризуем ниже), в лучшем случае упоминается, кому икона посвящена, и ее тип (например, «Троеручица»). Не используется и слово «образ», хотя ранее и позднее он у Цветаевой встречается (в целом — не менее шести раз). Возможно, дело именно в свежем остранинном восприятии темы, требующем и обновления словаря. Иконы называются собственно «иконами» (в семи текстах), «ликами» (в одном случае):

Черной бессонницей
Сияют лики святых [СС1: 262]

или же описываются метонимически. В качестве метонимий выступают «киот»¹², «святые» и дважды — «угодники»:

Пойду и встану в церкви,
И помолюсь угодникам
О лебеде молоденьком [СС1: 255].

Ср.:

Уж знают все, каким
Молюсь угодникам
Да по зелёньким,
Да по часовенкам [СС1: 275].

¹² Во всех стихотворных текстах Цветаевой слово «киот» с вариантом «кивот» встречается шесть раз, два из них написаны в 1916 г., в том числе, в стихотворении «Я ли красному как жар киоту...», которое в сборник не вошло (подсчеты сделаны нами по [Словарь]).

Во втором случае «иконы», как и сами «угодники», представляют бесовский мир, т. е. мы имеем дело с развернутой иронической метафорой, символизирующей отнюдь не атеизм автора, как может показаться, а лишь извращенную модель веры (впрочем, в пределах поэтической игры).

В двух случаях слово «икона» опущено, но однозначно подразумевается, а именно — в двух стихотворениях с датировкой «8 июля 1916 г. Казанская» (т. е. День явления Казанской иконы Божьей Матери)¹³.

Церкви и часовни составляют с иконами неразделимое единство (синекдоху), когда упоминаются храмы, подразумеваются и иконы (toto pro pars). Возможна и обратная ситуация (pars pro toto). Так, упоминание иконы святого Пантелеймона («Москва! Какой огромный...») отсылает знающего читателя к соответствующей часовне Богоявленского монастыря на Никольской улице (Китай-город).

Мы уже отмечали, что в описании Москвы Цветаева опирается на широко известные локусы, преимущественно — на околосмоленское пространство. Наиболее удаленным от «кремлевского центра» локусом, имеющим сакральное значение, является в «Верстах I» Троице-Сергиева Лавра («На базаре кричал народ...»). Большая же часть перечисленных в книге церковей относится к кремлевскому комплексу. Так, в стихотворении «Дмитрий! Марина! В мире...» назван Архангельский собор, где хоронили царей и где, в частности, находится рака «отрока» Дмитрия Угличского. В «Канун Благовещения...» назван Благовещенский собор, который считался домовым храмом московских князей¹⁴.

В Благовещенском соборе находилась чтимая двусторонняя Донская икона Божьей Матери, перенесенная туда в середине XVI в. Цветаева описывает богослужение:

Горят фонарики
Вкруг Божьей Матери.
Черной бессонницей
Сияют лики святых [СС1: 262].

В московских церквях было несколько списков Иверской иконы, упоминаемой Цветаевой в стихотворениях «Мимо ночных башен...» и «Москва! Какой огромный...». Наиболее известный список Иверской находился в часовне у Воскресенских ворот («часовня звездная», где «вытертый от поцелуев — пол»). К. В. Цеханская пишет о традициях, связанных с этой иконой:

¹³ Отметим, что подобные примечания, связанные с церковными праздниками, в сборнике прекращаются именно с июля, до этого встречаясь достаточно регулярно. С этого же времени идет на спад насыщенность текстов «русскими» элементами.

¹⁴ Во время правления Ивана Грозного, «когда собор был уже перестроен, стал каменным и девятиглавым, по преданию один из приделов оставался личной моленной Ивана IV» [Цеханская: 126].

Каждый приезжий считал своим долгом пойти приложиться к знаменитой святыне, как бы получить благословение.

Уже к 1693 г. Иверская икона из этой часовни была настолько чтима, что ее постоянно носили по домам и «для провожания от безчинных людей» посылали при ней по два человека в караул. <...> После полуночи икона опять возвращалась в часовню уже на более продолжительное время. <...> Даже ночью в любое время года здесь было многолюдно: ждали возвращения иконы. В Москве даже существовал такой обычай: люди, ищущие особого представительства Богоматери, давали обет — известное количество раз сходить на богомолье к Иверской [Цеханская: 209–210].

«Ночной» изображена Иверская часовня и в третьем стихотворении из «Стихов о Москве»:

Мимо ночных башен
Площади нас мчат. <...>
Как золотой ларчик
Иверская горит [СС1: 269–270].

Названная Цветаевой икона «Нечаянная радость» может отсылать к храму святых Константина и Елены и церкви Благовещения (Нижний сад у Боровицкого холма Кремля).

Икона может быть частью не только храма, но и крепостных сооружений, и это одна из деталей, определяющих для Цветаевой своеобразие Москвы как «нерукотворного града» («Из рук моих — нерукотворный град...»):

И Спасские — с цветами — ворота,
Где шапка православного снята [СС1: 269].

Обычай снимать шапку перед иконой Спасских ворот был закреплен указом XVII в.:

На иконе Спасских ворот были изображены Сергей Радонежский и Варлаам Хутынский, припадающие к стопам Спасителя. <...> В 1648 г. в царствование Алексея Михайловича существовавший и раньше обычай снимать шапки, проходя через ворота, закреплялся указом. Впредь повелевалось проходить через них с непокрытой головой [Цеханская: 191–192].

Икона в «Верстах I» может подразумеваться почти всюду, где упомянуты свечи, лампы, кресты, купола, колокола, люди, идущие на богомолье и т. д. Это целостный мир, имеющий определенный набор легко опознаваемых читателем атрибутов, так что упоминание одного элемента потенциально актуализирует и все остальные. Теснотой внутренних связей внутри этого комплекса объясняется и своеобразный обмен смыслами, происходящий между частями этого мира. С одной стороны, сами иконы не имеют подробных описаний, а с другой стороны — иконописные мотивы влияют на сюжетные элементы текста.

Характерный пример — использование иконной метафоры в стихотворении «Димитрий! Марина! В мире...», при чтении которого читателю

трудно определить, герой ли описывается в проекции на икону или же перед нами рассказ о том, как мать убитого царевича узнает в иконе своего мученика-сына:

На нежной и длинной шее
У отрока — ожерелье.
Над светлыми волосами
Пресветлый венец стоит [СС1: 266].

Измученные бессонницей лица героев иконописны, а лики святых сияют «черной бессонницей» («Обвела мне глаза кольцом...», «После бессонной ночи слабеет тело...») ¹⁵. Героиня «кладет поклоны» Ахматовой и Блоку. Блок уподобляется «святому лику»:

Восковому святому лику
Только издали поклонюсь [СС1: 290].

В иконах героине видятся черты Ахматовой: «И всё *твоими* очами глядят иконы!» («У тонкой проволоки над волной овсов...»). В ахматовском сборнике «Четки» (1914) — более традиционная инверсия этой метафоры:

И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи... [Ахматова: 116]

Насколько важна была эта ассоциация, косвенно указывает то, что весной 1921 г. (в период подготовки книги «Современникам», более половины которого составляли стихи к Ахматовой) Аля Эфрон в письме к Ахматовой воспроизвела ряд мотивов из стихов материи: «Одна иконочка у меня старинная, глаза у Богородицы похожи на Ваши. <...> Из Марининых стихов к Вам знаю, что у Вас есть сын Лев» [СС6: 205]. Вместе с матерью Аля посылает Ахматовой две иконки: «Деревянная иконка от меня, а маленькая, веселая — от Марины» [СС6: 205].

Икона не только вступает в структурно-семантические отношения с образами двух центральных адресатов книги, но и прямо влияет на иерархию художественных «масок» лирической героини и систему условных персонажей. Ряд женских персонажей, пополнившийся в 1916 г. образами «боярыни», «самозванки», «купеческой дочери», «странницы» и т. д., венчается образом Богородицы, которая и представлена на большинстве икон, упомянутых в книге «Версты I». Это — не однородный персонаж, а парадигма масок, играющих определенную роль и обладающих определенными функциями в тексте книги.

Функцию иконы Цветаева позднее обозначала так: «Икона — око. Если не око — картина» [СТ: 355]. С этим связана и одна из функций Богородицы — функция морального суда, авторитетной инстанции, от которой должно исходить «одобрение». Так, в стихотворении, обращенном, судя по по-

¹⁵ Ср. позднее в стихотворении «Ландыш, ландыш белоснежный...» (1919): «Лицом — чистая иконка, / Пенъем — пеночка...» [СС1: 475].

ложению в книге, к Н. А. Плугеру-Сарна (скорее всего, не бывшему христианином), сказано:

Богородица из золотого киота
Улыбнется, как ты хорош¹⁶... [СС1: 324]

Чаще всего Богородица выступает в роли адресата молитв лирической героини и выполняет функцию заступницы: к ней обращается лирическая героиня стихотворения «Собирая любимых в путь...» с просьбой о защите сопровождаемого в дальний путь «любимого». Сюжет стихотворения реализует буквальный смысл названия одного из наиболее распространенных типов изображения Богоматери — иконы «Одигитрия» (греч. Путеводительница), к которому относится и неоднократно названная Цветаевой Иверская икона, и упомянутая также Троеручица:

Разгорайтесь, костры, в лесах,
Разгоняйте зверей берложьих.
Богородица в небесах,
Вспомяни о моих прохожих! [СС1: 253].

Богородица-Одигитрия упоминается в цикле Кузмина «Праздники Пресвятой Богородицы», вошедшем в книгу «Осенние озера» (вышедшую в 1912 г.). Не исключено, что Цветаева, интересовавшаяся творчеством Кузмина, к моменту написания стихотворения «Собирая любимых в путь...» была знакома с этим сборником и, в частности, с седьмым текстом цикла, представляющим собой развернутое обращение к «Водительнице Одигитрии»:

Ты же из бури, пучины, погибели, рева,
Выведешь к пристани нас, Одигитрия Дева! [Кузмин: 227]

«Указание пути» метафорически подразумевает и высшее спасение (дарование вечной жизни), и защиту в земной жизни: о защите дочери героиня просит, стоя перед иконой Богоматери в стихотворении «Канун Благовещения...».

Сопоставляя «Канун Благовещения» и «Облака — вокруг...», М. В. Боровикова выделяет общую в них проекцию лирической героини на Богородицу¹⁷, что во втором стихотворении «предопределяет и развитие образности в описании ребенка (до последней строфы стихотворения мы не знаем, что это дочь, она наделяется эпитетами среднего или мужского рода: «бремя», «деревцо», «первенец»)» [Боровикова 2011: 88]. Но и в предпоследней строфе видно, что речь обращена к дочери:

¹⁶ Ср. у Блока в «Распушилась, раскачнулась...» (1914): «Божья мать улыбнулась / С красного угла» [Блок: IV, 210].

¹⁷ Проекция, несомненно, имеется, равно как и противопоставление «богородицы» и «чернокнижницы», в роли которой выступает лирическая героиня (по крайней мере, в «Кануне Благовещения»).

Ты постом говей,
Не сурьми бровей
И все сорок — чти —
Сороков церквей [СС1: 268].

Исследовательница видит также в подтексте стихотворения проекцию на один из типов богородичных икон: «...вся изображаемая группа по-видимому отсылает к иконографическому сюжету «О тебе радуется» (ср. «где и мертвой — мне будет *радостно*»)» [Боровикова 2011: 88]. Вероятно, более непосредственный источник этого слова — «Песнь Пресвятой Богородице» («Богородице Дево, радуйся...»), но это не отменяет актуальности изобразительного контекста.

Роли Богородицы в книге привязаны и к топографическим категориям. Богоматерь — покровительница Москвы, что согласуется не только с общим представлением о роли Богоматери, но и с историческими реалиями: кафедральный собор Москвы был посвящен Успению Богоматери [Одесский: 156]. К иконе Богородицы лирическая героиня приводит гостя в стихотворении «Из рук моих — нерукотворный град...»:

К Нечаянныя Радости в саду
Я гостя чужеземного сведу [СС1: 269].

Здесь также осуществляется косвенная автопроекция богородичной иконы «Нечаянная Радость» на личность лирической героини.

Более сниженный вариант такого сближения просматривается в двусмысленном образе Троеручицы:

Коли милым назову — не соскучишься!
Богородицей — слыву — Троеручицей:
Одной — крепости крушу, друга — тамotka,
Третьей по морю пишу — рыбам грамотку [СС1: 279].

Возможно, что эротический подтекст намекает на выражение «хлыстовская богородица» (поддержанная паронимическим созвучием «Богородица» — «**ра**дение»). По всей видимости, этого сравнения не было в исходном варианте стихотворения. Другой сохранившийся вариант (о котором мы будем говорить далее подробно) начинается так:

Коли милым назову — не соскучишься.
Превеликою слыву — поцелуйщицей.
Как по улице плыву — бабки морщатся:
Плясовницею слыву, да притворщицей [Цветаева 1991: 60].

«Богородицей хлыстовской» уже прямо названа Ахматова («На базаре кричал народ...»). Все это заставляет усматривать в стихах 1916 г. неисчерпанную еще в 1915 г. кощунственную линию развития образа Богородицы и всего комплекса религиозных мотивов.

Можно говорить и о своего рода синтезе, проявившемся в своеобразном поэтическом пантеизме Цветаевой, наделяющей природный и прежде все-

го растительный мир функциями иконы, что проявилось и в стихах 1916 г.¹⁸

Отметим в заключение этого параграфа, что смысловые резервы мотива иконы и образа Богородицы не исчерпываются стихами 1916 г. и получают в творчестве Цветаевой дальнейшее развитие.

2.2. Сакрализация операций с именем

Поэтика имени — важный элемент поэтики Цветаевой любого периода, но в стихах 1916 г. она бурно развивается под влиянием стилевых ориентиров, которые воспринимаются как специфически «русские», национально окрашенные (хотя в этих рамках Цветаева не замыкается). Не случайно поэтика имени связывалась исследователями с историей русской религии и культуры: исихазмом, стилем плетения словес, разгромом имяславческой ереси на Афоне и т. п. [Войтехович 2006; Войтехович 2010; Горькова; Жогина 2001; Зубова; Парфенова; Ревзина 2009; Ковалев; Шевеленко 2002: 117–130; Nasty; и др.]. Предположение о влиянии на цветаевскую поэтику 1916 г. разговоров об «имяславии» и посредничестве Мандельштама [Гончарова; Шевеленко 2002] имеет свои слабые стороны, но его можно в целом принять. Мы также полагаем, что само слово «имяславие» могло иметь для Цветаевой самодовлеющее значение, а наполнять это слово она могла собственным содержанием.

Несомненно также, что имя как объект поэтики — универсальная единица, и «русский стиль» в поэзии основан на интерпретации мирового наследия. Так, форму непрямого представления имени Блока в стихах Цветаевой, по мнению Л. В. Зубовой, можно сопоставить с архаической техникой анаграммирования имени божества, описанной Ф. де Соссюром и популяризованной в России Вяч. И. Ивановым:

Анаграммируя его не только конечной рифмой, но и звуковыми образами — фонетическими доминантами текста, а также воспроизводя его фонетическое значение в образах зрительных и осязательных, автор как бы проходит по ступеням познания: от чувственного восприятия к художественному образу и далее — к философскому обобщению. Анаграммирование имени поэта, анало-

¹⁸ Ср.: «Цветаева писала, обращаясь к Ахматовой: “Не этих ивовых плавающих ветвей / Касаюсь истоиво, — а руки твоей” <...> контакт через иву далее в тексте находит параллель в сакральной связи через икону: “Тебе одной ночами кладу поклоны, / И всё твоими очами глядят иконы!” <...> Неопалимая купина в каком-то смысле была своеобразной нерукотворной “иконой”, <...> этот «иконный» принцип Цветаева и распространяет на мир природы, и прежде всего — растений» [Войтехович 2010-а]. Заметим также, что в «У тонкой проволоки над волной овсов...» функцией связи с адресатом (Ахматовой) наделены не только ветви ивы и иконы, но и гудящие провода, «бубенцы проезжие»: лирической героине все на свете напоминает о ее кумире.

гичное анаграммированию имени божества, связанному с табуированием и с идеей непознаваемости, свойственно разным культурно-языковым традициям с древнейших времен [Зубова 1999: 25]¹⁹.

Источники цветаевской техники анаграммирования, безусловно, разнородны и не могут быть возведены к одному претексту. В начале 1910-х гг. образцом для Цветаевой мог быть М. А. Волошин, но в описываемый период актуальнее были стихи Мандельштама, адресованные Цветаевой. Как известно, в стихотворении «В разноголосице девического хора...» выражение «Флоренция в Москве» подразумевает знание семантики названия города Флоренция — «цветущая», что отсылает к фамилии Цветаева. А сочетание русского и итальянского элементов (имя Марина может быть прочитано и как итальянское слово «морская», многие соборы Кремля построены итальянскими архитекторами) обыгрывается в четвертой строфе:

И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой [Мандельштам: I, 295].

Несмотря на значительные достижения в этой области, некоторые аспекты поэтики имени Цветаевой до сих пор оставались в тени из-за того, что границы поэтических тем не совпадали с границами научных дефиниций. Так, стихи к Блоку и Ахматовой не рассматривались в тесной связи со стихами, где в центре внимания автора находятся «имена» самой лирической героини (ср. «Люди на душу мою льстятся...» и «Коли милым назову — не соскучишься!...»), что сильно меняет общую картину.

Недостаточно исследован и актуальный литературный контекст цветаевской поэтики имени, в частности, связь с поэтикой имени ее основных адресатов — Блока и Ахматовой, отчасти уже изученной. Еще В. М. Жирмунский в статье «Поэзия Александра Блока» (1921) анализировал блоковские метафоры, связанные с именем:

Даже имя Возлюбленной служит предметом метафорического преобразования. «Я люблю Ваше тонкое имя», «Но имя тонкое твое», «Знаю я твое льстивое имя», «Живое имя Девы Снежной», «Их золотые имена» [Жирмунский: 314].

¹⁹ Р. Д. Тименчик указывал на более поздний пример аналогичной работы Ахматовой с именем Блока в стихотворении «И в памяти черной, пошарив, найдешь...» (1944–1960): «...имя Блока, прямо названное в финале, предварительно дано зарифмованным по методу “анаграмм”, описанному Соссюром. Употребление этого приема по отношению к имени Блока, вероятно, связано с мотивом “без лица и названья”. <...> Сам прием анаграмм в данном контексте можно рассматривать как “сборную цитату”. <...> Поэтическая выучка Ахматовой связана с деятельностью т. н. “Поэтической Академии”, где стихи разбирались под руководством Вяч. Иванова (ср. личные контакты Вяч. Иванова и Соссюра)» [Тименчик 1972: 79]. Возможно, что это и результат влияния цветаевских стихов к Блоку.

В. Н. Топоров указывал на то, что традиция поэтической сакрализации имени восходит у Блока к творчеству В. С. Соловьева и откликается у Ахматовой, в связи с чем особый интерес представляет статья Блока «О современном состоянии русского символизма» [Топоров 2003: 378–379, 396]. Ср.:

*Только Имя одно Лучезарной Подруги
Угадаешь ли ты?*²⁰ (Вл. Соловьев)

<...> возникает *диалог*, подобный тому, который описан в «Трех Свиданиях» Вл. Соловьева; он говорит: «Не трижды ль Ты далась живому взгляду? — Твое лицо явилось, но всю Тебя хочу я увидеть». <...> Буря уже коснулась Лучезарного Лица, он *почти* воплощен, то есть — *Имя почти угадано* [Блок: VIII, 124–126].

О «назывании имени» (или Имени), или, напротив, запрете на название (и нарушении этого запрета) писали поэты, принадлежавшие к разным направлениям. Он встречается как у символистов, так и у акмеистов. Данный вопрос может стать темой отдельной масштабной работы, поэтому мы ограничимся несколькими примерами. Мотив угадывания Высшего Имени связывает такие стихотворения Блока, как «Мысли мои утопают в бессилии...» (1902), «Я бежал и спотыкался...» (1903–1904) и «Не могу тебя не звать...» (1908). Ср. в стихотворении «Я бежал и спотыкался...»:

Из огня душа твоя скована
И вселенской мечте предана.
Непомерной мечтой взволнована —
Угадать Ее Имена [Блок: I, 161].

Мотив «неназываемости имени» присутствует в стихотворении Д. С. Мережковского (из цикла «Из дневника», опубликованного в газете «Русское слово» 25 декабря 1915 г.):

Я край одежд Твоих лобзаю,
Я жизнь готов Тебе отдать,
Но не дерзаю, не дерзаю
Тебя по имени назвать [Мережковский: 272].

Мотив нарушения сакрального запрета встречается в стихотворении Мандельштама «Образ твой, мучительный и зыбкий...», несомненно, значимом для Цветаевой:

Господи! — сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать [Мандельштам: I, 57].

Между тем, именно в отношении к имени прошла граница между поэтическими поколениями. Не случайно С. М. Городецкий трактовал акмеизм как «адамизм» и писал, в частности, об Ахматовой:

²⁰ Здесь и далее курсив Блока.

Новый Адам не был бы самим собой и изменил бы своей задаче — опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух, — если бы он, после зверей Африки и образов русской провинции, не увидел и человека, рожденного современной русской культурой. О, какой это истонченный, изломанный, изогнувшийся человек! Адам, как истинный художник, понял, что здесь он должен уступить место Еве [Городецкий: 49].

У символистов поэт, дающий имена, может быть негативным образом:

Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий все по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка [Блок: II, 198].

Мандельштам, принявший концепцию акмеизма, как бы спорит с Блоком:

Как женщины, жаждут предметы,
Как ласки, заветных имен [Мандельштам: I, 272].

У Кузмина, оказавшегося близким обоим направлениям, можно встретить прославление имени без его называния. Например, в стихотворении «Ведет по небу золотая вязь имя любимое...», где выражение «имя любимое» (без называния самого имени) повторяется как традиционный для восточной поэзии редиф (рефренное слово или выражение, следующее за рифмой):

Ведет по небу золотая вязь имя любимое.
Шепчу я, ночью долгою томясь, имя любимое.
На площадь выйдя, громко я скажу, все пускай слушают,
Любви глашатай, крикну, не стыдись, имя любимое.
Пускай в темницу буду заточен, славить мне песнями
Не может запретить жестокий князь имя любимое [Кузмин: 191].

Если общим правилом для большинства поэтов является интерес к имени адресата, то в поэзии Ахматовой есть и толкование собственного имени. В «Отрывке из поэмы» («Четки», 1914) она писала:

Мне дали имя при крещеньи — Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха [Ахматова: 146].

У Цветаевой схожий с ахматовским пример обнаруживается еще раньше — во втором сборнике «Волшебный фонарь» (1912). В стихотворении «Душа и имя» Цветаева интерпретирует имя Марина («морская»), впервые явно указывая на связь имени и судьбы человека [Жоги́на 2001: 342–343]. Между тем попытки анаграммирования имени адресата встречаются уже в стихотворении «Нине» (предположительно лета 1909 г.), где в финальной строфе обилие «н» мотивировано именем адресата:

Пусть меж нами молчанья равнина
И запутанность сложных узлов.
Есть напевы, напевы без слов,
О любимая, дальняя Нина! [СС1: 27]

В связи с этим текстом заметим, что исследователей неоднократно привлекала фраза Цветаевой о том, что ее поэзия — это «поэзия собственных имен» (из предисловия к сборнику «Из двух книг», 1913). Справедливо указывалось, что под «собственными именами» подразумевались имена неизвестные, интимно важные только для автора, за что Цветаеву отчасти порицали первые рецензенты, требовавшие имен известных, уже заслуживших бессмертие и превратившихся из собственных в нарицательные [Войтехович 2010]. В. Я. Брюсов в своей рецензии на сборник Цветаевой «Вечерний альбом» перечислил некоторые «места действия» ее лирики и имена ее героев и выразил пожелание, чтобы эти образы стали «символами», перестав быть «просто беглыми портретами родных и знакомых и воспоминаниями о своей квартире» [Критика: I, 28].

Позже у Цветаевой проблема «соответствия» значения имени его носителю трансформируется в мотив истинного / ложного имени. При этом постепенно будут сближаться две противоположные грани: а) название как прямая характеристика; б) интерпретация имени собственного как семантически значимого, характеризующего носителя. Образец первой — «Взгляните внимательно...» (1913):

Зовут ее Ася: но лучшее имя ей — пламя,
Которого не было, нет и не будет вовеки ни в ком [СС1: 198].

Собственное имя персонажа отбрасывается и заменяется метафорой-характеристикой. Само слово «имя» используется здесь в переносном значении (более обобщенном).

Пример второй — стихотворение «Есть имена, как душистые цветы...» (1915). Уже первая строка заключает в себе законченную интерпретацию личного имени (причем неназванного), которое встраивается в общую развернутую характеристику героини. Собственное имя здесь не отбрасывается, а скрывается, что придает ему большую значимость. Оно признается безусловно «истинным», поскольку рассматривается не как характеристика, а как одна из «чар», арсеналом которых располагает описываемая женщина (важно не что оно означает, а как оно воздействует, воздействие же автор испытал на себе).

В другом случае Цветаева почти кощунственно адресует себе библейскую формулу, запрещающую произносить имя Бога без нужды («Мне нравится, что Вы больны не мной...», 1915), сочетая эротическую и сакральную тематики:

Мне нравится еще, что вы при мне
Спокойно обнимаете другую, <...>
Что имя нежное мое, мой нежный, не
Упоминаете ни днем, ни ночью — всуе [СС1: 237].

По существу, мало что меняется и в текстах 1916 г., обращенных к Блоку и Ахматовой. Они менее кощунственны лишь в том плане, что из них выпа-

дает элемент нарциссизма. Теперь Цветаева обожествляет других, но современниками это также воспринималось как эпатаж.

Брюсов писал: «...стихи М. Цветаевой не плохи, именно — как мастерская стилизация под тон православных молитв. Но эта стилизация, которую человек верующий признал бы кощунственной, à la longue надоедает» [Критика: I, 121–122]. Менее оценочно писал А. В. Бахрах: «Неуравновешенная, она к Блоку обращает молитвы, а Ахматовой дарит торжественные гимны» [Критика: I, 149]. Действительно, тексты, обращенные к Ахматовой, напоминают оды и гимны, начиная с античных образцов и кончая их современными аналогами (ср. «Гимн Афродите» Брюсова).

Заметим, что стихотворение, где дается самое неприкрытое отождествление Блока с Христом («Много тобой пройдено...»), Цветаева все-таки из книги исключила, хотя почти все составляющие его мотивы присутствуют в других стихотворениях. Например:

Тянут к тебе матери
Кровную кровь свою.
Я же — слепец на паперти —
Имя твое пою [СС1: 302].

О «слепце», славящем «Спаса Светлого», говорится и в первом стихотворении цикла стихов к Ахматовой.

В «Версты I» также не вошло и посвященное Плугеру-Сарна стихотворение «Словно ветер над нивой, словно...», где темой становится одно из имен Бога. Стихотворение содержит аллюзию на слова распятого Христа «Или, Или, лама савахфани» («Боже мой! Боже мой! для чего Ты Меня оставил?»), истолкованные Цветаевой, с христианской точки зрения, кощунственно²¹. По мнению героини, этот призыв, описанный Цветаевой как имя, подходит для выражения любовных восторгов, а не крестной муки:

О, как нежно в ночи любовной
Призывать Элоима! <...>
Но как можно в ночи последней
Призывать Элоима! [СС1: 325]

В «Верстах I» мы выделяем 15 стихотворений, в которых эксплицирована тема имени / именованья (в качестве контекста мы будем рассматривать и произведения 1916 г., не вошедшие в сборник). К ним примыкают стихотворения, в которых используются имена и прозвища.

Наиболее часто тема имени появляется в циклах, посвященных Блоку и Ахматовой, которые больше всего и привлекали внимание исследователей. Ряд аспектов темы имени в этих циклах характерны и для сборника в целом:

— Косвенное называние имени (через ассоциации, звукоподражания и т. д.);

²¹ См. в комментариях к этому стихотворению: «Элоим (Элои) — Боже мой (арам.)» [СС1: 604].

— Поэтическая этимология названного имени (обыгрывание семантики и звучания);

— Изобретение прозвища;

— Прославление имени адресата.

Исследователи неоднократно обращали внимание на то, что имя Александра Блока прямо упомянуто только в названии посвященного ему цикла, но не в текстах посвященных ему стихотворений (исключение — более позднее стихотворение «Как слабый луч сквозь черный морок адов...», 1920). Имя Анны Ахматовой называется и обыгрывается явно («О, Муза Плача, прекраснейшая из муз!..», «Имя ребенка — Лев...», «Златоустой Анне — всяя Руси...»). Но не отмечалось соответствие этого факта тому обстоятельству, что Ахматова писала о своем имени и обыгрывала его («Мне дали имя при крещеньи — Анна» [Ахматова: 146]), тогда как сам Блок в текстах не экспериментировал со своим именем.

В первом стихотворении блоковского цикла Цветаевой, «Имя твое — птица в руке...», имя Блока (фамилия «Блокъ») описано через цепочку намеков и ассоциаций, но в остальных текстах цикла эта тема редуцирована (хотя во втором, «Милый призрак...», она является сюжетообразующей, проясняя поэтику первого стихотворения отсылкой к сюжету «Лоэнгрина», где героине запрещено интересоваться именем героя). В завершающем стихотворении цикла, «И тучи оводов вокруг равнодушных кляч...», обыгрывается и первая часть имени — Александр («И имя твое, звучащее словно: Ангел»).

Имя Ахматовой и прямо называется, и анаграммируется. По наблюдению Р. Д. Тименчика: «В 1910-е годы междометие “ах” в традиции эпиграмм, мадригалов <...> и даже журнальной критики <...> служило как бы знаком-индексом имени Ахматовой» [Тименчик 1972: 79]. Ср. в первом стихотворении цикла стихов к Ахматовой «О, Муза плача, прекраснейшая из муз!..», где Цветаева иносказательно передает это «ах» через «ох», смысл которого подсказан соседством прямо названного имени:

И мы шарахаемся и глухое: ох! —
Стотысячное — тебе присягает: Анна
Ахматова! Это имя — огромный вздох,
И в глубь он падает, которая безымянна [СС1: 303].

