

Роман Войтехович

«ПЕСНЯ И ФОРМУЛА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Роман Войтехович

«ПЕСНЯ И ФОРМУЛА»
МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ



UNIVERSITY OF TARTU

Press

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Издательского совета Тартуского университета
и Института иностранных языков и культур*

Редакторы *Инна Башкирова, Мария Боровикова*

Технический редактор *Светлана Долгорукова*

Составитель именного указателя *Мария Боровикова*

Оформление обложки *Калле Паалитс*

На передней стороне обложки использованы
фотография Марины Цветаевой (1925)
и картина К. С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912).
На задней стороне обложки — страница с созвездием Весов из
«Атласа звездного неба» Яна Гевелия (1690).

ISBN 978-9916-27-897-0 (print)

ISBN 978-9916-27-898-7 (pdf)

Copyright: Roman Voitehhovits, 2025

University of Tartu Press

www.tyk.ee

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	7
Цветаева и математика	13
“Zoom” в математической риторике Цветаевой	24
Стихия и число в композиции цветаевских сборников	30
Композиция «Вечернего альбома» Цветаевой	62
Эпиграфы из Ростана в структуре «Вечернего альбома» Цветаевой	76
Текст стихотворения в тексте книги: композиция сборника Марины Цветаевой «Волшебный фонарь» (1912)	83
Издатель Марина Цветаева	97
Композиция книги Марины Цветаевой «Версты» (1921)	106
Тематический ритм в композиции книги стихов К. Д. Бальмонта «Под северным небом»	127
Пометы Цветаевой на сборниках К. Д. Бальмонта	144
Воображаемое пространство: «Петербург» Андрея Белого и «Попытка комнаты» Марины Цветаевой	152
Пространства Марины Цветаевой	167
Цветаева и Штейнер: заметки на полях одной книги	193
Оккультные мотивы у Цветаевой: астрология	205
Верхнее «До»: градация в поэзии Цветаевой	232
Имя адресата в поэзии Цветаевой	249
Литература	260
Kokkuvõte	275
Summary	280
Именной указатель	284

ОТ АВТОРА

Марина Цветаева отличалась редкой остротой самонаблюдения. Она умела распознать в себе то, что позднейшие теоретики будут считать основой поэтического механизма. Ю. М. Лотман сформулировал идею смыслопорождения как результата диалога двух и более принципиально различных языков в семиотическом смысле. Цветаева, отмечая в себе сосуществование диаметрально противоположных поэтических установок, писала: «Две любимые вещи в мире: песня — и формула. (То есть, пометка в 1921 г., стихия — и победа над ней!)» [СС: 4, 527]. Говоря об этом, она имела в виду импровизационную изменчивость песни, варьирование как основной закон лирики, а также ригидность афоризма, поэтической сентенции. Но ряд можно продолжить, и за стихией и управой над ней встанут понятия чувства и ума, поэзии и прозы и т. д. Длинный ряд подобных антитез представлен в ее стихотворении «Безумье и благоразумье...» (1915).

Одна из антитез, покрываемых главным противопоставлением, — это словесный язык и язык математики, то есть формула как высказывание *на языке чисел и счета*.

«Имя твое — пять букв» [Там же: 1, 288], написала Цветаева в глубоко лиричном посвящении Александру Блоку, и это хороший пример того, как внезапно соединяется несоединимое: глубокое переживание и такое механическое действие, как подсчет букв в слове. Но Цветаева и хотела охватить максимальную палитру восприятия любимого имени, включая это вглядывание в написание и пересчет букв, его составляющих. Поэтому имя Блока — и «птица в руке», и «пять букв», и «движение губ» [Там же].

Цветаева не первая и не последняя воспользовалась этим приемом. Так, Лермонтов подсчитывал буквы в слове «Прощай»:

Итак, прощай! Впервые этот звук
Тревожит так жестоко грудь мою.
Прощай! — шесть букв приносят столько мук!
Уносят всё, что я теперь люблю!

Я встречу взор ее прекрасных глаз,
И, может быть, как знать... в последний раз!
[Лермонтов: 1, 148].

И в этой связи интересно, что лейтмотивом цветаевского цикла оказывается добровольный отказ от сближения («и руками не потянусь»). Сама сложная образная система стихотворения «Имя твое — птица в руке...» подразумевает невозможность прямого именования, прикосновения к имени.

Показателен и другой случай, когда считаются не буквы, а слова: «Ты меня не любишь больше — / Истина в пяти словах» [СС: 2, 235]. Вот она: формула (истина) с точным числом элементов. Есть и промежуточная фаза, и также связанная с темой расставания:

Рас — ста — емся. — Один из ста?
Просто слово в четыре слога,
За которыми пустота [Там же: 3, 44].

Позднее мы встречаем схожую фигуру у Игоря-Северянина и Вс. Рождественского, подсчитывавших буквы в слове «любовь» (эта тема, конечно, сопровождала фигуру изначально). Правда, у поэтов свои методы подсчета, и у Северянина букв оказалось 5, а у Рождественского — 6:

Любовь! каких-нибудь пять букв!
Всего две гласных, три согласных!
Но сколько в этом слове мук,
Чувств вечно-новых и прекрасных!
Чувств тихо-нежных, бурно-страстных,
Чувств, зажигающих в нас кровь,
Чувств радостных и чувств несчастных
Под общим именем «любовь» [Северянин: 2, 309].

Не отдавай в забаву суесловью
Шесть этих букв, хотя к ним мир привык.
Они — огонь. «Любовь» рифмуется с «Кровью»
Приметливый и мудрый наш язык [Рождественский: 195].

Неизменна была сверхценность разбираемых слов.

В предлагаемой книге будут рассмотрены и более сложные случаи вторжения математики в поэтическое сознание.

Первые две статьи посвящены обзору наиболее ярких случаев проявления «математической риторики» в текстах, особенно повседневных. Первая статья прямо ставит вопрос «Цветаева и математика», а вторая, «“Zoom” в математической риторике Цветаевой», подробнее рассматривает один из аспектов этой темы: степени «приближения» поэтического взгляда к объекту.

Следующая статья «Стихия и число в композиции цветаевских сборников» представляет собой первый подход к теме счета в композиции цветаевских поэтических книг. В следующих за ней статьях основные ее положения пришлось уточнить и расширить. Оказалось, что в сборниках с хронологической композицией также заметны упорядоченные пропорции, что Т. Геворкян показала на примере книги «После России» (1928) [Геворкян]. В «Верстах. I» (1922) обнаружили группы по 12 стихотворений. Те или иные подсчеты заметны в композиции большинства книг Цветаевой, но не во всех. Например, в «<Сборник 1940 года>» она взяла ровно 100 стихотворений из «После России», но в самой книге эта сотня утрачивает свою автономность или выраженность. Нам не удалось выявить «математичность» в общей композиции сборника «Ремесло» (1923), хотя отдельные циклы в нем имеют символическое членение (цикл «Ученик» — 7 стихотворений).

В статье «Стихия и число...» дана и первая интерпретация числовой структуры дебютного сборника Цветаевой «Вечерний альбом» (1910), а также рассмотрен сборник «Современникам» (1921) — он не вышел, но был очень интересно составлен из посвящений Ахматовой, Блоку и С. М. Волконскому. Здесь же нами рассмотрен крайне изощренно составленный сборник «Психея» (1921).

В следующей статье «Композиция “Вечернего альбома” Цветаевой» подробно проанализирована композиция сборника и начата разработка понятия «тематического ритма» (сам термин появится позже): урегулированного чередования тем в сборнике. В «Вечернем альбоме» это оказываются «триединства»: группировка по три стихотворения.

Далее логичен переход к работе об эпитафиях из Ростана в структуре первого сборника. Она писалась при ведущем участии И. Г. Башкировой и рассматривает больше «песни», чем «формулы».

В шестой статье разбирается парадоксальная структура сборника «Волшебный фонарь» (1912) — второй поэтической книги Цветаевой. Она построена подчеркнуто хаотично, но этот хаос имеет свою формулу. Цель этого приема заключалась, на наш взгляд, в эпатировании критики, прежде всего в «пощечине» вкусам лидера символизма В. Я. Брюсова, который недооценил дебютный сборник Цветаевой, в том числе и его сложно выстроенную структуру. Символист не разглядел символизма книги. Ответом стала «женская книга» — беспорядочный «Волшебный фонарь».

В статье «Издатель Марина Цветаева» нами описываются обстоятельства выхода и структура третьей книги, составленной Цветаевой: «Из двух книг» (1913). Она вернулась к поэтике композиции первой книги, но на меньшем объеме и с учетом опыта второй. Состав ее (40 стихотворений + 1 новое) вносил поправку на поэтическую свободу, но число 40 по-прежнему символизировало мрачный итог жизни.

В восьмой статье нашей книги рассматривается своеобразная структура сборника «Версты» (1921) — повторного дебюта Цветаевой, которым она навсегда вписала себя в историю русской поэзии. Здесь мы вновь сталкиваемся с принципом пропорциональной тематической группировки, но вместо триад господствует тетрада. В первой части — в чистом виде (16 стихотворений), а во второй — в смешанном, поскольку после 16 стихотворений следует триада, обобщающая книгу в целом, и выходит, что эта триада — «пуант», меняющий смысл всей композиции. За внешней двучастностью скрывается трехчастность, а привычная минорная концовка корректируется: смерть — не печальный финал, а желанный и опозитизированный — полет.

Взгляд на структуру «Верст. I» (1922) отчасти изложен в диссертации моей ученицы И. Рудик [Рудик]. В сборнике «Ремесло», как упоминалось выше, мы не обнаружили транзитивных принципов гармонии. Текстология сборников «Юношеские стихи» (1913–1915)

и «Лебединый стан» (1917–1920) ненадежна, при жизни они не выходили, поэтому анализ их композиции затруднен. Символическую «счетность» можно увидеть в берлинских изданиях 1922 г. — «Стихи к Блоку» и «Разлука». В частности, поэма «На Красном Коне» во всех своих редакциях девятичастна, хотя это деление условно и ничего не дает невнимательному наблюдателю (девять — число Данте, вводящее тему откровения и перехода в иные сферы бытия). О сборнике «После России» было сказано выше. Пределом изощренности построения служит, конечно, «Психея» (1923), о которой говорится в статье «Стихия и число...».

В девятой статье «Тематический ритм в композиции книги стихов К. Д. Бальмонта “Под северным небом”» мы делаем шаг в сторону, чтобы показать, как похожие явления обнаруживаются у современников Цветаевой. Здесь мы формулируем понятие тематического ритма. Триадический тематический ритм мы находим в дебютной (по авторскому счету) книге К. Д. Бальмонта и, разумеется, (благодарим Л. Л. Пильд за подсказку) в «Кипарисовом ларце» И. Ф. Анненского. Последний формализовал его приемом «трилистника». Характерно, что В. Я. Брюсов этот прием отвергал, его книги строились принципиально иначе, что, возможно, дополнительно объясняет его реакцию на «Вечерний альбом» Цветаевой.

Далее следует наша с И. Г. Башкировой статья о пометах Цветаевой на книгах Бальмонта. К дебютной книге Бальмонта она отнеслась внимательнее всего.

В одиннадцатой статье «Воображаемое пространство: “Петербург” Андрея Белого и “Попытка комнаты” Марины Цветаевой» мы рассматриваем влияние идеи «мозгового пространства» Андрея Белого на «Попытку комнаты» (1926) — «геометрическую» поэму Цветаевой. Это позволяет осознать и корни цветаевской «математики», которые она по привычке вуалировала внешним безразличием. В статье «Пространства Марины Цветаевой» эта тема продолжается и дополняется примерами из А. Белого и современников Цветаевой.

Еще один из источников поэтической «нумерологии» Цветаевой раскрывается в статье «Цветаева и Штейнер: заметки на полях

одной книги». Антропософия Штейнера, Белого, Волошина и др. отчасти проясняет содержание цветаевских текстов.

В статье об оккультных мотивах показано, что Цветаева видела в астрологических символах и, в частности, в толковании зодиакального созвездия Весов, истоки своей дуалистичности или диалектичности: соединение несоединимого.

В пятнадцатой статье «Верхнее “До”: градация в поэзии Цветаевой» мы рассматриваем поэтику лирического стихотворения Цветаевой и прежде всего прием градации.

Завершает книгу статья о поэтике имени — «Имя адресата в поэзии Цветаевой».

Таким образом, эта книга посвящена некоторым важным и малоизученным аспектам поэтики Цветаевой, ее «песне и формуле»: сочетании принципиально разных языков в ее поэтическом мышлении.

Благодарю Л. Н. Киселеву за проект этой книги, всех, кто на разных этапах участвовал в обсуждении моих статей (Р. Г. Лейбова, И. Д. Шевеленко, А. А. Егорова и других), а также моего соавтора и редактора — И. Г. Башкирову.

ЦВЕТАЕВА И МАТЕМАТИКА¹

Как известно, Цветаева математику не любила. В то же время ее крупные произведения и, в частности, авторские книги обнаруживают построение, основанное на довольно сложных вычислениях². В свете сложившейся репутации Цветаевой подобные реконструкции могут показаться надуманными, поэтому мы решили подойти к этому вопросу с другой стороны и показать использование вычислений не в вершинных произведениях, где они вплетены в сложную сеть структурных связей и отчасти закамуфлированы, а по большей части — на более наглядном и бытовом материале писем и дневников.

Противоречивое отношение Цветаевой к математике прекрасно вписывается в ее общую эпистемологическую концепцию, сформировавшуюся не без влияния старших символистов и М. А. Волошина (пропагандиста идей Марселя Швоба с его художественной философией «мгновения»). Вот изложение этой концепции в записи Цветаевой от 28 июня 1933 г.:

Всю правду, во всей ее силе мож<но> дать только частично, разово, <но>, неповт<оримо>. Освет<ить> вещь толь<ко> с эт<ого> боку, ибо освещения со всех боков — нет, ибо освещ<ить> со всех стор<он> вещь — ложь<.> Много раз — и каждый раз с разных и кажд<ый> раз невозврат<но>. <...> Сумма всех этих разов<ых> обликов и дает всю правду, во все<м> объеме. Сила ее скажется <...> в каждом [НЗК: 2, 410].

Ту же мысль Цветаева варьирует в письме В. Н. Буниной от 24 августа 1933 г. применительно к мемуарам: «Пусть каждый — *свое* и *по-своему*, а в общем — сумма цифр, т. е. правда» [СС: 7, 247]. «Сумма цифр», конечно, — метафора, но примечательно, что математическая метафора несет позитивные коннотации. Еще

¹ Впервые опубликовано: Войтехович Р. С. Цветаева и математика // «Если душа родилась крылатой...»: Материалы VII Международных Цветаевских чтений в Елабуге. Елабуга, 2015. С. 292–303 [Войтехович 2015].

² См. об этом далее в статьях «Стихия и число в композиции цветаевских сборников» и «Композиция “Вечернего альбома” Цветаевой».

примечательнее то, что в ряде случаев Цветаева ради красноречия, действительно, суммирует какие-то данные.

Например, она любит подсчитывать общий возраст членов одной компании. В письме к М. А. Волошину от 3 ноября 1911 г. она высказывает опасение, что ее брак с Сергеем Эфроном отравят старшие, «негодую на нас за <...> сумму наших лет — 37» [СС: 6, 56], поскольку, как мы догадываемся, это доказывает их крайнюю молодость ($37 : 2 = 18,5$).

Позднее, в «Живое о живом» (1932) эта математическая фигура повторяется при описании посещения Коктебеля в конце 1913 г. тремя молодыми людьми, «которым всем вместе пятьдесят четыре года» [Там же: 4, 200]. Средний возраст гостей ($54 : 3 = 18$) неожиданно мал, поскольку Цветаева занизила возраст каждого на два года (в соответствии с данными своего паспорта).

2 июня 1935 г. в письме к В. Буниной Цветаева рассказывает, как Бальмонт наслаждается санаторным лечением:

Бальмонт безумно счастлив. Двенадцать девушек, которым всем вместе только 240 лет, т. е. столько же, сколько Бальмонту в его обычном окружении. Елены, тети Ньюши и какой-то полу-датчанки-полу-швейцарки-полу-писательницы [Там же: 7, 289].

Другими словами, поэт окружен толпой 20-летних, а не тремя дамами, средний возраст которых вместе с самим Бальмонтом — 60 лет.

Иногда Цветаева использует мнимую «статистику», чтобы обнажить поэтическую условность. Так, в статье «Поэты с историей и поэты без истории» (1933) она не чурается математической аргументации при описании «метеорологической Революции» в поэзии Пастернака: «За двадцать лет в пастернаковской книге пролилось больше ливней, чем за двести лет» на Земле; «Если сумму всех этих природных явлений распределить по дням, то на каждый день этих двух десятилетий на одну и ту же точку земного шара придется по крайней мере четыре бури, три метели, два наводнения и один ураган» [Там же: 5, 420].

Но подсчеты Цветаевой могут быть и точными, хотя часто — с поправкой на легенду. Так, 16 февраля 1932 г. она вспоминает, как в ранней юности ей пришлось возвращаться домой по ночной

Москве в полном одиночестве, потому что кавалер (Эллис) предпочел быть провожатым Л. А. Тамбурер (1870–1831):

Возвращались ночью откуда-то вдвоем: поэт, моя дважды с половиной меня старшая красивая приятельница — и 14-летняя, тогда совсем неказистая — я. <...> Мёдон, 16го февраля 1932 г. — в 2 ½ раза старшая я. А нынче в 2 раза младший тогдашней меня Мур в первый раз пришел с вокзала один домой [НСТ: 475].

Довольно сложна система пропорций. Проверим точность вычислений. Муру, действительно, семь лет ($14 : 2 = 7$). 14 лет Цветаевой было с сентября 1906 г. по сентябрь 1907 г. Но с Эллисом она познакомилась позже: свой возраст Цветаева корректирует по заграничному паспорту. Если описанные события относятся к 1908 г., то все сходится, включая подлинный возраст приятельницы, которой в этом году было 37 лет (до дня рождения), затем исполнилось 38 ($37 : 2,5 = 14,8$).

Отметим, что самое точное в этих подсчетах — возраст Мура. Цветаева постоянно измеряет параметры своих детей, доходя в деталях до педантизма. 22 апреля 1914 г.: «Аля выше его [Андрюши] на 4 сантиметра, в ней 83, в нем — 79» [НЗК: 1, 54]; «Аля говорит сейчас около 300 слов, а 2 месяца назад знала всего 60. Значит, за 2 месяца она выучила 240» [Там же: 53]. Видимо, в этих подсчетах она следует примеру собственной матери. Ср.: «Тогда мне было на неделю меньше Али. Я <...> говорила больше <...> у нее вышел 16ый зуб <...> у меня их <...> было 14. Скоро Але 1 г. 5 ½ мес., — через 3 дня» [Там же: 37].

Мы знаем, что иногда Цветаева считает слова и даже слоги в своих произведениях: «Ты меня не любишь больше: / Истина в пяти словах» [СС: 2, 235]; «Имя твое — пять букв» [Там же: 1, 288]. Эти факты общеизвестны, но обычно не сопоставляются между собой, хотя этот прием повторяется даже в частной переписке. 2 августа 1913 г. Цветаева пишет Е. Я. Эфрон: «Посылаю Вам стихи Сереже и карточку Али в Вашем конверте. (Вот к<a>к можно в десяти словах обозначить отношения четырех человек.)» [НСИП: 154]. Юмористический тон и банальность ситуации показывают, что такого рода подсчеты не были для Цветаевой чем-то экстраординарным.

18 мая 1926 г. она посылает Д. Шаховскому стихи для публикации: «Вот стихи, мой любимый цикл “Проводá”, который жалела и не давала. Не весь, всех стихов 13 (даю 7), а строк 256 (даю 158)» [СС: 7, 38]. Конечно, количество строк может быть указано из меркантильных соображений, но гонорар не обсуждается. К тому же меркантильность требовала бы и полной публикации, и большей аккуратности. Сначала Цветаева написала число 12, а затем исправила его: «При подсчете оказалось 13. Не даю <цикл полностью. — Р. В.>, очевидно, из-за инстинктивного нежелания чертовой дюжины» [Там же: 44]. Не отметая деловой мотивировки, точность подтверждает, что цикл, действительно, — «любимый», что любима в нем каждая строка.

Этот прием — выражения более крупной единицы (7 стихотворений) через более мелкую единицу (158 строк) — используется Цветаевой неоднократно. 4 мая 1920 г. Цветаева измеряет свое любовное томление в минутах ожидания любимого (в данном случае — Н. Н. Вышеславцева):

Господи, когда я его 1 ½ дня не вижу, мне кажется — подвиг! <...>
Через полных два дня <...> ринусь к нему, чистосердечно веря, что
иду по делу. <...> Отбросим 4–5 часов, к<отор>ые сплю, и подсчитаем
минуты. 48 час. – 10 = 38 ч. 38 x 60 = 2280 <...> Две тысячи двести во-
семьдесят минут, и каждая, как острие! [НЗК: 2, 123–124].

В письме к А. В. Бахраху от 27 августа 1923 г.: «В сутках — 24 часа, а дней всех прошло 32. $24 \times 32 <...> = 768$ часов...» [СС: 6, 207].

В «Повести о Сонечке» Цветаева описывает встречу с Павлом Антокольским после семилетней разлуки: «Тире — длиной в три тысячи верст и в семь лет: в две тысячи пятьсот пятьдесят пять дней» [Там же: 4, 410]. Проверим: 2555 дней разделим на 365 — получаем ровно 7 лет. Едва ли прошло именно столько дней, не учтены и високосные годы, но большая точность и не требуется: впечатляет не точность исходных данных, а сам факт вычисления.

Такие подсчеты могут использоваться Цветаевой и как действенный риторический аргумент. Так, приняв население Советской России за 160 000 000 (число далекое от реальности и, вероятно, — производное от «150 000 000» Маяковского), она математически

доказывает Пастернаку необходимость быть независимым от мнения народных масс:

Тебя никакие массы любить не могут <...> 160 миллионов одиноких голов <...> массы не дает. На 40 учеников в классе сколько — любящих стихи? Ты — да я? <...> на самом деле — на 400, 4 000, 40 000 — один. Так почему же эти четырежды сорок миллионов нелюбящих тебе — судья? [МЦ-БП: 563].

Как видим, Цветаева использует все четыре действия арифметики, легко составляет пропорции и знает числа с квадратным корнем (16 как 4×4), — не случайно и в ее дебютной книге появляется стихотворение «Два в квадрате» (о любовном четырехугольнике). Заметна и устойчивая склонность к числовым прогрессиям («400, 4 000, 40 000» и др.). Замечательный пример — в описании сна (1931 г.): «Глядим в окно: двор, а во дворе: две — нет, четыре — нет, восемь — нет, шестнадцать — словом множасьиися на глазах собаки <...> И двое — нет, четверо — нет, восьмеро — и т. д. — родителей» [НСТ: 433].

В марте 1920 г. Цветаева оставляет забавную запись: «Иногда ловлю себя на дурацком занятии: подсчитываю. Но странно: + и + и + — и всё-таки получается ноль. (+++ = 0)» [НЗК: 2, 77]. Мы помним, ноль получается не всегда, но у Цветаевой «двойная бухгалтерия», а точнее — еще более многослойная, потому что в ее представлении многослойна сама реальность, основанная на платоническом двоемирии. Создавая миф об Андрее Белом как «пленном духе», Цветаева акцентирует это расслоение: «Да, дух в пальто, и на пальто шесть пуговиц — считала, но какой счет, какой вес когда-либо кого-либо убедил? разубедил?» [СС: 4, 269].

В этих словах — намек и на математические изыскания Андрея Белого (сына известного математика), в том числе на статистическое исследование ритма русского ямба. Из лекций Белого Цветаева, по ее собственным словам, ничего не вынесла, хотя ритмика ее стиха показывает обратное:

...видела его часто <...> в «Мусагете» <...> обтанцовывающего черную доску, тут же испещряемую <...> запятыми, полулуниями и зигзагами

ритмических схем <...> напоминавших гимназические геометрические [СС: 4, 224].

<...> я ничего не слушала, потому что ничего не понимала <...> В гимназии — геометрия, в «Мусагете» — гносеология [Там же: 228]. Я <...> никогда не могла понять, когда мне пытались объяснить, что я делаю. <...> теряю связь, как в геометрии [Там же: 245].

Можно не сомневаться, что в лекциях Белого было много непонятного. Но все же Цветаева гиперболизирует свою «святую простоту», выражая этим не только скепсис, но и своеобразное уважение к учености своих старших современников (похожим образом она относилась и к Вяч. Иванову). Вот вполне комплиментарный отзыв от 31 марта 1921 г. на главу «Число» из раздела «Музыка» книги С. М. Волконского «Разговоры»: «Ваша геометрия — пуще всякой магии! <...> печать неопровержимости» [НСТ: 12]. В этой главе рассказывается о бенедиктинском монахе Дезидерии Ленце, усмотревшем «золотое сечение» в пропорциях человеческого тела [Там же: 564].

Сама Цветаева не раз прибегала к геометрическим образам в своем творчестве. Так, например, в «Повести о Сонечке» описываются свидания с В. Алексеевым:

Сидели на разных концах рыжего дивана <...> он — в глубоком его углу, я — наискосок <...> Разговор происходил по длинной диагонали, по самой долгой друг к другу дороге <...> по которой мы <...> никуда не пришли [СС: 4, 343–349].

Сюжет ее поэмы «Попытка Комнаты» основан на усилии мысленно воссоздать шестигранную форму комнаты, в котором произошло свидание героев:

Комната? Просто — плоскости.
Дебаркадер приветливей!
Нечто из геометрии,
Бездны в картонном томике,
Поздно, но полно, понятой [Там же: 3, 116].

Слова о картонном томике напоминают определение книги, данное Пастернаком: «Книга есть кубический кусок горячей дымящейся совести...» [Пастернак: 4, 367]. Н. А. Оцуп писал об этом

произведении: «Очень неблагоприятно самое задание этих стихов, нарочито бесцветных, как геометрический чертеж или алгебраическая формула» [МЦ-РМР: 268]. В записных книжках Цветаева так характеризует описанное ею пространство: «Залы — без мебели, отвесы, геометричность. Цвет сероватый (как и в жизни, когда поглощенный одним, не обращаешь внимания: защитный цвет сосредоточенности)» [НСТ: 38].

Конечно, выдающимся математиком Цветаева не была и даже считала это фамильной чертой, так характеризуя сына в письме Ю. Иваску от 26 февраля 1935 г.: «В меня: квадратом плеч <...> филологической одаренностью и математическим ничтожеством <...>» [СС: 7, 395]. Этот мотив повторяется часто в письмах, но затем выясняется, что именно матери приходится заниматься с сыном математикой, и себя она не считает такой уж безнадежной. Когда Мур достиг 13-летия, она сделала такую запись: «<...> в шашки идем ровно: для меня это не комплимент, а для него — большой (при его полной неспособности к математике, пока — арифметике)» [НСТ: 554–555].

Время от времени Цветаева щеголяет математическими выражениями. Еще в гимназических письмах к П. Юркевичу она обыгрывает мотив «алгебры и химии» (22 июня – 4 августа 1908 г.): «Но когда тоска “от перемены мест не меняется” <...> дело дрянь...»; «Учу немного свою химию, много — алгебру»; «Мой учитель по алгебре был страшно удивлен <...> что я никак не могла понять, что такое разложение на множители <...> и опять Вы виноваты»; «Насчет химии и алгебры я ведь шутила...» [СС: 6, 18–24; 7, 719–720].

В 1923 г. у Цветаевой на языке постоянно «вертится» выражение «общий (один) знаменатель». 17 февраля в письме к Р. Гулю она рекламирует книгу своей дневниковой прозы: «Книга записей <...> объединена годами (от 1917 г. по конец 1918 г.) и моей сущностью: ВСЁ, В ИТОГЕ, ПРИХОДИТ К ОДНОМУ ЗНАМЕНАТЕЛЮ» [Там же: 6, 522]. Затем то же выражение знаменует любовное чувство (Пастернаку, 9 марта): «...устремление души, всего существа. К одному знаменателю» [МЦ-БП: 48]. В письме к А. В. Бахраху от 8 августа смысл выражения расширяется: «Что я теряю в Вас? Да временное

русло своей души, общий знаменатель дел и дней, упор свой. — Опять разливаться!» [СС: 6, 594]. Бахраху она признается и в неожиданном пробуждении интереса к алгебре: «Одновременная пропажа двух писем: <...> два вопроса без ответа (здесь, кажется, помогла бы алгебра — или космография? Я тогда всего этого не учила, не зная как понадобится!)» [НСТ: 207].

После этого уже не удивляют параллели между опозитизированными звездами и счетом, звездами и цифрами в поздних записях Цветаевой. Так, она цитирует Пастернаку двестише Лермонтова из «Спора»: «И поет, считая звезды, / Про дела отцов...» со следующим примечанием: «Звездный счет, во время песен, петь и считать, вот твоя, моя, наша “обстановка”, Борис, все наши черновики» [МЦ-БП: 373]. Когда Мур в 1932 г. спрашивает мать: «Неужели цыфры <sic!> никогда не кончаются?» Она отвечает: «Как звезды» [НЗК: 2, 337].

В «Повести о Сонечке» встречается описание идеи счастья, совмещающее элементы геометрии и алгебры (говорит Сонечка): «Я никогда не понимала слово счастье. Тонким пером круг — во весь небосвод, и внутри — ничего. Теперь я сама — счастье. Я плюс кораллы — знак равенства — счастье. И — решена задача» [СС: 4, 379].

Итак, мы видели, что у Цветаевой к математике отношение сложное. Столкновение разных подходов к счету служит и одним из резервов ее поэтики. Так, около 25 апреля 1920 г. она записывает: «В то время, как на часах моей брэнности, обезумевшая кукушка выскакивает через каждые пять минут по 12ти раз, на часах моей Вечности пробило только: два» [НЗК: 2, 106]. Время течет по-разному в разных душевных состояниях. Этот общеизвестный психологический аспект восприятия времени находит у Цветаевой живой отклик и яркие примеры. О работе над пьесой о Казанове Цветаева записывает:

8 ч. без роздыху: в 1ый раз взглянула на часы: 10 ч., во второй — 3 ч., в третий — 5 ½ ч. — Пролетели, как час. (Любовь.) <...>

8 ч. = 1 ч. (Любовь.)

8 ч. = 8 ч. не знаю, ибо у меня не бывает.

8 ч. = 80 ч. — голод или советская служба [Там же: 1, 414].

Для описания явлений исключительных (из области духа, творчества, поэзии) Цветаева регулярно использует один и тот же прием — вносит какую-то асимметрию в числовой показатель. Например, добавляет единицу. Собираясь приехать в 1932 г. из Франции в Прагу, Цветаева пишет Анне Тесковой 17 ноября 1930 г.: «Верю в свое любимое число 32 <...> которого нет в месяце, но который есть в жизни (миновал) и в столетии — наступает» [МЦ-АТ: 174]. В пьесе «Приключение», узнав, что «семь ступеней у лестницы любовной», Казанова сообщает: «Я на восьмой тогда!» [СС: 3, 464–465]. По той же схеме Генриэтта именуется в пьесе «восьмым чудом мира» и «десятой сестрой» Муз. Позднее Цветаева обращается к Пастернаку как «брату в пятом времени года, шестом чувстве и четвертом измерении» [НСТ: 319]. Позднее, добавив: «И в седьмом небе — прибавляю я в 1933 г.», она этот принцип «добавочности» нарушила. Мотив «добавочности» попадает и в цикл «Поэты»:

Есть в мире лишние, добавочные,
Не вписанные в окоем [СС: 2, 185].

Ср. также запись от 28 ноября 1919 г.:

Меня <...> $\frac{1}{2}$ презирают, $\frac{1}{4}$ презирает и жалеет, $\frac{1}{4}$ — жалеет. ($\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} = 1$) А то, что уже вне единицы — Поэты! — восторгаются. <...> Замыслим вселенную, как единицу. <...> Там мне, бессмысленной, места нет. Но мы забыли еще один кро-охотный кусочек. — Там мой дом [НЗК: 2, 49].

Цветаева создает свою поэтическую математику. В цикле «Поэты» (1923) она утверждает, что логика поэта — «развеянные звенья причинности», что он непредсказуем, «обманывает вес и счет», но это совсем не значит, что поэт вес и счет не использует, просто у него свой счет, «календарь» [СС: 2, 184] и способ подсчета. В нем счет (рациональное) совмещается с интуицией, гаданием, как в следующей записи Цветаевой августа 1919 г.: «Я загадала, чтобы в пьесе было 75 стр<аниц>, по числу лет Казановы. Пересчитываю: 75 стр<аниц>» [НЗК: 1, 414].

В эссе «Поэт о критике» Цветаева утверждает:

Нельзя о невесомотях говорить невесомото. <...> чтобы моя «невесомоть» (душа, например) весила, нужно нечто из здешнего словаря и обихода, некая мера веса <...> Поэтому со стихами о море иду к моряку, а не к любителю поэзии. Что мне даст первый? Костяк — к душе. <...> Во всем, что не душа, мне нужен — другой. Так, от профессий, ремесл — к наукам. <...> от моряка, лесника, <...> к историку, геологу, физику, геометру, — все расширяя и расширяя круг [СС: 5, 283–285].

Этим Цветаева объясняет и поэтическую «статистику» Пастернака в статье «Эпос и лирика современной России»:

Пастернаку, как всякому поэту, <...> приходится снижаться до цифрового сопоставления счастья ста и сотен тысяч, до самого понятия счастья как ценности, орудовать двумя неизвестными <...> величинами: счастья и цифрового количества. Пастернаку, который так недавно, высунув голову в форточку — детям:

Какое, милые, у нас

Тысячелетье на дворе?

приходится <...> мериться пятилеткой [Там же: 393].

В поэтическом сознании Цветаевой сталкиваются два кардинально разных отношения к счету, числам, цифрам и вообще точности: позитивное и негативное. Поэтому в некоторых случаях она считает нужным извиняться перед читателем. Например, в «Повести о Сонечке»:

Моя точность скучна, знаю. Читателю безразличны даты, и я ими врежé художественности вещи. Для меня же они насущны и даже священные, <...> каждый год <...> явлен — лицом: 1917 год — Павлик А., зима 1918 года — Юрий З., весна 1919 года — Сонечка... Просто не вижу ее вне этой девятки, двойной единицы и двойной девятки, перемежающихся единицы и девятки... Моя точность — моя последняя, посмертная верность [Там же: 4, 297].

Совмещение разных подходов проявляется и в манере либо доводить число пунктов в перечислениях до определенного числа (чаще всего — семи), либо задавать определенное число, чтобы затем его нарушить «добавочным» пунктом. Так, в эссе «Герой труда» описано, как Брюсов строго следует классической схеме, собрав девять

поэтесс (аналог девяти Музам, служительницам Аполлона). Сама же она нарушает канон, что подчеркнуто и ее списком целей:

<...> я преследовала две, нет, три, четыре цели: 1) семь женских стихов без любви и местоимения «я», 2) проверка бессмысленности стихов для публики, 3) переключка с каким-нибудь одним <...> 4) <...> исполнение <...> долга чести. И вне целей, <...> простое и крайнее чувство: — а ну? [СС: 4, 44].

Брюсовский порядок нарушается и переводом античной схемы (девять Муз + Аполлон) в русскую народную, что сопровождается вычетом единицы: «На эстраде, опоясанный девятью Музами — скашиваю для лада и склада одну из нас — “восемь девок, один я”» [Там же: 50].

В заключение предлагаем читателям на основании уже известных цветаевских приемов самостоятельно реконструировать год рождения Н. А. Плущера-Сарна, закодированный в обращенном к нему стихотворении «И поплыл себе — Моисей в корзине!..» (1916). Правильность реконструкции легко проверить по доступным веб-источникам.

Сказанное выше в целом позволяет с большим доверием отнестись к результатам исследования структуры цветаевских сборников, в которых важную роль играет символизм числовых пропорций, и с большим вниманием — к предостережению в ее поэтическом завещании «Все повторяю первый стих...»:

— Как мог ты позабыть число?
Как мог ты ошибиться в счете? [Там же: 2, 369].

“ZOOM” В МАТЕМАТИЧЕСКОЙ РИТОРИКЕ ЦВЕТАЕВОЙ³

Zoom Zoom Zoom

Б. Гребеничиков

Внимание к роли числа и математики в поэтическом мышлении Цветаевой привело нас к мысли о том, что математическая риторика, то есть риторика, основанная на использовании семантики чисел, подсчетов, геометрических и алгебраических фигур, разного рода математических явлений (степеней, корней, пропорций и т. д.), составляет своеобразную подсистему в общей системе цветаевской поэтики (поэтической риторики). Настоящая заметка составляет собой нечто вроде развернутого примечания к нашей статье «Цветаева и математика» (см. выше), с чем связано и повторение некоторых примеров.

В названной статье мы рассматривали в качестве одной из устойчивых операций в поэзии Цветаевой то, что можно назвать оптическим «приближением», изменением масштаба рассматриваемого объекта. В последние годы для обозначения этой операции пришло английское слово *zoom* — зум. Если на фотоаппарате имеется помета 10х, говорят, что у него «десятикратный зум», и он может увеличить изображение в десять раз.

Цветаевский зум определяется уровнями членения речи. В упомянутой статье мы приводили примеры двух уровней: деление на буквы и на слова. В действительности, в подсчетах Цветаевой представлены, как минимум, три уровня членения:

1. Буквы: «Имя твое — пять букв» [СС: 1, 288].
2. Слоги: «Расстаемся. <...> слово в четыре слога...» [Там же: 3, 44].
3. Слова: «Ты меня не любишь больше: / Истина в пяти словах» [Там же: 2, 235].

³ Впервые опубли.: Войтехович Р. С. “Zoom” в математической риторике Цветаевой // Подробности словесности: сборник статей к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. СПб., 2016. С. 85–91 [Войтехович 2016].

Добавим уровень предложения (нулевой зум), и мы получим риторическую систему с «четырёхкратным зумом» — 4х.

Третья категория (зумирование предложения до уровня слов-форм) наиболее частотна и представлена в бытовой переписке. 2 августа 1913 г. Цветаева пишет Е. Я. Эфрон: «Посылаю Вам стихи Сереже и карточку Али в Вашем конверте. (Вот к<а>к можно в десяти словах обозначить отношения четырех человек.)» [НСИП: 154].

В деловой корреспонденции такие подсчеты могут показаться оправданными чисто корыстными соображениями, как в следующем случае. 18 мая 1926 г. Цветаева посылает Д. Шаховскому стихи для публикации: «Вот стихи, мой любимый цикл “Провода”, который жалела и не давала. Не весь, всех стихов 13 (даю 7), а строк 256 (даю 158)» [СС: 7, 38].

Но если на первом плане меркантильные соображения, почему не обсуждается гонорар? И почему Цветаева не добавляет, а сокращает число предлагаемых для публикации текстов? Соображения выгоды потребовали бы и большей аккуратности: сначала Цветаева написала число 12, а затем исправила его: «При подсчете оказалось 13. Не даю <цикл полностью. — Р. В.>, очевидно, из-за инстинктивного нежелания чертовой дюжины» [Там же: 44].

Все эти вопросы подрывают «бизнес»-интерпретацию. Цель подсчетов — иная: показать — средствами (внешне) «практическими», но по сути художественными, — что цикл, действительно, — «любимый», что любима в нем каждая строка. С учетом этих дополнительных уровней, можно дополнить глубину зума до шести уровней — 6х: 1) буквы, 2) слоги, 3) слова, 4) предложения / строки, 5) тексты, 6) цикл.

Этот прием — выражения более крупной единицы через более мелкую единицу (7 стихотворений через 158 строк и т. п.) — используется Цветаевой не только применительно к речи, чужой (как имя «Блокъ»), собственной («Ты меня не любишь больше») и общей («расстаемся»), но и применительно к временным промежуткам.

Так, 4 мая 1920 г. Цветаева измеряет свое любовное томление в минутах ожидания любимого (в данном случае — Н. Н. Выше-славцева):

Господи, когда я его 1 ½ дня не вижу, мне кажется — подвиг! <...> Через полных два дня <...> ринусь к нему, чистосердечно веря, что иду *по делу*. <...> Отбросим 4–5 часов, к<отор>ые сплю, и подсчитаем минуты. 48 час. – 10 = 38 ч. 38 x 60 = 2280 <...> Две тысячи двести восемьдесят минут, и каждая, как острие! [НЗК: 2, 123–124].

Тот же прием используется три года спустя в письме к А. В. Бахраху от 27 августа 1923 г.: «В сутках — 24 часа, а дней всех прошло 32. 24 x 32 <...> = 768 часов...» [СС: 6, 207].

Еще четырнадцать лет спустя в «Повести о Сонечке» (1937) Цветаева описывает встречу с Павлом Антокольским после семилетней разлуки: «Тире — длиной в три тысячи верст и в семь лет: в две тысячи пятьсот пятьдесят пять дней» [Там же: 4, 410]. Проверим: 2555 дней разделим на 365 — получаем ровно 7 лет. Как мы отмечали выше, едва ли действительно разлука с Антокольским длилась ровно столько дней. Здесь астрономическая точность принесена в жертву символической точности, поскольку число 365 как знак года — символично именно в силу своей округленности (лишние часы, минуты и секунды отбрасываются).

Заметим в сторону, что Цветаева использует и пространственное измерение, но в нем нет отчетливого «зумирования» — перевода одних единиц в другие с «приближением».

Сопоставив все три приведенных примера, мы видим, что и временные промежутки Цветаева делит на единицы разных уровней: минуты — часы — дни — годы. И здесь мы видим 4х — четырехкратный зум, хотя логично предположить, что более тщательное обследование поможет обнаружить примеры с единицами других уровней (секунды, недели, месяцы и т. д.).

Все приведенные случаи относились к использованию этой фигуры *in praesentia*. Но встречаются и случаи использования зума *in absentia*. Так, в стихотворении «И поплыл себе — Моисей в корзине!..» (1916) возраст мальчика, сына адресата стихотворения — Н. А. Плущера-Сарна (NB! возможно, мифического сына, как и

в случае с «сыном Блока» в стихах, обращенных к Н. А. Нолле-Коган), обозначен не в привычных для читателя годах, а в ночах: «А той самой ночи — уже пять тысяч / И пятьсот ночей» [СС: 1, 318]. Понятно, что ночь — синекдоха суток. Делим названное число на 365 и получаем (с небольшим округлением) возраст таинственного «Моисея» — 15 лет.

Заметим, что с учетом этого возраста и возраста Плущера-Сарны на момент рождения сына («Кто же думает о каком-то сыне / В восемнадцать лет!») легко вычисляется возраст адресата — 33 года. Столько ему и было в 1916 году. Этих данных достаточно для вычисления его года рождения — 1883. Это — действительный год рождения приятеля Цветаевой, так что если его сын и мифическое существо, то «пять тысяч / И пятьсот ночей» — реальное число, пусть и символически округленное (но возможно, предполагаемому ребенку исполнилось 15 лет и почти месяц — проверить невозможно).

Очевидно, что поэтический зум не будет претендовать на исключительную математическую точность в сложных случаях. В прозе он может быть «слишком точен» (строгая кратность числу 365, без учета високосных лет), в поэзии — недостаточно точен («пять тысяч / И пятьсот ночей» после деления требуют округления).

Субъективность систем счисления — один из объектов поэтической авторефлексии Цветаевой. Время для нее течет по-разному в разных душевных состояниях. По ходу работы над пьесой о Казанове она дает сравнительную таблицу течения времени в психологически разной среде:

8 ч. = 1 ч. (Любовь.)

8 ч. = 8 ч. не знаю, ибо у меня не бывает.

8 ч. = 80 ч. — голод или советская служба [НЗК: 1, 414].

Таким образом, здесь зум имеет три степени приближения (3х), причем исходная «картинка» может как уменьшаться, так и увеличиваться.

«Зумирование» у Цветаевой наделено различными функциями. За четырьмя слогами слова «расстаемся» таится «пустота» (хотя пустота, как показала Л. В. Зубова, у Цветаевой может быть совсем

не пуста [Зубова 1993: 177]). Напротив, каждая минута ожидания встречи переполнена до остроты («каждая, как острие!»). Пять букв имени «Блокъ» священны и своим числом, по-видимому, отсылают к скрытой до времени проекции Блока на Христа (пять ран Христа). Очевидно, что семантика и прагматика использования зума вариативны и чрезвычайно богаты.

Следующий пример характеризует оценочную амбивалентность таких подсчетов. Приняв население Советской России за 160 000 000, Цветаева доказывает Пастернаку необходимость быть независимым от мнения народных масс:

Тебя никакие массы любить не могут <...> 160 миллионов одиноких голов <...> массы не дает. На 40 учеников в классе сколько — любящих стихи? Ты — да я? <...> на самом деле — на 400, 4 000, 40 000 — один. Так почему же эти четырежды сорок миллионов нелюбящих тебе — судья? [МЦ-БП: 563].

В этом примере Цветаева подсчитывает уже не длину речевых или временных отрезков, а демографические показатели. В принципе, предметная сфера использования зума ничем не ограничена. Мы видим также, что, применительно к числам с большим количеством нулей, числом нулей и определяется кратность приближения: для 160 миллионов — это 7х.

Но Цветаева зумирует (в сторону увеличения) не число 16, а число 40, и в итоге умножает 40 миллионов на 4. По-видимому, в поэтической памяти этой зумирующей прогрессии лежит формула «сорок сороков», которая в итоге скорректировала и величину предполагаемого населения СССР (возможно, Цветаева отталкивалась от «150 000 000» Маяковского или учитывала данные по Российской империи на начало Первой мировой войны).

В настоящей заметке речь шла о вещах хорошо известных исследователям поэтики. Преувеличение (и преуменьшение) — известный и наиболее доступный пониманию троп. Гипербола — явление, знакомое каждому школьнику. Поэты с древнейших времен «зумируют» реальность и ее части, выражая к ней то или иное отношение. Лирический герой Горация вырастал головой до звезд [Гораций: 26]. Футуристы его переплунули, уменьшая

Вселенную до размеров горшка. Маяковский, как известно, виртуозно зумировал реальность с помощью увеличительных и уменьшительных суффиксов («любеночек» и т. п. [Гаспаров 1997: 390]).

Известен и эффект поэтического визуального «приближения». Как сказано в «Декларации ОБЭРИУ», «Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя» [Заболоцкий: 185]. Как нам представляется, существование феномена цветаевского математического зума позволяет взглянуть на подобные явления как на разные стороны одного поэтического механизма.

Что же касается исторических корней и сходных приемов пересчета у других авторов, то это тема для отдельного исследования. Интуиция подсказывает нам, что примеров должно быть много⁴. Сопоставление разных техник «зума» может оказаться очень репрезентативным для сопоставительного изучения разных поэтик. Пока — это дело будущего.

⁴ Подробнее см. об этом ниже, в статье «Пространства Марины Цветаевой».

СТИХИЯ И ЧИСЛО В КОМПОЗИЦИИ ЦВЕТАЕВСКИХ СБОРНИКОВ⁵

<Реплика М. Цветаевой в разговоре с мемуаристкой:>
— я верю в приметы, в предначертания судьбы, в числа...
М. Белкина [Белкина 1992: 55].

Возникает «мышление о мире», базирующееся
на «тайных» значимых числах...
О. Г. Ревзина [Ревзина 1995: 638].

Мы будем говорить о двух типах, к которым тяготеет внутренняя организация цветаевских сборников. В рамках настоящей работы назовем их условно «натуральным» и «символическим». Особый интерес для нас представляет второй тип, образцовым примером которого может служить книга «Психея: Романтика» (1923). Гипотеза, которую мы выносим на обсуждение, заключается в том, что числовые параметры в композиции этого типа символически нагружены и корректируют отбор и распределение текстов по разделам сборника.

1. Натуральный и символический тип композиции⁶

Композицией натурального типа мы называем такое расположение стихотворений относительно друг друга, которое не требует специального выстраивания, оно отражает ту естественную последовательность, которая сложилась сама собой в процессе написания стихов, стихийно. Этот порядок непредсказуем, для него нет «грамматики», его нельзя прочесть, он не сообщает ни о чем, кроме самого себя. К нему можно обращаться с теми же вопросами,

⁵ Впервые опубликовано: *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. докл. М., 2005. С. 281–307 [Войтехович 2005].

⁶ В дальнейшем концепция была скорректирована автором, см. ниже в статье «Пространства Марины Цветаевой».

с которыми героиня Цветаевой обращалась к ручьям, облакам, деревьям, кусту: «Что́ нужно кусту от меня?» [СС: 2, 317]. В рамках цветаевской картины мира ответ возможен, но он не может быть вербализован: «Знать буду, как только умолкну» [Там же: 318]. Возможно понимание, но невозможен перевод. Отсюда образ «доли собачьей» [Там же: 317]: как известно, собака «все понимает, но сказать не может».

Иначе обстоит дело с символическим типом. Символ, как и всякий знак, — вещь, по определению, читаемая. Имея означаемое и означающее, символ существует как бы на оси между двумя точками (иногда точек на оси может быть больше, тогда символ превращается в «анфиладу» смыслов). Функция этой оси — связующая. Установка символа на связь, а не на замкнутость «в себе и для себя» делает его привлекательным для религиозных учений; как известно, само слово *religio* означает «связь» (с высшими покровителями человека). Но в религии и, шире, в символическом сознании связь означающего и означаемого почитается не условной («арбитрарной», в терминологии языкознания), а безусловной и неизменной, отсюда острота борьбы «двоеперстников» и «троеперстников», «остроконечников» и «тупоконечников» и т. д.

Символическое сознание исходит из подобия натурального мира идеальному: за видимыми случайностями оно прозревает необходимость, за хаосом — космос, за текучестью форм — строгость кристалла, за зыбкими мерами — вечные числа. В высших своих формах оно дает философский идеализм, в низших — примитивные формы магии, суть которых заключается в воздействии на объект путем манипуляций с его изображением, с которым тот якобы связан. Отсюда предварительное заклинание души кенгуру перед охотой у австралийских аборигенов (душа изображается на земле) и лечение по фотокарточке у современных экстрасенсов.

Это также основа гадания на картах. В тайны карточного символизма Цветаева, как известно, с детства посвятила «мамина горничная Маша Краснова»:

Что в дюжине — двенадцать яиц, этому меня учили — годы, но что в каждой масти — тринадцать карт и что тринадцать — чертова

дужина — с этого бы меня не сбили даже в самом сонном сне. О, как сразу я, так медленно усваивавшая четыре правила — усвоила четыре масти! Как с первого раза я, до сего дня не уверенная в значении деепричастия и, вообще, назначении грамматики, усвоила значение каждой карты: все эти дороги, деньги, сплетни, вести, хлопоты, марьяжные дела и казенные дома — значение карты и назначение карт [СС: 5, 39].

В тех случаях, когда мы видим у Цветаевой не натуральный, не стихийный порядок текстов, естественно предположить наличие какого-то иного типа связей. Это будет либо имитация какого-то повествования, надстраивающегося над текстами, сюжетообразующая мозаика, либо своего рода символический «пасьянс», требующий, по выражению М. А. Волошина, «умения читать условные черты» [Волошин 1988: 63] (встречается и «гибридизация» типов связей). Во втором случае задействуются не семантизируемые обычно элементы структуры: бессмысленная в общем случае комбинация элементов становится носителем определенного сообщения. Если мы его не можем прочесть, то дело тут не в принципиальной «невыразимости» содержания, а в незнании основ перевода, в неумении переводить невербальный символ в слово, как это делают, скажем, гадалки на своем материале.

Давно замечено, что сверхсерьезное и игровое часто совпадает в своих формах, так же как сверхсложное и примитивное. Такие жанры и приемы, как загадка, акrostих, анаграмма, палиндром, ребус, встречаются и в сакральном обиходе, и в детском фольклоре. Вероятно, у всех этих и подобных им приемов и жанров есть свой выразительный потенциал, не связанный прямо с тем, что скрыто. При этом в текстах «для взрослых» предмет «кодирования», «шифровки», разумеется, «взрослее», что отражает более масштабные ценностные и интеллектуальные горизонты. Но, вероятно, возможны и колебания в прагматике, зыбкое серьезно-игровое отношение к предмету подобного сообщения.

В любом случае важно, что сопровождающееся усилием прочтение, преодоление препятствия дает «испытуемому» ощущение радости от победы над собой и причащения к более высокому знанию: ребенка оно приближает к желанной «мудрости» взрослых, взрослого — к «тайнам» мироздания. А уже «посвященным» оно

дает ощущение более тесной связи друг с другом — благодаря тому, что сообщение понятно не всем, а только узкому кругу лиц или даже интимному сообществу. Общеизвестное «собственничество» Цветаевой «в мире нематериальных ценностей» [Белкина 1992: 83] могло служить благоприятной средой для развития вкуса к подобным приемам. Типологически сходный пример такой организации на внутритекстовом уровне — акrostих⁷, у Цветаевой в известных нам случаях он служил скрытым посвящением адресату стихотворения.

Но акrostих все же больше характерен для внутритекстовой криптографии. В композиции сборников важнее роль таких средств, как определенная рубрикация, соотношение заголовков, эпиграфов, симметрия и числовая символика. Как раз последняя — одно из самых доступных средств семантизации композиционной структуры, поскольку подсчет строк и текстов — рутинная необходимость, с которой сталкивается любой поэт, готовящий книгу к печати и рассчитывающий на гонорар. Желание внести в этот процесс элемент игры, зашифровать интимное сообщение или придать тексту символический статус может быть стимулом к созданию композиции символического типа.

При этом надо позаботиться о том, чтобы тайное стало явным, поэтому автор обычно пытается привлечь внимание читателя к своей «тайнописи» соответствующими сигналами. Цветаева,

⁷ О цветаевских акrostихах известно со слов А. И. Цветаевой: в стихотворении «Акварель» акrostих «Аня Калин» [Цветаева А. 2002: 264]; в стихотворении «Луч серебристый» — «Эллис» [Юркевич: 140]. Последний из акrostихов был также независимо обнаружен И. Ю. Беляковой, впервые постулировавшей чтение цветаевской криптографии как научную задачу [Белякова 2002: 125–126]. Этот пример может служить экспериментальным подтверждением принципиальной «читаемости» цветаевской тайнописи (исследовательница исходила из чисто гипотетической вероятности существования акrostихов в ранних книгах Цветаевой), что для нас особенно актуально, поскольку мы не можем опереться на устное или письменное предание. Считаем возможным зафиксировать здесь не отмеченное в примечании Е. И. Лубянской обстоятельство, любезно сообщенное ею И. Ю. Беляковой, что источник сведений об акrostихе «Эллис» — А. И. Цветаева. Это свидетельство подтверждает, что «Эллис» — не случайная комбинация букв, принятая И. Ю. Беляковой за акrostих, и что гипотетический метод, принятый также и нами, вполне плодотворен.

например, в больших сборниках вводит тотальную нумерацию текстов (чего нет в «натуральных» сборниках того же объема) и специфическим образом оформляет перечень стихотворений.

2. «Вечерний альбом» (1910)

«Натуральная» тенденция у Цветаевой все же превалировала⁸, владав в начале 1920-х гг., когда одна за другой стали выходить ее книги. После длительного молчания Цветаева стремилась познакомить публику с этапами своего творческого пути, ретроспективно выстроить не замеченную современниками историю рождения большого поэта, и «чистая» хронология казалась ей предпочтительней. Фактически она издает «собрание сочинений» — отсюда знакомое по изданиям классиков деление по годам. Но дебютный «Вечерний альбом» (1910), сборник «Версты» (1921; как бы повторный «дебют» Цветаевой) и «Психея: Романтика» (1923) несут на себе явные черты композиции символического типа.

Вероятно, сама необходимость заявить о себе после длительного молчания или вообще впервые, а с другой стороны — оставить что-то нетленное, увенчать серию достойным финалом (сборник «Психея: Романтика» был продан З. И. Гржебину до эмиграции, но еще в апреле 1923 г. Цветаева, судя по всему, вносила в него изменения), может побудить писателя отнести к композиции сборника внимательнее, чем обычно. О более конкретных побудительных мотивах мы скажем ниже по ходу изложения. В остальных случаях экстраординарность не требуется, и предпочтение отдается «натуральному» типу⁹.

⁸ Тут важны даже не реальные пропорции, а убеждение самой Цветаевой: «Все мои книги — хронологические этапы: что в жизни — то в тетради <...> А Психея... не часть пути, а, если хотите, вечное сопутствие» [СС: 7, 400].

⁹ По поводу этого тезиса И. Д. Шевеленко заметила нам, что Цветаева была уникальна и непохожа на современников скорее в тех сборниках, которые мы относим к «натуральному» типу. Действительно, нумерация разделов и стихотворений у современников Цветаевой встречаются (например, у В. Брюсова, М. Кузмина), но чаще нумеровались только разделы, а не тексты (три части в «Вечере» А. Ахматовой, две — в «Ананасах в шампанском» И. Северянина и т. д.). Группировка текстов по годам отличает Цветаеву от современников, но сближает со «школьными»

Эта динамика отчетливо просматривается при сопоставлении первых двух сборников, «Вечерний альбом» (1910) и «Волшебный фонарь» (1912). И. Д. Шевеленко убедительно показала, что при внешнем сходстве двух книг¹⁰ их поэтика была неоднородной [Шевеленко: 48]¹¹. Разница заключалась в несколько отстраненном и ироничном настрое автора «Волшебного фонаря»: взрослый поэт описывает свое детство. Притом очевидно, что часть текстов, вошедших в книгу, была современна описываемым событиям, существовала уже давно, но в первом сборнике она была неуместна, а во втором соответствовала основному тону.

В позиции автора «Волшебного фонаря» сильна была эпатирующая составляющая. Цветаева с усмешкой вынесла на немилосердный, как ей казалось, суд публики и критики то, чего от нее ждали, исходя из восприятия «Вечернего альбома», но иронически утрировала это. А ждали от нее «дневниковости». Как показала М. В. Боровикова¹², общим было мнение, что установка на «дневниковость» делает неизбежным снижение художественного уровня отдельных частей и некоторую степень пресности. Искушает ли «дневниковость» эти недостатки? Одни считали, что да (М. А. Волошин), другие — что нет. Только интерес к личности автора, например А. А. Блока, компенсирует, по мнению В. Я. Брюсова, дневниковый принцип. У Цветаевой же мэтр обнаружил «страницы довольно пресные» [Критика: 1, 28].

классиками, а именно они были *нормой*. В научных изданиях (например, «Академической библиотеки русских писателей») совмещалось деление по годам и сквозная нумерация, у Цветаевой же одно исключает другое.

¹⁰ Цветаева писала, что они «по духу — одна книга» [СС: 5, 5].

¹¹ Далее в связи с поэтикой цветаевских сборников мы высказываем ряд соображений, расходящихся с известной концепцией И. Д. Шевеленко, изложенной в указанной книге, не всегда это оговаривая. Заслуживает внимания также статья Т. А. Горьковой [Книги: 691–710] и развернутые комментарии к сборникам Цветаевой А. Сумеркина и В. А. Швейцер [Поэзия].

¹² Мы имеем в виду неопубликованный доклад М. В. Боровиковой «О литературном статусе Марины Цветаевой середины 1910-х годов», прочитанный на конференции «Статус писателя в русской литературе XX века: Метрополия и диаспора» (24–26 сентября 2004 г., Тарту).

Заметим, что речь идет только о тематике, о ее «домашности». В композиционном отношении ничего дневникового в «Вечернем альбоме» не было. И хотя «Детство», как ему и положено, находится в начале, а «Любовь» следует за ним и, уходя, оставляет «Только тени», мы не можем сказать, что из таких частей может быть составлен дневник. Это скорее части романа, если угодно — биографической трилогии (за примерами можно отослать к С. Т. Аксакову, Л. Н. Толстому и А. М. Горькому).

Дневники делятся по годам, а не по темам и периодам. Кроме того, в дневнике не может быть хронологической путаницы, а в «Вечернем альбоме» она есть. Здесь в каждом разделе можно найти датированные стихи, и по этим датам видно, что разделы «Детство», «Любовь» и «Только тени» составлены из стихотворений, которые писались параллельно, в одни и те же годы. Более того, третий раздел охватывает более ранний период (с 1908 г.), чем второй (с 1909-го).

К сравнению с дневником, кроме «домашности», подталкивали, несомненно, посвящение Марии Башкирцевой и слово «альбом» в заглавии. Последнее, по-видимому, читалось как метонимия «дневника», хотя альбом ведется иначе, чем дневник. Он фиксирует не ежедневную рутину, а яркие события, встречи, он менее интимен хотя бы уже потому, что заполняется обычно не хозяином, а друзьями и знакомыми:

Конечно, вы не раз видали
Уездной барышни альбом,
Что все подружки измарали
С конца, с начала и кругом [Пушкин: 5, 76].

Соответственно, хронологическая последовательность, датировки в нем не так важны — их практически и нет у Цветаевой. Важнее следы присутствия того или иного лица, сохранение памяти о его индивидуальности¹³. В данном случае альбом ведет сам автор, но

¹³ «Прототипом» книги Цветаевой, как известно со слов А. И. Цветаевой, был «маленький синий кожаный альбомчик», подаренный В. О. Нилендеру и напоминавший о совместно проведенном вечере [Цветаева А. 2002: 379]. Примечательно, что

принцип фиксирования памятных лиц и событий остается. Сохраняется и альбомная мозаичность. Как минимум одно из стихотворений («В Кремле») написано от лица мужчины, чего в дневнике по определению быть не может, но может быть в альбоме:

Какой-нибудь пиит армейский
Тут подмахнул стишок злодейский [Пушкин: 5, 77].

«Дневниковость» в тематике «Вечернего альбома» усмотрели критики, которые, в зависимости от личных пристрастий, делали ее пунктом обвинения или защиты юного дарования. Может показаться, что Цветаева по неопытности напечатала все подряд, но это впечатление обманчивое, и количество текстов не показатель. Иначе следует признать, что ученье не пошло ей впрок: уже в «Волшебном фонаре» на тринадцать стихотворений больше, а финальный сборник «После России» в полтора раза превосходит «Вечерний альбом» по числу текстов. Соразмерны первой книге и такие сборники, как «Психея: Романтика» и «Ремесло». Приближаются по размерам и «Версты: Стихи. Вып. I» (здесь и далее даем полную запись для различения двух одноименных сборников).

Очевидно, что к 1910 г. Цветаева располагала огромным количеством текстов¹⁴ и чисто субъективно полагала, что в сборник попало только лучшее. Едва ли в 1910 г. она смогла бы сделать представительную выборку шедевров: тех пятнадцати стихотворений, что попали позднее в избранное «Из двух книг» (1913), на сборник не хватило бы [Книги: 732]. Но у остальных рецензентов «дневниковость» нашла понимание: Н. С. Гумилев, в частности, оценил «смелую (иногда чрезмерно) интимность» и «бездумное любование пустяками жизни» [Критика: 1, 29]¹⁵. Возможно, Гумилев защищал Цветаеву отчасти в пику своему учителю — на это указывают

«альбомом» в этом смысле стал и сборник «Версты. Стихи. Вып. I» (1922), собранный из посвящений.

¹⁴ Это ясно из того, что большой «Волшебный фонарь» составлен из стихов того же периода. Кроме того, известна масса ранних стихотворений Цветаевой, никогда не публиковавшихся (например, стихи к П. И. Юркевичу). Была какая-то несохранившаяся революционная лирика, стихи на французском и немецком языках. Часть ранних стихотворений Цветаевой известна со слов мемуаристов.

¹⁵ Слово «ликование» в цитате исправлено нами на «любование» по смыслу. — Р. В.

лексические переключки, «любование пустяками» казалось ему отчасти выходом из тупиков символизма. Цветаева невольно вписалась в курс на поэтическое «опрощение», взятый символистскими подмастерьями всех направлений.

Постепенно она усвоила взгляд на свое творчество как «дневниковое», что видно из предисловия к сборнику «Из двух книг» (но не из его композиции). Это имело следствием и последовательное датирование новых текстов. Но даже в «Волшебном фонаре» мы этого еще не видим. «Волшебный фонарь» был нужен для того, чтобы, во-первых, допечатать то, что не попало в первый сборник, и проститься с детством, а во-вторых, чтобы ответить на «неадекватную» критику, даже если она была доброжелательной.

Материал был преподнесен иронически. Замеченное критикой было дано в концентрированном виде, незамеченное — отброшено. Троичная композиция сохранена, но все разделы говорят только о детстве: «Деточки», «Дети растут», «Не на радость». Названия второго и третьего разделов «напрашиваются» на слитное прочтение: «Дети растут не на радость». Разница демонстративно стирается. Вот они, понятные критике «милые пустяки» (В. Я. Брюсов). Сняла Цветаева и не замеченную рецензентами нумерацию стихотворений, отказавшись от «арифметичности» (И. Д. Шевеленко) распределения стихов по разделам «Вечернего альбома»: «...в первые два включено по тридцать пять стихотворений, а в третий — сорок, причем внутри разделов стихи пронумерованы, т. е. сосчитаны автором» [Шевеленко: 25].

«Вечерний альбом» организован иначе. Детству отведен первый раздел — «Детство». Раздел «Любовь» уже совсем к детству не относится, и М. С. Шагинян даже находила возможным сопоставлять героиню Цветаевой с героиней-«вакханкой» Мирры Лохвицкой [Критика: 1, 34–35]. Раздел «Только тени» уже овеян дыханием смерти: смерть и родные тени — тематическая основа третьей части. А поскольку эта тема переключается с сонетом-эпиграфом «Встреча» и посвящением «блестящей памяти Марии Башкирцевой», то и весь сборник превращается в своего рода «панихиду» по разбитым надеждам и несостоявшейся любви.

Таким образом, последовательность разделов «Вечернего альбома» уже включает в себе весь жизненный цикл: зарю, зенит и закат, и стихотворения здесь распределены согласно определенным значимым пропорциям. Цветаева, конечно, рассчитывала на прозорливость читателя, по крайней мере на прозорливость «мудреца» В. О. Нилендера, которому первый сборник был адресован «взамен письма» [СС: 4, 23]. Но не требуется особой мудрости, чтобы понять, чем руководствовалась Цветаева, «выравнивая» число стихотворений в трех разделах сборника. В их последовательности ясно выражено сообщение о том, что было «Детство» («лучше сказки») и «Любовь», а остались «Только тени».

Но то же самое выражают и числовые пропорции. Первые две части равны по объему, и каждая — кратна семи («счастливое число») по числу текстов, а вместе они дают семьдесят текстов. Напротив, третья часть помечена поминальным числом «сорок»: сорок дней принято провожать душу умершего, тень которого находится между небом и землей, тем и этим светом. Позднее к сороковому дню Цветаева приурочила и «Новогоднее» — «вместо письма» написанную поэму, обращенную к тени Райнера Мариа Рильке [БП-90: 755].

Ради этих пропорций в текст и введена нумерация, которой в сборнике-«близнеце» «Волшебный фонарь» уже не будет. Нумерация текстов не была бы сохранена Цветаевой, если бы имела отношение к ее меркантильным подсчетам (или была бы в этом случае сквозной). Не требовалось бы и столь изощренного графического ее представления: во второй части цифры арабские, а в первой и третьей — римские¹⁶. Все эти «формальности», однако, не случайны. Они привлекают внимание к числовым пропорциям.

Той же цели служит и римская нумерация нечетных частей. Достаточно беглого взгляда на содержание, чтобы заметить в разделе «Детство» строчку: «XVII. Людовикъ XVII» [Вечерний альбом: 220].

¹⁶ Ни у кого из современников Цветаевой нам не встретилось подобного чередования римской и арабской нумерации. Разумеется, это может быть также сигналом смены частей, может облегчать поиск текста, указанного в содержании, хотя текст обычно ищут по странице.

Не обратить внимания на такую «тавтологию» невозможно уже потому, что римское XVII, составленное из прописных латинских букв, само по себе курсивно выделяется на общем фоне. Цветаева с легкостью могла избежать этого «бессмысленного» повтора: снять нумерацию, переставить тексты местами, заменить римскую нумерацию арабской. Но она этого не делает. Это явное совпадение — намек на другие совпадения, уже менее явные, но более значимые — совпадения с символическими числами. В данном же случае мы имеем дело не с символом, а с «индексом» (в терминологии Ч. С. Пирса) — сигнальным знаком, предупреждающим о том, что скрыто «за поворотом».

Кстати, если учитывать текст сонета-эпиграфа, то всего в сборнике содержится сто одиннадцать стихотворений. Число не очень круглое, но вполне «мистическое» по форме, напоминающее такие значимые числительные, как тридцать три, шестьсот шестьдесят шесть и народное «сорок сороков». Повторяемость в таких числах как бы закрепляет значение их основного элемента. Акцентируется ли тем самым порядковый номер сборника (первый), его триадичная композиция (три единицы), или это намек на какой-то тройственный союз, мы не рискуем судить. Вполне возможно, что Цветаева это никак и не интерпретировала, но не заметить, конечно, не могла, и замыслу ее это не противоречило.

3. «Версты» (1921)

После избранного «Из двух книг» (1913) следует восьмилетний перерыв в публикациях сборников, а затем Цветаева выпускает небольшую подборку стихов «Версты». Порядок следования текстов здесь далек от «натурального». Как и в «Вечернем альбоме», две части книги хронологически пересекаются. Как уже отмечали М. Мейкин и И. Д. Шевеленко, Цветаева распределила тридцать пять стихотворений по двум частям, каждая из которых хронологически совпадает с границами 1917–1920 гг.

Это деление объясняется не стилистическим разнообразием, не невозможностью найти тридцать пять однородных текстов, естественным образом выстраивающихся в хронологическом порядке,

а «завышенными» требованиями, предъявляемыми Цветаевой к композиции книги. Заметим, что еще ни одного этапного сборника Цветаева не выпустила, хотя план публикации «собрания сочинений» ею уже обдумывается и вскоре появится сборник «Версты: Стихи. Вып. I» (1922). Возможно, общий объем книги ограничили технические причины [Шевеленко: 144], которые и помешали Цветаевой сразу приступить к поэтапной публикации своего наследия, подсказав форму символического диптиха.

«Версты» организованы изысканнее, чем «Вечерний альбом». Здесь также использована числовая символика, но нет нумерации текстов. Вероятно, общий небольшой объем делал избыточным, с точки зрения автора, столь откровенную форму направления читательского внимания. Кроме того, в этой композиции важна не столько «арифметика», сколько «геометрия» — отношения зеркальной симметрии.

В «Вечернем альбоме», как мы видели, трехчастное членение подразумевает более общее двухчастное. В «Верстах», напротив, явное двухчастное скрывает неявное трехчастное: бо́льшая по объему вторая часть по сути состоит из двух компонентов. Но проведение внутренней границы — более изысканный прием, и здесь недостаточно одного взгляда на содержание сборника, чтобы понять характер связи частей. Требуется внимательное чтение самих стихотворений. Заметим, что и названия текстов не помогают: заголовков Цветаева не дает, а по первым строчкам мало что понятно. Очевидно, что это сознательная реализация установки: «Дело поэта: вскрыв — скрыть» [СС: 4, 519].

Внешнее графическое членение с нумерацией римскими цифрами все же корректно отражает основную тематическую поляризацию, но начало второй части настолько явно маркировано, настолько отчетливо выступает в качестве кульминации и одновременно сюжетной связки между первым и вторым разделами книги, что, будучи замеченным, уже не сливается с остальными стихотворениями, как снеговая вершина зрительно не сливается с предгорьями.

Не исключено, что Цветаева даже имела этот образ перед глазами, поскольку те три стихотворения, о которых мы говорим («И

сказал Господь...», «Только живите! — Я уронила руки...» и «Закинув голову и опустив глаза...»), суть максимальное приближение многоликой героини сборника к «небесам». Это три встречи женщины и Бога: в первом Он пробуждает от смерти дочь Иаира, во втором — общается с молодой Бурей, в третьем — вершит Суд над женщиной (милостивый, судя по упоминанию «голубя» и «Благовещения»). Ясно, что в данном случае это отсылка к трем лицам Троицы: Отцу, Сыну и Святому Духу¹⁷.

Этот имплицитный триптих служит «порогом», переходом от полюса чувственности к полюсу целомудренности, одновременно выступая в качестве «Чистилища» (ситуация Суда). Первое стихотворение первой части кончается: «И мне хочется к тебе на грудь — спать» [СС: 1, 331]; последнее начинается: «Целовалась с нищим, с вором, с горбачом...» [Там же: 570]. В этой части обыгрываются цыганские и ветхозаветные мотивы, находящиеся в тесном переплетении друг с другом (в частности, благодаря общей референции к египетским мотивам). Героиня второго стихотворения — «грустная Ева» [Там же: 332], тоскующая по райскому блаженству.

Графическая граница, маркирующая композиционную паузу, знаменует собой, по-видимому, «смерть» героини, поскольку вторая часть начинается со сцены воскрешения дочери Иаира из мертвых. Понятно, что это не одна и та же героиня, но все они являются в какой-то степени автопроекциями, и все стихотворения вместе ребусным способом выражают некий общий сюжет, оставаясь при этом вполне автономными произведениями¹⁸. Ветхозаветная эпоха

¹⁷ Герой и героиня второго стихотворения включены в символическую перспективу с возможностью многократных перекодировок. В структуре цикла «Иоанн» в том же самом стихотворении актуализируются иные значения и подтексты. Например, мысль о том, что Иоанн мог быть женщиной [НЗК: 1, 437], — в этом случае «Бог» оказывается Христом. От положения в том или ином цикле система актуальных смыслов могла меняться (отсюда игра с посвящениями). В данном случае «Бог», слушающий «Бурю», в общей триаде оказывается «Духом» (по принципу подобия и потому, что две другие «вакансии» заняты).

¹⁸ Т. А. Горькова справедливо видит в поэтике сборников Цветаевой следование призыву В. Я. Брюсова, высказанному в предисловии к «Urbi et orbi», выстраивать книгу стихов как сюжетно-смысловое единство, «как роман, как трактат» [Книги: 702].

символически уступает место новозаветной, земная красота — красоте небесной, кровь и страсть — окрыленной душе. С нашей точки зрения, ключевые слова здесь: Долг, Доблесть, Девственность, Душа и т. д. Здесь впервые у Цветаевой как персонаж появляется Психея («Не самозванка — я пришла домой...»). Таким образом, мы имеем в сборнике «Версты» не механическое деление стилистически разнородного материала, а определенным образом выстроенную сюжетную последовательность с характерным переходом от земного к небесному — эмбриональный вариант мета-сюжета поэм 1920–1927 гг., описанного Е. Б. Коркиной [Коркина].

Внешний хаос оказывается оболочкой внутренне упорядоченной структуры, причем трехчастность имплицитного ядра (трех свиданий с Богом) транспонируется и на имплицитную структуру всего сборника. Более того, этот порядок имеет числовое выражение, поскольку центральный триптих оказывается точно в центре, а «ветхозаветное» и «новозаветное» крыло оказываются равны друг другу по числу текстов: в каждом по шестнадцать стихотворений. Мы не беремся обсуждать семантику числа шестнадцать и убеждены в том, что симметрия значила для Цветаевой больше, чем конкретное числовое выражение этой симметрии. Но в качестве необязательной догадки заметим, что шестнадцать — это «четырежды четыре». Возможна отсылка к четвероевангелию (раз уж зашла речь о Троице). Кроме того, четверка ассоциируется с выражениями, знаменующими пространственную и временную полноту: «четыре стороны», «четыре масти», «четыре времени года», «четыре времени суток» (в каком-то смысле и «сорок сороков»). У этого числа «координатные» коннотации: в книге как бы сопоставлены два мира, в чем-то контрастных, в чем-то близких друг другу. Это числовое выражение двоемирия автора.

Намечая определенный вектор, Цветаева все же не отказывается от героини первой части. На это указывает сеть тематических переключек и мотивная рамка, связывающая эпиграф с финалом заключительного стихотворения:

В их телегах походных зари:

Мариулы, Марины...

Стихи моей дочери [БП-90: 135].

Прорезь зари — и ответной улыбки прорез...

Я и в предсмертной икоте останусь поэтом! [Там же: 153]¹⁹.

Мотив зари объединяет две части книги, символизируя единство героини и равнозначность двух основных ее ипостасей на собственных субъективных «весах».

4. Лживые даты и вечные числа

Стих только тогда убедителен, когда проверяем математической (или музыкальной, что то же) формулой. Проверять буду не я

Марина Цветаева [СС: 5, 284].

Все, что мы пишем здесь о роли числа в композиции цветаевских сборников, может прозвучать достаточно неожиданно. Несмотря на массу фактов, включая прямые декларации в прозе и стихах («Ищи себе доверчивых подруг...», «Поэма Воздуха» и др.), образ что бы то ни было подсчитывающей Цветаевой представляется *противоестественным*. Кто-то охотнее поверит в то, что Цветаева вообще не умела считать²⁰ (хотя деловыми калькуляциями пестрят ее записные книжки и письма), чем признает, что она может использовать числовую символику там, где на этот счет нет чистосердечного признания. Тем самым вся область намека, цветаевских «умыслов» (конечно, тайных, какими еще могут быть умыслы?) объявляется несуществующей. Это весьма почтенная позиция, которая позволяет исследователю ничего не исследовать.

В негативном отношении к возможности числовой символики у Цветаевой, несомненно, сыграли роль стихи 1923 г., где проклятья

¹⁹ Цитируем по этому изданию, поскольку оно воспроизводит порядок текстов в сборнике.

²⁰ М. Л. Слоним, сильно упрощая картину, писал, что Цветаева «о деньгах не думала и считать их не умела» [Критика: 1, 102]. Речь идет собственно о том, что Цветаева не умела экономить и отказывать себе в «неразумных» тратах. В то же время собирать деньги на эти траты (например, на частную школу для сына) Цветаева умела.

«весу, счету, времени, дроби», как показала Т. В. Кузнецова, четко перекликаются с содержанием лекций Рудольфа Штейнера [Кузнецова: 39]²¹. Примечательно, однако, что как раз Штейнер в «тайнах Пифагора» превосходно разбирался. Попытаемся распутать этот клубок противоречий.

Разумеется, числа не интересовали Цветаеву сами по себе, и тем не менее многочисленные примеры ее манипуляций числами, особенно датами, дают основания считать, что числовой код был для нее актуален. Помимо конкретных значений «символических» чисел, Цветаеву привлекал универсальный эффект, связанный с использованием чисел вообще, — эффект *совпадения*²²: «Я загадала, чтобы в пьесе было 75 стр<аниц>, по числу лет Казановы. Пересчитываю: 75 стр<аниц>» [НЗК: 1, 414]. Значение этого совпадения трудно объяснить словами, но субъективно оно чрезвычайно важно, и никакой другой знак не дает подобного же эффекта.

На совпадении держится любая метафора, и чем метафора неожиданнее, чем удаленнее друг от друга ее члены, тем риторический эффект сильнее. Но некая абстрактная общность всегда должна быть, хотя иногда ее довольно трудно вычленить. В этом отношении число — идеальный «общий знаменатель». Число абстрактно и в то же время не требует усилий для своего вычленения, оно воспринимается как вполне зримая «конкретность». Числовое совпадение — настолько сильная связь, что позволяет развести члены метафоры на сколь угодно большое расстояние, оно узаконивает любое произвольное сопоставление:

Два зарева! — нет, зеркалá!
Нет, два недуга!
Два серафических жерла,
Два черных круга... [СС: 2, 33].

²¹ Правда, здесь сопоставление скорее контрастное. Энциклопедически точный фактический отчет о встрече Цветаевой с Штейнером см. [Чирикова: 109–113].

²² Совпадения вообще занимали Цветаеву. М. Л. Слоним, который не находил у Цветаевой интереса к мистике, разговорам о Боге и т. п., тем не менее отмечал, что она «придавала особый смысл знакам, совпадениям, точно они открывали замысел судьбы» [Критика: 1, 109].

Совпадение — как бы уже само по себе доказательство прочной связи, и Цветаева использует этот эффект в мифе о себе и муже как «одноколыбельниках» (заметим, что уже в самом этом слове есть числительное, маркирующее общность). Она всех убеждает в том, что муж родился с нею в один день, 26 сентября, хотя в действительности С. Я. Эфрон родился на три дня позже [НСИП: 474].

Другой известный случай «совпадения» — мифологизированная Цветаевой кончина Райнера Мария Рильке «в сообществе» русского мальчика Вани и учительницы французского Жанны Робер. Понимая всю условность такого объединения — это «известная связь, существующая только в данном сознании» [СС: 5, 186], — Цветаева на нем настаивает и делает темой очерка «Твоя смерть»: «Твоя смерть, Райнер, — говорю уже из будущего — дана была мне, как триединство» [Там же: 187]²³.

В письмах к Б. Л. Пастернаку Цветаева горько сожалеет о том, что Рильке не умер точно в Новый год: «Борис, он умер 30-го декабря, не 31-го. Еще один жизненный промах. Последняя мелкая мстительность жизни — поэту» [Там же: 6, 266]. Но в поэме «Новогоднее» она этот факт игнорирует, как бы исправляя ошибку судьбы:

С Новым годом — светом — краем — кровом!

<...> двадцать шестому

Отходящему — какое счастье

Тобой кончиться, тобой начаться!) [Там же: 3, 132, 134].

Зачем требуется данное совпадение? Если это «промах», то в чем состоит цель? Ясно, что первичная цель состоит в установлении связи финала года и финала жизни. Но для чего Цветаевой нужна эта связь? Если бы она сама не написала совершенно определенно, что этот «промах» ее огорчает, многие ценители Цветаевой отвергли бы саму мысль о том, что она станет огорчаться по такому мелкому поводу. Да и как это возможно после всех проклятий «мерам» и «счету»?

²³ «Триединства» вообще привлекали Цветаеву [СПЯМЦ: 4 (2), 234–240]. Ср.: «Три слова являют нам Брюсова: воля, вол, волк. Триединство не только звуковое — смысловое: и воля — Рим, и вол — Рим, и волк — Рим. Трижды римлянином был Валерий Брюсов: волей и волом — в поэзии, волком (homo homini lupus est) в жизни» [СС: 4, 20].

На последний вопрос мы попытаемся ответить ниже. Сперва разберемся с данным примером. Вероятно, у разбираемой задачи есть несколько уровней глубины. Во-первых, совпадение было важно само по себе. Новый год просто оказался ближайшим «красным числом». Почему совпадение само по себе так привлекательно, ответить сложно, так же сложно, как объяснить, зачем нужна метафора или рифма (до трубадуров поэзия без рифмы прекрасно обходилась). Но так или иначе совпадения присущи поэту, поэт и в смерти должен «рифмоваться»: «Прорезь зари — и ответной улыбки прорез...» [СС: 1, 573].

Следующий уровень заключается в осознании возможностей, которые давало совпадение конца жизни и конца года. Важно синэстетическое ощущение масштабности последней «точки» в биографии: если это день в году, то «точка» равна дню, если это финал всего года, «точка» равна году. Жизнь поэта должна мериться масштабными единицами. Смерть на праздник, который отмечается «всем миром», превращает данный биографический факт во всемирное событие, независимо от того, знают об этом конкретные участники или нет: достаточно связи этих двух фактов «в данном сознании».

Совпадение чисел, особенно дат и сроков, настолько важно для Цветаевой, что она регулярно вносит свои поправки там, где судьба не позаботилась о точности: если смерть Рильке у нее сдвинулась на два дня, то смерть Казановы, который умирает якобы в 1800 году («Феникс») — на два года. Зато масштабом фигуры знаменитого мемуариста становится целое столетие, он «весь — формула XVIII века» [Там же: 3, 530].

Но помимо совпадений как таковых Цветаевой была не безразлична и конкретная семантика чисел, прежде всего символические их коннотации²⁴. Эти явления тесно связаны между собой, что

²⁴ Многие числа что-то значили для Цветаевой: в основном это была традиционная и довольно расхожая символика. Например, *пять* устойчиво ассоциировалось с выражением «пять чувств», эмблемой широты и узости земных возможностей человека, *три* — с «магическими» тремя попытками в сказках и т. д. Известно, что она суеверно избегала числа *тринадцать* в письмах и пользовалась эвфемизмом

легко пояснить на примере из переписки с тем же Рильке. Числовая тема началась с невинной мистификации Цветаевой: она проставила в письме к Рильке вместо даты отправки дату получения, как будто письмо «долетело» в тот же день. Адресат заметил это и сообщил также о большой синей семерке на штемпеле конверта. Мотив числа семь немедленно приобретает статус лейтмотива, откликаясь затем в содержании и датировке «Новогоднего» (27 февраля 1927 г.), в гимне числу семь и в теме семи небес в «Поэме Воздуха».

Роль числа в поэтике Цветаевой заслуживает самого пристального внимания. Фундаментальный вклад в изучение этой темы внесла О. Г. Ревзина, выступив с докладом на Летней школе в Кяэрику (1986). Впоследствии ее доклад был опубликован в первом выпуске «Лотмановского сборника» [Ревзина 1995: 619–641]. Ничего сопоставимого с этой работой с тех пор не появилось, хотя отдельные наблюдения продолжают накапливаться, а число семь в поэтике Цветаевой даже удостоилось отдельных статей и заметок [Иванов В. И.; Kahla].

Те выводы, к которым приходит О. Г. Ревзина, рассуждая об отношении Цветаевой к числу в 20-е гг., на наш взгляд, абсолютно верны:

Итак, поэтика М. Цветаевой 20-х годов, построенная на виртуальном пространстве, не нуждается в «поверхностных» случайных числах; миропорождающий субъект отвергает их и игнорирует как форму проявления случайности. Возникает «мышление о мире», базирующееся на «тайных» значимых числах, которые относятся к глубинному уровню и позволяют выявить его конструктивные принципы [Ревзина 1995: 637–638].

Тем самым О. Г. Ревзина преодолевает свой первоначальный тезис о том, что у Цветаевой в 20-е гг. «число, количественная координата относятся к <...> поверхностной структуре» [Там же: 629]. Согласно процитированным выводам, число может относиться и к поверхностным, и к глубинным структурам мира. Метафора «поверхностных» и «глубинных» структур восходит к теории

“12 bis” [Родзевич: 191], хотя не всегда: см. письмо к Н. Гайдукевич от 13 июля 1935 г. [Гайдукевич 2003: 116–117].

синтаксиса Ноама Хомского, но она вполне адекватно описывает и неоплатоническое двоемирие Цветаевой.

В платонизме, на наш взгляд, следует искать и объяснения двойственности цветаевского отношения к числам: с одной стороны — град филиппик, с другой — чуть ли не мистическое преклонение. На актуальность платоновского идеализма для понимания Цветаевой прямо указал еще Д. П. Святополк-Мирский [Критика: 1, 243], причем речь в цветаевском случае может идти не о текстуальном влиянии (которое, вероятно, тоже наличествует в какой-то степени), а о восприятии логики платоновского учения, не требующей специальной философской подготовки, которой Цветаева не могла похвастаться.

Эта логика потому и была столь влиятельна в течение двух с половиной тысячелетий, что в основе своей она проста, понятна и позволяет сочетать требования разума с мистическим настроем «символического сознания», уходящего корнями в доисторическую древность. Все это позволило платонизму стать философской матрицей христианства, и большую часть времени платонизм просуществовал в христианской оболочке. Не исключено, что его основы Цветаева усвоила на уроках Закона Божьего.

Платон рассуждал последовательно. Есть вещи изменяемые и неизменные. Почти все, чего может коснуться наша рука, может быть изменено или уничтожено. Иное дело — образы сознания, особенно простые: геометрические фигуры, числа, базовые понятия красоты, добра и так далее. Можно спорить, красиво что-то или некрасиво, но никто не станет отрицать, что красивое существует. Не логично ли признать, что постоянное и неизменное, доступное нам только в виде образов (идей, эйдосов), заслуживает названия существующего, а прочее — лишь видимость существования, временные формы истинно сущего? Не логично ли также признать, что постоянное и неизменное существует благодаря тому, что оно совершенно? А если оно совершенно, то оно и прекрасно, и является несомненным благом. Это признаки всего вечного, а следовательно, и богов. Но не может быть двух совершенств, поэтому не только видимые классы явлений восходят к одному

прообразу, но и сами идеи — не разрозненный набор, а ипостаси единой сущности, производные одного источника — Бога.

Практическим выводом, «моралью» всего этого является отождествление идеала (идеи) и цельности, единичности, неизменности, неделимости («атома»). То, что при любых условиях себя сохраняет, является божественным. Например, число. Оно не рождается, не стареет, не умирает, не портится, всегда равно самому себе. Известно, что элементы пифагорейского учения о числах органически влились в теорию Платона, и последний даже не затруднялся с ответом на вопрос, во сколько раз царь счастливее тирана: в семьсот двадцать девять раз (Государство IX 587d) [Платон: 4, 383]. Числовые отношения определяют и музыкальную гармонию. Не случайно в политической теории Платона (в диалоге «Государство») значительное место уделено, как ни странно, музыке.

В 1922 г., после «Верст», но еще до выхода сборника «Психея: Романтика», Цветаева недвусмысленно провозглашает свою приверженность этому комплексу идей, «делает ставку» на число:

Ищи себе доверчивых подруг,
Не выправивших чуда на число.
Я знаю, что Венера — дело рук,
Ремесленник — и знаю ремесло.
От высокаторжественных немот
До полного попрапия души:
Всю лестницу божественную — от:
Дыхание мое — до: не дыши! [СС: 2, 120].

В «Поэме Воздуха» (1927) мотивы этого стихотворения получают дальнейшее развитие, и мы разделяем неуверенность О. Г. Ревзиной в том, что в следующем отрывке число «противопоставлено смыслу» [Ревзина 1995: 629]:

В час, когда готический
Храм нагонит шпиль
Собственный — и вычислив
Всё, — когорты числ! —
В час, когда готический
Шпиль нагонит смысл
Собственный... [СС: 3, 144].

Это финал поэмы, «шпиль», венчающий всю постройку. Здесь определенно постижение «смысла шпиля» сопровождается вычислением «всего», а «все» равно «когортам числ». И это понятно, поскольку образ шпиля имеет геометрическую, математическую природу. Но «все», вероятно, включает и смысл словесной оболочки «шпиля». Цветаева, вероятно, обыгрывает паронимическое сближение «шпиля» и «игры», «готического» и «божественного» в немецкой речи.

Заметим, кстати, что в этой части ровно тридцать три стиха (намек на Христа и тему вознесения), а М. Л. Гаспаров именует ее «апофеозом цветаевского интеллектуализма» [Гаспаров 1997: 186]. Вся работа М. Л. Гаспарова, посвященная «Поэме Воздуха», поражает осторожностью высказанных предположений. О числе строк последней части нигде прямо не говорится, но косвенно исследователь дал понять, что это число им замечено: о финале поэмы сказано в заключительном параграфе работы: «33. Христос, Амфион, Орфей» [Там же: 185].

Как же все это согласовать с филиппиками Цветаевой «весу, счету, времени, дроби»? Достаточно легко, если исходить из разделения, предложенного О. Г. Ревзиной. Именно существование вечных чисел, незыблемых координат обнажает несовершенство тех, что даны нам в ощущении, «поверхностных». Когда «дата Лжет календарная» [СС: 2, 176], лжет именно дата, а не календарь вообще. Отрицается не система координат, а место события в ней, и Цветаева не раз берется исправить положение. Если бы отрицалась сама «календарность», необходимость в подобных исправлениях отпала бы.

Какого же рода исправления Цветаева вносит? В чем состоит «ложь» даты? В стихотворении «Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды...», откуда взят образ лживой даты, встречается и мотив счета:

Да, ибо утверждаю, в счете сбившись,
Что я в тебе утрачиваю всех
Когда-либо и где-либо небывших! [Там же].

Счет возлюбленных отбрасывается, поскольку от числового значения героиня восходит к категориальному: все — это недробимая

единица. Но совершенно неясно, зачем счет вообще был нужен. Мы можем только догадываться, что Цветаевой требуется повторяемость (она перечисляет героинь, покинутых возлюбленными, — Федру, Ариадну, косвенно — Психею), доказывающая, что это событие — «вечное». Затем мотив числа откликается в мотиве даты:

Тщета! во мне она! Везде! закрыв
Глаза: без дна она! без дня! И дата
Лжет календарная... [СС: 2, 176].

Собственно лгать может только говорящая дата, имеющая определенное значение. Допустим, с этой датой связывается возможность какого-то контакта с возлюбленным — встречи или письма; дата сообщает о событии, которое в сознании героини уже случилось, а в действительности не происходит.

Возможно также, что лжет не число календаря, а год, поскольку героиня Цветаевой возводит свой случай к баснословным, доисторическим временам, то есть событие имеет статус вечного, вневременного и единичного, несмотря на повторяемость. Так, в жизни цветаевского Казановы встреча с Генриэттой — «одно — Единственное — приключенье» [Там же: 3, 498], несмотря на то что вся его жизнь — непрерывный ряд авантюр.

Как мы уже отмечали, поправки Цветаевой обычно приводят к совпадениям, а совпадения — к синхронизации событий частной биографии и универсальной истории. Смерть под Новый год может сделаться «событием года» (Рильке), в конце столетия — «событием века» (Казанова). Есть персонажи, прямо олицетворяющие эпоху, например мудрая старуха в драме «Метель», воплощающая в себе «весь XVIII век» [Там же: 358].

Таким образом, Цветаева предпочитает цельность подробности. Цельность дает зримое число, которое можно при желании символически интерпретировать. Чем оно проще, тем оно понятнее и символически богаче. К этой категории можно отнести практически все числа до десяти, круглые числа, числа с внутренним повтором (33 и т. п.), дюжину, памятные даты и т. д. Дробь все сбивает. Кроме того, дробность и вообще всякая текучесть числовых

показателей — зримое подтверждение искажающих свойств видимой реальности, не дающей пробиться к истинным первообразам бытия. Собственно говоря, числу Цветаева противопоставляет количество, единице — дробь, целостной данности — измерение как действие.

В поэтике Цветаевой приветствуется дополнение дробного до целого, до единицы, но дробление целого осуждается: «И тайна его <Брюсова. — Р. В.> разительного неуспеха во всем, что касается женской Психеи, именно в этом излишнем любопытствовании, в этом дальнейшем разъятии и так уже трагически разъятото...» [СС: 4, 39]. Всякое измерение, соотнесение самодостаточной единицы с внешней шкалой, мерой может приписать ей дробность: либо статус дроби как неполной единицы, либо внутреннюю дробность²⁵. Всякое измерение (а это естественная часть социальной жизни, основанной на обмене, торговле материальными и даже духовными ценностями) воспринимается поэтом как «прокрустово ложе» для естества и духа.

Но у единицы есть внутренняя мера. Если, например, «семь в основе мира» [Там же: 3, 143], то семичастное членение будет не дроблением, а признаком полноты, завершенности, цельности, единства. Именно столько частей в поэме «Лестница», знаменующих семь дней творения; и к ним добавляется восьмая часть как начало нового цикла.

«Поверхностные» числа не символичны или их символические (не математические) значения лживы. А несимволичны они потому, что они случайны, дробны, выступают в качестве внешней меры, а не внутренней структуры. «Глубинные» числа существуют изначально, они символичны, просты и цельны, не дробят мир, а собирают его, интегрируют.

Как мы уже видели, соотношение внешних и внутренних параметров не раз становилось у Цветаевой предметом композиционного искусства: поверхностный хаос в таких произведениях скрывает внутренний порядок. Шедевром в этом отношении стал сборник «Психея: Романтика».

²⁵ Которая связана и с нечеткостью. Цветаева высоко ставит четкость и формульность.

5. «Психея: Романтика» (1923)

Цветаева писала, что в этот сборник отобраны стихотворения по признаку романтизма и даже женского лиризма, «физического плаща» [СС: 7, 381]. Очевидно, что в случае «плаща» речь идет об авантюрной теме. Но Цветаева несколько преувеличила роль авантюрных элементов в сборнике. Даже если принять ее точку зрения на состав книги, видно, что материал выстроен таким образом, что от «физического» плаща книга уводит к «метафизическому».

Композиция сборника представляет собой один сложный символ. Вновь, как и в «Вечернем альбоме», все стихи пронумерованы. В данном случае объяснение этому обстоятельству находится легко: сборник целиком состоит из циклов. Цветаева скомпоновала его из готовых блоков, причем основу их (те разделы, которые определяют индивидуальность сборника) составили рукописные книжечки, которые автор составлял и продавал через московскую Книжную лавку писателей в 1920–1921 гг. Одна из таких книжечек и составляет структурный прообраз сборника: «СТИХИ К ДОЧЕРИ. — Москва, 1921, 11 стих. М. Цветаевой и 1 детское стих. “Марине”, написанное собственноручно и подписанное Алей Эфрон-Цветаевой» [Библиография: 491].

В новой структуре каждому стихотворению «Стихов к дочери» соответствует целый раздел:

Сборник состоит из двенадцати разделов, один из которых — поэма «На Красном Коне». Открывается он циклом «Стихи к дочери», а завершается разделом «Психея. Стихи моей дочери». Тем самым Цветаева включает свою семилетнюю дочь-подругу в круг своего творчества («Аля — не очень большая, худая, светлая. — Психея», — пишет Цветаева сестре) [Поэзия: 2, 344–345].

«Стихи к дочери» не входили больше ни в одну авторскую книгу Цветаевой, так же как циклы «Иоанн», «Мариула», «Братья» и «Плащ», — они-то и составляют «романтическое» ядро книги, причем «Мариула» и «Плащ» известны как рукописные книжки. Возможно, что и остальные циклы имели аналогичный эквивалент, так же как «Стихи к Блоку» (здесь переименованы в «Свете Тихий») и «Ученик», рукописные экземпляры которых сохранились.

Вообще, известно девять рукописных книжечек Цветаевой, две из которых носят нейтральное название «Стихи». Из семи оставшихся только две не имеют соответствия в книге «Психея. Романтика» — «Стенька Разин» и «Современникам». Причем последняя частично дублируется циклом «Ученик» (в нее вошли стихи, обращенные к «Маяковскому. Кузмину. Волконскому» [Библиография: 491]), а «Стенька Разин» не попал в сборник, поскольку в него вообще не вошла «русская стихия» [СС: 7, 394].

Заканчивается книга «Перечнем», где вместо росписи содержания дан список разделов с указанием под каждым из заголовков, сколько в цикле стихотворений²⁶, что выглядит абсурдно с точки зрения эдиционной традиции²⁷ и вдобавок вводит читателя в заблуждение, поскольку один из номеров в первом цикле также представляет собой цикл²⁸. Цикл в цикле — вещь вообще невиданная, но еще удивительнее то, что он не имеет никакого названия. Если бы «Перечень» оказался подробнее, этот подцикл пришлось бы обозначать просто номером, как и сделано в американском пяти-томном собрании цветаевской поэзии. Смысл всех этих ухищрений

²⁶ Мы не имели возможности взглянуть на «Перечень» оригинального издания сборника и пользовались перепечаткой издательства «ЛЕВ» [Психея 1979]. В. И. Масловский передал нам со слов А. Ф. Маркова, что в оригинальном издании 1923 г. в «Перечне» также даны только названия циклов, под каждым из которых указано количество включенных в него стихотворений. Благодарим коллег за бесценную для нас информацию.

²⁷ И. Д. Шевеленко предложила нам объяснять это недоразумением: Цветаева «не имела возможности наблюдать за печатанием сборника. Поэтому она составила для типографии перечень циклов с указанием, для самоконтроля наборщиков и корректоров, количества стихов в каждом цикле», последние же «этот перечень поместили вместо оглавления сборника». Можно было бы принять эту версию, но известно, что Цветаева исключительно строго относилась к недосмотру наборщиков, и подобный «конфуз» не мог не иметь в ее письмах громогласного эха. Между тем Цветаева *не жаловалась* на З. И. Гржебина. И почему Цветаева не прислала тогда «Содержания»? Маловероятно, что в книге не должно было быть ни «Содержания», ни «Перечня». Вообще говоря, название «Перечень» и «Содержание» для Цветаевой были синонимами (см. «Перечень» в сборниках «Версты» (1921) и «После России»).

²⁸ Это: I. «Не знаю, где ты и где я...», II. «И бродим с тобой по церквам...», III. «И как под землею трава...». Нумерация авторская.

становится ясен при первом же взгляде на «Перечень»; приводим его начало:

СТИХИ К ДОЧЕРИ

(одиннадцать стихотворений)

БЕССОННИЦА

(одиннадцать стихотворений)

МУЗА

(одиннадцать стихотворений) [Психея 1979: 115]²⁹.

Три цикла подряд состоят из одиннадцати стихотворений. Не заметить невозможно, и уж автор постарался, чтобы этот факт бросался в глаза. Повтор скрепляет эти три раздела в единую группу. И если символика числа одиннадцать может вызывать затруднения с интерпретацией, то трижды повторенное одиннадцать понятно без пояснений. Первая в ряду связанных с ним ассоциаций — «возраст Христа». Это некий идеальный срок, идеальный возраст, иногда отождествляемый с греческим «акме» (сорокалетием), порой достижения физической и духовной зрелости. Иногда оно выражает собой просто полноту и гармонию или, по крайней мере, полный ассортимент (ср. «тридцать три несчастья», «тридцать три удовольствия», «Тридцать три уroda»³⁰ — название повести Л. Д. Зиновьевой-Аннибал).

В данном случае это число «собирает» три раздела в композиционную единицу более высокого уровня. В эту группу попадают совсем не случайные циклы, в нее входят стихи о дочери, о себе и об Анне Ахматовой. Три женщины, три поэта, налет «античности» в именах и сравнениях (поэтому «Стихи к Ахматовой» получают новое заглавие «Муза»). В каком-то смысле перед нами женский аналог Св. Троицы: Дочь, Мать и Муза (вместо Св. Духа). Насколько неслучайно выделение этой группы, показывает и то, что остальные части композиции также тяготеют к группировке

²⁹ Раздел «Муза» полностью воспроизводит цикл «Стихи к Ахматовой» в сборнике «Версты. Стихи. Вып. I» (1922 г.). «Стихи к дочери» и «Бессонница» собраны из стихов того же сборника, кроме последнего стихотворения цикла «Бессонница».

³⁰ Заметим, кстати, что имеются в виду тридцать три портрета прекрасной женщины, так что «уродами» они являются только в сопоставлении с оригиналом — со своим «Эйдосом».

триадами, причем последовательно меняются уже выделенные нами признаки: 1) гендерные признаки героев; 2) род деятельности; 3) культурно-исторические коннотации.

Следующие три цикла — «Свете тихий», «Даниил» и «Иоанн» — также образуют тесное семантическое единство. Теперь это 1) не женщины, а мужчины, 2) их объединяет не статус поэта, а статус провидца и 3) все это окружено не античным, а библейским ореолом (поэтому «Стихи к Блоку» получают заглавие «Свете Тихий»). Хотя числовой симметрии между циклами нет, но по образцу первой триады мы можем сложить числовые показатели, и значимое число станет явным в сумме: двенадцать стихотворений. То есть столько же, сколько частей в сборнике.

Ясно, что это число корреспондирует и с библейской тематикой (братья Иосифа, апостолы Христа), и с образом времени, поскольку двенадцатью измеряется и суточный цикл, и календарный. Заметим, что и здесь Цветаева пошла на некоторые ухищрения ради соблюдения числовых пропорций: к циклу «Иоанн» было приписано стихотворение «— Только живите! — Я уронила руки...», написанное несколько раньше (не 22–27 июня, как обозначено под циклом, а 20-го) и не вполне органически вписывающееся в ряд.

В следующих трех циклах — «Мариула», «Братья», «Плащ» — мы вновь сталкиваемся с тесным семантическим единством и сменной тематического «формата» по трем параметрам: 1) половой состав смешанный, 2) вместо поэтов и пророков действуют авантюристы, 3) время и место тяготеют к Европе («осмнадцатого века»). Налицо явное «приземление» тематики, но оно служит каденцией перед финальным взлетом. Триада дает в сумме двадцать четыре стихотворения, то есть предыдущая сумма удваивается.

Оставшаяся триада разнородна по составу, в нее входит цикл Цветаевой «Ученик», ее же поэма «На Красном Коне» и подборка из стихов Ариадны Эфрон «Психея». Тем не менее и здесь, несмотря на пестроту состава, заметна тесная семантическая связь элементов: 1) гендерные оппозиции снимаются, 2) амплуа героев — ученичество (стихи Али-Психеи сами по себе ученические), 3) декорации космические — вне конкретного времени и пространства.

Несмотря на полнейшую жанровую несогласованность частей, сумма элементов (в поэме девять частей³¹) дает предсказуемое число тридцать шесть, то есть трижды двенадцать.

Двенадцать частей книги могут быть разделены на четыре группы, в последовательности смены которых видна следующая диалектика:

Тезис		
«Стихи к дочери»,	11 ³²	Женская душа, лирика, Эллада
«Бессонница»,	11	
«Муза»	11	
Антитезис		
«Свете тихий»,	5	Мужская душа, ясновиденье, Иудея
«Даниил»,	3	
«Иоанн»	4	
Синтез		
«Мариула»,	10	Любовь, авантюра, Европа
«Братья»,	3	
«Плащ»	11	
Снятие оппозиций		
«На Красном Коне»,	(9)	Дух, ученичество, Вечность
«Ученик»,	7	
«Психея»	20 ³³	

Таким образом, в последовательности триад обыгрываются два числа — одиннадцать и двенадцать. В рукописной книжечке эти два числа обозначали как бы неполноту (11) и полноту (12) — вместе мать и дочь составляют целое. Здесь символика усложнилась. Начало книги символизирует некое гармоническое и ясное

³¹ Число частей в поэме «На Красном Коне» читатель должен сосчитать сам. Примечательно, что хотя в сборнике «Психея. Романтика» дан сокращенный вариант, он совпадает по числу частей (девять) с полным, известным по сборнику «Разлука», который воспроизведен во всех собраниях стихотворений Цветаевой. К сожалению, в издании авторских книг Цветаевой [Книги] сняты авторские отчерки, разделяющие поэму на части, что может ввести в заблуждение. Оригинального издания «Разлуки» нам увидеть не удалось.

³² Как уже отмечалось, первый цикл реально больше, но мы даем число из перечня.

³³ Стихи Ариадны, несомненно, входят в общий счет: в перечне не указано, что это стихи дочери (это отмечено только внутри книги), но указано число текстов в нем.

триединство, за которым следует путь «диалектического» развития: порыв к «другому» (мужчине) – любовь (сердечная смута, игра, авантюра) – преодоление «горизонтальных» отношений и путь по «вертикали». Путь восхождения, ясно декларированный в поэме «На Красном Коне», символизируется числовыми пропорциями трех последних триад: 12 – 24 – 36.

Кто или что подсказало Цветаевой выстроить книгу таким образом, трудно сказать. Но поскольку ясно, что вся книга символизирует собой «путь Психеи», а смысл пути Психеи — в следовании за Эросом как «вожатым»³⁴, актуальным контекстом для нее представляются мысли М. А. Волошина, изложенные в лекции «Пути Эроса». Комментируя «Пир» Платона, Волошин писал, что любая душа совершает путь восхождения (спиритуализации) или нисхождения (материализации), и по пути спиритуализации идут не только аскеты, но и грешники, потому что и те и другие «сжигают» свою плоть, освобождая дух. Для Волошина, как и для В. И. Иванова [Цимборска-Лебода 2004: 103], очень важно, что «Христос изображался в катакомбах в виде Эроса, ведущего за руку душу Психею», — это «знаменательный символ, который дает ключ к пониманию нисходящего и восходящего тока, проходящего через человека» [Волошин 1999: 31]. При этом «истинный путь Эроса» заключается в том, чтобы «подниматься словно по ступеням лестницы» [Там же: 15]. Чтобы пройти его, необходимо «понять смысл и расположение ступеней математической прогрессии, которую дает Платон» [Там же].

Та «незримая» числовая символика, которую мы видим у Цветаевой в трех последних триадах частей, и есть простейший вид «математической прогрессии». Цветаева поступила просто: она не собирала эту «лесенку» из отдельных стихотворений, она воспользовалась (в основном) готовыми блоками. А чтобы пытливому читателю было понятно, для чего все это, к сборнику прилагалась краткая схема — «Перечень», с помощью которого он мог бы при желании разглядеть «лестницу», на вершине которой оказывается

³⁴ Ср.: «Радуюсь кольцу, печать чудная, вожатый — либо Эрос, либо Вакх» [Гронский: 104].

Психея. В то же время — это лестница, по которой к виновнице торжества восходит даритель, как позднее в «Новогоднем»: «В небе лестница, по ней с Дарами...» [СС: 3, 136]. В «Стихах к дочери» тема дарения и принятия дара (наследства) — одна из центральных: «—Марина! Спасибо за мир!» [Там же: 1, 393] и др. Собственно даром является сам «титул» Психеи, первая печатная публикация и вся книга, которая является таким же приношением дочери, как «Лебединый стан» — мужу.

Книга «Психея. Романтика» выходила долго. Договор с З. И. Гржебиным был заключен еще в 1921 или 1922 г., определенно до отъезда Цветаевой из России [Там же: 7, 394; НСТ: 437]. Однако еще в апреле 1923 г. издательство анонсировало скорый выход сборника без упоминания знакомого нам названия («Дни». 1923. № 133. 8 апреля)³⁵. Видимо, вопрос о названии (а возможно, и о каких-то деталях состава сборника) окончательно согласовывался с издательством только весной 1923 г. Как бы то ни было, число одиннадцать в 1923 г. приобретало в композиции сборника еще одну дополнительную коннотацию — в этом году Але Эфрон исполнилось одиннадцать лет.

Заключение

Разумеется, числовая символика — не единственный и даже не главный стержень цветаевских композиций символического типа, и мы постарались показать его взаимодействие с другими композиционными приемами. От того, что этот числовой уровень не будет «прочитан», восприятие составляющих книгу текстов не много потеряет, поскольку это во многом автономная область цветаевского творчества.

Правда, можно сказать, что и стихотворный ритм — только «форма», не имеющая отношения к содержанию стихотворения. Но даже если игнорировать субъективную сторону, связанную

³⁵ «Среди книг, которые “печатаются и в ближайшее время выйдут в свет”, это издательство <...> объявило “Стихотворения Цветаевой”. Очевидно, имелась в виду “Психея”, поскольку никаких других книг Цветаевой это издательство не выпускало» [Поэзия: 2, 344].

с эстетическим восприятием, нельзя не отметить, что метрическая сетка и ритмический курсив существенным образом нюансируют смысл текста (например, в позиции переноса). Числовая «сетка» также позволяет более четко нюансировать композиционные узлы книги.

Прибегая к числовому символизму в композиции своих сборников, Цветаева также моделирует соотношение «глубинного» и «поверхностного» в их числовых пропорциях: на поверхности мы видим хаос с небольшим островком порядка, который, как «окно», позволяет нам (приглашает нас) заглянуть вглубь и увидеть всю красоту и смысл авторского замысла.

КОМПОЗИЦИЯ «ВЕЧЕРНЕГО АЛЬБОМА» ЦВЕТАЕВОЙ³⁶

Говоря о композиции «Вечернего альбома», можно выделить, по меньшей мере, два уровня описания: уровень внешней архитектоники и уровень междутекстового взаимодействия. О внешней архитектонике цветаевских сборников мы писали подробно в специальной работе, где разбирали примеры двух типов композиции — хронологической и символической³⁷.

«Вечерний альбом», несомненно, принадлежит ко второму типу. Символизм в нем проявляется как в последовательности главней разделов, так и в числовых пропорциях книги. Уже сама симметрия в построении «Вечернего альбома» — явный риторический ход, имеет знаковый, символический характер. Как справедливо писали авторы «Общей риторики», «очевидно, что в обычном дискурсе никто не заботится о структурной упорядоченности и сбалансированности текста», и «целевая направленность дискурса» в случае симметричного построения «иная, нежели в простом акте коммуникации: здесь речь направлена на то <...> чтобы выдвинуть на первый план именно способ выражения мысли» [Риторика: 129–130].

В поэтической практике XX столетия можно указать на ряд параллелей, от «Цыганского романсеро» Ф. Гарсия Лорки до цикла восьмистиший «Падение Икара» Н. Е. Горбаневской. Но у Цветаевой сборник гораздо больше по объему, в нем 111 стихотворений: вводный сонет «Встреча» и разделы по 35, 35 и 40 стихотворений. Символика этих чисел достаточно прозрачна при сопоставлении с заглавиями разделов: «Детство» – «Любовь» – «Только тени». Первые два раздела так же коннотативно сближаются, как и

³⁶ Впервые опубли.: Войтехович Р. С. Композиция «Вечернего альбома» Цветаевой // 1910 — год вступления Марины Цветаевой в литературу: XVI Междунар. научно-темат. конфер. (8–10 октября 2010): Сб. докладов. М., 2012. С. 187–199 [Войтехович 2012].

³⁷ См. об этом выше в статье «Стихия и число в композиции цветаевских сборников».

числовые их показатели, вместе они противопоставлены третьему разделу. Дистинктивной особенностью является и противопоставление чет/нечет. Первые два раздела маркированы нечетными числами, кратными числам 5 и 7. Особенно важно второе число, которое является общим обозначаемым первых двух разделов: при сложении $35 + 35$ дают число 70, где 7 эксплицируется.

Заметим при этом, что и общее число разделов, и общее число текстов — нечетное. Четное число 40, в согласии с мрачными коннотациями заглавия «Только тени», имеет негативную семантику, связанную, как мы полагаем, с «вечером жизни» (ср. заглавие самой книги), предчувствием смерти, с пороговым состоянием между двумя мирами (по-видимому, одно из значений — 40 дней траура по душе, проходящей мытарства на пути из земного мира в небесный). Сочетание чета и нечета дано уже в самой композиции разделов, которые явно делятся на три, а подспудно имеют и более общее бинарное членение по границе, отделяющей первые два раздела от третьего.

Но все это относится к внешней архитектонике книг. Она позволяет прочесть некое метатекстовое послание, обращенное прежде всего к В. О. Нилендеру, которому книга была адресована «вместо письма». Суть этого послания, по-видимому, в том, что после «Детства» и «Любви» автору остались «Только тени». Невольно вспоминается письмо пушкинской Татьяны: «И молча гибнуть я должна...». Это сообщение вписано как бы «поверх» текстов, хотя и перекликается с содержанием некоторых стихотворений. Но есть и другой уровень, который нас интересует в настоящей работе в первую очередь, — уровень не надтекстовый, а междутекстовый: синтактика, порядок текстов внутри трех больших групп.

Структурировав книгу на самом высоком уровне композиции, Цветаева задала себе довольно высокую планку композиционных требований. Как же она справилась с этими требованиями, оперируя столь большими объемами в 35 – 35 и 40 текстов? Каждый из этих разделов, в принципе, мог бы составить небольшой сборник. Как упорядочены тексты внутри разделов?

Когда критики, а затем исследователи писали о «дневниковости» первых книг Цветаевой, они по всей видимости подразумевали обилие бытовых подробностей, бросающееся в глаза на фоне экзотизма и «нездешности» поэтических вселенных символизма. Кроме того, имели в виду известную хаотичность построения книги Цветаевой. В ней не было явно выделенных циклов, жанровых подразделов и т. п. На символистскую архитектонику критики внимания не обратили.

Если говорить о реальных дневниках, то смысловое движение в них не подчинено правилам, характерным для сюжета, в них нет единства действия, а есть только единство биографии, авторского самосознания. По-видимому, этот отрицательный признак (отсутствие явного сюжетного развития) служит даже более сильным сигналом «дневниковости», чем последовательная датировка текстов. Как известно, три раздела цветаевской книги, выстроенные на уровне архитектоники в некую временную цепочку («Детство» знаменует начало жизни, «Любовь» — ее кульминацию, «Только тени» — остаток жизни), заключают в себе тексты, писавшиеся параллельно, что видно по датировкам. Более того, как заметила И. Ю. Белякова [Белякова 2012], в «дневниковом» сборнике даты следуют в обратном порядке.

В качестве типологической параллели можно указать на структуру «трилогии вочеловечивания» Блока, где стихи второго и третьего томов, знаменуя разные этапы развития авторской личности, частично совпадают по времени фактического написания. В этом отношении Цветаева 1910 года проявляет себя как поэт, близкий символизму по типу мышления (о прямой ориентации на Блока речи не идет, известный трехтомник выйдет позднее). Другой параллелью, проясняющей не столько позицию автора, сколько позицию критиков и читателей, может служить композиция ахматовских книг, которые также воспринимались в «дневниковом» ключе.

В. М. Жирмунский писал:

Последовательность стихотворений внутри книги определялась не хронологией событий, а развитием лирических тем, их поступательным

движением, параллелизмом или контрастом. В целом листки «дневника», незаконченные и фрагментарные по отдельности, <...> слагались как бы в свободный по своей композиции лирический роман, лишенный единой фабулы и состоящий из ряда независимых друг от друга по содержанию мгновенных эпизодов, входящих в общее лирическое движение. Такая «книга» распадалась на несколько глав (разделов) и объединялась обязательным эпиграфом, содержащим эмоционально созвучный ключ к содержанию. Окончание книги маркировалось <...> эпическим отрывком автобиографического характера... [Жирмунский: 116].

Таким образом, дневник мог предстать и в виде разрозненных «листочков», сгруппированных по разным принципам: поступательное движение, параллелизм, контраст. Опять же речь не идет о генетической зависимости, поскольку книги Ахматовой появятся позже (скорее возможна обратная зависимость, но мы эту возможность не рассматриваем).

Что же мы видим у Цветаевой? Мы видим довольно большое разнообразие связей, близких и дальних переключек, явной и неявной циклизации, но без выделенных эксплицированных циклов. О разных аспектах этих связей отчасти уже писалось и будет также сказано в других статьях (отсылаем в первую очередь к работе И. Ю. Беляковой). Мы бы хотели обратить внимание на своеобразный трехчастный ритм этих многообразных связей.

Это не то же самое, что внешние числовые пропорции, которые выполняют символическую роль. Внутренний композиционный ритм, вероятно, нужен был в первую очередь самому автору для того, чтобы как-то упорядочить разномастный материал. Заметим предварительно, что отсутствие эксплицированных сигналов делает нашу реконструкцию весьма гипотетичной, но нечто схожее мы видим в более позднем сборнике «Психея. Романтика» на уровне архитектоники частей (см. выше в статье «Стихия и число в композиции цветаевских сборников»).

Итак, анализ показал, что Цветаева старалась скрепить тематически по крайней мере три стоящих подряд текста. Это не значит, что не могло быть других связей, перекрывающих, продолжающих или дополняющих те, которые мы выявили. Это не значит также,

что во всех случаях связи были одинаково сильны. Заметно, однако, что в случае тематического «дефицита» Цветаева помещала слабое звено в центр триады, тем самым подчеркивая рамку.

«Детство»

В разделе «Детство» выявляются группы, объединенные следующим образом:

1. «Лесное царство», «В зале», «Мирок». Прославление детства (герои — дети — «принцессы», «цари», «мира нежные загадки»), последнее стихотворение — гимн детству.

2. «Жертвам школьных сумерок», «Сереже», «Дортуар весной». Тема гибели детства (герои — дети-самоубийцы, мертвые младенцы, «цветы» жизни, загубленные теплицей дортуара).

3. «Первое путешествие», «Второе путешествие», «Летом». Здесь описаны два «путешествия» с «чародеем» Эллисом и летний роман Аси и Гриши. Третий текст выбивается из ряда, но мог быть присоединен в связи с тем, что и отношения с Эллисом воспринимались как своеобразный детский «роман» (ср. позднее в «Чародее»: «Мы пламенно его любили — / Одну весну...» [СС: 3, 6]). Семантический инвариант — детская влюбленность, романтика.

4. «Самоубийство», «В Люксембургском саду», «В сумерках». Здесь крайние тексты связаны темой удавшегося самоубийства матери и неудавшегося — ребенка (в обоих случаях — в воде). Средний текст — про тоску по еще не родившемуся ребенку. Общим знаменателем служит, по-видимому, материнский зов, мотив тоски, связывающий разлученных мать и ребенка. Финальный текст — экфразис живописной работы.

5. «Эльфочка в зале», «Памяти Нины Джаваха», «Пленница». Героини здесь — «царевна Анита», «светло-надменная княжна» и шалунья инфанта. Семантический инвариант — царственный ребенок-девочка. Первые два образа также связаны с художественным миром повестей Л. Чарской. Третий по своей статичности напоминает экфразис, хотя автор этого не маркирует, как в ряде других случаев.

6. «Шарманка весной», «Людовик XVII» (под № XVII), «На скалах». Инвариант — герой-мальчик, крайние тексты триады связаны и общим именем Володя, и комическим характером сюжета. Центральный текст несколько обособлен, зато служит основанием для сопоставления с предыдущей триадой, поскольку маленький Людовик — тоже царственная особа. Отметим и дистантную связь третьего текста со стихами, посвященными В. О. Нилендеру: детская любовь двух сестер к одному Володе затем эхом отзывается в схожей, но уже не столь инфантильной ситуации любви к Владимиру Нилендеру. А поскольку Нилендер фигурирует в книге и как «потомок шведских королей», оппозиция 5-й и 6-й триад косвенно подкрепляется (заметим, что само имя Владимир этимологизировалось Цветаевой позднее в стихотворении «Маяковскому» как имя с семантикой владычества).

7. «Дама в голубом», «В Ouchy», «Акварель». Семантический инвариант — «защищенное детство». Перед нами три идиллические картинки: Богоматерь ласкает маленького пастуха, мама ласкает дочек, все любят на девочку в окне (при этом «Ангел взоры опустил святы», «И спокойны глазки золотые» [СС: 1, 40]). Здесь, как и в ряде других случаев, завершающее стихотворение оказывается зарисовкой статичной композиции (или просто экфразисом картины).

8. «Сказочный Шварцвальд», «Как мы читали “Lichtenstein”», «Наши царства». Воспоминания о Шварцвальде, сказка и волшебство детства.

9. «Отъезд», «Книги в красном переплете», «Маме». Варьируется предшествующая триада (отметим и точную перекличку центральных текстов триады), но теперь она окрашена мотивом прощания: отъезд из Шварцвальда, во втором стихотворении — мотив «привета прощального», в третьем — мотив прощального подарка матери («Видно, грусть оставила в наследство / Ты, о мама, девочкам своим» [Там же: 10]).

10. «Сара в Версальском монастыре», «Маленький паж», “Die stille Strasse”. Семантический инвариант — скучное детство, из которого рвется детская душа Сары Бернар, маленького пажа

и маленьких сестер Цветаевых, гуляющих с немецкой бонной (ср. «С тупым лицом немецкие слова / Мы вслед за Fräulein повторяем хором» [СС: 1, 51]).

11. «Мама в саду», «Мама на лугу», “Ricordo di Tivoli”. Семантический инвариант — мать приглядывает за детьми (непосредственно или с небес). В последнем стихотворении роль матери замещает столетняя ель, как в сказках (ср. мотив матери Золушки в немецком варианте сказки, ср. сюжеты сказок Андерсена «Ель» и «Бузинная матушка»). Визуальный прототип этого стихотворения — картина Ансельма Фейербаха «Воспоминание о Тиволи» (указание Д. Ахапкина), который мог привлечь внимание Цветаевой и портретом Данте, сопровождаемого двумя дамами (устойчивый сюжет «Вечернего альбома»).

Раздел «Детство» заканчивается двумя стихотворениями, одно из которых обобщает в концентрированном виде тематику раздела («У кровати», тема — прощанье с матерью), а другое (отмечено также [Белякова 2012]) служит прологом к следующему разделу «Любовь» («Три поцелуя», тема — градация поцелуев, обусловленная и взрослением).

«Любовь»

1. «Новолунье», «Эпитафия», «Бывшему Чародею». Судя по тесноте мотивных связей, все три стихотворения обращены к Эллису. Шуточная «Эпитафия», несколько выбивающаяся из лирического ряда, помещена в центр. В образе Эллиса подчеркиваются детские черты.

2. «Чародею», «В чужой лагерь», «Сестры». Это переходная группа. Первое стихотворение обращено к Эллису, последнее — к Нилендеру, а переходное между ними, вероятно, — к ним обоим, названным «братьями».

3. «На прощанье», «Следующей», “Perpetuum Mobile”. Семантический инвариант — ситуация любовного прощания (с Нилендером и с обоими друзьями).

4. «Следующему», «Луч серебристый», «Втроем». Семантический инвариант — неустойчивая влюбленность двух сестер: сестры

ждут следующего, предпочитают Эллису Нилендера, одновременно признаются в любви Нилендеру. Последнее стихотворение написано от лица самого Нилендера. В поэтику привносится многоголосье, драматический элемент.

5. «Ошибка», «Мука́ и му́ка», «Каток растаял». Семантический инвариант — противоречивые чувства, сожаления о невозвратности отвергнутой любви. Дополнительная связь — мотив тающей снежинки, катка (ср. «Твоя любовь была такой ошибкой, — / Но без любви мы гибнем, Чародей!»; «Все перемелется? Будет мукой? / Нет, лучше му́кой!»; «Пусть смел снежинку лепесток! — Душе капризной странно дорог / Как сон растаявший каток» [СС: 1, 64–65]).

6. «Встреча», «Два в квадрате», «Связь через сны». Семантический инвариант — случайность встреч после разлуки (на улице, в жизни, во снах). В центральном тексте семантика случайности превалирует над темой встречи.

7. «Не гони мою память! Лазурный края...», «Привет из вагона», «Зеленое ожерелье». Осмысление потерянной любви, запоздалое раскаяние.

8. «Наши души, не правда ль, еще не привыкли к разлуке?..», «Кроме любви», «Плохое оправданье». Попытка примирения с Нилендером («Только утро виню...» [Там же: 86]) и Эллисом («Все минуты свои я тобою наполнила, кроме / Самой грустной — любви» [Там же: 85]).

9. «Предсказанье», «Оба луча», «Детская». Инвариант — двойственность героини: в ее любви есть приливы и отливы, ее любовь раздваивается («Буду любить, не умея иначе — / Оба луча!» [Там же: 87]), ее любовь неотделима от любви ее сестры.

10. «Разные дети», «Наша зала», «По тебе тоскует наша зала...». Инвариантная мысль — все могло быть иначе (возлюбленный не дождался нужных слов, которые могли быть сказаны). Дополнительно связывает их мотив «залы».

11. «Надпись в альбом», «Сердца и души», «Зимой». Инвариант — прошлое не уйдет, любовь не забудется.

В предпоследних двух стихотворениях — предчувствие будущей измены любимого («Так будет») и обещание сохранить верность.

Одновременно, как и в финальном стихотворении предыдущей части, здесь содержится пролог к следующей («Нас разлучили не люди, а тени...»).

«Только тени»

1. «В Кремле», «У гробика», «Последнее слово». Инвариант — тема семьи как плена и могилы, начиная с древнерусских женщин («рабыни с душами цариц» [СС: 1, 15]) и кончая современными девочками («Тесно ей кажется в новой кровати» [Там же: 16]) и женщинами («не судить, а плакать надо» [Там же: 17]). Первое стихотворение, судя по ряду характерных мотивов и мужскому «я», написано от лица Эллиса. Возможно, оно, как и два «путешествия» в первом разделе, воспроизводит одну из его импровизаций.

2. «Эпитафия», «Даме с камелиями», «Вокзальный силуэт». Инвариант — образ оступившейся, но прекрасной женщины. Подхватывается тема последнего стихотворения предыдущей группы (связывает и общая адресация — Л. Тамбурер). Героиня третьего стихотворения перекликается с образом Анны Карениной, что привносит и дополнительную литературную связь (героини романов А. Дюма-сына и Л. Толстого)

3. «Как простор наших горестных нив...», «Нине», «В Париже». Семантический инвариант — одинокая женщина, затворница. Возможно, все три написаны в Париже (можно предположить, что первое обращено к Саре Бернар).

4. «В Шенбрунне», «Камерата», «Расставание». Цикл, связанный с Наполеоном II, герцогом Рейхштадтским. С предыдущей группой он связан темой одинокого героя, на этот раз — мужского пола.

5. «Молитва», «Колдунья», «Анжелика». Инвариант этой группы можно обозначить как «тоска по непрожитым судьбам». Этот мотив естественным образом продолжает цикл о герцоге Рейхштадтском, но теперь он решается в женском ключе, и речь идет не об одной мечте, а сразу о многих, что и заявлено прямо в первом стихотворении. Два других дают образцы «непроеденных дорог» — светлый и темный (путь ведьмы и путь монахини). Заметен сдвиг в сторону религиозных и демонологических мотивов.

6. «Добрый колдун», «Потомок шведских королей», «Недоумение». Мужская вариация темы предыдущей группы. Мотив колдовства тесно сближает крайние тексты этой группы, в центральном стихотворении мотив колдовства подменяется мотивом исступленной романтической мечты и отсылает к циклу о герцоге Рейхштадтском.

7. «Обреченная», «На солнце, на ветер, на вольный простор...», «От четырех до семи». Три варианта «неправильно» сложившихся любовных отношений: насильственный, но законный брак; истинная любовь, но вне брака; (предположительно) адюльтер.

8. «Волей луны», «Rouge et bleue», «Столовая». Инвариант — семейная рутина, разрушающая детское счастье.

9. «Пасха в апреле», «Сказки Соловьева», «Картинка с конфеты». Тема та же, но со смещением в сторону «просветов» в иную, более притягательную реальность. Триаду вновь завершает экфразис (видимо, сюжет взят с конфетной обертки).

10. «Ваши белые могилки рядом...», «“Прости” Нине», «Ее слова». Инвариант — воспоминание о невозвратном прошлом.

11. «Инцидент за супом», «Мама за книгой», «Пробужденье». Инвариант — дети, обделенные материнской любовью.

12. «Утомленье», «Баловство», «Лучший союз». Тема матери разветвляется: без мамы — тоска; с мамой-баловницей — счастье; самая крепкая любовь — к умершему. В последнем тексте мать не упоминается, но помещение этого текста именно сюда оправдано тем, что он согласуется и с отношением к мертвой матери. Это стихотворение носит обобщающий характер, на что указывает и использование словосочетания, попавшего в заглавие всего раздела («Вас обручила тень, и вам / Священны в жизни — только тени» [СС: 1, 49]). Видимо, мать рассматривается не только как та, с которой невозможно воссоединение, но и как одна из женщин трагической судьбы, возможно — один из примеров инвариантов, представленных в группах 2–3 и 7.

13. «Стук в дверь», «Счастье», «Невестам мудрецов». Еще одна вариация на тему невозможности отказаться от мечты, ложности

счастья в браке и невозможности найти счастье с тем, кого любишь. На этот раз вместо матери выступает дочь.

Последнее стихотворение «Еще молитва» доводит противоречивые устремления лирической героини до трагедийного накала, до мучительного противоречия, от которого она жаждет избавления: либо не тень обнять наконец, либо умереть и встретиться с любимой тенью. На рабское счастье в браке без истинной любви она не согласна («Мне не надо блаженства ценой унижений» [СС: 1, 98]). Здесь происходит своего рода «катарсис» и намечается возможность выхода из ситуации обреченности на «только тени».

Обобщение

Мы не думаем, что трехчастный ритм Цветаева воспринимала как некое обязательное требование, от которого нельзя было отступать. Скорее всего, речь идет о том, что заданная мотивная инерция должна была для стабильности держаться хотя бы в пределах трех текстов. Мы видим, что связи нередко простираются и дальше. Как основные три раздела, так и отдельные условно выделенные нами триады «склеены» переходными текстами. В каких-то случаях мотивы возвращаются (особенно настойчиво — в третьем разделе «Только тени»).

Так или иначе, мы выявили некоторые сквозные мотивные линии, которые складываются в общую картину, в некий «сюжет» книги. Попробуем представить его обобщенно, не претендуя на окончательность этой характеристики.

В построении первой части заметна определенная цикличность. Триады группируются по 3–4 группы в одном циклическом периоде. В первом разделе три периода. Каждый период начинается с прославления детей и детства, а заканчивается образом следящей за ребенком матери или ее субститута (Богоматери, Ангела). В последовательности периодов заметна следующая тенденция: I цикл — акцентирует хрупкость детства (важная тема — детская смертность), II цикл — радости детства; III цикл — неизбежность взросления и прощания с ним. Схема первого раздела может выглядеть так:

«ДЕТСТВО»

I. Дети — цари (1), но их жизни хрупки (2), их мир — фантазия (3), по ушедшим детям тоскуют матери (4).

II. Девочки — царевны (5), мальчики — герои, принцы и шалуны (6), они находятся под защитой небесных сил (7).

III. Одно из самых сказочных воспоминаний детства — Шварцвальд (8), но со сказками приходится проститься (9), чтобы вырасти (10), однако неизменна любовь матери (11).

Прощанье с «детством» и переход к «любви».

Второй раздел тематически — наиболее компактный. Речь идет преимущественно об отношениях в рамках любовного «квадрата» (Эллис – Нилендер – Марина – Ася). В последовательности групп незаметно явной цикличности, хотя многие мотивы повторяются, и тексты не следуют простой хронологии отношений. Этот раздел, будучи по внешнему объему равным первому, членится иначе — на более мелкие группы (по 2–3 триады). I цикл дает краткое изложение истории отношения с Эллисом и затем — Нилендером. II цикл описывает метания героинь. III цикл — стремление вернуть утраченное. IV цикл — запоздалое торжество любви, которой остаются «только тени». Схема второго раздела может выглядеть так:

«ЛЮБОВЬ»

I. Лунный Эллис (1), страсть, страх и любовь (2), расставание (3).

II. Сестры любят (4), но переживают метания (5), поэтому обречены на случайность встреч и связь только во сне (6).

III. Они испытывают сожаления (7), делают попытки примирения с отвергнутыми возлюбленными (8), но все портит двойственность (9).

IV. Однако и возлюбленные виноваты (10), а любовь не проходит (11).

Но любимый будет счастлив с другой: «нас разлучили не люди, а тени» [СС: 1, 94].