Во втором стихотворении «Охватила голову и стою...» имя не названо, но междометие «ах» неоднократно повторяется. В четвертом стихотворении «Имя ребенка — Лев...» названо только имя и дано указание на его значение («милость, благодать»), но слово «вздох», отсылающее к первому тексту, сохраняется (как и в стихотворении «Златоустой Анне — всяя Руси...»):

Имя ребенка — Лев,
Матери — Анна.
В имени его — гнев,

В материнском — тишь. <...>²²
Дай ему Бог — вздох
И улыбку матери [СС1: 305].

В стихотворениях цветаевского цикла Ахматова названа «Царскосельской музой» и «музой Царского Села». Повествовательница «признает» Ахматову как Музу и воплощение поэзии:

<...> тебя, чей голос — о глубь, о мгла! —
Мне дыханье сузил,
Я впервые именем назвала
Царскосельской Музы [СС1: 304].

Имя Мандельштама в стихах «Верст I» нигде не названо и явно не обыграно. Но выражение «мой прекрасный брат», возможно, обыгрывает проекцию имени Осип (Иосиф) на имя Иосифа Прекрасного. Сюжет о девственности Иосифе, чуждающемся любви жены Потифара, возможно, откликнулся в теме «мальчика», роль которого Цветаева отвела Мандельштаму в своих стихах («В тебе божественного мальчика <...> я чту»), развивая тему его собственных стихов.

Обращения к Мандельштаму и косвенные его именованья оформляются преимущественно в виде ряда орнитологических сравнений-прозвищ («молодой орел», «лебеденок», «орленок», «серафим», «голубь»), аналогичных тем, которые адресованы и другим адресатам (дочери, Чурилину, Ахматовой, Блоку), а также самой лирической героине от лица недифференцированного множества мужских персонажей:

Этот — орленком, щегленком — тот,
Всяк по-иному меня зовет [СС1: 278].

Эта модель имеет древние языковые и фольклорные истоки, в редуцированном виде сохраняется в современной речевой практике.

В «Верстах I» получает развитие мотив зависимости судьбы от имени, начиная со стихотворения «Дмитрий! Марина! В мире...» и заканчивая циклом «Даниил», где героиня восклицает:

О, зачем тебя назвали Даниилом?
Все мне снится, что тебя терзают львы! [СС1: 313]

Стихотворение «Дмитрий! Марина! В мире...» начинается с прославления имен самозванца и его жены, о которой затем сказано:

Во славу твою грешу
Царским грехом гордыни.
Славное твое имя
Славно ношу [СС1: 267].

²² Ср.: «Но в имени твоём — безмерность» [Блок: II, 177].

Между автором и героиней происходит взаимный обмен элементами имени: лирическую героиню назвали в честь польки, а сама полька наделяется русским отчеством. Происходит русификация образа «чужой» героини.

Мотив связи лирической героини (и самой Цветаевой) с Мариной Мнишек имплицитно присутствует уже в стихотворении «Встреча с Пушкиным» (1913). Обращаясь к Пушкину, лирическая героиня сообщает ему, явно подразумевая и себя, и персонаж «Бориса Годунова»:

Как я люблю имена и знамена, <...>
Неповторимое имя: Марина... [СС1: 187–188]

Эта связь эксплицирована в 1915 г. Софьей Парнок, которая обозначила польско-немецкий «субстрат» в образе своей подруги:

В душе твоей, — как мало ей меня,
Беттина Арним и Марина Мнишек! [Парнок: 176]

В записях 1923 г. Цветаева описывает, как Мандельштам, приехавший в Москву, сопоставлял ее с Мнишек: «И в ответ, вдохнов<енный> и бес<связный> лепет о Марине: Марине — мне, Марине Ц<ветаевой>, Марине Мнишек» [ЗК2: 273].

Эпизод с нерусским именем, данным в честь польки, жены самозванца, вводит в сборнике тему самозванства, представленную также стихотворением «Кабы нас с тобой — да судьба свела...», где конструируется сценарий прихода в Москву «прекрасной самозванки» и «ее дружка».

Я кабацкая царица, ты кабацкий царь.
Присягай, народ, моему царю!
Присягай его царице, — всех собой дарю! [СС1: 324]

Ложное имя, которое отрицается, когда его дают другие (ср. «Люди на душу мою льстятся...»), может высоко оцениваться в рамках сюжета о «самозванчестве». Более того, в стихотворении «Димитрий! Марина! В мире...» Цветаева проводит мысль, что имя во многом определяет сущность, самозванец в действительности становится царем.

Сложная диалектика имени и сущности в «самозванческом сюжете» имеет давние традиции. Так, у А. К. Толстого в пьесе «Царь Борис» Борис Годунов стремится отыскать «истинное имя» самозванца, чтобы опровергнуть слухи, ходящие в народе:

Неведомый обманщик,
Под именем Димитрия, на нас
Идет войной; <...> его
Нам презирать нельзя! Доколь не сможем
Назвать его по имени, он будет
Димитрием в глазах толпы! Возможно ль? [Толстой: 246]

Он сам готов воспользоваться методами самозванца — выдумать имя:

Мы знать должны, кто он! Во что б ни стало
Его назвать — хотя пришлось бы имя
Нам выдумать! <...>
Лишь то, что нам является в тумане,
Смущает нас; что осязать мы можем
Или назвать — свою теряет силу [Толстой: 246–247].

В пьесе Годунов отдает приказ «ловить» всех, кто называет имя Дмитрия, и именно с этого приказа и начинают рушиться его мечты о добром царствовании.

Позднее мысль о «срастании» ложного имени с сущностью самозванца еще более радикально воплотил К. Д. Бальмонт в стихотворении «В глухие дни» (1899), где в самозванца «вселяется» душа истинного Дмитрия:

Среди людей блуждали смерть и злоба,
Узрев комету, дрогнула земля.
И в эти дни Дмитрий встал из гроба,
В Отрепьева свой дух переселя [Бальмонт: 231].

Тема «истинного» и «ложного» имени в сборнике «Версты I», как мы уже отметили, имеет и другое решение, связанное с представлением о бесконечности и непознаваемости душевных и духовных субстанций. Это одна из причин сакрального запрета на имя Бога: суть Бога неуловима ни одним определением, ни одним именем (ср. в триптихе «Бог», 1922). Применительно к себе Цветаева развивает эту тему в стихотворениях 1916 г. «Люди на душу мою лстыаться...» и «Коли милым назову — не соскучишься!..», которые замыкают последовательность из шести текстов, объединенных, по нашему мнению, общим сюжетом, о котором мы скажем ниже. Героиня текстов говорит о том, как ее называли, но «никто не назвал». Она сама дает себе определение в последней строке стихотворения «Коли милым назову — не соскучишься!..»: «Царь-девицею живу — беззаконницей!» [СС1: 279].

Одной из примечательных особенностей композиции книги «Версты I» является то, что «Стихи к Ахматовой» окружены анафорически перекликающимися стихотворениями о назывании: «Руки люблю...» и «Руки даны мне — протягивать каждому обе...», в которых тема «имени», проходящая через весь сборник, выводится на метауровень:

Руки люблю
Целовать, и люблю
Имена раздавать [СС1: 281].

Ср.:

Руки даны мне — протягивать каждому обе,
Не удержат ни одной, губы — давать имена [СС1: 309].

Весьма вероятно, что в этих словах мы имеем отклик на концепцию «адамизма» С. М. Городецкого.

Один из мотивов «Верст I» — «утрата имени». Она расценивается как признак приближения к Богу, поскольку имя связывает человека с миром, является свидетельством индивидуальности (ср. приведенное выше стихотворение В. И. Иванова). Так, в стихотворении «Над синевой подмосковных рощ...» изображены странники, идущие по дороге. Они утрачивают имена и становятся безымянными:

Калужской — песенной — прекрасной, и она
Смывает и смывает имена
Смиранных странников, во тьме поющих Бога [CC1: 272].

Героиня размышляет о том, что и она «когда-нибудь» пойдет по этой дороге («устан от вас, враги, от вас, друзья...»), и, видимо, ей суждено так же утратить имя. Примечательно, что имена «смывает» и «песенная дорога», и «колокольный дождь» (бой колоколов, напоминающий звон капли), музыка ассоциируется с водой, что работает на образ Москвы-«Китежа», о чем мы писали в первой главе.

Стихотворение «По дорогам, от мороза звонким...» (третье с конца сборника) замыкает цепочку тем и мотивов, связанных с темой имени. Здесь героиня уже утратила имя, но при этом она погружена не в благодатный «колокольный дождь», а в стоическую индифферентность:

Было у меня когда-то тело,
Было имя, — но не все ли — дым? [CC1: 326]

Итак, в «Верстах I» Цветаева гораздо активнее развивает поэтику имени, чем в ранней лирике, экспериментируя с различными моделями. Она использует фольклорные ресурсы (например, орнитологические прозвища «орленок», «лебеденок», «вороненок»), развивает тему связи имени и судьбы человека (в частности, своей), использует архаические модели прославления имени человека, как явного, так и тайного, смешивая символистский и акмеистический подходы. Часто структурообразующим для ее лирического текста становится выбор между «истинным» и «ложным» именем, и одним из вариантов решения этой темы становится трансформация «ложного» имени в «истинное». Цветаева вводит в свою поэтику и тему утраты имени, необходимого для приближения к Богу, что более близко к идеологии символизма, и тему «адамизма», напротив, приближающего поэта к земному миру.

2.3. Сценарии смерти лирической героини

Если имя дается при рождении и является в какой-то степени «загадкой», содержащей в себе ответы на вопросы о будущем пути героя или героини,

то смерть есть своего рода событийный финал, ретроспективно характеризующий героя и дающий окончательные «разгадки» его личности.

Как отметила еще И. Д. Шевеленко, в «Верстах I» Цветаева «хоронит» значительную часть своих героев, причем часто герои эти — молодые люди, а в стихотворении «За девками доглядывать, не скис...» мотив «молодого покойника» прямо эксплицирован. Подсчеты показывают, что темой смерти объединены 37 из 84 стихотворений книги, т. е. почти половина. Мертвыми Цветаева воображает и живых: Блока, Ахматову, себя («Думали — человек!..», «Еще один огромный взмах...» и т. д.), причем около четверти книги связано с темой смерти самой лирической героини.

Все это показывает, что, несмотря на серьезный «водораздел», пролегающий между периодами «Юношеских стихов» и «Верст I», тема «юности и смерти» не утратила своей актуальности. В стихотворении «Моим стихам, написанным так рано...» (1913) эта тема справедливо связывается автором со своими ранними книгами, переполненными стихами об умерших детях, но в период «Юношеских стихов» (1913–1914) она приобрела еще более мелодраматическое и личное звучание.

Цветаева сдала в печать «Юношеские стихи» и «Версты I» одновременно, и рецензенты выделили тему смерти в первой книге:

Развитием римской формулировки Брюсова — российски-пространная (на сей раз машинная) отпись <...> С. Боброва. «До тошноты размазанные разглагольствования по поводу собственной смерти...». Это о «Юношеских стихах», о «Верстах» же помню всего одно слово, <...> вроде «гносеологические», но означающие что-то, касающееся ритмики [СС4: 31].

Однако и в «Верстах I» «разглагольствований по поводу собственной смерти» достаточно.

Шевеленко отмечает разнообразие типов кончины персонажей и связывает это с их подвижной культурно-психологической типологией. Так, в адресованном Ахматовой двухчастном стихотворении «Еще один огромный взмах...» соединяются романтическая и сентименталистская модели; кончина Блока изображена в агиографической стилистике. Для своей лирической героини, как отмечает Шевеленко, Цветаева «ищет способ заменить свое конкретно-биографическое “я” — иным “я”, в котором узнавались бы не индивидуальные черты автора, а типические черты, соотносимые с определенными культурными моделями» [Шевеленко 2002: 111].

Но типическое все равно остается знаком индивидуального. Система соотношений между образами лирических героинь и образом автора в «Верстах» допускает большие колебания от текстов с максимальной степенью отстранения до текстов, где героиня наделена точными биографическими чертами автора («Четвертый год...», «Канун Благовещения...» и др.). В этом плане цветаевский арсенал масок лирической героини напоминает систему героинь ранней лирики Ахматовой. Как замечает Р. Д. Тищенко:

Литературовед Е. С. Добин насчитывал в «Вечере» и «Четках» шесть типов «лирических героинь». Само разнообразие этих типов должно было заставить читателя отказаться от приравнивания автора к рассказчице каждого отдельного стихотворения. Многоликость монологисток тоже могла оформиться в некое «лицо» [Тименчик 1989].

Тип лирической героини Цветаевой обусловлен и наличием или отсутствием календарной приуроченности действия стихотворения. В текстах, где датировка соответствует сезонным приметам изображаемых событий, героиня наиболее близка автору: «нынешний февраль» (18 февраля), «не сегодня-завтра растает снег» (4 марта), «наблюдаешь ты ледоход» (24 марта), «июльский ветер мне метет путь» (17 июля), «по дорогам, от мороза звонким» (15 ноября). Фикциональность маркируется несовпадением датировки и содержания. Так, стихотворение «Устилают — мои — сени...» (22 марта) заканчивается строфой:

Облаками плывет Пасха,
Колоколами плывет Пасха...
В первый раз человек распят —
На Пасху [СС1: 260].

О Пасхе упоминается и в стихотворении «Настанет день — печальный, говорят!» («11 апреля 1916 г., 1-й день Пасхи»). В апрельском тексте Цветаева точно указывает датировку: 11 апреля действительно было первым днем Пасхи. Мартовский текст можно интерпретировать как включающий в себя описание приближения Пасхи. В таком случае явного несовпадения датировки и содержания не происходит. Однако 23 марта написано и стихотворение «На крыльцо выхожу — слушаю...», действие которого отнесено к лету (ср.: «Ночи душные, скушные...»). Оба стихотворения автобиографичны на эмоциональном уровне (поэтому совсем исключать подтасовку дат нельзя).

Стихи о смерти героини можно разделить на три подгруппы: а) размышления о смерти; б) размышления о смерти и могиле; в) размышления о смерти с описанием похоронного ритуала. Последний тип описал А. К. Жолковский: героиня воображает свою смерть и детали похорон, преимущественно на природе; смерть

желанна, жертвенна и адресована как весть / упрек одному или многим адресатам, каковым призвана мстительно доказать свою исключительность героиня <...> этому сопутствуют мотивы поэтического (горацианского) бессмертия, (христианского) воскресения, (гумилевской) непохожести на других; а также повелительные формы, обороты с *чтоб* и противопоставительные конструкции с *не* [Жолковский 2011: 123].

В двух первых сборниках Цветаевой умершими и умирающими изображаются дети, матери, герои литературных произведений [Жоги́на 2002], но о смерти лирической героини речи почти не идет. Важное исключение в «Вечернем альбоме» — стихотворения «Молитва» и «Еще молитва»,

в которых лирическая героиня просит Бога о ранней смерти. Во втором сборнике, «Волшебный фонарь», в стихотворении «Девочка-смерть» повествование ведется от первого лица умирающего персонажа, но этот персонаж — мальчик, что дистанцирует его от лирической героини. В одном из стихотворений героиня размышляет о своем посмертном бытии и встрече на небесах с возлюбленным («В раю»), однако смерть как таковая не описывается. В стихотворении «Они и мы» сравниваются «умирающие от любви» героини испанских романов и девушки, с которыми соотносит себя героиня:

Мы же детски боимся страданий
И умеем лишь плакать, любя [СС1: 100].

В заключительном стихотворении книги, «Литературным прокурорам», Цветаева горячо протестует против возможности смерти и высказывает надежду остаться в памяти людей благодаря своему творчеству:

Все таить, чтобы люди забыли,
Как растаявший снег и свечу?
Быть в грядущем лишь горсточкой пыли
Под могильным крестом? Не хочу! [СС1: 174]

Фактически в «Волшебном фонаре» содержится антитезис двум «молитвам» первого сборника. Героиня не желает умирать, и эту страстную волю к жизни она вкладывает и в предисловии к сборнику «Из двух книг» (1913), а затем будет развивать в стихотворениях 1913–1915 гг., составивших книгу «Юношеские стихи».

Но поразительным образом противоположности смыкаются: именно в «Юношеских стихах» похоронный ритуал впервые начинает подробно описываться применительно к самой героине. Однако смерть вовсе не является здесь «желанной и жертвенной» (по выражению Жолковского). Напротив, задача автора — дать ощутить весь трагизм и непоправимость случившегося:

Измененная без нужды,
С венчиком на лбу,
Собственному сердцу чуждой
Буду я в гробу [СС1: 176].

И кровь прилиwała к коже,
И кудри мои вились...
Я тоже *была*, прохожий! [СС1: 177]

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

Нежнее всех, кто есть и были,
Не знать вины...

— О возмущенье, что в могиле
Мы все равны! [СС1: 192]

Застынет все, что пело и боролось,
Сияло и рвалось:
И зелень глаз моих, и нежный голос,
И золото волос [СС1: 191].

В процитированном нами выше письме Розанову от 7 марта 1914 г. Цветаева проясняет свою позицию: жажда жизни происходит от неверия в загробный мир [СС6: 120]. Кроме того, неизбежность смерти заставляет больше ценить жизнь. Эта идея подпитывает пафос Цветаевой до конца 1915 г., но теперь страх собственной кончины уступает «нежности» по отношению к другим живущим:

Уж ветер стелется, уже земля в росе,
Уж скоро звёздная в небе застынет вьюга,
И под землёю скоро уснем мы все,
Кто на земле не давали уснуть друг другу [СС1: 245].

С большою нежностью — потому,
Что скоро уйду от всех —
Я все раздумываю, кому
Достанется волчий мех,
Кому — разнеживающий плед
И тонкая трость с борзой,
Кому — серебряный мой браслет,
Осыпанный бирюзой... [СС1: 241].

В этот период начинает зарождаться новая стилистика, соответствующая и новому характеру лирической героини. В стихотворении «Быть в аду нам, сестры пылкие...» появляется прототип «беззаконницы» 1916 г. вместе с соответствующей моделью описания смерти:

Быть в аду нам, сёстры пылкие,
Пить нам адскую смолу, —
Нам, что каждую-то жилкою
Пели Господу хвалу! [СС1: 248].

В «Верстах I» описание смерти героини и/или ее похорон обусловлено тем, как описывается ее поведение в рамках ценностной оппозиции 'святость' vs. 'греховность'. С учетом этой оппозиции модель Жолковского может быть дополнительно дифференцирована. Погребение может быть: 1) благочестивым и каноничным; 2) кощунственным — соответствующим статусу героини-беззаконницы; 3) смешанного типа. Там, где авторскую маску сложно классифицировать, отсутствует и сценарий будущих похорон, он заменен вариациями мотива "memento mori": сердце дано героине, чтобы «загоститься не дать на российской земле» [СС1: 309]; «Будет

день — умру — и день — умрешь...» [СС1: 301]; «Заснешь, — проснешься ли здесь опять?» [СС1: 285].

Подчеркивание ритуального элемента — одна из черт воссоздаваемой автором в стихах «России». Но избранные сюжетные положения нуждаются и в соответствующем стилистическом воплощении, что мы видим, например, в стихотворении «Ты проходишь на Запад Солнца...», в основе которого — парафраз молитвы «Свете тихий». Однако Цветаева редко прибегает к явным стилизациям и прямым подражаниям, хотя ею широко используются отдельные образы и сюжетные элементы, восходящие к источникам как фольклорным, так и литературным. Этот аспект отчасти исследован, но внимания ученых почти не привлекали тексты, стоящие на стыке фольклорной и литературной традиции.

Одно из немногочисленных исключений — указание М. Мейкина на то, что цикл «Стихи к Сонечке» включает стихотворения, стилизованные под жестокий романс, в которых «унаследованная литературная форма (народный “жестокий романс”, сентиментальное сочинение на городскую тему с драматической развязкой) воспроизводится в целостности, с незначительным отходом от оригинала» [Мейкин: 55]. Так, «Заря малиновые полосы...» (1919) воссоздает типичный романсовый сюжет о соблазнении, распутной жизни и смерти девушки, а на вокальные источники сюжета указывает мотив пения:

А я пою нежнейшим голосом
Любезной девушки судьбу [СС1: 470].

«В мое окошко дождь стучится...» варьирует сюжет о любовной связи уличной певицы и богатого молодого человека:

Но старый князь узнал затею:
Сорвал он с сына ордена
И повелел слуге-лакею
Прогнать девчонку со двора [СС1: 469].

Особенность жанра городского романса в том, что он может абсорбировать и литературные тексты, отвечающие романсному канону. Так произошло с романсом на стихи Полонского «Подойди ко мне, старушка...», который Цветаева описывает в эссе «Мать и музыка» (1934). Романсы, в силу своего положения между фольклором и литературой, — удобная база для «фольклорных» поэтических экспериментов. С помощью клише из текстов массовой литературы поэт может придать «народный» оттенок своему произведению, не прибегая к более архаичным и аутентичным формам, ему эстетически чуждым.

Как сообщают С. Адоньева и Н. Герасимова, городской романс представляет собой структуру с ограниченным числом сюжетных вариантов. Сюжет обычно состоит из «негативного действия в отношении героя» и «разрешения ситуации», которое «почти всегда трагично» [Жестокий романс: 346]. Распространенный центральный мотив измены обычно сочета-

ется с мотивом описания прежней счастливой жизни и может дополняться мотивами соблазнения девушки, убийства, самоубийства, разлуки и т. д. [Жестокий романс: 353–354]. В романсе «Вспомнишь, миленький, да поздно...» имеется описание будущих похорон героини:

Я умру, меня положьте
Между трех больших дорог.
Между Киевской, Московской,
Петербургской столбовой.
Поставьте крест большой чугунный.
По две розы по бокам.
Пробейте крест до самой меди,
Что померла через любовь [Жестокий романс: 151–152].

В романсе «Чудный месяц плывет над рекою...» гипотетическое место захоронения также очень подробно охарактеризовано:

Я просила тебя, умоляла:
«Да приди, мил, проститься со мной...»
Здесь могила моя одинока,
И поклониться никто не придет.
Только яркое солнце на небе
Да над крестом моим белым взойдет.
Синий камень лежит одинокий,
Да словно сторож могилы моей [Жестокий романс: 16–17].

Размышления цветаевской «беззаконницы» о смерти более всего напоминают подобные излияния героини романсного типа. Набор сюжетных элементов в стихотворениях Цветаевой, объединенных этим лирическим амплуа, типичен для «жесточких романсов»: героиня влюбляется в «лихого человека», ведет разгульную жизнь, попадает на каторгу.

Элементы могут выступать по отдельности или сочетаться в одном тексте этой группы, но неизменной остается связка «неправедная жизнь — неправедная смерть»: героиня знает, что не будет похоронена по обряду. Заметим, что Цветаева в этом плане более канонична, чем С. А. Есенин, у которого герой-грешник в стихотворении «Мне осталась одна забава...» (1923) все же настаивает на том, чтобы его похоронили канонически:

Чтоб за все за грехи мои тяжкие,
За неверие в благодать
Положили меня в русской рубашке
Под иконами умирать [Есенин: I, 186].

Для героини-грешницы Цветаева моделирует только кощунственные сценарии и в некоторых случаях демонстративно отрицает обрядность:

Вынимайте рубашку белую,
Жеребка не гоните черного,
Не поите попа соборного,

Вы кладите меня под яблоней,
Без моления, да без ладана [СС1: 274].

Из голубого льна
Не тките савана.
На вечный сон за то,
Что не спала одна —
Под дикой яблоней
Ложусь без ладана [СС1: 275].

Не чуралася я в ночи
Окаянных мест.
Высоко надо мной торчи,
Безымянный крест.
<...>

Не зажигайте свечу
Во церковной мгле.
Вечной памяти не хочу
На родной земле [СС1: 276].

Нагулявшись, наплясавшись на шальном пиру,
Покачались бы мы, братец, на ночном ветру... [СС1: 324].

Разумеется, городской романс — только один из возможных источников цветаевских текстов о смерти героини, народность которой может быть опосредована литературно, например, «Похоронами» Н. А. Некрасова²³:

И пришлось нам нежданно-негаданно
Хоронить молодого стрелка,
Без церковного пенья, без ладана,
Без всего, чем могила крепка.
Без попов!.. только солнышко знойное,
Вместо ярого воску свечи... [Некрасов: 112]

Другой важный для Цветаевой жанр-ориентир — заговор. Элементы заговора включает в себя стихотворение «Отмыкала ларец железный...», открывающее сборник. Его сюжетная схема более всего соответствует модели, описанной Жолковским. В стихотворении содержится упрек тому, кто оставил героиню и будет позднее жалеть о ее смерти:

Ты отойдешь — с первыми тучами,
Будет твой путь — лесами дремучими, песками горячими.
Душу — выкличешь,
Очи — выплачешь.
А надо мною — кричать сове,
А надо мною — шуметь траве... [СС1: 250–251].

²³ За указание на этот возможный подтекст благодарим Т. Н. Степанищеву.

Сценарий «благочестивого погребения» присутствует только в текстах, героиню которых определяют как «боярыню» или «хозяйку Москвы». В них отсутствуют сюжетные элементы, связанные с «грешной» жизнью героини. Смерть в некоторых из этих текстов связывается с наследованием, преемственностью, подчеркивая незыблемость патриархального уклада:

Будет твой черед:
Тоже — дочери
Передашь Москву
С нежной горечью.
Мне же вольный сон, колокольный звон,
Зори ранние —
На Ваганькове [СС1: 268].
Настанет день — печальный, говорят!
Отцарствуют, оплачут, отгорят,
— Остужены чужими пятаками —
Мои глаза, подвижные как пламя.
И — двойника нащупавший двойник —
Сквозь легкое лицо проступит лик.
О, наконец тебя я удостоюсь,
Благообразия прекрасный пояс! <...>
Меня окутал с головы до пят
Благообразия прекрасный плат.
Ничто меня уже не вгонит в краску,
Святая у меня сегодня Пасха [СС1: 270–271].

Но встречаются переходные тексты. Так, в группу текстов о «беззаконнице» входит стихотворение «Люди на душу мою льстятся...», в котором трагически переосмысляются традиционные ритуалы, от которых категорически отказывается героиня других стихов (см.: «Не пойте попа соборного...», «Не тките савана...» и т. д.), однако весь ритуал представлен одной метафорической деталью:

Лягут со мною на вечный сон
Нежные святцы моих имен [СС1: 279].

Героиня стихотворения «Семь холмов — как семь колоколов...» (цикл «Стихи о Москве»), напротив, по всем признакам должна быть отнесена к «благочестивому» типу, ее жизнь соответствует патриархальному канону:

В колокольный я, во червонный день
Иоанна родилась Богослова.
Дом — пряник, а вокруг плетень
И церковки златоголовые.
И любила же, любила же я первый звон,
Как монашки потекут к обедне,
Вой в печке, и жаркий сон,
И знахарку с двора соседнего [СС1: 272].

Однако образ «знахарки» контрастирует с этой позитивной картиной и подготавливает неожиданный финал:

Провожай же меня весь московский сброд,
Юродивый, воровской, хлыстовский!
Поп, крепче позаткни мне рот
Колокольной землей московскою! [СС1: 272]

Мы не знаем, почему умирает героиня и почему ее должен прийти хоронить «московский сброд», да еще и «воровской» и «хлыстовский». Автобиографизм мотива рождения (в день Иоанна Богослова) позволяет увидеть в мотиве «знахарки» символику грешной судьбы поэта, поскольку и себя, и Ахматову Цветаева именует «чернокнижницей» (возможно, для Цветаевой актуален образ вавилонской блудницы из Откровения Иоанна Богослова).

Специфическую группу составляют стихотворения, написанные от лица «покойницы». Героиня стихотворения «Каждый день все кажется мне: суббота...», обращенного к Плущеру-Сарна, ждет возлюбленного, который «пробудит» и «оживит» ее, как Христос — дочь Иaira:

Что ни ночь, то чудится мне: под камнем
Я, и камень сей на сердце — как длань.
И не встану я, пока не скажешь, пока мне
Не прикажешь: Девица, встань! [СС1: 324]

В стихотворении «По дорогам, от мороза звонким...» жизнь героини изображена как «посмертное существование» (с аллюзией на «Дыхание» О. Э. Мандельштама):

С царственным серебряным ребенком
Прохожу. Всё — снег, всё — смерть, всё — сон.
<...>
Было у меня когда-то тело,
Было имя, — но не все ли — дым?
<...>
И никто не видит по дороге,
Что давным-давно уж я во гробе
Досмотрела свой огромный сон [СС1: 326].

Тема смерти — один из интегрирующих элементов книги «Версты I», но разные типы сюжетных ситуаций, моделируемых с опорой на разные претексты, порождают и разные модели описаний смерти. Там, где текст ближе к прямому высказыванию, заметнее ориентация на литературные источники, в «масочных» текстах о «хозяйке Москвы» смерть изображается в ритуальных формах, актуализируется идея цикличности, преемственности, передачи традиций дочери. В текстах о «беззаконнице» кончина является такой же «беззаконной», как и жизнь, похороны — неканоническими,

а стиливым «камертоном» становится городской романс, для которого и характерны подобные сюжеты.

2.4. Сюжет о «Царь-Девине-беззаконнице» в композиции книги

Образ «беззаконницы», как одна из основных масок лирического «я» в сборнике «Версты I», заслуживает более подробного разговора, тем более, что он гораздо менее изучен, сравнительно с маской «хозяйки Москвы», тогда как вместе они составляют своеобразные полюса единого образа «русской» ипостаси лирической героини книги «Версты I». Выделению этого образа способствует и его связующая роль в построении одного из сегментов «Верст I».

Как мы уже показали, внешняя простота композиции книги обманчива: Цветаева и отбирала тексты, и переставляла их местами. Известно, что ряд книг Цветаевой имеет сложную систему семантизированных пропорций (самые очевидные случаи — «Вечерний альбом» и «Психея»), на фоне которых выделяются более просто организованные книги, построенные по хронологическому принципу.