Третий раздел по внутреннему строению больше напоминает первый, чем второй. В нем также обнаруживается известная цикличность, но более общего порядка. Можно выделить основную тему: несчастная женская судьба, которая оттеняется темой нереализованных возможностей, забытых возлюбленных и некоторыми другими отступлениями. Общее движение темы можно представить так: I. Угнетенные, оступившиеся и одинокие женщины; II. Нереализованные возможности и манящие образцы (в том числе, мужские роли); III. Ярмо семьи; IV. Несчастные дети и тоска по матери. Последние стихи — об отчаянии ввиду личной катастрофы и о надежде на избавление. Схема третьего раздела может выглядеть так:

«ТОЛЬКО ТЕНИ»

I. Женщины издавна — «рабыни с душами цариц» (1), оступаются (2), становятся затворницами (3).

II. Таким был и Герцог Рейхштадский (4), но жажда узнать все пути неистребима и в женщине (5), и в мужчине (6).

III. Жизнь подталкивает женщину к браку без любви, свободной любви, адюльтеру (7), потому что ей безразличен лунный свет, а быт — рутина, и семейное счастье несовершенно (8). Семейный быт ужасен, и просвет в нем — только фантазии и воспоминания (9), иногда — смерть, запоздалое прощение (10).

IV. В семье страдают нелюбимые дети (11), они нуждаются в матери; вообще же лучший союз — с умершим (12). Семейное счастье невозможно (13).

Героиня жаждет избавления от теней или слияния с ними.

Обобщение 2

В заключение попробуем довести сжатое (и, конечно, значительно огрубленное) описание содержания сборника до максимальной краткости, чтобы получить общую схему цветаевского «послания», каким оно предстает не снаружи (в виде символической композиции), а изнутри — как результат многочисленных мотивных сцеплений.

Детство — это симбиоз ребенка и матери, оно хрупко, но радостно, это сказка, от которой все-таки приходится отказаться в стремлении к достижению мечты о любви. Любовь в жизни лирической героини свела ее с яркими фигурами, но она быстро закончилась из-за метаний, двойственности и противоречивости отношений. Остались запоздалые сожаления, упреки и «тени» прошлого. Только тени — удел женщин с давних времен, несчастных рабынь и дерзких нарушительниц устоев, а ведь женщину притягивают все пути. Семья — ярмо, и дети часто несчастны, тоска по матери неизбежна. Символ неприкаянной женской души дан во вступительном сонете «Встреча», а в завершающем стихотворении намечается выход из тупиковой ситуации: либо найти счастье в любви, либо умереть.

ЭПИГРАФЫ ИЗ РОСТАНА В СТРУКТУРЕ «ВЕЧЕРНЕГО АЛЬБОМА» ЦВЕТАЕВОЙ³⁸

Широко известно увлечение Цветаевой творчеством Э. Ростана. На эту тему писали Ж. Нива [Nivat], А. Н. Таганов [Таганов], Т. Н. Карпова [Карпова] и др. В центре внимания исследователей закономерно оказался интерес к «Орленку» Ростана в историческом, театральном и литературном контексте. Но ростановская тема далеко не исчерпана исследователями, она довольно обширна, и мы коснемся только одного аспекта — функции ростановских эпиграфов в книге «Вечерний альбом».

Эпиграфы взяты не из «Орленка», а из «Принцессы Грезы» и связывают между собой разделы «Детство» и «Любовь». Третья часть «Только тени» предваряется высказываниями двух Наполеонов, но фразы взяты не у Ростана. Зато тематика «Орленка» разработана в группе стихотворений, о которой подробно говорится в исследованиях Н. Д. Стрельниковой [Стрельникова]. Третья часть отмечена особой мрачностью и минором, что явствует уже из названий («Молитва», «Еще молитва», «У гробика», «Эпитафия», «Расставание», «“Прости” Нине», «Последнее слово» и т. п.). В этом разделе Цветаева прощается и с герцогом Рейхштадтским: «роман» с ним, как известно, был омрачен публикацией перевода “L’Aiglon” Т. Л. Щепкиной-Куперник.

По свидетельству А. И. Цветаевой, на представлении «Орленка» с участием Сары Бернар Цветаева хотела застрелиться [Цветаева А. 2008: 1, 525]. При всей кажущейся нелепости этого плана он объясняет ту степень мрачной безысходности, которая ассоциировалась у Цветаевой с образом герцога Рейхштадтского: чувствуя себя столь же одинокой и несчастной, юная Цветаева, вероятно, хотела

³⁸ Совместно с И. Башкировой. Впервые опубли.: Башкирова И. Г., Войтехович Р. С. Эпиграфы из Ростана в структуре «Вечернего Альбома» Цветаевой // 1910-й — год вступления Марины Цветаевой в литературу: XVI Междунар. научно-темат. конф. (8–10 октября 2010): Сб. докладов. М., 2012. С. 212–218 [Башкирова, Войтехович 2012].

связать свою неудавшуюся судьбу с образом отверженного Наполеона II. А потомкам оставить книгу «о юности и смерти» — книгу, переполненную картинами детских смертей и с посвящением временно ушедшей Марии Башкирцевой, которая, заметим, по характеру была ближе скорее к принцессе Грезе, чем к Орленку.

Но сгущение «теней» в третьей части выявляют и волю к преодолению мрака. Здесь наблюдается своеобразная параллель к книге Брюсова *“Tertia vigilia”* (1900, «Третья стража»). Автор пояснял, что третья стража в Риме приходилась на самое темное время ночи, после которого наступал рассвет. Рассвета жаждет и лирическая героиня «Вечернего альбома». Конечно, эпитет «вечерний» в названии, помимо отсылки к «вечернему альбому», подаренному Нилендеру, намекает на сгущение теней и вечер жизни, на закат солнца («солнышком», «солнцем» и «солнечным лучом» в сборнике именуется «мудрец» Владимир Нилендер).

Не удивительно, что в «теневой» третьей части содержится ровно 40 стихотворений, поскольку именно 40 дней особо поминуют души умерших, которые в виде «теней» еще могут пребывать на земле. Соответственно, в разделах «Детство» и «Любовь» — по 35 стихотворений: каждая часть кратна числу 7, и в сумме они дают 70 стихотворений (7 — «счастливое число»). Таким образом, разделы «Детство» и «Любовь» не случайно связаны цитатами из «Принцессы Грезы». Но почему Цветаева проецирует героинь первых двух частей именно на принцессу Грезу?

Ответ на вопрос дает само имя принцессы: периоды «детства» и «любви» неразрывно связаны с мечтой, грезой. Правда, в буквальном переводе с французского имя принцессы означает Далекая. Но важен и сюжет пьесы.

Потрепанный корабль принца Жофруа Рюделя приближается к Триполису, где живет невеста византийского императора, принцесса Мелисинда. Истощенную команду воодушевляют капеллан и друг принца трубадур Бертран. Сам принц при смерти и не может сойти на берег. Бертран пробирается во дворец, восхищает принцессу рассказом о любви принца и зовет на корабль. Мелисинда заочно влюблена, но боится, что натурализм смерти разрушит

очарование мечты. Вместо этого, увлекшись Бертраном, она соблазняет его своими «морскими» глазами, нежным голосом и золотом волос. Нежданный вопль о черном парусе (сигнал смерти принца) поражает обоих. Тревога оказалась ложной, парус — белым, но любовного наваждения уже не вернуть. Принцесса спешит на корабль, обручается с принцем, и он умирает счастливым. Мелисинда собирается уйти в монастырь, а корабль отправляет в крестовый поход.

«Принцесса Греза» — пьеса о мечте, о метаниях между высшей мечтой и земными соблазнами, о страхе разрушить мечту столкновением с живой реальностью, о высшем долге, повелевающем хранить верность за гробом и не снисходить к слабостям, а, напротив, возвышаться мечтой все выше и выше. Момент колебания Мелисинды, когда она мечется между Бертраном и принцем, выражает весьма характерные для Цветаевой чувства, в характерных для нее выражениях, о чем можно судить и по переводу Щепкиной-Куперник:

Когда же вечно беспокойной,
Моей тревожной страннице душе
Наступит светлый миг успокоенья?
О жажда вечная, о голод вечный,
Когда я утоление вам найду?
Но где же хлеб? И где источник чистый? [Ростан: 173].

Мотив черного паруса, как мы помним, Цветаева впоследствии будет осмыслять как «вечный» («Черный парус Тезея, черный парус Тристана» [Цветы и гончарня: 99]), но умолчит о парусе Бертрана, хотя очевидно, что подспудно и этот парус укрепил впечатление «вечности» образа.

Эпиграфом к разделу «Детство» Цветаева поставила слова принцессы, сказанные над умирающим принцем. В переводе Щепкиной-Куперник они звучат так:

Но счастлив тот, кто чуждый берег покинет,
Пока еще он полон новизны;
Кто не допьет до пресыщенья кубок
И не увидит, как цветок увял [Ростан: 192].

Ростан прославляет смерть на заре жизни и на вершине счастья, когда душа едва познала земную жизнь (для души это — «чуждый брег»), причем — с лучшей ее стороны. Цветаева связала эту мысль с разделом «Детство», что логично. Но в той же мере эта мысль относится и к героине раздела «Любовь», и ко всему сборнику вообще (стихотворение «Молитва» на близкую тему находится в третьем разделе сборника).

Эпиграфом к разделу «Любовь» стали пророческие слова капеллана (в переводе Щепкиной-Куперник):

В высокой, благородной цели вижу
Я цель еще светлей и благородней.
Кто в жизни раз хотя б узнал мечту,
Тому вернуться к пошлости уж трудно [Ростан: 108].

Имеется в виду, что, познав высокое, команда корабля уже не сможет вернуться к обыденной жизни. Действительно, после смерти принца корабль отправляется в Святую Землю. То же происходит и с героиней, она становится невестой Христовой. Применительно к героине «Вечернего альбома» это, по-видимому, означает отказ от других любовных отношений и путь творчества. Сам выход «Вечернего альбома» — реализация этого решения.

М. Л. Гаспаров не совсем точно интерпретирует деление книги по «источникам вдохновения»: «быт, душевная жизнь, читанные книги»; тематика третьей части («Только тени») не покрывается определением «читанные книги», и литературные герои в этой части отнюдь не затмевают персонажей из «бытовой» и «душевной» жизни автора [Гаспаров 1992: 7]. Но верно то, что тенями именуются и герои книг. Цветаева находит утешение в том, в чем будет находить его и позднее каждый раз после очередной любовной катастрофы, — в творчестве, которое нередко осмыслиется как переход к жизни «теней», на «тот свет», к «потусторонним» ценностям. Аналогичная идея выражена в поэме «На Красном Коне», в первых чешских стихотворениях, написанных от лица Сивиллы, как бы «с того света», и т. д.

Но вернемся к «Принцессе Грезе». Параллели между пьесой и содержанием «Вечернего альбома» не исчерпываются общими

идеями. Очевидно, что любовный треугольник «принцесса – принц – трубадур Бертран» напоминает запутанную ситуацию в отношениях Цветаевой (а точнее — двух сестер Цветаевых) с Эллисом и Нилендером. Марина, как и Мелисинда, любит обоих. В книге они связаны с лунарно-солярной символикой. В стихотворении «Луч серебристый» Цветаева лунному Эллису предпочитает солнечного Нилендера, но в стихотворении «Оба луча» — клянется в верности обоим:

Солнечный? Лунный? О мудрые Парки,
Что мне ответить? Ни воли, ни сил!
Луч серебристый молился, а яркий
Нежно любил.

Солнечный? Лунный? Напрасная битва!
Каждую искорку, сердце, лови!
В каждой молитве — любовь, и молитва —
В каждой любви!

Знаю одно лишь: погашенных в плаче
Жалкая мне не заменит свеча.
Буду любить, не умея иначе —
Оба луча! [СС: 1, 87].

Последняя строфа переключается с сюжетом «Принцессы Грезы», эпиграф из которой предваряет раздел «Любовь». Но сейчас нам важнее другая параллель. Ср. с метаниями Мелисинды:

Того, о ком так долго я мечтала,
Того, кто умирает за меня,
Люблю, люблю глубоко и жалею.
Другого — обожаю, жажду я!.. [Ростан: 163].

В момент соблазнения Бертрана Мелисинда испытывает смесь ужаса и восторга:

...какая страшная отрада
Держать в своих объятиях Пилада,
Когда он знает, что Орест зовет,
Что умирает он, и не идет!.. [Там же: 165].

Это весьма близко напоминает знаменитый эпизод, известный по воспоминаниям А. И. Цветаевой: «Марина мне рассказала, почему Владимир Оттонович все повторял “Лев ждет” <...> Эллис послал его к Марине с письмом, в котором он признавался в любви к ней и... делал ей предложение» [Цветаева А. 2008: 1, 507].

Вместо этого обе девушки признаются ему в любви (см. также стихотворение «Втроем», написанное от лица Нилендера). Гости не отпускают до утра, а затем сестры приезжают к нему в гостиницу «Дон». Нилендер поначалу прячется от них, потом объявляется с извинениями и что-то невнятно пытается объяснить про свою вину перед Львом: «а Лев — друг, Лев — ждал!!!» [Там же: 511]. Сначала он признается сестрам, что любит Марину, а затем, когда Ася устраняется, видимо, объясняет Марине, что и с ней не может быть, по крайней мере сейчас.

А. И. Цветаева предположила, что Марина так же отказала Нилендеру, как отказала Эллису, по тем же мотивам. Но стихотворение «Последняя встреча» (вошло во второй сборник «Волшебный фонарь») говорит о финальном объяснении нечто иное:

О, я помню прощальные речи,
Их шептавшие помню уста.
«Только чистым даруются встречи.
Мы увидимся, будь же чиста».

Я учителю молча внимала.
Был он нежность и ласковость весь.
Он о «там» говорил, но как мало
Это «там» заменяло мне «здесь»!
<...>

Ни следа от бывшего недуга,
Не мучительно бремя креста.
Только чистые узрят друг друга, —
Мой любимый, я буду чиста! [СС: 1, 124].

Очевидно, «учитель» (то есть Нилендер) обещал своей «ученице» встречу в неопределенном будущем, возможно — за гробом. Этот финал перекликается с финалом «Принцессы Грезы»: соперник

устраняется, но влюбленные предпочитают счастью долг, предпочитают нести свой «крест». Принцесса Греза тоже обрекает себя на духовный путь, потому что «только чистые узрят друг друга».

Если судить по предисловию к фрагментам Гераклита, Нилендер в этот период испытывал аскетические порывы: Гераклит был жрецом Артемиды-девственницы. Из документальных фактов, обнародованных Л. Поликовской, известно, что на Нилендера была наложена семилетняя епитимья после развода [Поликовская]. По воспоминаниям А. Цветаевой, он опасался «черной силы» [Цветаева А. 2008: 1, 511], видимо — соблазна. Впоследствии, как мы полагаем, Нилендер стал одним из прототипов девственника Ипполита в трагедии Цветаевой «Федра» (в черновиках Ипполит ассоциируется с гимнами Орфея, которые переводил Нилендер).

В заключение добавим, что оба ростановских эпиграфа сложным образом соотносятся с идеями, которые Цветаева узнала от Нилендера. Эпиграф о преимуществах ранней смерти переключается с фрагментом из Феогнида (о том, что лучше вообще не родиться, но, если родился, — лучше сразу умереть) [Там же: 509]. Слова о мечте, рождающей более высокую мечту, созвучны своим мотивом жертвенности с определением любви Нилендера: «Любовь — костер, в который бросают сокровища» [НСТ: 259]; иногда ради любви в жертву приносится и сама любовь.

ТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ В ТЕКСТЕ КНИГИ: КОМПОЗИЦИЯ СБОРНИКА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ «ВОЛШЕБНЫЙ ФОНАРЬ» (1912)³⁹

Не вдаваясь в историю поэтической книги (стихотворного сборника) как жанра, отметим сразу, что книга стихотворений всегда тяготела к двум полюсам структурной организации — *парадигматическому* и *синтагматическому* — и, хотя один из них всегда доминировал, в любой конкретной книге можно выявить признаки тяготения к обоим.

Парадигматичность структуры поэтической книги заключается в том, что она является сборником, собранием уже законченных текстов. Как правило, отдельные стихотворения пишутся не для книги, они самостоятельны и позднее могут войти в разные циклы, сборники и другие текстовые единства (например, в прозаическое сочинение). До определенной степени тексты такого сборника равны между собой и представляют собой некий ассортимент, из которого читатель вправе выбрать то, что ему нравится. Каждый текст — своего рода попытка приближения к поэтическому идеалу, и оценку данной вариации дает писатель, когда включает текст в книгу, а затем — читатель, когда находит в книге «свое» (особая разновидность читателя — критик). При таком подходе порядок следования текстов в книге не является предметом особой заботы: тексты располагаются либо в случайной последовательности, либо группируются по одному принципу (например, жанровому или хронологическому). В этом случае книга как структура выполняет скорее техническую функцию. Семантика книги как целого текста выводится из семантики ее составляющих. Семантика отдельных

³⁹ Впервые опубликовано: Войтехович Р. Текст стихотворения в тексте книги: композиция сборника Марины Цветаевой «Волшебный фонарь» (1912) // Text within Text — Culture within Culture. Russian Literature (19th Century) in Contexts of Cultural Dynamics = Текст в тексте — Культура в культуре. Русская литература (19 век) в контекстах динамики культуры. Budapest; Tartu, 2013. С. 176–191 [Войтехович 2013].

текстов минимально деформируется общей структурой. Книга как отдельное сообщение, как текст более высокого ранга, не существует.

Синтагматический тип (в эпоху модернизма популяризированный В. Я. Брюсовым) требует продуманной последовательности текстов. Именно в этом случае мы имеем ситуацию «текст стихотворения в тексте книги»: каждый текст в книге имеет определенную самостоятельность, но в то же время он включен и в структуры междутекстового взаимодействия. Кроме того, общая композиция книги может обладать определенной автономностью, что превращает структуру книги (яснее всего выраженную в разделе «Содержание») в самостоятельное сообщение, которое надстраивается над содержанием отдельных стихотворений.

В книгах Цветаевой можно найти самые разные принципы организации, и один из наиболее сложных случаев — «Волшебный фонарь» (1912), структура которого весьма обманчива. Композиция книги ориентируется на парадигматический образец, но эта ориентация вторична, и фактически мы имеем дело с минус-приемом — значимым отсутствием чего-то, что составляет принадлежность фона, с которым текст вступает в структурные отношения [Лотман 1994: 226]. В данном случае автор сложным образом избегает явной синтагматичности построения, уходит от заданного и осмысленного порядка. Однако сама «беспорядочность» текста уже является некоторым сообщением, и мы постараемся это показать ниже, как и то, что «беспорядок» в композиции книги — искусственный и очень искусно выстроенный.

«Значимое отсутствие» доказать не так-то просто, поэтому большая часть нашей работы будет посвящена фону, контексту, а не самому тексту. Это необходимо сделать еще и потому, что само наличие в книгах Цветаевой тех структур, о которых будет сказано ниже, для большинства специалистов по Цветаевой выглядит весьма сомнительным.

Когда книга «Волшебный фонарь» (1912) создавалась, главным фоном для нее служила первая книга Цветаевой «Вечерний

альбом» (1910)⁴⁰. Но те структуры, с которыми мы имеем дело в «Вечернем альбоме», использовались и позднее, и даже более ярко там проявились. Поэтому мы начнем с разбора более очевидных поздних случаев, затем перейдем к «Вечернему альбому», а «Волшебному фонарю» будет посвящена только финальная часть статьи.

«Волшебный фонарь», несмотря на свою незавидную репутацию и малую изученность (что не умаляет ценности сделанного И. Д. Шевеленко, М. В. Боровиковой, Т. А. Горьковой и др.), оказался гораздо сложнее для анализа, чем ряд других книг Цветаевой. Обычно Цветаева вносит в хаос несколько насильственный порядок. В этой же книге — может быть, единственный раз за всю свою практику — она сознательно вносит элемент хаоса в некий заданный прежним опытом порядок. А хаос, как заметил М. Ю. Лотман, сложнее порядка («смысл не только понятнее, но и проще бессмыслицы») [Лотман М. 2002: 10]. Мы не ставим своей задачей дать ясную картину книги «Волшебный фонарь», попытаемся лишь объяснить, с помощью каких приемов Цветаева вносит этот «хаос» и зачем он ей нужен.

Начнем с общего обзора. Известно примерно пятнадцать книг Цветаевой, которые можно разделить на три категории — опубликованные при жизни, *опубликованные посмертно* и *пропавшие*, известные только по названию:

1910–1913

- 1) «Вечерний альбом» (1910)
- 2) «Волшебный фонарь» (1912)
- 3) «Из двух книг» (1913)

1920–1923

- 4) «Юношеские стихи» <1920>
- 5) «Современникам» <1921>
- 6) «Лебединый стан» <1921>
- 7) «Версты» (1921)
- 8) «Версты. Стихи. Вып. I» (1922)

⁴⁰ В устном замечании О. А. Лекманов специально обратил наше внимание на ее подзаголовок: «Вторая книга стихов».

Эмиграция

9) <Версты. Стихи. Вып. II> <1922>

10) «Разлука» (1922)

11) «Стихи к Блоку» (1922)

12) «Психея. Романтика» (1923)

13) «Ремесло» (1923)

1928

14) «После России» (1928)

Репатриация

1940

15) <Сборник 40-го года> <1940>

Составленные, но при жизни не опубликованные — это книги, подготовленные в Советской России. После революции и до эмиграции Цветаевой удалось напечатать только две разные, но одноименные книги «Версты», а третья с таким же названием была запланирована, но не вышла, потому что Цветаева эмигрировала. Состав ее неизвестен.

Характеризуя свои сборники, Цветаева уверяла: «Все мои книги — хронологические этапы: что в жизни — то в тетради...» [СС: 7, 400]; на самом деле — не все, а треть или в лучшем случае половина. Сама Цветаева называет только одно исключение — книгу «Психея. Романтика», которая «не часть пути, а, если хотите, вечное сопутствие» [Там же]. То есть в книге «Психея» содержатся стихи разных периодов, и выстроена она иначе, чем остальные сборники. Один из принципов цветаевского книгостроения проявился в ней самым ярким образом, и с ее анализа начался наш интерес к этой теме, поэтому остановимся на ней подробнее.

«Психея. Романтика» (1923)

Содержание книги («Перечень») выглядит так:

СТИХИ К ДОЧЕРИ (одиннадцать стихотворений)

БЕССОННИЦА (одиннадцать стихотворений)

МУЗА (одиннадцать стихотворений)

СВЕТЕ ТИХИЙ (пять стихотворений)
ДАНИИЛ (три стихотворения)
ИОАНН (четыре стихотворения)
МАРИУЛА (десять стихотворений)
БРАТЬЯ (три стихотворения)
ПЛАЩ (одиннадцать стихотворений)
НА КРАСНОМ КОНЕ (поэма <из 9 частей>)
УЧЕНИК (семь стихотворений)
ПСИХЕЯ (20 стихотворений)

Перед нами единственная книга Цветаевой, в которой нет отдельных стихотворений: все они разнесены по циклам-разделам. Это объясняет, почему Цветаева привела только названия разделов. Непонятно только одно: зачем указывать их объем? Ответ найдется, если мы начнем читать этот перечень не как техническое подспорье в поиске стихотворений, а как целостный текст, не расценивая информацию в скобках в качестве технического придатка — внешнего по отношению к содержанию.

В начале списка мы замечаем совпадение — три цикла по 11 стихотворений. Случайно ли совпадение? Начинаем читать книгу и выясняем, что это стихи о трех женщинах (Цветаевой, Ахматовой и Ариадне Эфрон — дочери автора), и все три имеют нечто общее — пишут стихи (стихи Ариадны приведены в последнем разделе «Психея»). Кажется, что и общий объем стихов в честь этой троицы — 33 стихотворения — неслучаен. Неслучайны и связи типа мать – дочь – «муза» (ср.: Отец – Сын – Св. Дух). Эта первая группа задает принцип членения, который выдерживается до конца книги. Вся композиция легко распадается на четыре триады, ясно сгруппированные и упорядоченные даже в числовом отношении.

Суммирование стихотворений по триадам дает последовательность: 33 – 12 – 24 – 36. В последних трех группах выдержана арифметическая прогрессия: 12 удваивается, а затем утраивается. Книга называется «Психея», и своей композицией она описывает путь души, прежде всего — души дочери поэта, Али Эфрон: книга начинается со стихов матери, ей посвященных, а заканчивается ее

собственными стихами. В год публикации книги Але исполнилось 11 лет. Граница между первой триадой и остальной частью книги (33 / 12 – 24 – 36) символизирует границу между детством и последующей жизненной стезей. Более подробный анализ см. выше в статье «Стихия и число в композиции цветаевских сборников».

«Современникам» (1921)

Однако Цветаева не вполне точно обозначила этот тип композиции как уникальный для своего творчества. Есть и некоторые другие книги, где она пытается привлечь наше внимание к подобным композиционным играм. Моделью для книги «Психея» послужил сборник «Современникам» (1921), который в свое время был подготовлен, но не вышел. Он тоже был целиком построен из циклов, только не из двенадцати частей, а из трех.

Когда Цветаева сообщала об этой книге А. А. Ахматовой в 1921 г., она зачем-то упомянула, что в книге будет двадцать четыре стихотворения [СС: 6, 201]. Состав сборника был восстановлен Е. И. Лубянниковой [Лубянникова 2005], и выяснилось, что у него очень примечательное построение. Двенадцать стихотворений посвящено Ахматовой и столько же в сумме — А. А. Блоку и С. М. Волконскому. Цветаева явно подчеркивает паритет по половому признаку. Но Лубянникова обратила внимание и на то, что Цветаева не только пронумеровала тексты в содержании, но и поместила в книгу 13-е нумерованное стихотворение к Ахматовой, что, конечно, дает «женской» части перевес, а также помечает Ахматову знаком, который присутствует и в ее поэтическом портрете: Ахматова у Цветаевой нередко носит признаки демонизма, именуется «чернокнижницей» [СС: 2, 79] и т. д. Напомним, что 13 — это «чертова дюжина», и Цветаева в переписке избегала этого номера, предпочитая вариант 12bis (исключения имеются)⁴¹.

Любопытно также, что за внешним делением на два пола скрывается более сложная система, поскольку С. М. Волконский, как

⁴¹ Правда, может быть, каламбурно этот “bis” подчеркивал «бесовскую» природу числа 13. При обсуждении настоящей статьи И. А. Аврамец напомнила нам, что украинский вариант этого слова — «біс».

известно, был существом «третьего пола». Может быть, последовательность Ахматова – Блок – Волконский (инициалы А – Б – В) была случайной, но «азбучная» символика не противоречила замыслу, отсылая к известному самоотождествлению Христа с «альфой и омегой», то есть с началом и концом. В этом свете три *начальные* буквы алфавита акцентировали саму семантику «начал»: три «современника» олицетворяли для Цветаевой три «начала» (так сказать «азы») современной жизни.

Оба мужских персонажа, и Блок, и Волконский, проецируются на Христа, но в образе Блока центральный мотив — *распятия*, страдания, а в образе Волконского — мотив учения и пути. Возможно, поэтому объемы циклов здесь тоже важны: пять стихотворений к Блоку могут отсылать к пяти ранам Христа, а семь стихотворений к Волконскому составляют некое восхождение, градацию. Семь — число радостное, связанное с позитивными коннотациями. Ср. о Волконском в «Кедре»: «О, разливаемые пеленочные моря и реки наших русских классиков! Как вас по семицветной радуге Духа, и не заметив даже, миновал автор!» [СС: 5, 247]⁴². О символике этого числа у Цветаевой есть специальные работы [Иванов 2000; Kahla]. Это далеко не все стихи к Волконскому и Блоку. Цветаева отобрала те стихотворения и в таком количестве, в каком ей надо было для данной книги (в сборниках «Версты. I» и «Психея» цикл к Ахматовой сокращается).

«Вечерний альбом» (1910)

Можно было бы счесть два приведенных примера маргинальными случаями, но подобные вещи обнаруживаются уже в первой книге Цветаевой. Более того, поскольку «Вечерний альбом» (1910) состоит не из маленьких циклов, а из больших разделов по 35, 35 и 40 стихотворений (тексты в разделах пронумерованы), Цветаева нуждается в дополнительных внутренних принципах связывания текстов.

Казалось бы, самое простое — взять за основу хронологию, тем более что последовательность частей как будто даже настоятельно

⁴² За эту цитату и помощь в технической подготовке статьи благодарим И. Г. Башкирову.

этого требует. Разделы книги называются «Детство», «Любовь» и «Только тени». «Детство», как и положено, находится в начале, «Любовь» приходит позже, а заканчивается все «теньями» и «вечером», который все окрашивает в печальные тона. Несколько упрощая, можно сказать, что это — книга о несчастной любви с неоднократно выраженной надеждой на скорую смерть. Цитирую финал последнего стихотворения:

Дай мне душу, Спаситель, отдать — только тени
В тихом царстве любимых теней... [СС: 1, 98].

Чего проще было бы выстроить книгу по дневниковому принципу, тем более что и содержание как будто «дневниковое»? Но нет, Цветаева не только разносит одновременно писавшиеся стихи по трем разделам, но и дает обратную последовательность дат, сохраненных в книге (большая часть текстов не датирована). Заметно, что она придерживается двух правил.

1) Тексты распределены по трем разделам, следуя определенным числовым пропорциям, и эти пропорции значимы.

2) Тематическое связывание и варьирование текстов подчиняется «тематическому ритму».

Последовательность «Дети – Любовь – Только тени», вынесенная и на титульный лист, легко прочитывается как моностих (3-стопный дактиль), который начинается с двух однородных понятий, а заканчивается их определением. Можно транскрибировать так: «Детство, любовь – только тени» (то есть все хорошее быстро проходит). Первые однородные части маркированы числами 35 и 35, что также указывает на их сходство, а третье — числом 40, что связано с семантикой отлетающих в мир иной теней (с этим связан и срок траура по ушедшему). За внешним троичным делением скрывается более общее двоичное: 70 / 40. Первая часть несет «радостные» ('жизненные') коннотации, вторая — «грустные». Заметим для полноты картины, что со вступительным сонетом в книге 111 стихотворений, и предположим, что эта упорядоченность тоже не противоречила цветаевскому замыслу.

Но не только задачами внешней гармонизации и символики продиктовано построение книги. Связи и деления внутри разделов подчиняются правилу, которое можно назвать «тематическим ритмом»: стихи идут связками по три стихотворения, через каждые три стихотворения тема ощутимо меняется (что не означает полного разрыва). Вот как выглядит начало:

1) 'прославление детства' («Лесное царство», «В зале», «Мирок»);

2) 'смерть ребенка' («Жертвам школьных сумерок», «Сереже», «Дортуар весной»);

3) 'детская романтика' («Первое путешествие», «Второе путешествие», «Летом»);

4) 'тоска разлученных матери и ребенка' («Самоубийство», «В Люксембургском саду», «В сумерках»);

5) 'девочки–царевны' («Эльфочка в зале», «Памяти Нины Джаваха», «Пленница»);

6) 'мальчики–царевичи' («Шарманка весной», «Людовик XVII», «На скалах»).

Пограничные (рамочные) тексты в триадах обычно более тесно связаны. Часто финальный текст содержит статичную картину: экфразис живописного полотна, сюжет конфетной обертки и т. д.⁴³

Последние группы в разделах — усеченные, потому что 35 и 40 не делятся на три без остатка. Чтобы как-то оправдать особый статус неполной триады, Цветаева превращает их в рамочные элементы: в них содержится пролог к следующей части. Тема любви затрагивается в конце первой части «Детство»; выражение «только тени» встречается уже в конце второй части, а затем попадает в заглавие третьей части и варьируется в ряде стихотворений, открываясь с разной стороны.

В «Волшебном фонаре» (1912) подобных структур — внешней пропорциональности и внутреннего тематического ритма — нет. Но хаос здесь — не отсутствие семантики, а сама семантика (минус-прием) — тот смысл, который читатель должен извлечь из знакомства с книгой. Однако, как мы надеемся показать, и здесь «в начале

⁴³ Подробнее см. выше в статье «Композиция "Вечернего альбома" Цветаевой».

было слово», то есть логическое и простое построение с заранее заданным «метражом».

«Волшебный фонарь» (1912)

Вторая книга Цветаевой явно ориентирована на первую и актуализирует память о ней самым подзаголовком «Вторая книга стихов». Отсылает к первой книге и трехчастная структура, но на титульный лист заголовки разделов не вынесены: «Деточки», «Дети растут», «Не на радость». Названия разделов повторяются, а там, где нет явного повтора, семантически пересекаются. На фоне этих сходств заметны и различия, и многие из них — результат использования минус-приема.

Прежде всего, в «Волшебном фонаре» нет знаковой выраженности порядка — нет нумерации. А если мы вдруг пересчитаем тексты по содержанию, то обнаружим, что их явно несимметричное количество: «Деточки» — 34 стихотворения, «Дети растут» — 16, «Не на радость» — 67. Всего стихотворений — 118. Но это — данные по «Содержанию», которое в других случаях может служить своеобразной «картой» книги. Некоторые из названий скрывают за собой многочастные тексты — от двух до пяти частей (поэтому в библиографическом описании книги стихотворений больше), что делает вопрос о количестве еще менее определенным. Итак, о внешней пропорциональности говорить не приходится.

Если мы попытаемся проследить способы внутренних связей, мы найдем их множество, и даже в некоторых местах заметим симметрию, повторяемость, но только локальную и двойственную (можно одним способом сгруппировать тексты, а можно и другим). Цветаева уклоняется от предсказуемости.

Почему это необходимо автору? Возможны разные объяснения. Первое заключается в том, что Цветаева очень болезненно восприняла критику «Вечернего альбома». Стройности и красоты построения книги никто не заметил. Не заметили даже подсказку, актуализирующую числовой код: стихотворение «Людовик XVII» идет под номером XVII. Такого короля во Франции фактически не

было (дофин погиб в заключении)⁴⁴, и Цветаева как бы дважды назначает его королем, восстанавливая справедливость (так же она поступает и с Наполеоном II, роль которого в книге еще значительнее). Никто не заметил и акrostихов [Белякова 2002: 125]. Цветаеву трактовали как очень наивную поэтессу, как ребенка, который пишет о детях, и это при том, что центральной темой книги была «Любовь». В рецензиях Брюсова и Гумилева встречается одно убийственное для Цветаевой слово — «пустяки» [Критика: 1, 28–29]. Брюсов высказал пожелание, чтобы следующая книга не содержала «изящных безделушек» [Там же: 29].

Что же делает Цветаева? Издает книгу, которая выглядит именно как изящная безделушка: стихов еще больше, чем в первой книге, но набраны они петитом, сама книжка — в бархатном переплете и коробочке, размером с ладонь. На обложке — название издательства «Оле-Лукойе»: явно «детское» издательство (домашнее издательство семьи С. Я. Эфрон и М. И. Цветаевой). На фоне «Вечернего альбома» разделы явно педалируют тему детства: «Деточки», «Дети растут», «Не на радость». Заметим, что здесь также мозаичным способом складывается строка дактиля, которая тоже допускает интерпретацию. Можно записать ее так:

<Деточки, дети растут не на радость!>

Можно интерпретировать эту строку как обращение повзрослевшего автора к детям с призывом как можно дольше оставаться детьми, потому что взросление не принесет им радости. Весомость призыву придает то, что это пишет уже замужняя женщина, которая готовится стать матерью. Подробнейшим образом эта идея, скрытая в системе наименований разделов, раскрывается в третьем разделе книги.

Книга обрамляется двумя стихотворениями, которые перекликаются с рядом стихотворений в третьей части, — все они в той или иной степени реагируют на критические рецензии, которых удостоился первый сборник Цветаевой. Начальное стихотворение

⁴⁴ На цветаевский «волюнтаризм» в выборе заглавия стихотворения обратила наше внимание Т. П. Милютина (1911–2004). Человеку сведущему это название должно было сразу бросаться в глаза своей «неправильностью».

иронично и даже весело трактует тему «пустяковости» книги, а последнее — трагично. Приведем несколько цитат (цитируем по оригиналу, но в современной орфографии):

«Милый читатель! Смеясь, как ребенок...»

Прочь размышленья! Ведь женская книга —
Только волшебный фонарь! [Цветаева 1912: 5].

В. Я. Брюсову

Улыбнись в мое «окно»,
Иль к шутам меня причисли, —
Не изменишь, все равно!
«Острых чувств» и «нужных мыслей»
Мне от Бога не дано [Там же: 111].

Литературным прокурорам

Все таить, чтобы люди забыли,
Как растаявший снег и свечу?
Быть в грядущем лишь горсточкой пыли
Под могильным крестом? Не хочу! [Там же: 142].

Если кратко охарактеризовать три части книги, то получится, что первая часть — это воспоминания детства с центральным образом матери. Вторая акцентирует тему детской влюбленности и романтических порывов. Третья часть рассказывает о любовной трагедии, связанной с главным героем первой книги (В. О. Нилендером), и о трагедии, связанной с реакцией критики на первую книгу.

Но в третьей части есть и внутренний антитезис несчастьям. Как отмечала М. В. Боровикова, в части «Не на радость» есть стихотворение «На радость» [Боровикова 2011: 56]. Есть в третьем разделе и просто стихи на разные «взрослые» темы, ведь не так-то легко набрать 67 стихотворений. И возникает все-таки вопрос: зачем Цветаевой нужен такой большой третий раздел, превосходящий по объему некоторые ее книги?

Возникают вопросы и к составу других разделов. Почему Цветаева разделила два явно любовных стихотворения об одном и том же персонаже ее детства — Володе Миллере? Одно стихотворение («Баярд») ушло в первый раздел, другое («Он был синеглазый

и рыжий...», также с упоминанием Баярда!) — во второй. Почему нельзя было более ясно объединить связанные (ну хотя бы адресатом или той же темой детской любви) тексты? Зачем имитировать троичную структуру первой книги без всех тех намеков и символов, которые в ней были использованы?

При ближайшем рассмотрении выясняется очень странная вещь: хаос в книге — искусственный. Даже невооруженным взглядом мы видим, что в книге очень неравномерные части: большая, маленькая и огромная. Соотношение частей по числу стихотворений почти пропорциональное: 34 – 16 – 67. Разделы примерно соотносятся друг с другом как 2: 1: 4, но не точно. Однако даже эта неточность просчитана и вычисляется по очень простой формуле:

«Деточки»: 34

«Дети растут»: $34 : 2 - 1 = 16$

«Не на радость»: $34 \times 2 - 1 = 67$

То есть Цветаева делит и умножает количество стихотворений первой части, а потом специально ради *неточности* отбрасывает 1 стихотворение. Заметим, что и исходное число 34 — это повторяющееся число 35 из первой книги, образованное таким же способом — отбрасыванием одного стихотворения (может быть, оно «поглощено» диптихом «Венера», состоящим из двух метрически разнородных частей)⁴⁵.

Все это работает на образ «хаотичной» смены картинок «волшебного фонаря» (слайдов диапроектора). Позднее, обращаясь, видимо, к издателю А. Вишняку (1895–1943), Цветаева приоткрывала завесу над «тайнами» своего ремесла (курсив наш. — Р. В.):

Ищи себе доверчивых подруг,
Не выправивших чуда на *число*.
Я знаю, что Венера — дело рук,
Ремесленник — и знаю ремесло [CC: 2, 120].

⁴⁵ Чем-то Цветаеву это число привлекало (кратностью пяти и семи? ср. пропорции циклов «мужской» части «Современникам»): 35 стихотворений — это и объем «Верст» (1921).

Видимо, в этом признании больше конкретного смысла, чем может показаться на первый взгляд.

Очевидно, что Цветаева в «Волшебном фонаре» стремилась к некой внешней простоте, из чего проистекала и установка на минус-прием. Однако она не могла до конца поступиться внутренней сложностью и правом посмеяться над недогадливыми критиками, которые примут ее вторичную простоту ('хаотичность') за исходную «инфантильную» сумбурность и неумение выстроить книгу (тавтология в заглавиях разделов, перекосы в их пропорциях и т. д.).

Одновременно уже в этой книге Цветаева как будто осознала необходимость более тонкой работы с формой и ухода от легко понимаемых смыслов в область более суггестивных значений. Это проявляется не только в композиционных приемах, но и на уровне работы со словом: например, в стихотворении «Курлык», где дается образец работы с заумным словом. Однако подспудное стремление к более жесткой структуризации сказалось в заметном пристрастии к рамочной композиции: рефренное кольцо скрепляет начала и концы большинства стихотворений «Волшебного фонаря», что составляет яркую примету именно этого сборника.

ИЗДАТЕЛЬ МАРИНА ЦВЕТАЕВА⁴⁶

Два года М. И. Цветаева была фактической хозяйкой⁴⁷ издательства «Оле-Лукойе», в котором выходили книги трех авторов: Марины Цветаевой, Сергея Эфрона и Максимилиана Волошина. Выпускалась как поэзия (сочинения Цветаевой), так и проза — сочинения Эфрона и Волошина. Была представлена и художественная проза (повесть Эфрона «Детство»)⁴⁸, и эстетическая публицистика (книга Волошина «О Репине»)⁴⁹. Книги здесь не только издавались, но и переиздавались. Так, сборник Цветаевой «Из двух книг» (1913)⁵⁰ представлял собой частичное переиздание «Волшебного фонаря» (1912), выпущенного в том же издательстве⁵¹.

Издательство имело определенную программу: в 1913 г. анонсировалась книга Цветаевой «Мария Башкирцева» («О Репине», стр. 66). Книги, вышедшие в «Книгоиздательстве “Оле-Лукойе”», имели хорошую прессу, получали много откликов, в том числе, весьма именитых критиков. Все это позволяет говорить о том, что издательство «Оле-Лукойе» — не фикция, а реальное явление в культуре начала 1910-х гг. Но это было довольно скромное явление, поскольку за все время своего существования издательство выпустило всего четыре книги (все они перечислены выше). Объем продукции не превышал двух книг за год, и три четверти ее составляли публикации членов семьи Эфрон. Даже Волошин не

⁴⁶ Впервые опубл.: *Войтехович Р.* Издатель Марина Цветаева // *Замечательное шестидесятилетие: Ко дню рождения Андрея Немзера*. Т. 1. [Б. м.], 2017. С. 74–86 [Войтехович 2017].

⁴⁷ Номинально ответственным лицом был С. Я. Эфрон.

⁴⁸ *Эфрон С.* Детство. М.: «Оле-Лукойе», 1912. Рец. М. Кузмина [Летопись: 47].

⁴⁹ *Волошин М.* О Репине. М.: «Оле-Лукойе», 1913.

⁵⁰ *Цветаева М.* Из двух книг. М.: «Оле-Лукойе», 1913. Рец.: И. Л. (И. Ларского), П. Перцова, З. Бухаровой-Казиной, Н. Новинского, В. Нарбута [Летопись: 54, 58].

⁵¹ *Цветаева М.* Волшебный фонарь: Вторая книга стихов. М.: «Оле-Лукойе», 1912. Рец.: <А. Амфитеатрова?>, Икара (Б. Ивинского), П. Перцова, С. Городецкого, М. Цетлина, Б. Сергеева (Б. Лавренева), Н. Гумилева, В. Брюсова, С. Логунова, В. Ходасевича, М. Шагинян, Н. Львовой [Летопись: 47, 49, 51, 65, 67].

был совсем посторонним для семьи человеком, поскольку его мать, Е. О. Кириенко-Волошина, приходилась крестной матерью Ариадне Сергеевне Эфрон — дочери издателей и ровеснице предприятия.

Было ли это издательство просто семейной «шуткой», как квалифицируют его исследователи?⁵² Если и шуткой, то несколько затянувшейся. В изданиях «Оле-Лукойе» указывался адрес издательства (Б. Полянка, Малый Екатерининский пер., д. Эфрона) — подлинный дом С. Я. Эфрона, приобретенный им в 1912 г. При всей эфемерности этого проекта нельзя забывать, что Эфрон не был лишен издательской «жилки» и впоследствии редактировал эмигрантский журнал «Версты». Однако очевидно, что если техническую организацию дела он мог взять на себя, то идейную программу определяла Цветаева, что отчасти повторилось позднее и с «Верстами» (это были уже третьи «Версты», первыми двумя были сборники Цветаевой 1921–1922 годов)⁵³.

Конечно, элемента «шутки» в выборе названия для издательства нельзя отрицать, как нельзя отрицать и существования самого издательства. Вопрос в том, зачем Цветаевой понадобилось изобретать эту издательскую марку для столь узкого круга авторов? Почему те же четыре книги не могли быть изданы сами по себе, как первый сборник Цветаевой «Вечерний альбом» (1910)? В любом случае, собственной типографией издательство не располагало и пользовалось услугами скоропечатни А. А. Левенсона.

Ответ на поставленные вопросы заключается, по-видимому, в том, что Цветаева, как бы она этого ни отрицала позднее, с самого начала имела определенные литературные амбиции и хотела быть

⁵² См.: «Символическое издательство под маркой андерсеновского героя возникло как шутка в двух юных умах...» [Саакянц 1997: 31]; «Жизнь и впрямь оборачивалась волшебной сказкой, верно поэтому они назвали свое издательство андерсеновским именем — тем самым Оле-Лукойе, который по ночам приходит рассказывать детям сказки» [Швейцер: 101]; «Было придумано фиктивное издательство “Оле-Лукойе”, что уже означало литературную игру; смысл ее <...> состоял в ироническом обыгрывании правил “серьезной” литературы» [Шевеленко: 48]. Возможно, это мнение восходит к утверждению А. С. Эфрон: «“Оле-Лукойе” — просто шутка из Андерсеновского арсенала, причём шутка — мамина, а не отца...» [Эфрон: 2, 224].

⁵³ Цветаева М. Версты: Стихи. М., 1921; Цветаева М. Версты: Стихи. Вып. 1. М., 1922.

услышана. Другие издательства для этого мало подходили, и она создала свое.

Важно и то, что издательства нередко играют организующую роль. Цветаева входила в круг литераторов, близких к издательству «Мусaget», но там ее книги не печатались. Круг авторов издательства «Оле-Лукойе», как нам представляется, тоже является подобием литературного объединения. Питательной средой для этой группировки послужила компания, сложившаяся в поле притяжения семей Волошиных и Эфронов⁵⁴.

Направление издательства «Оле-Лукойе» проглядывает в содержательной однородности изданий, сосредоточенных на теме детства (и в этом плане название повести Эфрона оказалось наиболее показательным), а также в том, что третий сборник Цветаевой, изданный под этой маркой, имел программное предисловие. Этот случай уникальный в практике Цветаевой, если не считать «Два слова о театре» (1922), предваряющих книгу «Конец Казановы» [СС: 4, 669–670], но драматургия — самостоятельная сфера.

Заметим, что в предисловии Цветаевой сквозят явные и подспудные переключки с двумя другими авторами «Оле-Лукойе». Во-первых, оно подписано «Марина Эфрон, урожд. Цветаева», а во-вторых, само содержание предисловия отсылает среди прочего и к идеям Волошина, о чем нам уже приходилось писать достаточно подробно в связи с диалогом и полемикой Волошина с В. Я. Брюсовым [Войтехович 2008: 262–266].

Совершенно в духе символистской «теории соответствий», входящей к Бодлеру и Рембо, которой и сам Брюсов отдал почтительную дань в «Сонете к форме» («Есть тонкие властительные связи / Меж контуром и запахом цветка...») [Брюсов: 4, 25], Цветаева призывает:

Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох! Но не только жест — и форму руки, его кинувшей; не только вздох — и вырез губ, с которых он, легкий, слетел. Не презирайте «внешнего»! Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение; обивка дивана — не менее

⁵⁴ В этот круг входили сестры С. Я. Эфрона — Е. Я. Эфрон и В. Я. Эфрон, их друзья по Коктебелю и театральным курсам С. В. Халютиной.

слов, на нем сказанных. <...> Нет ничего не важного! Говорите о своей комнате: высока она, или низка, и сколько в ней окон, и какие на них занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы?.. Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, — все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души [СС: 5, 230].

Это не просто «поэтика быта», как определил ее М. Л. Гаспаров [Гаспаров 1992: 7], это *символистская* поэтика быта, пронизанная «соответствиями», которые должны быть закреплены в слове, а слово — и есть «тело», в котором будет жить душа поэта после смерти (топос горацанского «памятника»).

В свое время Волошин подспудно апеллировал к той же теории соответствий, отстаивая свое право давать портрет Брюсова, в котором также нет ничего неважного:

В каждой статье я стремлюсь дать цельный *лик* художника. Произведения же художника для меня нераздельны с его личностью. Если я, как поэт, читаю душу его по изгибам его ритмов, по интонации его стиха, по подбору его рифм, по архитектуре его книги, то мне, как живописцу, не меньше говорит о душе его и то, как сидит на нем платье, как застегивает он сюртук, каким жестом он скрещивает руки и подымает голову. <...> Отделять книгу от автора ее, слово — от голоса, идею — от формы того лба, в котором возникла она, поэта — от его жизни... как *поэт* Валерий Брюсов может требовать этого? [Волошин 1989: 721].

Вопрос о том, как Брюсов может чего-то не понимать, волновал и Цветаеву. Более того, все три первые книги Цветаевой создавались в расчете на восприятие Брюсова, а вторая и третья — в состоянии прямой полемики с ним. Появление «Из двух книг» (1913) — с единственным в практике Цветаевой предисловием — она сама называла прямой реакцией на негативную рецензию Брюсова, которой сопровождалась публикация второй книги «Вечерний альбом» (1912)⁵⁵.

⁵⁵ «Рипост был мгновенный. Почти вслед за “Волшебным фонарем” мною был выпущен маленький сборник из двух первых книг, так и называвшийся “Из двух книг”, и в этом сборнике, черным по белому:

В. Я. БРЮСОВУ

Я забыла, что сердце в Вас — только ночник,

И это при том, что были и другие не самые похвальные рецензии на книгу.

Цветаевой важна реакция именно Брюсова: ему она посвящает единственное новое стихотворение в третьей книге («В. Я. Брюсову» — «Я забыла, что сердце в вас — только ночник...»). В «Волшебном фонаре» есть прямое посвящение («В. Я. Брюсову» — «Улыбнись в мое “окно”...») и ряд косвенных обращений («Милый читатель, смеясь как ребенок...», «Эстеты», «Литературным прокурорам» и др.). А началось все с «Вечернего альбома», в который было включено прямое, хотя и не раскрытое шутивное обращение («Недоумение»); экземпляр дебютной книги был почтительно отправлен старшему поэту для ознакомления.

Холодное отношение Брюсова было «незаживающей раной» для начинающего поэта, и все это говорит в пользу предположения, что создание собственного издательства было своеобразной формой защиты и мобилизации близких литературных сил для отстаивания собственных литературных позиций во враждебной литературной среде, где центральной фигурой виделся Брюсов. Именно поэтому Волошину, автор наиболее ценимого Цветаевой отклика на ее первую книгу, был совсем не случайной фигурой в образовавшемся трио.

Заметим, что брошюра Волошина «О Репине» была идеологически близка воинственному инфантилизму Цветаевой. Волошин считал, что Репин сам виноват в покушении Абрама Балашова на его картину «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Волошин утверждал:

Ей не место в Национальной картинной галерее, на которой продолжает воспитываться художественный вкус растущих поколений. Ее настоящее место в каком-нибудь большом европейском паноптикуме вроде Musée Grevin. <...> Но, так как это невозможно, то заведующие Третьяковской галереей обязаны, по крайней мере, поместить эту

Не звезда! Я забыла об этом!
Что поэзия ваша из книг
И из зависти — критика. Ранний старик,
Вы опять мне на миг
Показались великим поэтом» [СС: 4, 25].

картину в отдельную комнату с надписью «Вход только для взрослых» [Волошин 1913: 55].

Волошина Цветаева воспринимала как защитника мира детства, не зря и писала ему: «Безнадежно взрослый вы? О нет!» [СС: 1, 101]. Брюсов же, «ранний старик», требовал от нее взросления.

Болезненность этого требования заключалась в том, что Цветаева и так считала себя рано повзрослевшей. В Брюсове она, безусловно, ценила «взрослое» содержание и была уверена, что он оценит в ее первой книге небывалую зрелость. Брюсов оценил, только подошел с обратной стороны: в не по годам зрелом авторе он заметил слишком много детского. Несомненно, в жесткости его первой рецензии сказался и личный момент, поскольку в стихотворении «Недоумение», к нему обращенном и напоминавшем о неприятном инциденте в городском транспорте (когда Ася Цветаева начала читать вслух его стихи за спиной у автора и Брюсов сбежал на первой же остановке), Цветаева напрямую его упрекала: «О, поэт, тебе да будет стыдно!» [Там же: 172].

Этот упрек ему адресовала та же Марина Цветаева, которая уже стыдила его по другому поводу: подслушав разговор Брюсова с продавцом в книжном магазине, она упрекнула его в недостаточно почтительном отношении к Эдмону Ростану [Там же: 6, 37–38; 4, 22], а эпиграфами из Ростана были украшены два раздела первой книги Цветаевой. Все это не могло не раздражать поэта, который всегда славился своей неприступностью (Блок боялся попросить у него поэму «Конь Блед», мотивируя это тем, что Брюсов может «укусить»⁵⁶).

Между тем, Цветаева Брюсовым была очень увлечена, что не раз подчеркивал О. А. Клинг [Клинг], и цветаевский шедевр «Мне нравится, что Вы больны не мной...» написан по мотивам стихотворения Брюсова «Мне грустно оттого, что мы с тобой не двое...» (1900).

⁵⁶ А. А. Блок – П. П. Перцову 10 мая 1904: «Если еще напишете мне, при случае, вложите в письмо брюсовского “Бледного коня”, <...> если просить Брюсова, он укусит» [Блок: 8, 101].

Реакция Брюсова на «Вечерний альбом» привела к тому, что Цветаева, которая отнюдь не была столь инфантильна и чадолюбива (Аля Эфрон позднее записывала в дневнике: «Марина маленьких детей не любит» [Эфрон: 3, 29]), но просто в силу своей молодости располагала только детскими воспоминаниями, вынесла тему детства «на щит» и последовательно инфантилизировала свой образ в поэзии. В «Волшебном фонаре» тема детства звучит усиленно до назойливости, а в сборнике «Из двух книг» — сгущена до «концентрата». В предисловии Цветаева требует «закреплять» каждый миг, но в самой книге текущие «миги» опущены, мы видим только прошлое: автор как жена и мать на страницах сборника совсем не представлена.

Позднее Цветаева разграничивала свои «детские» и «юношеские» стихи, проводя границу по 1913 г. Знаменательно, что границей стало двадцатилетие автора. Цветаева придавала большое значение круглым датам. В конце 1913 г. после смерти отца ей исполнится 21 год, и «детские» стихи окончательно отойдут в прошлое, уступая потоку «юношеских стихов» (1913–1915). Но перемена эта вызвана не тем, что именно в 1913 г. Цветаева резко повзрослела, а тем, что «детская» тема как ориентир окончательно себя исчерпала. В стихах к дочери уже нет никакого инфантилизма: Цветаева сразу видит в ней только будущее, детские черты никак не подчеркнуты.

В этой ситуации марка издательства «Оле-Лукойе» оказывается просто изжившей себя. Цветаевой хватило трех лет противостояния Брюсову для того, чтобы выжать максимум из детской темы. Кроме стихов она пишет и прозу о детстве («То, что было»), и через прозу вернется к детской теме позднее.

Рассмотрим в заключение сборник «Из двух книг» — последний проект издательства «Оле-Лукойе» — несколько подробнее. В отличие от двух первых сборников, он почти не изучался. Между тем, в его поэтике литературная программа ранней Цветаевой проявляется довольно заметно.

Цветаева взяла пятнадцать стихотворений из своей первой книги, которую критика оценила достаточно высоко, и двадцать

пять стихотворений из второй книги, которую критики оценили намного ниже. В этом можно увидеть жест протеста, но вернее будет сказать, что в этих пропорциях сказалась объективная оценка сделанного, поскольку в отношении поэтического мастерства стихотворения «Волшебного фонаря» существенно сильнее стихотворений «Вечернего альбома», в них уже встречаются и формулы «юношеского» периода. Однако полемический тон Цветаевой и превращение детской темы в предмет и средство полемики крайне не понравилось критикам, они ощутили это как фальшь и искусственность⁵⁷.

Отчасти реакция критиков была связана с тем, что в «Волшебном фонаре» Цветаева сознательно устроила «художественный беспорядок». Это проявлялось даже на уровне внешней архитектоники. Если в «Вечернем альбоме» были ясные пропорции (35, 35 и 40 стихотворений), то во второй книге можно было увидеть пародию на эту пропорциональность⁵⁸.

Цветаева сознательно и вполне рационально «разболтала» структуру второй книги. Если в первой внутренние связи текстов легко просматривались и подчинялись ясной периодичности (тексты шли тематическими «трилистниками» в духе Анненского, но без внешней выраженности), то во второй книжке этот ритм расшатан. В третьей книге мы видим не просто соединение, а синтез и материала, и принципов построения первых двух книг. Результатом же оказывается единство нового уровня.

В третьем сборнике внутренних разделов нет, но внешние пропорции определенным образом заданы: Цветаева берет сорок стихотворений, причем в пропорциях (15 / 25) довольно определенных, как было в первой книге. Она старается взять равное число стихотворений из трех разделов первой книги, но из второго раздела «Любовь» берет на один текст больше (6) за счет третьего раздела «Только тени» (4). В «Волшебном фонаре» пропорции перекошены, поэтому из первых двух разделов («Деточки» и «Дети растут») она

⁵⁷ Ср.: З. Бухарова-Казина: «<...> иногда в наивности сквозит сознательность, деланная манерность, как в последнем стихотворении, и настроение пропадает» [Критика: 1, 55]; В. Нарбут: «Самым уязвимым местом в сборнике «Из двух книг» является его слащавость, сходящая за нежность...» [Там же: 58–59]; и т. д.

⁵⁸ См. об этом подробнее в предыдущей статье настоящей книги.

берет только по два текста, а 21 стихотворение (больше половины «Из двух книг»!) взято из раздела «Не на радость».

Нумерации в сводной книге нет, но единственное дополнительное стихотворение «В. Я. Брюсову» она помещает на 13-ю позицию. Цветаева, как мы уже писали, была равнодушна к семантике этого числа.

На уровне внутренней композиции она возвращается к поэтике «Вечернего альбома» и группирует тексты триадами, хотя и не так отчетливо.

Как и в разделе «Любовь» первой книги (и в значительной мере в «Не на радость» второй), основной принцип движения мотивов — хронико-биографический (хотя есть заметные анахронизмы), и в проступающем сюжете можно проследить всю жизнь главных героинь, Аси и Марины. У них общее детство, мама и детский рай «на Оке». Они дружат с мальчиками, особенно с одним, имя которого (Владимир) позднее откликнется в имени главного мужского героя книги. Они увлечены чтением, одинокими принцессами и принцами, преданы миру старых московских «домиков», которым грозит уничтожение (в этом угрожающем контексте появляется и образ Брюсова), затем взрослеют и предчувствуют столкновение с манящим и опасным миром мужчин. Далее сюжет достигает кульминации в истории любви сестер к одному и тому же герою (прототип — В. Нилендер). Это их первое настоящее счастье и первое настоящее горе. За этим следует опустошение и размышление о смысле жизни и разных жизненных этапов. А кончается все вступлением во взрослую жизнь и расставанием сестер. Муж Цветаевой появляется завуалированно под именем «бабушкиного внука», а затем уже открыто — в последнем стихотворении, где героиня предлагает ему и в браке остаться детьми.

Структура книги противоречит ее названию, словно намекающему на отсутствие единства. По степени согласованности частей — это самая цельная из трех первых книг Цветаевой, «роман в стихах» о муках взросления. Следующим шагом — через год — станет написание мемуарной поэмы «Чародей», но это была уже ироническая («онегинская») поэма, где «детская» героиня окончательно отделилась от образа повзрослевшего автора.

КОМПОЗИЦИЯ КНИГИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ «ВЕРСТЫ» (1921)⁵⁹

Сборник Цветаевой «Версты» (изд. «Костры», 1921) прежде не был предметом отдельного исследования. В настоящей работе мы рассмотрим использованные Цветаевой принципы комбинации текстов и предложим интерпретацию их последовательности.

Предварительные замечания. Мы исходим из презумпции, что сведение отдельных текстов в сверттекстовое единство — самостоятельный художественный акт, и продукт этого акта (цикл, книга и т. п.) — произведение, не равное сумме входящих в него текстов. Из одних и тех же стихотворений можно составить множество разных сборников, и содержание этих книг будет разным, несмотря на неизменность включенных в него элементов.

Поэтический сборник — сложная двухуровневая структура.

А: На элементарном уровне — это совокупность текстов, каждый из которых автономен и включен в открытую сеть интертекстуальных отношений.

Б: На интегральном уровне отдельные «миры» текстов редуцируются до положения отдельного знака в цепочке высказывания. И так же, как контекст предложения отсекает большую часть значений лексемы в высказывании, контекст сборника отсекает львиную долю семантики текстов, из которых он составлен.

Можно рассматривать эти уровни как два аспекта реализации одного и того же текста. Полное исследование сборника будет включать в себя оба аспекта, и первый по своему объему значительно превзойдет второй. Исчерпывающее описание книги на элементарном уровне потребует объема целой монографии, и в настоящей работе мы вынуждены от него отказаться. Нас интересует уровень комбинации текстов Б и то интегральное «высказывание», которое возникает на их стыке.

⁵⁹ Впервые опубл.: *Войтехович Р.* Композиция книги Марины Цветаевой «Версты» (1921) // *Лотмановский сборник*, 4. М., 2014. С. 418–433 [Войтехович 2014].

Насколько возможно автономное исследование уровня Б? Мы полагаем, что не только возможно, но и необходимо, поскольку интегральный уровень не автоматически выводится из элементарного, а в значительной мере привносится автором, нарушая одни межтекстовые связи и создавая другие. Если у автора есть определенный замысел композиции, это сразу сказывается в «насилии» над текстами. И первым признаком такого «насилия» становится разрушение хронологической последовательности в расположении стихотворений.

Как мы уже отметили, комбинирование текстов в книге связано с редукцией их семантического объема. Сочетание стихотворений в сборнике никогда не достигает такой же степени интеграции всех уровней структуры, как в поэме. Соположение текстов достигается их частичным соотносением — и зачастую крайне незначительным, подобным основанию для сравнения двух частей метафоры.

Как это ни парадоксально, но выявление дистрибутивных признаков двух смежных стихотворений требует гораздо менее трудоемкого анализа, чем полноценный анализ одного стихотворения: как правило, таких признаков не очень много. Дистрибутивный анализ такого рода достаточно надежен, поскольку обе части бинарной структуры (два смежных текста) непосредственно представлены, и выявления требуют только признаки сходства и различия между ними.

Эта задача облегчается еще и тем, что далеко не все дистрибутивные признаки являются актуальными для композиционной структуры книги. Когда счет стихотворений идет не на единицы, а на десятки, поэт поневоле должен мыслить блоками, а блоки сближаются на основе меньшего числа признаков, чем пары текстов. Если взглянуть с этой точки зрения на книги Цветаевой, можно увидеть широкий спектр вариантов выделения и не-выделения таких блоков (даем по одному примеру каждого типа).

1. Так, например, в «Психее» (1923) ясно выделены блоки нижнего уровня: книга состоит из десяти циклов разного объема, дополненных поэмой и подборкой стихов дочери, органично

интегрированных в общую структуру, нет ни одного отдельного стихотворения. Двенадцать частей книги *имплицитно* группируются в четыре блока верхнего уровня.

2. В «Вечернем альбоме» (1910) ясно выделены блоки верхнего уровня — три крупных раздела (35, 35 и 40 стихотворений), которые имеют *имплицитное* членение на малые блоки нижнего уровня по три стихотворения (в конце разделов группы усечены).

3. В трех крупных и асимметричных (34, 16, 67 текстов) разделах «Волшебного фонаря» (1912) группировка также заметна, но она не имеет строгого периодического характера (инерция создается и затем нарушается).

4. Наконец, в таком сборнике, как «Юношеские стихи» (собран в 1920 г., вышел посмертно), Цветаева отказалась от авторского вмешательства в хронологический порядок следования текстов и подчеркнула этот принцип разбивкой по годам, но осложнила его выделением отдельных циклов.

Опыт изучения самых разных авторов (среди них М. Цветаева, Ф. Гарсиа Лорка, Д. Самойлов, И. Бродский, Н. Горбаневская и др.) показывает, что поэты с завидной регулярностью транспонируют на междутекстовый уровень внутритекстовый принцип периодичности, соразмерности частей, симметрии, как переносного (АБ АБ), так и зеркального (АБА или АББА) типа. Нередко «метрические» параметры (не в смысле стихотворной метрики, а в более общем) наделяются семантикой, числовой символикой, но это не обязательное условие. Подобные приемы гармонизации частей книги также упрощают анализ.

У Цветаевой принцип соразмерности и числовая символика заметны в построении «Вечернего альбома» (1910) и «Психеи» (1923), о чем мы уже писали⁶⁰. В обоих названных случаях авторские усилия подчеркнуты в указателе текстов в конце книги. В «Вечернем альбоме» раздел «Содержание» пронумерован, в «Психее» при каждом из разделов указан его количественный объем. Внимательный

⁶⁰ См. об этом выше в статьях «Стихия и число в композиции цветаевских сборников», «Композиция “Вечернего альбома” Цветаевой», «Текст стихотворения в тексте книги: композиция сборника Марины Цветаевой “Волшебный фонарь” (1912)».

читатель без труда заметит авторские подсказки (разного рода «совпадения»), которые заострят его внимание на «метрике» — числовом аспекте композиции. Но Цветаева стремится к разнообразию композиционных приемов: если в первой книге она делает ставку на «метрику» — пример 2, то во второй стремится к полной противоположности (что особенно заметно при соблюдении внешнего подобия, которое служит основанием для сравнения) — пример 3.

Приступая к анализу сборника «Версты», мы хотели бы констатировать следующее. Анализ композиции книги без тотального монографического анализа всех входящих в нее текстов возможен, хотя и не способен его заменить. Однако в данном случае наша задача — увидеть то, что объединяет и структурирует стихотворения «Верст» в единый текст поэтической книги.

Эпиграф, основное членение. Сборник разбит на две части, пронумерованные автором римскими цифрами и не имеющие названий (далее — I ч. и II ч.). В I ч. 16 стихотворений, во II ч. — 19. Книга имеет посвящение «Анне Ахматовой» [Версты: 3], а I ч. снабжена также эпиграфом (курсив автора):

В их телегах походных заря:

Мариулы, Марины...

Стихи моей дочери [Версты: 5].

Статус эпиграфа колеблется: он по-разному обыгрывается, вступая в структурные отношения с разными элементами общей структуры. Основная граница, относительно которой колеблется толкование эпиграфа, — это граница, разделяющая две части книги: относится ли эпиграф к первой части (1) или ко всей книге (2)?