«Версты I» представляют собой не некую массу, в которой можно выделить только четыре цикла, а сложное целое, в котором промежутки между циклами тоже представляют собой своеобразные единства²⁴. Потенциально из тех же самых текстов можно было бы собрать множество других циклов. Это подтверждается, в частности, тем, как трансформировались тексты «Верст I» в книге «Психея. Романтика» (1923). Как известно, три цикла («Стихи к Блоку», «Стихи к Ахматовой» и «Даниил») попали в «Психею», но в неизменном виде остался только последний, два других были переименованы, а блоковский был сильно сокращен и дополнен более поздним стихотворением. Вместо «Стихов о Москве» в «Психею» попало десять «свободных» текстов «Верст I», из которых был составлен цикл «Бессонница» (с добавлением стихотворения 1921 г.). Тем самым Цветаева продемонстрировала, что далеко не все тексты книги «Версты I» сразу обнаружили свои связи: группировка зависит от общей композиции книги.

Очевидно, что одной из таких «латентных групп» в «Верстах I» является и серия, объединенная характером героини-«беззаконницы». В III части происходит «сгущение» этой темы, отчетливо заметное на протяжении шести первых текстов. Героиня того же типа может быть обнаружена и в стихотворениях «На крыльцо выхожу — слушаю...» и «Дмитрий! Марина! В мире...» (часть I, № 16, 21), «Семь холмов — как семь колоколов!..» и «— Москва — Какой огромный...» (часть II, № 28–29), а также «Погоди, дружок!..» и «Кабы нас с тобой да судьба свела...» (часть IX,

²⁴ О сложном соотношении книги стихов и циклов см.: [Спроге 2009: глава 1].

№ 79–80). Но мы рассмотрим только названную группу стихотворений, написанных с 1 по 6 апреля 1916 г.:

«Говорила мне бабка лютая...»

«Да с этой львиною...»

«Веселись, душа, пей и ешь!..»

«Всюду бегут дороги...»

«Люди на душу мою льстятся...»

«Коли милым назову — не соскучишься!..»

Тексты располагаются в хронологической последовательности и датированы 1–2 и 4–6 апреля. Два последних стихотворения написаны в один день. Поскольку Цветаева не делала никаких перестановок в порядке этих стихотворений, для них, вероятно, актуально наблюдение Е. Фарыно, высказанное по поводу композиции цикла «Бессонница»:

...не исключено, что Цветаева вообще пишет (или мыслит) более крупными форматами, чем единичные стихи (то есть циклами), и, как правило, почти всегда абсолютно последовательно. <...> Естественно, все это верно при условии, что у Цветаевой датировка ее текстов являет собой внетекстовый (комментарный) элемент, а не их составную часть, как, скажем, у Ахматовой — особенно в «Поэме без героя», где даты фиктивны... [Фарыно 2011: 260].

Верифицировать даты мы не можем, но тексты Цветаевой дописывались и позже проставленных под ними дат.

Так, заключительный текст приведенной группы имеет две редакции. Вторая сохранилась в одной из цветаевских тетрадей, а также записана ею на полях экземпляра «Верст I», принадлежавшего А. Е. Крученых. Записав варианты первой и третьей строф, она сделала помету: «Переделано в 1921 г. под явным влиянием Царь-Девы. МЦ. Москва, 1941 г.» [Лесман: 226]. Этот вариант печатался в некоторых изданиях Цветаевой вместо текста из «Верст I» и давался в разделе вариантов [Цветаева 1990: 676].

Цветаева собрала тексты 1916 г. в белой тетради²⁵, к некоторым текстам были сделаны пометы, в отдельных стихотворениях имеются незначительные разночтения. В «Черновой тетради стихотворений и переводов» Цветаева на нескольких листах работает с текстами 1916–1918 гг., вошедшими в белую тетрадь. Вариант из белой тетради, названный Цветаевой исходным текстом, выглядит следующим образом:

Коли милым назову — не соскучишься.

Превеликою слыву — поцелуйщицей.

Как по улице плыву <в тексте пропуск. — И. Р.> морщатся:

Плясовницею слыву, да притворщицей.

А немилый кто взойдет, да придвинется —

Подвинется весь народ — что за схимница.

²⁵ В РГАЛИ проходит как Ф. 1190. Оп. 2. Ед. хр. 1. Белая тетрадь (стихотворения 1916–1918 гг.).

Филин ухнет — черный кот оцетинится,
Будешь помнить целый год — чернокнижницу.

Хорошо, коль из ружья метко целятся,
Хорошо, коли братья верно делятся,
Коли сокола в мужа метит — девица...
Плясовница только я, да свирельница.

Коль похожа на жену — где повойник мой?
Коль похожа на вдову — где покойник мой?
Коли суженого жду — где бессонница?
Царь-Девлицею живу, беззаконницей!²⁶ [Цветаева 1990: 676]

В черновой тетради приведен также вариант третьей строки: «Как по улице плыву — *бабки / девки* морщатся». Этот вариант текста позволяет нам говорить о том, что Цветаева исходно ориентировалась на свое более раннее стихотворение «Быть в аду нам, сестры пылкие...» (1915). Сравнение текстов позволяет установить, что Цветаева переносит из более раннего стихотворения определение героини как «плясовницы и свирельницы», но потом снимает явный повтор. Однако тематическая связь прослеживается: героини обоих текстов — «не жены», а нарушительницы устоев, и либо прочат себе подобным ад (1915), либо представляются «чернокнижницей».

Раннее стихотворение написано в более классической литературной манере, что выражается и в использовании обширного синтаксического периода, охватывающего все четыре строфы:

Нам, над люлькой да над прялкою
Не клонившимся в ночи,
Уносимым лодкой валкою
Под полою епанчи.

<...>

Нерадивым рукодельницам
— Шей не шей, а всё по швам! —
Плясовницам и свирельницам,
Всему миру — господам!

То едва прикрытым рубищем,
То в созвездиях коса.
По острогам да по гульбищам
Прогулявшим небеса.

Прогулявшим в ночи звёздные
В райском яблочном саду...
— Быть нам, девицы любезные,
Сёстры милые — в аду! [СС1: 248]

²⁶ Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 32. Крайние даты: 12 ноября 1938 – 31 октября 1940.

Отдельные «славянские» элементы в раннем тексте носят еще декоративный характер, тогда как стихотворение 1916 г. уже отчетливо «фольклоризовано», что проявляется и в «рубленной» фразировке:

Коли милым назову — не соскучишься.
Превеликою слыву — поцелуйщицей.
Как по улице плыву — бабки морщатся:
Плясовницею слыву, да притворщицей.
А немилый кто взойдет, да придвинется —
Подивится весь народ — что за схимница.
Филин ухнет — черный кот оцетинится,
Будешь помнить целый год — чернокнижницу.
Хорошо, коль из ружья метко целятся,
Хорошо, коли братья верно делятся,
— Коли сокола в мужья метит — девица...
Плясовница только я, да свирельница.
Коль похожа на жену — где повойник мой?
Коль похожа на вдову — где покойник мой?
Коли суженого жду — где бессонница?
Царь-Девницею живу, беззаконницей! [Цветаева 1991: 60]

Замечание Цветаевой о том, что текст она переделала «под явным влиянием Царь-Девницы», вызывает вопросы. В «восстановленном» исходном варианте сохраняется прямое обозначение героини как Царь-Девницы. В более позднем варианте Цветаева добавляет определение героини как Богородицы («Богородицей — слыву — Троеручицей...»), заменяя им «плясовницу и свирельницу». Однако новые строки отсылают к первой строфе первого варианта:

Быть в аду нам, сестры пылкие,
Пить нам адскую смолу, —
Нам, что каждую-то жилкою
Пели Господу хвалу! [С1: 248]

В новой редакции третьей строфы упомянут черт (намек на «ад»), и героиня заявляет о своей непригодности к роли няньки и мамки:

Черт: ползком не продерусь! — а мне едется!
Хочешь, с зеркальцем пройду — в гололедицу?
Ради барских твоих нужд — хошь в метельщицы!
Только в мамки — не гоюсь — в колыбельщицы! [С1: 279]

Ср.:

Нам, над люлькой да над прялкой
Не клонившимся в ночи... [С1: 248]

Разночтения между двумя редакциями позволяют предположить, что и другие тексты подверглись правке при составлении сборника.

Повествование во всех шести текстах ведется от первого лица.

1. «Говорила мне бабка лютая...». Героиня вспоминает предсказание гадалки о том, что ей суждено стать не матерью и хозяйкой, а возлюбленной преступника, «царевать под заборами» и «целовать ворона» (мотив, устанавливающий перекличку всего этого ряда со стихами, обращенными к Тихону Чурилину). Героиня осознает позорность этого жребия:

За позор пополам со смутою, —
За любовь за твою за лютую [CC1: 274].

Но она готова заплатить любую цену за свою любовь:

Как ударит соборный колокол —
Сволокут меня черти волоком,
Я за чаркой, с тобою распитой,
Говорила, скажу и Господу, —
Что любила тебя, мальчоночка,
Пуще славы и пуще солнышка [CC1: 274].

2. «Да с этой львиною...». Развивается тема «позора», общественного осуждения, но героиня не может отказаться от чувств:

Иду по улице —
Народ сторонится.
Как от разбойницы,
Как от покойницы. <...>
Как не бежать за ним
По белу пó свету —
За этим поясом,
За этим посвистом! [CC1: 275]

3. «Веселись, душа, пей и ешь!..». Героиня размышляет о месте своих будущих похорон, отсылая к первому стихотворению сборника, где мы находим те же ключевые лексемы «вороны» и «дороги», связанные в заговорной формуле:

Ветры веяли, птицы реяли,
Лебеди — слева, справа — вороны...
Наши дороги — в разные стороны. <...>
А надо мною — кричать сове,
А надо мною — шуметь траве... [CC1: 250–251]

Желание героини быть похороненной «промеж / Четырех дорог», где над ее могилой будет «раздорожный столб» вместо креста, предвосхищает тему следующего стихотворения.

4. «Всюду бегут дороги...». Странствующая героиня встречается на дороге с одним из «каторжных»:

Что же! Целуй в губы,
Коли тебя, любый,
Бог от меня не спас [CC1: 278].

По сравнению с первым стихотворением ситуация кардинально меняется: теперь встреча представляется роковой не для героини, а для героя.

5. «Люди на душу мою льстятся...». Героиня перечисляет итоги своих «странствий», которые интерпретируются как путь самопознания: перечисляются прозвища, которыми героиню наделяли ее спутники: «Этот — орленком, щегленком — тот». В черновой тетради в числе вариантов появляются: «Этот — орлицей, синицей — тот / Всяк по иному меня зовет!»; «Этот — денницей, десницей — тот»; «Этот — черницей, денницей — тот»²⁷. Во всех случаях подчеркнута контрастность. Но истинного имени никто не угадал: «Всё называли, никто не назвал» [СС1: 279].

6. «Коли милым назову — не соскучишься!...». Тема ложных определений трансформируется в тему ложного статуса («Богородицей — слыву — Троеручицей», «Подивится весь народ, что за схимница!»), все варианты которого (жена / вдова / невеста) героиня бурно отвергает [СС1: 279]. Последнее определение (Царь-Девича), данное героиней самой себе, и является единственно истинным. Героиня осознает себя, и то, что вызывало ужас в первом стихотворении («Не дремить тебе в люльке дитятка»; ср. «ровно облако побелела я»), теперь вызывает гордость: «Только в мамки — не гожусь — в колыбельщицы!».

С самого начала героиня настаивает на том, чтобы ее похоронили, как нераскаившуюся грешницу, и последовательно отказывается от традиционных элементов обряда: «кладите меня под яблоней / без моления да без ладана» (№ 1), «не тките савана» (№ 2), «не запаливайте свечу / во церковной мгле», просьба положить ее «промеж четырех дорог» (№ 2). И далее упоминаются воображаемые похороны: «Всех по одной дороге / Поволокут дроги» (№ 4) и «Лягут со мною на вечный сон / Нежные святцы моих имен» (№ 5). Повторяются формулы, скрепленные рифмой: «под яблоней, / Без моления да без ладана»; «Под дикой яблоней / Ложусь без ладана» (№ 1–2).

Любовная линия прослеживается во всех шести стихотворениях, на протяжении которых героиня приобретает все большую независимость, которой достигает, начиная с третьего стихотворения. Финальная пара текстов описывают жизнь героини «после дорог» и сосредоточены на самоназвании / самоопределении.

Один из принципов развития образности в этом ряду — реализация метафор: то, что в одном тексте появляется как сравнение или метафора, в другом переводится в сюжетный план. Так, «бабка лютая» предрекает героине: «царевать тебе — под заборами» (№ 1), затем от героини «народ сторонится. / Как от разбойницы» (№ 2), и наконец она оказывается среди «каторжных княгинь и князей» (№ 4). Гадалка предрекает: «Целовать тебе, внучка, — ворона» (имея в виду человека). Но затем эта метафора реализуется:

²⁷ Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 32, крайние даты: 12 ноября 1938 – 31 октября 1940.

Там где во поле во пустом
Воронье да волк,
Становись надо мной крестом,
Раздорожный столб [СС1: 276].

Сквозным сюжетом шести стихотворений становится осуществление предсказания, заданного первым текстом, а эпилогом становится «суд» героини над собой, в котором выясняется ее истинная суть. По степени связности эта группа едва ли не превосходит большую часть циклов, выделенных самим автором, и приближается к сюжетному триптиху «Даниил». М. В. Боровикова считает его нехарактерным для Цветаевой 1916 г.: «Цветаева начинает осваивать цикл с явным лиро-эпическим сюжетом (“Подруга” <...>), а в скором времени приходит к циклу <...> на мировоззренческой основе» [Боровикова 2011: 109]. Вероятно, в ряде случаев сюжет рассматривался Цветаевой как достаточное средство для цементирования текстовых последовательностей без формального выделения их в самостоятельный цикл.

В первой главе мы проанализировали, насколько разноплановым может быть «русское» пространство сборника. В этой главе мы показали, что столь же разнообразны соответствующие ему образы и мотивы, особое место среди которых занимают элементы, связанные с церковным кодом (иконы, храмы, молитвы, ритуалы).

Цветаева не придерживается определенной маски лирической героини, а создает многообразие образов даже в пределах одного цикла (например, «Стихи о Москве»). Она и на этом уровне работает с дихотомией «святость» — «греховность»: фактически, каждый значимый образ оказывается зависим от этой оппозиции; текст ближе то к одному, то к другому полюсу. Даже столь однозначно «положительно окрашенные» элементы русского мира сборника, как иконы и часовни, в зависимости от контекста могут переосмысляться. В числе источников фольклорной образности мы выделили «жестокий романс», на что прежде не обращалось достаточного внимания.

Мы также пытались показать, что в рамках одного цикла могут сосуществовать тексты с разными типами лирических героинь, и одновременно группа внешне не сгруппированных текстов может образовывать единство в рамках сборника и прочитываться как наделенная сквозным сюжетом текстовая последовательность.

ГЛАВА 3

«РУССКОЕ» И «ИНОЗЕМНОЕ» В СБОРНИКЕ

3.1. «Иноземность» русского поэта

Среди адресатов анализируемого нами сборника «Версты I» — пять поэтов: Анна Ахматова, Александр Блок, Осип Мандельштам, София Парнок и Тихон Чурилин. Три из них обозначены в этом статусе: Блок («певец»), Ахматова («златоустая Анна») и Мандельштам («молодой Державин»). Все они к моменту создания текстов в 1916 г. — известные поэты. Конечно, первое место занимает Блок, далее по степени известности следует Ахматова, затем Мандельштам. Так или иначе, вынесение имен Блока и Ахматовой в заглавия циклов («Стихи к Блоку» и «Стихи к Ахматовой») сразу маркирует эти девятнадцать текстов (16% книги) как обращенные к поэтам.

Стихотворения, связанные с Мандельштамом, Чурилиным и Парнок, не содержат упоминаний их имен. Адресация устанавливается по авторским пометам на экземпляре «Верст I» из коллекции Моисея Лесмана [Лесман: 225–226], сделанным 3 мая 1941 г., как предполагают комментаторы:

видимо, по просьбе А. Е. Крученых, потому что тем же числом датированы и ее пометки на книге Мандельштама “Tristia”, тоже ему принадлежавшей. Если на “Tristia” Цветаева отметила, какие из стихов Мандельштама связаны с ней, то в «Верстах» она написала, к кому обращены те или иные из ее собственных стихов [Цветаева 1980–1983: I, 300].

К Мандельштаму обращены девять текстов (приводим их порядковые номера в сборнике):

Ч. I

- 4) «Никто ничего не отнял...»
 - 5) «Собирая любимых в путь...»
 - 6) «Ты запрокидываешь голову...»
 - 7) «Откуда такая нежность?...»
 - 8) «Разлетелось в серебряные дребезги...»²⁸
 - 13) «Гибель от женщины...»
 - 14) «Приключилась с ним странная хворь...»
- II «Стихи о Москве»
- 23) «Из рук моих — нерукотворный град...»
 - 24) «Мимо ночных башен...»

К Чурилину обращены четыре стихотворения:

²⁸ Помета: «Мандельштаму и еще нескольким» [Лесман: 225–226].

Ч. I

- 9) «Не сегодня-завтра растает снег...»,
- 10) «Голуби реют серебряные, растерянные, вечерние...»,
- 11) «Еще и еще песни...»,
- 12) «Не ветром ветреным — до осени...».

К Парнок обращено одно стихотворение:

Ч. III

- 38) «В оны дни ты мне была, как мать...»

Но самый тайный адресат книги — не поэт, а «тайновидец», под маской которого Цветаева скрыла имя Никодима Акимовича Плущера-Сарна. Под стихотворением «Руки даны мне — протягивать каждому обе...» (первое стихотворение VII части, № 61) Цветаева сделала запись: «Все стихи отсюда — до конца книги — и много дальше — написаны Никодиму Плущер-Сарна...» [Лесман: 226]. Таким образом, Плущер-Сарна назван адресатом одной пятой стихотворений книги (24 текста, № 61–84), составляющих композиционно треть композиции — три последних части (VII–IX), в центре которых находится триптих «Даниил».

Этим триптихом важность Плущера-Сарна как адресата маркирована, но одновременно и завуалирована, поскольку имя его не упомянуто, а сам цикл — самый маленький по объему. Примечательно, что начинается блок «плущеровских» стихотворений символической VII частью, насчитывающей семь стихотворений, которые вместе с триптихом составляют седьмой десяток в общей композиции. Начинается VII часть со стихотворений седьмого месяца июля: «Руки даны мне — протягивать каждому обе...» датировано 2 июля.

Отметим, что и последние два «ахматовских» стихотворения (VI часть) приходятся на 1–2 июля. Но самое примечательное, что по датам и три последних стихотворения «Стихов о Москве» (№ 28–30) приходятся на «плущеровский» период, начиная с «Семь холмов — как семь колоколов!...» и заканчивая «Красною кистью...» (16 августа). В последнем стихотворении днем своего рождения Цветаева называет «субботный день», который соответствует седьмому дню творения. В то же время, событие, о котором идет речь, относится к сентябрю (26 сентября), то есть девятому месяцу, и стихотворение является девятым в цикле, что совпадает с девятичастной композицией книги.

С поправкой на эти три стихотворения, общее число «плущеровских» стихотворений оказывается больше (27), и их было бы еще больше, если бы Цветаева не отбросила половину текстов, написанных после создания цикла «Даниил» (с июля и до конца 1916 г. она написала примерно 43% текстов). Цветаева сократила и «замаскировала» эту группу, но и в окончательной композиции цикл занимает важное место.

Пытаясь объяснить, почему какие-то циклы выделены по признаку адресации, а какие-то нет, В. А. Швейцер вводит различие между «посвящением» и «обращением»: в тех случаях, когда цикл не выделен, это «не посвящения, а именно обращения — иначе что могло помешать Цветаевой проставить их в книге? Посвятила же она Ахматовой вторую книгу “Верст”» [Цветаева 1980–1983: I, 299–302]. Действительно, посвятить можно и текст, прямо не обращенный к объекту посвящения, и, наоборот, текст может быть обращен к кому-то, но не иметь формального посвящения. Возможны и другие варианты: например, текст, не обращенный и не посвященный данному человеку, но вдохновленный им; текст, который даже не вдохновлен данным лицом, но рассчитан на его восприятие.

Моделей адресации может быть много, и они меняются в зависимости от многих факторов. В книге Цветаевой «Ремесло» (1923) есть цикл «Ученик», посвященный С. М. Волконскому (он составил третий раздел «Сергею Волконскому» в книге «Современникам», сост. 1921 г.), но он дан без посвящения, а непосредственно за циклом следует стихотворение «Кн. С. М. Волконскому». В разных книгах один и тот же цикл может иметь или не иметь явного посвящения, а в одной книге тексты, посвященные одному человеку, могут стоять рядом, но не образовывать единого цикла и даже дифференцироваться по признаку явности посвящения.

Очевидно, что в книге, структура которой тщательно продумана и имеет определенную художественную логику, циклизация, экспликация посвящений будут подчиняться общей структуре. Автор не просто собирает «готовые» тексты и циклы и выстраивает их по порядку, а сам решает и каким будет порядок, и как будут тексты группироваться, и как маркироваться, в том числе, и в плане посвящений.

Разумеется, общий замысел тоже возникает не как готовая схема, которой автор вынужден подчиниться. Поэт исходит из имеющегося материала не в меньшей степени, чем из априорных замыслов. Другими словами, какие-то группы текстов изначально важнее для автора именно как группы, какие-то посвящения более устойчивы и т. д.

В первую очередь в настоящем разделе нас интересует вопрос, почему стихи, обращенные к Мандельштаму, не стали в «Верстах I» авторским циклом «Стихи к Мандельштаму»? В августе 1922 г., в Берлине вышел сборник Мандельштама “Tristia”, о котором Цветаева упоминает в письме А. В. Бахраху:

Есть ли у Вас “Tristia” Мандельштама? М. б. Вам будет любопытно узнать (как одно из моих отражений) что стихи: «В разноголосице девического хора», «На розвальнях, уложенных соломой», «Но в этой странной, деревянной — и юрдивой слободе» — и еще несколько — написаны мне. Это было в Москве, весной 1916 г. и я взамен себя дарила ему Москву. Стихов он из-за своей жены (недавней и ревливой) открыто посвятить не решился [СС6: 579].

Однако сама Цветаева в «Верстах I», вышедших чуть раньше в том же 1922 г., своих стихов Мандельштаму также «открыто посвятить не решилась».

Н. Я. Мандельштам эмоционально описывает свой визит к Цветаевой и, путая даты, ошибочно относит к лету 1922 г., когда поэтессы в России уже не было²⁹. Говоря о своем впечатлении от цветаевской поэзии и от ее стихов к Мандельштаму, в частности, мемуаристка замечает:

Где она видела посвящения над любовными стихами? Цветаева отлично знала разницу между посвящением и обращением. Стихи Мандельштама обращены к ней, говорят о ней, а посвящение — дело нейтральное, совсем иное, так что «недавняя и ревнивая жена», то есть я, в этом деле совершенно ни при чем [Н. Мандельштам: 378].

Однако обозначения адресатов любовных стихов встречаются и могут служить дополнительной причиной ревности: даже сторонний читатель, бывший не в курсе романтической истории, при наличии посвящения начинает соотносить текст с конкретным человеком. Могла ли Цветаева исходить из тех же соображений? В том же письме к Бахраху Цветаева подчеркивает: «У меня много стихов к нему, когда будете в Берлине, посмотрите (предпоследний, кажется) № “Русской Мысли” — “Проводы”. Кажется, все к нему. Посвятить их ему открыто я из-за его жены (недавней и ревнивой) не решилась» [СС6: 579]. В этом пассаже останавливает внимание слово «кажется»: Цветаева могла бы посвятить Мандельштаму цикл, не будучи твердо уверенной в том, что все три стихотворения изначально ему адресовались. Примерно в то же время в сборнике «Ремесло» (1923) был опубликован цикл «Отрок» с посвящением Геликону (прозвище А. Г. Вишняка, возглавлявшего издательство «Геликон», в котором вышла книга), несмотря на то, что цикл был изначально адресован Э. Л. Миндлину. Таким образом, изначальная адресация — повод для посвящения, но посвящение не обязательно связано с адресацией и может идти с нею вразрез.

Так или иначе, три стихотворения из девяти все-таки были сгруппированы Цветаевой в «мандельштамовский» цикл и опубликованы после выхода «Верст I» («Русская мысль», 1923, № 1/2). Это «Собирая любимых в путь...», «Никто ничего не отнял!..» и «Разлетелось в серебряные дребезги...» (№ 5, 4, 8 по сборнику, т. е. второе, первое и пятое — по порядку внутри этого ряда и по общей хронологии «мандельштамовского» корпуса).

Однако гипотетическая ревность Н. Я. Мандельштам во всяком случае не может объяснить того, почему не был выделен весьма компактный цикл стихотворений, обращенных к Чурилину. Вероятнее предположить, что осложняющим фактором была не ревность жен адресатов (Чурилин тоже был женат, и с будущей женой познакомился уже в 1916 г.), а нежелание лишний раз вызывать ревность собственного мужа, С. Я. Эфрона.

²⁹ Цветаева с дочерью уехали в Берлин в мае 1922 г., Н. Я. Мандельштам же пишет: «Дело происходило в Москве летом 1922 года» [Н. Мандельштам: 374].

Прямо названы в сборнике только те поэты (и их родственники, например, Лев Гумилев), с которыми Цветаева лично знакома не была. С Ахматовой личная переписка завязалась только в 1921 г., а очное знакомство состоялось намного позже. С Блоком Цветаева не имела ни одной беседы, ни устной, ни письменной; на стихи Цветаевой он вербально никак не откликнулся, хотя и прочел их. Лично он ни разу к ней не обратился, хотя Цветаева была на его выступлениях 9 и 14 мая 1920 г. и даже довольно близко подходила к нему.

В текстах, адресованных людям, с которыми Цветаеву связывали более близкие отношения, имен адресатов нет, хотя некоторые характеристики могут служить подсказками. Исключение показательное: в стихотворении «Я пришла к тебе черной полночью...» есть посвящение «С. Э.» (Сергею Эфрону). По имени не названа даже неоднократно упоминающаяся дочь Ариадна, хотя ее идентификация проблем не вызывает. Цветаева целенаправленно снижает автобиографизм книги.

В отличие от более ранних сборников, где упоминались Ростан, Андерсен, Байрон, Овидий и Сапфо, в «Верстах I» нет прямых упоминаний авторов-иностранцев, хотя стихотворение «Искательница приключений...» отсылает к роману Ж. де Сталь «Коринна, или Италия», и в тексте стихотворения упомянуты героини де Сталь — Коринна и Освальд.

Вместе с тем, чертами «чужеземцев» в сборнике наделены образы русских поэтов, и в этом есть определенная художественная логика³⁰. Фигура поэта традиционно мифологизируется, наделяясь особым статусом: либо «“возвышенного певца”, барда, бича пороков» [Лотман 2005: 785], пророка либо, напротив, хулигана и пьяницы. Особый «пограничный» статус поэта мог маркироваться и его иностранными корнями (ср. «татарские» корни Г. Р. Державина, «африканские» — А. С. Пушкина, «шотландские» — М. Ю. Лермонтова и т. д.).

В эпоху модернизма с ее тягой к экзотике этот аспект личного мифа еще больше акцентируется. Р. Д. Тименчик писал:

...необщее выражение поэтического лица на рубеже веков достигалось прежде всего иноземной генеалогией. Звезды символизма напоминали о своих шот-

³⁰ См. в цветаевском эссе «Живое о живом» ее характеристику поэтических книг начала XX в.: «У меня нет его первой книги, но помню, что, где ни раскроешь, везде Париж. Редкая страница нас не обдаст Парижем, если не прямым Парижем, то Парижем иносказанным. Первая книга его, на добрую половину, чужестранная. В этом он сходится с большинством довоенных поэтов: Бальмонт — заморье, Брюсов — все истории, кроме русской, ранний Блок — Незнакомка, запад; Золото в лазури Белого — готика и романтика. И, позже: Гумилев — Африка, Кузмин — Франция, даже первая Ахматова, Ахматова первой книжки, если упоминает Россию, то как гостя — из страны Любви, которая в России тоже экзотика. Только иноземность Макса (кроме «экзотики» Ахматовой) была скромнее и сосредоточеннее» [СС4: 211].

ландских или скандинавских корнях, в следующем поколении появились тарка и испанка, многие по пятому пункту значились гуннами или скифами, что опровергнуть было трудно [Тименчик 2006].

Сам поэтический мир может интерпретироваться как «иностранный». Так, в «Отрывке из поэмы» («Четки», 1914) Ахматовой лирическая героиня принимает Музу за «иностранку»:

И осенью, однажды, иностранку
Я встретила в лукавый час зари, <...>
Ее одежда странной мне казалась,
Еще страннее — губы. А слова,
Как звезды, падали сентябрьской ночью [Ахматова: 146].

«Иностранка» в тексте так и не соотносится с какой-нибудь нацией, и лишь однократное наименование ее «смуглой» отсылает к ее южному происхождению.

В случае отсутствия иностранных корней поэт мог их изобрести. Так, Р. Д. Тименчик писал:

Задача изобретения новых «авторских масок» осознавалась как насущная многими участниками литературного движения 10-х годов. <...> Предельным случаем «выдумывания себя» является литературная мистификация. При создании фиктивной «литературной личности» происходит отбор того минимума тем, которого достаточно для внедрения нового лица в наличную картину литературной жизни [Тименчик 1988: 164].

Хрестоматийный пример такой маски — Черубина де Габриак, которая была представлена литературному миру как испанка, живущая в Петербурге. Важнейшую роль в мистификации сыграл позднее близкий Цветаевой М. А. Волошин:

Мы сделали Черубину страстной католичкой, так как эта тема еще не была использована в тогдашнем Петербурге. <...> Затем решили внести в стихи побольше Испании. <...> Кроме того, необходима была преступно-католическая любовь к Христу [Волошин 2008: 456–458].

Раскрытие мистификации привело не только к исчезновению Черубины де Габриак с литературного горизонта, но и к тяжелейшему творческому кризису Е. И. Дмитриевой.

Цветаева не осталась в стороне от этой тенденции, тем более что это явление, как мы уже отметили, опирается на фундаментальные основы мифа о поэте и было тщательно разработано уже в эпоху романтизма, столь близкого Цветаевой. Она отдала ему щедрую дань, хотя ее отношение к модернистскому культу экзотики было противоречивым. Но она признавала «чужестранность» одной из универсалий поэзии, особенно старших символистов. Так, в эссе «Герой труда» (1925) она писала:

Бальмонт. Брюсов. Их единственная связь — чужестранность. Поколением правили два чужеземных царя. Не время вдаваться, дам вежи (пусть *нашет* —

читатель!). После «наирусейшего» Чехова и наи-русско-интеллигентнейшего Надсона <...> вдруг — «Будем как солнце!» Бальмонт, «Риму и Миру» — Брюсов. Нет, не русский Бальмонт, вопреки Владимирской губернии, «есть в русской природе усталая нежность» (определение, именно точностью своей выдающее иностранца), русским заговорам и ворожбам, всей убедительности тем и чувств, — нерусский Бальмонт, заморский Бальмонт. В русской сказке Бальмонт не Иван-Царевич, а заморский гость, рассыпающий перед царской дочерью все дары жары и морей [СС4: 55].

Одним из способов утверждения мифа о своем экзотическом происхождении служил своеобразный мини-жанр стихотворения о своих предках, истоки которого можно найти еще в античной литературе. У Цветаевой есть ряд стихотворений, примыкающих к этой теме, в том числе и «Какой-нибудь предок мой был скрипач...» (1915), в котором прием создания мистифицирующей маски обнажается: лирическая героиня претендует на цыганские корни, на которые в реальности автор текста явно претендовать не мог. Правда, эпоха символизма утвердила и такую удобную лазейку для реализации этого мотива, как сочетание мотива экзотического «родства» с традиционной идеей переселения душ (ср. у А. А. Блока в итальянском цикле).

Мы не будем проследивать всю обширную генеалогию подчеркивания «иноземности» в русской поэзии и рефлексии авторов над своим происхождением и ограничимся упоминанием некоторых хронологически и тематически близких Цветаевой текстов. Это «Предкам Коваленским» и «Мои предки» Сергея Соловьева, «Мои предки» Михаила Кузмина, «Я не знаю моих предков, — кто они?» Софии Парнок (это стихотворение И. Ю. Белякова сопоставляет с цветаевским «Какой-нибудь предок мой был — скрипач...» [Белякова 2001]), стихотворение Константина Бальмонта «Польской девушке», герой которого предполагает у себя польские корни, так как находит в себе черты, ассоциирующиеся с поляками:

О, Польша! Я с детства тебя полюбил,
Во мне непременно есть польская кровь:
Я вкравшись, я полон утонченных сил,
Люблю, и влюблен я в любовь [Бальмонт: 698].

К. Гёльц отмечала, что «иностранный» Цветаевой носит характер не конвергенции с «чужим», а дивергенции со «своим»:

В ситуации проблематичной идентичности Цветаева открывает для себя третью субъектную позицию, недоступную с точки зрения дихотомии: «Я до-русская, до-татарская». <...> Играя антагонистические роли, Цветаева в итоге избегает вхождения в какое-либо объединение — она все время другая [Гёльц: 105].

В 1916 г. схожее отношение Цветаева могла встретить во втором издании «Камня» (1916) Мандельштама, подаренного ей автором. В книгу вошло стихотворение «Я не слыхал рассказов Оссиана...», отсылающее, как писал Омри Ронен, к стихотворению Лермонтова «В горах Шотландии моей» (а че-

рез него — к «Под небом Африки моей» Пушкина) и отражающее «биографическую черту Лермонтова (презрение к *своему родству и скучному соседству* и поиски *чужого родства* <курсив О. Ронена. — *И. Р.*> — то шотландских, то испанских предков)» [Ронен 2002: 21].

Цветаева неоднократно акцентировала внимание на своем смешанном происхождении. В «Ответе на анкету...» 1926 г. она приводит целый спектр как «кровных», так и «духовных» истоков своей творческой индивидуальности:

Дворянка. Отец — сын священника Владимирской губернии, европейский филолог <...>, доктор *honoris causa* Болонского университета <...> Мать — польской княжеской крови, ученица Рубинштейна, редкостно одаренная в музыке. Умерла рано. Стихи от нее. <...> Раннее детство — Москва и Таруса (хлыстовское гнездо на Оке), с 10 лет по 13 лет (смерть матери) — за граница, по 17 лет вновь Москва. В русской деревне не жила никогда. Главенствующее влияние — матери (музыка, природа, стихи, Германия. Страсть к еврейству. Один против всех. *Негоіса*). <...> Любимые страны — древняя Греция и Германия [СС4: 621–622].

Здесь дан далеко не исчерпывающий список стран и народов, с которыми Цветаева ощущала «родство», и даже не обозначены действительно существенные иностранные предки. О Германии говорится, но не сказано о германских предках, о том, что мать была из семьи Мейн; ни слова не сказано и о сербских предках, которых было столько же, сколько немецких. Для Цветаевой важнее духовные и душевные связи (ср. «страсть к еврейству») и сам принцип гетерогенности, сближения далекого, «несовместимого»: польского аристократизма и хлыстовства, священнического рода и юдофилии, знания «дачной» местности и незнания деревни, любви к древней, уже не существующей, Греции, и к Германии (Германии — литературной, культурной, и Германии — виновнице Первой Мировой войны).

Сама «иноземность» у Цветаевой в поэзии нередко является мнимой или точнее арбитральной: герой выбирает себе страну, носителем «духа» которой он становится. В эссе «О Германии» Цветаева высказала мечту:

Я бы хотела необъяснимого (настоящего) чуда: француз целиком и любит (чувет) Германию, как германец, германец целиком и любит (чувет) Францию, как француз. Я не о стилизациях говорю — легки, скучны — о пробитых тупиках и раздвинутых границах рождения и крови. Об органическом (национальном) творении, не связанном с зоологией. Словом, чтобы галл создал новую Песнь о Нибелунгах, а германец — новую песнь о Роланде. Это не «*может*» быть, это должно быть [СС4: 547–548].

В цикле «Москве» (1917) мы видим пример такого выбора:

Гришка-Вор тебя не ополячил,
Петр-Царь тебя не онемечил [СС1: 380].

Во взаимоотношениях лирической героини «Верст I» с петербургскими поэтами можно выделить три модели. С Блоком ей, по ее собственной воле, «не сойтись», в отличие от ахматовской героини, которая может прийти «к поэту в гости» [Ахматова: 167]. Героиня Цветаевой на него «молится». В данном случае Цветаева подхватывает нередкие у Блока автопроекции на Христа. Ср. в «Когда в листе сырой и ржавой...»:

В сырой и серой высоте,
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте <...>
Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте! [Блок: II, 179].

Ближе всего к этому тексту стоит цветаевское стихотворение «Много тобой пройдено...», не вошедшее в «Версты I»:

Много тобой пройдено
Русских дорог глухих.
Ныне же вся родина
Причащается тайн твоих [СС1: 302].

Блок в большинстве случаев соотнесен со светлым началом, именуется «божьем праведником», «ангелом», «радостью», наделяется «святым ликом»³¹. Однако это происходит не всегда. Во втором стихотворении цикла он получает черты демонизма, именуется «призраком», вызывает страх героини («Аминь, аминь, рассыпья!»), которая упрекает его в «сглазе» («Голубоглазый / Меня сглазил / Снеговой певец» [СС1: 289]). Но и в этом случае Цветаева в «отождествлении Бога и Демона в одном лице <...> следует за самим Блоком, как и вообще за обширной символистской традицией» [Шевеленко 2002: 124].

Ахматова изначально описывается как преимущественно «темная сила» («уснувший демон»; «разъярительница ветров, / Насылательница метелей, / Лихорадок, стихов и войн»). Это соответствует народным представлениям, согласно которым злое начало, колдовство нередко связывалось с иностранцами. Представитель иного этноса — это «другой», живущий по иным обычаям и обладающий иными, чуждыми привычками:

...народная этиология появление «чужих» этносов ставит в прямую зависимость с деятельностью черта <...> в силу родства с иноземцами, черт (а иногда и леший, и водяной) охотно принимает облик «чужого» (немца, француза, литовца, «пана» и др. <...> «Чужие» выступают как изобретатели и создатели всякого рода «неправильных» предметов и обычаев, разрушающих традиционные устои или вредящие людям [Белова: 213].

³¹ Эта соотнесенность (и двойственность блоковского образа) нередко отмечалась в исследовательской литературе, см., напр.: [Голицына 1985: 119–121].

Но Ахматова также получает в цикле и «светлую ипостась», причем оба варианта образа могут сочетаться в одном тексте, например, в «Еще один огромный взмах...» (№ 52)³²:

От ангела и от орла
В ней было что-то.
И спит, а хор ее манит
В сады Эдема.
Как будто песнями не сыт
Уснувший демон! [СС1: 304]

Героиня стихотворения «На базаре кричал народ...» стоит в толпе «богомолок у Сергей-Троицы», но далее именуется «красой грустной и бесовской», которой предрекается судьба хлыстовской богородицы. Лирическая героиня просит «Ахматову» помолиться за нее, обнаруживая двойственность и своего статуса. Героиня влюблена в «Ахматову» («дарю <...> и сердце свое в придачу»), поклоняется ей: «Я тебя пою, что у нас — одна, / Как луна на небе!»; «над червонным моим Кремлем / Свою ночь простерла»; «Ты солнце в выси мне застишь, / Все звезды в твоей горсти!» [СС1: 309].

Рассмотрим вторую часть десятого стихотворения цикла «У тонкой проволоки над волной овсов...» (№ 59). Это три двустишия, отделенные от первых трех двустиший разделительной чертой. Такая структура, четко выделяющая два шестистишия, создает структурную двойственность не только для стихотворения, но и для всего цикла. Мы замечаем, что в стихотворении 12 строк, а в цикле потенциально на одно стихотворение больше (т. е. не 11, а 12), чем создается еще одна проекция на структуру сборника в целом. Не только «Стихи к Москве» выявляют схему книги, подчеркивая числа 7 и 9, но и «Стихи к Ахматовой» — прячущие, но тем самым и подчеркивающие число 12. То, что сохраняется двойственность, хорошо корреспондирует с образом адресата цикла.

Вторая часть стихотворения допускает множество интерпретаций:

Не этих ивовых плавающих ветвей
Касаюсь истою, — а руки твоей.
Для всех, в томленьи славящих твой подъезд, —
Земная женщина, мне же — небесный крест!
Тебе одной ночами кладу поклоны,
И всё твоими очами глядят иконы! [СС1: 308–309]

В первом двустишии героиня обращается к неизвестному адресату, предположительно тождественному общему адресату цикла, на что указывает

³² Отмечалось [Тименчик 2004], что в этом стихотворении присутствует отсылка к стихотворению Ахматовой «Помолись о нищей, о потерянной...» («Четки», 1914) в словах: «Что делала в тумане дней? / Ждала и пела...» [СС1: 304]. Ср.: «В этой жизни я немного видела, / Только пела и ждала» [Ахматова: 97].

и эпитет «истово» (в цикле, напомним, интонация поклонения — одна из главенствующих, а «истово» можно именно молиться). Во втором двустишии проясняется, что это женщина, но восприятие ее образа различается у лирической героини и всех остальных: «все» славят эту женщину, но считают ее просто женщиной, тогда как лирическая героиня видит в ней небесное существо и одновременно свой «крест» — судьбу или наказание, испытание. Смысл «креста» раскрывается в третьем двустишии: героиня молится на Ахматову, в том числе и тогда, когда молится перед иконами святых.

Сцена народа, «славящего подъезд» героини, содержит аллюзию на сюжет Входа Господня в Иерусалим:

На другой день множество народа, пришедшего на праздник, услышав, что Иисус идет в Иерусалим, взяли пальмовые ветви, вышли навстречу Ему и восклицали: осанна! благословен грядущий во имя Господне, Царь Израилев! [Ин. 12: 12–13].

Это событие отмечается праздником, который в русской традиции называется Вербное Воскресенье, поскольку его символ (пальмовые ветви) заменяются вербами (растением семейства ивовых). В стихотворении героиня словно находится в числе встречающих («славящих твой подъезд»), но может быть — мысленно помещает себя в их число, размышляя о давно прошедших временах. Она единственная ощущает и святость той, кто прибывает, и предстоящие ей муки, и дальнейшую ее славу («И все твоими очами глядят иконы!»). Цветаева к моменту написания этого текста уже использовала структуру молитвы («Свете тихий») для обращения в «Стихах к Блоку», поэтому выбор евангельского сюжета в качестве канвы для стихотворения представляется нам, хотя бы на уровне гипотезы, вполне допустимым. «Крест» в данном случае может восприниматься как указание на муки и героини, и повествовательницы. Мотив «икон» в стихотворении варьирует мотив из «Смятения» (1913) Ахматовой:

И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи... [Ахматова: 116]

Образ Манделъштама отличается от образов Блока и Ахматовой не только тем, что он «растворен» в книге и не имеет собственного цикла, но и тем, что он в наименьшей степени является предметом поклонения. Его основные ипостаси — «вдохновенный друг», «прекрасный брат», «веселый спутник», «десятилетний мальчик», а также «нежный» возлюбленный. Однако «мальчик» именуется «божественным», подчеркивается: «Тем ты и люб, / Что небесен» («Гибель от женщины. Вот знак...», № 13). Сравнение с «молодым Державиным» также указывает на преклонение, но все это не идет в сравнение с теми сакральными степенями, на которые Цветаева возносит образы Блока и Ахматовой.

Можно предположить, что, называя Мандельштама «братом», Цветаева имела в виду элементы сходства в их биографиях. Матери поэтов были хорошими пианистками, отцы были выходцами из духовного сословия, оба поэта учились в Париже (Мандельштам в 1907 г., Цветаева в 1909 г.). Однако при желании сходным образом можно найти и точки пересечения в биографиях Цветаевой, Ахматовой и Блока. Пожалуй, важнее обратное: в образе Мандельштама существенна его тяга к «чужому», которое для Цветаевой является «своим». Во многом именно эта тяга и актуализирует это цветаевское «свое».

В то же время элемент «чужого» акцентирован и в образе Ахматовой. В случае с Мандельштамом этот элемент отчасти нивелирован, что, по-видимому, объясняется личным знакомством и достаточно близкими отношениями поэтов. Мандельштам описан как присутствующий в Москве, гуляющий по городу с героиней, а не как высшая сила, наделенная правом «насылать метель на Русь».

Основное амплуа образа Мандельштама — гость, пришедший издалека и на краткий срок. Это подчеркивается в стихотворениях «Ты запрокидываешь голову...» (№ 6) и «Откуда такая нежность?...» (№ 7):

Какого спутника веселого
Привел мне нынешний февраль! [CC1: 253]

Лукавый, певец захожий,
С ресницами — нет длинней? [CC1: 255]

Но при всей статусной разнице между поэтами-адресатами Цветаевой элементы «иноприродности» и «небесности» — их инвариантные признаки. Аллегорическим маркером «небесности» становятся крылья. Комментируя цветаевский образ Блока, В. Н. Голицына указывает на «функциональное двуединство символа — крыла (крыльев) в создании образа героя: с одной стороны, его “иконописность”, с другой, <...> воплощение поэтического дара» [Голицына 1989: 104]. Ср.:

О Мандельштаме: «Серафим! — Орленок!»; «Лети, молодой орел!»; «Лебеди мои, лебеди».

О Блоке: «Плачьте о мертвом ангеле! <...> Крылья его поломаны!»; «Снежный лебедь».

Об Ахматовой: «От ангела и от орла / В ней было что-то»; «О, тело <...> Легчайшей птицы!»; «на сердце вóроном налетев, / В облака вонзилась».

О ЧуриLINE: «жалобный вороненок»; «Лебеди мои, лебеди» (поэт родился в городке Лебедянь).

Характерно, что в образе каждого из поэтов варьируется одна и та же модель — совмещение образа ангела и птицы.

Орнитологическая метафорика создает предпосылки для причудливых сочетаний «своего» и «чужого». С одной стороны, она имеет русские фольклорные корни, с другой — легко инкорпорирует инокультурные ассоциации. Так, в случае с Блоком, как отмечала Голицына, образ лебедя,

сопряженный с образом рыцаря без укоризны, «создает возможность ассоциативной связи с музыкально-поэтическим (вагнеровским) мифом о Лоэнгрине» [Голицына 1985: 118]. Косвенным аргументом в пользу той же интерпретации служит параллель из статьи Н. С. Гумилева, где обсуждается любовь Блока к России в цикле «На поле Куликовом»: «В своей лознгриновской тоске Блок не знает решительно ничего некрасивого, низкого...» [Гумилев: 69].

Вместе с поэтами элементом «чужого» наделяется и образ Москвы. Так, в стихотворении «После бессонной ночи слабеет тело» (№ 64) откликаются мотивы из «мандельштамовской» серии стихов (при желании Цветаева могла бы сделать его десятым в гипотетическом цикле «Стихов к Мандельштаму»). Повторяется мотив «серафима» («и улыбаешься людям, как серафим») и ассоциация Москвы с Флоренцией. Еще З. Г. Минц отметила здесь отклик на стихотворение Мандельштама «В разноголосице девического хора...»: «12-я строка: “Успенье нежное — Флоренция в Москве” — отразилась в цветаевском: “После бессонной ночи слабеет тело...”, датированном 19 июля 1916 г.: “И на морозе Флоренцией пахнет вдруг”» [Минц 2004: 315]. Ср. [Быстрова 2010: 49].

Заметим, что текст датирован июлем, а говорится в нем о «морозе», что можно либо с натяжкой интерпретировать как гиперболу утренней прохлады или как воспоминание о феврале–марте, когда была написана большая часть стихотворений, обращенных к Мандельштаму. В начале июля Цветаева возвращается в Москву из Александрова, куда в начале июня к ней приезжал Мандельштам. Возможно, творческим стимулом для Цветаевой послужил выход «Альманаха муз» (вышел в июне), где появились два мандельштамовских стихотворения, обращенных к ней (включая «В разноголосице девического хора...») и цветаевское «Откуда такая нежность?..» (№ 7). Но мотив Флоренции может быть и реминисценцией одноименного блоковского цикла.

«Инакость» поэта проявляется и «горизонтально» («иноземность») и «вертикально» («небесность» / «демонизм»). Во втором случае это — мнимая «чуждость», кроме тех случаев, когда не подразумеваются чужие культы. Так, в образе Ахматовой «просвечивает» символика, связанная с рядом языческих божеств, включая такую экзотическую богиню, как Кибела (ср. мотив колесницы, запряженной львами, в «Ты, срывающая покров...»).

Большая часть текстов, связанных с Мандельштамом, была написана раньше стихотворений, вошедших в блоковский и ахматовский циклы. «Брат»-Мандельштам — «странный», близкий и далекий одновременно. В сборнике присутствует также более поздний текст «Кабы нас с тобой да судьба свела...» (датирован 25 октября 1916 г.), не маркированный в цветаевских записях как обращенный к Мандельштаму; в нем употреблена лексема «брат» и используется сюжет «самозванчества», ассоциирующийся

с цветаевско-мандельштамовским диалогом. Но в этом стихотворении «брат» — уже не «странный», а «родный, природный».

О. Ронен подчеркивал, что «тема чужого родства в творчестве Мандельштама, озабоченного своей литературной генеалогией — это поиски предшественников в русской, немецкой, итальянской, французской поэзии» [Ронен 2002: 22]. Цветаева в эссе «Живое о живом» (1933) называет Мандельштама «русским поэтом», который написал

...в самый разгар войны:

А я пою вино времен —
Источник речи италийской,
И в колыбели праарийской
Славянский и германский лен.

Гениальная формула нашего с Германией отродясь и навек союза [СС4: 213].

Г. Киршбаум писал, комментируя оду «Зверинец», из которой Цветаева взяла цитату:

Мандельштама впечатлили откровенно вызывающая германофильская позиция Цветаевой (“Германии”) и ее призыв к поэтам вспомнить и понять, что “не надо людям с людьми на земле бороться” <...>. Антивоенный пафос, нашедший свое отражение в стихотворении “Реймс и Кельн”, указывает на внутреннюю готовность Мандельштама последовать примеру Цветаевой [Киршбаум: 77].

В стихах 1916 г. Цветаева, сперва подчеркивая «иноземность» адресатов, а затем, частично русифицируя их образы, иллюстрирует сближение «своего» и «чужого». В эссе «Герой труда» она пишет о «Вечере поэтесс», в котором принимала участие:

...нерусскость имен и фамилий: Адалис, Бенар, Сусанна, Мальвина, полька Поплавская, грузинская княжна на “или” или “идзе”. Нерусскость, на этот раз совпавшая с неорганичностью поэзии. Совпадение далеко не заведомое: Мандельштам, например, не только русский, но определенной российской поэтической традиции — поэт. Державиным я в 1916 г. его окрестила первая:

Что Вам, молодой Державин,
Мой невоспитанный стих!

И тот же Брюсов, купеческий сын, москвич, ни Москвы, ни России ни краем не отразивший. Национальность не ничто, но не всё [СС4: 46].

Характерно, что слова «чужеземный» и «чужестранец» употреблены в сборнике дважды, и оба раза применительно к Мандельштаму:

Торжественными чужестранцами
Проходим городом родным [СС1: 254].

К Нечаянныя Радости в саду
Я гостя чужеземного сведу [СС1: 269].

Отметим, что в первом примере «чужестранкой» названа и сама повествовательница, однако для нее (и, возможно, для героя тоже) город, которым герои «проходят», остается «городом родным» (героиней он «открывается заново»). Один из контекстуальных образцов этого сравнения можно найти в «Прогулке по Москве» К. Н. Батюшкова, входившей в упоминавшуюся антологию текстов о Москве, где сатирически говорится об «иностранцах в родном городе»:

Ну, так это — Немец, этот бледный высокий мужчина, который вошел с прекрасною дамою? Ошибся! И он русский, а только молодость провел в Германии. По крайней мере, жена его иностранка: она насилиу говорит по-русски. Еще раз ошибся! Она русская, любезный друг, родилась в приходе Неопалимой Купины и кончит жизнь свою на святой Руси. Отчего же они все хотят прослыть иностранцами, картавят и кривляются? [Батюшков: I, 290].

В цветаевском случае ощущение собственной «инородности» возникает из-за осознания «неорганичности» своего присутствия в местах, ассоциирующихся с историческими и религиозными святынями.

К. М. Поливанов выделяет в «Ты запрокидываешь голову...» «итальянский мотив»: Цветаева могла знать стихотворение Мандельштама о Казанском соборе,

связанное с «русско-итальянской» темой (в Петербурге Казанский собор должен был так же повторять римский, как кремлевские — флорентийские, являясь так же, как они, своего рода итальянской архитектурной цитатой в русском городском тексте) <...> Ощущение себя «иностранцем» в «роще портиков», сооруженной по проекту «русского в Риме» — архитектора Воронихина, могло отозваться в цветаевских строках об их московских прогулках среди соборов, построенных итальянскими зодчими [Поливанов: 174–175].

В качестве одного из возможных «ритмических» и отчасти — содержательных претекстов цветаевского произведения Поливанов выделяет стихотворение В. А. Комаровского «Как древле — к селам Анатолии...» (1913) из цикла «Итальянские впечатления»:

Кроме тождества ритмического рисунка — четырехстопный ямб с чередованием дактилических и мужских рифм и объединяющего оба стихотворения мотива прохода через город иностранца, можно отметить еще реки (Тибр и Язу) у Комаровского, корреспондирующие со строкой «помедлим у реки, полощущей...», курение — «затягиваюсь папиросою» и «и медленно пуская дым» [Поливанов: 176].

Поливанов полагает, что текст Комаровского Цветаева могла узнать от Мандельштама.

«Итальянский» элемент присутствует и в стихотворении «Искательница приключений...» (24 июня 1916), о котором писала З. Г. Минц, уделяя особое внимание заключительным строкам («Звали меня Коринной, / Вас Освальдом»):

Принцип замены «Марина — Коринна» и «Осип — Освальд» (что характерно для Цветаевой) близок к футуристическому: звуковое сходство задает смысловые ассоциации. <...> Отнесенность параллелей к мандельштамовско-цветаевскому диалогу, кроме любовной ситуации, поддерживается идущими от «Коринны» противопоставлениями вероисповедания героев [Минц 2004: 316].

К этому наблюдению можно добавить и фундаментальное для Сталь противопоставление «север — юг», в точности соответствующее цветаевской ситуации. Проекция «Петербурга» на туманный Альбион поддерживается и известной англофилией Мандельштама, питомца Тенишевского училища. Концепция Минц поддерживается рядом корреляций:

Ср. образ высокоталантливой женщины-художницы, мотив встречи якобы-римлянки Коринны и чужестранца Освальда в Риме, сцены показа Рима и, особенно, римского семихолмия (ср. распространенный мотив семи холмов Рима у Мандельштама и семи холмов Москвы в «мандельштамовских» стихах Цветаевой), тревожный колорит любовных встреч и их трагическую развязку [Минц 2004: 316].

Мандельштам — первый из поэтов, которым Цветаева «дарит» Москву («Из рук моих — нерукотворный град...»):

Из рук моих — нерукотворный град
Прими, мой странный, мой прекрасный брат. <...>
Пятисоборный несравненный круг
Прими, мой древний, вдохновенный друг [СС1: 269].

Стихотворение датировано 31 марта, и тем же числом датировано «Облака — вокруг...», где Москва передается «по наследству» дочери. Позже в «Стихах к Ахматовой» эпизод «дарения» повторится (19 июня):

И я дарю тебе свой колокольный град,
— Ахматова! — и сердце свое в придачу [СС1: 303].

Героиня Цветаевой, дарящая город и «сердце свое в придачу», тем самым дает присягу на верность Ахматовой как завоевательнице, становящейся государыней. О присяге в стихотворении говорится прямо:

Ты черную насылаешь метель на Русь,
И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.
И мы шарахаемся и глухое: ох! —
Стотысячное — тебе присягает: Анна
Ахматова! [СС1: 303].

Ситуацию «дарения» Москвы однозначно истолковать сложно: это, с одной стороны, — отсылка к практике вручения ключей от города завоевателям,

с другой, возможно, имеет параллели и с сюжетами дарения территорий князем, царем или феодалом³³.

На наш взгляд, «дарение», особенно в последнем примере, может соотноситься с такой культурной моделью, описанной Ю. М. Лотманом, как «вручение себя». Эта древнейшая социокультурная модель берет начало в религиозной системе отношений, когда «одна сторона отдает себя другой без того, чтобы сопровождать этот акт какими-либо условиями, кроме того, что получающая сторона признается носителем высшей мощи» [Лотман 1993: 345]. Модель «вручения себя» функционировала на разных уровнях общественной жизни, в том числе — в системе управления, особенно — в средневековой Руси. Лотман отмечал, что

понятие «государевой службы» подразумевало отсутствие условий между сторонами: с одной — подразумевалась безусловная и полная отдача себя, а с другой — милость. <...> На государя переносились религиозные чувства, служба превращалась в служение. Достоинство определяется милостью [Лотман 1993: 349].

Лотман опирается преимущественно на «Домострой», переписку Ивана Грозного, «Моление Даниила Заточника» и т. п., однако цитирует и эпистолярные тексты петровского времени.

В цветаевских образах петербургских поэтов «русское» и «нерусское» свободно сочетаются, подобно тому, как эти элементы сочетаются в Петербурге, который одновременно — и «русский», и «не русский». Но «нерусское» в образах Блока и Ахматовой различаются: они противопоставляются как «восточное» (Ахматова) и «западное» (Блок).

Блок назван «рыцарем без укоризны», что соответствует одной из масок поэта. Ср. в стихотворении «Встречной»: «Я только рыцарь и поэт, / Потомок северного скальда» [Блок: III, 114]. Н. С. Гумилев писал о сборнике Блока «Ночные часы»:

...переход от негодования не к делу или призыву, а к гармонии (пусть купленной ценой новой боли — боль певуча), к шиллеровской, я сказал бы, красоте, характеризует германскую струю в творчестве Блока. Перед нами не Илья Муромец, не Алеша Попович, а другой гость, славный витязь заморский, какой-нибудь Дюк Степанович. И не как мать любит он Россию, а как жену, которую находят, когда настанет пора. В своей лознгриновской тоске Блок не знает решительно ничего некрасивого, низкого... [Гумилев: 69].

Ахматовой Цветаева придает больше «восточного» экзотизма, хотя еще в 1912 г. не считала это достоинством. М. А. Кузмин писал в предисловии к сборнику Ахматовой «Вечер» (1912): «...поэзия Анны Ахматовой производит впечатление острой и хрупкой потому, что сами ее восприятия таковы, от себя же поэт прибавляет разве только лафорговскую, на наш вкус

³³ Исследователями отмечалась и отсылка к «Снежной королеве» Г. Х. Андерсена [Войтехович 2012: 524].

приятную, манерность» [Кузмин 1912: 9–10]. У Цветаевой Кузмин тоже нашел поиск «хрупкой поэзии» — «в иронизирующем описании интимной, несколько демонстративно-обыденной жизни» [Кузмин 1912: 9–10]. Цветаева пересказала Кузмину в одном из писем: «Ахматову называют утонченной и хрупкой за неожиданное появление в ее стихах розового какаду, виолы и клавесина. Она, кстати, замужем за Гумилевым, отцом кенгуру в русской поэзии» [Цветаева 1999: 145]. Тем самым сразу маркируется и преувеличивается «экзотизм» в стихах Ахматовой, но это сказано без всякого пиетета. Экзотичность для Цветаевой здесь равна вычурности, и «самыми грустными и искренними во всей книге» она называет два последних четверостишия из стихотворения «Память о солнце...», цитируя их, видимо, по памяти (с неточностью в первой строке). Характерно, что это стихотворение из первой части сборника, где зазор между лицом и маской менее всего заметен.

Признав в 1915 г. Ахматову, Цветаева признала ее вместе с «экзотизмом», но без «лафорговской манерности»:

Узкий, нерусский стан —
Над фолиантами <...>
Вся Ваша жизнь — озноб,
И завершится — чем она?
Облачный — темен — лоб
Юного демона [СС1: 234].