- (1) Эпиграф находится на шмуцтитule I ч.
- (2) Он находится выше номера I, т. е. «до» начала I ч.
- (1) Но шмуцтитул — един для всей книги, а эпиграф по традиции располагается в правом верхнем углу.
- (2) Так как II ч. не имеет эпиграфа, начальный эпиграф может относиться ко всей книге.
- (1) Мотивы «телег», Мариулы (из «Цыган» Пушкина) тесно связаны с I ч., где сконцентрированы цыганские мотивы.

- (2) Мотив «зари» в тесной связи с образом героини (Марины) прямо отсылает к финальному стихотворению II ч. «Знаю, умру на заре! На которой из двух...» (1920).
- (1) Имеется переключка, потому что части связаны, но цыганские мотивы в I ч. разработаны ярче, чем мотив «зари» во II ч.
- (2) Цыганские мотивы в I ч. разработаны ярче, но ограничиваются первой половиной I ч. Следовательно, эпиграф можно понимать расширительно. В нем даже нет слова «цыган».

Аргументы «за» и «против» можно продолжить. Мы видим здесь многократно описанный Ю. М. Лотманом механизм работы структурного элемента художественного целого, когда статус элемента колеблется, и две интерпретации, два «кода» словно ведут за него борьбу, открывая все новые и новые детали, сходства и различия, связи и отсутствие связей там, где они ожидаются.

Казалось бы, так ли уж важно выяснить, к чему относится эпиграф — только к I ч. или ко всей книге в целом? Для структуры книги это кардинальный вопрос, поскольку он касается вопроса идентичности лирической героини: останется ли она такой, какой была в начале, или изменится? И если изменится, то как? Колебания в интерпретации эпиграфа отражают колебания образа героини, которая и меняется, и сохраняет свою сущность, и находит выход из прежнего состояния, и осознает ложность этого выхода.

В книге имеется основной конфликт, непосредственно выраженный в ее структуре. Две части — это два пути героини, условно говоря, «земной» и «небесный» (или: путь «сердца vs. души», «души vs. духа», «страсти vs. долга» и т. п.). Как решается этот конфликт? На первый взгляд, он не решается вообще, и для Цветаевой самое важное именно указать на двойственность человеческой души, на саму идею «двоемирия», которая может интерпретироваться по-разному (психологически, мифологически и т. д.).

Идея равенства двух путей поддерживается и близкими количественными показателями: в I ч. — 16, во II ч. — 19 текстов. Стихотворения не пронумерованы, и читателю финального «Содержания» бросается в глаза только то, что перечни как I ч., так и II ч.

полностью умещаются на одной странице каждый [Версты: 55, 56]. При этом по объему меньшая первая часть занимает чуть больше страниц в книге, потому что включает более длинные произведения. Само отсутствие заглавий, «безликость» номеров уменьшают внешнее различие между частями. Наконец, такой признак, как датировки, показывает, что стихи обеих частей писались параллельно:

І ч.: «Январь 1917 г.» — «Москва, ноябрь 1920 г.» [Там же: 7, 30].

ІІ ч.: «Март 1917 г.» — «Москва, декабрь 1920 г.» [Там же: 33, 53].

Отметим, что внутри каждой из частей выдерживается хронологическая последовательность текстов, усиливающая ощущение «естественности» и закономерности каждого из «путей» героини: словно Цветаева взяла и без изъятия и перестановок продемонстрировала два параллельных (не пересекающихся) пути, пройденных ее душой одновременно.

Полагаем, что этот нюанс был важен автору, и Цветаева действительно отбирала тексты в их «естественной» последовательности. Но отбирала она из огромного материала, так что селекция была существенной. Кроме того, она нигде не указывает дня написания, только месяц, хотя в других изданиях те же стихи точно датированы. Возможно, это сделано, чтобы скрыть перестановку двух текстов. «Плоти — плоть, духу — дух...» и «Не самозванка — я пришла домой...», которые датируются одинаково «Апрель 1918 г.» [Там же: 37, 38]. По другим источникам первое датируется 9 мая 1918 г. Возможно, отсутствие точных дат также снимало вопрос о соотношении стихотворений одного месяца из разных разделов.

Если смотреть на крайние точки, разделы охватывают почти один и тот же период, только с небольшим смещением: второй начинается и заканчивается чуть позже. Более того, чтобы подчеркнуть равенство двух частей, Цветаева словно поставила две «точки» в сборнике: после каждого стихотворения указываются месяц и год, а после финальных стихотворений обеих частей добавлено и место написания — Москва. У книги как бы два финала, отмеченных этой деталью.

Однако если рассматривать всю последовательность дат, можно увидеть более сложную картину.

1917: 1 ч. — 6 стихотворений (январь–июнь); II ч. — 2 стихотворения (март–июнь).

1918: 1 ч. — 6 стихотворений (апрель–октябрь); II ч. — 13 стихотворений (март–август).

1919: 1 ч. — 1 стихотворение (июль); II ч. — 1 стихотворение (ноябрь).

1920: 1 ч. — 3 стихотворения (апрель–ноябрь); II ч. — 3 стихотворения (май–декабрь).

Равенство заметно только в 1919 и особенно в 1920 г. В 1917 г. еще явно превалирует I ч., а большая часть стихотворений II ч. (13 из 19 — 68,4 %) относится к весне и лету 1918 г. И это понятно: в конце 1917 г. началась диктатура большевиков, в 1918 г. развернулась полномасштабная гражданская война, 18 января Цветаева простилась с мужем, который ушел в Добровольческую армию, и осталась с двумя малолетними дочерьми. Именно в это время период адаптации к новым порядкам протекал наиболее болезненно, выражаясь и в мобилизации моральной стойкости, и в готовности вынести все тяготы. Фактически лирика I ч. является константной составляющей всего периода 1917–1920 гг., а лирика II ч. — только эпизодическим всплеском 1918 г.

Ситуация станет еще контрастнее, если обратить внимание на то, что последние три стихотворения II ч. внутренне противопоставлены основному корпусу и по своему основному пафосу ближе именно к I ч. Фактически стихи 1920 г. не имеют внутренних идеологических противоречий. С этим уточнением мы получаем следующее соотношение: лирика «долга» ограничивается 13 стихотворениями весны–лета 1918 г. и еще тремя, два из которых написаны в первой половине 1917 г. Большая часть стихотворений книги — это лирика «страсти» (19 текстов: вся I ч. и три стихотворения в конце II ч.). Она превалирует как по продолжительности времени (два года — 1917, 1920; лирика «долга» — 1918 г.), так и позиционно (окружая 1918 г. кольцом и в 1920 г. полностью побеждая).

Зачем же Цветаева создает впечатление равенства и синхронности частей? Зачем увеличивает II ч. за счет стихотворений, которые идейно ближе к лирике «страсти»? Полагаем, что вопросы эти

взаимосвязаны, и ответ на них следует искать в области поэтики. Внешнее равенство для того и нужно, чтобы его нарушение, обнаруженное по ходу чтения, обрело выраженную информативность. По той же причине в финал II ч. закладываются «иномродные» элементы, которых читатель никак не ожидает там встретить: внешняя двухчастность скрывает имплицитную трехчастность.

Если мы сравним эту имплицитную структуру с хронологической картиной, мы с удивлением обнаружим определенное сходство схемы чередования периодов доминирования лирики «долга» (Д) и лирики «страсти» (С). При всей разнице пропорций мы увидим то же соотношение: С Д С. Вторая С в этой схеме обозначает период (1919–1920), за который написано меньше лирики «страсти» (семь стихотворений). В композиции книги соответствующий имплицитный раздел уменьшен до трех стихотворений (остальные вынесены в I ч.), чтобы привнести в построение больше «геометрической» четкости.

Таким образом, Цветаева исходила из тенденций, которые видны уже в хронологической последовательности (при соответствующем отборе текстов), но:

- а) скорректировала их и
 - б) замаскировала их внешним оформлением,
- создавая для читателя структурный фон,
- а) позволяющий читателю самому обнаружить эти тенденции и
 - б) понуждающий интерпретировать их заданным Цветаевой образом.

На фоне «параллелизма» двух частей первое, что должен заметить читатель, — это общее движение от «страсти» к «долгу». Эту тенденцию можно было бы обнаружить и при простом хронологическом расположении материала в рамках 1917–1918 гг., но не так явно. Это движение важно Цветаевой, в нем выражено стремление «вверх», которое присутствует не только в лирике «долга», но и в лирике «страсти», а в крупных произведениях поэта получает ясное сюжетное выражение (особенно в поэмах 20-х гг.). При всем исходном «равенстве» частей Цветаева не могла бы поставить

их в обратном порядке: фундаментальный вектор ее основного метасюжета требовал «воспарения» героини.

Тем самым и лирика «долга» приобретала более весомый вид, что Цветаевой было важно. Отчасти свою роль сыграло и то, что значительная доля таких стихов отошла в гораздо более объемный (60 стихотворений) «Лебединый стан», составленный в том же 1921 г. из стихов того же периода.

Но именно весомое представление лирики «долга» делало совершенно неожиданным и финальный поворот. Из трех стихотворений, завершающих книгу, центральное «Любовь! Любовь! И в судорогах, и в гробе...» (1920) наиболее декларативно выражает ощущение внутреннего бунта против наложенных на себя пут:

Любовь! Любовь! И в судорогах, и в гробе
 Насторожусь — прельщусь — смущусь — рванусь.
 О милая! — Ни в гробовом сугробе,
 Ни в облачном с тобою не прощусь.
 <...>
 Нет, выпростаю руки! — Стан упругий
 Единым взмахом из твоих пелен
 — Смерть — выбью! Верст на тысячу в округе
 Растоплены снега и лес спален [Версты: 52].

Этот манифест подготовлен элегическим «И не спасут ни стансы, ни созвездья...» (1920), где героиня переживает «возмездие», понесенное от «прекрасного Эроса» за то, что недостаточно искренне ему служила. А финалом этой триады и одновременно книги служит «Знаю, умру на заре! На которой из двух...» (1920), где героиня в момент смерти отказывается от причастия, но одновременно считает себя абсолютно невинной «дочерью неба» и любимицей Бога:

Нежной рукой отведа нецелованный крест,
 В щедрое небо рванусь за последним приветом.
 Прорезь зари — и ответной улыбки прорез...
 Я и в предсмертной икоте останусь поэтом! [Там же: 53].

Не имея возможности дать полный анализ этого текста, отметим здесь только один существенный, на наш взгляд, нюанс: улыбка героини «рифмуется» с улыбкой зари, а через улыбку (синекдоха!)

и вся героиня «рифмуется» с небом — перекликается с ним «последним приветом». Именно потому она «остается поэтом», что заменяет целование креста (знака индексальной связи с «небом») прямым контактом, созвучием земного с небесным.

Статус заключительных стихотворений II ч. (и всей книги) особый. В рамках своего раздела они выделяются как антитеза. Но если сопоставить их с остальными стихами 1920 г., оставшимися в I ч., можно заметить разницу и определенную логику в перемещении этого блока во II ч. Например, в «Любовь! Любовь! И в су-дорогах, и в гробе...» героиня предстает «небесной», крылатой героиней, но в то же время защищающей «земные» страсти:

И не на то мне пара крыл прекрасных
Дана, чтоб на сердце держать пуды.
Спеленутых, безглазых и безгласных
Я не умножу жалкой слободы.

<...>

И если все ж — плеча, крыла, колена
Сжав — на погост дала себя увести, —
То лишь затем, чтобы смеясь над тленом,
Стихом восстать — иль розаном расцвести! [Версты: 52].

Эти три стихотворения до конца не вписываются ни в одну из частей, а составляют по своему содержанию нечто объединяющее, «рифмующее» обе части, — некий синтез начал, которые Цветаева пытается представить равными. Внешне превалирует лирика «долга», внутренне — лирика «страсти», но победа каждого из начал неустойчива, и эта неустойчивость у Цветаевой художественно активна.

Заметим, что предметом «спора» Цветаева делает три стихотворения, за вычетом которых пропорции лирики «долга» и лирики «страсти» уравниваются: в каждом блоке по 16 стихотворений, т. е. «четырежды четыре». Ясной устойчивости и четности этих объемов Цветаева противопоставляет финальную тройку текстов, намечающую некий третий путь, символизируемый числом 3.

«Страсть» и «долг», земля и небо оказываются тезисом и антитезисом, которые можно художественными средствами привести к синтезу. Механизм этого синтеза — поэтический, это аналогия и

созвучие (рифма). Так же как улыбка героини и зари — только синекдоха персонажей, так и синтез в финале — ключ к пониманию всей книги: кроме двух частей в ней есть и третья — их поэтическое (системное) единство. В каком-то смысле две части книги — это два гигантских «стиха/строфы», образующих созвучие.

Заглавие. В этом плане любопытно и название «Версты», которое удачно «реагирует» на самые разные смыслы, привносимые содержанием отдельных текстов и особенностями композиции. Оно отвечает и цыганской страннической тематике, и российской (вторая половина I ч.), поскольку «версты» — русская мера длины, и мотиву распутия — двух путей героини, и финальному повороту к «земле» (версты отмечают «земные» расстояния).

Но есть один смысл, который становится актуален именно в связи с поэтическим кодом композиции. На обложке и титульном листе книги за названием следует жанровый подзаголовок: «ВЕРСТЫ / стихи» [Версты: 1]. Стихи имеют меру, а версты сами являются мерой (провоцируя паронимизию «версты / лат. *versus*, фр. *vers*, *verset*, нем. *Vers*, etc.)).

«Метрика» основного корпуса текстов. Возможно, идея «срифмованности» двух путей героини и метафора «версты-стихи» подтолкнули Цветаеву к повторению опыта «Вечернего альбома» (1910). В «Вечернем альбоме» минимальным периодом симметрии («стойкой»)⁶¹ служил период в три стихотворения, в «Верстах» «стопа» длиннее — четыре стихотворения.

Основной корпус «Верст» (за исключением трех финальных стихотворений) без остатка распадается на группы по четыре стихотворения, более тесно связанные внутри себя, нежели с текстами соседних групп. Но это не означает отсутствия связи между группами: они имеются, но ослабевают по мере повышения ранга симметрии: так в стихотворном тексте сильнее связаны стопы, чем полустиишия; полустиишия — чем стихи; стихи — чем полустрофия и т. д. В «Верстах» стихотворения складываются в четверки,

⁶¹ Дальнейшее наше изложение опирается на принципы теории стиха М. Ю. Лотмана [Лотман М. 2000].

четверки — в восьмерки, восьмерки — в I ч. и II ч., а те, в свою очередь, — в книгу.

Кода из трех стихотворений в конце II ч. вносит необходимую автору асимметрию, которая создает сложную симметрию более высокого уровня (трехчастность). Аналогичным образом работает асимметрия в стихе: каталектика и усеченные стихи в строфе нарушают симметрию на своем уровне, но добавляют новые ранги симметрии на более высоком уровне. Кода «Верст» намечает новый путь, в котором «долг» и «страсть» не разорваны, а соединены.

Схематическая запись «метрики» композиции зависит от ранга симметрии (знак // означает границу между I ч. и II ч.; знак / отмечает имплицитную границу внутри II ч.; числа указывают количество стихотворений в периоде).

I ранг: $(4+4) + (4+4) // (4+4) + (4+4) / 3$

II ранг: $8 + 8 // 8 + 8 / 3$

III ранг: $16 // 16 / 3$

Сама по себе метрическая сетка асемантична, но в поэзии смысловые части (особенно на более высоких рангах симметрии) обычно гармонируют с метрическими, а метрические границы часто и выступают маркерами сюжетно-тематических границ.

Так, на уровне III ранга симметрии мы видим метрическое членение, которое совпадает с основным сюжетным членением книги, которое можно связать с гегелевской триадой «тезис – антитезис – синтез». Две границы ясно обозначают основные сюжетные перипетии: 1) перелом от «земли» к «небу» и 2) от «неба» к «земле» (но с сохранением и «небесного» опыта).

Разбивка на уровне II ранга симметрии отражает неоднородность основных «этапов» пути героини. Тематически это наиболее адекватное членение. Книга легко распадается на пять блоков, скрепленных следующими тематическими доминантами (данные нами названия, разумеется, условны):

I — «цыганская вольница»

II — «(русская) поэзия заговоров и заклинаний»

III — «возвращение на небо»

IV — «борьба с искушениями»

V — «реабилитация страсти»

Разбивка симметрии на уровне I ранга отражает первичный тематический ритм книги, и дальнейшее описание мы будем вести именно на этом уровне, как правило, не останавливаясь на отдельных стихотворениях. Далее названия (первые строки, обычно сокращенные) даем по Перечню [Версты: 55–56] с добавлением нумерации:

- (1) Мировое началось
- (2) Только закрою
- (3) Милые спутники
- (4) В очи взглянула

В первой четверке постепенно оформляется цыганская тема, которая поначалу (1) дана только в размытом образе «мирового кочевья», странствия и «брожения», которое бросает героиню лирическому «ты» «на грудь — спать» [Там же: 7]. Во сне (2) героиня видит себя уже «грустной Евой», вспоминающей о покинутом рае. Вскоре за плечами героини уже бурная цыганская жизнь и рождение детей (3), и на своих легкомысленных спутников она смотрит, варьируя мотивы «Воспоминания» В. А. Жуковского («О милых спутниках, которые наш свет...»). Заканчивается эта группа описанием реального карточного гадания у цыганки и страшного предзнаменования (4). От начала к концу группы усиливается фабульная основа текстов, все сильнее проявляется цыганская тема и подчеркнута быстро растет длина стихотворений: 6, 10, 20 и 30 стихов. После чего следует резкий перепад — короткое бессюжетное стихотворение (четыре двустишия), начинающее новый цикл.

- (5) В лоб целовать
- (6) Из-под копыт
- (7) Заклинаю тебя от злата
- (8) Я расскажу тебе

Вторая четверка стихотворений — это своего рода «наука любви»:

(5) варианты поцелуев (три уровня: лоб, глаза, губы); (6) варианты цыганской свадьбы (три стадии: свадьба «мчит», «пьет» и «спит»); (7) перечень заклинаний возлюбленного (три строфы); (8) варианты лжи (три ступени нисходящей градации: 6, 4, 2 стиха). Цветаева различает «великую ложь», которая ведет к смерти, и «великий обман», который связан с обольщением и устойчиво символизируется флейтой:

Я расскажу тебе, как погасают огни
В низких домах, как — пришелец египетских стран —
В узкую дудку под деревом дует цыган [Версты: 17].

На этом собственно «цыганская» линия заканчивается. Заметим сразу, что «цыганская» тема является связующей для данного корпуса, но — не единственной, и сама связь с «цыганами» может быть очень условной. Разного рода ассоциации позволяют, например, втянуть в эту сферу и ветхозаветную образность. Здесь возможна и косвенная ассоциация через привязку цыган к Египту, входящему в актуальный для библейской истории ареал и считающемуся родиной гадания, и через ассоциацию цыганского с «райским»: «Ах, на цыганской, на райской, на ранней заре...» [Там же: 9].

- (9) Пожирающий огонь
- (10) Каждый стих — дитя любви
- (11) Чтобы помнил не часочек
- (12) Развела тебе в стакане

Третья группа начинается (9) вновь более коротким (но уже значительно: восьмистишие после двух 12-стиший) стихотворением, развивающим метафору «огонь — мой конь» (т. е. огонь мне подчиняется, как лошадь — всаднику). Мотив «коня» — эхо цыганских мотивов, но «конь» здесь — лишь метафора «огня», который сам является метафорой *in absentia* — иносказательным обозначением неизвестного субстратного понятия. Три последующих стихотворения убеждают нас в том, что речь идет о поэтическом слове. Цветаева описывает свой стих (10) как ребенка, чей отец «может царь, может вор» [Там же: 19], которого мать бросает на дороге. Затем (11) он трансформируется в приворотную лиру-расческу

и в финале (12) — в приворотное питье с «горсткой жженных волос» [Версты: 22], способных известить неверного любовника. Таким образом, эта группа связана с поэзией как результатом страсти и орудием мести. Цыганщина уступает русскому «ведовству». Странничество перестает быть признаком героини и в редуцированном виде закрепляется за уходящим и наказуемым героем.

(13) А во лбу моем

(14) Мой путь не лежит

(15) Проста моя осанка

(16) Целовалась с нищим, с вором

В последней четверке от описания роковых проявлений творчества Цветаева переходит к прямой автохарактеристике героини, что видно уже по первым строчкам стихотворений. При этом она стремится дать максимально широкий диапазон портретов, в котором русская фольклорная струя разбавляется (15) «гогеновским» экзотическим колоритом, где парадоксальным образом проступает подтекст пушкинских «Цыган» (невинная, но свободная островитянка получает удар ножом от странника, которого она приняла в своем доме).

Начинается с гордой самопрезентации героини — волшебницы-странницы и подхвата темы гибельного «приворотного питья» (13). Продолжается стихотворением, где героиня сохраняет некие «волшебные свойства», но теряет внешний блеск и амбиции (14). В третьей четверти достигается предельная степень дикарской «невинности» в грехе (15) и заканчивается группа образом каторжной девки (16), одаряющей своей любовью всех, кроме палача, от руки которого и гибнет.

От первого стихотворения к четвертому героиня постепенно «опускается», и все больше обостряется конфликт между ее репутацией и глубинной нравственной чистотой. Цветаева подталкивает читателя к оправданию своей грешной и погибающей героини, в которую в итоге превращается цыганка (она же — согрешившая Ева) начальных стихотворений.

Напомним, что последние три стихотворения писались в том же 1920 г., что и финальные три стихотворения сборника, где так

же остро ставился вопрос о греховности/невинности героини. Связано это было, несомненно, с кризисом, последовавшим после смерти младшей дочери: почти вся лирика 1920 г. — лирика самооправдания. Может быть, и не случайно хронологический охват книги совпадает с годами жизни Ирины Эфрон (1917–1920).

II ч. начинается встречей героини с Богом. Здесь возникает примечательная двойственность структуры. Если читать II ч. как параллельную I ч., надо соотносить начальные стихи II ч. с цыганским началом I ч., но это приведет лишь к обману ожиданий: структурной «стыковки» начал не происходит. Зато, если читать II ч. как прямое продолжение I ч., встреча с Богом прекрасно согласуется с предшествующей гибелью окончательно павшей героини — каторжной распутницы. Идея «равенства» параллельных линий поглощается успешно осуществленной линеаризацией «сюжета».

(17) И сказал Господь

(18) Только живите

(19) Закинув голову

(20) Плоти — плоть

Вторая часть начинается с сюжета воскрешения Христом дочери Иаира (17). Затем следует стихотворение (18), которое Цветаевой по-разному осмыслялось и помещалось в разные контексты (в частности, в цикл «Иоанн»). В данном контексте оно интерпретируется также как встреча женщины с Богом, и поскольку женский персонаж назван «молодой бурей», наиболее актуальной ипостасью Бога является Св. Дух. К такому толкованию нас подталкивает и то, что в третьем стихотворении женщина присутствует на суде Бога Отца. То есть Цветаева сгруппировала стихотворения так, чтобы показать встречу героини со всеми тремя лицами Св. Троицы, и во всех случаях отношение Бога можно охарактеризовать словами, которые вычитываются из содержания: «И сказал Господь / Только живите» [Версты: 56].

Заканчивается этот блок своеобразным гимном новой жизни, в котором славится отделение души («духа») от тела (20) и ее новый высокий статус: «Нынче — раб, завтра — царь / Всем семи — небесам» [Там же: 37]. Далее следуют картины пребывания на небесах.

- (21) Не самозванка
- (22) На тебе, ласковый мой
- (23) В черном небе
- (24) Благословляю ежедневный труд

Второй блок начинается сценой (21), навеянной сюжетом об Амуре и Психее, и ближе всего напоминает второе явление Психеи Амору, после долгих странствий и страданий, изменивших ее до неузнаваемости. Этот мотив присутствовал уже у Апулея, но для Цветаевой актуальнее была, скорее всего, театрализованная версия Е. Жулавского, у которого Эрос воплощает Бога вообще. Следует смена «риз», т. е. тела (22), обретение высшего вдохновения и забвение земных страстей и забот (23), а затем — полное смирение и благословление всего (24).

Этот пункт знаменует крайнюю точку движения «вверх», и вторая половина II ч. вводит героиню в новую полосу кризиса и испытаний.

- (25) Слезы, слезы
- (26) Руки, которые не нужны
- (27) Как правая и левая рука
- (28) Рыцарь ангелоподобный

Третий блок описывает гнев Бога (25), потерю милого (26) и разлуку (27), но заканчивается признанием верховенства долга над героиней (28), что перекликается по теме с финалом предыдущей четверки (24) и с декларативным тоном финала первой (20).

- (29) Доблесть и Девственность
- (30) Так, высоко запрокинув
- (31) Что другим не нужно
- (32) Я счастлива жить

Четвертый блок II ч. объединяет короткие гимны, воспевающие «Доблесть и Девственность» (29), «красоту» и «душу» (30), «горе-ние» во имя ближних (31) и истинный путь (32). Так, 32 стихотворения (8 блоков по 4 текста) описывают полный путь земных и небесных испытаний странствующей души, в ходе которых она

достигает предельной высоты и «счастья» в Боге. Но именно там, где вторая часть достигает симметрического равенства с первой, происходит «каденция».

(33) И не спасут

(34) Любовь! Любовь!

(35) Знаю, умру на заре

Мы уже кратко охарактеризовали выше сложное положение и функцию этого финального «аккорда». На первый взгляд, он вносит диссонанс, но полагаем, что по замыслу автора он служил для гармонизации двух «голосов» книги. Так что это не просто оправдание земной страсти, не «падение» героини, а некий просветленный взгляд на нее, защита с более высоких позиций.

Отметим, что Цветаева делает поворотным именно 33-е стихотворение, и в эту точку она помещает сразу три стихотворения, которые своей триадичностью напоминают о символике Св. Троицы (парадокс «3 = 1»). Эта триада стихотворений перекликается и с тремя стихотворениями в начале II ч., создавая своеобразную рамку.

Посвящение Ахматовой. Проблема посвящения «Верст» Ахматовой в 1921 г. требует специального разбора. В настоящей статье мы коснемся только тех аспектов, которые связаны с композицией книги. Благодаря посвящению для всех ее частей актуализируется ахматовский контекст. Начало книги провоцирует на поиск у Ахматовой «цыганщины» («шаль испанская» из стихов Блока к Ахматовой могла интерпретироваться как шаль испанской цыганки — Кармен и т. п.), затем общей «богемности» (фр. *bohémien* тоже значит «цыган»; возникает ассоциация и с «Все мы бражники здесь, блудницы...»). Но затем и достижение полюса «святости» (32) соотносится с ахматовским образцом.

Я счастлива жить образцово и просто:

Как солнце — как маятник — как календарь.

Быть светской пустынноницей стройного роста,

Премудрой — как каждая Божия тварь.

Знать: дух — мой сподвижник, и дух — мой вожатый!

Входить без доклада, как луч и как взгляд.
Жить так, как пишу: образцово и сжато, —
Как Бог повелел и друзья не велят [Версты: 49].

Первой строкой и некоторыми другими мотивами это стихотворение перекликается с ахматовским «Я научилась просто, мудро жить...», а своим объемом (восьмистишие) оно напоминает очень характерную для Ахматовой форму. Здесь мы опираемся на мнение В. М. Жирмунского, который в целом ряде своих работ последовательно характеризовал индивидуальность Ахматовой на фоне Блока и наоборот (что было характерно и для цветаевского восприятия этих поэтов). Жирмунский обращает внимание на то, что на фоне символистских «вихрей» Блока, который в композиции текста словно движется по кругу и может до бесконечности развиваться и варьировать свою тему, не сковывая ее задачами логической законченности, Ахматова выделяется «акмеистическим» лаконизмом и логической завершенностью. Тексты Ахматовой невелики по объему:

Большинство ее лирических миниатюр имеют три или четыре строфы, редко пять строф <...> Целая группа ее ранних стихотворений объединилась заглавием «Восьмистишия» <...> Восьмистишие было для Ахматовой в ту пору чем-то вроде сонета — структурно законченной малой формой лирического стихотворения [Жирмунский: 102].

Если взглянуть с этой точки зрения на композицию «Верст», можно сказать, что I ч. книги тяготеет к «блоковскому» полюсу («стихийность», «цыганщина», буйство форм), от которого Цветаева уходит и приходит во II ч. к сдержанному «ахматовскому».

И в этом аспекте количество строк в стихотворении (длина, объем) оказывается очень чутким показателем. Длина стихотворений I ч. сильно варьируется, одинаковые по длине стихотворения встречаются редко. 13 стихотворений из 16 имеют количество строк, которое больше ни разу не повторяется в сборнике. Здесь попадаются стихотворения с нечетным количеством строчек (11, 15 и 21) и очень длинные тексты (до 30 строк).

Во II ч. больше стихотворений, но разнообразия гораздо меньше: нет ни одного с нечетным количеством строк, максимальный

объем — 18 строк (это много, но почти в два раза меньше «рекорда» I ч.). Одно стихотворение имеет уникальную для сборника длину — 6 строк, но примечательно, что это именно — малая длина. Все остальные стихотворения по длине имеют хотя бы один аналог в пределах сборника, а восьмистишия занимают почти половину объема II ч. — 9 стихотворений из 19. К тому же они и расположены рядом — до пяти восьмистиший подряд, что делает их особенно заметным признаком «дисциплинированной» II ч.

Отметим также, что все восьмистишия собраны в основном корпусе II ч. В последних трех стихотворениях Цветаева реабилитирует «страсть» и отказывается от этой «сдержанной» формы. Но девять восьмистиший господствуют в основном корпусе, и восьмистишием он замыкается (32). Именно это стихотворение, в котором идея порядка и долга выражена наиболее декларативно, отмечено и явной реминисценцией из Ахматовой, напоминая о характерной для нее форме и ретроспективно проецируя связь с Ахматовой на весь ряд восьмистиший (а с ними на всю II ч. и всю композицию в целом).

Сама внутренняя упорядоченность книги, состоящей из четырех блоков по восемь стихотворений, согласуется с «ахматовским» эстетическим ориентиром. Но «сбой», который происходит в конце пути прибавлением трех заключительных стихотворений, вносит как бы «открытый финал», элемент «стихийности».

Это не противоречит цветаевскому образу Ахматовой, который может быть позитивным, но всегда имеет некую деталь, диссонирующую с общим «благостным» обликом. Ср. в письме 1921 г. Ахматовой:

Вы мой самый любимый поэт, я <...> лет шесть тому назад — видела Вас во сне, — Вашу будущую книгу <...> «Словеса золотые», — какое-то древнее колдовство, вроде молитвы (вернее — обратное!) — и — проснувшись — я знала, что Вы ее напишете [СС: 6, 201].

Проблема числового символизма. Имела ли «метрика» композиционной сетки «Верст» числовой символизм — вопрос открытый. Если число «два» в рамках книги соотносится с двоимирием, а три — с Богом и идеей синтеза («рифмы»), то «4» вызывает сомнения, хотя

именно оно является основной композиционной мерой. Хотя сами версты — мера длины, четыре версты не складываются в единицу, и верста не складывается из четырех субъединиц. Зато в стихотворной практике четырехстопные размеры и четверостишия являются основными формами. В связи с отмеченностью цыганской темы и темы ворожбы, а также в связи с функцией финала первой четверки (4), вводящего сюжет карточного гадания, можно допустить и «карточные» коннотации числа «четыре» — отсылку к четырем мастям с их основной дихотомией на красные и черные. Напомним, что Цветаева написала пьесу «Червонный валет» (1918), а в эссе «Черт» (1935) утверждала: «О, как сразу я <...> усвоила четыре масти! <...> все эти дороги, деньги, сплетни <...> значение карты и назначение карт» [СС: 5, 39].

Выводы. Композиция «Верст» имеет довольно ясную сюжетно-тематическую и многоуровневую «метрическую» основу, которая обладает способностью обогащаться коннотативными смыслами. Но основной ее смысл тяготеет к инвариантному «сюжету» цветавских лирических сборников и ряда поэм, который можно было бы обозначить как диалектически сложный «путь души». Как мы стремились продемонстрировать, этот путь проявляется и в четко выраженной композиционной структуре книги.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ РИТМ В КОМПОЗИЦИИ КНИГИ СТИХОВ К. Д. БАЛЬМОНТА «ПОД СЕВЕРНЫМ НЕБОМ»⁶²

Несмотря на длительную традицию изучения стихотворных сборников⁶³, морфология поэтической книги и эволюция этой морфологии еще не описана. Процесс компоновки книги как нового текста никогда вполне не осознавался в качестве отдельного художественного акта, равно как и сама книга никогда не рассматривалась как вполне самостоятельный художественный текст, отличный от набора стихотворений, из которых она состоит⁶⁴. Последнее не отменяет права рассматривать стихотворения из сборника автономно, но в этом случае следует по возможности дистанцироваться от структуры книги, которая задает определенный взгляд на составляющие книгу тексты.

Если стихотворение входит в какую-то книгу или цикл, оно имеет как минимум две нераздельные и неслиянные ипостаси: а) автономный текст — с открытым числом структурных переключек;

⁶² Впервые опубли.: *Войтехович Р.* Тематический ритм в композиции книги стихов К. Д. Бальмонта «Под северным небом» // *Acta Slavica Estonica*, VII. Блоковский сборник, XIX. Александр Блок и русская литература Серебряного века. Тарту, 2015. С. 211–225 [Войтехович 2015a].

⁶³ Изучение поэтической книги уже выделилось в самостоятельную область изучения, и даже полный перечень исследователей, причастных к этой теме, в рамках небольшой статьи невозможен. Назовем лишь несколько имен: И. Л. Альми, А. А. Белобородова, И. С. Булкина, М. Л. Гаспаров, А. В. Лавров, О. А. Лекманов, В. Н. Ляхов, Д. М. Магомедова, З. Г. Минц, Е. П. Мстиславская, Л. Л. Пильд, В. А. Сайтанов, Л. В. Спроге, Р. Д. Тищенко, Г. А. Толстых, И. В. Фоменко. Наиболее важными для нашего подхода оказались следующие труды: [Гаспаров 1990; Гаспаров 1997; Казеева; Мстиславская; Лекманов; Сайтанов; Тищенко].

⁶⁴ О. А. Лекманов противопоставляет «книгу» и «кипу» текстов [Лекманов], но под «кипой» имеется в виду набор других текстов (автора-дилетанта, например). Мы же акцентируем внимание на соприсутствии «кипы» и «книги» в любом авторском сборнике: имея в руках «книгу», мы можем читать ее как «кипу» — в произвольном порядке, не задумываясь о целостности, выбирая что-то по вкусу и соотнося выбранное не с другими текстами книги, а с внеположенными ей текстами.

б) текст в контексте данного цикла или книги, где ему навязывается непосредственное положение между двумя другими текстами и среди ограниченного круга иных стихотворений, прошедших осмысленный отбор и выстраивание. Говоря кратко, это всегда пара: текст-в-творчестве vs. текст-в-книге.

В широком смысле книга стихотворений — это и совокупность текстов, и «невидимая» структура, объединяющая их в заданном порядке, но в узком смысле именно эта вторая составляющая и является книгой — тем новым художественным текстом, который возникает в ходе выстраивания уже существующих текстов. Порядок и структура членения книги в этом втором узком значении всегда несут определенное сообщение, пусть и не всегда очевидное и не всегда вербализуемое, как в случае с любым произведением искусства.

1. Тематический ритм. Отсчет традиции составления книг стихотворений можно вести от собрания элегий Феогнида (VI в. до н. э.), но первые канонические образцы, имеющие надежную текстологию, относятся преимущественно к I в. до н. э.

Книги римских лириков золотого века уже отвечают всем требованиям внутренней смысловой связности и внешней композиционной урегулированности. Так, М. Л. Гаспаров отметил у Горация искусное расположение стихотворений, выделенных общим размером: «издавая отдельным сборником три первые книги од», он «объединил общим размером первую оду первой книги (посвящение Мecenату) и последнюю оду последней книги», когда же сложилась тетралогия, оду такого же размера он поместил точно в середине IV книги [Гаспаров 1997: 140]. В «Буколиках» Вергилия исследователь подчеркнул строгое чередование текстов, написанных в диалогической и повествовательной форме, а также строгую восходяще-нисходящую градацию тем: от земных к небесным и обратно, с четким переломом в пятом стихотворении и суммированием в финальном десятом стихотворении [Там же: 117–118].

Исследователь выделяет как парадоксальный случай единственный сборник Катуллы. На первый взгляд, он отличается хаотичностью построения, но эта хаотичность сознательно выстроена:

«...принцип, которым он [составитель] руководствовался в расположении стихотворений, очевиден: он назывался “пестрота”, или “разнообразие” (poikilia)» [Гаспаров 1997: 83]. Poikilia приводит у Катулла к тому, что яркие темы (например, любовная) прошивают толщу стихотворений строго через одно стихотворение, с самого начала порождая своеобразный альтернирующий тематический ритм (сходный с более строго выдержанной эпико-драматической альтернативой в «Буколиках» Вергилия).

Заметим сразу, что poikilia — явление не чисто античное. Так, в сборнике Н. С. Гумилева «Колчан» (1916) наблюдается сходная альтернатива тем, и, например, итальянской темой маркированы исключительно нечетные стихотворения⁶⁵. Строгое, как у Вергилия, но не жанровое, а тематическое чередование текстов (любовь vs. дружба) Гаспаров обнаружил в сборнике Б. Л. Пастернака «Начальная пора» (1928)⁶⁶. Именно такое явление тематического ритма мы и будем рассматривать в настоящей статье, поскольку, как нам представляется, оно до сих пор остается в тени и даже не получило в науке адекватного терминологического оформления.

Мы предлагаем называть это явление «тематическим ритмом», имея в виду реализацию принципов трансляционной симметрии на уровне тематической компоновки сборника литературных текстов (не обязательно стихотворных). Там, где это явление наблюдается, мы имеем не просто тематически упорядоченную композицию, но композицию, задающую ожидание определенной периодичности чередования или смены тем. Мы говорим о «ритме», подразумевая неразрывную связь ритма с метром: ритм — экспликация метра, допускающая локальные вариации и нарушения, но не разрушающая самого ожидания, заданного устойчивой периодичностью.

⁶⁵ Здесь и далее мы используем наблюдения, сделанные в рамках семинарских занятий, посвященных анализу композиции поэтической книги (проводились в Тартуском университете в 2014 г. под руководством автора статьи), в частности — при обсуждении докладов О. Фрайман, Е. Савиной, А. Шели. Благодарим также Д. М. Магомедову и других коллег, участвовавших в обсуждении доклада, на основе которого написана эта статья, а И. Г. Башкирову — за техническую помощь.

⁶⁶ Ср.: «<...> стихотворения, подчиненные этим двум темам и эмоциям, располагаются, чередуясь через одно» [Гаспаров 1990: 218–219].

Необходимо оговорить, что речь идет о метре-ритме и о принципах симметрии как универсальных художественных категориях, а не о локальных явлениях, связанных со структурой стихотворного текста. Однако далее мы будем для наглядности пользоваться аналогиями из стихотворной метрики, поскольку «книготорная метрика» не имеет собственной номенклатуры. В этом отношении мы следуем богатой научной традиции, переносящей термины из одной — знакомой области в другую — незнакомую (ср. «электронное облако», «хронотоп», «дактилическое окончание» и т. п.).

В случае подобных аналогий мы не претендуем на терминологическое закрепление. Они и не всегда удобны. Например, для наглядности можно сравнить принцип альтернирующей композиции с двусложными размерами, где чередуются ударные и безударные слоги. Но двусложная стопа (несмотря на эфемерность) воспринимается как единство, здесь же важнее различие. Более подходит сравнение с неравносложными размерами, где краткие строки чередуются с более длинными, или с принципами амбеиной композиции (в терминах В. М. Жирмунского).

Формы выражения тематического ритма не сводятся к альтернации того или иного типа. Механизм сходства может быть так же продуктивен, как и механизм различия. Характерный пример — «Стихотворения Барона Дельвига» (1829). Здесь соседние тексты стремятся не к расподоблению, а к уподоблению, как правило, на основе жанрово-тематического сходства (характерны модели «В альбом...», «Русская песня», «К ...» и т. п.). Стихотворения тяготеют к группировке «двойчатками». Эта тенденция позволяет заметить парность и там, где нет формального совпадения жанровых заглавий.

Разумеется, на границе соседних «двойчаток» происходит тематическая смена, но она не обязательно требует амбеинового чередования тем на уровне пар стихотворений типа *aa bb aa bb* и т. д. Для достижения чувства периодичности достаточно устойчивой тематической делимитации после каждого четного стихотворения. Композиция может иметь вид: *aa bb cc dd* и т. д.

Наши изыскания на материале сборников М. И. Цветаевой и других поэтов показывают, что группы могут быть крупнее (три-четыре стихотворения и даже больше) и характер связи внутри групп может различаться (принцип парадигматического подобия, принцип синтагматической дополнительности, сочетание этих принципов и пр.).

Тематический ритм ни в коей мере не является обязательной чертой построения стихотворного сборника. Если бы это правило было обязательным, оно нашло бы отражение в нормативных поэтиках. Между тем в сфере составления стихотворных книг мы имеем дело с весьма анархичной областью, лишь слабо регулируемой традицией и не имеющей никаких жестких предписаний. В книге подобный ритм может вообще не прослеживаться или прослеживаться только локально.

Пример последнего — дебютный сборник Анны Ахматовой «Вечер» (1912; 1-я редакция), где три раздела соотнесены весьма прихотливым образом. Первый и второй внутренне не ритмизованы и развиваются чисто эпически (хотя «сюжет» образуется мозаичным — фрагментарным или «ребусным» — способом). Сюжетно они проецируются друг на друга как альтернативные типы женской судьбы, но однократное варьирование двух «сюжетов» ритма не создает. В третьем же разделе даны оба исходных варианта с добавлением третьего; и к этим трем блокам добавляется блок, в котором развязки трех «сюжетов» стянуты в узел (причем следуют они в обратном порядке). Названные четыре группы оказываются соразмерны, что привносит в третий раздел книги локальную ритмизацию.

2. Мысль vs. Музыка. Как известно, эпоха модернизма сделала поэтическую книгу предметом повышенного внимания. Существенную роль в этом сыграло предисловие В. Я. Брюсова к сборнику «Urbi et orbi» (1903)⁶⁷. Значение этого манифеста «книготворчества» не стоит абсолютизировать, — хотя бы потому, что весь этап

⁶⁷ Брюсов настаивал на том, что «книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутой целым, объединенным единой мыслью», что истинная книга стихов «как роман, как трактат, <...>

становления старшего символизма к этому моменту уже закончился, — что не отменяет ни огромного вклада Брюсова в развитие культуры поэтической книги, ни влияния этого предисловия на внимательную аудиторию (и, в частности, на практику младших символистов и постсимволистов — футуристов и акмеистов).

Поэтическая книга, цельная и последовательно продуманная, уже существовала до Брюсова как факт культуры, иначе он не настаивал бы на верности ее принципам, не стремился бы ссылкой на эту очевидную истину оправдать собственную практику, которая могла показаться несколько архаичной в своем новаторстве.

Ссылаясь на принципы, интуитивно осознаваемые всеми (и потому никем не оспариваемые), Брюсов защищал прежде всего *свою* модель поэтической книги, *свой* тип ее внутренней организации. Нетрудно заметить, что книги Брюсова тяготеют к принципу каталога. Их, действительно, отличает повышенная связность, проявляющаяся, например, в обильном автоцитировании (в частности, в виде эпиграфов из собственных текстов [Казеева: 14–15]). О порядке свидетельствует и дробная рубрикация, соответствующая жанрово-тематической классификации собственного творчества (баллады, “Meditations”, «Вечеровые песни» и т. п.).

Именно в таком классификаторском подходе Брюсов видел «единство мысли». И хотя в “Urbi et orbi” он предлагал два взаимоисключающих подхода (книга должна быть «как роман, как трактат»), сам он больше тяготел к аналитическому «трактату», нежели к синтетическому «роману». По существу, Брюсову была близка классицистическая тяга к жанровому делению (что не отменяет возможности «сюжетного» выстраивания внутри жанровой подборки ни у Брюсова, ни, скажем, у Сумарокова).

Словом и делом отстаивая свой тип организации внутреннего пространства поэтической книги, Брюсов отказывался видеть цельность и единство там, где принцип разделения уступал принципу диалектического связывания, где ясная логика оттеснялась ритмикой и суггестивностью. Характерный пример — его реакция

раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней» [Брюсов 1905: 5].

на «Кипарисовый ларец» И. Ф. Анненского: как известно, книга была им прохладно встречена [Брюсов 1990: 315–316].

Казалось бы, «Кипарисовый ларец» вполне соответствовал призывам Брюсова к связности: все тексты Анненского оказались заплетены в сложную «косичку» трилистников, складней и разметанных листов. Структура книги имеет, безусловно, цельный характер, и даже отдельные «сбои» (один из «трилистников» оказывается четырехлистным, а «складни» во второй половине раздела сжимаются в одночастные стихотворения, сохраняя двойственность только на тематическом уровне) придают ей лишь дополнительное ощущение органичности.

Все это повышает символическую силу композиции, вызывающей в сознании читателя и пространственный образ дерева (верх — пышное цветение трилистников, низ — опавшие разметанные листья), и образ движения времени (процесс цветения и распада), и символику культуры — хранилища человеческого духа («складни», «ларец», «кипарис» как культурный символ). Последнему способствует и четкое движение по ступеням математической градации: трилистники (группы по три текста) — складни (сам раздел является «складнем»: а/ группы по два текста; б/ идейно антитетичные тексты) — разметанные листья (одинарные стихотворения).

Высоко оценив импрессионистическую свежесть книги покойного поэта и даже поставив ее в этом отношении выше произведений К. Д. Бальмонта, А. А. Фета и П. Верлена, Брюсов счел, что стихотворения в ней распределены «искусственно и претенциозно». Указав на то, что книга содержит «сотню стихотворений» (в действительности, 108), Брюсов не счел нужным даже упомянуть третий раздел и что-либо заметить о композиции книги в целом [Брюсов 1990].

Этот пример ясно показывает, что представление о целостности книги у разных поэтов, даже современников, даже представителей одного лагеря (в данном случае — лагеря символистов — при всех внутривидовых различиях), может кардинально отличаться, и, естественно, дело не ограничивается двумя или тремя типами.

По сути дела, внутренняя структура книги всегда находилась в «серой зоне» культурной рецепции, и буйство фантазии здесь ничем не ограничивалось, хотя и выливалось в искусство «для себя». Только самые овнешненные формы (с явной, подчеркнутой рубрикацией) привлекали к себе внимание. Видимо, именно поэтому такое явление, как композиционный тематический ритм, встречаясь не так уж редко, практически не обсуждалось в исследовательской литературе.

Даже «Кипарисовый ларец», несомненно демонстрируя тематический ритм, который можно интерпретировать и как затухающее биение жизни (три удара в такт, два удара, один удар), больше подталкивал к визуальным и пространственным ассоциациям, а не к музыкально-ритмическим. Все же не случайно Брюсов в своей рецензии связал Анненского с Верленом: Верлен однозначно ассоциировался с ориентацией на музыкальное начало в поэзии (*“De la musique avant toute chose...”*)⁶⁸.

3. «Под северным небом» К. Д. Бальмонта. Титул самого «музыкального» поэта в эту эпоху носил Бальмонт, и А. А. Блок, как кажется, не без доброй иронии, признавал непревзойденность его «певучей силы» и во второй половине 1910-х гг.⁶⁹ Именно Бальмонт горячо приветствовал появление второй книги Анненского [Бальмонт 1916]. И, конечно, не только потому, что сам был изобретателем жанра «трилистника» (цикл «Трилистник» из сборника «Будем как Солнце», 1903), на что уже давно указано в классических исследованиях⁷⁰.

Анненский по-своему воплотил две очень близкие Бальмонту поэтические идеи. Во-первых, стремление уподобить поэтическое творчество природным, стихийным, органическим процессам (мы

⁶⁸ Ср.: «Как последовательный импрессионист, И. Анненский далеко уходит вперед не только от Фета, но и от Бальмонта; только у Верлена можно найти несколько стихотворений, равносильных, в этом отношении, стихам И. Анненского» [Брюсов: 6, 328].

⁶⁹ Ср.: «Никто до сих пор не равен ему в его “певучей силе”» [Блок 2001: 445].

⁷⁰ Ср.: «Вероятно, можно указать не один источник, под влиянием которого Анненский пришел к замыслу трилистников. В первую очередь надо назвать “Трилистник” — цикл из трех стихотворений в сборнике Бальмонта “Будем как солнце” (1903)» [Тименчик: 315].

помним, что молодой Брюсов в своем воинствующем урбанизме пытался, напротив, сознательно истребить в себе любовь к природе и признал свое поражение только при столкновении с природой Кавказа). Во-вторых, и для нас это самое важное, Бальмонт не мог не оценить «музыкальной» стороны композиции «Кипарисового ларца», ее ритмической (полиритмической) композиции⁷¹.

Полагаем, что косвенным подтверждением этого тезиса является обнаруженная нами ритмическая (и метрическая, поскольку ритм выражает метр) упорядоченность композиции книги Бальмонта «Под северным небом. Элегии, стансы, сонеты» (1894). Мы анализировали ее вторую редакцию, помещенную в «Полном собрании стихов» (1914) [Бальмонт 1914], поскольку первая нам оказалась недоступной. Возможно, анализ первой редакции выявит отсутствие подобной упорядоченности в первом варианте книги, и тогда можно будет говорить об эволюции композиционной морфологии сборника.

В книге 51 стихотворение, рубрикация и циклы отсутствуют. Тексты снабжены сквозной римской нумерацией и лишены датировок, кроме некоторых стихотворений 1894 г. (которые даны вперемешку с недатированными стихотворениями 1892–1893 гг.). Тематически они «склеены» по три стихотворения, но эти тройные «аккорды» никак внешне не выделены и обладают разной степенью связности. Однако, несмотря на всю прихотливость реализации троичного принципа, метрика не дает никаких сбоев, так что ослабление связей в одном месте компенсируется усилением в следующем, и ритм тематических «волн» остается предсказуемым.

Говоря о тематической связи, мы говорим о семантических пересечениях нередко очень узкого плана, не превышающих по объему области семантического пересечения двух частей метафоры («корабль – государство», «король – солнце» и т. д.). Но так

⁷¹ В статье «Поэт внутренней музыки» («Утро России». 3 дек. 1916) Бальмонт писал (цит. по статье Р. Д. Тименчика): «Если я возьму сборник стихов Анненского, и не сборник, а книгу, “Кипарисовый ларец”, и просто перечислю перечень оглавления, не весь, конечно, это длинно, но хоть часть, я достигну этим ощущения музыкальности души; он, поэт, достигает музыкального ясновидения в моей душе» [Тименчик].

же, как в метафоре, мы ощущаем связь интуитивно и логически способны локализовать и эксплицировать узкую область семантического пересечения; пусть не всегда окончательно, мы можем это сделать и со стихотворениями.

Переключки между соседними текстами — дело довольно обычное, но когда общий признак простирается на три текста и затем предсказуемо сменяется другим, речь не может идти о случайности. Очевидно, что подобное выстраивание требует от автора некоторых усилий, и не всегда общий признак одинаково очевиден. В отличие от Анненского, у Бальмонта нет внешнего разграничения триад, поэтому он не может себе позволить слишком тонких ассоциаций. Но любое стихотворение — сложнейшее смысловое целое, и характер семантической связи у Бальмонта каждый раз носит достаточно «импрессионистический» и непредсказуемый — отчасти игровой — характер.

Тексты книги распадаются на семнадцать триад (ропись см. ниже — в Приложении), последовательность которых образует поэтический «сюжет» книги. Бальмонт не допускает метрических сбоев (т. е. групп из двух или четырех текстов, например), только более или менее выраженные случаи соответствия семантике группы. Определенная доля смыслов возникает только благодаря соположению текстов внутри триад, то есть самой «книге» в узком смысле этого слова, о котором мы писали вначале.

Очевидно, что триады выполняют не только ритмическое и абстрактно-эстетическое задание, но и тематически укрупняют отдельные смысловые узлы «сюжета» сборника. 17 триад по смыслу также группируются в 6 трехфазовых микросюжетов (по 9 стихотворений, последний — незаконченный), следующих определенной модели, несколько напоминающей гегелевскую триаду «тезис – антитезис – синтез».

Рассмотрим эти микросюжеты подробнее (сначала дается номер эпизода, затем — последовательность семантических конструкторов, которые мы выделили, в конце — комментарий):

Эпизод 1. *<тени – бремя борьбы – подвиг>*. Созерцание потустороннего мира и грез сменяется скорбью от неизбывной земной

борьбы, но скорбь очищается, и лирический герой жаждет высокого духовного подвига.

Эпизод 2. *<бегство от тоски – тяга к природе – дальний зов>*. Людская жизнь тяготит своей безрадостностью, герой рвется в природу, но затем слышит родную весть издалека.

Эпизод 3. *<видение женщины – сердечные муки – невинная любовь>*. Взору героя предстают облики женского, он познает сердечное томление, душа его устремляется к идеальной любви.

Эпизод 4. *<верность – бренность красоты – духовное пробуждение>*. Герой готов страдать в разлуке, но у мужчины и женщины разное отношение к красоте, и герой жаждет духовного пробуждения женщины.

Эпизод 5. *<гибель от любви – любовный восторг – женщина-губительница>*. Герой готов пожертвовать жизнью ради любви, он упивается любовным счастьем, но его возлюбленная оказывается воплощением зла.

Эпизод 6. *<ностальгия – смерть-утешение – ...>*. Герой с грустью вспоминает о прошедшем, он ищет утешения в смерти.

Возможно, неполнота 6-го эпизода подразумевает открытый финал: либо осуществление мечты о смерти — либо новый духовный взлет упавшего духом. Обе возможности подразумеваются аналогиями, которые мы находим в предыдущих эпизодах.

Вплоть до 4-го эпизода каждый цикл заканчивался своеобразным катарсисом и духовным взлетом. В 5-м эпизоде, напротив, счастливая эротическая кульминация (середина эпизода) сменяется мизогиническим финалом. По-видимому, проклятия «женщине-змее» — кульминация и сюжетный финал трагедии, разыгравшейся в книге.

Последние шесть стихотворений (6-й эпизод) — своего рода эпилог. Здесь уже не бушуют страсти, и утешение в смерти тоже призывается в сдержанной манере. Это своего рода декадентский «катарсис», но структура книги, возможно, подразумевает, что за мечтами об утешительной смерти последует «новая жизнь».

Шесть эпизодов также довольно четко распадаются на несколько более крупных смысловых частей, уже никак периодичностью не обусловленных.

Часть I. До встречи с женщиной герой пребывает в грезах и фантазиях и, преодолевая свой страх, жаждет подвига; однако в жизни он находит не подвиги, а угнетающую обыденность; душа его ищет слияния с природой и улавливает призывы родных душ (эпизоды 1–2).

Часть II. Три этапа встречи с женщиной: начальный — узнавание и первые волнения невинной любви; зрелый — спор о чувственной красоте и предчувствие трагедии; финальный — гибельный порыв, счастье любви, крах любви из-за порочности возлюбленной (эпизоды 3–5).

Часть III. Эпилог. Ностальгия и жажда утешения в смерти. Финальные мотивы смыкаются с начальными, но в измененном аспекте: вначале потусторонний мир виделся в общепhilософском ключе (эпизод 1), а в конце — в субъективно-лирическом (эпизод 6).

4. Корреляция тематического ритма с объемом текста. Наиболее удивительным открытием для нас оказалось то, что тематической связности в сборнике аккомпанирует устойчивый ритм количественных параметров. Как правило, триада начинается с самого протяженного в группе текста: в этой позиции оказываются и самые объемные стихотворения книги (по 35, 38 и 75 строк). Указанное правило выдерживается больше чем в 71 % случаев (12 триад), которые мы относим к типу *нисходящей* градации по объему. Для наглядности можно было бы назвать этот тип «дактилическим».

Противоположный тип, *восходящая* градация по объему, встречается три раза, причем первый случай маловыразительный и неправильный (№ 4: 14–12–16), а самый острый (№ 15: 14–14–33) и единственный правильный (№ 17: 12–14–15) сосредоточены в конце, явно выполняя функцию финального пуанта, нарушающего основную тенденцию. Последние два случая разделены единственной в сборнике «аномальной» триадой, в которой самый объемный текст находится в середине, а не на границе «стопы». Для

наглядности этот тип можно назвать «анapestическим» (с единственным вкраплением «амфибрахия»).

Имеется и нейтральный случай (№ 7: 8–8–8), тоже по-своему выразительный, поскольку здесь три текста подряд совпадают по объему, а границы группы совпадают с границами триады. Последнее очень важно для доказательства «триадического принципа», поскольку нигде в сборнике нет такой последовательности со сдвигом в соседнюю триаду (вообразим такой случай: 6–8–8 / 8–9–4), что могло бы задавать иной тип членения. В классической номенклатуре такому типу соответствовала бы стопа «трибрахия».

Если условно уподобить выделенные триады трехсложным стопам, можно сказать, что в книге 70,58 % «дактиля», 17,64 % «анapestа», 5,88 % «амфибрахия» и столько же трибрахия, который по контексту скорее сливается с дактилем (давая в сумме с ним 76,46 %).

5. Бальмонт – Анненский – Цветаева (вместо заключения). Мы находимся только в начале изучения феномена тематического ритма и не готовы сказать, насколько широко распространено это явление. Можно утверждать с определенностью, что оно имеет ряд влиятельных образцов уже у поэтов античности, но в рамках других авторитетных систем (например, для Брюсова) оказывается неприемлемым.

Существует ли преемственность в этой сфере? Строгой преемственности в традиции составления стихотворных книг, по-видимому, нет и не может быть, поскольку составление книги обычно относится к той части «творческой кухни», которую не демонстрируют. Однако мы полагаем, что косвенным образом эта традиция может передаваться.

Аналог бальмонтовского «трехсложника» можно усмотреть в композиционных приемах двух ранних цветаевских книг — «Вечерний альбом» и «Из двух книг», а иные образцы композиционной симметрии — в двух сборниках «Верст» (подробнее см. в предыдущей статье). Но едва ли на Цветаеву напрямую повлиял сам Бальмонт. Зато, как справедливо заметила нам Л. Л. Пильд, она могла вдохновиться трилистниками Анненского, книга которого стала литературной новинкой как раз в период составления дебютной книги Цветаевой. Так, без ведома самих участников, протянулась

короткая нить традиции, объединяющая принципы «книгостроения» Бальмонта, Анненского и Цветаевой.

Приложение. Смысловая карта книги Бальмонта

Арабскими цифрами будут обозначаться номера триад, которые мы вводим для удобства обозрения, римские цифры даны автором. Полу жирным шрифтом выделены названия стихотворений. В угловых скобках курсивом — реконструируемая семантика. Далее следуют краткие цитаты, в какой-то мере иллюстрирующие выделенную семантику (иногда она содержится уже в названии). Возможны дополнительные краткие пояснения. В конце указывается соотношение текстов по объему.

1) I. Смерть; II. Фантазия; III. Зарница <тени>

Цитаты: «Нам не дано понять всю прелесть смерти...»; «В час глубокой полуночи мчатся духи через лес»; «Мелькают сны, и образы, и лица, / Погибшие во тьме далеких лет». Отсылки к классикам (Бодлеру, Э. По, Данте).

Нисходящая градация по объему (35–24–9 строк).

2) IV. Молитва; V. Лунный свет. Сонет; VI. Нить Ариадны <бремя борьбы>

Цитаты: «Господи Боже, склони свои взоры / К нам, истомленным суровой борьбой»; «Чужда мне вся земля с борьбой своей»; «Хочу для грядущих столетий покорно и честно служить / Борьбой, и трудом, и тоскою, — / Тоскою о том, чего нет».

Нисходящая градация по объему (20–14–12 строк).

3) VII. Уходит светлый Май; VIII. Одна есть в мире красота; IX. Болото <подвиг>

Цитаты: «Хочу я отереть хотя одну слезу!»; «Одна есть в мире красота <...>. За нас распятого Христа»; «О, нищенская жизнь, без бурь, без ощущений».

Ослабленная нисходящая градация по объему (20–10–12 строк).

4) X. Без улыбки, без слов; XI. Родная картина; XII. Зачем? <бегство от тоски>

Цитаты: «На мгновенье все скорби по-детски забыть, / И, забыв, что любовь невозможна для нас, / Как отрадно мечтать и любить»; «Грустно смотрит тусклый день. / <...> И невольно рвешься вдаль»; «Зачем Ты даровал мне душу неземную — / И приковал меня к земле?».

Ослабленная восходящая градация по объему (14–12–16 строк).

5) XIII. Мне ненавистен гул гигантских городов; XIV. Я знаю, что значит — безумно рыдать; XV. У Скандинавских скал <тяга к природе>

Цитаты: «Мой дух живет среди лесов»; «Гор снеговых вековое молчание»; «Хочется слиться с Природой, прекрасной, гигантской, и вечной».

Едва намеченная нисходящая градация по объему (9–8–8 строк).

6) XVI. Призрак; XVII. У фьорда; XVIII. Зарождающаяся жизнь. Сонет <дальний зов>

Цитаты: «Где бы ни был я, везде, как тень, со мной — / Мой милый брат, отшедший в жизнь иную»; «Слышишь в ропоте волны — / Колокольчик русской тройки»; «Кукушки нежный плач в глуши лесной / Звучит мольбой».

Нисходящая градация по объему (18–16–14 строк).

7) XIX. Норвежская девушка; XX. М***; XXI. Чайка <видение женщины>

Цитаты: «Вся ты — намек, вся ты — сказка прекрасная»; «Мне чудится, что я когда-то / Тебя видал»; «Почему ее жалобы / Так полны безграничной тоской? / <...> рыдает, безумная <...> / Бесприютная чайка из дальней страны». Чайка выбивается из ряда, но среди стихов о женщинах и любви может быть интерпретирована как символ женской души (ср. приемы олицетворения, женский род и характерный мотив причитаний). Стихотворения образуют нисходящую эмоциональную градацию: от радости до уныния.

Равенство по объему (8–8–8 строк).

8) XXII. Горный король; XXIII. Картинка. Сонет; XXIV. О, если б мне сердце холодное... <сердечные муки>

Цитаты: «Ты не вернешься ко мне...»; «Проходят предо мной воспоминанья...»; «О, если б мне сердце холодное».

Нисходящая градация по объему (28–14–8 строк).

9) XXV. Мечта; XXVI. Когда между тучек туманных...; XXVII. Я расстался с печальной Луною. <невинная любовь>

Цитаты: «... другую страсть, страсть знойную, лелея, / Я более пленен той чистою мечтой»; «Душа непонятной печали полна, <...> Тех чувств, для которых названия нет»; «Природа казалась больною <...> И грустила, прощаясь с Луною, / В ожидании знойного дня».

Ослабленная нисходящая градация по объему (20–8–16 строк).

10) XXVIII. Разлука; XXIX. Есть красота в постоянстве страдания; XXX. Колыбельная песня <верность>

Цитаты: «В виду берегов Скандинавии, / Я думал, мой друг, о тебе»; «Есть красота в постоянстве страдания / И в неизменности скорбной мечты»; «Мы не изменимся, мы не расстанемся».

Ослабленная нисходящая градация по объему (38–8–24 строк).

11) XXXI. Песнь Юдифи; XXXII. Август. Сонет; XXXIII. О, птичка нежная, ты не поймешь меня!.. <бренность красоты>

Цитаты: «Юдифь красотою лица своего / Погубила его»; «Сознавший мимолетность красоты»; «О, птичка нежная, ты не поймешь меня, / Пока в твоих глазах сверкает утро Мая». Как и в седьмой триаде, заключительный «птичий» образ символизирует женщину.

Ослабленная нисходящая градация по объему (28–14–15 строк).

12) XXXIV. Памяти И. С. Тургенева; XXXV. Заря; XXXVI. Духи чумы <духовное пробуждение>

Цитаты: «Из тьмы он вывел женщину на свет»; «Кончилась Ночь! Пробудилась Заря!»; «Незнакомы со сном, / Но всегда в полусне».

Ослабленная нисходящая градация по объему (75–19–28 строк).

13) XXXVII. Челн томленья; XXXVIII. О, женщина, дитя!; XXXIX. Цветок <гибель от любви>

Цитаты: «Челн томленья тьмой охвачен»; «Все, все возьми себе — за взгляд очей прекрасных, / За слово лживое, что истины нежней»; «Но он умер тревожно и нежно любя, / Он недаром страдал». В первом стихотворении источник разочарования («чуждый чарам») и мрачности символического «челна» не назван, но контекст подсказывает, что, как и символический «цветок», увядший на груди женщины, он погиб от любовных переживаний (от женских «чар»).

Нисходящая градация по объему (16–12–8 строк).

14) XL. Дышали твои ароматные плечи; XLI. Два голоса; XLII. Песня без слов <любовный восторг>

Цитаты: «Как будто лежал я не в грешных объятьях, / Как будто лелеял я душу родную»; «В предчувствии полночи душа дрожит»; «Миг неизбежного. Счастья миг».

Ослабленная нисходящая градация по объему (18–8–12 строк).

15) XLIII. Рабство. Сонет; XLIV. Кошмар. Сонет; XLV. Нет, мне никто не сделал столько зла... <женщина-губительница>

Цитаты: «Настолько же прекрасны, как и лживы, / Глубокие спокойные глаза»; «И видел я везде — везде вокруг — / Змею с полузакрытыми глазами»; «Она во мне все чистое убила».

Восходящая градация по объему (14–14–33 строк).

16) XLVI. Ласточки. Сонет; XLVII. В столице; XLVIII. Грусть
<ностальгия>

Цитаты: «Встает передо мной толпа воспоминаний»; «Предо мною воскресло то время, когда мир я безгрешно любил»; «Я внемлю, мне так же скучно, / Грусть со мною неразлучна».

Восходяще-нисходящая градация по объему (14–24–12 строк).

17) XLIX. В поле искрилась роса; L. Смерть. Сонет; LI. Смерть, убаюкай меня! <смерть-утешение>

Цитаты: «Где-то дух страдал людской, / Кто-то плакал в тишине / С бесконечною тоской»; «Ты всем несешь свой дар успокоенья»; «Смерть, убаюкай меня». В первом стихотворении смерть не названа, но здесь — завязка, реакцией на которую служит «смертельная» развязка во втором и третьем стихотворениях.

Восходящая градация по объему (12–14–15 строк).

ПОМЕТЫ ЦВЕТАЕВОЙ НА СБОРНИКАХ К. Д. БАЛЬМОНТА⁷²

Творческая близость и взаимодействие Цветаевой и Бальмонта — тема не новая, но еще крайне далекая от своего исчерпывающего описания, невозможно ее описать и в узких рамках настоящей статьи. Отметим только, что Бальмонт — персонаж ряда критикомемуарных эссе Цветаевой («Слово о Бальмонте», «Герой труда» и других), а Цветаева — одна из героинь книги Бальмонта «Где мой дом?» (1924). История их знакомства была описана К. М. Азадовским в статье из юбилейного номера «Звезды» 1992 г. [Азадовский], а факт выхода в г. Иваново серии сборников «Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века» говорит сам за себя. Имена Бальмонта и Цветаевой сопряжены не случайно, но суть этого сопряжения еще далека от окончательного прояснения. И начинать следовало бы, пожалуй, с характеристики книжного знакомства Цветаевой со старшим поэтом.