Отчасти она опиралась на быстро складывающуюся традицию:

После выхода в свет первых сборников Ахматовой, элементы этого «мифа» начинают активно тиражироваться в стихах современников, отчасти повторяя и развивая линию, намеченную Гумилевым (образ «колдуньи» и «отравительницы», к которому восходят мотивы особого, тайного знания, ранней старости, смерти и смертоносности) [Боровикова 2005].

Н. А. Богомолов выявил большой корпус посвященных Ахматовой текстов, в которых присутствуют мотивы колдовства, демонизма, в некоторых случаях — совмещающиеся с мотивами света и даже святости (например, в стихотворении Г. В. Адамовича «Анне Ахматовой» есть сравнение с Богородицей, как позднее и в цветаевском цикле) [Богомолов 1989].

Присушие ахматовскому образу коннотации инферральности, стихийности, сближают его с героиней блоковской «Снежной маски» и в целом с лирикой «второго тома». В первом же тексте цветаевского цикла Ахматова наделяется способностью «насылать метели» («Ты черную насылаешь метель на Русь...»). Она либо находится за пределами Руси (и оттуда насылает метели); либо, как Снежная Королева, наделенная силой повелевать стихиями, пребывает севернее повествовательницы (не исключая «почти иностранные», «чухонские» земли Петербурга).

Невозможность встречи с Блоком, на которую Цветаева сама себя обрекла, сказала и в подчеркивании дистанции между Москвой и Петер-

бургом. С Ахматовой эта дистанция нерелевантна, на что указала уже М. В. Боровикова:

...в первом же стихотворении цикла «Ахматовой» утверждается обратное: «Мы коронованы тем, что одну с тобой / Мы землю топчем, что небо над нами — то же!» <...> Снятие противопоставления между Москвой и Петербургом (ср. в другом стихотворении: «Златоустой Анне всея Руси») присутствует и на другом уровне: на фоне подчеркнутого разделения двух столиц — уже упоминавшееся выше слияние автора и адресата [Боровикова 2005].

Однако стихотворение о путешествии к Ахматовой в «Питер» в «Версты I» не вошло, возможно — во избежание слишком явного контраста со «Стихами к Блоку», где утверждалась невозможность «сойтись» Москве и Петербургу. Встречу с Ахматовой Цветаева описывает нарочито приземленно. Можно предположить, что и образ адресата-Ахматовой как барыни диссонировал бы с более возвышенными вариантами в остальных стихотворениях цикла. Образ лирической героини, от лица которой написан текст, в нем также дан гораздо более выражено, нежели в остальных стихотворениях. В нем появляется элемент диалога с неизвестным, которому героиня сообщает о своем пути в Петербург, утаивая истинную его цель. Ни в одном из текстов цикла такого третьего персонажа нет:

— Ну, дай тебе Бог! — Тебе! —
Стоим опустив ресницы.
— Поклон от меня Неве,
Коль запомнишь, да царевичу с царицей [СС1: 310].

Через маски своих героинь Цветаева и дистанцируется от поэтов-«иноземцев», и подчеркивает свою общность с ними. Дистанция может быть и буквальной, но ее можно преодолеть:

Мне сладостно, что мы врозь.
Целую Вас — через сотни
Разъединяющих верст [СС1: 252].

Признак «небесности» характеризует и лирическую героиню, которая в ряде стихотворений ощущает себя «гостем» на земле:

А этот колокол там, что кремлёвских тяжёле,
Безостановочно ходит и ходит в груди, —
Это — кто знает? — не знаю, — быть может, — должно быть —
Мне загоститься не дать на российской земле! [СС1: 309]

Ср. в «Отрывке из поэмы» (1913) Ахматовой:

В то время я гостила на земле
Мне дали имя при крещеньи — Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха [Ахматова: 146].

«Небесность» — общий признак принадлежности к поэтам, и в некоторых текстах идет речь о «полете»:

Разметались кудри, разорван ворот...
Пустота! Полет!
Облака плывут, и горящий город
Подо мной плывет [СС1: 315].

Вместе с тем, орнитологический мотив «крылатости» применяется к героине единожды («И другу на руку легло...»), но она наделена свойством «выпускать» птиц: «Не надо мне ручных голубей, лебедей, орлят!» [СС1: 261].

О «наследстве» говорится и применительно к сыну Ахматовой и Гумилева, героиня прочит ему наследство от родителей: «Северный океан и Южный и нить жемчужных / Черных четок». Речь о передаче эмблематических символов поэзии родителей: Ариадна унаследует Москву, Лев — «черные четки» («Четки» — название ахматовского сборника), причем жемчужные (в сборнике Гумилева «Жемчуга» был раздел «Жемчуг черный»), а также океаны (один из важных образов в стихах Гумилева).

Для поэтики сборника «Версты I» характерно «сталкивание» несовместимого на всех уровнях. Героиня-«хозяйка» может быть и «самозванкой», «брат» Мандельштам — возлюбленным, «демон» Ахматова — той, чьими глазами «глядят иконы», «рыцарь» Блок — православным.

Ахматовская иноземность первых текстов цикла с восьмого стихотворения меняется на подчеркнутую «русскость» в описании поэтессы: «простирающая ночь» над Кремлем и «насылающая метели» на Русь становится «Златоустой Анной — всяя Руси», демон — хоть и еретической, хлыстовской, но богородицей.

Вариант трансформации образа через приобщение к русскому можно выделить в текстах, посвященных Мандельштаму. В стихотворении «Из рук моих — нерукотворный град...» героиня обещает привести гостя к чтимой московской иконе:

К Нечаянныя Радости в саду
Я гостя чужеземного сведу [СС1: 269].

На этой иконе грешник молится перед иконой Божьей Матери и Спасителя. Лирическая героиня обещает, что как только герой придет в храм, ему будет даровано очищение и защита:

Червонные възблещут купола,
Бессонные взгремят колокола,
И на тебя с багряных облаков
Уронит Богородица покров,
И встанешь ты, исполнен дивных сил...
Ты не раскаешься, что ты меня любил [СС1: 269].

Заметим, что в следующем стихотворении, как нередко в сборнике, те же образы функционируют в противоположном смысле: любовь видится как грех, от которого надо спастись:

Как золотой ларчик
Иверская горит.
Ты озорство прикончи,
Да засвети свечу,
Чтобы с тобой нонче
Не было — как хочю [СС1: 270].

«Версты I» вышли в свет тогда, когда Цветаева уже отказалась от демонстративной «русскости» в своих текстах, и определения критиками ее как «москвички» начинают вызывать ее недовольство. 9 июня 1923 г. она пишет рецензенту А. В. Бахраху:

Спасибо Вам <...> за то, что не сделали из меня “style russe”, не обманулись видимостью, что, *единственный* из всех за последнее время обо мне писавших, удостоили, наконец, внимания СУЩНОСТЬ, то, что вне наций, то, что *над* нацией, то что (*ибо* все пройдет!) — пребудет [СС6: 558].

В письме к Р. М. Рильке от 3 июня 1926 г. Цветаева еще категоричнее утверждает, что поэта делает поэтом именно наднациональное:

Я не русский поэт и всегда недоумеваю, когда меня им считают и называют. Для того и становишься поэтом (если им вообще *можно* стать, если им не *являешься* отродясь!), чтобы не быть французом, русским и т. д., чтобы быть — всем. Иными словами: ты — поэт, ибо не француз. Национальность — это от- и заключенность [СС7: 66].

Эту идею Цветаева позднее варьирует в обращенном к Рильке стихотворении «Новогоднее» (1927):

Слог в тебя ведет — о чем бы ни был
Толк (пусть русского родней немецкий
Мне, всех ангельский родней!) — как места
Несть, где нет тебя, нет есть: могила [СС3: 133].

Позднее Цветаева вернулась к идее о возможности быть «иноземцем по духу». Ср. в очерке «Живое о живом» (1932) Цветаева применяет эту идею к М. А. Волошину, который сам ею чрезвычайно увлекался: «Француз культурой, русский душой и словом, германец — духом и кровью. <...> Этот французский, нерусский поэт начала — стал и останется русским поэтом» [СС4: 214]. Как ни странно, «инородность» не уменьшает «русскости» поэта в понимании Цветаевой.

Итак, как мы видели, подчеркивание своей иноприродности, «чужеземности», размышление над этими чертами (и в некоторых случаях — приписывание себе их) было присуще многим русским литераторам. В стихах, вошедших в «Версты I», Цветаева обращается к этой модели и включает в нее не только элементы авторефлексии, но и рефлексии над образом «другого», в том числе — создаваемого самим адресатом. Цветаевская разработка этой модели оказалась настолько удачной, что элементы ее были восприняты не только людьми, характеризовавшими в дальнейшем тех,

к кому обращены тексты, но и в каких-то случаях и самими адресатами (на краткий срок — Мандельштамом, и, возможно, на более долгий — Ахматовой).

3.2. Польское как русское: стихотворение «Димитрий! Марина! В мире...»

Один из иноэтничных элементов в национальной «шкале» сборника «Версты I» — польский. В цветаевском творчестве на всем его протяжении появляются «польские» и «немецкие» элементы, нередко связываемые поэтессой с собственной биографией. Их актуализация зависит от темы произведения, но никогда не происходит одновременно.

Польша имела в общественном сознании России 1916 г. двойственный статус, поскольку поляки принадлежали к славянскому племени, а польские земли уже более столетия входили в состав Российской империи. Однако польское стремление к независимости усиливало внутреннюю контрастность образа поляка как «своего-чужого» в русской литературе.

С началом Мировой войны (16 июля 1914 г.) и военных действий на польских территориях чувство общеславянского единства усилилось. Для мобилизации польского населения на войну с Германией 1 августа 1914 г. главнокомандующий русской армией, великий князь Николай Николаевич, выпустил «Воззвание к полякам». Эта публикация вызвала широкий резонанс в русских литературных и философских кругах. Польская тема проникает и в поэзию:

Настроения русского общества после начала первой мировой войны лучше всего выражает цитата из Т. Щепкиной-Куперник: «Край нам близкий, Польша, Польша, / Наша младшая сестра». Польша отныне — мученица в терновом венце, изнывающая под германским игом. В военной прозе поляки (вместе с русскими) противостоят немцам — варварам, насильникам и грабителям. В литературном стереотипе поляка сохраняются лишь положительные черты: гордость, патриотизм, гостеприимство. Весьма част любовный мотив: очаровательная полька и русский офицер [Душенко].

Целая серия стихотворений о Польше («В Варшаве», «Польше» и др.) появляется в очередном сборнике В. Я. Брюсова «Семь цветов радуги» (вышел в феврале 1916 г.), развивая уже давно интересовавшую его тему.

Выходит работа В. В. Розанова «Война 1914 года и русское возрождение» (1915), в которой разбирается «Воззвание» и обсуждается необходимость объединения польской и русской наций. О необходимости восстановить «славянское братство» пишет и Вяч. Иванов в работе «Славянская мировщина» (1914) и «Польский мессианизм как живая сила» (1916). Н. А. Бердяев в статье «Россия и Польша» («Биржевые ведомости», 10 октября 1914 г.) также настаивал на том, что, несмотря на сильное различие «польской» и «русской души», «славянское братство» должно быть вос-

становлено [Бердяев: 409–414]. С Розановым Анастасия и Марина Цветаевы познакомились сразу после смерти отца (1913), а с Бердяевым и Ивановым общались в январе 1915 г.

К 1914 г. Цветаева уже достаточно высоко оценивает свой талант, но ей кажется, что для истинного признания ей не хватает яркой общезначимой темы. 4 мая 1914 она делает запись по поводу поэмы «Чародей» (1914):

Возьми я вместо Эллиса какого-н<и>б<удь> исторического героя, вместо дома в Трехпрудном — какой-н<и>б<удь> терем, или дворец, вместо нас с Асей — какую-н<и>б<удь> Марину Мнишек, или Шарлотту Кордэ — и вышла бы вещь, признанная гениальной и прогремевшая бы на всю Россию [ЗК1: 57].

Впоследствии эта программа будет выполнена. «Терем» и Марина Мнишек уже указывают на некоторые аспекты будущей «русской темы».

В отличие от глубокого знания Германии, ее языка, истории и культуры, знания о Польше у Цветаевой были во многом поверхностными. Польским языком она не владела и в Польше бывала только проездом, хотя читала А. Мицкевича и Г. Сенкевича, знала творчество и биографию Ф. Шопена, была знакома с поляками и людьми польского происхождения, интересовалась семейными преданиями о польских предках с материнской стороны. Марк Слоним вспоминал: «М<арина> И<вановна>, бывало, говорила про себя, что по матери и отцу в ней слились три крови, и от них — любовь к Москве, польский гонор и привязанность к Германии» [Воспоминания: II, 95].

Несмотря на то, что в 1914 г. Цветаева декларировала, что ей нет дела «до царских счетов, / Народных ссор», в которых столкнулись немцы с поляками и русскими, полностью дистанцироваться от общественных настроений она не могла. 14 сентября 1914 г. Цветаева пишет стихотворение «Бабушке», посвященное М. Л. Бернацкой, в котором пытается обозначить и в себе родовые «польские» черты:

— Бабушка! Этот жестокий мятеж
В сердце моем — не от Вас ли?.. [CC1: 215]

В стихотворении «Безумье — и благоразумье...» (1915) эта тема была продолжена, но образ «польки» снижается, приобретая двойственность, акцентируется тема флирта («лжи»):

Но облик мой невинно розов,
— Что ни скажи!
— Я виртуоз из виртуозов
В искусстве лжи.
В ней, запускаемой как мячик
— Ловимый вновь! —
Моих прабабушек-полячек
Сказалась кровь [CC1: 233].

В «Отрывке из стихов к Ахматовой» (1921) Цветаева манифестирует гордость как главную польскую и свою черту:

Но вал моей гордыни польской —
Как пал он! — С златозарных гор
Мои стихи — как добровольцы
К тебе стекались под шатер [СС2: 54].

Однако лирическая героиня «Верст I» не обнаруживает связей с Польшей, за исключением стихотворения «Димитрий! Марина! В мире...», которое также по-своему иллюстрирует тенденцию вытеснения «польского» элемента. Связано это, по-видимому, с резким «обрусением» лирической героини: отсутствие «польщизны» — минус-прием, демонстрирующий поворот к «русским» корням. Однако «польщизна» не просто вытесняется, а переносится на фигуру мужского персонажа («друга» и «гостя»).

Рассмотрим «Димитрий! Марина! В мире...» (I, № 21) подробнее. Это стихотворение завершает первый раздел книги и непосредственно предвещает «Стихи о Москве». Оно довольно большое: 67 стихов, сгруппированных в 14 неурегулированных строф объемом от 2 до 10 строчек (ряд: 5 5 4; 10 4 3 4 3; 9 3 6 4 2; 5). Размер стихотворения — вольный дольник, переходящий в акцентный стих, но с тенденцией к логаядизации (доминирует логаяд на основе 3-стопного амфибрахия со стяжением одного слога во втором междуиктовом интервале).

Композиционно стихотворение делится на четыре части, две рамочные и две центральные. В рамочных о героях говорится вместе, в центральных — раздельно: сначала о Димитрии, затем о Марине. Несмотря на внешнюю неурегулированность размера и строфики, общая композиция довольно четкая:

- 1) введение (3 строфы: I–III, 14 строк);
- 2) о Димитрии (5 строф: IV–VIII, 24 строки);
- 3) о Марине (5 строф: IX–XIII, 24 строки);
- 4) заключение (1 строфа: XIV, 5 строк).

Заметно стремление к равновесию центральных частей, тяготение к нечетным числам и кратность общего числа частей семи (7x2). Множитель два корреспондирует с центральной темой неразрывного единства двух персонажей.

Первая часть — доказательство единства двух героев в третьем — «созвучии», «судьбе», «звезде». Вторая часть имеет фабульное наполнение — рассказ о том, как инокиня Марфа признала в самозванце своего сына, царевича Дмитрия. Третья часть в большей степени является характеристикой героини-«чернокнижницы», от которой отступился ангел-хранитель. Финал — кощунственная молитва:

Марина! Димитрий! С миром,
Мятежники, спите, милые.
Над нежной гробницей ангельской

За вас в соборе Архангельском
Большая свеча горит [СС1: 267].

Примечательно, что это — единственный текст «Верст I», посвященный историческим лицам. Но это не эпически сдержанный рассказ. Активную роль играет рассказчица, которая сообщает о своем отношении к героям, их восприятию и оценке (ставит за них свечи). Повествовательница не является современницей героев, но она носит имя героини и описывает события так, как будто при них присутствовала.

В текст введены реплики «участников» событий (народа, ангела, повествовательницы). Такое сложное совмещение разнородных элементов, временных и модальных планов (того, что было, того, что могло быть и т. д.) характерно для русской исторической песни, в которой Мнишек нередко изображается колдуньей и еретичкой:

Сослал нам, боже, прелестника,
Злаго Расстригу Гришку Атрепьева. <...>
Брал он, Расстрига, в проклятой Литве,
У Юрья пана Седомирскова
Дочь Маринку Юрьеву,
Злу еретницу-безбожницу. <...>
А злая ево жена Маринка-безбожница
Сорокою обвернулася
И из полат вон она вылетела [Данилов: 63–64].

В песне Мнишек приобретает отчество, необходимое для именованья женщины в России, но не применяющееся в Польше. Мнишек получила имя Марины Юрьевны 8 мая 1606 г. при венчании на царство в Москве (примерно за 310 лет до написания стихотворения). Цветаева сохраняет отчество царицы. В итоге, не столько повествовательница «ополячивается» именем Марина (ср. более позднее стихотворение о Москве: «Гришка-Вор тебя не ополячил...»), сколько Мнишек — «русифицируется».

В песнях о Смутном времени самозванец и его жена часто пренебрегают русскими обычаями:

Князи и бояра пошли к заутрени,
А Гришка Расстрига он в баню с женой [Данилов: 63].

У Цветаевой же, напротив, «самозванцы» — инвариантный элемент конструируемой ею «русской жизни», такой же, как «боярыня», «купчиха», «странники» и «богомольцы». За грех самозванства судить должны не люди:

Воистину ли, взаправду ли —
Нам сызмала деды сказывали,
Что грешных судить — не нам? <...>
Сама инокиня
Признала сына!
Как же ты — для нас — не тот! [СС1: 266]

Оба героя — «милые мятежники», за которых в Архангельском соборе, «над нежной гробницей ангельской <...> большая свеча горит» [СС1: 267]. «Ангельская гробница» — гробница канонизированного царевича Димитрия, о которой С. М. Соловьев писал в стихотворении «Иоанн Грозный»:

Среди таинственного мрака,
В лучах лампад, в огне свечей,
Сияет золотая рака
Его младенческих мощей [Соловьев: 195].

Герои цветаевского стихотворения имеют одновременно две ипостаси: Лжедмитрий — самозванца и русского царя, Марина — жены самозванца и русской царицы, явных атрибутов ее польского происхождения в тексте нет. Подчеркнута двойственность:

Марина! Царица — Царю,
Звезда — самозванцу! [СС1: 267]

Мотив двойственности закреплен и лексически выражением «двусмысленная звезда»:

Над темной твоею люлькой,
Димитрий, над люлькой пышной
Твоею, Марина Мнишек,
Стояла одна и та же
Двусмысленная звезда.
Она же над вашим ложем,
Она же над вашим тронном
— Как вкопанная — стояла
Без малого — целый год [СС1: 266].

«Двусмысленность» звезды, по нашему мнению, означает одновременную отсылку и к хорошим, и к дурным знакам: к фразеологическому выражению «родиться под счастливой звездой» («звезда», стоявшая «над люлька-ми»), и к историческому свидетельству о комете, которую видели летом 1604 г. перед появлением Лжедмитрия и сочли дурным знаком:

...в улицах у самого дворца ловили руками лисиц черных; летом (в 1604 г.) в светлый полдень воссияла на небе комета, и мудрый старец, за несколько лет пред этим вызванный Борисом из Германии, объявил дьяку государственному, что царству угрожает великая опасность [Карамзин: 374].

Отметим, что мотив двойственности рельефно разработан К. Д. Бальмонтом в стихотворении «В глухие дни. Предание», где также упомянута комета:

Толпы людей скитались без крова,
И по ночам всходило две луны.
Два солнца по утрам светило с неба,
С свирепостью на дольный мир смотря.

И вопль протяжный: «Хлеба! Хлеба! Хлеба!»
Из тьмы лесов стремился до царя. <...>
Среди людей блуждали смерть и злоба,
Узрев комету, дрогнула земля [Бальмонт: 230–231].

Часть, посвященная встрече Лжедмитрия и матери царевича, наиболее близка текстам о событиях Смутного времени. В этой части инокиня Марфа «узнает» сына и целует в знак признания. Для М. Мейкина это пример бережного сохранения «унаследованных „фактов“» литературных источников, в числе которых он называет Пушкина и Карамзина [Мейкин: 38]. Но Цветаева не заимствует сюжетную канву ни у Карамзина, ни у Пушкина. Ср. у Карамзина:

Близ дороги расставили богатый шатер, куда ввели Царицу и где Лжедмитрий говорил с нею наедине — не знали, о чем; но увидели следствие: мнимые сын и мать вышли из шатра, изъявляя радость и любовь; нежно обнимали друг друга и произвели в сердцах многих зрителей восторг умиления [Карамзин: 413].

Цветаева рисует эпизод «узнавания» Марфой сына на глазах у народа и вводит «опознавательный знак» в виде бородавки на щеке, который у Карамзина отсутствует. Кроме того, Цветаева добавляет субъективный, оценочный тон, личное отношение к событиям и героям³⁴.

Рассмотрим теперь портрет Лжедмитрия. Может создаться впечатление, что в пятой строфе говорится о нем (приведем строфы V–VII):

На нежной и длинной шее
У отрока — ожерелье.
Над светлыми волосами
Пресветлый венец стоит.
В Марфиной чёрной келье
Яркое ожерелье!
— Солнце в ночи! — горит.
Памятливыми глазами
Впилась — народ замер.
Памятливыми губами
Впилась — в чей — рот [СС1: 266].

Мы, однако, полагаем, что пятая и шестая строфы описывают иконостас в келье Марфы. Этим объясняется наличие образов, отсылающих к иконописи и церковному обиходу. В пятой строфе говорится об «отроке», тогда как Лжедмитрий к моменту воцарения не был ни отроком, ни светловолосым, а вот царевич к моменту убийства — был. У этого отрока «над светлыми волосами / Пресветлый венец стоит», т. е. — он святой, мученик (мученический венец). Но подразумевается и царский венец истинного царя.

³⁴ Заметим, что в тетраптихе «Марина» (1921) Цветаева точнее соблюдает исторические «факты» (в некоторых случаях — конструируя их инверсии).

«Ожерелье» на шее отрока — это и реальное ожерелье царевича, еще в XIX в. хранившееся в Архангельском соборе, и расшитый ворот или царские бармы. В царских одеяниях святые и мученики изображались, например, на некоторых иконах Бориса и Глеба (убитых братом в борьбе за власть) они представлены не с княжескими шапками, а с царскими венцами и в верхней одежде, соответствующей, скорее, веку написания икон (XVII–XVIII). Цветаева вполне могла видеть именно такие, поздние иконы и подразумевать именно их. Однако она, как видим, не описывает икону некоего конкретного святого / святых, и, вполне возможно, что перед читателем — видение Марфы, которая, ожидая встречи с Самозванцем, думает о сыне и видит его в царском облачении.

Заметим также, что Дмитрий был канонизирован в 1606 г. как мученик; существует традиция запечатления его на иконах в царских одеждах и с венцом. В этом облике он появляется на картине М. В. Нестерова (1899 г.).

Как в исторических источниках, так и в литературных, «признание» Марфой сына часто трактуется как месть Борису Годунову. Ср.:

Судьба другого сына
Послала мне — его я принимаю!
Димитрием его зову! Приди,
Приди ко мне, воскресший мой Димитрий!
Приди убийцу свергнуть твоего! [Толстой: 279–280]

Стяжав на небе ангельскую славу,
Искупленный, Димитрий мирно спит;
За эту кровь коварный иезуит
Уготовлял дорогу Владиславу [Соловьев: 403].

И в эти дни Димитрий встал из гроба,
В Отрепьева свой дух переселя [Бальмонт: 231].

Цветаяевское описание Марфы, то ли молящейся в келье за убитого отрока-сына, то ли вымаливающей прощения за будущий грех лжи, сменяется рассказом о ее встрече с Самозванцем. Такая трактовка снимает противоречие между второй частью и названием Лжедмитрия ангелом в третьей части:

— Злые, Господи, вести!
Загубил её вор-прелестник! [СС1: 267]

«Прелестник» и «вор» — традиционные обозначения Лжедмитрия в народных текстах. Он не наделен чертами святого и остается самозванцем, хоть и выступающим в роли того, с чьей помощью будет отмщен настоящий царевич.

Признание греховности героев не мешает повествовательнице испытывать к ним симпатию, что еще ярче проявляется в III части:

Марина! Царица — Царю,
Звезда — самозванцу!
Тебя пою,

Злую красу твою,
Лик без румянца.
Во славу твою грешу
Царским грехом гордыни.
Славное твое имя
Славно ношу [СС1: 267].

Гордыня, или «гонор» — стереотипная черта поляков в восприятии русских. Сначала гордость и заносчивость приписывались шляхтичам, в дальнейшем эти признаки были перенесены на всю польскую нацию. Цветаева делает намек на «польский гонор» еще в стихотворении «Бабушке» (ср. холодность и надменность героини). В польском языке «гонор» — лексема с положительными коннотациями и означает «честь, достоинство». Это слово, пришедшее из латыни (*honor*), сохранило свое исходное значение, например, во французском и английском языках, тогда как в русском языке в лексеме «гонор» заложена негативная оценка.

Актуализации представлений об особой «гордости», «кичливости» поляков способствовали польские восстания. После восстания 1830–1831 гг. вышло небольшое издание «На взятие Варшавы. Три стихотворения В. Жуковского и А. Пушкина» (1831). В вошедшем в него стихотворении «Клеветникам России» Пушкин, характеризуя поляков, использовал эпитет «кичливый»: «Кто устоит в неравном споре: / Кичливый лях, иль верный росс?» [Пушкин: III, 209]. Н. А. Бердяев в статье «Россия и Польша» (в книге «Судьба России» имеет название «Русская и польская душа») писал о гоноре и чести как о двух крайних проявлениях индивидуальности:

Польская душа — аристократична и индивидуалистична до болезненности, в ней так сильно не только чувство чести, связанное с рыцарской культурой, неведомой России, но и дурной гонор. Это наиболее утонченная и изящная в славянстве душа, упоенная своей страдальческой судьбой, патетическая до аффектации. В складе польской души русских всегда поражает условная эlegantность и сладость, недостаток простоты и прямоты и отталкивает чувство превосходства и презрения, от которых не свободны поляки <...> В польской душе чувствуется судорожное противление личности, способность к жертве и неспособность к смирению [Бердяев: 412–413].

Отметим, говоря об образе Марины, что сближение Мнишек и лирического «я» происходит и по признаку близости к «чернокнижному ремеслу». Для Цветаевой «колдовство», «магия» — метафоры поэтического дара, греховной его стороны, поэтому Ахматова и Блок имеют и светлую, и «темную», «инфернальную» ипостаси. Но в случае с Мнишек не исключено и влияние такого литературного образца, как «Марфа Посадница» Есенина, которая произвела на Цветаеву сильное впечатление в начале 1916 г. [СС4: 287].

Текст Есенина представляет собой изложенный в «народном духе» сюжет о жене новгородского посадника. Рассказчик описывает события, свидетелем которых не являлся, и включает в повествование заведомо фанта-

стические элементы, вроде разговора царя с антихристом и переписки Марфы с Богом. Только в последней части говорится: «А и минуло теперь четыреста лет. / Не пора ли нам, ребята, взяться за ум» [Есенин: II, 10]. В поэме Есенина, как и у Цветаевой, Бог знает о том, что персонаж общается с нечистой силой и грешен, но ничего не исправляет («погубленную» душу не вернуть):

И писал Господь своей верной рабе:
«Не гони метлой тучу вихристу;
Как московский царь на кровавой гульбе
Продал душу свою антихристу...» [Есенин: II, 10].

Именно об этой строфе вспоминает Цветаева в 1934 г.: «Помню сизые тучи голубей и черную — народного гнева.— “Как московский царь — на кровавой гульбе — продал душу свою — Антихристу...”. Слушаю всеми корнями волос» [СС4: 287]. Цветаевой оказалась близка идея перенесения конфликта с исторического плана в мифологический. Только есенинское четкое разделение «добра» и «зла» она заменила их смешением.

В 1921 г. Цветаева создает посвященный Мнишек цикл «Марина». В нем развивается тема самозванства, начатая в нескольких стихотворениях 1916 г. (ср. также «Я пришла к тебе черной полночью», «Кабы нас с тобой да судьба свела...») Цикл написан в одно время с циклом «Разлука», посвященным Сергею Эфрону, на тот момент пропавшему без вести во время отступления Белой Армии. Неудивительно, что Цветаева обращается к образу свергнутой и покинутой «самозванки». Однако в этом цикле мифологическую фантастику заменяет «альтернативная история».

3.3. «Мне и тогда на земле / Всюду был дом...»: «зарубежье» в сборнике

После выхода «Верст I» и журнальных публикаций «Стихов о Москве», а также других изданий 1921–1923 гг. (включая два издания «Царь-Девыцы»), Цветаева стала надолго восприниматься в литературном и окололитературном кругу как «певица Москвы». Этот стереотип, упрощающий действительное положение вещей и не считающийся с творческой эволюцией Цветаевой, уже скоро стал для поэтессы предметом раздражения³⁵. В письме к А. Тесковой от 24 сентября 1926 г. она пишет:

³⁵ Заметим, что словосочетание «русская народная стихия», которым Цветаева в 1934 г. характеризовала тексты 1916–1921 гг., встречается в лексиконе А. С. Хомякова («О возможности русской художественной школы») и Н. А. Бердяева («Философия неравенства» [Бердяев 1911]).

...с Современными> Записками разошлась совсем, — просят стихов *прежней Марины Цветаевой*, т. е. 16 года³⁶. Недавно письмо от одного из редакторов: «Вы, поэт Божьей милостью, либо сознательно себя уродуете, либо морочите публику». Письмо это храню [СС6: 352].