О трехтомнике Бальмонта из библиотеки Цветаевой известно давно. Последнее сообщение о пометах Цветаевой на его страницах сделала Т. В. Петрова на конференции в Доме-музее Марины Цветаевой в 2016 г. [Петрова 2017] (ее статья на ту же тему была опубликована еще раньше, в 2014 г. [Петрова 2014]). По поводу доклада Е. Б. Коркина сделала важное замечание-дополнение: «Эти сборники, судя по цвету помет, Цветаева читала не меньше семи раз»⁷³. Понятно, что «не меньше» значит больше, и внимание Цветаевой привлекали не только отмеченные ею тексты. Сейчас эти книги хранятся в фондах Российской государственной библиотеки. Они представляют собой переплетенные в один том первые три тома скорпионовского издания «Полного собрания стихов»

⁷² Совместно с И. Башкировой. Впервые опубли.: Башкирова И. Г., Войтехович Р. С. Пометы Цветаевой на сборниках К. Д. Бальмонта // Фараонова пшеница: Наследие Марины Цветаевой в XXI веке. XX междунар. научно-темат. конф. Сб. докладов. М., 2020. С. 188–196 [Башкирова, Войтехович 2020].

⁷³ Устное сообщение.

Бальмонта 1908–1909 гг. (изд. 3-е) [Бальмонт]. Заметим, что так Цветаева поступала и с другими авторами. Например, переплела вместе три тома сочинений Брюсова⁷⁴, а также объединила под одной обложкой книги М. Волошина и А. Герцык⁷⁵. По неизвестным для нас причинам 2-й и 3-й тома датируются более ранним 1908 годом, а первый — 1909-м, но в собрании они расположены в правильном порядке.

Первый том включает три сборника, обозначенные на титульном листе: «Под северным небом», «В безбрежности» и «Тишина». Второй том содержит сборник «Горящие здания», а третий — «Будем как солнце» (самый большой по объему).

Автограф Цветаевой на контртитule первого тома вырезан. На контртитule второго тома стоит владельческая подпись: «М<.> Цветаева Москва, 13го февраля 1910 г.», на третьем — «Марина Цветаева Москва 5 мая 1910 (день появления кометы Галлея и “алгебраического экзамена”)». Таким образом, тома приобретались спустя некоторое время после выхода и не одновременно. Скорее всего, и первый том был приобретен в том же 1910 году.

Параллельно были приобретены три тома Брюсова, выпущенные тем же издательством в те же годы под названием «Пути и перепутья» [Брюсов 1908]. Существует описание цветаевских помет на этом издании, хранящемся в частной коллекции:

На корешке переплета золотом: «Валерий Брюсов. Пути и перепутья. 1–3. М. Ц.» На титульном листе 3-го тома сверху владельческая надпись синими чернилами: «М. Цветаева. Москва, 23-го февр. 1910 г.». В тексте многочисленные пометы М. И. Цветаевой карандашом, черными или синими чернилами. Обведены или отчеркнуты некоторые названия стихов, строки, строфы [Цветаева 1992: 66].

Работа с брюсовскими сборниками шла так же, как с томами Бальмонта, но одна датировка может означать, что все три тома Брюсова

⁷⁴ «Три тома его “Путей и перепутий” она приобрела и переплела в один фолиант, на корешке которого золотым тиснением заказала обозначить: “М. Ц.”» [Саакянц 1997: 10].

⁷⁵ См. в эссе «Живое о живом»: «Максина книга стихов. Вижу ее, тут же отданную в ярко-красный переплет, в один том — в один дом — со стихами Аделаиды Герцык» [СС: 4, 177].

были приобретены в один день — через 10 дней после 2-го тома Бальмонта. Похоже, что начало 1910 г. — период подготовки собственной дебютной книги («Вечерний альбом») — было для Цветаевой временем чрезвычайно интенсивного чтения, и среди главных ориентиров для нее были Бальмонт и Брюсов (именно в таком порядке).

Как нами уже было отмечено в предыдущей статье, композиционная «ритмика» первой книги Цветаевой идентична соответствующей ритмике первой книги Бальмонта «Под северным небом» и соответствует принципу «трилистников» Анненского (причем сама форма трилистников у Анненского, как отмечал Р. Д. Тищенко, прямо восходит к одноименному циклу Бальмонта «Трилистник»). У Бальмонта и Цветаевой «трилистники» внешне не выражены, но заметны при внимательном чтении названных книг по тематическим связкам из трех текстов, составляющим устойчивую единицу композиции.

Пометы на страницах сборников Бальмонта весьма разнообразны по характеру. Где-то отмечены заголовки (то есть *весь текст целиком*), где-то — только строки или фрагменты. Некоторые места Цветаева снабдила комментарием. Кроме того, она повторно отмечала наиболее заинтересовавшие ее стихи в содержании сборников (не все). Попробуем проанализировать эти отметки.

Прежде всего выявим состав отмеченных текстов.

Сборники	Всего стихов	Отмечено	Процент выборки
Под северным небом	226	51	23 %
Горящие здания	118	19	16 %
Будем как солнце	185	31	17 %
Итого	529	101	19 %

Как видим, самым результативным оказалось изучение первого тома, в котором была отмечена почти четверть текстов, тогда как сборники «Горящие здания» и «Будем как солнце» получили почти равную долю внимания, несмотря на то что третий том намного объемнее. По существу это указывает на угасание активного интереса читателя по мере чтения: последние два раздела «Будем как солнце!» остались вообще без помет. Это не значит, что Цветаева

их не читала. Так или иначе, примерно каждое пятое стихотворение трехтомника было Цветаевой маркировано.

Рассмотрим работу Цветаевой с текстами Бальмонта на некоторых примерах. На первом томе рядом со стихотворением «На мотив Экклезиаста» сделана пометка «Нина В., зима 1908–09 г.» [Бальмонт: 1, 135].

Нина В. — это сестра Анатолия Виноградова Нина Корнелиевна Виноградова (1890–1979), с которой Марина Цветаева тогда была в большой дружбе. Можно предположить, что указание времени отражает мотивы разговоров, которые вели подруги в эту зиму. Возможно также, что именно это стихотворение Бальмонта обсуждалось с Ниной Виноградовой в указанные годы — еще до приобретения трехтомника. Бальмонт уже давно пользовался исключительной популярностью.

На странице 186 первого тома заголовок стихотворения «До последнего дня» обведен карандашом, а рядом помечено: «слова 9го XII 09». Судя по утаенному имени собеседника, речь идет о чем-то интимном, что позволяет отождествить его с В. О. Нилендером (1883–1965), отношения с которым в декабре 1909 г. перешли во взаимную влюбленность. Отметим, что в книге Нилендера «Гераклит Эфесский “Фрагменты”» (1910) Цветаева сделала ссылку на свое бальмонтовское собрание. Там, где у Гераклита сказано, что природа любит скрываться, Цветаева отметила, что у Бальмонта женщина любит скрываться [Войтехович 2008: 246]. Имеется в виду стихотворение «Ты мне говоришь, что как женщина я...» из 3-го тома, где Цветаева отчеркнула двестише:

Я женщин как высшую тайну люблю,
А женщины любят скрываться [Бальмонт: 3, 70].

Одинаковой пометой «Весна у Фон-Дервиз» отмечены стихотворение «Морская душа» и цикл стихотворений «С морского дна». В первом случае помета снабжена датировкой года: «(Весна у Фон-Дервиз 1907 г.)» [Там же: 98]. Это вызывает вопросы, поскольку из гимназии Фон-Дервиз Цветаева была исключена в феврале 1907 г., не доучившись до весны [Летопись: 23]. Во всяком случае, ясно, что морская тематика этих стихотворений для нее ассоциировалась

с пребыванием в гимназии. Возможно, уже там проявилось «своеволье», позднее провозглашенное в стихах к «учителю» жизни — Н. Н. Вышеславцеву: «Мне дело — измена, мне имя — Марина, / Я — брeнная пена морская» [СС: 1, 534]. А рифма *колдунье-новолунье* и многие мотивы из этих стихотворений проявились уже в «Вечернем альбоме» — «по горячим следам» [Там же: 33, 72]. При этом одно из стихотворений цикла «С морского дна» («Весной, в новолунье, в прозрачный тот час...») Цветаева цитирует по крайней мере дважды. Сначала в письме к М. А. Волошину (6 апреля 1911 г.):

Приходится все время подбадривать себя строчкой из Бальмонта, заменяя слово «солнце» словом «море»:

«Я видела море, сказала она,
Что дальше — не все ли равно?!» [Там же: 6, 45].

А через двадцать пять лет в письме А. С. Штейгеру она сообщает:

...мне *всегда* запоминается *по лучшему*. Так напр<имер> у Бальмонта <...> Я видела солнце, сказала она — Что *дальше* — не все ли равно. Та́к я <...> запомнила. А у него оказалось: после. Ведь насколько хуже — и по звуку (да – а – альше и после) и по ограниченности понятия «после» — временем... [Там же: 7, 594].

Но вернемся к пометам. Словесные среди них — единичны. Большая часть — это подчеркивания, о которых пока нет возможности рассказать подробнее. Есть, однако, и выдающийся случай. Цикл «В дымке нежно-золотой» открывается стихотворением «Я знал», посвященным Мирре Лохвицкой (1869–1905) [Бальмонт: 3, 183]. Видимо, Цветаева отнесла это посвящение и к другим стихотворениям цикла, поэтому рядом со стихотворением «Однодневка» на полях книги рукою Цветаевой вписано стихотворение Лохвицкой «Лионель». По указанию комментатора произведений Лохвицкой:

«Лионель» — псевдоним Бальмонта, взятый из произведений Шелли; в начале 1900-х гг. поэт нередко подписывал им свои стихотворения (часто — именно о луне, сознательно отсылая, таким образом, к известному стихотворению Лохвицкой) [Александрова: 599].

Сравним стихотворения вслед за Цветаевой.

Бальмонт, последняя строфа:

Вижу взоры красоты,
Слышу голос: «Милый! Ты?»
Вновь спешу в любви сгореть,
Смертью сладкой умереть [Бальмонт: 1, 184].

Лохвицкая, первая строфа:

Лионель, певец луны,
Видит призрачные сны,
Зыбь болотного огня,
Трепет листьев и — меня [Там же].

Не вдаваясь подробно в сопоставительный анализ, отметим прежде всего совпадение размера: 4-стопный хорей с парной рифмовкой и сплошными мужскими окончаниями (типичными для английского стиха). Отметим также ряд лексико-тематических пересечений. Герой Бальмонта **«видит»**, **«слышит»** и стремится к **«любви»**, Лионель у Лохвицкой также имеет **«слух»**, **«видит»** и **«любит»** и сам является **«любимцем»**. Стихи Лионеля **«нежат»**, мечты у Бальмонта — в **«нежно-золотой»** «дымке». Повторяется эпитет **«милый»**, образы **«огня»**, **«света»**, **«дня»**, **«волн»**, **«воды»**, **«своей»** («грусти» у Лохвицкой, «мечты» — у Бальмонта). Не забывают поэты и важнейшего для старших символистов местоимения **«я»**, только у Бальмонта с него всё начинается (**«Я живу своей мечтой...»**), а героиня Лохвицкой поначалу больше представляет себя объектом (**«Лионель... Видит... Трепет листьев и — меня»**) и только в последней строфе осмеливается предстать субъектом в именительном падеже:

И когда **я запою**,
Он забудет грусть свою,
И прижмет к устам свирель
Мой певец, мой Лионель.

Стихи повествуют о неразрывной связи поэтов с природой, которая соединяет их души между собой. Цветаевское сопоставление текстов как бы еще раз подтверждает эту связь и свидетельствует о хорошем знакомстве как со стихами Лохвицкой, так и с мифическим

романом двух поэтов — провозвестником мифического союза Блока и Ахматовой и автобиографического мифа Цветаевой о «созвучии» с Пастернаком.

Интересную информацию содержит владельческая надпись Цветаевой на контртитule третьего тома: «Марина Цветаева / Москва, 5-го мая 1910 г / (день появления кометы Галлея / и “алгебраического экзамена”)». С одной стороны, это напоминает детальные подписи Бальмонта под своими текстами⁷⁶, а с другой стороны, заставляет задуматься о составе «символических» совпадений. В этот день зловещая комета Галлея проходила между Землей и Солнцем, и пресса сулила опасность отравления «кометными газами» [Кузьменко]. В стихотворении «В глухие дни», посвященном смутному времени и любимому Цветаевой Лжедмитрию, у Бальмонта также появляется комета:

В глухие дни Бориса Годунова,
 Во мгле Российской пасмурной страны,
 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.
 И в эти дни Димитрий встал из гроба,
 В Отрепьева свой дух переселя [Бальмонт 2010: 215–216].

Любопытно, что две луны, равно как и два солнца, позднее обогатили копилку цветаевских образов⁷⁷, а занятия алгеброй (которые

⁷⁶ Например, подпись под предисловием «Из записной книжки (1899)» к книге «Горящие здания: лирика современной души»: «3 сентября. Ночь. Имение Поляковых “Баньки”, Московского уезда» [Бальмонт 2010: 204]; подпись под стихотворением «Мои враги»: «14 августа. День. Меррекуль, Эстляндской губ.» [Там же: 206]; подпись под предисловием «Из записной книжки (1904)»: «3 января. Ночь. Москва» [Там же: 208].

⁷⁷ См. финал стихотворения «Не думаю, не жалуюсь, не спорю...» (13 июля 1914): «Я — тень от чьей-то тени. Я — лунатик / Двух темных лун» [СС: 1, 214]; та же фраза

можно проследить по ранним письмам, в частности, к П. Юркевичу⁷⁸) позднее выразились в сложных числовых аналогиях, встроенных в поэтические тексты (подробнее см. выше в статье «Цветаева и математика»). Впрочем, это не отменяло страха перед экзаменами, равно как и последующих «проклятий» математике: Цветаева была последовательна в своей непоследовательности. Так или иначе, погружаясь в бальмонтовскую «безбрежность», она уже вынашивала свою «безмерность в мире мер», но это — тема для отдельной работы⁷⁹.

в финале стихотворения из цикла «П. Э.» (16 июля 1914): «Война, война! — Кажденья у киотов...» [СС: 1, 210]; «Два солнца стыннут — о Господи, пощади! — / Одно — на небе, другое — в моей груди» (6 октября 1915 [Там же: 246]).

⁷⁸ Например, в письме к П. Юркевичу 22 июня 1908: «Но когда тоска “от перемены мест не меняется” (мне это напоминает алгебру “от перемены мест множителей произведение не меняется”) — дело дрянью...» [СС: 6, 18]; 23 июля 1908: «Завтра беру первый урок по алгебре, — перспектива не из приятных» [Там же: 7, 716]; 28 июля 1908: «Бывают дни, когда ходишь как во сне, мало замечая то, что происходит. Мой учитель по алгебре был страшно удивлен, вернее, недоволен тем, что я никак не могла понять, что такое разложение на множители и алгебр.<аическое> деление. (Последнее, кстати, так и осталось непонятым мною, и опять Вы виноваты)» [Там же: 720].

⁷⁹ Некоторые аспекты этой темы раскрываются в статье: [Войтехович 2018].

ВООБРАЖАЕМОЕ ПРОСТРАНСТВО: «ПЕТЕРБУРГ» АНДРЕЯ БЕЛОГО И «ПОПЫТКА КОМНАТЫ» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ⁸⁰

17 сентября 1925 г. М. Горький писал К. Федину: «Грустно, что Тихонов подчиняется Пастернаку, и получаем из него Марину Цветаеву, которая истерически переделывает в стихи сумасшедшую прозу Андрея Белого» [Горький: 497].

Устоялось мнение, что М. И. Цветаева с 1922 г. находилась под сильнейшим влиянием Б. Л. Пастернака, которое, конечно, не было единственным, и, как видно из приведенной цитаты, современники замечали и влияние Андрея Белого. При этом Максим Горький недалеко отходит и от общепринятого мнения, возводя частные случаи к некой обобщенной ситуации, в которой такие авторы, как Пастернак и Белый, влияют на таких авторов, как Тихонов и Цветаева.

Полагаем, что в указании на связь Цветаевой с Белым, помимо эмоциональной демонстрации собственной эстетической позиции («сумасшедшая проза»), содержится и верное наблюдение, которым исследователи в полной мере еще не воспользовались: еще не получила научной проверки и подтверждения мысль о влиянии на Цветаеву *художественной прозы* Белого, а не его поэзии, личности или критических высказываний, причем о влиянии текстуальном («истерически переделывает в стихи»). В статье А. М. Крюковой «М. Горький и Андрей Белый» приведенная цитата иллюстрирует лишь охлаждение Горького к творчеству Белого⁸¹ [Крюкова: 304],

⁸⁰ Впервые опубли.: *Войтехович Р.* Воображаемое пространство: «Петербург» Андрея Белого и «Попытка комнаты» Марины Цветаевой // *Acta Slavica Estonica*, XIV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, XI. К 100-летию Ю. М. Лотмана. Тарту, 2022. С. 61–75 [Войтехович 2022].

⁸¹ Охлаждение не отменяло восхищения: «... самобытность Белого хорошо уловил М. Горький. В 1922 году он писал Б. Пильняку, предостерегая его от подражания Белому: “<...> Белому нельзя подражать, не принимая его целиком, со всеми его атрибутами как некий своеобразный мир, — как планету, на которой свой — своеобразный — растительный, животный и духовный миры. Не сомневаюсь, что он и

а в специальных работах о Белом и Цветаевой на первый план выдвигаются совсем иные проблемы [Боровикова 1999; Гардзонио; Гаспаров 1997а; Иванов 1988; Саакянц 1988]. В то же время совокупные усилия исследователей демонстрируют настолько тесное взаимодействие и «родство» Цветаевой и Белого⁸², что экспертное мнение Горького, пусть и несколько запальчиво выраженное, выглядит заслуживающим внимания.

Осталось найти ему убедительное подтверждение, что мы и попытаемся сделать в настоящей работе, выделив в качестве центральной только одну из возможных линий преемственности, а именно — линию, связанную с художественным моделированием воображаемого пространства («мозговой игры» и «второго пространства» — в терминах А. Белого)⁸³. Наиболее выпукло и

чужд, и непонятен вам так же, как чужд и мне, хотя меня и восхищает напряженность и оригинальность творчества Белого» [Крюкова: 41].

⁸² Ср., например: «Глубоко и интересно написала о Белом Марина Цветаева. Ее воспоминания “Пленный дух” — лучшее, что написано из мемуаров о Белом, и вместе с тем редкое в мемуаристике по глубине и тонкости проникновение в суть чужой (но родственной) натуры. <...> “В застывшей позе полета” увидела Белого на одной из фотографий Марина Цветаева» [Долгополов 1988а: 31–102]. Не раз упоминается Цветаева и в монографии Л. К. Долгополова, посвященной «Петербургу» А. Белого [Долгополов 1988: 44, 86, 150, 179, 222].

⁸³ В. М. Пискунов, автор важнейшей для нас статьи «Второе пространство» романа А. Белого “Петербург” (1988), полагает, что необходимо «разграничить мотив “раскрытия второго пространства” и сходный с ним мотив “мозговой игры”. Тем более что и сам автор проводит это разграничение <...> Сознание сенатора, отделяющееся по всем законам антропософии от его тела, “устремляется вверх, в глубину звездной бездны”, а “мозговая игра”, ограничивая поле сенаторского зрения, напротив, воздвигает перед ним “свои туманные плоскости” <...> “Мозговая игра” заключена в камне черепной коробки <...> Астральные путешествия, напротив, ассоциируются с <...> отрывом сознания от тела, разрывом “жалкой скорлупы” <...> “Мозговая игра” создает мир призраков и туманов, а “переживания стихийного тела” воплощаются в символах, этих высших, с точки зрения Белого, реальностях» [Пискунов: 206–207]. Проблематика художественного пространства Андрея Белого исследовалась под разным углом неоднократно. З. Г. Минц и Е. Г. Мельникова связали ее с проблемой симметрии-асимметрии в композиции на материале «III симфонии» Белого [Минц, Мельникова]. Пространство в раннем творчестве Белого исследовал и В. В. Петров [Петров 2016; Петров 2017], который опирался и на работу Л. Силард «Роман и метаматематика» из ее сборника «Герметизм и герменевтика» [Силард: 283–295]. Долгополов исследует фантастичность якобы реальной петербургской топографии в романе «Петербург» [Долгополов 1988: 311–340].

оригинально «мозговая игра» представлена Белым в романе «Петербург» (1913, 1922)⁸⁴, у Цветаевой же нечто подобное имеется в поэмах 1926–1927 гг., и отчетливее всего связь с «Петербургом» прослеживается в поэме «Попытка комнаты» (1926). Однако Горький писал Тихонову за год до появления этой поэмы Цветаевой и никак не мог иметь ее в виду. Следовательно, он оказался способен заметить соответствующие тенденции еще до того, как они проявились в полной мере.

Стоит при этом уточнить, что оценочные определения Горького «истерически» и «сумасшедшая» могут иметь и содержательный смысл. Цветаева не случайно назвала эссе памяти Белого «Пленный дух» (1934). Образ «пленного духа» отчетливо коррелирует с образностью романа «Петербург» и «симфоний» Белого. В третьей симфонии «Возврат» (1905) дух магистранта Хандрикова оказывается в двойном плену — и земного существования, и психиатрической лечебницы. Герои «Петербурга» также ощущают узость «быта», из которого они периодически вырываются в безграничность космического «бытия». Сходящий с ума Дудкин постоянно ощущает себя в плену — то в ссылке, то в бочке из-под капусты, в которой он совершает побег, то в грязной комнатенке, где он страдает от одиночества и дьявольских наваждений.

Занимающее Белого «психическое» легко переходит в «психиатрическое» (два героя «Петербурга» сходят с ума: Дудкин и Лихутин). Сама внутренняя форма слова «сумасшедший» коррелирует с фабулой: сцены выхода личности («звездочки», «великана» и т. п.) за пределы «мозга», «головы» как вместилища «ума» (бытового сознания) формируют важнейшую фабульную линию, прежде невиданную и неслыханную в русской литературе:

Вспомним ощущение Аполлона Аполлоновича перед отходом ко сну: у него раскрывается темя и голова сенатора продолжается в виде коридора, «убегающего в неизмеримость». Совершенно аналогичный образ возникает в видении Николая Аполлоновича, задремавшего над

⁸⁴ Как известно, Белый писал Р. И. Иванову-Разумнику из Берлина 12/25 декабря 1913 г. о романе «Петербург»: «Можно было бы роман называть "Мозговая игра"» [Переписка: 35].

бомбой с заведенным часовым механизмом: то же раскрывшееся темя, волосы — дыбом. Все эти образы-движения по вертикали разламывают плоскость сознания (что не дано испытать провокатору Липпанченко, самым характерным внешним признаком которого являются как раз крепко-накрепко сросшиеся лобные кости) <...> [Пискунов: 204].

5 января 1925 г. в стихотворении «Жив, а не умер...» (видимо, написанном в пику «Жив Бог! Умен, а не заумен...» В. Ф. Ходасевича) образ «пленного духа» дается Цветаевой с образцовой наглядностью, но применительно к себе:

Жив, а не умер
Демон во мне!
В теле как в трюме,
В себе как в тюрьме. <...>
В теле — как в крайней
Ссылке [СС: 2, 254].

Едва ли Горький знал о нем спустя полгода, когда писал письмо К. Федину, но ему было достаточно и предшествующих образцов. Возможно, он увидел в сказовой манере «Молодца» (Прага, 1924) отзвук «Серебряного голубя». Но даже если нам не удастся установить, какие тексты Белого (проза) и Цветаевой (поэзия) показались Горькому схожими, едва ли мы ошибемся, указав на зависимость «Попытки комнаты» от «Петербурга».

Нельзя обойти вниманием и тот факт, что в период увлечения Пастернаком Цветаева развивалась отнюдь не в том направлении, в котором развивался сам Пастернак. Цветаева, при всей устремленности к нему, сохраняла характерный для символистов анти-тетизм мышления и стремление к сочетанию принципиально разнородных принципов текстопорождения, обозначенных ею как «песня» и «формула» или «стихия» и «победа над ней» [Там же: 4, 527]. Это, в частности, приводило к использованию математического кода как способа укрощения «стихии». Как и Андрей Белый, Цветаева нередко пользуется геометрической образностью и числовой символикой, что, по-своему, проявилось и в «Попытке комнаты», которую и впрямь можно принять за переложение в стихи некоторых страниц «Петербурга».

О «геометрии» Белого⁸⁵ Цветаева вспоминала с иронией, но эта ирония напоминает и собственную иронию Белого, например, в «пародийной», по его собственным словам, второй «Симфонии», где по крышам Москвы ходят коты и покойный Владимир Соловьев:

...видела его часто <...> в «Мусагете», <...> чаще — спиной, с белым мелком в руке обтанцовывающего черную доску, тут же испещряемую <...> запятыми, полудуниями и зигзагами ритмических схем, так напоминавших гимназические геометрические <...>. Так это у меня и осталось: первый Белый, танцующий перед Гёте и Штейнером, как некогда Давид перед ковчегом [СС: 4, 224].

Р. Штейнер упомянут не случайно. Вместе с его командой и своей первой женой Белый также участвовал в осуществлении своеобразной «попытки комнаты» — в создании храма Гете, Гетеанума (или Иоаннова здания), и одновременно в попытке создать семейный очаг. Осуществилась только первая попытка, да и то частично, поскольку первое здание Гетеанума сгорело от удара молнии. Примечательной особенностью Гетеанума была попытка избежать прямых линий: здание должно было максимально приблизиться к органическим формам жизни, избежать упрощенной геометричности. При этом в нем была заложена определенная символика. Например, семь колонн (вместо обычного четного количества) символизировали звукоряд, цвета радуги и т. п.

В романе «Петербург» геометрическая символика также нагружена дополнительными смыслами. В романе два главных героя —

⁸⁵ Увлечение А. Белого математической образностью (соизмеримое с аналогичным увлечением В. Хлебникова) — большая тема, выходящая за рамки настоящей работы. Оно составляло органическую часть и поэтики, и авторского имиджа поэта, который, например, мог опубликовать в одном, хотя и сдвоенном, номере журнала «Труды и дни» такие статьи, как «Линия, круг, спираль — символизма» и «Круговое движение. (Сорок две арабески)» (Труды и дни. 1912. № 4–5. С. 13–22, 51–73). Один из героев «Петербурга», Лихутин, в разлуке с женой предается мучительному переводу часов в минуты, а минут в секунды, совершая сложные математические операции в уме: «Семь тысяч двести секундищ, как она убежала: двести тысяч секунд — нет, все кончено!» [Белый: 193]. Возможно, под влиянием этой сцены то же самое делает и Марина Цветаева в своих дневниках и прозе, например: «Две тысячи двести восемьдесят минут, и каждая как острие!» [НЗК: 2, 124]. Подробнее об этом см. в следующей статье «Пространства Марины Цветаевой».

сенатор Аполлон Аблеухов и его сын Николай, которого постоянно изнутри что-то раздувает, как шар:

<...> и тут, в темноте, в месте сердца, вспыхнула искорка... искорка с бешеной быстротой превратилась в багровый шар: шар — ширился, ширился, ширился; и шар лопнул: лопнуло все... Николай Аполлонович очнулся... [Белый: 185].

В Николае Аполлоновиче действуют хаотические дионисийские силы, которые не только взрывают его самого, но и подрывают власть его отца над Петербургом и Россией. Сам же сенатор Аполлон Аполлонович — это воплощение абстрактной и потому мертвящей формы. Главка, посвященная его вкусам, называется «Квадраты, параллелепипеды, кубы»:

Планомерность и симметрия успокоили нервы сенатора <...> Гармонической простотой отличались его вкусы. Более всего он любил прямолинейный проспект <...> После линии всех симметричностей успокаивала его фигура — квадрат. Он, бывало, подолгу предавался бездумному созерцанию: пирамид, треугольников, параллелепипедов, кубов, трапеций. Беспокойство овладевало им лишь при созерцании усеченного конуса. Зигзагообразной же линии он не мог выносить [Там же: 20–22].

Все силы сенатора направлены на водворение порядка в России и в мире, и порядок этот имеет абстрактный и бездушный — геометрический характер. Однако власть Аполлона Аполлоновича мнима, как и все события в романе, которые являются продуктом многоуровневой «мозговой игры»: герои и окружающие их пространства мнятся (кажутся) и друг другу, и автору-повествователю. В этом мнимом мире происходят самые фантазмагорические вещи: тела и личности распадаются, человеческое «я» выносится за пределы тела, внешние пространства интериоризируются, а внутренние экстериоризируются, меняются пропорции и размеры.

19 мая 1920 г. в беседе с Вяч. И. Ивановым, предложившим Белому само название «Петербург» (вместо «Тени», «Злые тени», «Лакированная карета» и пр.), Цветаева сформулировала свое первоначальное мнение об этом произведении:

— «Как Вы относитесь к А. Белому, <...> это все-таки единственный прозаик наших дней.»

— «Он мне не близок, не мое, скорей — не люблю. <...> А Белый — больше меня, но у меня точный ум и я не из породы одержимых. Он ведь всегда под какими-то обломками... Целый город упал на чело- века, — вот Петербург...»

— «И город-то призрачный!»

— Восторгаюсь [НЗК: 2, 171].

Однако эта запись показывает, что «Петербург» Цветаевой к 1920 г. уже прочитан. Правда, ее любимый роман Белого — другой, «Се- ребряный голубь» [СС: 4, 221]. Также с восторгом она отнеслась и к «Котику Летаеву» в исполнении автора в 1921 г. [НСИП: 285], а в 1926 г. в полемическом «Цветнике», собранном из неудачных, по ее мнению, суждений Г. Адамовича, Цветаева болезненно реаги- рует на критику «Петербурга» и нового романа Белого «Москва»:

...Нет «воздуха» в этом романе (Петербург) и целиком его можно от- дать за одну повестушку Алексея Толстого, за короткий рассказ Бу- нина. <...> Теперь перед нами новый роман «Москва», задуманный, по-видимому, очень широко. Но как прочесть его, как осилить, да и стоит ли обречь себя на этот тяжелый труд? Не думаю [СС: 5, 301].

Цветаева отвечает: «Если так говорит критик, то чего же ждать от читателя?! — Напрасно. Ибо читатель “Москву” читает. В том-то и тайна, что читатель уже опередил критика...» [Там же]. Очевидно, что среди читателей, опередивших критика, Цветаева числит в первую очередь себя. Заметим, кстати, что, углубившись в роман «Москва», Цветаева и сама оказалась к нему сурова, ощутив его в какой-то момент «омерзительным» [МЦ-АТ: 87], но важно не это, а сам факт постоянно прикованного к А. Белому внимания и осо- знанного или неосознанного влияния старшего поэта на млад- шего. Это отчетливо видно во многих произведениях Цветаевой эмигрантского периода и, в частности, в поэме «Попытка ком- наты» (1926).

Поэма Цветаевой представляет собой типичный образец «моз- говой игры», постепенно уступающей место «другому простран- ству». Важную роль играют здесь физически разделенные пространства, сновидения и воображаемые помещения с определенной

заданной геометрией, а также само слово «мозг», настойчиво повторяемое. Как и в романе А. Белого, в поэме Цветаевой важную роль играют пушкинско-гоголевские мотивы (в ее случае — мотивы дуэли, сна Татьяны, майской ночи), совмещение разных времен, сочетание современности и мифологии, наконец — пресловутая невнятица, столь огорчавшая как читателей Белого, так и читателя Цветаевой. В. Н. Орлов писал в 1965 г. о цикле poem 1926–1927 гг.:

Мысль в них так затемнена, так сбивчива, так растекается по прихотливым, случайным ассоциациям, что уловить ее стоит известного труда. Разгадывать эти ребусы утомительно и, признаться, скучно [Критика: 2, 317].

Д. П. Святополк-Мирский писал о том же еще раньше:

...динамика ее словотворчества перерождается здесь в автономную словесную вязь, которая не закрепляет тему, а уводит ее в сторону назоильных и утомительных фонетических ассоциаций [МЦ-РМР: 268]⁸⁶.

Еще категоричнее отозвался Н. А. Оцуп:

Очень неблагоприятно самое задание этих стихов, нарочито бесцветных, как геометрический чертеж или алгебраическая формула [Там же].

В центре поэмы фантастический образ головы, спины, затылка и мозга как открытого пространства, через которое герой (героиня) сообщается с миром, несмотря на подстерегающие сзади опасности. Физиология лирического субъекта сливается с геометрией комнаты. Время искусственно замедляется, пока воображаемая комната не распадается, улета в поднебесье. Пространство любви героев оказывается несовместимым с шестигранным кубом комнаты для свиданий. Протицируем наиболее важные фрагменты:

⁸⁶ Цитаты привожу по книге К. М. Азадовского «Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке» (1992), которая до сих пор сохраняет актуальность, несмотря на работы К. М. Поливанова [Поливанов], К. Ичин [Ичин] и других замечательных исследователей. Моя первая научная публикация была также посвящена «Попытке комнаты» и содержала одно наблюдение по пушкинской теме: поэма приурочена ко дню рождения Пушкина, повествует о его дуэли (упоминаются имена Дантеса и Данзаса), а обращена к Пастернаку, рожденному в день смерти Пушкина [Войтехович 1995].

Стены косности сочтены
 До меня. Но — заскок? случайность? —
 Я запомнила три стены.
 За четвертую не ручаюсь. <...>
 Для невиданной той стены
 Знаю имя: стена спины <...>
 Между нами еще абзац
 Целый. Вырастешь как Данзас —
 Сзади. Ибо Данзасом — *та*,
 Званным, избранным, с часом, с весом,
 (Знаю имя: стена хребта!)
 Входит в комнату — не Дантесом. <...>
 Сжим. Как глыба спина расселась.
 Та сплошная стена Чека,
 Та — рассветов, ну та — расстрелов
 Светлых: четче, чем на тени
 Жестов — в спину из-за спины. <...>
 Оповестит ли ставнею?
 Комната наспех составлена,
 Белесоватым по серу —
 В черновике набросана [СС: 3, 114–116].

Ср. у Белого:

... в спине развивается неприятное ощущение, будто в спину твою, как
 в открытую дверь, повалилась ватага невидимых; ты обертываешься
 и просишь хозяйку: — «Сударыня, не позволите ли закрыть дверь;
 у меня особое нервное ощущение: я спиною терпеть не могу сидеть
 к открытым дверям» [Белый: 39].

Далее развивается тема безжизненной геометричности вообража-
 емой комнаты:

И вот уже мозжечка
 Сжим <...>
 Не поставщик, не мебельщик —
 Сон, поголее ревельской
 Отмели. Пол без блёсткости.
 Комната? Просто — плоскости.
 Дебаркадер приветливей!
 Нечто из геометрии

Бездны в картонном томике,
Поздно, но полно, понятой [СС: 3, 115–116].

«Попытка комнаты» Цветаевой воссоздает удивительно бесцветный мир. В записных книжках она характеризует описанное ею пространство так: «Залы — без мебели, отвесы, геометричность. Цвет сероватый (как и в жизни, когда поглощенный одним, не обращаешь внимания <...>)» [НСТ: 38].

Слова о картонном томике, конечно, напоминают определение Пастернака: «Книга есть кубический кусок горячей дымящейся совести...» [Пастернак: 4, 367]. Пастернак назван не случайно, поскольку и вся поэма — это попытка (уже вторая по счету) воссоздать его сон, изложенный им в одном из писем:

Мне снились начало лета в городе, светлая, безгрешная гостиница без клопов и быта, а может быть, и подобье особняка, где я служил. Там внизу были как раз такие коридоры. Мне сказали, что меня спрашивают. С чувством, что это ты, я легко пробежал по взволнованным светом пролетам и скатился по лестнице. Действительно, в чем-то дорожном, в дымке решительности, но не внезапной, а крылатой, планирующей, стояла ты точь-в-точь так, как я к тебе бежал <...> Ты была и во сне, и в стенной, половой и потолочной аналогии существования, т. е. в антропоморфной однородности воздуха и часа — Цветаевой <...> [Письма 1926: 73–74].

Все это крайне похоже на текст Цветаевой (сравнение с Белым тоже напрашивается), но ощущение счастья она смогла передать только в первой вариации на этот сюжет — в поэме «С моря» (1926), также полной игривых намеков и литературных реминисценций (так, например, героиню мчит «северо-южный» ветер, напоминающий о «западно-восточном диване» Гете). Вторая поэма получилась совсем другой, и, когда умер Р. М. Рильке, Цветаева вдруг осознала:

... стих писался в дни моего крайнего сосредоточения на нем, а направлен был — сознанием и волей — к тебе. <...> Я просто рассказывала ему, живому, к которому же *собиралась!* — как не встретились, как *иначе* встретились. Отсюда и странная меня самое тогда огорчившая... нелюбовность, отрешенность, *отказность* каждой строки [Там же: 210].

Но ни у Пастернака, ни у Рильке нет всей этой «мозговой игры», которые мы видим в поэме:

Коридор сей создан
Мной — не проси ясней! —
Чтобы дать время мозгу
Оповестить по всей
Линии — от «посадки
Негу» до узловой
Сердца: «Идет! Бросаться —
Жмурься! А нет — долой
С рельс!» Коридор сей создан
Мной (*не поэт* — спроста!),
Чтобы дать время мозгу
Распределить места <...> [СС: 3, 118].

Цветаева переводит сюжет Пастернака в систему образности «Петербурга», что, возможно, объясняет эклектичность образных комбинаций и сочетание пафоса с сарказмом, как это часто бывает у самого Белого. Так, почти не вызывает сомнения ассоциация страшноватого сна лирической героини со сном пушкинской Татьяны с внутритекстовой пародийной параллелью из «Днепровской русалки»: «И запищит она (бог мой): / *Приди в чертог ко мне златой!*...» [Пушкин 1995: 36]. Возможно, отразился даже мотив «Наш уголок я убрала цветами...» из романа Вари Паниной, который Цветаева припомнит позднее в прозе [СС: 4, 151]. Но если в романе «дышала ночь восторгом сладострастья», то у Цветаевой, как уже было отмечено, одна сплошная геометрия.

«Петербург» писался как продолжение и антитезис «Серебряному голубю». Провинциальному хаосу Руси противопоставлялся порядок — прямолинейность Невского проспекта и тех «параллельных линий», которые «на болотах некогда провел Петр». Петербург — абстракция «в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкою в центре; и из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он — есть» [Белый: 10]. Воплощает эту абстрактную мощь сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов, «череп в цилиндре», поклонник Пушкина и «Планиметрии», которого мы впервые застаем за желанием

«придать карандашному острию отточенность формы» [Белый: 12]. В его замкнутом мире царит порядок, мелочи устранены: «лютики, одуванчики и гвоздики» сенатор «возводил вновь к единству» и называл «цветы». Мозг Аблеухова порождает окружающий мир, но не может с ним справиться:

Аполлон Аполлонович был <...> как Зевс: из его головы вытекали боги, богини и гении. <...> едва из его головы родилась вооруженная узелком Незнакомец-Паллада, как полезла оттуда другая <...> сенаторский дом. Каменная громада убежала из мозга <...> все то было одним раздражением мозговой оболочки, если только не было хроническим недомоганием <...> мозжечка. Строилась иллюзия комнаты; и потом разлеталась бесследно, воздвигая за гранью сознания свои туманные плоскости; <...> стучало в висках: <...> каменная громада была Сенаторской Головой: Аполлон Аполлонович сидел <...> с ощущением, будто его голова в шесть раз больше, чем следует, и в двенадцать раз тяжелее... [Там же: 35–36].

В результате «мозговые игры» «крутились в сознании обитателей» его дома «как густые пары в герметически закупоренных котлах» (а «под этою маскою совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил...») [Там же: 14, 56]. Сердце сенатора (в частности, перед сном) успокаивают только «Квадраты, параллелепипеды, кубы» — так называется одна из главок. Заметим, однако, что Аблеухов не единственный способен к мозговым играм и порождению пространств. Это — качество всех героев книги. Все они — материализованные тени, порождающие новые материализованные тени. Поэтому пастернаковские светлые коридоры превращаются в коридоры Белого:

Читатель! <...> «вдруг» крадется за твоею спиной, иногда же оно предшествует твоему появлению в комнате; в первом случае ты обеспокоен ужасно: в спине развивается неприятное ощущение, будто в спину твою, как в открытую дверь, повалилась ватага невидимых; <...> Иногда же при входе в гостиную тебя встретят всеобщим: — «А мы только что вас поминали...» И ты отвечаешь: — «Это, верно, сердце сердцу подало весть» [Там же: 39].

Нетрудно заметить, что героиня «Попытки комнаты» переживает обе ситуации. Аналогичные переживания испытывает и Николай Аблеухов:

... ему начинало казаться, что и он, и комната <...> перевоплощались мгновенно <...> в умопостигаемые символы чисто логических построений; комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувствительность телом в общий бытийственный хаос <...> [Белый: 45].

Описывает Белый и силы, разрушающие строгую оформленность пространства. Это происходит каждую ночь во сне, в момент смерти и иногда просто так:

Аблеухов был человек бессознательный <...> между двух подъездных дверей на него нападало <...> странное состояние: будто <...> если дверь распахнуть, то дверь распахнется в <...> космическую безмерность, куда остается <...> кинуться вниз головой <...> остается лететь мимо <...> звездочек и багровых планетных шаров <...> в атмосфере двухсот семидесяти трех градусов холода [Там же: 234–235].

Масштабы и геометрия комнат (хотя бы в отрицательном смысле) занимают Белого даже в том случае, если их обитатели не способны к абстрактному мышлению, как «ангел Пери» — Софья Петровна Лихутина:

Комнатки были — малые комнатки: каждую занимал лишь один огромный предмет: <...> предметом в мужниной комнате был, разумеется, муж. <...> Ну, откуда же в этой тепличке завестись перспективе? Перспективы и не было [Там же: 60–61].

Александр Иванович Дудкин живет, по собственному определению, «в торичеллиевой пустоте» (в вакууме); как и для других героев, его внешнее и внутреннее пространства совпадают:

Да, душа моя, точно мировое пространство <...> Я называю тем пространством мое обиталище <...> четыре перпендикулярных стены <...> ко мне никто не приходит <...> эта особа, превратив меня, Дудкина, в дудкинскую тень, изгнала меня из мира трехмерного, распластав, так сказать, на стене моего чердака <...> Переживания повлачили за ним отлетающим, силовым и не видимым глазу хвостом <...> в те минуты все казалось ему, что спина его пораскрылась и из этой спины, как

из двери, собирается броситься в бездну какое-то тело гиганта <...>
За собой Александр Иванович оставил бриллиантами блещущий
мост [Белый: 90–98].

Финал цветаевской поэмы описывает разрушение комнаты и соответствует достижению героями «Петербурга» «второго пространства»:

Друг, гляди! Как в письме, как в сне том —
Это я на тебя просветом! <...>
Оттого ль, что не стало стен —
Потолок достоверно крен
Дал. Лишь звательный цвел падеж
В ртах. А пол — достоверно брешь.
А сквозь брешь, зелена как Нил...
Потолок достоверно плыл.
Пол же — что́, кроме «провались!»
Полу? Что́ нам до половиц
Сорных? Мало мела? — Горé!
Весь поэт на одном тире
Держится...
Над *ничем* двух тел
Потолок достоверно пел —
Всеми ангелами [СС: 3, 114–119].

В романе Белого главка «Второе пространство сенатора» описывает астральные путешествия Аполлона Аполлоновича Аблеухова во сне:

... уже он из кровати повис над безвременной пустотой. <...> Как же так пустотой? Ну, а стены, а пол? <...> в пространстве роилось пространство, и это последнее <...> убегало в безмерности зыблемых, колыхаемых перспектив <...> все нити, все звезды, образуя клокочущий крутень, строили из себя коридор, убегаящий в неизмеримость <...> лишенный весомости, вдруг лишенный самого ощущения тела, превращенный лишь в зреньё и слух, Аполлон Аполлонович <...> увидел, что и темени нет <...> увидал круглую пробитую брешь в темно-лазурную даль <...> Аполлон Аполлонович вылетел <...> и, взлетевши достаточно высоко над своей головой (показавшейся ему планетой Земля), златопёрая звездочка, как ракета, беззвучно разлетелась на искры [Белый: 137–140].

Наконец, Аполлон Аполлонович переживает перерождение, преодолев «туманные плоскости» не только во сне, но и наяву:

Мозговая игра <...> воздвигала пред взором его туманные плоскости; но разорвались все плоскости <...> Лучше цитировать Пушкина: Пора, мой друг, пора!.. Покоя сердце просит. <...> издали раздалось, будто пенье смычка: пение петербургского петела <...> Легчайшее кружево обернулось утренним Петербургом: <...> Дворец зазарел [Белый: 200–201].

Схожее преображение, но в более камерных масштабах описывает и Цветаева, освобождая своих героев от «квадратов» и пошлости быта, материальной устойчивости. Вольно или невольно, но «светлая, безгрешная гостиница без клопов и быта, а может быть, и подобье особняка» в интерпретации Цветаевой рассыпалась, как будто Цветаева только и заметила то, что в ней отрицалось (грех, клопы, быт и пр.). Следовала ли она в этом Белому сознательно? Едва ли. Мотивы она брала из письма Пастернака, а вот развитие этих мотивов шло по траекториям, заданным памятью о традициях Андрея Белого. Видимо, Пастернак это ощущал и позднее вписал Цветаеву именно в круг символистов:

За вычетом Анненского и Блока и с некоторыми ограничениями Андрея Белого, ранняя Цветаева была тем самым, чем хотели быть и не могли все остальные символисты, вместе взятые [Письма 1926: 24].

Значит ли это, что Пастернак отделяет Цветаеву от постсимволистских групп? Как известно, деление поэтов на символистов, акмеистов и футуристов в своем манифесте «Несколько положений» он назвал «убийственным жаргоном». Скорее, это было попыткой определить место Цветаевой относительно себя лично. Но примечательно, что в этом пункте взгляды Пастернака и Горького на Цветаеву неожиданно совпали.

ПРОСТРАНСТВА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ⁸⁷

...объять необъятное!

К. Прутков

Замыслим вселенную, как единицу.

М. Цветаева

Не все является пространством, но почти все имеет пространственное измерение, форму или параметры, хотя бы иносказательно трактуемые в пространственных категориях: даже метафизика (приставка «мета-» уточняет «где»), даже время, пространственно выражаемое календарем, циферблатом, образом «жизненного пути», определениями «линейное», «циклическое» и т. д.

Все это объясняет огромную привлекательность изучения художественного пространства и большие успехи исследователей этой проблематики (Михаила Бахтина, Юрия Лотмана, Бориса Успенского и др.), но и накладывает серьезные ограничения на исследователя: поневоле приходится затрагивать лишь некоторые аспекты пространственного мышления. В нашем случае мы ограничимся наиболее общими категориями организации пространства в поэтическом мире Марины Цветаевой, такими как вертикальная ориентация, двоемирие и многомирие, «безмерность» и мерность цветаевского пространства-времени.

Давно отмечено, что поэтическое пространство Цветаевой организовано преимущественно вдоль вертикальной оси. Выявляемый в ее поэмах сюжетный субстрат, как правило, включает семантику подъема — восхождения, вознесения, полета. На уровне отдельных мотивов этому соответствуют мотивы роста, движения растительных соков, обратного течения рек (реки текут вверх), горения, звукоряда, лестницы, собора, гор, небес и небожителей. Движение возможно в обоих направлениях, но маркировано движение вверх. Особенно отчетливо это выражено в поэме «На

⁸⁷ Впервые опубли.: *Voitechovich R.* Пространства Марины Цветаевой // *Studia Rossica Posnaniensia*. 2021. Vol. XLVI/2. P. 27–49 [Войтехович 2021].

красном коне» (1921) и поэмах 1926–1927 гг.: «Попытка комнаты», «Поэма лестницы», «Новогоднее» и «Поэма воздуха». Менее схематично те же константы проявляются и во многих других текстах Цветаевой. Движение в этом пространстве обеспечивается, как правило, взаимодействием двух героев разного уровня, которые стремятся к единству или являются компонентами единого целого, как тело и душа, поэт и его гений (классический образец — «Евангелие от Иоанна», где Иисус выступает от лица Отца).

В целом такая ориентация соответствует моделям пространства в текстах позднего средневековья, в частности, в жанре видений, к которым примыкает и «Божественная комедия» (*“La Commedia”*, 1555) Данте Алигьери [Бахтин: 84]. Истоки этой традиции восходят и к «Откровению Иоанна Богослова», и к сценам посещения загробного мира в античной литературе (в «Одиссее» Гомера, «Энеиде» Вергилия и т. д.), а также к некоторым апокрифам и более поздней фантастике («Книга Еноха», «Иной свет» Сирано де Бержерака и др.). Из ближайшего к Цветаевой контекста можно вспомнить «Призраки» Ивана Тургенева, «Сон смешного человека» Федора Достоевского, «Синюю птицу» (*“L’Oiseau bleu”*) Мориса Метерлинка и, например, «Канатного плясуна» Льва Эллиса. При всем различии названных текстов их объединяет идея спуска/подъема в пространство вечности, где различные времена сосуществуют в едином континууме. Иногда это минувшее, но порой встречается и будущее (ср. пророческий сон Алексея Турбина в «Белой гвардии» Михаила Булгакова).

Кроме вертикальной оси организации художественного пространства, для Цветаевой характерно и типичное для романтизма и символизма удвоение реальности (двоемирие) — параллельное существование разноприродных миров, граница между которыми может стать проницаемой.

Есть определенный символизм в том, что условно «первое» стихотворение Цветаевой — инициальный сонет «Встреча» из дебютного сборника «Вечерний альбом» (1910) и условно «последнее» ее стихотворение «Все повторяю первый стих...» (1941) воспроизводят одну и ту же сюжетную схему — свидания с призраком, душой,

эфирным или астральным телом любимого человека. Корни этого сюжета — романтические и античные. В свое время Фаддей Зелинский в статье «Античная Ленора» указал на типологическую связь культовой баллады Готфрида Августа Бюргера (и сходных с ней, например, «Коринфской невесты» Иоганна Гете) с популярным у романтиков и символистов сюжетом о Лаодамии и Протесилеае, представленным пьесами Уильяма Вордсворта, Станислава Выспяньского, Иннокентия Анненского, Валерия Брюсова, Федора Сологуба и т. д. [Зелинский].

Этот сюжет смыкается с другими, где сверхъестественным участником свидания выступает существо иной природы или уже переродившееся: русалочка, ундина, вила, вилисса, фея и пр. Его мы находим в «Лалла Рук» Василия Жуковского и в одном из самых «народных» стихотворений Александра Пушкина — «Я помню чудное мгновенье...». Но если у Пушкина этот мотив представлен в «стертом» виде («мимолетное виденье» и «гений чистой красоты» — сравнение, метафора), то знаменитое стихотворение Владимира Соловьева «Зачем слова? В безбрежности лазурной...» (1892) несет на себе явные черты житнетворческого неомифологизма:

Зачем слова? В безбрежности лазурной
Эфирных волн созвучные струи
Несут к тебе желаний пламень бурный
И тайный вздох немеющей любви.

И, трепеща у милого порога.
Забывших грез к тебе стремится рой.
Недалека воздушная дорога.
Один лишь миг — и я перед тобой.

И в этот миг незримого свиданья
Нездешний свет вновь озарит тебя.
И тяжкий сон житейского сознания

Ты отряхнешь, тоскуя и любя [Соловьев 1974: 91–92].

На это стихотворение ссылался юный Валерий Брюсов, чуть позже его цитировал юный Александр Блок. Несомненно, оно было известно Цветаевой и может служить своего рода «общим знаменателем» к целому ряду ее произведений, включая и поэму «С моря» (1926),

в которой описано воображаемое свидание с Борисом Пастернаком. Основой для сюжета послужил сон Пастернака, изложенный им в одном из писем. Другими словами, «второй» реальностью может оказаться не только «тот свет», но и ассоциируемое с ним пространство сна, мечты, поэтического творчества.

Помимо основного варианта, в котором свидание желательно, Цветаева осваивает и негативные сценарии развития исходной ситуации. Мы видим их в стихотворениях «Дочь Иаира» (1922) и «Эвридика — Орфею» (1923). В этих примерах обнажается мысль, которая заметна и в других случаях, — мысль об иерархическом соотношении миров, составляющих систему «двоемирия»: «тот свет» выше «этого» и потому предпочтительней (хотя эта мысль оспаривалась уже в «детском» стихотворении «В Раю»). В целом ряде стихотворений Цветаева развивает классический парадокс о том, что именно в смерти заключается истинная жизнь. По крайней мере, они взаимообратимы («Все повторяю первый стих...»):

Как смерть — на свадебный обед,
Я — жизнь, пришедшая на ужин [СС: 2, 370].

Но дело не ограничивается параллелизмом, своего рода зеркальной симметрией двух миров. И в стихах, и в своих статьях Цветаева разрабатывает гностическую и популярную у современных ей мистиков и символистов идею многослойной структуры мира (Лотман сравнивал ее со структурой «матрешки» [Лотман 1970: 59–60]), в которой божественное и материальное — два полюса, между которыми может заключаться n -ое количество промежуточных степеней: например, от 7 до 365 (лаконичное изложение оставил Хорхе Луис Борхес в статье «Оправдание лже-Василида»). К числу семь Цветаева питала, как и многие, особое пристрастие, поэтому в ее основную модель входит обычно Земля и семь небес. Но в разных изводах этой идеи мелькают и иные числа.

Так, в поэме «Новогоднее» она пишет, что «Рай не может не амфитеатром быть» [СС: 3, 135]. Это, конечно, связано с цветаевским представлением о круглой форме Рая, но важна и идея ступенчатых рядов, которых больше семи. В «Поэме лестницы» в финале появляется образ, навеянный видением Иакова, который видел

лестницу, ведущую на небеса: по ней поднимались и спускались радуги. Ясно, что ступеней здесь больше семи. Сама лестница Иакова структурно изоморфна радугам, с которыми она образует фрактальную структуру — как бы лестницу лестниц или радугу радуг.

В статье «Герой труда» Цветаева описывает механику поэтического восприятия, требующую потенциальной «незавершенности» текста, возрастающего в своем понимании через включение во все более широкие (здесь — высокие) контексты:

— «Как велик Бог, создавший такое солнце!» И, забывая о солнце, ребенок думает о Боге. <...> Что же Фауст, как не повод к Гёте? Что же Гёте, как не повод к божеству? <...> Высота только тем и высота, что она выше <...> предшествующего «выше», а это уже поглощено последующим. Гора выше лба, облако выше горы, Бог выше облака — и уже беспредельное повышение идеи Бога. <...> Единственная возможность восприятия нами высоты — непрерывное перемещение по вертикали точек измерения ее [СС: 4, 15].

Цветаева следует тем же интуициям и образной логике, которые развивал Константин Бальмонт в стихотворении «Я мечтою ловил уходящие тени...» (1895) — о восхождении по лестнице на башню в погоне за последними лучами уходящего солнца — и в статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1904):

Если вы <...> сядете у большого окна, <...> чем больше вы будете смотреть, тем яснее вам будет рисоваться незримая жизнь за очевидной внешностью, и все эти призраки, <...> сольются в один общий поток, управляемый вашей мыслью, <...> образуют с вами одно неразрывное целое, как радиусы с центром [Бальмонт 2010: 6, 348].

Постепенное прояснение в концепции Бальмонта соответствует цветаевскому «беспредельному повышению идеи Бога». Ср. в стихотворении Бальмонта:

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.
И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали.

И какие-то звуки вдали раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли
[Бальмонт 2010: 1, 56].

То же самое мы видим в «Поэме Воздуха». Семь небес — это только основные «этажи». После прохождения семи воздушных движений движение продолжается:

Так, пространством всосанный,
Шпиль роняет храм —
Дням. Не в день, а исподволь
Бог сквозь дичь и глушь
Чувств. Из лука — выстрелом —
Ввысь! Не в царство душ —
В полное владычество
Лба. Предел? — Осиль:
В час, когда готический
Храм нагонит шпиль
Собственный — и вычислив
Всё, — когорты числ!
В час, когда готический
Шпиль нагонит смысл
Собственный... [СС: 3, 144].

Примечательно, что, отказавшись от ограничений, налагаемых числом семь (которому исполнен своеобразный гимн «Семь — в основе мира...»), лирическая героиня не отказывается от «числ» и даже «вычислений», хотя и они должны быть «осилены», то есть в конечном счете отброшены. Это может привести в замешательство читателя, не привыкшего к цветаевской диалектике. Во многих случаях Цветаева демонстративно выступает против всякой «математики» (календаря, веса, счета и т. д.) и вообще рациональности. Однако мы видим, что она, действительно, не брезговала вычислениями.

Здесь мы переходим к одному из важных показателей цветаевского поэтического пространства — его безмерности-измеримости. Цветаева довольно активно прибегает к числовой символике, подсчетам, алгебраической и геометрической образности, что

неожиданным образом вступает в резкое противоречие с ее саморепрезентацией как «стихийного» поэта, далекого от каких бы то ни было мелочных подсчетов. Двойственность эта — в полном соответствии с теорией Лотмана о необходимой неоднородности поэтических систем [Лотман 1996] — оказывается весьма продуктивной.

Почти каждый раз, когда Цветаева касается этой темы, она явно испытывает дискомфорт. Так она извиняет поэтическую «статистику» Пастернака в статье «Эпос и лирика современной России»:

Пастернаку, как всякому поэту, <...> приходится снижаться до цифрового сопоставления счастья ста и сотен тысяч, <...> орудовать двумя неизвестными <...> величинами: счастья и цифрового количества. Пастернаку, который так недавно, высунув голову в форточку — детям:

Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?
приходится <...> мериться пятилеткой [СС: 5, 393].

В «Повести о Сонечке» (1937) Цветаевой приходится извиняться уже за самое себя:

Моя точность скучна, знаю. Читателю безразличны даты, и я ими врежу художественности вещи. Для меня же они насущны и даже священны <...> 1917 год — Павлик А., зима 1918 года — Юрий З., весна 1919 года — Сонечка... Просто не вижу ее вне этой девятки, двойной единицы и двойной девятки, перемежающихся единицы и девятки... Моя точность — моя последняя, посмертная верность [Там же: 4, 297].

В статье «Поэт о критике» Цветаева писала: «Стих только тогда убедителен, когда проверяем математической (или музыкальной, что то же) формулой. Проверять буду не я» [Там же: 5, 284]. Стихом Цветаева обычно именует не строку, а текст и под музыкальной формой понимает композицию в целом. Но по поводу отказа от проверки она явно лукавит. Действительно, в цикле «Поэты» она заявляет:

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший — сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью в мире мер?! [Там же: 2, 186].

Но есть многочисленные прозаические свидетельства маленьких «математических» радостей Цветаевой: «Иногда ловлю себя на дурацком занятии: подсчитываю» [НЗК: 2, 77]. Она пишет о рукописи своей пьесы, посвященной Джакомо Казанове: «Я загадала, чтобы в пьесе было 75 стра<ниц>, по числу лет Казановы. Пересчитываю: 75 стр<аниц>» [Там же: 1, 414]. Сравним другое знаменитое свидетельство:

Ищи себе доверчивых подруг,
 Не выправивших чуда на число.
 Я знаю, что Венера — дело рук,
 Ремесленник — и знаю ремесло.
 От высокаторжественных немот
 До полного попраania души:
 Всю лестницу божественную — от:
 Дыхание моё — до: не дыши! [СС: 2, 120].

Число, «лестница божественная», и Венера — образец идеальных пропорций — явления одного порядка. Одна из центральных оппозиций текста — чудо vs. число. Можно истолковать мотив «выправления чуда на число» как отказ от «чуда» в пользу «числа», как манифест «ремесленничества». Но это будет явно поспешной интерпретацией. «Выправление» здесь не столько замена, сколько интерпретация, перевод, то есть в каком-то смысле синтез членов оппозиции. Ключ к этому толкованию дан в образе «лестницы», на одном полюсе которой «попранie души», а на другом — ее апофеоз. Восприятие «ремесла» (как и всего текста в целом) также должно пройти все ступени своего осознания.

Примечательно, что число строк в этом стихотворении соответствует объему музыкальной октавы, на которую, как уже отмечалось исследователями, Цветаева намекает и словом «до» (отсылка к ноте). Музыка соединяет «божественное» наитие — «чудо» — и число как выражение гармонии. «Лестница» и есть та самая математическая или музыкальная формула [Там же: 5, 284], которая становится мерилom отношений с адресатом стихотворения: проблемы эстетики и любовные коллизии тесно переплетаются (как

в биографическом плане — издательские и личные отношения Цветаевой с Абрамом Вишняком).

Таким образом, «выправление» здесь не отказ от «чуда», а его ясное осознание. За интуицией и вдохновением следует прояснение «изобретенного» (в терминах Михаила Ломоносова), приведение его в стройную композицию. В трактате «Искусство при свете совести» Цветаева выстроила амбивалентную модель творческого процесса, в которой есть место и беззаконному хаосу вдохновения, и воле творца, преодолевающего, укрощающего этот хаос. В каком-то смысле это напоминает технику изготовления древних оракулов: сначала пифия хаотически фонтанирует идеями, а затем жрецы «выправляют» их, заковывая в строгие шестистопные гекзаметры. Обе части необходимы: число бессмысленно без чуда, чудо непостижимо без числа.

В уже не раз упоминавшемся стихотворении «Все повторяю первый стих...» (6 марта 1941 г.) Цветаева обращается к молодому поэту Арсению Тарковскому (1907–1989), и формальной темой для поэтического высказывания оказывается всего лишь сбой в счете, в выборе числа. Тема цветаевской поэтической медитации — строка Тарковского, вынесенная в эпиграф, «Я стол накрыл на шестерых...»:

Все повторяю первый стих
И все переправляю слово:
— «Я стол накрыл на шестерых»...
Ты одного забыл — седьмого [СС: 2, 369].

И далее тема счета развивается до самого конца, числа шесть и семь повторяются пятикратно. В четвертой строфе Цветаева восклицает:

Невесело и несветло.
Ах! не едите и не пьете.
— Как мог ты позабыть число?
Как мог ты ошибиться в счете? [Там же].

Исправление, которое вносит героиня, явившись седьмой, моментально оживляет картину:

Раз! — опрокинула стакан!
 И все, что жаждало пролиться, —
 Вся соль из глаз, вся кровь из ран —
 Со скатерти — на половицы.
 И — гроба нет! Разлуки — нет!
 Стол расколдован, дом разбужен.
 Как смерть — на свадебный обед.
 Я — жизнь, пришедшая на ужин [СС: 2, 369].

Числа важны не сами по себе, они — показатель нарушения и восстановления гармонии. Заметим, что «правильное» число семь нарушает не только строку Тарковского, но и стандартное число столовых приборов.

Для описания явлений исключительных Цветаева регулярно использует один и тот же прием: вносит сбой в числовой показатель, обычно на единицу. Собираясь приехать в Прагу в 1932 г., она пишет: «Верю в свое любимое число 32 <...>, которого нет в месяце...» [МЦ-АТ: 174]. Казанова в «Приключении» узнает, что «семь ступеней у лестницы любовной» и сообщает: «Я на восьмой тогда!» [СС: 3, 464–465]. Там же Генриэтта именуется «восьмым чудом мира» и «десятой сестрой» муз. В Пастернаке Цветаева видит «брата в пятом времени года, шестом чувстве и четвертом измерении» [НСТ: 319]. В этих постоянных поправках замечен не отказ от числовых измерений, а их обновление, обыгрывание. То же происходит с календарем («Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды...»):

Тщета! во мне она! Везде! закрыв
 Глаза: без дна она! без дня! И дата
 Лжет календарная... [СС: 2, 176].

Дата лжет, но должна быть и истинная — психологически верная — дата. Психологическое время не совпадает с внешним. Но чтобы это увидеть, надо сопоставить два времени: «В то время, как на часах моей бренности, обезумевшая кукушка выскакивает через каждые пять минут по 12ти раз, на часах моей Вечности пробило только: два» [НЗК: 2, 106].

О работе над пьесой о Казанове Цветаева записывает:

8 ч. без роздыху: в 1^{ый} раз взглянула на часы: 10 ч., во второй — 3 ч., в третий — 5 ½ ч. —

Пролетели, как час. (Любовь.) <...>

8 ч. = 1 ч. (Любовь.)

8 ч. = 8 ч. не знаю, ибо у меня не бывает.

8 ч. = 80 ч. — голод или советская служба ([НЗК: 1, 414].

«Чудо» проявляется на фоне числа и в его уточнении, нарушении. Поэтому для характеристики поэтов Цветаева использует определение «добавочные»:

Есть в мире лишние, добавочные,
Не вписанные в окоем [СС: 2, 185].

Ср. также запись от 28 ноября 1919 г.:

Меня <...> ½ презирают, ¼ презирает и жалеет, ¼ — жалеет. ($\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} = 1$) А то, что уже вне единицы — Поэты! — восторгаются. <...> Замыслим вселенную, как единицу. <...> Там мне, бессмысленной, места нет. Но мы забыли еще один кро-охотный кусочек. — Там мой дом [НЗК: 2, 49].

В одном из писем к Александру Бахраху (цитируем по копии из сводных тетрадей) Цветаева была вынуждена оправдываться:

Есть в Вашем письме нечто вроде упрека. — «Вы отравлены логикой». Дитя, этот упрек мне знаком как собственная рука. Мне не было 16^{ти} лет — поэт Эллис <...> сказал обо мне: — Архив в хаосе. — «Да, но лучше, чем хаос в архиве!» Это — я, один из моих камней (о меня!) преткновения людей и спасательных кругов от них [НСТ: 194].

Словом «хаос» обозначена поэтическая стихия, а образом архива кодируется та упорядоченность, которая вносится Цветаевой в тексты, в том числе и в виде числовой символики, пропорций и подсчетов.

В увеличениях и уменьшениях заданного числа проявляется принцип гиперболизма (к гиперболам относят и литоту как анти-гиперболу). Преувеличение вообще наиболее известный и наиболее доступный пониманию троп. Гипербола известна каждому школьнику. В ней наиболее простым и наглядным способом выражен класс метонимических тропов, основанных на смещении

семантических границ, а не на метаморфозе. Примечательно, что Владимир Маяковский — сторонник наиболее доходчивых средств выразительности — не меньше, чем метафорой, активно пользовался и гиперболой, увеличивая и уменьшая реальность, виртуозно играя увеличительными и уменьшительными суффиксами, ср. «любеночек» и т. п. [Гаспаров 1997: 390].