Тому же адресату два года спустя: «...печатают меня только “Последние Новости” (газета), но берут лишь старые стихи, лет 10 назад. — Хороши последние новости?» [СС6: 371]. Л. А. Мнухин уточнил, что речь идет о стихах 1916 г., которые вышли в нескольких номерах газеты «Последние новости» в 1928 г. Среди них «Посадила яблоньку...», «К озеру вышла. Крут берег...», «Не сегодня-завтра растает снег...», «Приключилась с ним странная хворь...» и др. [СС6: 490].

По поводу «Стихов о Москве» Л. Панова замечает: «В СМ Цветаева добивается эффекта сгущенной, концентрированной русскости; в СМ, фактически, нет места для иноземного или чужеродного <...>. У Цветаевой в фокусе описания находится “только русское”» [Панова: 53].

Но если обращаться ко всему сборнику, картина получается несколько иная, более близкая к той, которую И. Д. Шевеленко находит в цветаевских текстах 1917–1920 гг., видя в них сочетание фольклорной стилистики и «инокультурных кодов и образов» [Шевеленко 2002: 152]. «Версты I» не состоят исключительно из «стихов о России», если подходить к делу буквально. Далее мы будем говорить о текстах с отчетливо «инокультурной тематикой», но сначала скажем несколько слов об одном из стихотворений, не включенных Цветаевой в сборник.

В книгу не вошло стихотворение «Евреям» (13 октября 1916 г.):

Кто не топтал тебя — и кто не плавил,
О купина неопалимых роз!
Единое, что на земле оставил
Незыблемого по себе Христос:

Израиль! Приближается второе
Владычество твоё. За все гроши
Вы кровью заплатили нам: Герои!
Предатели! — Пророки! — Торгаши! [СС1: 322].

Сложно сказать, почему текст об израильской земле и еврейском народе не был включен в книгу. Главное его отличие от упомянутых выше стихотворений в том, что в нем нет ни четко выраженного повествователя (повествователь говорит от лица группы: употребляются только местоимения «мы», «нам»), ни определенного героя. Это, скорее, текст-манифест, обращение одной нации к другой. Евреи как представители народа, в котором

³⁶ Ср. также в письме Пастернаку от 15 июля 1927 г.: «У меня нет друзей. Есть дамы — знакомые, приятельницы, покровительницы, иные любящие (чаще меня, чем стихи, а если и берущие в придачу стихи, то, в тайне сердца, конечно стихи 1916 г.)» [Души: 358].

воплотился Христос, оказываются «живым» Евангелием — вестью о Христе (более напоминающим о Христе, чем книги):

В любом из вас, — хоть в том, что при огарке
Считает золотые в узелке —
Христос слышнее говорит, чем в Марке,
Матфее, Иоанне и Луке [СС1: 322].

Вероятно, в тексте отразились впечатления Цветаевой от известий о еврейских погромах, начавшихся еще в конце XIX в., и от общей дискриминационной политики Российской империи в отношении евреев.

По всей земле — от края и до края —
Распятие и снятие с креста
С последним из сынов твоих, Израиль,
Воистину мы погребем Христа! [СС1: 322]

Тем не менее, фабульный материал ряда стихотворений трех последних частей книги соотносится с зарубежным европейским пространством. Прежде всего, это VIII часть — триптих «Даниил» и непосредственно предшествующие ему два стихотворения «Вдруг вошла...» и «Искательница приключений...» (VII, № 66–67). Последнее написано от лица «реинкарнации» Коринны, героини одноименного романа Ж. де Сталь [Мейкин: 37–38, Быстрова 2007].

В цикле «Даниил» иудейская топика отчасти просматривается в библейской отсылке к книге пророка Даниила [Мейкин: 40], на которую намекает и название цикла, и финал первого стихотворения:

О, зачем тебя назвали Даниилом?
Все мне снится, что тебя терзают львы! [СС1: 313]

Цветаева не просто использует известный библейский сюжет (ср. «И не плача зря...», IX, № 77), а трансформирует его: согласно Писанию, львы не тронули пророка, который не отступился от Бога. Ожидания читателя нарушаются и в других случаях. Пастор, носящий имя Даниила, назван «толкователем снов» и «тайновидцем», как и библейский пророк, он говорит «что в мире все нам снится», но сон видит только девочка, и пастор его не толкует. Библейский Даниил в любых испытаниях уповает на Бога и славит его; герой Цветаевой, скорее, убеждает сам себя в верности когда-то сделанного выбора: слова о том, что «надобно любить Иегову», он произносит, «отвернув куда-то взгляд горячий» [СС1: 314].

Так, пастор, который в первом стихотворении разговаривает с девочкой, во втором — едет с нею «к умирающему» (ряд намеков указывают на любовное чувство между ними), а в третьем — погибает при странных обстоятельствах; девочка сжигает Библию.

Можно предложить гипотезу, согласно которой «львы» в цикле — это чувства пастора, заставляющие его мучиться от противоречия между священническим долгом и желаниями: в начале второго текста говорится, что

у Даниила сочетаются «подбородка львиная черта» и «синий взгляд, пронзителен и робок». Кроме того, существует оборот «терзаться чем-либо», чаще употребляющийся применительно к мыслям и чувствам. В предпоследнюю строфу второго текста Цветаева включает автореминисценцию, дополнительно сообщающую отношениям пастора и девочки оттенок греховности, запретности и одновременно гибельности: «волосы мои сейчас как шлем». См. немногим раньше в цикле «Подруга» 1914–1915 гг.:

Есть женщины. — Их волосы, как шлем,
Их веер пахнет гибельно и тонко.
Им тридцать лет. — Зачем тебе, зачем
Моя душа спартанского ребенка? [СС1: 227]

Пастор, в отличие от библейского Даниила, не сумел противостоять искушению, поэтому и гибель его выглядит, как божье наказание: он умирает «у органа» и на его лице «слезы». Именно поэтому девочка поджигает Библию (в книге Даниила есть эпизод, в котором царь повелевает бросить в огонь трех «сынов Иудиных», с которыми воспитывался Даниил, но их уберег ангел, пребывавший с ними в огне). Перед смертью пастора происходят странные и недобрые вещи, вызывающие панику у жителей, которые кричат, что настал «конец земли». Бог Ветхого Завета карает отступников, тогда как Христос Нового Завета воплощает милосердие, в том числе — по отношению к грешникам, у которых всегда есть возможность покаяния.

Обратим внимание на то, что в речи пастора используется ветхозаветное имя Бога: он говорит «что надобно любить Иегову». Этим художественно мотивируется, по-видимому, использование ветхозаветного имени Бога в речи пастора: Это имя Бога не встречается в канонических переводах Нового Завета, и, хотя оно применимо ко всем ипостасям Троицы, привычнее прозвучало бы «любить Христа». Имя «Иегова» дополнительно соотносит образы пастора и пророка Даниила.

Пастор говорит и «про бедную вдову», видимо, имея в виду евангельскую притчу о лепте вдовицы. Но возможна и ветхозаветная интерпретация слов о «бедной вдове». В Ветхом Завете в 4 книге Царств есть эпизод, где пророк Елисей помогает бедной вдове спасти сыновей от рабства: она смогла наполнить из маленького сосуда с елеем много больших сосудов и продать елей, чтобы расплатиться с долгами (4 Царств 4: 1–7). Если предположить, что Цветаева имела в виду именно этот сюжет, то в таком случае пастор говорит девочке о необходимости уповать на Бога в любой ситуации и о том, что Бог не оставит в беде. В уста пастора вложена и фраза «все пройдет» — часть надписи на перстне царя Соломона.

Рассмотрим финал триптиха:

А когда покойник прибыл
В мирный дом своих отцов —

Рыжая девчонка Библию

Запалила с четырех концов [СС1: 315].

Первые два стиха можно прочитать как рассказ о том, что покойного пастора отвезли на родину, не похоронив на приходском кладбище. Но вероятнее, что «мирный дом своих отцов» — парафраз выражения из 48 Псалма, который читается над покойником: «Не бойся, когда богатеет человек, <...> ибо умирая не возьмет ничего; не пойдет за ним слава его; <...> он пойдет к роду отцов своих, которые никогда не увидят света» (Псалом 48: 17–20). О «псалмах» говорилось уже в начале второго стихотворения цикла — о поездке в дом к «умирающему».

Заметим, что разнообразные вариации сюжета об отношениях взрослого человека и совсем молодой девушки у Цветаевой будут появляться и позже, в некоторых случаях — с такой же отнесенностью действия за пределы России (ср. «Феникс»). В западноевропейской литературе существует большой комплекс текстов о лицах духовного звания, нарушивших свой христианский долг из-за любовного чувства. Пример — роман Э. Золя «Проступок аббата Муре» (1875), с которым Цветаева в 1934 г. определенно была знакома: «Уж если *цветы* — то лучше L'Abbé Mouret — с целым садом: *цельм* — сада» [СТ: 500]. Возможно, знакомство состоялось раньше.

У Золя герои романа — молодой священник, посвятивший себя Богоматери и демонстративно чуждый плотским желаниям, и шестнадцатилетняя девушка, которая живет у родственника, но предоставлена сама себе и большую часть времени проводит в почти фантастическом саду. В книге есть эпизод поездки «к умирающему»: умирающим оказывается дядя героини Альбины, и именно у него в доме происходит знакомство героев. Но дядя не умер, священник же заболевает, его выхаживает Альбина, и некоторое время герои счастливы в старом доме, окруженном садом. Вспомнив о долге, герой покидает Альбину и возвращается в село к своей церкви. Его мучают видения: сад наступает на село, церковь рушится. Но церкви он не покидает. Альбина совершает самоубийство, и выясняется, что она была беременна. Роман завершается сценой похорон Альбины и младенца одной из крестьянок. Если цветаевский «Даниил» и невольная интерпретация сюжета Золя, то, по крайней мере, он апеллирует к схожей сюжетной логике.

Насыщенность цикла ветхозаветными образами и символами, вероятно, проистекает из желания связать тексты с личностью Плуцера-Сарна. Он родился в Варшаве, учился в Швейцарии и Германии и, возможно, чем-то напоминал Цветаевой пастора. Весь антураж цикла — европейский: «красная кирка», в которой находится орган, из деревень к гробу пастора присылают розы, рельеф создают холмы, «поросшие вереском». Все это составляет яркий контраст первому циклу сборника «Стихи о Москве».

Ориентированность на нерусское пространство еще отчетливее в стихотворениях «Вдруг вошла...» и «Искательница приключений...» благодаря связи этих текстов между собой и второго из них — с романом «Коринна,

или Италия» Ж. де Сталь. В июне 1916 г. Цветаева в письме Е. Я. Эфрон описывала визит Мандельштама в Александров, рассказав и о том, как Анастасия Цветаева пересказывала «Коринну»: «Мы с Асей, устав, наконец перестали его занимать и сели <...>. Ася стала рассказывать своими словами Коринну, мы безумно хохотали» [СС6: 91]. Этот эпизод отчасти подтверждает версию З. Г. Минц о том, что в стихотворении завуалированы отсылки к истории взаимоотношений с Мандельштамом.

Героиня стихотворения Цветаевой, датированного 24 июля, прямо названа Коринной, хотя глагол «звали» означает, что сейчас ее зовут иначе, т. е. Коринна — это автопроекция лирической героини, возможно, по условиям поэтической игры — ее предыдущая «реинкарнация». Коринна — поэтесса: фактически, это — единственное стихотворение сборника, где маска явно автобиографична в этом отношении. В ряде случаев Цветаева стремится к расподоблению «маски» и «лица», а указания на поэтическое ремесло даются косвенно и метафорически: она «чернокнижница», родилась в день Иоанна Богослова — покровителя писателей (№ 30).

Источник стихотворения «Вдруг вошла...» назвать сложно. Возможно, он собирательный и апеллирует не к определенному сюжету, а к словам-сигналам (таким, как «дилижанс»). Ср. в стихотворении М. Кузмина «Возвращение дэнди» (1913, вошло в сборник «Глиняные голубки»):

Теперь от томной, бледной леди
Я не впадаю больше в транс,
С тех пор как, позабыв о плече,
Покинул спешно дилижанс [Кузмин: 265].

Известно, что Цветаева чрезвычайно ценила «Надпись на книге» (1909) Кузмина, посвященную Манон Леско как воплощению духа галантной авантюры, и по ее собственному свидетельству упоминала об этом в своем разговоре с Кузминым в начале 1916 г. [СС4: 282]. Образ Манон отразился и в ее собственном стихотворении «Кавалер де Гризэ! — Напрасно...» (1917). Возможно, Цветаевой была памятна и первая встреча героев Прево у дилижанса:

...мы встретили аррасскую почтовую карету и последовали за ней до гостиницы, где останавливаются дилижансы. <...> Из нее вышло несколько женщин, сейчас же удалившихся в гостиницу; одна только, совсем еще юная, одиноко поджидала во дворе, пока пожилой человек, очевидно ее провожатый, хлопотал около ее поклажи. Она показалась мне столь очаровательной, что я <...> мгновенно воспылил чувством, охватившим меня до самозабвения [Прево: 18].

Стихотворение Цветаевой только намекает на возможность страстного чувства между героями, едва увидевшими друг друга («Если не хочешь муку / Принять, — спи, сосед!»). Перед нами — свободная импровизация по мотивам авантурных сюжетов «галантного века», которых позднее будет много в ее творчестве. Героиня изображается одетой в черный плащ и «черный цилиндр с вуалью». Цилиндр с вуалью в XIX в. был атрибутом

женского костюма для верховой езды. Так, Эмма Бовари в романе Флобера приобретает амазонку и «мужскую шляпу» с вуалью.

Образ дилижанса переносится и в стихотворение «Искательница приключений...» («по ночам, в дилижансе...»). Вероятно, Цветаева намеренно использует редкое слово (как и «веттурино», «пиньи») для подчеркивания большей экзотичности текстов на общем фоне сборника. Стихотворения писались подряд (23 и 24 июля) и позднее в сборнике «Психея» вошли в один цикл «Плащ» (туда же вошло «И другу на руку легло...», IX, № 76).

Цикл «Плащ» составлен из одиннадцати стихотворений, написанных по мотивам книг Диккенса, де Сталь, аббата Прево, биографий Дон Жуана, Байрона, Казановы, Калиостро и др. Как замечает И. Д. Шевеленко:

В цветаевскую «глоссологию» вплетается и подчеркнуто анахронический романтический стиль <...>. По-видимому, она надеется, что и этот чужой, «старинный» язык принесет с собой в ее поэзию новый цельный мир, наподобие «народно-московского» мира «Верст I» [Шевеленко 2002: 153].

Е. И. Лубяникова сообщает, что в неизданной книге «Современникам» (1921) стихотворение «Вдруг вошла...» должно было стоять 12-м в разделе стихов, обращенным к Ахматовой [Лубяникова: 441–443]. Заключительным стихотворением раздела должно было стать нумерованное (13-е) «Обвела мне глаза кольцом...», а вся группа текстов снабжена подписью «Александровская слобода, июнь 1916 г.». Лубяникова отмечает: «Датировка цикла довольно условная: на самом деле стихотворения написаны в промежутке от 8 апреля до 23 июля 1916 г. и не все — в Александрове» [Лубяникова: 443].

Несомненно, что включение этих стихотворений в «ахматовский» раздел «Современникам» и невключение их в соответствующий цикл «Верст I» диктуется структурой этих книг. Очевидно, что эти тексты обладают признаками, помещающими их в пограничную зону. В них явно нет некоторых важных примет канонического «ахматовского» цикла: прямых обращений к Ахматовой и указаний на ее поэтическое ремесло, но есть признаки, которые сближают эти тексты с «ахматовскими».

В стихотворении «Обвела мне глаза кольцом» неназванная героиня определена как «идолопоклонница» (ср. «Ты, срывающая покров...», где Ахматова названа «чернокнижницей»). Она засыпает не обычным сном, а вечным: «Ляжешь, легка лицом. / Люди поклонятся» (ср. «Еще один огромный взмах...», где смерть поэта изображена как засыпание демона).

Героиня «Вдруг вошла...» — опасная, роковая женщина, что вполне коррелирует с образом Ахматовой в цикле. Она наделена «острыми» чертами: «острия локтей», «острия колен», что соответствует и портретным изображениям Ахматовой (например, на портрете Н. Альтмана) и коррелирует с «горбоносостью» (ср. «Охватила голову и стою...»). У вошедшей в дилижанс «Лик / Узок и ярк. / Горячи / Глаз черные дыры» [СС1:

311], а в «На базаре кричал народ...» у «певицы уличной» узкое лицо и «алый рот».

Примечательно, что именно образ Ахматовой оказался потенциально близким «плуцеровской» части книги. «Стихи к Ахматовой» и находятся на самой границе этой части. Совмещения с лирической героиней композиционно «свободных» текстов указывают на ее зависимость от ахматовского образца и на восприятие Ахматовой как своего двойника, в котором «свое» и «чужое» причудливо соединены.

Как мы стремились показать, «Версты I» как целостная книга — это, несомненно, «Стихи о России», но стихи поэта, который сам — шире этой темы. Это подчеркнуто гетерогенностью и структуры книги, и образов поэтов, которым посвящены циклы, особенно — образа Анны Ахматовой, своеобразного двойника и «вожатого» автора (ср. «Не отстать тебе! Я — острожник...»).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая работа была посвящена анализу структуры и функционирования русской темы в сборнике Цветаевой «Версты I» как доминирующего тематического комплекса, вносящего в семантическое поле книги поляризацию по признаку «русское vs. нерусское». Анализ проводился на уровне отдельных мотивов, текстов, текстовых групп и всего сборника.

Обосновав во *Введении* выбор понятия *русская тема*, мы постарались также по возможности полно восстановить творческую историю сборника: от первоначального замысла середины 1916 г. до публикации в 1922 г., коснулись и последующей истории некоторых стихотворений, их повторных публикаций и переработки.

Как мы старались показать, сборник Цветаевой невозможно свести к авторскому определению «стихи о России», книга представляет собой намного более сложную конструкцию. Тексты с русской темой преобладают в первой половине сборника, тогда как во второй — насыщенность элементами русской темы резко падает. Важной задачей нашей работы был анализ функции текстов, выходящих за рамки русской темы (цикл «Даниил», стихотворения «Вдруг вошла...», «Искательница приключений...» и др.).

В *первой главе* мы рассмотрели структуру художественного пространства сборника, который носит заглавие с пространственным значением, маркированным как «русское». Однако национальная окраска отчасти заслонена специальной семантикой и позволяет инкорпорировать в сборник тексты без выраженной национальной составляющей и прямо «инонациональные» по своему содержанию: «версты» Цветаевой охватывают не только Россию (Б. Пастернак сравнил их с «милями» Суинберна). Одно из первоначальных заглавий «Китеж-град» могло быть отклонено Цветаевой именно из-за своей избыточной «русскости», сделавшей образ Китежа популярным символом дореволюционной «святой» России как в эмигрантской среде, так и в творчестве просоветски настроенных авторов (например, в поэме «Инония» Есенина).

В дальнейшем творчестве Цветаевой Китеж часто выступает субститутом слова «память», в некоторых случаях отсылки к сакральному пространству сглаживаются («Педадь», 1923), но в анализируемом сборнике с Китежем может быть соотнесена предреволюционная Москва, как и в очерке «Вольный проезд» (1918, 1924), где Москва метафорически сопоставляется с городом, затонувшим в звоне церковных колоколов. Москва в сборнике близка идиллическому топосу «утраченного святого города», что подчеркнуто и сопоставлением с Петербургом.

Рассмотрев различные концепции образа Москвы в сборнике «Версты I», подчеркивающие традиционность этого образа (работы И. Беляковой, Т. Быстровой, Л. Пановой и др.), мы попытались определить, почему тек-

сты Цветаевой о Москве были восприняты как оригинальные, а позднее и — канонические тексты о Москве. В своем описании Цветаева использовала традиционные элементы-маркеры (купола, церкви, семихолмие, «нерукотворность» города, Кремль, гробницы царей, ‘древняя столица’, ‘духовный центр России’), но внесла от себя подчеркнутую субъективность описания, принцип ролевой лирики (набор масок), диалектику «святости / греховности» и ряд других признаков, которые позволили воспринимать ее тексты как нечто новое, специфически-цветаевское.

Специально рассмотрена в диссертации также оппозиция «столица — провинция», которая прежде не попадала в поле изучения исследователей поэзии Цветаевой. Черты провинциального пространства ярко проявляются, например, в таком известном стихотворении, как «За девками доглядывать, не скис...», которое мы подробно анализируем в своей работе. Цветаевская провинция — это место, где время словно остановилось, где жизнь идет, не меняясь, в одних и тех же декорациях, где сильны патриархальные настроения, но время от времени появляются героини, жаждущие выхода из этого угнетающего пространства.

Вторая глава нашей диссертации развивает многие тезисы, выдвинутые в первой. Мы полагаем, что одной из главных дихотомий, характерных для всего анализируемого сборника, является «сакральное — профанное» в их сложном соотношении. «Сакральная» составляющая «Верст I» реализуется преимущественно в образах и мотивах, связанных с православием. Так, лирическая героиня нередко обращается к иконам («Канун Благовещения...»), «Разлетелось в серебряные дребезги...»), приводит к московским святыням «чужеземного гостя» («Из рук моих — нерукотворный град...») и характеризует Москву как место, где есть святыни для всех («Москва! Какой огромный...»). В этом внимании к иконам и иконописной метафорике помимо личных факторов сказалось и «открытие древнерусской иконописи» в 1910-е гг., когда иконы стали одним из главных символов национальной традиции и древней русской культуры, своего рода выражением русского духа.

В «Верстах I» сакрализируются и операции с именами, и сам прием называния. Имени придается судьбоносное значение: лирическая героиня носит имя Марина и обретает черты Марины Мнишек («Димитрий! Марина! В мире...»). Заимствуя прием прославления имени из символистской традиции, Цветаева оформляет его в стилистике гимна (в стихах к Ахматовой) или молитвы (в стихах к Блоку). Но в отношении поэта к имени проявляется и концепция акмеизма («адамизма»), и народные образцы из практики русских сектантов (имяславцев и хлыстов). В сборнике широко применяется распространенный в фольклоре способ метафорической номинации (например, «лебеденок», «орленок», «голубь» и т. п.). Часто структурообразующим становится (сказочный по происхождению) выбор между «истинным» и «ложным» именем (именованием), и одним из вариантов

решения этой темы становится трансформация «ложного» имени в «истинное» (в рамках темы «самозванчества»).

В поэтическом мире сборника обыгрывается не только ритуал крещения как наречения именем, маркирующий начало жизни (или какого-то ее отрезка), но и похоронный ритуал, как бы подводящий итог жизни. Описание похоронного ритуала может быть очень детальным и представлено в двух основных вариантах: а) канонические православные похороны («Настанет день — печальный, говорят!...»); б) не отвечающие канону похороны («Говорила мне бабка лютая...», «Да с этой львиною...», «Отмыкала ларец железный...» и т. д.). Существует и промежуточный вариант («Семь холмов — как семь колоколов...»).

Тема смерти — один из интегрирующих элементов книги «Версты I», но разные типы сюжетных ситуаций, моделируемых с опорой на разные претексты, порождают и разные модели описаний смерти. Там, где текст ближе к прямому высказыванию, заметнее ориентация на литературные источники, в ролевых текстах смерть изображается в ритуальных формах, актуализируется идея цикличности, преемственности, передачи традиций наследникам. В текстах о «беззаконнице» кончина является такой же «беззаконной», как и жизнь, похороны — неканоническими, а стилевым «камертоном» становится городской романс, для которого и характерны подобные сюжеты («Да с этой львиною...», «Говорила мне бабка лютая...», «Веселись, душа, пей и ешь...» и др.).

Отдельный параграф мы посвятили маске «беззаконницы» (одна из ипостасей лирической героини), и роли связанных с нею текстов в композиции книги. На примере анализа этих стихотворений мы стремились показать, что тексты сборника могут образовывать единства, близкие к циклам, однако в циклы не выделяемые (ср. с группой стихотворений о «бессоннице», в дальнейшем объединенные Цветаевой в одноименный цикл).

В *третьей главе* наиболее подробно описана дихотомия «русского» и «иноземного» в сборнике «Версты I». В первом параграфе этой главы исследуется вопрос о том, почему петербургские поэты-адресаты Цветаевой зачастую описаны как «иноземцы». В первую очередь, мы связываем это с их автоописаниями, следующими установившейся традиции, на которую Цветаева позднее указывала в своей эссеистике:

Бальмонт — заморье, Брюсов — все истории, кроме русской, ранний Блок — Незнакомка, запад; Золото в лазури Белого — готика и романтика. И, позже: Гумилев — Африка, Кузмин — Франция, даже первая Ахматова, Ахматова первой книжки, если упоминает Россию, то как гостя — из страны Любви, которая в России тоже экзотика [СС4: 211].

Но деление на «русское» и «чужеземное» в «Верстах I» связано и с тем, что «русское» начало олицетворяет сама лирическая героиня (по праву рождения в «древней столице» — Москве). Тем самым у нее появляется возможность «одарить Москвой», приобщить к святыням тех, кто был их

чужд. Однако, как и в случае других оппозиций сборника, границы между полюсами проницаемы: «чужестранное» может русифицироваться (как в «Стихах к Ахматовой»), а «русское» — приобретать иноземные черты («Ты запрокидываешь голову...»).

Ярким примером такого сложного взаимодействия «русского» и «иноземного» служит подробно проанализированное нами стихотворение «Дмитрий! Марина! В мире...». Как мы пытались показать, Цветаева во многом опирается на стилистику народной исторической песни и изображает Мнишек не полькой (как в более позднем цикле, где Мнишек прямо названа «ясновельможной панной»), а ‘своей’ чернокнижницей. Мнишек оказывается не столько чужестранкой, сколько «бунтаркой», как и героини многих других стихотворений книги.

Особое место в сборнике занимают тексты с отчетливо «инокультурной» тематикой. Это стихотворения «Вдруг вошла...», «Искательница приключений» и триптих «Даниил». Тексты эти подчеркнута контрастны «русским» стихотворениям первой половины сборника: в них иная лексика, иной пейзаж, явны отсылки к произведениям европейской литературы. По нашему предположению, Цветаева поместила эти тексты в сборник не только для дополнительного выделения «стихов о России», но и в качестве своеобразного «моста» к сборнику текстов следующего периода, в которых поэтический словарь и образная система начали подвергаться серьезным изменениям. Цветаевой не удалось издать продолжение сборника, хотя из его оформления очевидно, что такого рода планы у нее были.

В продолжение исследования, предпринятого в настоящей диссертации, представляется необходимым осуществить подробный анализ стиховедческих аспектов книги, расширить интертекстуальный контекст, а также рассмотреть иные тематические комплексы, оставшиеся за пределами нашей работы. В рамках же изучения «русской» темы предстоит более детальное сравнение поэтики текстов этого сборника с последующим творчеством Цветаевой, как лирическим, так и эпическим (поэмы-сказки).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

- Души: *Цветаева М. И., Пастернак Б. Л.* Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. М., 2001.
- ЗК: *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2000–2001.
- СС1–7: *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. СПб.; М., 1994–1995.
- СТ: *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.
- Цветаева 1922: *Tsvetaeva M.* Версты = Versts. Репр. воспр. изд. 1922 г. Letchworth, 1979.
- Цветаева 1976: *Цветаева М. И.* Неизданное: Стихи. Театр. Проза. Paris, 1976.
- Цветаева 1990: *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1990.
- Цветаева 1991: *Цветаева М. И.* Стихотворения. Поэмы. М., 1991.
- Цветаева 1999: *Цветаева М. И.* Неизданное: Семья: История в письмах. М., 1999.
- Цветаева А.: *Цветаева А. И.* Собрание сочинений. М., 1996. Т. 1.
- Цветаева А. 2008: *Цветаева А. И.* Воспоминания: В 2 т. 1898–1911 гг. М., 2008.
- Анненский: *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
- Ахматова: *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1998–2001. Т. 1.
- Бальмонт: *Бальмонт К. Д.* Собрание сочинений: В 2 т. М., 1994.
- Батюшков: *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989.
- Белый: *Белый Андрей.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М., 2006.
- Белый 1922: Белый Андрей. Воспоминания о Блоке // Записки мечтателей. 1922. № 3.
- Бердяев: *Бердяев Н. А.* Судьба России: Сочинения. М., Харьков, 1998.
- Бердяев 1911: *Бердяев Н. А.* Философия свободы. М., 1911.
- Бердяев 1915: *Бердяев Н. А.* Душа России. М., 1915.
- Блок: *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1997–...
- Волошин 1995: *Волошин М. А.* Стихотворения и поэмы. СПб., 1995.
- Волошин 2008: *Волошин М. А.* Собрание сочинений. М., 2008. Т. 7. Кн. 2.
- Воспоминания: Марина Цветаева в воспоминаниях современников: В 3 т. М., 2002.
- Воспоминания 1992: Воспоминания о Марине Цветаевой. М., 1992.
- Городецкий: *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 46–50.
- Горький: *Горький М.* Собрание сочинений: В 16 т. М., 1979. Т. 1.
- Гумилев: *Гумилев Н. С.* Александр Блок. — Ночные часы. Четвертый сборник стихов. <и др.> // Аполлон. 1912. № 1. С. 69–73
- Данилов: Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977.
- Дмитриев: *Дмитриев М. А.* Московские элегии: Стихотворения. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1985.
- Добролюбов: *Добролюбов А. М.* Из Книги невидимой. Berkley, 1983.
- Есенин: *Есенин С.* Полное собрание сочинений: В 7 т. М., 1995–2002.
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959.
- Иванов: *Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений: В 4 т. Брюссель, 1971–1987.
- Карамзин: *Карамзин Н. М.* История Государства Российского: XII томов в 3-х книгах. М., 2002. Кн. 3.