Впрочем, и в метафорах часто скрыты гиперболы. Пример чистой гиперболы — концовка первой оды Горация (пер. Андрея Семенова-Тян-Шанского):

Если ж ты сопричтешь к лирным певцам меня,
Я до звезд вознесу гордую голову [Гораций: 26].

Но такое и еще большее преувеличение можно выразить через метафору-литоту: «Бесконечность — мой горшок...» (Велимир Хлебников, 1913).

Принцип раблезианского синэстетизма, когда важное выражается через преувеличение, а неважное и вредное — через преуменьшение, только частное проявление общих эстетических законов, сквозящих и в категории возвышенного, и в градации стилей по «высоте» (в теории «трех штилей» и т. п.), и в самом приеме градации, чрезвычайно важном для понимания структуры лирического стихотворения вообще и лирического стихотворения Цветаевой в частности.

Мы начали свое рассуждение с описания вертикальной организации поэтического мира Цветаевой. Ни в чем она так ясно не выражается, как в лирической композиции ее текстов. Согласно известному анекдоту, рассказанному Иосифом Бродским, Анна Ахматова упрекала Цветаеву в том, что она начинает с «верхнего до», лишая себя возможности «подъема» [Бродский: 133]. Однако Бродский справедливо отмечал, что ощущение подъема неизменно сопутствует чтению текстов Цветаевой: нарастает патетика, но увеличиваются и другие показатели⁸⁸. Добавим, что само нарастание текста, когда он строится на кумуляции параллелизмов или вариации исходной мысли, производит эффект «снежного кома»:

⁸⁸ См. об этом ниже в статье «Верхнее “До”»: градация в поэзии Цветаевой».

цепочка сравнений или аналогий может не иметь в себе явного признака увеличения (градации), но здесь качество образует количество само по себе.

Характерно, что для концовки Цветаева нередко прибегает к приему резкого снижения: «снежный ком» рассыпается, «пузырь» лопается («Попытка ревности»), построенная «башня» опрокидывается («Мне нравится, что вы больны не мной...») или объявляется лишь подножием для чего-то гораздо более возвышенного («Так — только Елена глядит над кровлями...»). Можно сравнить эту технику с принципом натягивания лука: большую часть времени тетива со стрелой оттягивается в одну сторону, но в последний момент отпускается, и стрела поражает объект в прямо противоположном направлении — и уже без всякой помощи лучника.

Заметим, что здесь взаимодействие «архива» и «хаоса» («числа» и «чуда») иное, нежели в стандартном описании процесса творчества. Большая часть текста, как правило, у Цветаевой логизирована, строится на рассуждении и аргументации, тогда как в концовке «поводья» отпускаются и торжествует некая независимая от автора иррациональная «истина» (ср. тот же принцип в блоковском «Грешить бесстыдно, непробудно...»). Правда, Цветаева не раз утверждала, что последние строки приходят к ней первыми и, как можно понять, именно своей убедительностью заставляют поэта проделать весь обратный путь, выступая в роли «адвоката дьявола», который в итоге должен быть непременно повержен. Истинность иррационального откровения очевиднее на фоне исчерпанности средств рассудочной аргументации.

Таким образом, изначальный «подъем» может оказаться «спуском» и даже чем-то принципиально амбивалентным. Так, «вся лестница божественная — от: дыхание мое — до: не дыши» заканчивается подъемом (к разреженному воздуху высот или эротическому восторгу), но выглядит как снижение (ср. семантику «бездыханности»). Это напоминает прием в кинематографе, когда изображение оказывается не прямым, а отраженным в воде или в зеркале, и камера, оставив (на 1-й взгляд) уходящего героя, оказывается (2-й взгляд) следующей за ним.

Иллюзорность и направлений, и пропорций еще раз обнажает субъективную сторону восприятия поэта. Принцип «у страха глаза велики» (путающие вещи кажутся больше) работает и с другими эмоциями: у любви также «глаза велики». Приближение к источнику эмоций зрительно его увеличивает, заставляет видеть его детальней, продлевает сам процесс восприятия. На этом строилась вся эстетическая теория Виктора Шкловского: вместо обыденного скользкого взгляда обывателя художник наделен взглядом внимательным, замечающим детали, фактуру, странности (остранение) предмета и т. д. Того же эффекта сознательно добивался Николай Заболоцкий, который писал о себе в «Декларации ОБЭРИУ»: «Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя» [Заболоцкий: 185].

Как известно, Цветаева сильным зрением не обладала и часто подчеркивала приверженность слуху, а не зрению, но у нее эффект приближения «вплотную к глазам зрителя» ясно выражен в приеме разложения единичного на множественное и конкретно сосчитанное. Можно назвать это горизонтальным масштабированием или зумированием (от англ. “zoom”). Этот прием позволяет Цветаевой применять пространственные категории увеличения-уменьшения на метауровне — на уровне словесных единиц, которые подвергаются измерению (см. об этом выше в статье ““Zoom” в математической риторике Цветаевой»). Зумированию и разложению на составляющие подвергаются имена, слова, «истины». Они распадаются на буквы, слоги и слова.

При этом не обязательно на составляющие должна делиться одна единица — единство верхнего уровня. Так, достаточно сложные отношения четырех человек можно передать малым числом слов. 2 августа 1913 г. Цветаева пишет Елизавете Эфрон: «Посылаю Вам стихи Сереже и карточку Али в Вашем конверте. (Вот к<а>к можно в десяти словах обозначить отношения четырех человек)» [НСИП: 154].

Ср. также двойной пересчет в письме от 18 мая 1926 г. к Дмитрию Шаховскому: «Вот стихи, мой любимый цикл “Проводá”,

который жалела и не давала. Не весь, всех стихов 13 (даю 7), а строк 256 (даю 158)» [СС: 7, 38].

Отметим здесь детальность параметров, которая может и не совпадать с реальной, но важна и эмоционально окрашена для автора: «При подсчете оказалось 13. Не даю <цикл полностью. — Р. В.>, очевидно, из-за инстинктивного нежелания чертовой дюжины» [Там же: 44].

Наиболее естественной сферой для таких операций представляется, конечно, не пространство, а время. 4 мая 1920 г. Цветаева измеряет свое любовное томление в минутах ожидания любимого (в данном случае — Николая Вышеславцева):

Господи, когда я его 1 ½ дня не вижу, мне кажется — подвиг! <...>
<...> Через полных два дня <...> ринусь к нему, чистосердечно веря, что иду по делу. <...> <...> Отбросим 4–5 часов, к<отор>ые сплю, и подсчитаем минуты. 48 час. – 10 = 38 ч. $38 \times 60 = 2280$ <...> Две тысячи двести восемьдесят минут, и каждая как острие! [НЗК: 2, 123–124].

Тот же прием используется три года спустя в письме к Александру Бахраху от 27 августа 1923 г.: «В сутках — 24 часа, а дней всех прошло 32. 24×32 <...> = 768 часов...» [НСТ: 207].

Цветаева не уникальна в этом. Такой же прием мы находим в романе Андрея Белого «Петербург», а фиксация точного времени и количества (например, ступенек) нередко преподносилась как признак акмеизма Анны Ахматовой, ср.: «Я сошла с ума, о мальчик странный, / В среду, в три часа!» [Ахматова: 31]. Отметим, что педантичное до болезненности пристрастие к подсчету всего на свете преследовало такую, казалось бы, «легкомысленную» писательницу, как Надежда Тэффи, о чем вспоминала в книге «На берегах Сены» Ирина Одоевцева. Так что дело тут не ограничивается поэтами, прямо причастными математике на университетском уровне (Белый, Хлебников и т. д.). Приведем пример из «Петербурга» Белого (главка «Полоумный» в «Главе четвертой, в которой ломается линия повествования»):

Сергей Сергеич Лихутин заволновался <...> протекло уже два часа с ухода Софьи Петровны; два часа, то есть сто двадцать минут <...> лицо его омрачилось:

— «Семь тысяч двести секундищ, как она убежала: двести тысяч секунд — нет, все кончено!» <...> семь тысяч двести секунд пережил он, как семь тысяч лет; от создания мира до сей поры протекло немногим, ведь, более. И Сергею Сергеичу показалось, что он от создания мира заключен в этот мрак с <...> самопроизвольным мышлением, автономией мозга помимо терзавшейся личности [Белый: 193].

Примечательно, что дневниковые подсчеты Цветаевой («48 час. — $10 = 38$ ч. $38 \times 60 = 2280$ <...> Две тысячи двести восемьдесят минут, и каждая, как острие!») оказывается возможным сопоставить не только с прозой Белого, но и с подсчетами другого поэта — Дениса Майданова. Процитируем его песню «48 часов».

48 часов, чтоб остаться вдвоем,
Запах губ ощутить,
Сердцем сердца коснуться.
48 часов — 200 тысяч секунд,
Чтоб друг в друга упасть и назад не вернуться.
48 часов — это то, что никто
Никогда, ни за что не разделит на части.
48 часов — это шанс на любовь,
Это — время понять —
Что же всё-таки счастье [Майданов].

При всей своей «безмерности» Цветаева оказывается математически строже Майданова. «200 тысяч секунд» — это скорее 56 часов, чем 48, то есть двое суток и еще целая рабочая смена.

Цветаева оказывается точнее и Игоря Северянина, который в «Балладе X» (1917) писал:

Любовь! каких-нибудь пять букв!
Всего две гласных, три согласных!
Но сколько в этом слове мук,
Чувств вечно-новых и прекрасных! [Северянин: 2, 309].

Когда Цветаева пишет про имя «Блокъ», что в нем пять букв, она считает именно буквы, а не звуки; с этой точки зрения в слове «любовь» шесть букв, а звуков как раз пять.

Пример поразительной, но внешне закамouflированной точности Цветаевой — в ее стихотворении «И поплыл себе — Моисей

в корзине!..» (1916), в котором речь идет о предполагаемом внебрачном сыне адресата — польского еврея Никодима Плущера-Сарна. Возраст сына, внешне выглядящий как сказочная псевдогипербола — «пять тысяч и пятьсот ночей» (ср. «Тысяча и одна ночь»), оказывается наиточнейшим указанием.

Последнее, на что мы хотели указать, это — пространство архитектоники цветаевских поэтических книг. В одной из первых своих работ на эту тему мы условно разделили книги Цветаевой на две категории: в первой господствует условно «дневниковый» хронологический принцип (ср. «Версты I», «После России»), в другой — тематическое деление на разделы («Вечерний альбом. Психея»)⁸⁹. В книгах второй категории бросается в глаза явная пропорциональность разделов, подчиненная не только тематическим, но и математическим правилам организации структурного пространства книги.

Дальнейшее изучение этой темы, новые данные [Лубяникова] и конструктивная полемика [Геворкян] привели нас к мысли, что речь не может идти о двух отграниченных друг от друга категориях. Цветаева «выправляет чудо на число», вносит принципы «ритмической» и иной упорядоченной организации на уровень композиции почти всех своих крупных текстов — поэм, циклов и поэтических книг. Различие состоит только в степени явности применяемого счета. Сознательный или бессознательный отказ от этих принципов скорее исключение, чем правило, скорее минус-прием.

Что же ей дает вся эта «математика»? Цветаева — яркий представитель того полюса поэтического искусства, который тяготеет к иррациональным или *сверх*рациональным тенденциям в искусстве (готика, барокко, романтизм, символизм). Как известно, стиль барокко в архитектуре нашел выражение, в частности, в метафоризме: неодушевленные конструкции приобретали «живописные» очертания, растительные формы и т. п. В XVII в. — веке барокко — были широко распространены фигурные стихи, придававшие строфической конструкции некий живописный вид. Дело тут не

⁸⁹ См. об этом выше в статье «Стихия и число в композиции цветаевских сборников».

в самой тяге к «зрительному», а именно в интермедиальности: в переводе с одного языка искусства на другой. Просчитанность композиции в книгах Цветаевой позволяет автору усиливать ощущение единства, цельности замысла, вписанности разрозненных «осколков» в цельную мозаику, наделенную единым смыслом.

Нам известно 15 книг Цветаевой (не считая рукописных, скорее соотносимых с циклами), и мы попробуем сделать краткий обзор замеченных нами закономерностей в некоторых из них⁹⁰. Первый период «книгостроительства» Цветаевой приходится на 1910–1913 гг. Цветаева подготовила и выпустила три сборника:

1. «Вечерний альбом» (1910)
2. «Волшебный фонарь» (1912)
3. «Из двух книг» (1913)

В первой книге «Вечерний альбом» 111 стихотворений. Первое отделено от других как вступительное (сонет «Встреча»). Остальные поделены на три раздела. Названия разделов вынесены на титульный лист и при чтении подряд образуют строку 3-стопного дактиля: «Детство. — Любовь. — Только тени». Все тексты пронумерованы, что отражено в Содержании, и образуют значимые пропорции: 35 – 35 – 40 текстов. Значима сама «округленность» чисел, подчеркивающая их «правильность». Значимо взаимное «отражение» пропорций первых двух разделов и их кратность числу 7 (более того, в сумме они дают число 70). Наконец, значимо противопоставление первых двух позитивно окрашенных разделов последнему, ассоциирующемуся с эпитетом «вечерний» в названии книги и с ритуальными 40 днями поминания души умершего.

Символически книга описывает жизненный цикл, который проецируется на последовательность: утро (детство) — день (любовь) — вечер (тени). Троичность деления иконически отражается и в общем числе текстов — 111, и в основной драматической коллизии книги: лейтмотиве любви «втроем», и тематической

⁹⁰ Далее мы суммируем сказанное в статьях «Стихия и число в композиции цветаевских сборников», «Композиция “Вечернего альбома” Цветаевой», «Текст стихотворения в тексте книги: композиция сборника Марины Цветаевой “Волшебный фонарь” (1912)», «Композиция книги Марины Цветаевой “Версты”».

периодичности: на протяжении всей книги заметные тематические сдвиги происходят после каждого третьего текста (возможно, влияние композиционных принципов Бальмонта и «трилистников» Анненского). Таким образом, композиция моделирует пространственно-временные образы жизненного пути, солнечного пути, тройственных отношений и отчасти двоемирия. Есть и мелкие параллели, такие как помещение стихотворения «Людовик XVII» под номером XVII⁹¹.

В композиции своей второй книги «Волшебный фонарь» Цветаева попыталась в какой-то степени спародировать структуру первой книги, сознательно имитируя «инфантильное» отношение к ее построению. Она не забывает отметить, что это «вторая книга стихов», и как бы проецирует ее на первую. Но некоторые элементы сознательно опускает. Так, названия трех разделов не вынесены на титульную страницу, хотя и здесь они образуют строку дактиля, на этот раз 4-стопного («Деточки», «Дети растут», «Не на радость»); в обоих случаях эти моностихи складываются в осмысленные меланхолические высказывания:

<Дети, любовь — только тени>;

<Деточки, дети растут не на радость>.

Но во втором случае ощущается возможность иронии, пародийной отсылки к критикам первой книги, а именно к Брюсову.

Тексты второй книги не пронумерованы, и пропорции частей демонстративно нарушены. Это видно и невооруженным глазом, но легко подтверждается счетом. Ср.:

Книга I: 1 – 35 – 35 – 40.

Книга II: 1 – 34 – 16 – 67.

Самое удивительное, однако, заключается в том, что эти числа не произвольны, что видно из сравнения схожих частей — «Детство» и «Деточки». Здесь использован принцип нарушения на одну единицу («минус один»), о котором мы говорили выше. Отталкиваясь от числа 35, Цветаева повторяет его уже не дважды, а трижды, но с помощью трансформаций:

⁹¹ См. об этом в статье «Композиция “Вечернего альбома” Цветаевой».

I часть: $35 - 1 = 34$,

II часть: половина $34 - 1 = 16$.

III часть: дважды $34 - 1 = 67$.

То есть она просто разбивает пополам и удваивает исходное число, каждый раз вычитая единицу. При такой сильной диспропорции она не может тематически корректно распределить материал. Многие тексты, которые смотрелись бы естественно во второй части «Дети растут» (в основном про подростковую любовь), там не помещаются. Это подчеркивается и диффузией названий первых двух частей. Принцип хаотической мешанины слайдов «волшебного фонаря» — эпатажный жест в сторону критики, недооценившей первую книгу. Если группировка текстов в «Вечернем альбоме» подчинялась неявно выраженному принципу «трилистника» (а неполные «клаузулы» в конце первых двух частей тематически предвосхищали следующий раздел), то в «Волшебном фонаре» периодичность тематического ритма не выдерживается.

В целом композиция книги, как мы уже отмечали, носит автопародийный, но ироничный в своей автопародийности, эпатажный характер. Соответственно, те же пространственные черты моделируются и «архитектурой» второй книги, только в сознательно искаженном, гротескном виде, с явным перекосом в тематике в сторону «детства» (за избыток которого и была раскритикована первая книга). Это выразилось и в трехкратном использовании завуалированного числа 35, воспроизведенном (с поправкой на искажения) 3,5 раза⁹².

После язвительной рецензии Брюсова на второй сборник, подводящий как бы неутешительный итог цветаевским выступлениям в целом, Цветаева выпустила сборник избранного — «Из двух книг» (1913). Здесь она уже отказалась от трехчастной структуры, но вернулась к некоторым принципам построения первой книги. Во-первых, она взяла из каждой книги долю, кратную числу пять — 15 и 25 текстов (больше из второй книги, которую критика

⁹² См. об этом в статье «Текст стихотворения в тексте книги: композиция сборника Марины Цветаевой “Волшебный фонарь” (1912)».

приняла хуже). Во-вторых, она собрала из них группу в 40 стихотворений — как в финальном разделе первой книги («Только тени»). В-третьих, она тематически сгруппировала тексты книги скрытыми «трилистниками». Траурная символика числа 40 была подчеркнута и авторским «замогильным» по тону прозаическим вступлением («<...> все мы будем в земле <...> мне хочется крикнуть всем еще живым <...>»), стилистически напоминающим стихотворение в прозе (аналог вводным стихотворениям первых двух книг).

Но сказался и опыт работы над второй книгой: к 40 текстам, действительно, взятым «из двух книг», Цветаева добавила одно новое, персонально посвященное Брюсову. Эта легкая асимметрия скрадывала избыточную рассудочность композиции, оставляя ее как бы для внутреннего употребления. Кроме того, новое стихотворение скрыто доводило число компонентов книги до трех (новым было вступление и посвящение Брюсову). Составляя книгу подобным образом, Цветаева акцентировала «минорную», «вечернюю» составляющую своего творчества, в то время как отбор текстов еще больше «инфантилизировал» образ автора, поскольку в книгу вообще не попала любовная тема. Будучи уже не только женой, но и матерью, и теткой, Цветаева описывала только «сказочное» детство — свое, сестры и мужа.

После этого следует большой (восьмилетний) перерыв, и когда Цветаева возвращается к публикациям книг в начале НЭПа, она возвращается и к старым приемам, но делает это еще более изоциченно. Мы опустим обзор книги «Юношеские стихи», скомпонованной в 1920 г., но так и не появившейся. Не вышли из печати также «Лебединый стан» (1921) и «Версты. II» (1922). Скажем только об одной неопубликованной книге — «Современникам» (1921), явно несущей на себе черты первой «трилогии» Цветаевой.

Книга составлена из трех частей. Теперь это не большие части, а циклы, но их отбор, порядок и пропорции значимы. Во-первых, адресаты выстроены по алфавиту: Ахматова – Блок – Волконский. Во-вторых, мужская и женская часть номинально симметричны:

Ахматова — 12 стихотворений; Блок и Волконский — 12 стихотворений в сумме. В-третьих, Волконский, относившийся к «третьему полу», логично замыкает триаду. Символично и число стихотворений его цикла — 7 (в других изданиях это цикл «Ученик»). Но число 5 в цикле стихов к Блоку тоже имеет определенное значение. Пяти были кратны доли, которыми она оперировала в ранних книгах. Число 5 ассоциировалось для Цветаевой с понятием «пяти чувств», символизирующих земное бытие; но Христос (на которого проецируется Блок) страдает от земного бытия, поэтому «пять чувств» отсылают и к пяти ранам распятого Христа. Однако венцом всей этой символической постройке становится 13-е нумерованное стихотворение, которое Цветаева добавляет к ахматовскому циклу, превращая дюжину в «чертову». Так подчеркивается и «частица черта» в образе Ахматовой, и некоторый перевес в пользу женского начала, и поэтическое «+1», а общее число текстов скрыто доводится до 25 — более «круглого» в понимании Цветаевой (к тому же это 5×5)⁹³.

Не менее удивительно, но более изощренно и завуалированно построена книга «Версты» (1921). Она разделена на две части (не на два цикла!), которые охватывают один и тот же хронологический период в **четыре** года: с 1917 по 1920 г. В каждой из частей нумерованные и неозаглавленные тексты идут хронологически правильно, но при этом изображают как бы собственный мир. С одной стороны, это два параллельных бытия, с другой — вторая часть символически продолжает первую: первая часть — «земная», вторая — «небесная». Первая кончается смертью лирической героини, вторая начинается очной ставкой с Богом. Более того, здесь есть свой тематический ритм, но это уже ритм не «трилистников», а скорее «четыrehлистников». При этом число текстов первой части — 4×4 , то есть 16, а второй — $4 \times 4 + 3$. То есть имеется клаузула или кода длительностью в три стихотворения. Если мы посмотрим на нее тематически, то она окажется как бы «третьей частью», невидимой и синтетической, поскольку смешивает основные мотивы обеих частей. Это подчеркивается и мотивом «двух зорь»:

⁹³ См. об этом в статье «Текст стихотворения в тексте книги...».

«Знаю, умру на заре! На которой из двух...». Таким образом, скрытая композиция книги: 16 + 16 + 3. При этом и в первом «четырёхлистнике» второй части можно выделить скрытый «трилистник» (№№ 17, 18, 19): первые три стихотворения описывают три встречи возродившейся героини с Богом (аллюзия на три лица Троицы). Подчеркивание числа 4 очевидно отсылает к земному бытию как «крестному пути», а деление на две части — к концепту двоемирия.

Заметим попутно, что четырехчастность — это типичная четырехдольность временного круга — циферблата, календарного года, дня, часа, минуты. Для Цветаевой, по-видимому, в этом было и своеобразное «заклинание» 4 минувших лет (1917–1920) как окончательно завершённого периода, к которому нет возврата, ведь он закончился смертью дочери. Мучительные «версты» испытаний остались позади: должна наступить новая, совершенно иная жизнь. И три финальных «лишних» стихотворения как бы выводили героиню из этого замкнутого круга.

Сборник «Версты. Стихи. Вып. I» (1922) создавался на год позже. Он гораздо больше по объёму и внешне не несёт примет расчисленной композиции. Но если присмотреться к расположению в нём четырех циклов (стихи к Москве, к Блоку, к Ахматовой и «Даниил» — скрытое посвящение Плудеру-Сарна), к объёму этих циклов и промежутков между ними, становится очевидно, что Цветаева сознательно разбила текст на семь частей и сделала большинство пропорций в книге кратными семи (важна также троичность и число девять). Пространство, которое она таким образом моделировала, как нам представляется, должно было как-то ассоциироваться с «семью холмами» Москвы как одного из воплощений вечного «Града». Заметим также, что четыре цикла не только отсылают к символике «креста», но и содержат в себе в скрытом виде идею скрытой четверки персонажей: Москва — метонимия самой Цветаевой, остальные — ее «современники», как в одноименной книге (ср. также стихотворение «Два в квадрате» в «Вечернем альбоме»). При этом два женских персонажа уравниваются

двумя мужскими, но Блок и Ахматова присутствуют явно, а Цветаева и Плугер-Сарна — завуалированно.

Книга «Разлука» (1922) — миниатюрное издание, построенное из одноименного цикла и поэмы «На красном коне». В принципе, даже на таком ограниченном пространстве Цветаева умудряется выдержать свои основные правила композиции. Обращенная к бессмертному Гению поэма оказывается девятым текстом и содержит 9 частей. Такая заикленность на числе девять почти наверняка отсылает к символическим «девяткам» Данте и фактальным принципам построения его главной поэмы. Как в «Разлуке», так и в «На красном коне» отчетливо выражено стремление героини попасть в мир иной.

Книга «Стихи к Блоку» (1922) объединяет почти все стихотворения Цветаевой, обращенные к старшему поэту, за исключением цикла «Вифлеем», и состоит из 21 стихотворения. Думается, причина ограничений была не забывчивость, а желание, чтобы композиция была кратна трем (Троица) и семи (ассоциации: семь дней творения, семь небес, радуга, лира и т. п.). Внешне она двухчастна («Стихи к Блоку 1916–1921 г.»; «Подруга»), но первый раздел разбит на две части, образуя нисходящую градацию: 9–7–5 стихотворений.

Последняя ярчайшая декларация «нумерологии» Цветаевой — сборник «Психея. Романтика» (1923), состоящий из 12 частей, циклов, поэмы «На красном коне» и подборки стихов дочери, имеющей одноименное с книгой название «Психея». Разделы не нумерованы, тексты не только не нумерованы, но и не представлены в Перечне, замыкающем книгу. Однако Цветаева сочла нужным указать количество стихотворений в каждом разделе.

Первые три имели одинаковое число 11. Они очевидно составляли группу, в сумме образующую 33 стихотворения (как в дебютных книгах Валерия Брюсова и Сергея Есенина). Очевидно, что и остальная часть книги тематически распадается на группы по 3 части, а их суммарный объем значим: 12–24–36 единиц (в случае с поэмой число частей — 9 — завуалированный элемент; в современных изданиях графическое членение поэмы часто игнорируется, хотя ее 9-частность сохранялась Цветаевой во всех редакциях).

Тематическая последовательность групп определяется такими дифференциальными признаками, как референциальный хронотоп, гендер и род деятельности:

Первая триада: женский пол, древняя Греция, поэзия.

Вторая триада: мужской пол, древняя Палестина, пророчество.

Третья триада: мужчины и женщины, романтическая Европа, страсть.

Четвертая триада: вне пола, вечность, духовное восхождение.

Очевидно, что так описывался путь души — Психеи, с которой ассоциировалась 11-летняя дочь Ариадна. Со стихов к ней книга начиналась, ее стихами она заканчивалась.

Сложная структура сборника «Ремесло» (1923) нами еще удовлетворительно не проанализирована, но, как показал анализ Татьяны Геворкян, книга «После России» (1928) также несет на себе все признаки названных приемов, несмотря на внешне хронологический характер построения [Геворкян]. В случае с так называемым Сборником 40-го года мы подобных выкладок сделать не можем, и не исключено, что здесь Цветаева, наконец, освободилась от «дурацкого занятия» — подсчитывания. Настораживает, однако, то, что при составлении книги она взяла из последнего сборника «После России» ровно 100 стихотворений. Была ли в этом какая-то наполеоновская бравада («сто дней»), нам пока неясно.

Очевидно только одно: ни в одном из случаев подсчитыванием работа над композицией никогда не ограничивалась. Более того, сами эти пропорции только уточнялись Цветаевой, а не задавались изначально. То есть речь никогда не шла о том, чтобы написать какое-то заранее определенное число стихотворений. Но Цветаева могла что-то не включить, переставить, разбить на составляющие части или объединить (например, в «Стихах к дочери» 11 стихотворений, обозначенных в Перечне, условны, потому что один из текстов является мини-циклом). Видимо, составление книги напоминало для нее своеобразное «раскладывание пасьянса», своего рода гадание с неопределенным итоговым результатом.

Так же, как в стихах Цветаевой отнюдь не размер диктовал содержание, так и в книгах ее не числовые пропорции его определяли;

но определенная корреляция устанавливалась и в том и в другом случае. Своего рода «выправление чуда на число» и в обратную сторону происходило, и во многом определяло цветаевское мышление. Это, в частности, видно на таком примере, как поэма «Попытка комнаты» (1926). Вся она построена на воображаемом усилии представить шестигранную коробку помещения для свидания. Попытка, конечно, была изначально обречена на неудачу, хотя бы потому, что в идеальной «комнате» для свидания поэтов должно быть семь граней.

ЦВЕТАЕВА И ШТЕЙНЕР: ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ОДНОЙ КНИГИ⁹⁴

В 1996 году увидела свет книжечка Татьяны Кузнецовой «Цветаева и Штейнер: Поэт в свете антропософии» [Кузнецова]. Многие, взявшие ее в руки, были разочарованы: в книге, действительно, говорилось о Цветаевой в свете антропософии. Такая постановка вопроса озадачила тех, кто не осознавал разницы между подходом антропософским и филологическим и ждал от книги анализа цветаевской рецепции идей Штейнера (об обратном влиянии говорить не приходится)⁹⁵. Татьяна Кузнецова мало интересуется подтекстами — ее привлекает духовная типология. Поэтому параллели, указанные ею, представляются филологу произвольными и требующими вторичного пересмотра уже в свете филологии. Работа эта была бы небесполезна, но задачи настоящей статьи более скромные: указать на ряд идей и образов, трактовка которых с привлечением штейнерианского подтекста становится яснее или полнее. Первый случай, избранный нами, — самый очевидный и доказывает, что сама постановка проблемы возможна, два других — более гипотетические, но и более интересные, так как затрагивают вещи малоисследованные.

КОНТЕКСТ. Но прежде чем мы перейдем к рассмотрению этих параллелей, коснемся некоторых биографических обстоятельств. Здесь надо отдать должное и вводной части книги Татьяны Кузнецовой. В ней достаточно полно очерчен круг русских антропософов, близких Цветаевой, и компактно изложены факты, свидетельствующие об интересе Цветаевой к Штейнеру, известные на момент выхода книги. С тех пор, однако, в печати появились сводные тетради

⁹⁴ Впервые опубликовано: Войтехович Р. Цветаева и Штейнер: заметки на полях одной книги // Реальность и Субъект: Игра в пространстве смыслов. 2002. № 3. Т. 6. С. 94–98 [Войтехович 2002б].

⁹⁵ Между тем Цветаева показана в книге Кузнецовой не столько младшей современницей Штейнера и потенциальным реципиентом его идей, сколько конгениальным ему феноменом.

и записные книжки Цветаевой, которые проливают дополнительный свет на историю ее отношения к Штейнеру и заставляют пересмотреть старые представления об интеллектуальной биографии поэта в целом.

Теперь стало ясно, что Цветаева читала Штейнера уже в 1917 г., то есть задолго до того, как впервые увидела его в Праге в 1923 г. Известны стали и непосредственные впечатления Цветаевой как от чтения Штейнера, так и от лекции, прослушанной в Праге 30 апреля 1923 года⁹⁶. Они мало отличаются друг от друга и от характеристики, данной в статье «Живое о живом»: «<...> сам Рудольф Штейнер — своя собственная тайна (тайна собственной силы), не оставшаяся у Штейнера ни в писаниях, ни в учениках <...>» [СС: 4, 191]. Правда, высказанное Цветаевой «наедине с самим собой» отмечено большей эмоциональностью.

По поводу прочитанного Цветаева пишет с явным раздражением: «Почему Штейнер, если он ясновидящий, не видит, как скучны его произведения?» [НЗК: 1, 152]. О том, с какими чувствами Цветаева слушала лекцию Штейнера, свидетельствуют записки к мужу: «1) Как в церкви! 2) Посрамляет естеств<енные> науки. 3) Скоро уйдем. 4) Совсем *не постарел* с 1919 г.». На жалобный ответ мужа следует записка: «Терпи. Накормлю яичницей». Ясновидение Штейнера в очередной раз подвергается сомнению: «Если Шт<ейнер> не чувствует, что я (Психея!!!) в зале — он не ясновидящий» [Там же: 2, 284], и т. д. Это напоминает реакцию на книгу Э. Роде «Психея: культ души и вера в бессмертие у греков», о которой Цветаева долго мечтала, а получив, написала, что Психея из этой книги «отлетела» [СС: 6, 702].

Что раздражало Цветаеву в Штейнере, совершенно понятно, — именно то, что привлекало к нему и продолжает привлекать многочисленных сторонников оккультизма: соединение мистических «знаний» с пафосом «научности», стремление доказать с помощью данных науки, что «чудо есть» (из стихотворного послания

⁹⁶ Теперь уже стало окончательно ясно, что Цветаева слушала лекцию «Человеческое развитие и человеческое воспитание в свете антропософии», а не состоявшуюся 27 апреля «Вечность души в свете антропософии».

М. Волошина юной Цветаевой)⁹⁷. Однако научность оккультизма, как правило, стоит в оппозиции к рациональным и материалистическим теориям своей эпохи, привлекая на свою сторону отсеянные прогрессом концепции. Так, Штейнер утверждал, что в духовном плане система Птолемея вернее системы Коперника и не человек произошел от обезьяны, а обезьяна от человека (за подробностями отсылаю к записи лекции «Геккель, мировые загадки и теософия» и другим работам Штейнера [Штейнер]).

Это же оттолкнуло в свое время Блаженного Августина от основателя манихейства⁹⁸. В пятой книге «Исповеди» Августина Цветаева могла прочитать:

Кто, однако, требовал, чтобы какой-то Мани писал об этих предметах? <...> Проповедовать мирское знание, даже хорошо себе известное, дело суетное; исповедовать Тебя — это благочестие. Сбившись как раз с этого пути, он много говорил по вопросам научным и был опровергнут настоящими знатоками. Ясно отсюда, каким могло быть его разумение в области менее доступной [Августин: 122].

Цветаеву влекла тайна «силы» Штейнера, а в учении его она ничего оригинального и интересного не находила. Так и у Гёте Цветаевой «мешало» его учение о цвете [НЗК: 1, 435]. И дело не только в том, что это учение расходилось с теорией Ньютона, — думается, и открытие межчелюстной кости (бесспорное достижение Гёте в науке) не вызывало в Цветаевой восторга, ведь «силу» его Цветаева видела в другом.

Вообще, все, что относится к жизни души (Психеи), волновало и притягивало ее. Пережив разочарование в религиозных истинах в пору юности, о чем недвусмысленно свидетельствует одно из писем к В. В. Розанову («...я совсем не верю в существование Бога и загробной жизни» — из письма от 7 марта 1914 г. [СС: 4, 120]). Цветаева искала возможности их чем-то заменить⁹⁹. Она тоже искала

⁹⁷ Речь идет о принципиальных разногласиях. На поверхности же могут быть жалобы на «скуку», на «элементарность» пропаганды антропософии и пр. [НЗК: 2, 284].

⁹⁸ Цветаева читала «Исповедь» Бл. Августина летом 1919 г. во французском переводе [НЗК: 1, 366].

⁹⁹ Эстетика и обрядность Православия продолжали сохранять для нее свою ценность, но религиозность Цветаевой не следует преувеличивать.

доказательства того, что «чудо есть», но не научного, а практического, — так сказать, доказательства «от Фомы». Известно, что Цветаева читала немецких мистиков, Гете, Якоба Бёме, возможно, «Славянскую книгу Еноха Праведного» (предположение Вяч. Вс. Иванова), романы «Огненный ангел» Брюсова, «Графиня Рудольфштадт» Жорж Санд и «Записки врача (Жозеф Бальзамо)» Дюма, живописующие деятельность тайных обществ, великих алхимиков и магнетизеров.

На фоне этого айсберга, о котором мы можем судить только по его видимой части, сочинения Штейнера представлялись Цветаевой лишь вялым пересказом. К тому же, она, видимо, искала в Штейнере способностей великого Калиостро¹⁰⁰, действие «силы» которого красочно и детально описано в серии романов Дюма, посвященных эпохе Великой французской революции («Жозеф Бальзамо (Записки врача)», «Ожерелье королевы» и др.). В проекции на Калиостро видится нам и смысл замечания Цветаевой о том, что Штейнер должен видеть «Психею» в зале. Калиостро сам не видел сквозь время и пространство — это делала находящаяся в его подчинении душа (Психея); но Калиостро всегда безошибочно находил эту душу.

После всего сказанного может показаться, что поиск антропософского подтекста у Цветаевой — дело бесперспективное. Это не так. Цветаева все же была знакома с антропософией в изложении своих друзей и знакомых. Не случайно она писала, что «многих штейнерианцев и нескольких магов знала» [СС: 4, 191]. Возможно, Штейнер потому и казался Цветаевой скучен, что с «элементарной пропагандой антропософии» [НЗК: 2, 284] она познакомилась до непосредственной встречи с текстами и личностью Штейнера.

Штейнер занимал свое место в широком интеллектуально-художественном контексте, в котором рождалось цветаевское творчество. Тексты Штейнера полезно изучать хотя бы как аккумуляцию

¹⁰⁰ Заметим мимоходом, что если Цветаева не нашла в жизни своего «Калиостро», то ее сестре, Анастасии Цветаевой, повезло гораздо больше — она была близко знакома с Б. М. Зубакиным, «нарекшимся розенкрейцером высших степеней посвящения и организовавшим какое-то подобие розенкрейцерской ложи» [Богомолов: 16].

популярных для своего времени оккультных идей, с которыми Цветаева могла познакомиться и через другое посредничество. Поэтому регистрация переключек в системах образов Штейнера и Цветаевой безусловно полезна и поможет в дальнейшем восстановить детальную картину знаний Цветаевой об оккультных предметах.

1. СЕМЬ НЕБЕС. Рассмотрим теперь первый пример переключки антропософского дискурса и содержания цветаевской поэзии — модель семи небес в «Поэме воздуха». На нее в свое время указал Вяч. Вс. Иванов в краткой, но содержательной заметке [Иванов 2000], основная гипотеза которой связана с предположением о влиянии на цветаевскую модель «Славянской книги Еноха Праведного», где описывается странствие Еноха через семь воздушных. Связь с Цветаевой подтверждается тем, что небеса в «Книге Еноха» названы «воздухами», и тем, что их семь.

К сожалению, о знакомстве Цветаевой с «Книгой Еноха» ничего не известно. Зато известно, что Цветаева читала «Сад Эпикура» Анатоля Франса¹⁰¹, где на первой странице описывается модель небес, состоящая из двенадцати «сфер». Встречаются модели, состоящие из девяти и другого количества воздушных, число семь не выделяется частотностью. Не вызывает также сомнения знакомство Цветаевой со стихотворением Гумилева «Душа и тело», где число семь характеризует образ растущего сквозь вселенные бога:

Ужели вам допрашивать меня, <...>
Меня, кто, словно древо Игдразиль,
Пророс главою семью семь вселенных
И для очей которого, как пыль,
Поля земные и поля блаженных? [Гумилев: 314].

— едва ли древо Игдразиль не источник «баобаба» из «Поэмы воздуха».

При ближайшем рассмотрении роль мистической интерпретации числа семь представляется более весомой, а влияние «Книги Еноха» факультативным, если оно даже имело место. О мистике числа семь Иванов пишет осторожно: «...кажется возможным,

¹⁰¹ См. об этом третью часть нашей статьи [Войтехович 2001].

что <...> она познакомилась с идеями антропософии Р. Штейнера, для которого *семь* (в связи с символикой металлов и планет) лежало в основе понимания человека и мира» [Иванов 2000].

В действительности, символика числа семь у Штейнера не ограничивается областью металлов и планет, что не может не бросаться в глаза даже совершенно стороннему наблюдателю, каким и была Цветаева. Числом семь у Штейнера измеряется *почти все*. Показательна отповедь недоброжелателям, критиковавшим архитектуру Гётеанума, театра и штаб-квартиры международного антропософского движения:

Были также люди, говорившие, что раз мы поставили семь колонн, видите ли, семь колонн с каждой стороны в главном помещении, то мы все являемся очень суеверным обществом; ибо мы верим в мистическое число семь.

Конечно, можно считать суеверным и того, кто видит семь цветов в радуге. Следовало бы, собственно, назвать суеверной и природу, виновницу этого [Штейнер: 383–384].

Убедительно, пока речь идет только о колоннах. Но вот о молитве «Отче наш»:

<...> и как свет являет себя в мире в семи красках, а звук в семи нотах, так и семирично восходящая к Богу человеческая жизнь выражается в семи различных чувствах возвышения, относящейся к семичленной природе человека, в семи прошениях молитвы «Отче наш» [Там же: 300].

Из лекции об Апокалипсисе:

Книга с семью печатями будет раскрыта. Седьмая великая эпоха земли наступит. Придет седьмая, великая победительная коренная раса Земли. Таким образом, семь цивилизаций осуществят то, что было сокрыто в человеке, — книге о семи печатях, о которой говорится в Апокалипсисе [Там же: 254].

Лекция «О тайне смерти» начинается следующим образом:

Существует семь тайн жизни, о которых до самого последнего времени никогда не говорилось нигде, за исключением оккультных братств. <...>

1. Тайна бездны.
2. Тайна чисел (которую можно познать в учении Пифагора).

3. Тайна алхимии (раскрывается в эзотерике Парацельса и Якоба Бёме).

4. Тайна смерти <...>.

5. Тайна зла.

6. Тайна Логоса.

7. Тайна божественной благодати (самая оккультная из всех тайн) [Штейнер: 240].

Из лекции «Логос и человек»:

Каждое из семи состояний сознания проходит через *семь* царств: через три элементарные, через минеральное, растительное, животное, человеческое; каждое царство проходит через семь состояний формы (глобусов), следовательно $7 \times 7 \times 7 = 343$ метаморфозы, через которые проходит человек [Там же: 224].

Такое отношение Штейнера к семантике числа «семь» объясняет то всеобъемлющее значение, которое приписано ему в «Поэме воздуха»:

Семь — пласты и зыби!
Семь — heilige Sieben!
Семь в основе лиры,
Семь в основе мира.
Раз основа лиры —
Семь, основа мира —
Лирика. <...> [CC: 3, 143].

Для этого отрывка актуальна и связь с темой числа «семь» в переписке с Р.-М. Рильке, но Рильке и сам ассоциировался у Цветаевой со Штейнером: не случайно Штейнер и Рильке возникли вместе в одном сне Цветаевой, о котором она писала Пастернаку по смерти Рильке. Штейнер и Рильке, как носители «силы» и «знания», представлялись Цветаевой, видимо, сопоставимыми величинами. Говорят и о пифагорейской традиции, но это верно тоже только через преломление в штейнерианстве (пифагорейцы насчитывали больше «сфер»). Важен и русский паремиологический контекст, но в переписку с Рильке он попал только благодаря совпадению с мистической интерпретацией, усмотренной в словах Рильке.

Выявление штейнерианского подтекста в случае символики числа семь в «Поэме воздуха» интересно нам не только само по

себе, но и как опыт, который с очевидностью доказывает возможность и необходимость изучения антропософского контекста в случае Цветаевой (до сих пор эта область оставалась в небрежении или вызывала к жизни исследования принципиально иного толка) и делает более убедительными две другие параллели, которые мы рассматриваем ниже.

2. СИВИЛЛА. Еще один образ, получающий дополнительное объяснение в контексте сочинений Штейнера, — это Сивилла из одноименного цикла 1922–1923 гг. Как и все наиболее важные образы и символы Цветаевой, Сивилла имеет не один, а целую сеть источников. Образ этот сложен и загадочен¹⁰². Загадку, в частности, представляет то, что Сивилла — мать и дева одновременно (то есть соотносится с Девой Марией). Это откликается и в других текстах, связанных с Сивиллой. Высказывалось предположение, что речь идет о Тибуртинской Сивилле, предсказавшей Цезарю Августу рождение младенца Христа [Уфимцева] (это один из популярных сюжетов в живописи). Но цветаевская сивилла не предсказывает, а *вынашивает* дитя.

Правда, есть очень важная особенность: дитя цветаевской сивиллы — дитя ее духа, а не плоти. Так Цветаева «усыновляет» актеров студии Вахтангова и критика Бахраха, скала усыновляет Ромула в цикле «Час души», неназванная «сивилла» носит под шалью Будущее в цикле «Под шалью»¹⁰³.

Прецедент совмещения в одном контексте образов матери и Сивиллы есть в любимом Цветаевой романе Жорж Санд «Графиня Рудольштадт». Здесь мать Альберта Рудольштадта, мужа главной героини, инсценирует свою смерть и становится во главе могущественного ордена Невидимых. Она незаметно участвует в воспитании своего сына, на которого Невидимые возлагают большие надежды. Сначала в тексте она сравнивается с Сивиллой, а затем именуется Сивиллой по преимуществу. Может быть это подтекст к стихотворению «Друзья мои, родное триединство!..»:

¹⁰² О «темноте» как средстве цветаевской поэтики см. нашу статью [Войтехович 2001a].

¹⁰³ См. подробнее в нашей статье [Войтехович 2000].

Я слушаю вас с нежностью и грустью,
Как древняя Сивилла — и Жорж Занд [СС: 1, 460].

Но главная Сивилла Цветаевой другая, образ Графини Рудольштадт-матери, как и образ Тибуртинской Сивиллы, только удобряет для него почву:

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.
Все птицы вымерли, но Бог вошел.

Сивилла: выпита, сивилла: сушь.
Все жилы высохли: ревностен муж!

Сивилла: выбыла, сивилла: зев
Доли и гибели! — древо меж дев.

Державным деревом в лесу нагом —
Сначала деревом шумел огонь.

Потом, под веками — в разбег, врасплох,
Сухими реками взметнулся Бог.

И вдруг, отчаявшись искать извне:
Сердцем и голосом упав: во мне!

Сивилла: вещая! Сивилла: свод!
Так Благовещенье свершилось в тот
Час нестареющий, так в седость трав
Бренная девственность, пещерой став
Дивному голосу...

— так в звездный вихрь

Сивилла: выбывшая из живых [Там же: 2, 135–136].

Объяснение этому образу мы находим в статье Штейнера «“Фауст” Гёте как изображение его эзотерического мировоззрения», впервые опубликованной по-русски в 1907 г. [Штейнер: 422]. Не исключено, что эту работу Штейнера Цветаева и читала в 1917 г., поскольку Гете ее интересовал заведомо больше, чем любой современный «ясновидец». Штейнер анализирует монолог Фауста «Лес и пещера». Слова «И сам себя тогда я созерцаю / И вижу тайны духа моего» он сопровождает следующим комментарием:

В тайнах духа его раскрывается для Гёте перспектива его души. Эта перспектива не может уже замкнуться одним лишь внешним миром;

она раскрывается только, когда человек спускается в душу свою. <...> Он узнает, что внутри него звучат голоса, призванные также разрешить и все внешние мировые загадки. «Невозможное — здесь сбывается». Высший факт жизни, разделение на мужское и женское, становится ключом к загадке человека. Процесс познания становится жизненным процессом, процессом оплодотворения. Душа — в глубинах своих — является женщиной, которая, оплодотворяемая мировым духом, рождает высшее содержание жизни [Штейнер: 15–16].

В «Сивилле» Цветаевой мы наглядно видим процесс оплодотворения духом души и рождения «высшего содержания жизни». Собственно, цветаяевская Сивилла тем и примечательна, что изображена не со стороны, как Сивилла в стихах Бальмонта, Брюсова и др., а изнутри. В этом пассаже вообще много краеугольных для Цветаевой идей, имевших, впрочем, широкое хождение: душа — женщина (Психея), влечение полов — символ стремления души к познанию, звучащие внутри голоса призваны разрешить внешние мировые загадки.

3. ЛУНА. Последнее, о чем мы хотим сказать в настоящей работе, — это штейнерианский подтекст образа Луны в пьесах «романтического» цикла Цветаевой 1918–1919 гг. Луна в ряде ее текстов отчетливо связана с душой (Психеей), которая вообще у Цветаевой «лунатичка» (ср. «Луна — лунатику», 1923). Легко проследить магическую и оккультную линию в использовании мотива Луны у Цветаевой¹⁰⁴. В пьесах цикла «Романтика» 1918–1919 гг. мы находим сложную мифологическую символику, в которой Луна занимает одно из центральных мест.

В пьесах цикла «Романтика» реконструируется общий мета-сюжет: платонизированная версия мифа об Амуре и Психее¹⁰⁵. Особенно ярко это видно в сцене «Метель» и в диалогии о Казанове. Тут регулярно происходит метемпсихоз: Генриэтта исчезает, потом появляется во образе Девчонки, а затем «саламандры» Франциски.

¹⁰⁴ О теме луны у символистов (наиболее близкий к Цветаевой контекст) см. раздел X в книге О. Ханзена-Леве [Ханзен-Леве]. Трактровка, предложенная ученым, специфична и не может рассматриваться вне рамок его общей концепции, подбор же цитат имеет самостоятельную ценность.

¹⁰⁵ Подробнее об этом см. в нашей статье «Цветаева и Жулавский» [Войтехович 2002а].

Герои встречаются, разлучаются, ищут, забывают, вспоминают друг друга. Все это происходит как бы под управлением Луны, которая появляется в самые решительные моменты. Луна — как бы родина двух главных героев. Из монолога Князя Луны («Метель»):

Так же — головкой к плечу...
Так же над бездною темной
Плащ наклонился к плащу...
— Юная женщина, вспомни!

Крылья слетались на пир,
И расставались в лазури
Двое, низринутых в мир
Тою же бешеной бурей.

И потому — раньше всех —
Мой бубенец издали...
Это не сон и не грех,
Это последняя встреча [СС: 3, 371].

Кроме того, что «Луна» — родина разлученных «платоновых половин», символ гармоничного сочетания «мужского» и «женского» в человеке (у алхимиков, в психоанализе) или метафора бесполости / однополости как залога духовного роста (например, у Розанова в «Людах лунного света», где отношение к этому двойственное), Луна еще и родина людей в прямом смысле — по Штейнеру. Но у него она именуется «древняя Луна». Подробно об этом можно прочитать в лекции Штейнера «Эволюция Земли», прочитанной в Париже 11 июня 1906 г. [Штейнер: 227–234]. И как раз вместе с отделением Луны от Земли, по Штейнеру, и произошло разделение человека на два пола. Частным подтверждением актуальности этого контекста служит эпитет Франциски — «саламандра». Саламандра — дух, живущий в огне. Ср. у Штейнера:

На Земле человек дышит воздухом — газом. На Луне он дышал огнем. <...> Ранее, когда человек дышал не в воздухе, а в огненной атмосфере на Луне, он вдыхал *божественное из огня*. Отсюда оккультное предание о сынах Огня, духах Огня, управлявших людьми в начале [земной] человеческой эволюции. Позднее человек стал вдыхать *духовное* вместе с *воздухом* [Там же: 231].

Таким образом, в пьесах цикла «Романтика» отразилась идея Луны как «родины» современного человечества, память о которой доступна духовно одаренным «андрогинным» персонажам, к числу которых принадлежат Генриетта, Князь Луны и другие персонажи Цветаевой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. Мы рассмотрели три случая, когда антропософские идеи, как нам кажется, проясняют содержание цветаевских поэтических текстов. Четкой связи между ними нет, но эклектизм здесь естественное следствие как двойственного отношения к Штейнеру (Цветаеву притягивает миф о «тайновидце» и отталкивает сама теория, позитивная и положительная, но «посрамляющая» естественные науки), так и природы самого оккультного дискурса. Подобно Кузмину, Цветаева отчасти подражала «методу» оккультных наук, отчасти пользовалась багажом оккультных образов:

То, что в исследованиях самых различных ученых представало как логически выстроенная последовательность доказательств <...>, то в сочинениях оккультистов <...> становилось единым полем для создания собственного мифа, свободно использующего различные топосы и логики, прихотливым образом соединяя их в ассоциативные цепи. И для Кузмина <...> подобное отношение вполне могло представляться художественно плодотворным [Богомолов: 172].

Сказанное Н. А. Богомоловым о Кузмине можно отнести и к Цветаевой.

ОККУЛЬТНЫЕ МОТИВЫ У ЦВЕТАЕВОЙ: АСТРОЛОГИЯ¹⁰⁶

Настоящая работа продолжает линию, намеченную в предыдущей статье. Здесь мы рассмотрим вопрос о знакомстве Марины Цветаевой с астрологией и попытаемся описать функционирование астрологических мотивов в ее творчестве.

Астрологические мотивы входят в систему мотивов оккультно-мистических, и в творчестве Цветаевой они еще недостаточно изучены. Ни к одной из оккультно-мистических групп она, вероятнее всего, никогда не принадлежала (если не считать участия в собраниях «Мусагета»). Несмотря на это, она определенно претендовала на знание кружкового мистико-оккультного языка (прежде всего, антропософского) и на знакомство с базовыми понятиями соответствующих областей знания. Многие в цветаевских стихах 1920–1930-х годов было рассчитано на читателей, знакомых с популярными «эзотерическими» теориями, идеями и образными системами, с помощью которых поддерживалась атмосфера таинственности и экзальтации¹⁰⁷.

Не случайно целый ряд оккультно-мистических деятелей были поэтами. Высокая степень диффузности оккультных «учений», их эклектизм открывали широкие возможности для интуитивных интерпретаций той или иной «доктрины». Общим местом стало утверждение о близости поэтической практики к откровениям оккультных наук. Как показал Н. А. Богомолов на примере творчества Михаила Кузмина, поэты использовали эти откровения для создания собственных мифов (соответствующая цитата была приведена нами в конце предыдущей статьи [Богомолов: 172]).

¹⁰⁶ Впервые опубликовано: Войтехович Р. Оккультные мотивы у Цветаевой: Астрология // Лотмановский сборник, 3. М., 2004. С. 419–442 [Войтехович 2004].

¹⁰⁷ Ср. о «мудрецах» из «Мусагета»: «Их каждый миг — мучительный экстаз» [СС: 1, 97].

Символика имени

Именно такое отношение, как нам представляется, было свойственно и Цветаевой. Из копилки оккультных мифов и образов она брала то, что могло пойти «в дело» ее собственных поэтических построений, вовсе не заботясь о строгом следовании использованной системе, тем более что и сами системы являлись весьма подвижными. Для лирического поэта цветаевского типа серьезный интерес представляли возможности, которые давали для интерпретации собственного «Я» те или иные культурные коды.

Собственное «Я» поэта может осмысляться им в контекстах, связанных с уникальным набором атрибутов личности, таких как имя, время и место рождения и т. д. Имя открывает самые широкие возможности в этом плане. Способы развертывания семантики имени Цветаевой уже неоднократно описывались, но мы позволим себе еще раз очертить круг возможных ассоциаций, ориентируясь при этом на те, которые были реализованы.

Имя *Марина* было исключительно редким в поколении Цветаевой, гораздо более редким, чем имя ее старшей дочери *Ариадна*, и уже этим обращало на себя внимание. Оно вызывало ассоциации с другими *Маринами* и словом “*marina*” (морская). От первой ассоциации ветви расходились к польским мотивам — имя, распространенное в современной Польше, к русской истории — *Марина Мнишек*, к Пушкину — «*Борис Годунов*», к фольклору — *Маринка* из былин о *Добрыне*. От второй — к мотивам итальянским — итальянское слово «*побережье*», натурфилософским — стихия *Воды*, и мифологическим — *нереида*, *наяда*, *Афродита Анадиомена*, *Царь-Девница*.

Уменьшительное *Маруся* связывало имя *Марина* с именем *Мария* и комплексом производных от него фольклорных, религиозных и оккультных ассоциаций — от народных сказок (*Марья Моревна* и т. п.) до библейского мифа о *Богоматери* (включая иконы) и хлыстовских интерпретаций этого образа. Не исключена и связь с рыцарским культом *Девы Марии*. Важны также паронимические сближения («*мрак*», «*морoka*» и т. п.).

Фамилия *Цветаева* могла раскрываться в связи с «цветом», «цветами» и «цветением», от которых ассоциации уводят к итальянским мотивам: мотив Флоренции в стихах Мандельштама; мотив «битвы цветов» в Нерви в «Доме у Старого Пимена». Отчество *Ивановна* могло быть соотнесено с рождением в день Иоанна Богослова и всей совокупностью вызываемых этой фигурой ассоциаций: пророк, любимый ученик Христа, евангелист-мистик и т. д.

Наложения ассоциаций связывали отдельные цепочки в «узлы», повышающие статус тех или иных ассоциированных мотивов. На этот каркас могли нанизываться и иные ассоциации, порожденные мифологизацией других индивидуальных атрибутов личности, в частности, данные хиромантии, астрологии и т. п. Выстраивалась некоторая система, довольно гибко реагирующая на контекст и в случае необходимости выдвигающая на первый план то одну, то другую свою сторону, позволяющую в этом контексте адаптироваться, т. е. обосновать свое отношение к данной ситуации тем или иным «на роду написанным» свойством своей натуры.

Цветаева об астрологии

На внимание Цветаевой к своему знаку Зодиака уже обращала внимание Гаухар Дюсембаева, отмечая параллель между автором и героиней пьесы «Приключение»:

Месяц рождения — сентябрь и его астрологический знак — Весы также подарены Цветаевой Генриетте:

Сентябрь — месяц
Мне вместо колыбели дал...
... — Весы [Дюсембаева: 52].

Действительно, это не случайное совпадение, в августе 1917 г. Цветаева записывает: «Безумье и благоразумье. Я восхитительно оправдала свой знак Весов. (Сентябрь.) Еще 16 л. обо мне <...> сказ<ал>: “Архив в хаосе”» [НЗК: 1, 175]¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Ср. «Мне не было 16ти лет — поэт Эллис, к<оторо>го Вы знаете по записям Белого — сказал обо мне: — Архив в хаосе» [НСТ: 194].

Насколько Цветаева была компетентна в данной области, могут показать дальнейшие исследования — высказывания ее на эту тему еще не собраны. Пока что мы вынуждены ограничиться отдельными примерами и некоторыми общими рассуждениями. Так, например, в 1934 г. Цветаева пишет В. Н. Муромцевой-Буниной о трагической гибели бельгийского короля:

В *Vi*¹⁰⁹ за месяц до его гибели было предсказание на 1934 астрологический год:

“Je vois le peuple belge triste et soucieux: la Belgique se sent frappée à la tête...”¹¹⁰

А когда подумаешь о его раздробленной *голове*.

То, что могло показаться иносказанием («глава государства»), оказалось самым точным видением (той головой, на которую — камень) [СС: 7, 267].

В письме к Н. П. Гронскому от 5 октября 1928 г. Цветаева пишет о своем планетном типе: «Вчера у меня был в гостях Товстолес, просидел на сундуке до сумерок, говорили о Балтике (оттуда) и черной магии. Оказывается, мы оба под знаком Сатурна, все приметы совпадают» [Гронский: 146].

Звездная книга

Других прямых указаний на интерес Цветаевой к астрологии мы не имеем. Тем не менее есть довольно весомые косвенные доказательства интереса к соответствующей области знаний. Устойчивой темой поэзии Цветаевой является тема природного символизма, частной манифестацией которой является образ вселенной-книги. Например, мир может читаться как учебник любви, — это снижение традиционной темы поэта-пророка, умеющего читать «книгу природы»:

В гибельном фолианте
Нету соблазна для
Женщины. — *Ars Amandi*
Женщине — вся земля [СС: 1, 244].

¹⁰⁹ Зрелище (*фр.*) — название журнала.

¹¹⁰ Я вижу бельгийский народ печальным и озабоченным: Бельгия чувствует себя пораженной в голову (*фр.*).

Но у Цветаевой есть и высокий вариант разработки этой темы — прежде всего стихи, объединенные образом Сивиллы и опирающиеся на традицию таких текстов, как «Пророк» Пушкина, «На смерть Гете» Баратынского и «Меня, во мраке и в пыли...» А. К. Толстого. Приведем пример из Баратынского (1832):

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна [Баратынский: 174].

Отметим противопоставление «речь – книга»: если явления наземной природы «говорят», то звездное небо — это «книга», то есть текст зафиксированный, неизменный. В поэзии Цветаевой начала 20-х гг. «звездная книжища» — «след плаща» Бога (см. цикл «Бог») ¹¹¹.

Словарь поэтического языка Цветаевой предоставляет достаточно материала для того, чтобы проследить развитие символической составляющей астральных образов (небо, звезды, планеты, созвездия и т. п.). Так, в одном из стихотворений весны 1920 г., обращенных к художнику и мистiku Н. Н. Вышеславцеву, возникает тема синхронности событий земных и небесных, эксплицированная мотивом «часов»:

Времени у нас часок.
Дальше — вечность друг без друга!
А в песочнице — песок —
Утечет! <...>
Ты на солнечных часах
Монастырских — вызнал время?
На небесных на весах —
Взвесил — час?
Для созвездий и для нас —

¹¹¹ След плаща Бога — свидетельство о Боге третьей степени удаленности: вместо Бога мы видим плащ (ср. с легендой о «Спасе Нерукотворном», «туринской плащанице»), вместо плаща — след. Как плащ являет Бога, так след являет плащ. Следовательно, звездное небо (след) есть явление звездного плаща Бога (ср. со звездным плащом Богородицы в «Каменном ангеле»).

Тот же час — один — над всеми.
 Не хочу, чтобы зачах —
 Этот час!
 Только маленький часок
 Я у Вечности украла.
 Только час — на
 Всю любовь [СС: 1, 523–524].

По всей видимости, выражение «небесные весы» не только символизирует высшую справедливость, но и подразумевает аллюзию на созвездие Весов.

Символика весов

Вообще образ «весов» у Цветаевой богат смысловыми связями с культурным контекстом. Несколько раз встречаются у нее реминисценции того места из книги пророка Даниила, где получает истолкование надпись на стене чертогов царя Валтасара:

В тот самый час вышли персты руки человеческой и писали против лампы на извести стены чертога царского, и царь видел кисть руки, которая писала. <...> И вот что начертано: мене, мене, текел, упарсин. Вот и значение слов: мене — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; Текел — ты взвешен на весах и найден очень легким; Перес — разделено царство твое и дано Мидянам и Персам (Даниил 5: 5–28).

В пьесе «Фортуна» герцог Лозэн говорит перед казнью:

Да, старый мир, мы на одном коне
 Влетели в пропасть, и одной веревкой
 Нам руки скрутят, и на сей стене
 Нам приговор один — тебе и мне:
 Что, взвешен быв, был найден слишком легким...
 [СС: 3, 406].

Лозэн — воплощение XVIII века, герой, оказавшийся «слишком легким»: он служил и королю, и народу, и уже за одно это обречен гибели, поскольку все легкое не вечно. Его любовные приключения — только зримое воплощение этой «легкости». Впрочем, верно и обратное: его политические «измены» — лишь следствие подчинения любовному императиву. Предреволюционный Париж — это,

конечно, «Вавилон», и библейская параллель здесь совершенно уместна. Тот же мотив появляется и в письмах к А. Г. Вишняку: «Я не преувеличиваю Вас в своей жизни — Вы легки даже на моих пристрастных (милосердных! неправедных!) весах» [НСТ: 92].

В лучах Венеры

Один из автобиографических мифов, созданных Цветаевой, — миф об «одноколыбельниках» («Как по тем донским боям...», 1921), связанный с мистификацией даты рождения своего мужа, С. Я. Эфрона. Цветаева не раз говорила, что они родились в один день — 26 сентября по ст. ст., хотя на самом деле Эфрон родился 29 сентября. Тем не менее, их объединял знак Весов, которым управляет, по одной из версий, планета Венера: «Луна, Сатурн и Юпитер считаются в классической астрологии управителями деканов Весов (в индийской и эзотерической астрологии — Венера, Сатурн и Меркурий)» [Саплин: 101]; «То, что в этом знаке господствует Венера, выдвигает на первый план эмоциональную сферу» [Обье: 77].

Вероятно, астрологический подтекст следует учитывать и при интерпретации цикла «Венера», написанного в самом начале знакомства Цветаевой с Эфроном в Коктебеле (18 мая 1911 г.):

1

В небо ручонками тянется,
Строит в песке купола...
Нежно вечерняя странница
В небо его позвала.
Пусть на земле увядание,
Над колыбелькою крест!
Мальчик ушел на свидание
С самую нежной из звезд.

2

Ах, недаром лучше хлеба
Жадным глазкам балаган.
Темнокудрый мальчуган,
Он недаром смотрит в небо!
По душе ему курган,

Воля, поле, даль без меры...
 Он рожден в лучах Венеры,
 Голубой звезды цыган [СС: 1, 157].

Место создания диптиха также кажется неслучайным. Имя М. А. Волошина представляется одним из ключевых при описании генезиса цветаевской астрологической образности.

Хиромантия и гороскоп Черубины де Габриак

Волошин разбирался в самых различных оккультных вопросах и увлекался мантикой (*греч.* искусство прорицания, гадания). Сохранилась одна из его записных книжек с подробными записями по астрологии и хиромантии. 22 декабря 1913 г. он наставлял в письме Е. Я. Эфрон:

Занятие хиромантией очень одобряю. <...> Я тебе книжку Папюса вышлю, когда будет оказия. Но тебе нужно познакомиться с Дебаролем. <...> Он самый серьезный. Но слишком подробен. Теорию нужно знать, но главное — практика и *умение* говорить. Если хочешь — я тебе дам летом несколько — не уроков — но мудрых наставлений и своего опыта. <...> А относительно знаков — это большая путаница. Единственное, что верно — это планетные типы — их надо уметь различать и комбинировать. Но постепенно вырабатывается *чувство* человека, что главное [НСИП: 29].

Умение «различать и комбинировать» планетные типы Волошин продемонстрировал в 1909 г. в статье «Гороскоп Черубины де Габриак», появившейся 15 ноября во втором номере «Аполлона»:

Сейчас мы стоим над колыбелью нового поэта. <...> У его изголовья положена веточка вереска, посвященного Сатурну, и пучок “capillaires”¹¹², называемых «Венерины слезки». <...>

Аполлон усыновляет нового поэта.

Нам, как Астрологу, состоящему при храме, поручено составить гороскоп Черубины де Габриак. Постараемся, следуя правилам царственной науки, установить его элементы.

¹¹² Папоротники (*фр.*). Имеется в виду, скорее всего, адиантум венерин волос (*фр.* capillaire de Montpellier).

Две планеты определяют индивидуальность этого поэта: мертвенно-бледный Сатурн и зеленая вечерняя звезда пастухов — Венера, которая в утренней своей ипостаси именуется Люцифером.

Их сочетание над колыбелью рождающегося говорит о характере обаятельном, страстном и трагическом. Венера — красота. Сатурн — рок. Венера раскрывает ослепительные сверкания любви: Сатурн чертит неотвратимый и скорбный путь жизни.

Венера свидетельствует о великодушии, приветливости и экспансивности; Сатурн сжимает их кольцом гордости, дает характеру замкнутость, которая может быть разорвана лишь страстным, всегда трагическим жестом.

«Линия Сатурна глубока» — говорит о себе Черубина де Габриак... «Но я сама избрала мрак агата, меня ведет по пламеням заката в созвездье Сна вечерняя рука. Наш узкий путь, наш трудный подвиг страсти заткала мглой и заревом тоска...».

<...> Это две звезды того созвездия, которое не восходит, а склоняется над ночным горизонтом европейской мысли и скоро перестанет быть видимым в наших широтах. Мы бы не хотели называть его именем «Романтизма», которое менее глубоко и слишком широко. Черубина де Габриак называет его «Созвездьем Сна». Оставим ему это имя [Волошин 1989: 515–516].

То, что в статье почти не говорится о Зодиаке, свидетельствует о том, что гороскоп этот преимущественно хиромантический. Однако, по условиям мистификации, Волошин не имел возможности изучать ладонь Черубины. Он писал свой «гороскоп», читая не по ладони, а по стихам. Оправдание этому заключается в самих основаниях оккультных представлений, согласно которым топография неба, ладоней человека и текст его жизни (стихи — только высшее ее проявление) совпадают в своих главных чертах:

Так, например, масонская космология рассматривала мир химических элементов, мир людей, мир космических тел и астральный мир как взаимно изоморфные пласты единого универсума [Лотман 1970: 60].