- Критика: Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. М., 2003.
- Кузмин: *Кузмин М. А.* Стихотворения. СПб., 2000.
- Кузмин 1912: Анна Ахматова. Вечер. [М. Кузмин — предисловие]. СПб., 1912.
- Лесман: Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. Аннотированный каталог. М., 1989.
- Майков: *Майков А. Н.* Избранные произведения. Л., 1977.
- Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. М., 2009–2011.
- Мельников-Печерский: *Мельников П. И. (Андрей Печерский)* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1963.
- Мережковский: *Мережковский Д. С.* Собрание стихотворений. СПб., 2000.
- Москва: Москва-Петербург: *Pro et contra.* М., 2000.
- Некрасов: *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1981–2000. Т. 2.
- Парнок: *Парнок С.* Собрание стихотворений. СПб., 1998.
- Пастернак: *Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 1991.
- Прево: *Прево А.-Ф.* История кавалера де Грие и Манон Леско. М., 1978.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1959–1962.
- Розанов: *Розанов В. В.* Война 1914 года и русское возрождение. Пг., 1915.
- Садовников: *Садовников Д. Н.* Песня // Песни и романсы русских поэтов. М.; Л., 1965.
- Толстой: *Толстой А. К.* Смерть Иоанна Грозного; Царь Федор Иоаннович; Царь Борис; Стихотворения. М., 1988.
- Тютчев: *Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. М., 2002–2004.

Исследования

- Барышникова-Спроге: *Барышникова Т., Спроге Л.* «Седой венецианский лев»: *locus et motus* в творчестве Марины Цветаевой // *Philologia: Рижский филологический сборник.* Рига, 2000. Вып. 3. С. 116–122.
- Бахтин: *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986.
- Белякова 1999: *Белякова И. Ю.* Лексико-семантические изменения в словаре М. Цветаевой в конце 10-х гг. // Борисоглебье Марины Цветаевой: Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1998 г.): Сб. докладов. М., 1999. С. 149–153.
- Белякова 2001: *Белякова И. Ю.* «Стихи о предках» М. Цветаевой и С. Парнок: структура и семантическое наполнение // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы её сочинений: Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–13 октября 2000 года): Сб. докладов. М., 2001. С. 158–166.
- Белякова 2008: *Белякова И. Ю.* Концепт «пути» в поэзии Марины Цветаевой // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 3. С. 144–149.
- Богомоллов 1989: *Богомоллов Н. А.* «Таким я вижу облик Ваш и взгляд». Эл. ресурс: [<http://www.akhmatova.org/articles.php?id=89>]
- Богомоллов 2011: *Богомоллов Н. А.* Вокруг «серебряного века»: статьи и материалы. М., 2011.

- Боровикова 2002: *Боровикова М.* Марина Цветаева и петербургские поэты: Дисс. на соискание ученой степени *Magister atrium*. Тарту, 2002.
- Боровикова 2010: *Боровикова М. В.* «Стихи о Москве» Марины Цветаевой: о некоторых источниках образности цикла // *Сop amoge: Историко-филологический сборник в честь Любви Николаевны Киселевой*. М., 2010. С. 36–52.
- Боровикова 2011: *Боровикова М. В.* Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х – 1910-х годов). Тарту, 2011.
- Боровикова 2012: *Боровикова М. В.* Национальность поэта: об этнонимах в лирике М. Цветаевой нач. 1920-х гг. // «Идеологическая география» Российской Империи: пространство, границы, обитатели. Тарту, 2012. С. 538–551.
- Быстрова: *Быстрова Т.* «Стихи о Москве» Марины Цветаевой: К вопросу о формировании московского цикла.
Эл. ресурс: [http://www.ut.ee/cno/dno/140302_chitat.html#b2]
- Быстрова 2003: *Быстрова Т. А.* Москва — женщина (на материале циклов «Стихи о Москве» и «Москве» // Марина Цветаева. Эпоха. Культура. Судьба: Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция: Сб. докладов. М., 2003. С. 292–293.
- Быстрова 2007: *Быстрова Т. А.* Марина Цветаева и роман Ж. де Сталь «Коринна, или Италия»: к комментарию двух стихотворений Цветаевой // *Вестник российского государственного гуманитарного университета*. 2007. № 7. С. 147–152.
- Быстрова 2010: *Быстрова Т. А.* Путешествие в Италию с Мариной Цветаевой. М., 2010.
- Бройтман: *Бройтман С. Н.* М. Цветаева и А. Блок // *Новый филологический вестник*. 2005. № 1. С. 7–37.
- Видгоф: *Видгоф Л. М.* Москва Мандельштама. М., 2006.
- Войтехович 2004: *Войтехович Р. С.* Стихия и число в композиции цветаевских сборников // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой: XII Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–11 октября 2004 года): Сб. докладов. М., 2005. С. 281–307.
- Войтехович 2006: *Войтехович Р. С.* «Имя твое — птица в руке»: из чего сделаны стихи Цветаевой // *Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века*. Тарту, 2006. С. 54–66.
- Войтехович 2008: *Войтехович Р. С.* Цветаева и античность. М., 2008.
- Войтехович 2010: *Войтехович Р. С.* Имя адресата в поэзии М. Цветаевой // *Поэтика и фоностилистика. Бриковский сборник. Выпуск 1. Материалы международной научной конференции «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностилистика» (Московский государственный университет печати, Москва, 10–12 февраля 2010 года)*. М., 2010. С. 277–284.
- Войтехович 2010-а: *Толмачев В. М., Войтехович Р. С., Зиновьева А. Ю., Островская Е. С., Ранчин А. М., Ревзина О. Г., Скляр О. Н.* Лирический цикл «Куст» М.И. Цветаевой: семь разборов // *Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Филология*. М., 2010.
- Войтехович 2012: *Войтехович Р. С.* Польская гордыня и татарское иго в стихах Цветаевой к Ахматовой // «Идеологическая география» Российской Империи: пространство, границы, обитатели. Тарту, 2012. С. 514–537.
- Гаспаров 1984: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984.

- Гаспаров 1992: *Гаспаров М.* От поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М. Л. Избранные статьи: о стихе, о стихах, о поэтах. М., 1995. С. 307–315.
- Гёльц: *Гёльц К.* Путешествия во время Гражданской войны: дневниковая проза Марины Цветаевой // Беглые взгляды: Новое прочтение русских тревелогов первой трети XX века: Сб. статей. М., 2010. С. 82–106.
- Голицына 1985: *Голицына В. Н.* М. Цветаева о А. Блоке (Цикл «Стихи к Блоку»): (Статья 1) // Мир А. Блока: Блоковский сборник (V). Тарту, 1985. С. 113–125.
- Голицына 1989: *Голицына В. Н.* М. Цветаева об Ал. Блоке: (Цикл «Стихи к Блоку») // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова. Тарту, 1989. С. 99–113.
- Гончарова: *Гончарова Н. А.* Мифология Имени М. Цветаевой. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Барнаул, 2006.
- Гречишкин: *Волошин М. А.* Лики творчества. Л., 1989 [Коммент. С. Гречишкина к статье «Чему учат иконы». С. 682–683].
- Дарвин: *Дарвин М.* Художественная циклизация в постсимволистском сознании А. Белого // Постсимволизм как явление культуры: Материалы междунар. конференции. М., 2003. С. 53–57.
- Дедюхина: *Дедюхина Л. Н.* «Стихи к Блоку» М. Цветаевой // Acta academiae Paedagogicae Argensis. Nova series. Eger, 1982. Т. XVI.
- Дмитриев: *Дмитриев П. В.* «Аполлон» (1909–1918) Материалы из редакционного портфеля. СПб., 2009.
- Душенко: *Душенко К.* ORLOWSKI J. Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej: Od wieku XVIII do roku 1917. Warszawa.
Эл. ресурс: [http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/5/zarkn.html]
- Ельницкая: *Ельницкая С.* Поэтический мир Цветаевой: конфликт лирического героя и действительности. WSA, Sdb. 30. Wien, 1990.
- Жоги́на 2001: *Жоги́на К. Б.* «Поэтика имени» М. И. Цветаевой // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы её сочинений: Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–13 октября 2000 года): Сб. докладов. М., 2001. С. 276–290.
- Жоги́на 2002: *Жоги́на К. Б.* «Я столько раз хотела жить и столько умереть!» (Тема смерти в ранних стихотворениях Марины Цветаевой) // На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–12 октября 2001 года): Сб. докладов. М., 2002. С. 346–363.
- Жолковский 2003: *Жолковский А. К.* Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты (Материалы к теме) // Эткиндовские чтения I: Сборник статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинды (27–29 июня 2000). СПб., 2003. С. 250–271.
- Жолковский 2011: *Жолковский А. К.* Между могилой и памятником. Заметки о финале ахматовского «Реквиема» (1940) // От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М., 2011. С. 114–142.
- Жолковский 2005: *Жолковский А. К.* Избранные статьи по русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005.
- Зайонц: *Зайонц Л. О.* История слова и понятия «провинция» в русской культуре. Russian Literature LIII, 2003. С. 307–330.
- Зубова 2004: *Зубова Л. В.* Цикл Марины Цветаевой «Скифские» — послание Борису Пастернаку // «Чужбина, родина моя!»: Эмигрантский период жизни и

- творчества Марины Цветаевой: XI международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–12 октября 2003 года): Сб. докладов. М., 2004. С. 265–273.
- Зубова 1980: *Зубова Л. В.* Семантика художественного образа и звука в стихотворении М. Цветаевой из цикла «Стихи к Блоку» // Вестник Ленинградского университета. Сер. 2. 1980. № 2. С. 55–61.
- Зубова 1985: *Зубова Л. В.* Традиции стиля «Плетения словес» у Марины Цветаевой («Стихи к Блоку», 1916–1921 гг., «Ахматовой», 1916 г.) // Вестник Ленинградского университета. 1985. № 9. С. 47–52.
- Зубова 1989: *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., 1989.
- Зубова 1996: *Зубова Л. В.* О языке фольклорных поэм Марины Цветаевой // *Meddelanden från slaviska institutionen*. 32. Stockholm, 1996.
- Зубова 1999: *Зубова Л. В.* Язык поэзии Марины Цветаевой: (Фонетика, словообразование, фразеология). СПб., 1999.
- Идеологическая география: «Идеологическая география» Российской Империи: пространство, границы, обитатели. Тарту, 2012.
- Карлсон: *Карлсон И.* Невидимый град: Легенда о граде Китеже и русская литература конца XIX – первой половины XX века. Göteborg, 2007.
- Кириченко: *Кириченко Е. И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. М., 1997.
- Киришбаум: *Киришбаум Г.* «Валгаллы белое вино...» Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М., 2010.
- Комолова: *Комолова Н. П.* Италия Марины Цветаевой. Взгляд историка. М., 2007.
- Коркина 1990: *Коркина Е. Б.* Поэмы М. Цветаевой: Единство лирического сюжета. Л., 1990.
- Коркина 1994: *Коркина Е. Б.* Поэтическая трилогия Марины Цветаевой (Вместо предисловия) // Цветаева М. Поэмы: 1920–1927 / Вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. Е. Б. Коркиной. СПб., 1994.
- Костеневич, Семенова: *Костеневич А., Семенова Н.* Матисс в России. М., 1993.
- Кочеткова: *Кочеткова Г. К.* Дом Цветаевых. Иваново, 1993.
- Кудрова: *Кудрова И.* Путь комет: Жизнь Марины Цветаевой. СПб., 2002.
- Кудрявцева 1998: *Кудрявцева Е. Л.* Три Москвы Марины Цветаевой. Динамика номинации // «...Все в груди слилось и спелось»: Пятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–10 октября 1997 года): Сб. докладов. М., 1998. С. 152–163.
- Кудрявцева 1999: *Кудрявцева Е. Л.* Лексический повтор как мотив и как принцип лирической циклизации // Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–11 октября 1998 г.): Сб. докладов. М., 1999. С. 236–246.
- Кулешов: *Кулешов Е. В.* Провинциальные святые // Русская провинция: миф — текст — реальность. М., СПб., 2000. С. 70–74.
- Лакофф: *Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: Сборник. М., 1990. С. 387–415.
- Лекманов 2000: *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
- Лекманов 2003: *Лекманов О. А.* Жизнь Осипа Мандельштама. СПб., 2003.
- Лекманов 2006: *Лекманов О. А.* О трех акмеистических книгах: М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам. М., 2006.

- Лекманов 2008: *Лекманов О. А.* Книга стихов.
Эл. ресурс: [<http://www.trediakovsky.ru/content/view/229/41>]
- Леннквист: *Леннквист Б.* Биография и текст. Разбор стихотворения «Бабушке» // День поэзии Марины Цветаевой. Abo / Turku, 1997.
- Лескинен: *Лескинен М. В.* Поляки и финны в российской науке второй половины XIX в.: «другой» сквозь призму идентичности. М., 2010.
- Летопись: Летопись жизни и творчества М. И. Цветаевой: [В 3 ч.] Часть I: 1892–1922 / Сост. Е. Б. Коркина. М., 2012.
- Лосская: *Лосская В. К.* Песни женщин: Анна Ахматова и Марина Цветаева в зеркале русской поэзии XX века. М.; Париж, 1999.
- Лотман 1984: *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. 18. Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 664: Семиотика города и городской культуры. Тарту, 1984. С. 30–45.
- Лотман 1993: *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993.
- Лотман 2005: *Лотман Ю. М.* О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб., 2005.
- Лубяникова: *Лубяникова Е. И.* О неизданной книге М. И. Цветаевой «Современникам» (Москва, 1921) // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой: XII международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–11 октября 2004 г.): Сб. докладов. М., 2005. С. 435–446.
- Магомедова 1997: *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.
- Мейкин: *Мейкин М.* Марина Цветаева: Поэтика усвоения. М., 1997.
- Мещерякова: *Мещерякова И. А.* Библейские мотивы в поэзии М. Цветаевой (Дисс... кандидата филологических наук). М., 2000.
- Мицц: *Мицц З. Г.* Александр Блок и русские писатели. М., 2000.
- Михайлова: *Михайлова К.* О семантике странствующего певца-нищего в славянской народной культуре // Язык культуры: Семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). М., 2004. С. 138–163.
- Мнухин: *Мнухин Л.* «Листки для детского чтения» и детские книги в оформлении сестры Иоанны (Рейтлингер).
Эл. ресурс: [<http://www.artz.ru/download/1805097769/1804856792/8>].
- Нива: *Нива Ж.* Христианство и символизм от Пегги до Матери Марии // Пути искусства Paths in art: Символизм и европейская культура XX века: материалы конференции, Иерусалим, 2003. М., 2008. С. 59–67.
- Общая риторика: *Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др.* Общая риторика. М., 1986.
- Одесский: *Одесский М. П.* Столичное / провинциальное в русской агиографии // Русская провинция: миф — текст — реальность. М.; СПб., 2000. С. 156–163.
- Осипова: *Осипова Н. О.* Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. Киров, 2000.
- Осипова О.: *Осипова О. В.* Образ поэта в диалоге М. Цветаевой и А. Блока // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 74–1. С. 375–379.
- Панова: *Панова Л.* Стихи о Москве М. Цветаевой и О. Мандельштама: два образа города — две поэтики — два художественных мира // Wiener slawistischer Almanach. 45. Wien, 2000. С. 47–74.

- Пащенко 2008: *Пащенко М.* «Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 145–182.
- Пащенко 2011: *Пащенко М.* Проблема «Китежского текста» и «Инония» Есенина // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 9–58.
- Прокофьева: *Прокофьева В. Ю.* Концепт «Москва» в поэзии «серебряного века» в его лексическом представлении // Вестник СамГУ. 2004. № 1 (31). С. 170–178.
- Пустыгина: *Пустыгина Н. Г.* «Трагедия творчества» (А. Блок и роман А. Белого «Серебряный голубь») // Toronto Slavic Quarterly. № 18. Fall 2006.
Эл. ресурс: [<http://www.utoronto.ca/tsq/18/pustygina18.shtml>].
- Ракуша: *Ракуша И.* Над-национальность поэта: Цветаева и Рильке // Одна или две русских литературы? Международный симпозиум, созданный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской Академией Славистики. Женева, 13–14–15 апреля 1978. Лозанна, 1981. С. 31–40.
- Ревзина 1995: *Ревзина О. Г.* Марина Цветаева // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идеостилей. М., 1995. С. 305–363.
- Ревзина 1999: *Ревзина О. Г.* Самосознание Марины Цветаевой в борисоглебский период // Борисоглебье Марины Цветаевой: Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1998 г.): Сб. докладов. М., 1999. С. 104–110.
- Ревзина 2006: *Ревзина О. Г.* Память и язык // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. Вып. 10. С. 10–24.
- Ревзина 2009: *Ревзина О. Г.* Безмерная Цветаева. М., 2009.
- Романс: Современная баллада и жестокий романс / Сост. С. Адоньева, Н. Герасимова. СПб., 1996.
- Ронен: *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002.
- Саакянц: *Саакянц А. А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997.
- Сегал: *Сегал Д., Сегал (Рудник) Н.* К типологии русских литературных альманахов и сборников первой четверти XX века // От Кибирова до Пушкина: сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М., 2011. С. 476–549.
- Скрипова: *Скрипова О. А.* Оппозиция «Самозванец — царь» в книге М. Цветаевой «Версты» // Филологический класс. 2012. № 2. С. 46–50.
- Словарь: Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т. / Сост. И. Ю. Белякова, И. П. Оловянникова, О. Г. Ревзина. М., 1996–2004.
- Соболевская: *Соболевская Е. К.* «Стихи к Блоку» М. Цветаевой как поминальный жанр // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Иваново, 1998. Вып. 3. С. 113–123.
- Спроге: *Спроге Л. В.* Русская поэзия и проза 20 века: эпоха символизма и эмиграции. Рига, 2009.
- Суни: *Суни Т.* Композиция «Крысолова» и мифологизм М. Цветаевой. Helsinki, 1996.
- Тименчик 1972: *Тименчик Р. Д.* «Анаграммы» у Ахматовой // Материалы XXVII науч. студ. конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1972. С. 78–79.
- Тименчик 1984: *Тименчик Р. Д.* «Поэтика Санкт-Петербурга» эпохи символизма / постсимволизма // Труды по знаковым системам. 18. Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 664: Семиотика города и городской культуры. Тарту, 1984. С. 117–124.

- Тименчик 1989: *Тименчик Р. Д.* Послесловие // Ахматова А. Десятые годы: В 5 кн. / Сост. и примеч. Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова. М., 1989.
Эл. ресурс: [<http://www.akhmatova.org/articles/timenchik11.htm>].
- Тименчик 2004: *Тименчик Р. Д.* Рождение стиха из духа прозы: «Комаровские кроки» Анны Ахматовой // *Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60. Geburtstag.* Hamburg, 2004. С. 541–561.
- Тименчик 2006: *Тименчик Р. Д.* Повороты темы.
Эл. ресурс: [<http://www.lechaim.ru/ARHIV/171/timenchik.htm>].
- Топоров: *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.
- Фазолини: *Фазолини М.* Русский провинциальный экстерьер (на материале произведений В. А. Соллогуба) // *Русская провинция: миф — текст — реальность.* М.; СПб., 2000. С. 227–231.
- Фарыно: *Фарыно Е.* «Бессонница» Марины Цветаевой (Опыт анализа цикла) // Слово.ру: балтийский акцент. 2011. № 3–4. С. 259–302.
- Цеханская: *Цеханская К. В.* Иконопочитание в русской традиционной культуре. М., 2004.
- Цивьян 2001: *Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. СПб., 2001.
- Цикл: Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. М., 2003.
- Швейцер: *Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992.
- Шевеленко 1990: *Шевеленко И. Д.* Марина Цветаева в 1911–1913 годах: формирование авторского самосознания // Блоковский сборник XI. Тарту, 1990.
- Шевеленко 1994: *Шевеленко И. Д.* К истории евразийского раскола 1929 г. // Темы и вариации. Сборник статей к 50-летию Лазаря Флейшмана. Stanford, 1994. С. 376–384.
- Шевеленко 2002: *Шевеленко И. Д.* Литературный путь Цветаевой. М., 2002.
- Шевеленко 2005: *Шевеленко И. Д.* Модернизм как архаизм: национализм, русский стиль и архаизирующая эстетика в русском модернизме // *Wiener slawistischer Almanach.* 56. München, 2005. С. 141–183.
- Шевеленко 2006: *Шевеленко И. Д.* «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи:* В 2 ч. Тарту, 2006. Ч. 2. С. 259–281.
- Шевеленко 2009: *Шевеленко И. Д.* Империя и нация в воображении русского модернизма // *Ab Imperio.* 2009. № 3. С. 171–206.
- Шешунова: *Шешунова С. В.* Град Китеж в русской литературе: парадоксы и тенденции // *Известия РАН. Серия литературы и языка.* 2005. Т. 64. № 4. С. 12–23.
- Шруба: *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов. М., 2004.
- Bott: *Bott Marie-Luise.* Studien zu Marina Cvetaevas Poem “Krysolov”: Rattenfänger- und Kitež-Sage // *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien.* Wien, 1981. S. 87–112. *Wiener Slawistischer Almanach* Sbd. 3.
- Burkhart: *Burkhart Dagmar.* Spatial concepts in the poetry of Anna Achmatova and Marina Cvetaeva // *Russian Literature.* 2002. Vol. LI. P. 145–160.
- Forrester: *Forrester Sibelan.* Bells and Cupolas: The Formative Role of the Female Body in Marina Tsvetaeva’s Poetry // *Slavic Review.* Vol. 51. No. 2 (Summer, 1992). P. 232–246.

- Hasty: *Hasty Olga Peters*. Tsvetaeva's Onomastic Verse // *Slavic Review*. Vol. 45, No. 2 (Summer, 1986). P. 245–256.
- Heretz: *Heretz Leonid*. Russia on the Eve of Modernity: Popular Religion and Traditional Culture Under the Last Tsars. Cambridge, 2010.
- Hubbs: *Hubbs Johanna*. Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture. Indiana University Press, 1993.
- Karlinsky: *Karlinsky Simon*. Marina Cvetaeva: Her Life and Art. Berkly; Los Angeles: University of California Press, 1966.
- Kemball: *Kemball Robin*. Innovatory Faetures of Tsvetaeva's Lyrical Verse // *Russian Literature and Criticism: Selected Papers from the Second World Congress for Soviet and East European Studies*. Berkley, 1982. P. 79–100.
- Ossipow Cheang: *Ossipow Cheang Sarah*. The generic intertext of psalms in the poetry of Marina Tsvetaeva (1892–1941). University of Nottingham. 2008.
- Pankenier: *Pankenier Sara*. Reborn in a Reappropriation of Creation: Marina Tsvetaeva's "Po nagoriiam" // *The Slavic and East European Journal*. Vol. 48, No. 4 (Winter, 2004). P. 607–626.
- Poole: *Poole Randall Allen*. Religion, War, and Revolution: E. N. Trubetskoi's Liberal Construction of Russian National Identity, 1912–20 // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. Vol. 7. No. 2 (Spring, 2006) (New Series). P. 195–240.
- Tarasov: *Tarasov Oleg*. The Russian Icon and the Culture of the Modern: The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicolas II // *Experiment: A Journal of Russian Culture*. 2001. Vol. 7. P. 73–101.
- Vitins: *Vitins Ieva*. Mandel'shtam's Farwell to Marina Tsvetaeva: "Ne veria Voskresen'ia Chudu" // *Slavic Review*. Vol. 46, No. 2 (Summer, 1987). P. 266–280.
- Warren: *Warren Sarah*. Crafting Nation: The Challenge to Russian Folk Art in 1913 // *Modernism/modernity*. Vol. 16, No. 4 (November, 2009). P. 743–765.
- Weeks: *Weeks Theodore R*. Nation and State in Late Imperial Russia: Nationalism and Russification on the Western Frontier, 1863–1914. Illinois, 2008.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Полный список текстов книги с дополнительной сквозной нумерацией сегментов, циклов и нециклов (римскими цифрами), и текстов (арабскими цифрами) с указанием объема каждого сегмента — для экспликации пропорций, коррелирующих и с тематическим составом книги:

[I. 21 стихотворение]

- [1] «Отмыкала ларец железный...»
- [2] «Посадила яблоньку...»
- [3] «К озеру вышла. Крут берег...»
- [4] «Никто ничего не отнял!...»
- [5] «Собирая любимых в путь...»
- [6] «Ты запрокидываешь голову...»
- [7] «Откуда такая нежность?...»
- [8] «Разлетелось в серебряные дребезги...»
- [9] «Не сегодня-завтра растает снег...»
- [10] «Голуби реют серебряные, растерянные, вечерние...»
- [11] «Еще и еще песни...»
- [12] «Не ветром ветреным — до — осени...»
- [13] «Гибель от женщины. Вот знак...»
- [14] «Приключилась с ним странная хворь...»
- [15] «Устилают — мои — сени...»
- [16] «На крыльцо выхожу — слушаю...»
- [17] «В день Благовещенья...»
- [18] «Канун Благовещенья...»
- [19] «Четвертый год...»
- [20] «За девками доглядывать, не скис...»
- [21] «Димитрий! Марина! В мире...»

[II. 9 стихотворений]

Стихи о Москве

- [22] 1. «Облака — вокруг...»
- [23] 2. «Из рук моих — нерукотворный град...»
- [24] 3. «Мимо ночных башен...»
- [25] 4. «Настанет день — печальный, говорят!...»
- [26] 5. «Над городом, отвергнутым Петром...»
- [27] 6. «Над синевою подмосковных рощ...»
- [28] 7. «Семь холмов — как семь колоколов!...»
- [29] 8. «Москва! — Какой огромный...»
- [30] 9. «Красною кистью...»

[III. 10 стихотворений]

- [31] «Говорила мне бабка лютая...»
- [32] «Да с этой львиною...»
- [33] «Веселись, душа, пей и ешь!...»
- [34] «Всюду бегут дороги...»
- [35] «Люди на душу мою льстятся...»
- [36] «Коли милым назову — не соскучишься!...»
- [37] «Обвела мне глаза кольцом...»
- [38] «В оны дни ты мне была, как мать...»
- [39] «Я пришла к тебе черной полночью...»
- [40] «Продаю! Продаю! Продаю!...»

[IV. 8 стихотворений]

Стихи к Блоку

- [41] 1. «Имя твое — птица в руке...»
- [42] 2. «Нежный призрак...»
- [43] 3. «Ты проходишь на Запад Солнца...»
- [44] 4. «Зверю — берлога...»
- [45] 5. «У меня в Москве — купола горят!...»
- [46] 6. «Думали — человек!...»
- [47] 7. «Должно быть — за той рощей...»
- [48] 8. «И тучи оводов вокруг равнодушных кляч...»

[V. 1 стихотворение]

- [49] «Руки люблю...»

[VI. 11 стихотворений]

Стихи к Ахматовой

- [50] 1. «О, Муза плача, прекраснейшая из муз!...»
- [51] 2. «Охватила голову и стою...»
- [52] 3. «Еще один огромный взмах...»
- [53] 4. «Имя ребенка — Лев...»
- [54] 5. «Сколько спутников и друзей!...»
- [55] 6. «Не отстать тебе! Я — острожник...»
- [56] 7. «Ты, срывающая покров...»
- [57] 8. «На базаре кричал народ...»
- [58] 9. «Златоустой Анне — всяя Руси...»
- [59] 10. «У тонкой проволоки над волной овсов...»
- [60] 11. «Ты солнце в выси мне застишь...»

[VII. 7 стихотворений]

- [61] «Руки даны мне — протягивать каждому обе...»
- [62] «Белое солнце и низкие, низкие тучи...»
- [63] «В огромном городе моем — ночь...»

[64] «После бессонной ночи слабеет тело...»

[65] «Нынче я гость небесный...»

[66] «Вдруг вошла...»

[67] «Искательница приключений...»

[VIII. 3 стихотворения]

Даниил

[68] 1. «Села я на подоконник, ноги свесив...»

[69] 2. «Наездницы, развалины, псалмы...»

[70] 3. «В полнолуние кони фыркали...»

[IX. 14 стихотворений]

[71] «Сегодня ночью я одна в ночи...»

[72] «Не моя печаль, не моя забота...»

[73] «Нежно-нежно, тонко-тонко...»

[74] «Черная как зрачок, как зрачок сосущая...»

[75] «Бог согнулся от заботы...»

[76] «И другу на руку легло...»

[77] «И не плача зря...»

[78] «Целую червонные листья и сонные рты...»

[79] «Погоди, дружок!..»

[80] «Кабы нас с тобой да судьба свела...»

[81] «Каждый день все кажется мне: суббота!...»

[82] «По дорогам, от мороза звонким...»

[83] «Кто спит по ночам? Никто не спит...»

[84] «Вот опять окно...»

Vene teema Marina Tsvetajeva kogumikus “Verstad. Luuletused. I osa” (1922)

KOKKUVÕTE

Käesolev väitekiri on pühendatud Marina Tsvetajeva 1916. a kogumikule “Verstad I” (Марина Цветаева. Версты. Стихи. Выпуск I. Москва, 1922). Töö **sissejuhatuses** põhjendatakse teema valikut ning aktuaalsust. Ülalnimetatud kogumiku tähtsus Tsvetajeva loomingus varieerub määratlusest *первая по-настоящему «взрослая» книга Цветаевой* (Tsvetajeva esimene päris “täiskasvanud” raamat) (Viktoria Schweitzer) kuni *лучшая поэтическая книга Цветаевой* (Tsvetajeva parim luuleraamat) (Elena Korkina). Tsvetajeva lüürika muutumises on 1916. a luuletustel ühtaegu nii murranguline kui ka vahepealne positsioon. Tsvetajeva eitab autobiografismi naiivseid vorme, kuid pole veel piisavalt küps reageerima päevakajalistele poliitilistele sündmustele. Analüüsitavates tekstides on ilmasõda vaid kaudselt tajutav (olukord muutus pärast 1917. a katastroofi).

Väitekirjas käsitletakse põhjalikult kogumiku “Verstad I” loomislugu, kasutades selleks nii avaldatud materjale kui ka arhiiviallikaid: alates esialgsest kavandist 1916. a keskpaigal kuni avaldamiseni 1922. a. Raamatu struktuuri vaadeldakse laias autorikontekstis – kaasatakse teistes luuletsükklites ning kogumikes ilmunud 1916. a tekste nende taaspublitseeritud kujul, arvestades seejuures tekstide mustandeid ning paljude luuletuste hilisemaid puhtandeid.