Цветаева пишет, что Волошин «подарил» ей Черубину:

Очередной подарок Макса, кроме Консуэлы, Жозефа Бальзамо и Мизераблей — не забыть восхитительной женской книги «Трагический зверинец» и прекрасного Аксёля — был подарок мне живой героини

и живого поэта, героини собственной поэмы: поэтессы Черубины де Габриак [СС: 4, 169].

Среди запомнившихся Цветаевой строк Черубины и четверостишие, процитированное в статье Волошина:

Из стихов ее помню только уцелевшие за двадцатилетие жизни и памяти — строки:

В небе вьется красный плащ, —
Я лица не увидала!

И еще:

Даже Ронсара сонеты
Не разомкнули мне грусть.
Все, что сказали поэты,
Знаю давно наизусть!

И — в ответ на какой-то букет:

И лик бесстыдных орхидей
Я ненавижу в светских лицах!

— образ ахматовский, удар — мой, стихи, написанные и до Ахматовой, и до меня <...>.

О, суждено ль, чтоб я узнала
Любовь и смерть в тринадцать лет!

— магически и естественно перекликающееся с моим:

Ты дал мне детство лучше сказки
И дай мне смерть — в семнадцать лет! [Там же: 172–173].

Все приведенные цитаты, а не только последнее двустишие, имеют параллели у Цветаевой, обменявшейся с Е. И. Дмитриевой письмами:

...я, под непосредственным ударом ее судьбы и стихов, сразу послала свои <...>. Помню узкий лиловый конверт с острым почерком и сильным запахом духов, Черубинины конверт и почерк, меня в моей рожденной простоте скорее оттолкнувшие, чем привлечшие. Ибо я-то <...> любила не гордую иностранку в хорах и на хорах жизни, а именно школьную учительницу Дмитриеву — с душой Черубины [Там же: 173].

Однако не следует думать, что имя и стихи Черубины были Цветаевой неизвестны до знакомства с Волошиным (1 декабря 1910 г. в «Мусагете»). В это трудно поверить, учитывая популярность журнала «Аполлон». По крайней мере, в декабре 1910 г. [Черубина: 324] Волошин получает от Дмитриевой записку следующего содержания:

«Макс, мне прислала свои стихи Марина Цветаева из Москвы — Вы, наверное, знаете, кто она; я бы хотела переслать ей это письмо <...> А Вам — с Н<овым> Годом. <...> Если ее адрес не знаете — напишите!» [Дмитриева: 229]. Скорее всего, Цветаева приблизительно в одно и то же время подарила экземпляр «Вечернего альбома» Волошину и послала другой в редакцию «Аполлона» Черубине де Габриак. Если Цветаева ценила стихи Черубины, она наверняка знала и статью Волошина о ней.

Цветаева, вероятно, узнала в стихах Черубины много «своего». Например, в разделе «Только тени» «Вечернего альбома» есть стихотворение, как будто вдохновленное образом Черубины:

Как простор наших горестных нив,
Вы окутаны грустной дымкой;
Вы живете для всех невидимкой,
Слишком много в груди схоронив.
В вас певучий и мерный отлив,
Не сродни вам с людьми поединки,
Вы живете, с кристалльностью льдинки
Бесконечную ласковость слив.
Я люблю в вас большие глаза,
Тонкий профиль задумчиво-четкий,
Ожерелье на шее, как четки,
Ваши речи — ни против, ни за...
Из страны утомленной луны
Вы спустились на тоненькой нитке.
Вы, как все самородные слитки,
Так невольно, так гордо скромны. <...>
Вы ж останетесь той, что теперь,
На огне затаенном сгорая...
Вы чисты, и далекого рая
Вам откроется светлая дверь! [СС: 1, 25–26].

Героиня, по-видимому, иностранка, о чем свидетельствует подчеркивание «наших нив». Слова: «Вы живете с кристалльностью льдинки / Бесконечную ласковость слив» — напоминают характеристику Волошина: «Венера свидетельствует о великодушии, приветливости и экспансивности; Сатурн сжимает их кольцом гордости, дает характеру замкнутость». На шее героини ожерелья, «как

четки», — атрибут католички Черубины. Стихотворение не датировано, его адресат неизвестен (возможно, это полутальянка Л. А. Тамбурер).

Более глубокое знакомство с Черубиной и статьей Волошина, возможно, вызвало отзвуки в «Волшебном фонаре». У Волошина: «Сознание ненужности своей мечты и своего изгнанничества часто звучит в ее стихах (“...И вновь одна в степях чужбины, и нет подобных мне вокруг...”»).

У Цветаевой «Ни здесь, ни там»:

Опять сияющим крестам
 Поют хвалу колокола.
 Я вся дрожу, я поняла,
 Они поют: «и здесь и там».
 <...>
 О, пусть сияющим крестам
 Поют хвалу колокола...
 Я слишком ясно поняла:
 «Ни здесь, ни там... Ни здесь, ни там»...
 [СС: 1, 123–124].

Волошин сравнивает Черубину с героиней «Акселя» Вилье де Лиль-Адана: «Все ласки других женщин не стоят моих жестокостей! Я самая мрачная из девушек» [Волошин 1989: 516]. Возможно, эти «жестокости» откликаются в стихах Цветаевой: «Я люблю такие игры, / Где надменны все и злы»¹¹³ [СС: 1, 136].

Под знаком Сатурна

Волошин пишет о «сатанинской гордости» рожденных под знаками Сатурна и Венеры. В самоописаниях Цветаевой гордость один из самых устойчивых компонентов: «Меж нами вечною стеной / Неумолимо встала — гордость» [СС: 1, 142]. Гордость, по-видимому,

¹¹³ Цветаевой, вероятнее всего, была известна и статья Волошина «Апофеоз мечты: Трагедия Вилье де Лиль-Адана “Аксель” и трагедия его собственной жизни» [Волошин 1989: 11–33], которая вышла в журнале «Аполлон» (1912. № 3/4) уже после публикации стихотворения в книге «Волшебный фонарь» (февр. 1912). Цветаева упоминает «прекрасного Акселя» среди подарков Волошина [СС: 4, 169, 210]; наверняка она была знакома с идеями этой статьи и до публикации.

приписывалась влиянию Сатурна, хотя «люциферианская» ипостась Венеры также ассоциируется с гордостью. В одном из писем 1930 г. Цветаева сообщает о том, что имя *Марина*, по мнению ученых, значит то же, что Афродита, о чем она и раньше знала [СС: 7, 359].

Но все же Венера-Афродита символизирует в первую очередь притяжение, слияние, тогда как Сатурн разделяет, устанавливает границу, предел. Он изображался с серпом или косой и часто выступал в качестве мужской аллегории Смерти; парой к нему является образ Хроноса-Кроноса, пожирающего своих детей: «Хронос должен пожирать своих детей» [Там же: 5, 111].

Астрологический извод сатурническая тема получила в первом сборнике Поля Верлена *“Poèmes saturniens”* («Сатурнические стихотворения», 1866). Название книги, как сообщает Ю. И. Ороховацкий, «подсказано строкой из бодлеровского стихотворения *“Épigraphe pour un Livre condamné”* “...Jette ce livre saturnien...”» [Verlaine: 286]. В посвящении к сборнику Верлен пишет:

Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci,
Crurent, et c'est un point encore mal éclairci,
Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres,
Et que chaque âme était liée à l'un des astres. <...>
Or ceux-là qui sont nés sous la signe SATURNE,
Fauve planète, chère aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne part de bile. <...>
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir, — en admettant que nous soyons mortels,
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une Influence maligne [Verlaine: 30].

Известны переводы этого стихотворения, сделанные Эллисом и Г. А. Шенгели. Цитируем второй:

Былые Мудрецы, что так достойны, зваться,
Все утверждали в чем досель не разобраться,
Что в небе благ и бед сияют письмена,
Что каждая душа звезде подчинена. <...>
И те, кто под лучом САТУРНА был рожден,
Светила рыжего, что любо некромантам,

Отмечены меж всех, по древним фолиантам,
 Печатью Желчности и вяньем Беды. <...>
 Так Сатурнисты все должны, в мечте о чуде,
 Страдать и умирать (коль вправду смертны люди):
 Их жизнь до черточки расчерчена у всех
 Холодной логикой Влияний злобных тех [Верлен 1988: 53].

По Дебарролю, «Сатурнова линия есть предопределение, судьба, рок» [Дебарроль: 291]. Так, стихотворение Черубины «Золотая ветвь» представляет собой, по мнению М. Л. Гаспарова, «объяснение поэтессы в любви к ее учителю М. Волошину, с которым души у них родственны, но разделены *линией Сатурна*» [Гаспаров 1993: 192]:

Вписала нас в единых начертаньях
 В узор Судьбы единая тоска;
 Но я одна, одна в моих исканьях,
 И линия Сатурна глубока... [Черубина: 69].

По-видимому, Цветаева также находила в себе черты рожденных под знаками Сатурна и Венеры. И это не удивительно, на определенном уровне абстракции Венера и Сатурн являются манифестацией самой базовой оппозиции — жизнь и смерть, охватывающей все разнообразие природных явлений.

Двойственность: Сатурн vs. Венера

В соответствии с этим декларируется двойственность лирической героини, впервые отчетливо прозвучавшая в стихах 1913 г. «Уж сколько их упало в эту бездну...» и «Быть нежной, бешеной и шумной...»:

<Венера> За всю мою безудержную нежность,
 <Сатурн> И слишком гордый вид [СС: 1, 191].
 <Венера> Быть нежной, бешеной и шумной <...>
 <Сатурн> Стать тем, что никому не мило,
 — О, стать как лед! — [Там же: 192].

Отметим, что оба стихотворения написаны в декабре в Феодосии, куда наезжал Волошин, участвовавший в совместных выступлениях с Цветаевой.

Среди «запомнившихся» Цветаевой стихов Черубины мы отметили четверостишие из «Я — в истомляющей ссылке...», процитированное в статье Волошина (1909):

Даже Ронсара сонеты
Не разомкнули мне грусть,
Все, что сказали поэты,
Знаю давно наизусть [Черубина: 72].

Примечательно, что оно откликается рифмой «грусть — наизусть» именно в том стихотворении Цветаевой, которым она иллюстрировала соответствие своего характера известному ей значению знака Весов: «Безумье и благоразумье. Я восхитительно оправдала свой знак Весов». Правда, запись сделана позже, чем стихотворение (3 января 1915 г.), и нет уверенности в том, что оно писалось с учетом личного гороскопа. Вероятнее обратное, судя по тому, что о «жажде всех дорог» писалось уже в ранней «Молитве» (1909), с которой это стихотворение сближают и жанровые характеристики: оно приурочено к новому 1915 г., так же как «Молитва» была приурочена к семнадцатилетию:

Безумье — и благоразумье,
Позор — и честь,
Все, что наводит на раздумье,
Все слишком есть —
Во мне. — Все каторжные страсти
Свились в одну! —
Так в волосах моих — все масти
Ведут войну!
Я знаю весь любовный шепот,
— Ах, наизусть! —
— Мой двадцатидвухлетний опыт —
Сплошная грусть!
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.
Лгу оттого, что по кладбищам
Трава растет,
Лгу оттого, что по кладбищам
Метель метет...
От скрипки — от автомобиля —
Шелков, огня...
От пытки, что не все любили
Одну меня!
От боли, что не я — невеста
У жениха...
От жеста и стиха — для жеста
И для стиха!
От нежного боа на шее...
И как могу
Не лгать, — раз голос мой нежнее,
Когда я лгу... [СС: 1, 233–234].

Характер героини определяет сочетание противоположностей, соединение всех видов побуждений-«страстей» (в том числе целомудрия), их одновременность (желание, чтобы «все любили одну меня») и столкновения между ними. Хаотическое их движение описывается как «война» или «игра». «Игра» строится на обмане — «лжи» — и реализуется как самоценное проявление во множестве форм: то как театрализованный «жест», то как поэтический вымысел («стихи»), то как музыкальная фантазия («виртуоз» — слово с музыкальными коннотациями).

Сама героиня оказывается «инструментом», откликающимся на малейшее воздействие извне. Это свойство не только ее души, но и физической природы: «Так в волосах моих все масти / Ведут войну!» Именно разнообразием мира и мотивируется непостоянство героя, его протезизм, на русской почве ассоциирующийся с Пушкиным¹¹⁴. Поэт откликается на явления единого, но контрастного мира: трава растет — метель метет, скрипка поет — автомобиль

¹¹⁴ Образ мифологического Протея, принимающего по желанию любой облик, не лишен и негативных коннотаций.

грохочет, шелк ласкает — огонь жжет. Но в разнообразии он видит и единое. Так, нежность находит он и в боа на шее, и в нежном голосе, и во «лжи», которая имеет, по-видимому, прямое отношение к апологии «обмана», инициированной Пушкиным в «Герое» (1830): «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман...» [Пушкин: 3, 190]¹¹⁵. Поэзию как прекрасную ложь трактовал еще Н. М. Карамзин, но Пушкин дал отточенную формулировку, ставшую хрестоматийной.

Характер Весов

По всей видимости, именно такой психологический портрет Цветаева связывала с образом Весов. Характер Весов традиционно истолковывается как колеблющийся между противоположными полюсами [Саплин: 101–102; Обье: 76–79]. Толкование знака двоятся: двуполюсность истолковывается то как «уравновешенность», то как внутренняя противоречивость, — в этом случае равновесие — только идеал, к которому стремятся зачастую «разбалансированные» (в том числе, и в моральном отношении) Весы.

Женщинам этого знака приписывается примесь «мужского», мужчинам — «женского» в характере¹¹⁶. В частности, женщинам приписывается «мужской ум», способность к поддержанию дискуссии и стремление оценить предмет со всех сторон, учитывая и положительные моменты, и отрицательные, способность к грубой физической работе и одновременно — женское обаяние и грациозность¹¹⁷. Цветаева находила в своем характере соответствие

¹¹⁵ Конечно, «ложь» цветаевского стихотворения преподносится скорее как женское лукавство, а не как «возвышающий обман» творчества, но это только продолжение линии эпатажа, присутствующей уже у Пушкина, — не случайно эта формулировка вызвала столько нареканий у В. С. Соловьева и др. [Соловьев 1991: 279–281]. «Ложь» здесь включает в себя и творчество, но героиня не отделяет творчество от других проявлений своей личности. Позднее Цветаева двояко отзывалась о «возвышающем обмане» в эссе «Пушкин и Пугачев» [СС: 5, 519, 521].

¹¹⁶ «Безумье — и благоразумье...» написано в период романа с Софьей Парнок. Видимо, двойственность подразумевает и сферу любовных отношений.

¹¹⁷ Ср. также иную мотивировку двойственности: «Обеим бабкам я вышла — внучка: / Чернорабочий — и белоручка!» [СС: 1, 507].

такому описанию и, по-видимому, отчасти сознательно культивировала в себе черты Весов. Вплоть до событий революции 1917 г. и последующей гражданской войны ей это вполне удавалось.

Примечательно, что Весы оказались в сочинениях Цветаевой в исключительном положении: никакие другие созвездия в известных нам текстах не встречаются, по крайней мере, «Словарь поэтического языка Марины Цветаевой» не дает сочетаний слова «созвездие» с названиями других знаков Зодиака [СПЯМЦ: 4 (1), 546]. Зато Весы встречаются и в «романтической» драматургии Цветаевой, и в стихах на смерть Софьи Евгеньевны Голлидэй, которая должна была в этих пьесах играть: «Были огромные очи: / Очи созвездья Весы...» [СС: 2, 344]¹¹⁸.

Статус Весов повышался еще и благодаря тому, что этот знак оказался вынесен в заглавие символистского журнала «Весы» (1904–1909), прилежным читателем которого, судя по всему, была Марина Цветаева [Цветаева А. 2002: 379]. На страницах «Весов» она могла прочесть то, что впоследствии называла «любимым»: романы «Огненный ангел» Брюсова и «Серебряный голубь» Андрея Белого, поэзию и прозу Гиппиус, Сологуба. Максимилиан Шик знакомил аудиторию журнала с творчеством Рильке и Гофманстала. Там же сотрудничал Эллис, первый поэт в жизни Цветаевой. Юной Цветаевой эстетизм и индивидуализм, проповедуемый «Весами», были ближе, чем религиозно-мистические искания «Золотого Руна». Небезынтересно и то, что журнал выходил в издательстве «Скорпион» и, по признанию его идейного вдохновителя Брюсова, был назван так именно потому, что Весы — ближайшее к Скорпиону зодиакальное созвездие.

Символика Весов в «Приключении» (1919)

Особую роль играет символ Весов в поэтике пьесы Цветаевой «Приключение»¹¹⁹. Не исключено, что и сам выбор сюжета для первой

¹¹⁸ В. И. Масловский обратил наше внимание на то, что это не имеет отношения к дню рождения Голлидэй (она родилась 1 декабря 1894 г.).

¹¹⁹ Это уже отмечалось: «Картина 3-я “Виолончель” — соединение музыкальной стихии Женственности с женственной сутью музыки — гармония бытия воплощается

пьесы о Казанове был продиктован знаменательным совпадением: ключевые моменты в истории отношений Казановы и его таинственной возлюбленной Генриэтты оказываются связаны с гостиницей «Весы». Здесь Казанова прощается со своей возлюбленной (IV картина) и позднее обнаруживает запись на оконном стекле: «Вы забудете и Генриэтту» (V картина). Эта фраза из мемуаров Казановы в оригинальном написании (“Vous oublierez aussi Henriette...”) была вынесена Цветаевой в эпиграф пьесы. Примечательно, что действие «Приключения» связано с двумя гостиницами, но название Цветаева дает только в одном случае. Приводим роспись мест и времени действия из авторской преамбулы:

I картина — комната гостиницы в Чезене

II картина — та же комната гостиницы

III картина — загородная вилла в Парме

IV картина — комната гостиницы «Весы» в другом итальянском городе¹²⁰

V картина — та же комната гостиницы, 13 лет спустя [СС: 3, 458].

Оккультные и специально астрологические мотивы маркированы в пьесе как особо значимые. Экспозиция пьесы дана глазами Генриэтты, переодетой в «гусара Анри». Казанова, «буйно разметавшись, спит на диване, под картой звездного неба», «на полу валяются книги», — обе эти ремарки далее откликаются в тексте, — в монологе Анри-Генриэтты, изучающей обстановку. На столе Казановы в числе прочих предметов находятся весы:

Что мы читаем? — Данте. — Ариост.

«Значенье звезд». — «Семь спутников скелета».

Был или нет — у Асмодея — хвост... <...>

Перо очинено... Весы... Печать...

А пишем, пишем! Полная корзина!

А, женский башмачок! Хотел бы знать,

в речах, в танце, в музыке и маркируется астробиологически: Генриетта рождена под знаком Весов. Отсюда следует изящный переход к 4-й картине, озаглавленной «Гостиница “Весы”», где, собственно и происходит развязка пьесы, переходящая в открытый финал» [Тихонов: 222].

¹²⁰ Справа за фигурной скобкой, объединяющей первые четыре строки: «1748 год» [СС: 3, 458].

Как в башмачке одном дошла... <...>
 Два женских имени за пять
 Секунд — и все чего-то шарит!
 Не весело, должно быть, спать
 С одною картой полушарий! [СС: 3, 459–460].

Подчеркнем, что речь идет не о земных полушариях, а о звездных (в данном случае с пародийным эротическим подтекстом¹²¹). Одновременно два полушария напоминают две чаши весов и символ вечности — «лежащую восьмерку». Таким образом, внимание к астрологическому и «духовидческому» контексту задано уже в самом начале. Весы, появившиеся на столе Казановы, затем откликаются в монологе Генриэтты:

Сентябрь-месяц
 Мне вместо колыбели дал
 (взглядывая в небо)
 — Весы.
 Мои ж часы, любезные друзья,
 Заведены часовщиком Спинозой [Там же: 481].

Под часами подразумевается, вернее всего, сердце, которое «ровно стучит». Незадолго до написания пьесы — в ноябре 1918 г. (в семитомнике ошибочно указан 1919 г.) — эта тема получила разработку в лирике:

Я счастлива жить образцово и просто:
 Как солнце — как маятник — как календарь. <...>
 Знать: Дух — мой сподвижник, и Дух — мой вожатый!
 Входить без доклада, как луч и как взгляд.
 Жить так, как пишу: образцово и сжато, —
 Как Бог повелел и друзья не велят [Там же: 1, 449].

Спиноза вводится не только как имя, характеризующее ученость Генриэтты, но и как философ, освободивший себя от рабства чувств и преодолевший дуализм Декарта¹²². Смысл фрагмента

¹²¹ Ср.: «Каждое облако в час дурной — / Грудью круглится» [СС: 2, 63].

¹²² В связи с восприятием Спинозы Цветаевой следует учитывать посредническую роль Гете: «Поэтической, образной и, конечно, совершенно свободной интерпретацией Спинозы становится все творчество Гете. <...> в его учении о “тождестве

в том, что натура Генриэтты двойственна: звезды определили ей быть непостоянной, но сердце ее подчинено разуму. В сцене расставания становится ясно, что сердце Генриэтты не настолько защищено от волнений, как ей казалось, и она осознает над собой власть Весов:

Бедные часы!
— И надо же, чтоб именно весы
Щиток гостиницы изображал, где встреча
Вечнейшая кончается навек,
Как тает снег...
(*Берясь за сердце.*)
Боюсь, что здесь навек
Покончено с законом равновесья! [СС: 3, 487].

Отметим характерное для Цветаевой паронимическое сближение «весы» – «встреча» – «вечность», создающее предпосылки для различных форм «соединения несоединимого». Внутренняя парадоксальность ситуации выражена восклицанием: «И надо же, чтоб именно весы...». Весы — образ, совмещающий в себе ритмы колебаний маятника и колыбели, — вечности и бренности, логики и чувства, порядка и хаоса. «Весы» не благоволят Генриэтте, рожденной под знаком Весов, и, как выясняется, не сулят равновесия, они выражают справедливость судьбы — «суд» неумолимого Рока, присутствие вечности (опять же, чаши весов и зрительно напоминают символ вечности), навечно лишая Генриэтту сердечного покоя.

Образ Генриэтты несомненно наделен автобиографическими чертами, и Цветаева прямо указывает на это в одной из дневниковых записей:

Бога и природы” и, следовательно, о божественности природы Гете прежде всего вычитывал драгоценное для него новое учение о человеческой индивидуальности. Номо liber Спинозы, человек совершенного, ясного самосознания, освобожденного от аффектов, страстей и заблуждений, представляет метафизическую обработку этой индивидуальности. <...> чем выше гений художника, тем более необходимым выражением природы является его творчество. Оно требует отречения от случайных прихотей, от поверхностного и смутного, чтобы не отрывать духовного взора от просященного и вечного. <...> Гете говорит о том, что должен был отречься от жизни, чтобы достигнуть бытия» [Чичерин: 77–78].

Я никогда не напишу гениального произведения <...> из-за моей *особенности*, я бы сказала какой-то причудливости всей моей природы. Выбери я напр<имер> вместо Казановы Троянскую войну — нет, и тогда Елена вышла бы Генриэттой, т. е. *мною*. <...> мой мир — настолько для меня соблазнительнее, что я лучше предпочитаю не быть гением, а писать о женщине XVIII в. в плаще — просто Плаще — себе [НЗК: 2, 39].

«Плащ» — такой же богатый образ и символ, как «весы»: он аскетически «прост» и «поверхностен», вьется на ветру, он может скрывать под собой и вечные тайны мироздания, и тайны «чисто женские»¹²³. Портрет Генриэтты во многом напоминает автопортрет 1915 г., рассмотренный выше, его основа — изменчивость и многоликость:

Слушайте, дружочек!
 Бог дивный мир свой сотворил в неделю.
 Женщина — сто миров. Единым духом —
 Как женщиной мне стать в единый день?
 Вчера гусар — при шпорах и при шпаге,
 Сегодня — кружевной атласный ангел,
 А завтра — может быть — как знать? Кто знает?!.
 [СС: 3, 467–468]¹²⁴.

Многоликость, таким образом, постулируется как «женское» свойство, противопоставленное божественному монизму, а сама «женщина» оказывается соперницей, если не антиподом Бога. Однако

¹²³ См. циклы «Плащ» (1918) и «Ученик» (1921).

¹²⁴ Ср. также:

Должно быть, мать
 Что ль у нее до времени скончалась,
 Иль просто колыбель ее качалась
 Под бурным небом, — словом, быть темна.
 Послушна как дитя, добра, умна,
 Старик Гораций ей слагал бы оды! —
 Но вдруг мужскую надевает моду,
 По окнам бродит, как сама Луна,
 Трезва за рюмкой, без вина — пьяна... <...>
 То в честь Платона составляет вирши,
 То — молнией в седло. — Куда? — Приказ!
 Жду час, жду два. — Влетает. <...> Дралась
 С польским временщиком — за командиршу! [СС: 3, 471–472].

Генриэтта не вполне женщина, она ею «становится», так и не успев ею «стать». Генриэтта — существо неопределенного пола¹²⁵, и в списке персонажей она указана с двумя именами — Анри-Генриэтта. Даже после разоблачения мнимого Анри, Казанова продолжает называть ее двумя именами, а также «мой мальчик». Поведение Анри отличается от поведения Генриэтты:

Все минет, все канет... Не все ли равно:

Пари — или нежность. Анри — Генриэтта [СС: 3, 463].

Героине «все равно», быть ли Анри или Генриэттой, но движущей силой Анри служит «пари» (азарт, конфликт), а движущей силой Генриэтты — «нежность» (любовь). Переход от одной «роли» к другой не всегда сопровождается внешней травестией, но меняет речевую и поведенческую маску, — отсюда ремарки, отмечающие эти переходы:

ГЕНРИЭТТА

(на секундочку Анри)

Как белый волк — и верный Казанова!

(По-другому)

Еще одно: <...> [Там же: 488].

Неоднократно намекается, что двуполость (бесполость) Генриэтты — признак того, что она — существо неземное:

КАЗАНОВА

Нет у тебя души!

ГЕНРИЭТТА

Должно быть — нет.

КАЗАНОВА

А в жилах — лунный свет.

ГЕНРИЭТТА

Быть может — да,

Быть может — нет.

КАЗАНОВА

Скажи мне на прощанье:

Бес или ангел ты?

¹²⁵ Подразумеваются вейнингеровские и розановские представления о колебаниях пола в человеке.

ГЕНРИЭТТА

Чужая тайна

Оставим это [СС: 3, 486].

Капитан, друг Анри-Генриэтты, называет ее «сие создание», что вызывает возмущение Казановы. По-видимому, слово «создание» — синоним слова «существо», которое часто появляется в записях Цветаевой о своей дочери, — так Аля называет и мать, и себя. Например, в мартовской записи 1919 г.: «Я — существо, Марина! Я знаю все вперед — и все назад» [НЗК: 1, 312].

В соответствии со знаком Весов, связанным со стихией Воздуха, Генриэтта — существо воздушное, потому она и вольна «как ветер». Вся первая картина «Капля масла» построена на обыгрывании сцены «Психея со светильником». Анри-Генриэтта капает горячим маслом на Казанову, выступающего здесь в роли Амура, после чего следует их знакомство. Последняя реплика Генриэтты в этой картине: «И помните о капле масла!» Таким образом, Генриэтта — Психея, душа, а душа традиционно связывается с дыханием и воздухом¹²⁶.

Вопрос Казановы о том, что привлекло к нему Генриэтту, вызывает ответ, навеянный текстом «импровизации» из пушкинских «Египетских ночей». «Черный» Казанова — «угол и уголь» [СС: 3, 458] — определенно проецируется на «арапа» из того же текста, Генриэтта же — на «деву», сердцу которой «нет закона»:

КАЗАНОВА

Как певуч

Ваш голос молодой... Но все же —

Зачем вы здесь?

Полоса луны.

ГУСАР

Зачем на ложе

Нисходит этот лунный луч?

КАЗАНОВА

Кто вы?

¹²⁶ Все знаки Зодиака классифицируются четырьмя стихиями, но в отношении Весов существует путаница: некоторые связывают этот знак со стихией Воздуха, другие — со стихией Воды [Саплин: 101–102; Обье: 76–79].

ГУСАР

Я — лунный луч. Вольна

Мне всякая дорога [СС: 3, 462].

Луна — основной символ Генриэтты. Изменчивость Луны — наглядная параллель символу Весов. В последней картине Казанова называет Луну: «Богородица всех измен!» [Там же: 495]¹²⁷. С образом Луны, как мы уже писали в предыдущей статье, связано и сравнение Генриэтты с Дианой. Сама «нежность» Генриэтты продиктована тем, что она воплощает собой любовь небесную¹²⁸ — Афродиту Уранию, о которой В. В. Розанов в книге «Люди лунного света» писал следующее:

По Платону — «простонародная Афродита» рождает детей, а Небесная Афродита, Афродита-Урания — бесплодна, но зато рождает образы, фантазии, философии, молитвы; т. е. это есть *Aphrodita Sodomica* в том особом слиянии сияний, как я здесь объясняю [Розанов: 270].

При этом, Генриэтта — «платонова родная половина» Казановы, его alter ego, и как бы зеркальное отображение. Казанова — «острый угол и уголь», Генриэтта — «лунный лед» [СС: 3, 458]. Казанова — земная половина, Генриэтта — небесная: «Как спутница Земли — Луна, / Я — вечный спутник Казановы» [Там же: 462]. В каком-то смысле этот тандем проецируется на традиционные пары: поэт и муза, поэт и гений, земная душа и ее небесный ангел-покровитель. Вместе они также представляют единство более высокого уровня, но с тем же характером Весов.

Примечательно, что во второй пьесе дилогии Казанова обручается с двойником Генриэтты — Франциской, которая также является «духом», но на этот раз огненным, — она «дитя и саламандра». На перстне, которым обручается Казанова с Франциской, изображен

¹²⁷ Переносное значение слова «богородица» санкционировано, вероятно, выражением «хлыстовская богородица».

¹²⁸ Ср.: «Но если здесь у вас заведено / Не в дверь ходить — могу уйти в окно» — реминисценция прутковского афоризма: «Гони любовь хоть в дверь, она влетит в окно» [Прутков: 146], который в свою очередь перефразирует пословицу, получившую хождение благодаря вольному переводу Н. М. Карамзиным заключительного двустишия басни Лафонтена «*La Chatte métamorphosée en femme*» («Кошка, превращенная в женщину»): «Гони природу в дверь — она влетит в окно!».

Меркурий¹²⁹, который также связан со стихией воздуха и подвижным началом в алхимии — ртутью [Пуассон: 105]. Кроме того, он — главный вестник и проводник душ, покровитель оккультных наук — Гермес Трисмегист:

ФРАНЦИСКА:

А кто это у вас в кольце?

КАЗАНОВА:

Меркурий.

Бог-покровитель всех воров — и мой [СС: 3, 561].

Одним из атрибутов Гермеса являются весы, которые могут быть истолкованы и в торговом (профанном) смысле, и в других смыслах, включая зодиакальный [Саплин: 101]. Небезразлично и то, что Меркурий почитался покровителем лжи.

Связь Весов со стихией Воздуха, по-видимому, мотивирует для Цветаевой проекцию Генриэтты на ряд утвержденных в культуре образов полудемонических и «стихийных» существ, таких как Ундина («Ундина» Жуковского — основополагающий текст в читательской биографии Цветаевой), в котором упоминание одного образа влечет за собой отсылку к другому, как в раннем стихотворении «Я сейчас лежу ничком...» (1913). В «Ундине» Жуковского-Фуке, как и в «Русалочке» Андерсена, водная нимфа лишена человеческой «души» и бессмертия до тех пор, пока не выйдет замуж за человека. Примечательно, что и в ней есть черты, сближающие ее с характеристиками Генриэтты: то она «впорхнула», «как что-то воздушное» [Жуковский: 2, 306], то «по рассказам вздорным» ее можно подумать, «что она к нам упала прямо с луны» [Там же: 310].

* * *

Таким образом, элементы разных оккультных дисциплин — астрологии, хиромантии, алхимии — оказываются взаимосвязаны и участвуют в формировании цветаевской поэтики, индивидуального мифа и лирических амплуа. Но значимость оккультных

¹²⁹ «Два серебряных перстня (перстень-печатка с изображением корабля, агатовая гемма с Гермесом в гладкой оправе, подарок ее отца) и обручальное кольцо — никогда не снимавшееся, не привлекали к рукам внимания» [Эфрон 1989: 34].

мотивов в творчестве Цветаевой не стоит преувеличивать. Характерно заявление в наброске письма к Е. Ланну, где Цветаева описала свой визит к знакомым Т. Ф. Скрыбиной:

Там были одни женщины, говорили про спиритизм — сомнамбулизм — (какая нелепость! <...> летящий стол, — *стол, который должен стоять!* <...> Бог прав, дав орлам крылья, а столам — ноги. *Не хочу* — наоборот!) [НЗК: 2, 229].

В то же время Цветаева претендовала на «спиритический» опыт в обход спиритизма. Так она трактовала свои сны:

Борис, разъясни мне <...> откуда это свободное уверенное движение в воздухе <...> Ведь — ни одного спиритического сеанса за жизнь (брезгую!), ни одного антропософского заседания, ни шприца кокаина, *ничего* [Пастернак 1990: 358]¹³⁰.

¹³⁰ Мы благодарим за обсуждение деталей работы Р. Д. Тименчика, коллег с цветаевского форума [Tsvetaeva] Е. А. Нестерову, Динни, Ольгу (О'Шума) и В. Ботеву, чья помощь была особенно значительна, а также редактора настоящего тома.

ВЕРХНЕЕ «ДО»: ГРАДАЦИЯ В ПОЭЗИИ ЦВЕТАЕВОЙ¹³¹

«Марина часто начинает стихотворение
с верхнего “до”», — говорила Анна Ахматова
[Бродский: 133].

В настоящей заметке мы рассмотрим один из типов тематической композиции стихотворений Цветаевой, который условно будем именовать *градиация с перипетией*.

1. Концепция М. Л. Гаспарова. Тематическая композиция цветаевской лирики — предмет малоисследованный. Начало его изучению положил М. Л. Гаспаров в статье «Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова» [Гаспаров 1992]. Позволим себе обширную цитату:

Вот первые попавшиеся примеры <...> «Глаза»:

Два зарева! — нет, зеркала!
Нет, два недуга!
Два серафических жезла,
Два черных круга... —

<...> как бы подыскивается наиболее адекватный образ. Стихотворение превращается в нанизывание ассоциаций по сходству, в бесконечный поиск выражения для невыразимого. Роман Jakobson писал, что метафора, ассоциация по сходству, является основой поэтического мышления, а метонимия <...> основой прозаического мышления; стихи зрелой Цветаевой становятся как бы концентратом такого поэтического мышления: <...> Ранние стихи Цветаевой, закругленные концовками, — писались с конца, <...> вспомним ее разговор с Кузминым: «Все ради /последней/ строки написано. — Как всякие стихи — ради последней строки. — Которая приходит первой. — О, вы и это знаете!»¹³²

¹³¹ Впервые опубликовано: Войтехович Р. Верхнее «До»: Градиация в поэзии Цветаевой // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2012. С. 492–506 [Войтехович 2012a].

¹³² Ср. с записью 1914 г. [НЗК: 1, 57].

Зрелые стихи Цветаевой не имеют ни концовок, ни даже концов <...> заглавие дает центральный, мучащий поэта образ (например, «Наклон»), первая строка вводит в него, а затем начинается нанизывание уточнений и обрывается в бесконечность. А если исходный образ и после этого продолжает мучить поэта, то начинается новое стихотворение <...> так собираются цветаевские циклы стихов: «Деревья», «Облака», «Ручьи» и т. д. Самые запоминающиеся строки — начальные [Гаспаров 1992: 9–11].

Гаспаров отмечает, что характерным признаком этой поэтики выступают рефренные композиции, где

...центральным образом или мыслью стихотворения является повторяющаяся формула рефрена, а предшествующие рефренам строфы подводят к нему каждый раз с новой стороны и тем самым осмысляют и углубляют его все больше и больше. Получается топтание на одном месте, благодаря которому — мысль идет не вперед, а вглубь [Там же: 12].

Позднее стихотворение Цветаевой, по Гаспарову, это «рефренное стихотворение, перевернутое наоборот, не от нащупывающих строф к центральному образу, а от центрального образа к нащупывающим уточнениям» [Там же: 13].

Таким образом, композиционные различия между цветаевскими стихотворениями объясняются таким параметром, как позиция ключевой строки. Это может быть начальная строка, финальная строка или рефрен. Можно рассматривать и отдельно рефренные композиции, потому что они также могут ориентироваться на начальную или финальную позиции.

Но есть и общий признак, выделяющий цветаевские стихотворения на общем поэтическом фоне, — это четкая выраженность принципа парадигматизации синтаксической цепочки (по Р. О. Якобсону): функционально различающиеся части начинают соотноситься как подобию и варианты, ряд сравнений, параллелей или метафор. Особенность цветаевской реализации этого типа мышления, по Гаспарову, в том, что это не каталог, а ряд «уточнений».

Однако если перед нами ряд однородных единиц, объединенных неким возрастающим признаком (признаком точности), это уже градация. Причем, как правило, в этой градации нарастает не

только «точность» (что такое метафорическая «точность» — предмет для отдельной дискуссии). Так, в приведенном Гаспаровым примере из стихотворения, обращенного к Кузмину, нарастает ощущение величественности и ужаса.

Заметим, что техника градации Цветаевой типологически близка к барочным образцам. В сходно построенном стихотворении на ту же тему польского поэта XVII в. Даниэля Наборовского тот же принцип градации выражен еще отчетливее:

Не очи: вместо них два факела пылают,
Они без жалости сердца испепеляют;
Нет, то не факелы, но звезды, чьи лучи
Смиряют гнев стихий и светят нам в ночи;
Не звезды — то двух солнц победное горенье,
Их блеска не снесет простое наше зренье;
Нет, то не солнца, нет — два неба предо мной:
В них есть движение сфер, слепящих синевой;
Нет, то не небеса, но два могучих бога,
Что над монархами владычествуют строго;
Нет, то не божества — какой бы в мире бог
Так яростно терзать сердца людские мог?

[Польская поэзия: 192].

Если с этой позиции рассматривать описание Гаспарова, можно сказать, что в ранних стихах Цветаевой преобладает восходящая градация (к сильному финалу), а в поздних — нисходящая (от сильного зачина).

В известной статье о «Поэме Воздуха» Гаспаров описывает «основные приемы, которыми построена “Поэма воздуха”» и «этапы перестройки объективного мира в художественный мир»:

...это (1) разъятие мира на элементы, (2) уравнивание этих элементов, (3) выстраивание их в новую иерархию. Работа, которая проследила бы средства, применяемые Цветаевой в этой последовательности, могла бы состоять из разделов: «Поэтика эллипса», «Поэтика парцелляции», «Поэтика анаколуфа», «Поэтика параллелизма», «Поэтика градации». Называться такая работа могла бы: «Риторика Цветаевой» [Гаспаров 1997: 186].

Очевидно, что «Поэтика градации» и описывает выстраивание разъятого на элементы мира в новую иерархию: градация у Цветаевой имеет ценностный характер и одновременно является как бы базовым элементом композиции вообще. Правда, в чистом виде она встречается довольно редко, но встречается, причем не просто в чистом, а можно сказать, в «дистиллированном» виде. Например:

В лоб целовать — заботу стереть.
В лоб целую.
В глаза целовать — бессонницу снять.
В глаза целую.
В губы целовать — водой напоить.
В губы целую.
В лоб целовать — память стереть.
В лоб целую [СС: 1, 352].

«Лоб – глаза – губы» — четко выраженная пространственная нисходящая градация. Финал стихотворения замыкает градацию в цикл. Однако можно заметить не только повтор начала и конца, но и границу, разделяющую движение вниз (первые три строфы) и вверх (финал). В аспекте циклического движения текст видится как стихотворение «без концовки» (по Гаспарову), как бы с открытым финалом, с бесконечной перспективой. Но одновременно это и текст с явно выделенной концовкой. Концовка ничем не выделена текстуально, это не самая запоминающаяся строка или строфа, концовку создает перелом в движении градации.

В своем переводе «Поэтики» Аристотеля Гаспаров перипетию предпочел называть более понятным русскому читателю словом «перелом» [Аристотель: 111]. Мы же в данном случае будем называть перелом «перипетией», чтобы стилистически унифицировать его с понятием «градация», которую в противном случае пришлось бы именовать «лестницей». Заметим сразу, что «лестница» и разного рода иерархии, шкалы, скалы не только являются возможными метафорами для описания композиционных принципов Цветаевой, но и во многом структурируют ее художественное пространство и хронотоп в бахтинском смысле, реализуются тематически и сюжетно (достаточно вспомнить поэму Цветаевой «Лестница»).

2. Модель лирического стихотворения Б. В. Томашевского. По Гаспарову, Цветаева реализует основной принцип поэтического мышления, сформулированный Якобсоном. Но, как нам представляется, типовую композицию Цветаевой можно уточнить с опорой на модель лирического стихотворения, предложенную Томашевским. Его модель весьма напоминает то, что мы видели у Цветаевой. Томашевский писал, что стиховая речь строится на «тесных смысловых ассоциациях», и лирическое стихотворение типично неподвижностью темы, даваемой в различных вариациях, вводимой в новые и новые ассоциации. Развитие темы идет не путем смены основных мотивов, а путем нанизывания на основные мотивы побочных, подбора вторичных мотивов к основной теме [Томашевский: 230–231]. Большое внимание исследователь уделяет формам параллелизма: тематического (сравнение, антитеза), синтаксического, интонационного, лексического (анафора, рефрен, кольцо) и метрического (строфика).

Один важный пункт резко отличает его модель от модели цветаяевского стихотворения по Гаспарову. Его модель не двухчастная, а трехчастная: кроме темы и вариаций, она предполагает еще и особую концовку, основной принцип которой — разрушение инерции в тематическом развитии [Там же: 240]. Она схожа с новеллистической концовкой в прозе, но называть ее так мы бы не решились, боясь катахрезы. Больше, как кажется, к ней подходит определение «пуант» (от фр. *pointe* — острие; Томашевский дает его в оригинальном написании).

Как правило, это новый мотив, противостоящий предшествующей цепи мотивов. Зачастую одновременно меняется интонация или какие-то структурные особенности текста. Часто концовкой служит обобщающая сентенция или неожиданное сравнение: иногда концовка ретроспективно переосмысляет текст: оказывается, что все это было сравнением к образу, заключенному в концовке («Таков поэт...»). Как отмечает исследователь, концовка — настолько важный элемент, что даже отсутствие ее формальных признаков не мешает приписать последним словам текста особую значимость и противопоставить их остальному тексту.

По Гаспарову, яркая финальная сентенция — признак ранней Цветаевой. Но у него эта концовка неотличима от темы, нет внутренней границы, «шва» между концовкой и основной частью. Между тем для Томашевского это основная внутритекстовая граница, которую можно было бы сравнить с аристотелевской перипетией, переломным моментом в развитии сюжета.

Как мы уже видели выше на примере стихотворения «В лоб целовать — заботу стереть...», концовка может быть многозначна. Дело не в неопределенности (это проблема интерпретатора), а в принципиальной двусторонности: имеется и цикличность, и перелом, выделяющий финальный фрагмент, который сам по себе текстуально не выделяется и особой выразительностью не обладает. Мы все же полагаем, что для Цветаевой во все периоды, не только в ранний, важна была эффектная концовка, выделенная резкой перипетией. И в данном случае перипетия в последовательном движении важнее, чем особая смысловая выразительность финальной части как таковой. Ее выразительность становится ясна только по отношению к целому.

3. Градация с перипетией у Цветаевой (ряд примеров). В стихотворении «Два зарева! — нет, зеркала!..», которого мы уже дважды касались (пример Гаспарова), перипетия происходит за счет резкого стилистического снижения и отказа от метафор:

Так знайте же, что реки — вспять,
Что камни — помнят!
Что уж опять они, опять
В лучах огромных
Встают — два солнца, два жерла,
— Нет, два алмаза! —
Подземной бездны зеркала:
Два смертных глаза [СС: 2, 33].

После ряда пышных сравнений, метафор, эмфаз, гипербол следует прямое называние. Можно указать на то, что метафорический способ представления сменяется метонимическим в широком смысле (два глаза — синекдоха лица, тела), больше свойственным прозе, по мнению Р. О. Якобсона. Так или иначе, происходит

резкое стилистическое снижение от патетики к нейтральному уровню. Поэт как будто разрушает возведенный им «карточный домик».

В чем цель подобной финальной «встряски»? С одной стороны, так реализуется собственно композиционная задача — выделить концовку. Но она могла бы быть решена и другими средствами, поскольку, вероятно, не обязательно для этого разрушать построенное, обнажать условность своих сравнений. Обнажая условность метафор, Цветаева, возможно, добивается еще как минимум двух целей. Во-первых, показывает потенциальную силу «слабого» (всего лишь «два смертных глаза», но способные вызвать такие сравнения), а во-вторых, демонстрирует собственную поэтическую силу автора (вот что я могу увидеть в этих глазах). Таким образом, композиция этого типа помогает решить важную поэтическую задачу: изменить (скорректировать) картину мира читателя. Но поскольку первым читателем является сам автор, то это прежде всего еще одно открытие для него: еще одна правда о себе и предмете описания (в данном случае — о глазах М. Кузмина).

Похожая схема видится нам в сонете 1915 г. «Как жгучая отточенная лесть...»:

Как жгучая, отточенная лесть
Под римским небом, на ночной веранде,
Как смертный кубок в розовой гирлянде —
Магических таких два слова есть.

И мертвые встают как по команде,
И Бог молчит — то ветренная весть
Язычника — языческая месть:
Не читанное мною *Ars Amandi*!

Мне синь небес и глаз любимых синь
Слепят глаза. — Поэт, не будь в обиде,
Что времени мне нету на латынь!

Любовницы читают ли, Овидий?!
— Твои тебя читали ль? — Не отринь
Наследницу твоих же героинь! [СС: 2, 243].

В первых двух катренах здесь также имеется градационное построение. *Ars Amandi*, т. е. «Наука любви» (или «Искусство любви») Овидия, описывается через ряд тропов с нарастанием признака могущества. *Ars Amandi* напоминает «жгучую лесь» (словесное средство), затем «смертный кубок» (физическое средство), затем вводится метафора «магических два слова» (волшебное средство), эмфаза «мертвые встают как по команде» (власть в потустороннем мире), эмфаза «Бог молчит» (власть или победа над Богом).

Все это заключается обобщением, которое само построено по принципу градации: «ветренная весть» — «языческая месть» (за счет переноса можно выделить промежуточную ступень «ветренная весть язычника»). Однако кончается ряд двусмысленно: «не читанное мною» можно понять и как аргумент в пользу еще большей силы (даже нечитанная книга обладает для меня таким значением), и как аргумент, опрокидывающий все, что было сказано выше: если даже мертвые встают от звуков этой книги, как от трубы архангела, то уж автор стихотворения не должен был остаться равнодушен к ней.

Второе прочтение, конечно, весомее, и его эффектность только усиливается наличием слабого противовеса. Вторая половина сонета подтверждает именно второе толкование. Налицо очевидный парадокс. Если бы Цветаева ограничилась первыми двумя строфами, логика градации подсказала бы нам следующее толкование этого финального переворота: *Ars Amandi* имеет власть над всем и вся (даже над Богом), но не надо мной.

Сама Цветаева в финальных катренах дает несколько более усложненное толкование, но его можно свести к идее превосходства простоты в духе «эйдоса» (единая «синь», как в небе, так и в глазах возлюбленного) над сложностью и первичности (любобное чувство, жизнь любящих) над вторичностью (обобщение любовного опыта, описания героинь в «Героидах» Овидия). Таким образом, Цветаева оправдывает свое невнимание к Овидию с помощью платоновской аргументации. В более широком смысле это стихотворение — одно из слагающих цветаевской аргументации в пользу искусства, вдохновленного жизнью, а не другим искусством. Цветаева

отстаивает свое право при всем уважении не читать Овидия, но простота, к которой она апеллирует, основана на известной учености.

Финальная строфа сонета также построена на микроградации, построенной на сужении: все любовницы — любовницы Овидия — автор сонета. Эта градация совпадает с соритом, построенном из двух энтимем (неполных силлогизмов), смысл которых в том, что так как вообще любовницы не читают, а любят, то и любовницы Овидия не читали, а любили, то и подобная им автор сонета не читает, а любит. Как можно понять из текста, автор сонета оставляет возможность интерпретировать и свое чувство к Овидию как любовь.

Как и в предыдущем случае, интегральный смысл текста оказывается сложнее, чем просто фиксация какой-то одной мысли, выраженной той или иной градацией. Ни могущество «языческой вести» Овидия, ни бессилие его против автора сонета (или его невежества) не важны сами по себе. Важно сложное соотношение причин и следствий, благодаря которым можно быть любящей и пишущей не «по науке», но любить автора этой «науки». Заметим, что автор в этом сонете демонстрирует и собственную виртуозную технику, так что «победа» над Овидием подкрепляется демонстрацией собственной силы, несмотря на тематическое низведение себя до наивности простой любящей (эта простота тоже двойственна, потому что героини Овидия — мифологические, т. е. из заведомо «высокого» ряда).

В рассмотренном сонете градация с перипетией охватывала только начальное восьмистишие, шестистишие только распространяло финал. Правда, можно и в нем усмотреть более тонкий переворот в финале, поскольку обоснование отказа от чтения Овидия сменяется намеком на любовь к нему. Вторая половина текста отчасти компенсирует первую. Двухчастностью этот тип напоминает стандартную структуру волшебной сказки, состоящей, как правило, из двух замкнутых циклов («ходов» в терминологии В. Я. Проппа).

Но у Цветаевой встречаются и одноходовые (если воспользоваться термином Проппа) градации с перипетией, и случаи явного

перевеса первого хода над вторым. Рассмотрим стихотворение «Та́к — только Елена глядит над кровлями...». Здесь первые четыре строфы подряд представляют собой явно выраженную градацию. Взгляд некой женщины сравнивается со взглядом Елены Спартанской, и с каждой строфой подбираются все более выразительные образы для изображения безжалостного высокомерия той, из-за которой ведутся боины, она становится все более безразличной к движению вокруг себя:

Та́к — только Елена глядит над кровлями
Троянскими! В столбняке зрачков
Четыре провинции обескровлено
И обезнадежено сто веков.

Та́к — только Елена над брачной бойнею,
В сознании: наготой моей
Четыре Аравии обезноено
И обезжемчужено пять морей.

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

Та́к только Елена — не жди взывания
Уст! — диву дается на этот ров
Престолонаследниками заваленный:
На обессыновленность ста родов [СС: 2, 240–241].

В образной системе Цветаевой (в этом она, конечно, не оригинальна) равнодушие и безжалостность к чужим страстям прямо коррелирует с повышением иерархического статуса и приближает образ персонажа к надчеловеческому, «божественному» рангу. При всем ужасе, который вызывает образ Елены, с которой сравнивается оставшаяся в тени героиня, она наделяется все большим величием (ср. с нарастанием величия язычника Овидия в «Как жгучая, отточенная лесь...»). Величие нужно для того, чтобы в пятой строфе его опрокинуть:

Но нет, не Елена! Не та двубрачная
Грабительница, моровой сквозняк [Там же: 241].

Автор задается вопросом: чем же вызван такой горделивый взгляд, перед которым меркнет даже взгляд Елены?

Какая сокровищница растрчена
Тобою, что в очи нам смотришь — так,
Как даже Елене за красным ужином
В глаза не дерзалось своим рабам:
Богам. — «Чужеземкою обезмуженный
Край! Всё еще гусеницей — к ногам!» [СС: 2, 241].

Ответ известен по контексту: женщина беременна, поэтому у нее такой гордый и торжествующий взгляд. У нее под шалью Будущее, как сказано в другом стихотворении цикла «Под шалью».

Здесь мы имеем дело со сложным случаем градации в градации: исчерпав градацией одно сравнение, автор переходит к другому. Правда, во втором случае сравнение не конкретизировано, а оформлено в виде вопроса («Какая сокровищница растрчена...?»). Сравнение с Еленой и следующее за ним «пустое» сравнение тоже образуют градацию из двух ступеней. Но в этом случае общее градационное движение «снимается», уходит в фон и на первый план выступает противопоставление, антитеза. Сопоставление неизвестной женщины и Елены вступает в сложные отношения со-противопоставления (по Ю. М. Лотману), но антитеза доминирует, что и обеспечивает ощущение «открытия» в 5–6-й строфах. Елена и не-Елена функционально соответствуют Овидию и Автору в сонете «Как жгучая отточенная лесь...». Если в сонете содержался намек на любовь к нечитанному Овидию, то здесь с помощью антитезы содержится намек на иной статус не-Елены (возможно, никакая «сокровищница» и не «растрчена»).

Антитеза иногда реализуется в тексте как открытый конфликт или спор. В этом случае смена точки зрения, ценностная революция происходит еще более явно: Цветаева азартно аргументирует одну точку зрения, а потом резко меняет ее на противоположную. Так, в диптихе «Заводские» варьируется богоборческая тема:

Черных прачешен кашель,
Вшивой ревности зуд.
Крик, что кровью окрашен:
Там, где любят и бьют...

Голос, бьющийся в прахе
Лбом — о кротость Твою,
(Гордецов без рубахи
Голос — свой узнаю!)

Еженощная ода
Красоте твоей, твердь!
Всех — кто с черного хода
В жизнь, и шепотом в смерть... [СС: 2, 152–153].

Однако в финале вводится альтернативная «правда», сила которой не нуждается в аргументации:

И навстречу, с безвестной
Башни — в каторжный вой:
Голос правды небесной
Против правды земной [Там же: 153].

Примечательно, что Цветаева добивается двойного эффекта: вторая «правда» невольно ощущается как более сильная, но и первая не лишается статуса «правды». Создается вновь ощущение сложности: многозначная поэтическая структура, смысловой запас которой не исчерпывается одним прочтением, остается эффект «открытия» какой-то более сложной правды, надстраивающейся над обеими обозначенными.

Классический образец этого типа композиции мы находим в стихотворении «Попытка ревности». Большая часть стихотворения (слишком известного, чтобы его цитировать) представляет собой репрезентацию ревности, которая нарастает до предела, после которого совершенно неожиданно следует переворот:

Ну, за голову: счастливы?
Нет? В провале без глубин —
Как живет, милый? Тяжче ли —
Так же ли — как мне с другим? [Там же: 243].

Попытка ревности оказывается неудачной, при этом перелом происходит на нескольких уровнях. Снижается риторическая высота, вводится нейтральный разговорный стиль. Происходит перелом на эмоциональном уровне: нейтральным стилем выражаются позитивные эмоции, сочувствие, а не гнев. На логическом уровне происходит резкая перестройка, поскольку вводится четвертый персонаж («другой») и выстраивается оппозиция «Ты + другая» vs. «Я + другой». При этом вновь создается сложная комбинация: при номинальном уравнивании резкая перестройка иерархии внутри системы Я-Ты маркирует прежде всего понижение статуса «Я». Все упреки, исчисленные в основной части, обрушиваются на упрекавшего. Ситуация, однако, сохраняет динамичность и многозначность, обеспечивая сильнейший поэтический эффект, производимый концовкой.

Среди поздних шедевров Цветаевой, вероятно, наиболее чистый образец градации с перипетией (или градации с антитезой) реализован в стихотворении «Тоска по родине — давно...». Стихотворение построено как исчерпывающее разоблачение тоски по родине. Однако в конце старательно возведенная конструкция обрушивается:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И всё — равно, и всё — едино.
Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина... [СС: 2, 316].

Как можно понять по противительному союзу «но», рябина иницирует «тоску по родине», от которой у героини нет защиты. И здесь вновь создается многозначность. С одной стороны, как будто бы опрокидываются все предыдущие возражения, т. е. реабилитируется тоска по оставленной России. С другой стороны, в России выделяется некий особый аспект, связанный с миром живой природы, деревьями, конкретно — «рябиной», который в какой-то степени снимает географическую оппозицию вообще и заменяет ее на оппозицию «мир людей — мир природы», а мир природы и деревьев для Цветаевой — это иная, более высокая родина, в которой являет себя божественная сущность (ср. с диптихом «Куст»).

Таким образом, финал и опровергает все сказанное выше, и подтверждает его, но с помощью новой имплицитной антитезы.

Заметим также, что, как и в диптихе «Заводские», вторая «правда», которая вводится после перипетии, не аргументируется, в отличие от первой. Аналогичным образом не аргументируется преимущество «сини» в сонете к Овидию и остается без описания доля лирической героини в «Попытке ревности». Умолчание оказывается более сильным, хотя и иррациональным аргументом.

Поразительно, но те же принципы Цветаева реализует и в прозе, например, в рассуждении о театре и актере. Оно начинается с осмеяния актера, но в конце выясняется, что не все актеры одинаковы, есть исключения: «(Исключение для: певцов, поработанных стихией голоса, растворяющихся в ней, — для актрис, то есть: женщин: то есть: природно себя играющих, и для всех тех, кто, прочтя меня, понял — и пребыл)» [СС: 4, 520]. Таким образом, всякий актер, который не испугался обличений автора, оказывается оправдан.

Часто цитируется письмо Цветаевой к Пастернаку, где она возмущается теми, кто способен предпочесть Психее — Еву [Там же: 6, 263], — своего рода прозаический вариант «Попытки ревности». Кончается рассуждение так же: Цветаева резко меняет свою позицию и призывает адресата ни в ком случае себя не сдерживать, поскольку «кровь старше нас» [Там же: 265], она и осуществляет выбор.

Наконец, можно вспомнить композицию «Истории одного посвящения» Цветаевой, сюжет которого построен на смене подробного описания уничтожения «прошлого» (сжигается архив) восстановлением «исторической правды», связанной с историей создания одного из стихотворений О. Э. Мандельштама. Нам уже приходилось писать о гераклитовских истоках этой сюжетной модели, отобразившейся и в философии творчества Цветаевой [Войтехович 2002].

В трактате «Искусство при свете совести» Цветаева описывает творческий процесс как самоуничтожение художника под воздействием «стихий», а затем — самовосстановление из уцелевшего «последнего атома» [СС: 5, 348]. Этот «последний атом» — тот неуничтожимый «божественный» остаток личности (в ряде лирических

стихотворений Цветаева использует образ не до конца растворенной жемчужины, застрявшей в горле «певца»), который оправдывает его существование и право на творчество. Как мы видим, на уровне композиции действует схожая логика: Цветаева начинает с разрушения некоего стереотипа, но затем находит в нем какое-то зерно истины, которое помогает ей воссоздать разрушаемую «правду» в ином качестве, как правило более сложном и открытом для домысливания.

4. Верхнее «до» в поэтике Цветаевой (взгляд И. Бродского). В статье «Поэт и проза» Бродский пишет о Цветаевой:

Марина часто начинает стихотворение с верхнего «до», — говорила Анна Ахматова. <...> Таково было свойство ее голоса, что речь почти всегда начинается с того конца октавы, в верхнем регистре, на его пределе, после которого мыслимы только спуск или в лучшем случае плато. Однако настолько трагичен был тембр ее голоса, что он обеспечивал ощущение подъема при любой длительности звучания. Трагизм этот пришел не из биографии: он был до [Бродский: 133].

Пассаж этот представляется одновременно и крайне выразительным, и загадочным: что такое в поэзии «октава» и «тембр голоса»? Как измерить уровень врожденного трагизма?

Обратим внимание на то, что Бродский здесь неявным образом полемизирует с Ахматовой, которую цитирует. Очевидно, что для обоих положительным признаком произведения является «ощущение подъема» в процессе «звучания» текста, но Ахматова считает, что Цветаева сразу берет самую высокую ноту, лишая себя возможности такого подъема, а Бродский соглашается лишь наполовину: да, Цветаева сразу берет крайнюю высоту, но подъем продолжается дальше — на непредугаданную высоту: «В русской [литературе], во всяком случае, она заняла место чрезвычайно отдельное от всех — включая самых замечательных — современников...» [Там же: 134].

Метафора Ахматовой–Бродского синкретична. Судя по всему, она может иметь разные проекции. Например, сюжетно-пространственную: «В голосе Цветаевой, звучало нечто для русского уха незнакомое и пугающее: неприемлемость мира» [Там же: 152].

Действительно, Цветаева во многих текстах осваивала потусторонние пространства. Одновременно в пифагорейско-штейнерианском духе утверждала: «*Семь* в основе лиры, / *Семь* в основе мира» [СС: 3, 143]. Но «семь в основе лиры» — символический образ, подразумевающий в первую очередь музыкальную октаву, хотя октава — это «восьмерка» (синекдоха почти незаметна, поскольку октава все равно есть сочетание 7+1).

В стихотворении «Ищи себе доверчивых подруг...» Цветаева описывает эту структуру и действительно начинает с верхнего «до»: «От высокаторжественных немот до полного попрапия души». Отметим, что «от» фонетически является инверсией «до», полюсом противоположности.

Ахматова наверняка помнила этот текст по переключке со своим «Нет, царевич, я не та...» В обоих случаях описывается пророческое и песенное «ремесло». У Ахматовой:

Нет, царевич, я не та,
Кем меня ты видеть хочешь,
И давно мои уста
Не целуют, а пророчат.

Не подумай, что в бреду
И замучена тоскою
Громко кличу я беду:
Ремесло мое такое [Ахматова: 1, 110–111].

У Цветаевой:

Ищи себе доверчивых подруг,
Не выправивших чуда на число,
Я знаю, что Венера — дело рук,
Ремесленник — и знаю ремесло.

От высокаторжественных немот
До полного попрапия души:
Всю лестницу божественную — от
Дыхание мое — до: не дыши! [СС: 2, 120].

Говоря о «верхнем до», Ахматова могла иметь в виду и этот текст, но вообще мы знаем, что у Цветаевой один из излюбленных мотивов — мотив «вознесения». В поэмах 1920–1927 гг., как показала

Е. Б. Коркина, четко выражен вектор движения вверх [Коркина]. То же самое можно увидеть, например, и в композиции сборника «Версты» 1921 г.: первая часть «земная», вторая — «небесная» и т. д.

Но к пространственной символике дело не сводится. Бродский пишет:

...назвать Цветаеву поэтом крайностей нельзя, хотя бы потому, что крайность (дедуктивная, эмоциональная, лингвистическая) — это всего лишь место, где для нее стихотворение начинается. <...> Цветаева — поэт крайностей только в том смысле, что «крайность» для нее не столько конец познанного мира, сколько начало непознаваемого [Бродский: 145–146].

Вновь речь идет о «непознаваемом мире», но этот мир имеет много проекций («дедуктивная, эмоциональная, лингвистическая»). Все названные аспекты входят в компетенцию риторики, и это более естественная параллель к музыкальной метафоре.

В риторике действительно есть понятие высоты (напряжения) и требование ее повышения при движении от начала речи к ее концу. Стиль Цветаевой отличается напряженностью, которая ощущается с самых первых строк. Гаспаров писал:

Цветаева <...> была в стихе такой же максималисткой, как и в жизни: она схватывала едва наметившуюся тенденцию развития метра, ритма, строфы, сразу доводила ее до предела и оставляла в виде четкого логзада, строгой (часто рефренной) строфы и пр., на фоне которых особенно ярок ее напряженно-асимметричный синтаксис [Гаспаров 1993: 268].

Как мы надеемся, нам удалось показать, что формула Бродского может быть пояснена принципами цветаевской композиции, где вершина градации становится отправной точкой для неожиданного прыжка на более высокую ступень. Так, высокая репутация Овидия или Елены («верхнее “до”») не мешает Цветаевой воздвигнуть другой, еще более высокий «этаж». Но часто, как мы видим, движение «вверх» становится иррациональным, точнее, многоплановым и продолжается либо в обратном направлении, либо «перпендикулярно» по отношению к исходной линии оппозиции.

ИМЯ АДРЕСАТА В ПОЭЗИИ ЦВЕТАЕВОЙ¹³³

Как молчащее имя — оксюморон, так «говорящее имя» — плеоназм. Но мы пользуемся этим выражением, потому что в поэзии имя «говорит» больше, чем вне искусства (как и любой другой элемент языка). При этом «говорит» — по-разному. В одном случае автор дает имя персонажу, чтобы яснее представить его читателю. В другом случае он сам — читатель, истолкователь имени. Теоретически первая ситуация больше подходит для эпики и драмы (например, для басни), вторая — для лирики (например, для мадригала). Имена-подсказки мы и называем «говорящими», они помогают понять текст (Стародум в «Недоросле» Фонвизина). Имена второго типа можно назвать «молчащими», поскольку «разговориться» они могут только с помощью поэта (Блок в стихотворении Цветаевой «Имя твое — птица в руке...»).

Правда, имен с «нулевой» семантикой не бывает: любое имя сообщает, что перед нами человек, часто уточняет пол и этническую принадлежность, сообщает об эстетических вкусах, уровне образования родителей и многих других вещах. Часто имя имеет прозрачную или общеизвестную этимологию (Вера, Софья, Виктория). Но имя дается человеку при рождении, как правило, одно — на всю жизнь, а сам человек непрерывно меняется, так что «вывеска» и «содержимое» все время оказываются в «метафорических» отношениях — смещены друг относительно друга. А многие имена просто непонятны уже в силу своего иноязычного происхождения. Возникает необходимость в объяснении, хотя бы в разъяснении того, как его использовать: как привязать значение имени к ситуации, характеру его носителя, жанру, размеру и рифменной системе

¹³³ Впервые опубликовано: Войтехович Р. С. Имя адресата в поэзии М. Цветаевой // Поэтика и фоностилистика. Бриковский сборник. Вып. 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].

стихотворения. Так имя в буквальном смысле поэтизируется — включается в поэтическую систему.

В лирике имя повышается в ранге, чаще служит темой, иногда — целого стихотворения. Это естественно, поскольку вообще отдельное слово в небольшом тексте имеет больший вес. Кроме того, имена в лирике нередко задаются внелитературной ситуацией, то есть представляют для автора некоторую загадку, ответом на которую может стать лирическое стихотворение. Так в лирику Мандельштама попало имя *Воронеж*: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж: / Уронишь ты меня иль проворонишь, / Ты выронишь меня или вернешь, / Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...» [Мандельштам: 240].

Обратим внимание на то, что поэт обращается к Воронежу на «ты». В лирике часто имеется четко выраженный адресат — второе лицо, которое и выступает в качестве темы стихотворения. И, разумеется, имя адресата как одно из наиболее естественных его обозначений может стать темой или получить риторическое (поэтическое) развертывание. Казалось бы, существуют все предпосылки для того, чтобы таких стихотворений, как «Имя твоё — птица в руке...», за время существования русской поэзии накопилось много. Однако первые предварительные разыскания обманули наши ожидания. В алфавитном указателе стихотворений внушительной хрестоматии Н. М. Гайденова «Русские поэты XIX века» [Русские поэты] (1040 страниц) нет ни одного стихотворения, начинающегося со слова «имя».