Kogumik “Verstad I” koosneb 84 tekstist, mille täielik nimekiri on esitatud Lisas. Need luuletused on kirjutatud ajavahemikul jaanuarist kuni detsembrini 1916. a. Need on oma sisult erinevad, kuid 1921. a määratleb Tsvetajeva kogumiku põhisisu kui “Luuletused Venemaast” («Стихи о России»). Kuna luuletuste sisu väljub ilmselgelt autoripoolse määratluse raamidest, siis vajab lahendamist teoreetiline küsimus teema laia semantilise välja ahendamise reeglite kohta: millega oli õigustatud taoline kitsendav määratlus? Analüüsitava kogumiku materjalide põhjal probleemile kirjandusloolises võtmes lahenduse leidmine võib omada tulevikus üldteoreetilist väärtust.

Läbiviidud uurimistöö näitas, et “Venemaa” teema üldistamine osutus võimalikuks kahel põhjusel: a) “vene / Vene” temaatika oli uus ning täitis varasema loomingu taustal distinktiivse tunnuse rolli; b) “vene / Vene” temaatika koondus Marina Tsvetajeva loomingus 1916. a esimesse, produktiivsemasse poolaastasse ning tähistas seeläbi selle aasta loomingu viljakamat poolt. Keerulisust lisab asjaolu, et teisel poolaastal väheneb järsult tekstide küllastumus “vene” teemaga, mis ei ole aga Tsvetajevale takistuseks luuletuste märkimisväärse osa lisamisel kogumikku “luuletustest Venemaast”. On tõenäoline, et Tsvetajeva enda ettekujutus Venemaast võimaldas teatud määral heterogeensust (polükultuursust).

Järgides terminoloogilist mudelit, mida rakendavad Kirill Taranovski, Heinrich Kirschbaum jt (vrd “saksa teema”, “itaalia teema” jne), on Tsvetajeva poolt

kasutatud väljend “luuletused Venemaast” käesolevas väitekirjas asendatud mõistega “vene teema”. Mõiste “vene teema” ei ole samane “Vene(maa) teemaga”. Nagu selgub analüüsi käigus, siis on Tsvetajeva suuremal määral silmas pidanud vene teemat, kuid seejuures on luuletaja jaoks oluline teema ruumiline aspekt ja (selle) mitte eriti range side etnilise aspektiga.

“Vene teema” all on silmas peetud mitmetasandiliste tekstielementide keerulist kooslust, mis moodustavad seose “vene” elementide etno-geograafilise kompleksiga nii tähistatava plaanis kui ka konnotatiivsete tähenduste tasandil tähistaja plaanis, nt meetrika tasandil. Käesolev väitekirj ei sisalda kogumiku ülevaatliliku värsiõpetuslikku analüüsi, kuid mõningate luuletuste («За девками доглядывать, не скис...», «Димитрий! Марина! В мире...», «Всюду бегут дороги...») analüüsimisel osutatakse tähelepanu ka “vene” stiili taasloomise meetrilis-rütmilistele vahenditele.

“Vene” elementide kompleks on äärmiselt subjektiivne autoriti varieeruv kategooria. Selle kompleksi piiride rekonstrueerimine Marina Tsvetajeva poetilises maailmas kuulus käesoleva väitekirja esmajärguliste ülesannete hulka. “Vene teema” analüüs eeldab uurimistöö läbiviimist võtmekujundite ning — motiivide valdkonnas. Osa neist on kinnistunud “vene teema” juurde; osa — neutraalsed, kuid “vene teemaga” ühilduvad ning osa on “vene teemaga” ühildumatud, kuid autori tahtel sellega siiski kombineeritavad.

Vene teema elemendid ilmnevad teksti struktuuri erinevatel tasanditel:

- 1) ruumilis-ajaline organiseeritus;
- 2) mõistete tesaurus (objektide maailm);
- 3) faabula ja süžee (tegelaskujude struktuur, faabulate tüübid);
- 4) keel (stilistika);
- 5) värs;
- 6) kontekst (tsitaatide kiht);
- 7) žanr (stiliseeringud).

Esimesed kolm tasandit (1–3) loovad *Tsvetajeva Venemaa* kujundi (peamised parameetrid, atribuudid ning protsessid). Järgmised kaks tasandit (4–5) iseloomustavad selle kujundi mõju autori poetilisele ja värsiloomelisele keelekasutusele. Viimased kaks tasandit (6–7) viitavad autori poolt kujundi loomisel rakendatud kirjanduslikele ressurssidele.

Teaduskirjanduses on pööratud tähelepanu poola, saksa ja itaalia rahvusteedmadele Tsvetajeva loomingus. Loomulikult on ka vene teema erinevad aspektid olnud teadusliku analüüsi objektiks, kuid senini puuduvad tööd, milles seda teemat oleks vaadeldud paljude eritasandiliste ja heterogeensete elementide (nt rahvaluule, ajalugu, uskumused jne) kogususest. See on seotud “vene” piiritlemisega “veneluses”: mitte iga oma keelelt ja aineselt vene tekst ole kommunikatiivselt orienteeritud oma venesuse eksplikatsioonile — selle väljendamine vajab mõningast eemaldumist teemast ja keelest, neile teatud eksootilisuse lisamist.

Vene teema tärkamine ning arenemine Tsvetajeva loomingus toimus ajaloolis-kultuurilise konteksti väga tugeva mõju all. Püüd ületada Peeter I reformidest

tingitud rahvusliku kultuuri lõhestumist saavutas XX sajandi alguseks oma hari-punkti. Slavofiilide idee Vene messianismist korrespondeerib valitsevate ring-kondade katsetega taastada “rahvuslik traditsioon” ning patriootiliste meeleolu-de tõusuga Esimese maailmasõja algul. Just sel perioodil toimub vene kultuuris ja kunstis järjekordne keerd “traditsiooni välja mõtlemise” loos (Irina Shevelen-ko kontseptsioon).

Kirjanduses oli XX sajandi algul innustumus “vene” esteetika ja rahvuslike küsimustega ebahütlane, ulatudes üksikutest tekstidest, milles kasutati folkloori-ajaloolisi kujundeid, mahukate kogumike ning hoolikalt üles ehitatud kontsep-tsiioonideni. “Vana Venemaa” viimane, 1916. aasta paistab silma selle poolest, et Esimese maailmasõja aegsed hurraapatriootlikud meeleolud on möödunud, kuid rahvuslikkuse küsimus kirjanduses oli jätkuvalt kultuuriringkondade huvi-orbiidis. Just 1916. aastasse jääb Sergei Jessenini populaarsuse hüppeline tõus. Jessenin sisenes kirjandusse noore talupoja — “rahva” esindaja — ilmel. Sar-nastel asjaoludel pöördus vene teema poole ka Tsvetajeva, kes koos Jesseniniga kuulus ajakirja “Severnyje zapiski” («Северные записки») autoriteringi.

Modernismi raames tähistas “vene stiilile” osutatav tähelepanu (kirjan-dus)suuna teatud küpsust, mis suunas uudsuste otsingu vektori väliselt eksootili-suselt sisemisele. Ka Tsvetajeva läbis “võõramaa” veetluse katsumuse. See on ilmne tema esimeste raamatute põhjal, milles valitsevad vaimustus Prantsus-maast ning Napoleoni müüdist (iseloomulik on debüütkogumiku pühendamine Marie Bashkirtseff’vale, kes kogus tuntuks oma prantsusekeelse päevaraamatu ning kirjadega Maupassant’ile). Kuid ka pöördumine vene teema poole ei eral-danud Tsvetajeva luulet välismaisest kontekstist. Kaasaegses kirjanduses oli tõmme eksootika poole vaat et prevaleerivgi, mis on ilmne võõramaiste autori-maskide repertuaarist (kirjeldatud Roman Timenchiku poolt). Tsvetajeva vene teema eksisteerib 1916. a luules poola ja teiste teemade taustal.

Väitekiri koosneb kolmest peatükist. **Esimeses** peatükis *Kogumiku pealkirja topograafiline semantika* käsitletakse raamatu toponüümika iseloomustust. Ek-sisteeris vähemalt kolm võimalikku pealkirja varianti, kusjuures kõik neist säili-tasid topograafilise semantika ja “vene” koloriidi. “Verstad” ja “Ema-Verst” («Ма-терь-Верста») kutsuvad esile assotsiatsioonid avatud ruumi, teede ja vahemaaga; nimetuses “Linn-Kitež” («Китеж-град») on võimendatud aktsenti legen-daarsele ruumile, kadunud linnale. Püüdes selgitada pealkirja lõpliku valiku taga olevaid põhjusi, oletab väitekirja autor, et nimetuse “rahvuslik värving” on osa-liselt varjatud ruumilise semantikaga ning võimaldab liita kogumiku koosseisu need tekstid, mille rahvuslik komponent pole väljendatud ning mis on oma sisult “muurahvuslikud”: Tsvetajeva “verstad” ei haara ainult Venemaad (Boriss Pas-ternak on neid võrrelnud Swinburne’i “miilidega”).

Tsvetajeva võis kogumiku ühe, esialgu kavandatud pealkirja “Linn-Kitež” kõrvale jätta just selle liigse “venesuse” tõttu, mis muutis Kiteži kujundi popu-laarseks revolutsioonieelse “püha” Venemaa sümboliks nii emigrantide seas kui ka nõukogudemeelsete autorite loomingus (nt Jessenini poeem “Inonija” [«Ино-ния»]). Analüüsitava kogumikus korreleerub Kitežiga revolutsioonieelne Mosk-

va, nii nagu ka olukirjelduses “Prii sõit” («Вольный проезд» [1918, 1924]), kus Moskvat kõrvutatakse metafooriliselt linnaga, mis kirikukellade helina saatel uppus. Moskva on nimetatud kogumikus lähedane “kaotatud püha linna” idüllilise tooposega, mida on rõhutatud ka Peterburiga vastandamisel.

Võrreldes varasema perioodiga muutub 1916. a luules märgatavalt Tsvetajeva “Moskva topograafia”. Varajastes Tsvetajeva kogumikes on Moskva olmeperekondlik, mitte rahvuslik lookus. Suurimad objektid on tänavad ning kõige iidsemad ehitised — vanaisade ja vanaemade aegsed “majakesed”. Pühakojalikku, ajaloolist Moskvat peaaegu ei mainitud ning isegi kui see teksti sattus, siis oli suhtumine sellesse teistsugune. Nii kujutab luuletuses “Kremlis” (1908) ajalooline Moskva endast “keskaja pimedust” ja vene naise “orjasaatust”. 1916. a luuletustest kaovad “majakesed”, tänavad ja Tverskoi bulvar. Varasemalt “morn” Kreml muutub keskseks elemendiks kujundite süsteemis, milles leiavad koha ka tingimuslikud “mustuhat kirikut”, “seitse küngast” ja muud elemendid, mil pole midagi ühist Moskva tajumise isikliku kogemusega. See pole reaalne, vaid ideaalne Moskva — vene alge kehastus (Lada Panova kontseptsioon).

Olles vaadelnud erinevaid Moskva kujundit kogumikus “Verstad I” käsitlevaid kontseptsioone, mis rõhutavad selle traditsioonilisust (Irina Belyakova, Tatjana Bystrova, Lada Panova jt) on püütud määratleda, miks käsitati Tsvetajeva tekste Moskvast kui originaaltekste ning hiljem ka kui kanoonilisi tekste Moskvast. Kasutades oma kirjeldustes traditsioonilisi marker-elemente (kuplid, kirikud, seitse küngast, tsaaride hauakambrid jne) viis Tsvetajeva sisse kirjelduse rõhutatud subjektiivsuse, rollilüürika printsiibi (maskide kogumi), “pühaduse / patu” dialektika ning rea teisi tunnuseid, mis võimaldasid tajuda tema tekste kui midagi uut, spetsiifiliselt tsvetajevlikku.

Väitekirjas on eraldi käsitletud opositsiooni “pealinn — provints”, mis ei ole varasemalt olnud Tsvetajeva luule uurijate huviobjektiks. Provintsi ruumi jooned ilmnevad selgelt luuletuses «За девками доглядывать, не скис...», mida väitekirjas ka põhjalikult analüüsitakse. Tsvetajeva provints on koht, kus aeg justkui peatub, kus elu kulgeb ilma muutusteta, ühtedes ja samades dekoratsioonides, kus on tugevad patriarhaalsed meeolud, kuid kus aeg ajalt ilmuvad kangelannad, kes ihkavad välja pääsemist sellest rõhuvast ruumist.

Tsvetajeva “Luuletused Venemaast” pole kaugeltki mitte üleküllastunud spetsiifikast ega konkreetsusest ei reaalide, ega ka keele ja stiili tasandil. “Vene maailm” pannakse kokku väikesest hulgast elementidest, mis on luuleliselt liialdavad ja omandanud üldistava tähenduse. Sel moel nimetatakse Moskvat “hiiglaslikuks vaestemajaks” ja vene inimest “kodutuks” («Всяк на Руси — бездомный...»). Kuid “vaestemaja” on ajutine pelgupaik. Nende kujundite taga paikneb ettekujus vene inimesest kui rändajast. “Rändava” vene inimese kontseptsiooni võttis Tsvetajeva omaks nii maailma- kui ka vene kirjanduse vahendusel, projitseerides seda nii müstikute (Aleksandr Blok, Andrei Belõi) kui ka realistide (Maksim Gorki) loomingule.

Antud kogumikus kuuluvad vene teema põhimarkerite hulka ka kirikukoodi elemendid. Neid elemente analüüsitakse käesoleva väitekirja **teises peatükis**

Kirikukood kui vene koodi osa kogumikus “Verstad I” (sümboolika ja rituaalsed praktikad). Sellisteks on näiteks pühakodade ja ikoonide kujutised, palve kujutamine, jumalateenistuse ja rituaalide kirjeldamine, orienteeritus kirikukalendrile.

Väitekirja autor oletab, et üks peamisi dihhotoomiaid, mis määrab kogumiku väärtuste kokkupõrget, on “sakraalse” ning “ilmaliku” opositsioon. “Verstad I” “sakraalne” komponent realiseerub peamiselt õigeusuga seotud kujundite ja motiivide läbi. Lüüriline kangelanna pöördub sageli ikoonide poole, toob Moskva pühapaikade juurde “võõramaalasest külalise” ning iseloomustab Moskvat kui üleüldise lepituse ja rahupaika («Канун Благовещения...», «Разлетелось в серебряные дребезги...», «Из рук моих — нерукотворный град...», «Москва! Какой огромный...»).

Selles tähelepanus ikoonidele ning ikoonimetafoorikale on lisaks isiklikele faktoritele avaldunud ka “vanavene ikoonikirja avastamine” 1910. aastatel, mil ikoonid muutusid peamisteks rahvusliku traditsiooni ja vanavene kultuuri sümbooliteks, omamoodi vene hinge väljenduseks. Olulist rolli “ikoonikirja avastamisel” omistatakse “Vanavene kunsti näitusele” (1913), pärast mida hakkasid vanavene ikoonikirjast kõnelema paljud vene intelligentsi esindajad, sh ka Tsvetajeva lähiringkond — Maksimilian Vološin.

Kogumikus “Verstad I” muutuvad sakraalseks nii toimingud nimedega kui ka nime andmise komme. Nimele omistatakse saatust määrav tähendus: lüüriline kangelanna Marina omandab Maryna Mniszehi jooned («Димитрий! Марина! В мире...»). Laenates sümbolistlikust traditsioonist nime ülistamise kommet, vormistab Tsvetajeva selle hümnid või palve vormis (luuletustes Ahmatovale ja Blokile). Muuhulgas parafraseeritakse luuletuses «Ты проходишь на Запад Солнца...» palvet Phos Hilaron (vn «Свете тихий»). Kuid poeedi suhtumises nimesse ilmneb ka akmeismi (“adamismi”) kontseptsioon ning vene sektantide (nimeülistajate ja hlõstide) praktikast tuttavaid mudeleid. Kogumikus leiab ulatuslikult kasutust ka rahvaluules levinud metafoorilise nominalisatsiooni meetod (nt “luigepoeg”, “kotkapoeg”, “tuvi” jms). Tihti muutub struktuuri moodustavaks (oma päritolult muinasjutulik) valik “õige” ja “väär” nime (nime-tuse) vahel ning üheks selle teema lahendusvariandiks muutub “väär” nime transformatsioon “tõseks” (“usupeerimise” teema raames).

Kogumiku poeetilises maailmas mängitakse ümber mitte ainult ristimise kui nime andmise rituaal, mis markeerib elu (või mõne selle lõigu) algust, vaid ka matusetalitus, mis justkui teeb kokkuvõtte elust. Matuserituaali kirjeldus võib olla väga detailne ning võib olla esitatud kahel põhilisel kujul: a) kanoonilised õigeusklikud matused («Настанет день — печальный, говорят!...»); b) kaanonile mittevastav matusetalitus («Говорила мне бабка лютая...», «Да с этой львиною...», «Отмыкала ларец железный...» jne). Võimalik on ka vahepealne variant («Семь холмов — как семь колоколов...»).

Surma teema on üks raamatu “Verstad I” integreerivaid elemente. Nagu juba Irina Shevelenko on välja toonud, siis Tsvetajeva “matab” raamatus “Verstad I” märkimisväärse osa oma kangelastest, kusjuures tihti on need kangelased — noored inimesed. Luuletuses «За девками доглядывать, не скис...» on “noore

kadunukese” motiiv otseselt eksplitseeritud. Arvutused näitavad, et surma teema ühendab peaaegu pooli kogumikku kuuluvatest luuletustest (37 luuletust 84st). Umbes neljandik raamatust on seotud läbi lüürilise kangelanna surma. Koolnutenena kujutab Tsvetajeva ka elavaid: Aleksandr Bloki, Anna Ahmatovat ning iseenastki («Думали — человек!..», «Еще один огромный взмах...» jne).

Süžee situatsioonide erinevad tüübid, mida modelleeritakse erinevatele allikatele tuginedes, on esile kutsutud surma kirjeldamise erinevate mudelite poolt. Seal, kus tekst on lähedasem otsesele lausungile, on märgatav orienteeritus kirjanduslikele allikatele. Rollitekstides kujutatakse surma rituaalsetes vormides, aktualiseerub tsükllisuse, järgnevuse ning järeltulevale põlvkonnale traditsiooni edasi andmise idee. “Seadusetuse” tekstides on manalasse varisemine sama “seadusetu” kui elu, matused — ebakanoonilised ning stiililiseks “kammertoniks” muutub linnaromanss, millele taolised süžeed ongi iseloomulikud («Да с этой львиною...», «Говорила мне бабка лютая...», «Веселись, душа, пей и ешь...» jt). Senini pole teadlaste tähelepanu piisaval määral pälvinud luuletused, mis paiknevad rahvaluule- ja kirjandusliku traditsiooni piiril; mis on olnud oma-moodi “sillaks”, mida mööda Tsvetajeva oma rahvaluuleeksperimentideni liikus.

Eraldi peatükk on pühendatud “seadusetu” (lüürilise kangelanna üks pale) maski kompositsioonilisele funktsioonile. Kuuest luuletusest koosneva koopula analüüsi näitel on väitekirja autor püüdnud demonstreerida, et kogumiku tekstid võivad moodustada (luule)tsükklitele lähedasi ühtsusi, mida aga tsükklitena ei eraldata (vrd luuletuste grupiga “unetusest”, mis hiljem on Tsvetajeva poolt samanimeliseks tsüklikuks koondatud).

Kolmas peatükk *Piiripealsed situatsioonid: “võõra” adapteerimine kogumiku vene ruumis* on pühendatud “vene” ja “võõramaise” vastavuse keerulisele süsteemile raamatus “Verstad I”. Peatükis kirjeldatakse võõramaiste tegelaskujude vene konteksti sissekirjutamise situatsioone ning *vice versa*. Põhjalikult on analüüsitud ka kogumiku teise poole “derussifitseerimise” põhjusi.

Esimeses paragrahvis otsitakse vastust küsimusele, miks on Peterburi poeet — Tsvetajeva adressaate — tihtilugu kirjeldatud kui “võõramaalasi”. Esmajärjekorras seostatakse seda nende modernistliku traditsiooni raames loodud autori-müütidega. Tsvetajeva on hiljem osutanud sellele traditsioonile oma esseistikas:

Бальмонт — заморье, Брюсов — все истории, кроме русской, ранний Блок — Незнакомка, запад; Золото в лазури Белого — готика и романтика. И, позже: Гумилев — Африка, Кузмин — Франция, даже первая Ахматова, Ахматова первой книжки, если упоминает Россию, то как гостя — из страны Любви, которая в России тоже экзотика³⁷.

³⁷ Balmont — meretagune maa, Brjussov — kõik ajalood, peale vene oma, varane Blok — Tundmatu, lää; Belõi Kuld taevasinas – gootika ja romantika. Ning hiljem: Gumiljov — Aafrika, Kuzmin — Prantsusmaa ning esimene Ahmatova, esimese raamatu Ahmatova, kui mainibki Venemaad, siis kui külaline — Armastuse riigist, kes on Venemaal samuti eksotika.

“Vene” alget kehastab raamatus see sama lüüriline kangelanna (sünniõiguselt “vanas pealinnas” Moskvas). Sel moel tekib tal võimalus “õnnistada Moskvaga” ning kaasata pühapaikadesse neid, kel need on võõrad. Kuid nagu ka teiste kogumikus olevate opositsioonide puhul, on ka siin pooluste vahelised piirid läbitavad: “võõramaine” võib russifitseerida (nagu nt “Luuletustes Ahmatovale”) ning “venemaine” võib omandada võõramaiseid jooni («Ты запрокидываешь голову...»). Selle keeruka vastastikmõju eredaim näide on käesolevas kogumikus põhjalikult analüüsitud luuletus «Димитрий! Марина! В мире...». Selles luuletuses tugineb Tsvetajeva rahvalaulu stilistikale ning kujutab Mniszechit mitte poolatarina (nagu ta toimib ühes hilisemas luuletsükli, kus Mniszechit otsesõnu “kõrgeauleks pannaks” nimetab), vaid “oma” maagina. Miszechichit pole kujutatud niivõrd võõramaalasena, kui “mässajana”, nagu ka paljude teiste kogumikku kuuluvate luuletuste kangelannasid.

Osa kogumiku luuletusi on kantud täielikult võõramaisesse ruumi (luuletused «Вдруг вошла...», «Искательница приключений...», luuletsükkel «Даниил») ning pole ehk ka seetõttu pälvinud Tsvetajeva loomingu uurijate tähelepanu. Osaliselt on seda puudujääki püütud kompenseerida käesoleva väitekirja abil. Selgelt eristuva “võõrakultuurilise” temaatikaga tekstid on vastandlikud kogumiku esimese poole “vene” luuletustele: neis on kasutatud teistsugust sõnavara, kirjeldatud teist maastikku, selged on ka viited teostele Euroopa kirjandusest. Seetõttu on alust oletada, et Tsvetajeva paigutas need tekstid kogumikku mitte ainult selleks, et demonstreerida oma “Venemaa” heterogeensust (impeeriumi koosseisu kuulusid ka ääretud lääne territooriumid), vaid ka omanäolise proloogina järgneva perioodi tekstide kogumikule, kus poeetiline sõnavara ning kujundite süsteem elab läbi tõsiseid muudatusi. Tsvetajeval ei õnnustud välja anda kogumiku järke, kuid “Verstad I” vormistusest on ilmne, et selline kavatsus luuletajal oli.

Kokkuvõttes antakse ülevaade uurimistöö tulemustest ning tehakse jäeldusi vene teema funktsioneerimisest nii kogumiku “Verstad I” ilukirjanduslikus ruumis kui ka Tsvetajeva 1916. a tekstides tervikuna.

Lisas on esitatud loetelu kogumikku “Verstad I” kuuluvatest tekstidest, mida on käesolevas väitekirjas analüüsitud.

Praeguse uurimistöö jätkamiseks on vajalik läbi viia kogumiku “Verstad I” värsideaduslike aspektide täielik analüüs, laiendada intertekstuaalset konteksti ning käsitleda ka muid temaatilisi komplekse, mis on käesolevast väitekirjast välja jäänud. “Vene” teema uurimise raames on vajalik kogumiku poeetiliste tekstide detailne võrdlus Tsvetajeva hilisema, nii lüürilise kui ka eepilise (poeemid-muinasjutud) loominguga.

CURRICULUM VITAE

Ирина Рудик

Гражданство: Российская Федерация
Дата и место рождения: 9 октября 1986, Ульяновская обл.,
Барышский р-н, р. п. Старо-Тимошкино, Россия
Адрес: Нарва мнт. 27–702, 51013, Тарту, Эстония
Телефон: +372 58 43 38 25;
Адрес эл. почты: lagritsakomm@gmail.com
Языки: русский, английский, чешский, эстонский

Образование

1993–2003 Средняя школа № 14, г. Каменск-Шахтинский
2003–2008 Рязанский государственный университет, факультет русской
филологии, *специальность* русский язык и литература
2009–2014 Тартуский университет, докторантура (русская литература)

Профессиональное совершенствование

2012 Масариков университет, летняя языковая школа (Брно, Чехия)
2011 Стипендия ESF DoRa, программа “Noorteadlaste osalemine
rahvusvahelises teadmisteringluses” для участия в IV Междуна-
родной конференции молодых филологов (Варшавский уни-
верситет)
2011 VIII международная летняя школа по русской литературе
«Русская литература: история, историография, комментарий»
(Санкт-Петербург – Цвелодубово)
2010–2012 Участие в проекте ЭНФ № 7091 «“Идеологическая геогра-
фия” западных регионов Российской империи в литературе»
2010 VII международная летняя школа по русской литературе
«Русская литература: история, историография, комментарий»
(Санкт-Петербург)
2010 IV международная польско-российская школа (Варшава –
Гданьск). При поддержке ESF DoRa, программа “Noortead-
laste osalemine rahvusvahelise teadmisteringluses”

Научная деятельность

Область научных интересов: история русской литературы XX века, рус-
ская культура начала XX века, межкультурные связи.

ELULOOKIRJELDUS

Irina Rudik

Kodakondsus: Vene Föderatsioon
Sünniaeg ja koht: 9. oktoober 1986, Staro-Timoškino,
Uljanovski oblast, Venemaa
Aadress: Narva mnt 27-702, Tartu, 51013
Telefon: + 372 58433825
E-post: lagritsakomm@gmail.com
Keelteoskus: vene keel — emakeel, inglise, tšehhi, eesti

Haridus

1993–2003 Keskkool nr 14, Kamensk-Šakhtinski, Rostovi obl.
2003–2008 Rjazani Riiklik Ülikool, vene filoloogia teaduskond, vene keel ja kirjandus
2009–2014 Tartu Ülikool, doktoriõpe (vene kirjandus)

Täiendus

2012 Keelte suvekool Masaryki Ülikoolis (Brno, Tšehhi).
2011 ESF Dora stipendium “Noorteadlaste osalemine rahvusvahelises teadmisteringluses” IV rahvusvahelisel noorte filoloogide konverentsil osalemiseks (Varssavi Ülikool).
2011 VIII rahvusvaheline suvekool vene kirjandusest «Русская литература, история, историография, комментарий» / “Vene kirjandus: ajalugu, historiograafia, kommentaar” (Sankt-Peterburg – Tselodubovo).
2010–2012 Projektis ETF 7091 «Vene impeeriumi läänepoolsete ääremaade “ideoloogiline geograafia” kirjanduses» osaleja.
2010 VII rahvusvaheline suvekool vene kirjandusest «Русская литература: история, историография, комментарий» / “Vene kirjandus: ajalugu, historiograafia, kommentaar” (Sankt-Peterburg).
2010 ESF Dora stipendiumi “Noorteadlaste osalemine rahvusvahelises teadmisteringluses” toetuse abil IV poola-vene rahvusvahelises koolis osalemine (Varssavi-Gdansk).

Teadustöö

Peamised uurimisvaldkonnad: XX. saj vene kirjanduse ajalugu, XX. saj alguse vene kirjandus, kultuuridevahelised seosed.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. **И. Рудик.** К истории работы Марины Цветаевой над поэмой о Есенине // Русская литература. 2014. № 2. С. 282–293.
2. **И. Рудик.** К истории ненаписанного реквиема: Есенин в переписке Пастернака и Цветаевой // Русская филология. 20. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2009. С. 87–93.
3. **И. Рудик.** Двойничество с Есениным в поэтической мифологии Цветаевой // Русская филология. 21. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2010. С. 80–83.
4. **И. Рудик.** Польский стереотип в поэзии М. И. Цветаевой // «Идеологическая география» Российской империи: пространство, границы, обитатели. Коллективная монография. Тарту, 2012. С. 494–513.
5. **И. Рудик.** География и топонимика «русского мира» Цветаевой в стихах 1916 г. // Русская литература: тексты и контексты. II. Сб. науч. работ молодых филологов. Warszawa, 2012. С. 165–174.
6. **И. Рудик.** Фольклор в стихотворении Цветаевой «Ходит сон с своим серпом...» // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Сб. статей. СПб., 2011. С. 260–270.
7. **И. Рудик.** «Икона» в образной системе сборника Марины Цветаевой «Версты. Стихи. Вып. I» // Русская литература: тексты и контексты. I. Сб. науч. работ молодых филологов. Warszawa, 2011. С. 207–216.
8. **И. Рудик.** Стихотворение М. И. Цветаевой «За девками доглядывать, не скис...» // Русская филология. 22. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2011. С. 100–106.
9. **И. Рудик.** Разинский сюжет в творчестве сестер Цветаевых // Анастасия Ивановна Цветаева: жизненный путь и творческое наследие. Сб. статей. М., 2010. С. 225–231.
10. **И. Рудик.** Стихотворение М. Цветаевой «Всюду бегут дороги...» и «В том краю, где желтая крапива...» С. Есенина // Littera Scripta. Сборник научных трудов молодых филологов. Вып. 7. Рига, 2010. С. 170–175.

**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.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.
17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.

18. **Оксана Паликова.** Двухязычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.
19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов *v* продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогомян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.
25. **Инна Булкина.** Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.
26. **Алексей Вдовин.** Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. 238 с.
27. **Ольга Мусаева.** Рецепция творчества Федерико Гарсиа Лорки в русской культуре (1930–1960-е гг.). Тарту, 2011. 217 с.
28. **Мария Боровикова.** Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х – 1910-х годов). Тарту, 2011. 148 с.
29. **Ольга Ягинцева.** Этимологическое исследование некоторых диалектных названий предметов домашнего обихода. Тарту, 2014. 127 с.