Кое-что мы все же нашли, но найденные стихотворения трактуют тему имени лишь попутно, и, в основном, это произведения современников Цветаевой («Золотые завесы» Вяч. И. Иванова, «Майе» М. А. Волошина, «Соломинка» О. Э. Мандельштама, «Черноглазая казачка» И. Л. Сельвинского и пр.). Неудивительно, что М. В. Безродный посвятил специальную статью сопоставлению стихотворения Цветаевой с «Twe imię, nie wiem czemu, jest jak wrybel między...» М. Павликовской-Ясножевской: столь редкое совпадение невозможно было оставить без внимания [Безродный].

Не без оснований складывается впечатление, что специфическое внимание к личному имени — черта эпохи символизма с ее вниманием к «соответствиям», знакам вообще и особенно темным знакам, скрывающим свое значение или способным углублять его. Наверное, одной из первых ласточек такой поэзии можно считать «Имману-Эль» В. С. Соловьева. Тема стихотворения — одно из имен Христа, которое переводится как «С-Нами-Бог». Вяч. Иванов и Волошин, которые развивали эту традицию, ориентировались на гимновую поэтику. В. Я. Брюсов увидел и в «Стихах к Блоку» Цветаевой «мастерскую стилизацию под тон православных молитв» [Критика: 1, 122]. Правда, цитаты из «Имя твое — птица в руке...» он сопровождал саркастическим замечанием: «Это — не пародия, а из той же книги...» [Там же].

Исследователи любят вспоминать про «имяславие» в связи с текстом Цветаевой, забывая уточнить, что техника Цветаевой противоположна имяславческой. К. Б. Жогина обратила наше внимание на то, что имяславцы должны были постоянно повторять имя Христа, а у Цветаевой имя Блока — под традиционным сакральным запретом: в силу этого запрета (требование не поминать Бога всуе) ересь и была запрещена. Но, как резонно заметила нам И. Д. Шевеленко, само слово и идея «имяславия» вполне могли вдохновить поэта. В 8-м псалме Давида говорится: «Господи, Боже наш! как величественно имя Твое по всей земле! Слава Твоя простирается превыше небес!». Жанр псалма, несомненно, близок поэтике цветаевского стихотворения. В одном из стихотворений, близких к стихам к Блоку, вводится такой контекст: «Я же — слепец на паперти — / Имя твое пою» [СС: 1, 302].

Однако у Цветаевой и символистов были и предшественники отнюдь не мистико-теургического толка. М. В. Ломоносов в своем «Кратком руководстве к красноречию...» большое место уделяет операциям с именем, хотя и отказывается строить на именах доказательства, ибо хотя «Константин Великий в Цареграде утвердил греческую империю, но, напротив того, на Константине Палеологе она окончилась, и между тем были другие государи того же

имени, которых ни тому, ни другому уподобить нельзя» [Ломоносов: 7, 161–162]. Его внимание к имени связано не с одной только антономазией (использование имен собственных вместо нарицательных и наоборот), но и с тем обстоятельством, что *имя* — одно из 16 выделяемых им общих риторических мест (у других авторов их число варьировалось), базовых категорий риторического мышления, и каждая из этих категорий задает свой вектор риторического распространения.

Ломоносов пишет:

От знаменования имени распространяется слово, когда преложеного коим-нибудь образом <...> имени представляются части, свойства или действия и страдания, либо уподобления и идеи, из прочих мест риторических приисканные. Таким образом Цицерон во втором слове на Верреса, который на латинском языке значит вепря, свойства сего животного ему приписывает <...> Подобным образом Марциал в кн. 9, эпигр. 11, похваляет отрока Еарина, которое имя по-гречески значит весенного:

О имя, купно с розами рожденно!
Тобой зовется лета часть прекрасна.
Ты сладко, как цветы и мед иблейский
И как блаженный нектар на Олимпе <...>
[Там же: 140–141].

Приведем эпиграмму Марциала в более позднем переводе Ф. А. Петровского:

Имя твое говорит нам о нежном времени вешнем,
Что доставляет грабеж краткий Кекропа пчеле;
Имя твое подобает писать Ацидалии тростью,
И Киферея его радостно вышьет иглой;
Из эритрейских должны состоять его буквы жемчужин,
Иль из камней Гелиад, что растирали в руке;
Пусть его к звездам несут журавли, начертавши крылами;
Имя достойно твое цезарских только палат [Марциал: 228].

Сходство со стихотворением Цветаевой бросается в глаза: вплоть до орнитологической метафоры (хотя у Цветаевой скорее синица в руке, чем журавль в небе). Есть и различия, в которые мы сейчас углубляться не будем. Скажем только, что Цветаева не только

развивает ассоциации, связанные с именем Блока, но и избегает некоторых из них [Войтехович 2006].

Можно вспомнить и другое, гораздо более известное и древнее сочинение, правда не эксплицирующее тему имени, — эпитафию Платона умершему Астеру (перевод С. Соболевского): «Смотришь на звезды, Звезда ты моя! О если бы был я / Небом, чтоб мог на тебя множеством глаз я смотреть» [Греческая эпиграмма: 39].

В пушкинскую эпоху один из мотивов этого текста получил широкое хождение: «быть бы мне чем-то (от табака до поручика Баркова), чтобы приблизиться к тебе». Операции с именем были распространены меньше. Вернее, повсеместными были замены реальных имен вымышленными, причем не только в художественных текстах, но и в публицистике. Пушкин обыгрывает это в одной из эпиграмм на М. Т. Каченовского:

Иная брань, конечно, неприличность,
Нельзя писать: «Такой-то де старик,
Козел в очках, плюгавый клеветник,
И зол и подл»: всё это будет личность.
Но можете печатать, например,
Что господин парнасский старовер
(В своих статьях) бессмыслицы оратор,
Отменно вял, отменно скучноват,
Тяжеловат и даже глуповат;
Тут не лицо, а только литератор [Русская эпиграмма: 246].

А. С. Грибоедов писал Ф. В. Булгарину: «Лично не имею против вас ничего; знаю, что намерение ваше было чисто, когда вы меня, под именем Талантина, хвалили печатно и, конечно, не думали тем оскорбить» [Грибоедов: 2, 232–233].

Уже Ломоносов предвидел возможные затруднения, связанные с трактовкой реальных имен, и высказывал опасения:

Произведенные идеи от сего места имеют в себе больше играния в речениях, нежели силы. И хотя оне нередко бывают в слове пристойны, однако в их составлении надлежит поступать осторожно, чтобы не родились подлые и смешные в речениях игрушки, что нередко случается в именах, чрез предложение письмен (§ 10, прав. 3) произведенных, которые анаграммами называются [Ломоносов: 7, 140].

Таким образом, задолго до Ф. де Соссюра мысль о распространении имен через анаграммы казалась вполне привычной. Анаграммы Ломоносов относит к островам — витиеватым речам, произведенным «от знаменования имени», в том числе, от имени собственного:

1) Когда свойства или дела той вещи или человека уподоблены
будут тому, что имя значит: Кесарь, ты сечешь врагов удобно,

Имя в том делам твоим подобно.

Ибо латинское имя caesar происходит от глагола caedo — секу.

2) Когда чрез преложение писем произведенное знаменование
сносится с действием или свойством той вещи, которая подлинным
именем сложенной анаграммы называется, например: По правде цел-
ый мир назваться может Рим:

Он весь мир покорил оружием своим [Ломоносов: 7, 209].

Девятнадцатый век оказался довольно равнодушен к возможностям подобных витиеватых речей, но не вполне отказался от «подлых и смешных в речениях игрушек». Лапидарные остроты, обыгрывающие подлинные имена, встречаются, например, в эпиграммах Пушкина: «Пучкова, право, не смешна...» (намек на «смешную» фамилию); «Угрюмых тройка есть певцов — / Шихматов, Шаховской, Шишков...» (в другой эпиграмме сочетаются имена Тредиаковский – Поповский – Каченовский); «Словесность русская больна. <...> Ей Каченовский застудил / Теченье месячных изданий» (паронимическая близость фамилии к глаголу «коченеть»); нередко этимологизирующие искажения (Кочерговский, Свистов, Авдей Флюгарин, Видок Фиглярин, князь Дундук); «И кюхельбекерно, и тошно» [Русская эпиграмма: 236–259]. Эпиграмма на Ф. Н. Глинку обыгрывает первый инициал поэта: «Поэт Фита, не становись Фертом! / Дьячок Фита, ты Ижица в поэтах» [Там же: 249]. Ср. у Цветаевой: «Имя твое — пять букв» [СС: 1, 288]. Шуточный образец обыгрывания фамилии мы имеем и в известном «Каноне в честь М. И. Глинки», написанном Пушкиным совместно с М. Ю. Виельгорским, П. А. Вяземским и В. А. Жуковским:

Веселися, Русь! наш Глинка —

Уж не Глинка, а фарфор! <...>

Славить будет глас молвы

Нашего Орфея Глинку
От Неглинной до Невы. <...>
Выпьем за здоровье Глинки
Мы глентвейну стакан. <...>
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь [Пушкин: 3, 370].

Подобные вещи встречаются и в мадригалах М. Ю. Лермонтова, который обыгрывает имя Э. К. Мусиной-Пушкиной в стихотворении «Графиня Эмилия — / Белее чем лилия... <...> Но сердце Эмилии / Подобно Бастилии» [Лермонтов: 2, 40]. В мадригале «Бухариной»: «Не чудно ль, что зовут вас Вера? — / Ужели можно верить вам? — <...> Поверить стоит раз... но что ж? — / Ведь сам раскаиваться будешь, / Закона веры не забудешь / И старовером прославься!» [Там же: 1, 235].

Таким образом, сама возможность работы с именем адресата не только постулировалась, но и постоянно осуществлялась в поэзии, однако не в самых респектабельных жанрах. И если мы взглянем с этих позиций на «Имя твое...» Цветаевой, то увидим, что в нем тоже много игрового, — целый слой инфантильных образов («серебряный бубенец во рту» и т. п.). Стилистическая палитра стихотворения очень широка: от псалма до мадригала и шуточного стихотворения на случай.

Чтобы такой текст возник, требовалось особое отношение к выразительным возможностям имени, которым Цветаева, действительно, отличалась. Ее выражение «поэзия собственных имен» попало в заглавие трех научных работ [Жогина 1995; Горькова; Ревзина 2009]. Цветаева писала в предисловии к сборнику «Из двух книг»: «Все это было. Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен. Все мы пройдем» [СС: 5, 231]. Но она имела в виду не «имя собственное» в грамматическом смысле, а имена своих никому не известных знакомых, которые «пройдут», не оставив на земле следа, не став общекультурной собственностью. Сказывалась обида на Брюсова, который писал в рецензии на «Вечерний альбом»:

Но, если в следующих книгах г-жи Цветаевой вновь появятся те же ее любимые герои — мама, Володя, Сережа, маленькая Аня, маленькая Валенька, <...> мы будем надеяться, что они станут синтетическими образами, символами общечеловеческого, а не просто беглыми портретами родных и знакомых [Критика: 1, 28].

Действительно, книга переполнена неизвестными лицами, такими как Кланы Макаренко или «Наташа и Дорик с лопатой» [СС: 1, 36].

Однако некоторые имена повторяются и претерпевают поэтическую обработку. Имена Ани Калин и поэта Эллиса попадают в акrostихи — стихотворения «Акварель» и «Луч серебристый» [Белякова 2002]. А. П. Квятковский рассматривает акrostихи как способ анаграммирования [Квятковский: 29]. В стихотворении «Нине» имя адресата встраивается в сеть паронимических созвучий: «Те же **синие летние дни**, <...> и лицо твоё, **Нина**, в тени. <...> Пусть меж **нами** молчанья равнина <...> и запутанность сложных узлов. / Есть **напевы**, **напевы** без слов, / О любимая, дальняя **Нина!**» [СС: 1, 26].

Уже в «Волшебном фонаре» (1912) появляется стихотворение «Душа и имя», посвященное собственному имени. А через год, в 1913 г. в стихотворении «Встреча с Пушкиным», Цветаева сообщает: «Как я люблю имена и знамена, <...> Комедиантов и звон тамбурина, / Золото и серебро, / Неповторимое имя: Марина, / Байрона и болеро...» [Там же: 187–188]. Весь этот отрывок представляет собой сложное переплетение созвучий и смыслов. *Имена и знамена* сплетены так, что в *знаменах* выявляется и смысл «знаменования». «*Неповторимое имя: Марина*» повторяет: *имо* – *имя*; *римо* – *рина*; начальное *не* — конечное *на*. Ирония заключается в том, что неповторимым называется имя героини Пушкина, но говорит о нем Марина, которая своим существованием сама себя «опровергает».

Цветаевская мифологизация собственного имени привлекла наибольшее внимание исследователей, касавшихся разбираемого круга вопросов, хотя рассматривался и более широкий спектр проблем. О цветаевской ономастике писали Л. М. Богословская [Богословская], М. В. Голомидова [Голомидова], Н. А. Гончарова [Гончарова], М. В. Горбаневский [Горбаневский], С. Н. Доценко [Доценко],

К. Б. Жогина [Жогина 1997; Жогина 2001], Л. В. Зубова [Зубова 1995; Зубова 2002], Г. Ф. Ковалев [Ковалев 2002; Ковалев 2006], И. М. Лисенкова [Лисенкова], Т. В. Мирошниченко [Мирошниченко], О. С. Парфенова [Парфенова], О. Г. Ревзина (автор самой фундаментальной работы по этой теме [Ревзина 2009]), Е. Фарыно [Faryno], Е. Г. Эткинд [Эткинд] и др. Нам нет необходимости освещать тему имени у Цветаевой сколько-нибудь подробно. Отметим только, что метод, наиболее ярко проявивший себя в стихотворении «Имя твоё — птица в руке...», локально используется и в других текстах. В цикле «Подруга», обращенном к С. Я. Парнок, интерпретация имени по признаку воздействия — весомый элемент, тем более что с него начинается весь текст:

Есть имена, как душные цветы,
И взгляды есть, как пляшущее пламя...
Есть темные извилистые рты
С глубокими и влажными углами. <...> [СС: 1, 227].

Встречается у Цветаевой и пример взаимной характеристики имен через звуковое согласование, в чем-то аналогичный троичным фигурам Пушкина («Шишков, Шихматов, Шаховской...»), только с иной оценочностью: «**Димитрий!** Марина! в мире / Согласнее нету ваших <...> Единой волною смытых / Судеб! **Имен!**» [Там же: 265]. Имена, действительно, созвучны, но еще больше созвучия им придает прямо следующее за ними «в мире», где сгущены совпадающие звуки *м*, *и*, *р*. Аналогичная пара — **Елена. Ахиллес** («Двое» [Там же: 2, 235]) — передает созвучие имен автора и адресата: **Марина** — **Борис** (Пастернак), но эллинском варианте.

В стихах к Блоку не только заглавное стихотворение трактует тему имени. Во втором стихотворении, как мы полагаем, Цветаева отсылает читателя к сюжету «Лоэнгрина», связанного с запретом на называние имени [Войтехович 2008: 400–411]. В третьем сказано: «И по **имени** не окликну, <...> / и во **имя** твоё святое, / Поцелую вечерний снег» [СС: 1, 290]. В четвертом: «Женщине — лукавить, / Царю — править, / Мне — славить / Имя твоё» [Там же]. В восьмом «И **имя** твоё, звучащее словно: ангел» [Там же: 293]. Слово *ангел* здесь явно подменяет слово *Бог*, созвучное с именем

Блок, что можно рассматривать как фигуру смирения. Такой сбой становится возможен, поскольку возникает аллюзия на имя *Александр*. Начальное созвучие его с именем *Аля* (домашнее имя Ариадны Эфрон) могло подсказать ассоциацию с *ангелом*, с которым сама Аля устойчиво ассоциируется в стихах матери.

Есть в стихах 1916 г. и прямое обращение не к Блоку, а непосредственно к Богу — в аналогичном ключе: «Словно ветер над нивой, словно / Первый колокол — это **имя**. / О, как нежно в ночи любовной / Призывать Эло**има**!» [СС: 1, 325].

С именем Ахматовой в посвященном ей цикле Цветаева меньше играет, но выделяет в нем междометие *ах*, на которое ответом служит *ох*: «И мы шарахаемся и глухое: *ох*! — / Стотысячное — тебе присягает: Анна / Ахматова! Это имя — огромный вздох, / и в глубь он падает, которая безымянна» [Там же: 303]. В 4-м стихотворении обыгрываются сразу два имени: «Имя ребенка — Лев, / Матери — Анна. / В имени его — гнев, / В материнском — тишь» [Там же: 305]. Почему в имени Анна «тишь»? Видимо, это синоним слова *милость* (или *благодать*) — так переводится Анна с еврейского. Мать и сын воплощают оппозицию «гнев и милость». В то же время само имя Анна звучит достаточно кротко в силу своей краткости, симметрии и отсутствия «резких» звуков.

Не исключено, что цветаевское толкование «резонирует» и с образом Донны Анны в «Шагах Командора» Блока: «Анна! Анна! — Тишина» [Блок: 3, 80].

В стихах к дочери Ирине ее имя, на первый взгляд, просто переводится: «Даю тебе имя — мир: / в наследье — лазурь...» [СС: 1, 425]. Но перевод «мир» созвучен с именем, причем не только дочери, но и матери. *Марина* и *Ирина* рифмуются. Позднее Цветаева и сыну дала домашнее имя *Мур*, в том числе, и по созвучию со своим именем, а первую дочь хотела назвать *Марина* (все это подробно описал Г. Ф. Ковалев). Кроме того, звуки «м», «и», «р» — общая часть «рифмы» *Марина — Димитрий. Лазурь*, которая остается дочери, — это и антитеза *рокоуту гражданских бурь* (чистое, мирное небо), и стихия — смежная со стихией матери (морем). Тот

же комплекс отзывается и в обращении к Богу: «*Храни, Триединый...*» [СС: 1, 425]. В самом слове *храни* есть все составляющие слова *Ирина*, и тот же комплекс в слове *Триединый*.

После «Имя твое — птица в руке...» наиболее яркую трактовку получило имя И. Я. Эренбурга («Сугробы»), особенно первый слог его фамилии «Эр», одновременно являющийся названием буквы «р». Об этом уже достаточно писали ([Зубова 2002] и др.). Обращает на себя внимание то, что Цветаева, как и в случае с именем Ахматовой, выделяет короткий элемент — слог, который и становится центром кристаллизации смыслов. Имя *Блок* в этом отношении просто идеально, потому что односложно. Таким же ядром в интерпретации имени *Райнер Мария Рильке* становится слог *рай*.

В действительности те или иные операции с именем не сводятся к интерпретации имен реальных адресатов, что можно продемонстрировать на примере обработки имен Пушкина [Зубова 1995] или Ипполита в «Жалобе» из диптиха «Федра». Но нам хотелось выделить имена реальных адресатов в отдельную категорию как наиболее благоприятную для подобной поэтики.

ЛИТЕРАТУРА

Августин: *Августин Блаженный. Исповедь* / Пер. с латинского М. Сергеевко. М., 1992.

Азадовский: *Азадовский К. Цветаева и Бальмонт: (К истории знакомства)* // Звезда. 1992. № 10. С. 180–187.

Александрова: *Александрова Т. Л. Примечания: Из архива Мирры Лохвицкой, 1890–1920 гг.* // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М., 2005. [Т. XIV]. С. 599–604.

Аристотель: *Аристотель и античная литература*. М., 1978.

Ахматова: *Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т.* М., 1990.

Бальмонт: *Бальмонт К. Д. Полное собрание стихов*. М., 1908–1909. Т. 1–3.

Бальмонт 1914: *Бальмонт К. Д. Полное собрание стихов*. М., 1914. Т. I. Изд. 4-е.

Бальмонт 1916: *Бальмонт К. Д. Поэт внутренней музыки (Иннокентий Анненский)* // Утро России. 1916. 3 декабря. № 337. С. 7.

Бальмонт 2010: *Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Полное собрание стихов 1909–1914: Кн. 1–3.* М., 2010.

Баратынский: *Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений*. М., 1989.

Башкирова, Войтехович 2012: *Башкирова И. Г., Войтехович Р. С. Эпиграфы из Ростана в структуре «Вечернего альбома» Цветаевой* // 1910-й — год вступления Марины Цветаевой в литературу: XVI междунар. научно-темат. конф. (8–10 октября 2010): Сб. докладов. М., 2012. С. 212–218.

Башкирова, Войтехович 2020: *Башкирова И. Г., Войтехович Р. С. Пометы Цветаевой на сборниках К. Д. Бальмонта* // Фараонова пшеница: Наследие Марины Цветаевой в XXI веке. XX междунар. научно-темат. конф. Сб. докладов. М., 2020. С. 188–196.

Безродный: *Безродный М. Watch the Birdie!* // Studia Litteraria Polono-Slavica. Warszawa, 1993. С. 139–142.

Белкина 1992: *Белкина М.* Скрещение судеб. Изд. 2-е, доп. М., 1992.

Белый: *Белый А.* Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Л., 1981.

Белякова 2002: *Белякова И. Ю.* Неизвестный акростих М. Цветаевой // На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая междунар. науч.-темат. конф. (9–12 октября 2001 года): Сб. докл. М., 2002. С. 125–134.

Белякова 2012: *Белякова И. Ю.* О паратекстовой структуре сборника М. Цветаевой «Вечерний альбом» // 1910 — год вступления Марины Цветаевой в литературу. XVI Междун. научно-темат. конфер. (8–10 октября 2010): Сб. докладов. М., 2012. С. 200–211.

Библиография: Библиография: Марина Цветаева = *Bibliographie des oeuvres de Marina Tsvetaeva* / Сост. Т. Гладкова, Л. Мнухин; вступ. В. Лосской. М.; Paris, 1993.

Блок: *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960–1963.

Блок 2001: *Александр Блок.* Поэзия, драмы, проза. М., 2001.

Богомолов: *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.

Богословская: *Богословская Л. М.* Работа Марины Цветаевой с ономастическим материалом поэзии // Русская ономастика. Одесса, 1984. С. 136–140.

Боровикова 1999: *Боровикова М.* Андрей Белый в «Пленном духе» М. Цветаевой // Русская филология, 10. Тарту, 1999. С. 105–112.

Боровикова 2011: *Боровикова М.* Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х – 1910-х годов) / Дисс. на соиск. учен. степ. доктора философии. Тарту, 2011.

БП-90: *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е. Б. Коркиной. Л., 1990.

Бродский: *Бродский И.* Сочинения: В 7 т. СПб., 2001. Т. V.

Брюсов: *Брюсов В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973–1975.

Брюсов 1905: *Брюсов В.* Urbi et orbi: Стихи 1900–1903 г. М., 1903.

Брюсов 1908: *Валерий Брюсов.* Пути и перепутья. Собрание стихов: В 3 т. М., 1908–1909.

Брюсов 1990: *Брюсов В. Я.* Среди стихов: 1894–1924. М., 1990.

Верлен 1988: *Верлен П., Рембо А., Малларме С.* Стихотворения и проза. М., 1998.

Версты: *Цветаева М.* Версты. Стихи. М., 1921.

Вечерний альбом: *Цветаева М. И.* Вечерний альбом. М., 1988 (Репринт изд.: *Цветаева М.* Вечерний альбом. М., 1910).

Войтехович 1995: *Войтехович Р.* О семантике композиции двух поэм М. И. Цветаевой // *Русская филология*, 6. Тарту, 1995. С. 106–109.

Войтехович 2000: *Войтехович Р.* Еще раз о Сивилле Цветаевой // *Парадигмы: Сб. работ молодых ученых.* Тверь, 2000. С. 159–172.

Войтехович 2001: *Войтехович Р.* Три заметки на тему «Цветаева и Волошин» // *Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений.* М., 2001. С. 144–157.

Войтехович 2001а: *Войтехович Р.* Цветаева и Гераклит // *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IV. Новая серия.* Тарту, 2001. С. 236–246.

Войтехович 2002: *Войтехович Р.* Проза Цветаевой и философия Гераклита // *На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая междунар. науч.-темат. конф. (9–12 октября 2001 г.): Сб. докл.* М., 2002. С. 161–167.

Войтехович 2002а: *Войтехович Р.* Цветаева и Жулавский // *Там же.* С. 145–152.

Войтехович 2002б: *Войтехович Р.* Цветаева и Штейнер: заметки на полях одной книги // *Реальность и Субъект: Игра в пространстве смыслов.* 2002. № 3. Т. 6. С. 94–98.

Войтехович 2004: *Войтехович Р.* Оккультные мотивы у Цветаевой: Астрология // *Лотмановский сборник*, 3. М., 2004. С. 419–442.

Войтехович 2005: *Войтехович Р. С.* Стихия и число в композиции цветаяевских сборников // *Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой: XII Междунар. научно-темат. конф. (Москва, 9–11 октября 2004 года): Сб. докл.* М., 2005. С. 281–307.

Войтехович 2006: *Войтехович Р.* «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.* Марина Цветаева и античность. М.; Тарту, 2008.

Войтехович 2010: *Войтехович Р. С.* Имя адресата в поэзии М. Цветаевой // Поэтика и фоностилистика. Бриковский сборник. Вып. 1. Материалы междунар. науч. конф. «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностилистика». Московский государственный университет печати. Москва, 10–12 февраля 2010 года. М., 2010. С. 277–284.

Войтехович 2012: *Войтехович Р. С.* Композиция «Вечернего альбома» Цветаевой // 1910 — год вступления Марины Цветаевой в литературу: XVI Междунар. научно-темат. конф. (8–10 октября 2010): Сб. докладов. М., 2012. С. 187–199.

Войтехович 2012a: *Войтехович Р.* Верхнее «До»: Градация в поэзии Цветаевой // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2012. С. 492–506.

Войтехович 2013: *Войтехович Р.* Текст стихотворения в тексте книги: композиция сборника Марины Цветаевой «Волшебный фонарь» (1912) // Text within Text — Culture within Culture. Russian Literature (19th Century) in Contexts of Cultural Dynamics = Текст в тексте — Культура в культуре. Русская литература (19 век) в контекстах динамики культуры. Budapest; Tartu, 2013. С. 176–191.

Войтехович 2014: *Войтехович Р.* Композиция книги Марины Цветаевой «Версты» (1921) // Лотмановский сборник, 4. М., 2014. С. 418–433.

Войтехович 2015: *Войтехович Р. С.* Цветаева и математика // «Если душа родилась крылатой...»: Материалы VII Междунар. Цветаевских чтений в Елабуге. Елабуга, 2015. С. 292–303.

Войтехович 2015a: *Войтехович Р.* Тематический ритм в композиции книги стихов К. Д. Бальмонта «Под северным небом» // Acta Slavica Estonica, VII. Блоковский сборник, XIX. Александр Блок и русская литература Серебряного века. Тарту, 2015. С. 211–225.

Войтехович 2016: *Войтехович Р. С.* “Zoom” в математической риторике Цветаевой // Подробности словесности: сборник статей к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. СПб., 2016. С. 85–91.

Войтехович 2017: *Войтехович Р.* Издатель Марина Цветаева // Замечательное шестидесятилетие: Ко дню рождения Андрея Немзера. Т. 1. [Б. м.], 2017. С. 74–86.

Войтехович 2018: *Войтехович Р. С.* О русской «безмерности» Цветаевой и заморской «безбрежности» Бальмонта // Критика и семиотика. 2018. № 1. С. 31–41.

Войтехович 2021: *Voitekhovich R.* Пространства Марины Цветаевой // *Studia Rossica Posnaniensia*. 2021. Vol. XLVI/2. P. 27–49.

Войтехович 2022: *Войтехович Р.* Воображаемое пространство: «Петербург» Андрея Белого и «Попытка комнаты» Марины Цветаевой // *Acta Slavica Estonica*, XIV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, XI. К 100-летию Ю. М. Лотмана. Тарту, 2022. С. 61–75.

Волошин 1913: *Волошин М.* О Репине. М.: Оле-Лукойе, 1913.

Волошин 1988: *Волошин М. А.* Избранные стихотворения / Сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Лаврова. М., 1988.

Волошин 1989: *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989.

Волошин 1999: *Волошин М. А.* Из литературного наследия, II. СПб., 1999.

Воспоминания: Марина Цветаева в воспоминаниях современников: [В 3 т.]. [Т. 1:] Рождение поэта. М., 2002.

Гайдукевич: *Цветаева М. И.* Письма к Наталье Гайдукевич / Сост., подгот. текста и примеч. Л. А. Мнухина; вступ. ст. В. Завистовского. 2-е изд., испр. М., 2003.

Гардзонио: *Гардзонио С.* «Берлинский песенник» Андрея Белого: поиски музыкальной поэзии // *Арабески Андрея Белого*. Белград; М., 2017. С. 637–645.

Гаспаров 1990: *Гаспаров М. Л.* «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*. Т. 49. № 3. М., 1990. С. 218–222.

Гаспаров 1992: *Гаспаров М.* От поэтики быта к поэтике слова // *Wiener Slawistischer Almanach*. Sbd. 32: Марина Цветаева. Статьи и тексты. Wien, 1992. S. 5–16.

Гаспаров 1993: *Гаспаров М. Л.* Русский стих 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993.

Гаспаров 1997: *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. М., 1997. Т. I: О поэтах.

Гаспаров 1997а: *Гаспаров М. Л.* Слово между мелодией и ритмом. Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого // Гаспаров М. Л. Избранные труды. М., 1997. Т. II: О стихах. С. 148–161.

Геворкян: *Геворкян Т.* Еще раз о книге Марины Цветаевой «После России» // Вопросы литературы. 2012. № 1. С. 433–475.

Голомидова: *Голомидова М. В.* Имя собственное в поэтических текстах М. Цветаевой // Актуальные проблемы культурно-речевого восприятия: Тезисы докладов научно-практической конференции. Екатеринбург, 1997. С. 19–21.

Гончарова: *Гончарова Н. А.* Мифология Имени М. Цветаевой / Дисс. канд. филол. наук. Барнаул, 2006.

Гораций: *Квинт Гораций Флакк.* Собрание сочинений. СПб., 1993.

Горбаневский: *Горбаневский М. В.* «Мне имя — Марина...»: Заметки об именах собственных в поэзии М. Цветаевой // Русская речь. 1985. № 4. С. 56–64.

Горький: *Горький А. М.* Статьи 1905–1916. СПб., 1918. С. 174–187.

Горькова: *Горькова Т.* «Поэзия собственных имен»: Автобиографичность поэзии М. Цветаевой // Марина Цветаева в XXI веке: XV и XVI Цветаевские чтения в Болшеве (2003, 2004 гг.): Сборник докладов. М., 2005. С. 11–21.

Греческая эпиграмма: *Чистякова Н. А.* Греческая эпиграмма. СПб., 1993.

Грибоедов: *Грибоедов А. С.* Сочинения: В 2 т. М., 1971.

Гронский: *Цветаева М., Гронский Н.* Несколько ударов сердца: Письма 1928–1933 годов / Изд. подгот. Ю. И. Бродовская и Е. Б. Коркина. М., 2003.

Гумилев: *Гумилев Н. С.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. А. И. Павловского. Биограф. очерк В. В. Карпова. Сост., подгот. текста и примеч. М. Д. Эльзона. Л., 1988.

Дебарроль: *Дебарроль А.* Тайны руки: Искусство узнавать жизнь, характер и будущее каждого посредством простого исследования руки. Л., 1991 (Репринт изд.: *Дебарроль А.* Тайны руки: Искусство узнавать жизнь, характер и будущее каждого посредством простого исследования руки. М., 1868).

Дмитриева: *Дмитриева Е. И.* «Из мира я должна уйти неразгаданной...»: письма Е. И. Дмитриевой (Васильевой) М. А. Волошину // *Русская литература*. 1996. № 1. С. 210–235.

Долгополов 1988: *Долгополов Л.* Андрей Белый и его роман «Петербург»: Монография. Л., 1988.

Долгополов 1988а: *Долгополов Л. К.* Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // *Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации*. М., 1988. С. 25–102.

Доценко: *Доценко С. Н.* О двойной загадке М. Цветаевой // *Славянские чтения*, V. Daugavpils, 2006. С. 194–200.

Дюсембаева: *Дюсембаева Г.* Я отражение вашего лица // *Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures*. Vol. 9. Pittsburg, 1996. P. 48–56.

Жирмунский: *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.

Жогина 1995: *Жогина К. Б.* «Поэзия собственных имен». Некоторые особенности лирики М. И. Цветаевой // *Анализ художественного текста на школьном уровне: теория и практика*. Вып. 1. Ставрополь, 1995. С. 45–60.

Жогина 1997: *Жогина Н. В.* Имя собственное как средство гармонической организации поэтического текста (На материале лирических стихотворений М. И. Цветаевой) / Автореф. ... дисс. канд. филол. наук. Ставрополь, 1997.

Жогина 2001: *Жогина К. Б.* «Поэтика имени» М. И. Цветаевой // *Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений*. М., 2001. С. 276–290.

Жуковский: *Жуковский В. А.* Сочинения: В 3 т. М., 1980.

Заболоцкий: *Заболоцкий Н. А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества / Сост., жизнеописание, примеч. Н. Н. Заболоцкого. М., 1995.

Зубова 1993: *Зубова Л.* «Место пусто» в поэзии Марины Цветаевой // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman* / Ed. by V. Polukhina, J. Andrew, and R. Reid. Amsterdam, 1993. P. 177–191.

Зубова 1995: *Зубова Л. В.* Наблюдения над языком цикла М. Цветаевой «Стихи к Пушкину» // *Studia Russica Budapestiensia*. 1995. II–III: Материалы III и IV Пушкинологического colloquiuma в Будапеште. 1991, 1993. Budapest, 1995. С. 245–252.

Зубова 2002: *Зубова Л.* Небо Марины Цветаевой: слово в контексте творчества // *Марина Цветаева и Франция: Новое и неизданное*. М.; Париж, 2002. С. 42–54.

Иванов 1988: *Иванов Вяч. Вс.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // *Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации*. М., 1988.

Иванов 2000: *Иванов Вяч. Вс.* «Поэма воздуха» Цветаевой и образ семи небес // *Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры*: В 2 т. Т. 2: Статьи о русской литературе. М., 2000.

Иванов В. И.: *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994.

Ичин: *Ичин К.* «Попытка комнаты» М. Цветаевой и творчество И. Бродского (предварительные заметки) // *Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений / Восьмая междунар. науч.-темат. конф. (9–13 октября 2000 г.): Сб. докладов*. М., 2001. С. 204–219.

Казеева: *Казеева Е. А.* Эстетика и поэтика символизма в лирике В. Я. Брюсова 1892–1909 годов / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Саранск, 2003.

Карпова: *Карпова Т. Н. М. И.* Цветаева-драматург как интерпретатор художественного опыта классиков («Орленок» Э. Ростана и «Приключение» М. Цветаевой) // *Вестник Чувашского университета*. 2007. № 4. С. 314–317.

Квятковский: *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966.

Клинг: *Клинг О. А.* Художественные открытия Брюсова в творческом осмыслении А. Ахматовой и М. Цветаевой // *Брюсовские чтения 1983 года*: Сб. ст. Ереван, 1985. С. 235–247.

Книги: *Цветаева М. И.* Книги стихов / Сост., коммент., вступ. ст. Т. А. Горьковой. М., 2004.

Ковалев 2002: *Ковалев Г. Ф. М. И.* Цветаева и имя // *Вестник ВГУ. Сер. Гуманитарные науки*. 2002. № 1. С. 4–28.

Ковалев 2006: *Ковалев Г. Ф.* Имя в творческом сознании М. И. Цветаевой // Творчество М. И. Цветаевой в контексте европейской и русской литературной традиции: Третьи междунар. цветаевские чтения. Елабуга, 2006. С. 194–203.

Коркина: *Коркина Е. Б.* Поэмы Марины Цветаевой: (Единство лирического сюжета) / Автореф. дисс. канд. филол. наук. Л., 1990.

Критика: Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. М., 2003.

Крюкова: *Крюкова А. М.* Горький и Андрей Белый: Из истории творческих отношений // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 282–308.

Кузнецова: *Кузнецова Т.* Цветаева и Штейнер: Поэт в свете антропософии. М., 1996.

Кузьменко: *Кузьменко О.* Отравленный пояс. Русская планета. 19 мая 2014 г. <https://rusplt.ru/sub/ratings/otravlennyiy-poyas-9922.html> (28.08.2019).

Лекманов: *Лекманов О. А.* Книга стихов как «большая форма» в культуре русского модернизма // Авторское книготворчество в поэзии: Материалы междунар. научно-практ. конф. 19–22 марта 2008 г. Омск, 2008. Ч. I. С. 64–87.

Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л., 1989.

Летопись: *Коркина Е. Б.* Летопись жизни и творчества М. И. Цветаевой: [В 3 ч.] Ч. I: 1892–1922. М., 2012.

Лисенкова: *Лисенкова И. М.* Ономастическое пространство мифонима «Ариадна» (на материале творчества М. Цветаевой) // Проблемы региональной ономастики: Материалы 2-ой межвузовск. научно-практ. конф. Майкоп, 2000. С. 162–164.

Ломоносов: *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М.; Л., 1950–1983.

Лотман 1970: *Лотман Ю.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970.

Лотман 1994: *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Под ред. А. Д. Кошелева. М., 1994.

Лотман 1996: *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996.

Лотман М. 2000: *Лотман М.* Русский стих: метрика, системы стихосложения, просодика (генеративный подход) // *Sign Systems Studies*, 28. Tartu, 2000. С. 217–241.

Лотман М. 2002: *Лотман М. Ю.* Семиотика культуры в тартуско-московской семиотической школе: Предварительные замечания // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 5–20.

Лубянникова 2005: *Лубянникова Е. И.* О неизданной книге М. И. Цветаевой «Современникам» (Москва, 1921) // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой: XII междунар. науч.-темат. конф. (9–11 октября 2004 г.). Сборник докладов / Сост. А. Д. Кошелев. М., 2005. С. 435–446.

Майданов: *Денис Майданов.* 48 часов. Официальный сайт.
<http://maydanov.ru/accords-texts/48-chasov/> (15.05.2025).

Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1997.

Марциал: *Марциал.* Эпиграммы. М., 1994.

Минц, Мельникова: *Минц З. Г., Мельникова Е. Г.* Симметрия и асимметрия в композиции «Третьей симфонии» А. Белого // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1984. Вып. 641 (Тр. по знак. системам, 17). С. 84–92.

Мирошниченко: *Мирошниченко Т. В.* Функция собственных имен в поэмах М. И. Цветаевой / Шоста республіканська ономастична конференція. Одесса, 1990. Ч. 1. С. 128–130.

Мстиславская: *Мстиславская Е. П.* Книга стихов в книжной культуре России XVIII века // Книга: Исследования и материалы. Сб. 83. М., 2005.

МЦ-АТ: *Цветаева М. И.* Спасибо за долгую память любви...: Письма Марины Цветаевой к Анне Тесковой. 1922–1939. М., 2009.

МЦ-БП: *Цветаева М., Пастернак Б.* Души начинают видеть: Письма 1922–1936 годов. М., 2004.

МЦ-РМР: *Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке.* СПб., 1992.

НЗК: *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. / Сост., подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой. М., 2000–2001.

НСИП: *Цветаева М. И.* Неизданное. Семья: история в письмах / Сост. и коммент. Е. Б. Коркиной. М., 1999.

НСТ: *Цветаева М. И.* Неизданное: Сводные тетради. М., 1997.

Обье: *Обье К.* Астрологический словарь. М., 1996.

Парфенова: *Парфенова О. С.* Семантика имени в лирике М. И. Цветаевой // *Художественный текст и культура*. Владимир, 2004. С. 283–290.

Пастернак: *Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4: Повести. Статьи. Очерки. М., 1991.

Пастернак 1990: Переписка Бориса Пастернака. М., 1990.

Переписка: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998.

Петров 2016: *Петров В. В.* Концептуальное и перцептуальное пространство в ранних работах Андрея Белого // *Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем*. М., 2016. Вып. 3. С. 287–331.

Петров 2017: *Петров В. В.* Репрезентация пространства в «Возврате» Андрея Белого // *Арабески Андрея Белого*. Белград; М., 2017. С. 561–577.

Петрова 2014: *Петрова Т. В.* «...Ветви сплелись, лес любви» // *Солнечная пряжа*. 2014. № 8. С. 42–50.

Петрова 2017: *Петрова Т. В.* «...Ветви сплелись, / Лес любви» // «Чтобы в мире было двое: Я и мир!»: XIX междунар. науч.-темат. конф. (Москва, 8–10 октября 2016 г.): Сб. докладов. М., 2017. С. 189–204.

Пискунов: *Пискунов В. М.* «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» // *Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации*. М., 1988. С. 193–215.

Письма 1926: *Рильке Р. М., Пастернак Б., Цветаева М.* Письма 1926 года. М., 1990.

Платон: *Платон*. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990–1994.

Поливанов: *Поливанов К. М.* «Попытка комнаты» Марины Цветаевой: опыт интерпретации // *Поливанов К. М. Пастернак и современники: Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения*. М., 2006. С. 160–172.

Поликовская: *Поликовская Л.* «Мудрец-филолог». Кто он? К биографии одного лирического героя Марины Цветаевой // Звезда. 1992. № 12. С. 173–179.

Польская поэзия: Польская поэзия XVII века / Пер. с польского. М., 1977.

Поэзия: *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы: В 5 т. / Сост. и подгот. текста А. Сумеркина. Примеч. В. Швейцер и А. Сумеркина. N. Y., 1980–1990.

Прутков: *Прутков К.* Сочинения Козьмы Пруткова. М., 1974.

Психея 1979: *Цветаева М.* Психея. Париж, 1979. (Репринт изд.: *Цветаева М.* Психея. Романтика. Берлин, 1923).

Пуассон: *Пуассон А.* Теории и символы алхимиков // Теории и символы алхимиков. М., 1995. С. 17–141.

Пушкин: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977–1979.

Пушкин 1995: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. М., 1995. Т. 6.

Ревзина 1995: *Ревзина О. Г.* Марина Цветаева // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. М., 1995. С. 305–362.

Ревзина 2009: *Ревзина О. Г.* «Моя поэзия — поэзия собственных имен...» // Ревзина О. Г. Безмерная Цветаева. М., 2009. С. 307–327.

Риторика: Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж.-М. Клинкенберг, Ф. Пир, Ф. Мэнге, А. Тринон / Пер. с фр. Е. Э. Разлоговой и В. П. Нарумова; общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М., 1986.

Родзевич: *Цветаева М. И.* Письма к Константину Родзевичу / Изд. подгот. Е. Б. Коркина. Ульяновск, 2001.

Рождественский: *Рождественский Вс.* Стихотворения / Вступ. ст. А. И. Павловского; сост., подг. текста и примеч. М. В. и Т. В. Рождественских. Л., 1985.

Розанов: *Розанов В. В.* Религия. Философия. Культура. М., 1992.

Ростан: *Ростан Э.* Пьесы / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник. М., 1983.

Рудик: *Рудик И.* Русская тема в сборнике Марины Цветаевой «Версты. Стихи. Выпуск I» (1922 г.) / Дисс. доктора философии. Тарту, 2014.

Русская эпиграмма: Русская эпиграмма / Сост. М. И. Гиллельсон, К. А. Кумпан. Л., 1988.

Русские поэты: Русские поэты XIX века: Хрестоматия / Сост. Н. М. Гайденов. М., 1964.

Саакянц 1988: *Саакянц А.* Встреча поэтов: Андрей Белый и Марина Цветаева // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 367–385.

Саакянц 1997: *Саакянц А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997.

Сайтанов: *Сайтанов В. А.* Стихотворная книга. Пушкин и рождение хронологического принципа // Редактор и книга. Вып. 10. М., 1986.

Саплин: *Саплин А. Ю.* Астрологический энциклопедический словарь. М.; Тула, 1994.

Северянин: *Северянин Игорь.* Сочинения: В 5 т. Т. 2. СПб., 1995.

Силард: *Силард Л.* Роман и метаматематика // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002.

Соловьев 1974: *Соловьев В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.

Соловьев 1991: *Соловьев В. С.* Судьба Пушкина // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 271–299.

СПЯМЦ: Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т. (5 кн.) / Сост. И. Ю. Белякова, М. П. Оловянникова, О. Г. Ревзина. М., 1996.

СС: *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М., 1994–1995.

Стрельникова 2009: *Стрельникова Н. Д.* Крут чтения и его отражение в ранней лирике М. Цветаевой (1910–1913 гг.) / Автореф. дисс. канд. филол. наук. СПб., 2009.

Стрельникова 2009а: *Стрельникова Н. Д.* Марина Цветаева и Эдмон Ростан // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2009. № 3. С. 109–115.

Таганов: *Таганов А. Н.* «Твой конь как прежде вихрем скачет...» (Марина Цветаева и Эдмон Ростан) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 2. Иваново: ИвГУ, 1996. С. 106–114.

Тименчик: *Тименчик Р. Д.* О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8. С. 307–316.

Тихонов: *Тихонов И. А.* Драматургия знака (по пьесе Марины Цветаевой «Приключение») // Век и вечность: Марина Цветаева и поэты XX века. Череповец, 2002. С. 220–223.

Томашевский: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999.

Уфимцева: *Уфимцева Н. П.* Античный мир как средство поэтического самоутверждения М. Цветаевой (Лирический цикл «Сивилла») // «...Все в груди слилось и спелось»: Пятая междунар. науч.-темат. конф. (9–11 октября 1993 г.): Сб. докладов. М., 1998. С. 227–232.

Ханзен-Леве: *Ханзен-Леве О.* Русский символизм. СПб., 1999.

Цветаева 1912: *Цветаева М.* Волшебный фонарь: Вторая книга стихов. М., 1912.

Цветаева 1992: Марина Цветаева: Поэт и время. Выставка к 100-летию со дня рождения. 1892–1992. М., 1992.

Цветаева А. 2002: *Цветаева А. И.* Воспоминания. М., 2002.

Цветаева А. 2008: *Цветаева А. И.* Воспоминания: В 2 т. / Изд. подгот. Ст. А. Айдиняном. М., 2008.

Цветы и гончарня: Письма М. Цветаевой к Н. Гончаровой. 1928–1932. М. Цветаева. Наталья Гончарова: Жизнь и творчество. М., 2006.

Цимборска-Лебода 2004: *Цимборска-Лебода М.* Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. Томск; М., 2004.

Черубина: *Черубина де Габриах.* Исповедь. М., 1999.

Чирикова: Письма М. И. Цветаевой к Л. Е. Чириковой-Шнитниковой / Сост., подгот. текстов и примеч. Е. И. Лубянниковой. М., 1997.

Чичерин: *Чичерин А. В.* Идеи и стиль. М., 1968. 2-е изд.

Швейцер: *Швейцер В. А.* Марина Цветаева. М., 2003. 2-е изд.

Шевеленко: *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

Штейнер: *Штейнер Р.* Из области духовного знания или антропософии. Статьи, лекции и драматическая сцена в переводах [с нем.] начала века. М., 1997.

Эткинд: *Эткинд Е.* Материя стиха. СПб., 1998.

Эфрон: *Эфрон А. С.* История жизни, история души: В 3 т. / Сост., подгот. текста, подгот. илл., примеч. Р. Б. Вальбе. М., 2008.

Эфрон 1989: *Эфрон А. С.* О Марине Цветаевой. М., 1989.

Юркевич: *Цветаева М.* Марина Цветаева. Письма к П. Юркевичу (1908, 1910) / Сост., подгот. текста и коммент. Е. И. Лубянской и Л. А. Мнухина // Новый мир. 1995. № 6. С. 116–143.

Faryno: *Faryno J.* Из заметок по поэтике Цветаевой // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 3: Marina Cvetaeva: Studien und Materialien. Wien, 1981. С. 29–47.

Kahla: *Kahla E.* Magic of Repetition: Number Seven in Marina Tsvetaeva's Poetics // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia, VIII: История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. С. 287–305.

Nivat: *Nivat G.* Le Mythe de l'Aiglon: A propos des archives genevoises concernant Marina Tsvetaeva [Нива Ж. Миф об «Орленке»: По поводу женевских архивов Марины Цветаевой] // Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI. – 3.VII.1982). Bern et al., 1991. Р. 397–404.

Tsvetaeva: Марина Цветаева, поэт: Интернет-форум
<http://talk.mail.ru/forum/talk.ru.marina.tsvetaeva>

Verlaine: *Verlaine P.* Poesies. М., 1977.

KOKKUVÕTE

Marina Tsvetajeva „laul ja valem“

See raamat on pühendatud Marina Tsvetajeva poetika mõningatele olulistele ja väheuuritud aspektidele, „laulule ja valemile“ ehk põhimõtteliselt erinevate keelte kombinatsioonile luuletaja poeetilises mõtlemises.

Tsvetajeva eripäraks oli haruldane enesevaatluse teravus. Ta suutis endas ära tunda selle, mida hilisemad teoreetikud luulekeele mehhanismide aluseks hakkasid pidama. Näiteks Juri Lotman sõnastas idee, et tähendus sünnib kahe või enama semiootilises plaanis põhimõtteliselt erineva keele dialoogi tulemusena. Märkides ära täiesti vastandlike poeetiliste hoiakute koosseksisteerimise endas, kirjutas Tsvetajeva: „Kaks lemmikasja on maailmas: laul ja valem, see tähendab <...> elemendid ja võit nende üle!“ Seda öeldes pidas ta silmas laulu improvisatsioonilist varieeruvust, variatsiooni kui lüürika põhiseadust, aga ka aforismi, poeetilise maksiimi jäikust. Kuid loetelu võib jätkata ning elementide ja nende valitsemise taga seisavad tunde ja mõistuse, luule ja proosa jt mõisted. Rida selliseid vastandeid on esitatud tema luuletuses „Hullumeelsus ja mõistlikkus...“ (1915).

Üks peamisi vastandumist hõlmavaid antiteese on verbaalne keel ja matemaatiline keel ehk valem kui väide *arvude ja loendamise keeles*. Näiteks Tsvetajeva luulereas „Su nimes on viis tähte“* sügavalt lüürilises pühenduses Aleksandr Blokile põimuvad kaks ühitamatut poolt: sügav elamus ning selline mehaaniline tegevus nagu tähtede loendamine sõnas. Kuid Tsvetajeva sooviski katta oma lemmiknime maksimaalse taju paletiga, sealhulgas vaadata õigekirja ja lugeda tähti, millest nimi koosneb. Sellepärast on Bloki nimi nii „lind pihus“ kui ka „viis tähte“ ning „huulte liikumine“. Luuletuse „Su nimi on lind pihus...“ keeruline kujundisüsteem ise viitab otsese nimetamise, nime puudutamise võimatusele.

Tsvetajeva polnud esimene ega viimane, kes sellist tehnikat kasutas. Meenutagem tähtede arvu sõnas „hüvasti“ Lermontovi 1830. aasta

* Vana ortograafia järgi kirjutati „Blok“ kõvendusmärgiga: Блокъ, mis annab kokku viis tähte.

luuletuses „Niisiis, hüvasti! Esimest korda see heli...“: „*Hüvasti!* – kuus tähte toovad nii palju piina!“^{***}.

Samuti on Tsvetajeva luulekeelele iseloomulik loendamise teine vorm, kus ei loendata tähti, vaid sõnu: „Sa ei armasta mind enam – / Tõde on viies sõnas“. Siin on tegemist valemiga (tõega), millel on täpne arv elemente. Eksisteerib ka vahefaas, mis järjekordselt seostub lahkumineku teemaga: „Me läheme lahku. – Üks sajast? / Lihtsalt neljasilbiline sõna^{***}, / Mille taga on tühjus“. Hiljem kohtame sarnaseid kõnekujundeid Igor Severjaninil ja Vsevolod Roždestvenskil, kes loendasid tähti sõnas „armastus“. Need näited ilmestavad selgesti matemaatika sissetungi poeetilisse teadvusse. Käesolevas raamatus analüüsimise ka keerukamaid nähtusi.

Kaks esimest artiklit annavad ülevaate matemaatilise retoorika avaldumise kõige silmatorkavamaist juhtumest, eriti argielu kirjeldavates luuletustes. Esimene artikkel püstitab otseselt küsimuse „Tsvetajeva ja matemaatika“ ning teine, „*Zoom* Tsvetajeva matemaatilises retoorikas“, uurib üksikasjalikumalt selle teema ühte aspekti: poeetilise pilgu objektile lähendamise astet.

Järgmine artikkel „Stiihia ja arv Tsvetajeva kogumike kompositsioonis“ on esimene käsitus loendamise teemast autori luulekogude ülesehituses. Hilisemates artiklites on tulnud seda vaatenurka tekstile laiendada ning täpsustada. Selgub, et kronoloogilise kompositsiooniga kogumikes on samuti märgatavad järjestatud proportsioonid, mida uurija Tatjana Gevorkjan on demonstreerinud Tsvetajeva luuleraamatu „Pärast Venemaad“ (1928) näitel. Teoses „Verstad. I“ (1922) tulid ilmsiks kaheteistkümne kaupa järjestatud luuletuste rühmad. Mõningad arvutused on märgatavad enamiku Tsvetajeva raamatute kompositsioonis, kuid mitte kõigis. Näiteks lülitas ta teosesse „<1940. aasta kogumik>“ täpselt 100 luuletust kogumikust „Pärast Venemaad“, kuid uues raamatus kaotavad need sada oma autonoomia või väljendusrikkuse. Kogumiku „Käsitöö“ (1923) kompositsioonis ei õnnestunud meil tuvastada matemaatilist olemust, kuigi selle üksikutel tsüklitel on sümbolne jaotus (tsükkel „Üliõpilane“ – seitse luuletust).

^{**} Venekeelses sõnas прощай („hüvasti“) on kuus tähte.

^{***} Venekeelne sõna расстаемся („me läheme lahku“) on neljasilbiline.

Artiklis „Stiihia ja arv...“ antakse Tsvetajeva debüütliku „Õhtu-album“ (1910) numbrilise struktuuri esimene tõlgendus. Siin analüüsitakse ka raamatut „Kaasaegsetele“ (1921), mida ei avaldatud, aga mis oli väga huvitavalt kokku pandud pühendustest Anna Ahmatovale, Aleksander Blokile ja Sergei Volkonskile. Samuti uuritakse äärmiselt keerukat kogumikku „Psyche“ (1921).

Järgnevas artiklis analüüsitakse üksikasjalikult Tsvetajeva „Õhtu-albumi“ kompositsiooni ning arendatakse temaatilise rütmi kontseptsiooni, s.t teemade regulaarset vaheldumist kogumikus.

Edasi on loogiline liikuda Rostandi epigraafide juurde esimese luulekogu struktuuris. Artikkel on kirjutatud koos Inna Baškirovaga ning selles vaadeldakse rohkem „laule“ kui „valemeid“.

Kuues artikkel „Luuletuse tekst luuleraamatu tekstis: Marina Tsvetajeva kogumik „Võlulatern“ (1912)“ uurib Tsvetajeva teise luulekogu paradoksaalset struktuuri. Raamat on üles ehitatud rõhutatult kaootiliselt, aga kaosel on oma valem. Sellise tehnika eesmärk oli šokeerida kirjanduskriitikuid, eelkõige anda kõrvakiil vene sümbolismi liidri Valeri Brjussovi isiklikule maitsele. Brjussov alahindas Tsvetajeva debüütliku, sh selle keerukat ülesehitust, ja Tsvetajeva arvates ei hoomanud sümbolistist poet raamatu sümboolikat. Vastuseks Brjussovile sündis „naisteraamat“ – kaootiline luulekogumik „Võlulatern“.

Artiklis „Kirjastaja Marina Tsvetajeva“ iseloomustame Tsvetajeva kolmanda kogumiku „Kahest raamatust“ (1913) ülesehitust ja ilmumise asjaolusid. Siin naaseb luuletaja esimese raamatu kompositsiooni juurde, kuid juba väiksemas mahus ja võttes arvesse „Võlulaterna“ kogemust. Raamatu kompositsioon (40 luuletust + 1 uus) arvestas poeetilise vabadusega, kuid arv 40 sümboliseeris ikkagi elu sünget lõpptulemust.

Kaheksas artikkel uurib kogumiku „Verstad“ (1921) iseäralikku struktuuri. Tegemist on Tsvetajeva n-ö teise debüüdiga, millega ta end igaveseks vene luule ajalukku kirjutas. Siin kohtume taas proportsionaalse temaatilise rühmitamise printsiibiga, kuid kolmekaua organiseeritud luuletuste asemel domineerib tetraeeder. Kogumiku esimeses osas väljendub see puhtal kujul (16 luuletust) ja teises proportsionaalsust segaval moel, kuna pärast 16 luuletust järgneb tekstide kolmik, mis üldistab raamatut tervikuna. Selgub, et kolmik on puant, mis muudab kogu

kompositsiooni tähendust. Välise kaheosalise struktuuri taga on peidus kolmeosaline ning tavapärase minoorset lõppu on kohendatud: surm pole kurb lõpp, vaid ihaldatud ja poetiseeritud lend.

Pilgu teose „Verstad. I“ (1922) struktuurile esitas osaliselt juba minu doktorant Irina Rudik oma väitekirjas. Nagu eespool öeldud, ei leidnud me kogumikus „Käsitöö“ harmoonia transitiivseid printsiipe. Raamatute „Noorusluuletused“ (1913–1915) ja „Luikede leer“ (1917–1920) tekstoloogia on ebausaldusväärne; neid pole Tsvetajeva eluajal avaldatud, seega on nende kompositsiooni analüüs raskendatud. Sümboolset loendatavust võib näha 1922. aastal Berliinis välja antud teostes „Luuletused Blokile“ ja „Lahkumine“. Poeemil „Punasel hobusel“ on kõigis redaktsioonides üheksa osa, kuigi see jaotus on meelevaldne ega anna tähelepanematule vaatlejale midagi (üheksa on Dante number, mis juhatab sisse ilmutuse ja teistesse eksistentsisfääridesse ülemineku teemad). Kogumikku „Pärast Venemaad“ sai mainitud eespool. Konstruktsiooni keerukuse piiriks on muidugi „Psyche“ (1923), mida käsitletakse artiklis „Stiihia ja arv...“.

Üheksandas artiklis „Temaatiline rütm K. Balmonti luulekogu „Põhja-taeva all“ kompositsioonis“ astume sammu kõrvale, et näidata, milliseid sarnasusi leidub Tsvetajeva kaasaegsete loomingus. Siin sõnastame temaatilise rütmi mõiste, mida sai juba eespool põgusalt kasutatud. Triaadidele üles ehitatud temaatilise rütmi leiame Konstantin Balmonti debüütkogumikust ja loomulikult Innokenti Annenski raamatust „Küpressipuust laegas“. Annenski vormistas kogumiku „kolmiklehtede“ tehnika abil. On iseloomulik, et Brjussov hülgas sellise tehnika; tema raamatud olid üles ehitatud põhimõtteliselt teistmoodi, mis ehk seletab veelgi tema reaktsiooni Tsvetajeva „Õhtualbumile“.

Järgmine artikkel „Tsvetajeva ülestähendusi Balmonti raamatutes“ on kirjutatud koos Inna Baškirovaga. Kõige suurema tähelepanuga suhtus poetess Balmonti debüütteosesse.

Üheteistkümnendas artiklis „Kujuteldav ruum: Andrei Belõi romaan „Peterburi“ ja Marina Tsvetajeva poeem „Katse luua tuba“ uurime Andrei Belõi „aegruumi“ idee mõju Tsvetajeva „geomeetrilisele“ poeemile „Katse luua tuba“ (1926). Võrdlus võimaldab meil mõista Tsvetajeva „matemaatika“ juuri, mida ta harjumuspäraselt ja välise ükskõiksusega varjas. Artiklis

„Marina Tsvetajeva ruumid“ jätkatakse sama teemat ja täiendatakse seda näidetega Belõi ja Tsvetajeva kaasaegsete loomingust.

Veel üks Tsvetajeva poeetilise numeroloogia allikas tuleb ilmsiks artiklis „Tsvetajeva ja Steiner: ääremärkused“. Rudolf Steineri, Andrei Belõi, Maksimilian Vološini ja teiste antroposoofia esindajate ideed selgitavad osaliselt Tsvetajeva tekstide sisu.

Artikkel „Tsvetajeva okultistlikud motiivid: astroloogia“ näitab, et Tsvetajeva nägi astroloogilistes sümbolites ja eriti Kaalude tähtkuju tõlgendamises oma luule dualismi ehk dialektika allikaid: ühendamatute algete kombinatsiooni.

Viieteistkümnendas artiklis „Ülemine „Do“: gradatsioon Tsvetajeva luules“ uurime Tsvetajeva lüürilise poemi poetikat ja ennekõike gradatsioonitehnikat.

Raamat lõpeb artikliga nime poetikast – „Adressaadi nimi Tsvetajeva luules“.

AUTORIST

Roman Voitehhovits (sünd. 1974), Ph.D. vene kirjanduse alal, on Tartu ülikooli slavistika osakonna vene kirjanduse lektor. Tema peamine teadushuvide valdkond on 20. saj vene luule ajalugu ja poetika, retoorika, värsiõpetus. Ta on rahvusvaheliselt tunnustatud Marina Tsvetajeva loomingu uurija.

SUMMARY

Marina Tsvetaeva: „Song and Formula“

This book is dedicated to some important, yet lesser studied aspects of Marina Tsvetaeva's poetics, namely her “song and formula”: the combination of fundamentally different languages in her poetic thinking.

Tsvetaeva was a remarkably self-conscious poet able to uncover in herself what later theorists would consider the basis of poetic imagination. According to Yuri Lotman, two or more fundamentally different languages generate meanings as the result of a dialogue. Tsvetaeva, noting the existence of diametrically opposed poetic attitudes in herself, said as follows: “There are two favorite things in the world: song and formula, that is <...> nature and victory over it!” What she had in mind was the improvisational variability of a song, variations as the basic law of poetry, as well as the rigidity of a poetic utterance. All these can be elaborated by adding such oppositions as mind *vs.* feeling, poetry *vs.* prose, etc. A long series of such oppositions can be found in Tsvetaeva's poem “Bezum'e i blagorazum'e...” (“Madness and Prudence...,” 1915).

One of the oppositions covered by the main antithesis is the opposition of a verbal language and the language of mathematics, i. e. a “formula” as a statement in the language of numbers and counting (*na iazyke chisel i scheta*). A good example is the line “*Imia tvoe—piat' bukv*” (“Your name—five letters”)* from Tsvetaeva's poem addressed to Alexander Blok, where she combines what seems to be incompatible: a deep feeling for other and such a mechanical action as counting the letters in a word. Yet this was the poet's intention: to cover the whole palette of her favorite name's perception, which implied looking at the spelling of the name and counting the letters that make it up. This is why Blok's name is “*ptitsa v ruke*” (“...a bird in my hand”), “*piat' bukv*” (“...five letters”), and “*dvizhen'e gub*” (“The lips' quick opening”). The poem's very imagery implies the impossibility of uttering Blok's name directly. This example

* Note that the pre-reform spelling of Blok's surname included the final hard sign: *Блокъ*.

does not exhaust cases of the invasion of “mathematics” into poetic consciousness.

The first two articles explore the most striking cases of “mathematical rhetoric” in texts (with an emphasis on those concerning Tsvetaeva’s everyday life). The first of the two is entitled “Tsvetaeva and Mathematics,” while the following one, “‘Zoom’ in Tsvetaeva’s Mathematical Rhetoric,” focuses on such an aspect as the degree of “proximity” of the poetic gaze to the object observed.

The next article, “Element and Number in the Composition of Tsvetaeva’s Books of Poetry,” concerns the theme of counting in the composition of the following Tsvetaeva’s collections: her debuting *Vechernii al’bom* (*Evening Album*, 1910), an unpublished book of poems *Sovremennikam* (*To Contemporaries*, 1921) consisting of dedications to Anna Akhmatova, Alexander Blok and Sergei Volkonsky, and an extremely elaborate *Psikheia* (*Psyche*, 1921). It should be noted that some calculations are noticeable in the structure of most of Tsvetaeva’s books, but not in all of them. For example, Tsvetaeva included 100 poems from *Posle Rossii* (*After Russia*, 1928) into what is known as <*Sbornik 1940 goda*> (*The Collection of 1940*), yet in this unpublished book this number lost its autonomy or expressiveness. In addition, there seems to be no “mathematicity” in the structure of *Remeslo* (*Craft*, 1923), although there are some cycles in it having a symbolic structure (e. g. the cycle *Uchenik* (*The Disciple*) consisting of 7 poems).

The article that follows elaborates the analysis of the *Evening Album*’s structure, and also proposes the notion of “thematic rhythm” designating the regular character of poetic themes’ variations. The themes of *Evening Album* form triads bringing together blocks of three successive poems.

From here, it is logical to proceed to the role of epigraphs from Edmond Rostand in the structure of Tsvetaeva’s debuting book. This article was co-authored with Inna Bashkirova, and concerns more “songs” than “formulas.”

The sixth article, “A Poem’s Text within a Book’s Text: Composition of Marina Tsvetaeva’s *Volshebnyi fonar’* (*The Magic Lantern*) (1912)” addresses the paradoxical character of Tsvetaeva’s second collection of poems. The book is structured chaotically, yet this chaos has its own “formula.” The purpose of such a technique was to shock critics, mainly to “slap in the face” of Valery Bryusov’s tastes (this leader of Russian symbolism

underestimated Tsvetaeva's debut collection notwithstanding its complex structure).

The article “Marina Tsvetaeva as a Publisher” concerns the publication history of Tsvetaeva's third book, *Iz dvukh knig* (*From Two Books*, 1913). In this collection she returned to the poetics of *Evening Album*, but on a smaller scale and taking into account the structure of her second book. Its composition (40 poems + 1 new poem) designated poetic freedom, yet the number 40 still symbolized the gloomy outcome of life.

The eighth article, “The Composition of Marina Tsvetaeva's *Versty* (1921)” (*Mileposts*), is dedicated to Tsvetaeva's additional debut, with which she forever inscribed herself in the history of Russian poetry. Here we again encounter proportional thematic groupings, but instead of triads, the tetrad principle dominates. In the collection's first part this principle features in its pure form (16 poems), and in the second part it is represented in a mixed form, since after 16 poems there follows a thematic triad that summarizes the collection as a whole (this triad is the pinnacle changing the meaning of the entire collection). Behind the external two-part structure there is a three-part structure, and the usual minor-key ending is adjusted: death is not a sad ending, but a desired and poeticized flight.

My doctoral student Irina Rudik analyzed the structure of *Versty. I* (*Mileposts. Book 1*, 1922). As already noted, *Remeslo* (*Craft*, 1923) is irregular in its structure. The analysis of the structure of *Iunosheskie stikhi* (*Juvenilia*, 1913–15) and *Lebedinyi stan* (*The Demesne of the Swans*, 1917–20) is hampered by the fact these collections were published posthumously, yet a symbolic “counting” system can be met in the Berlin editions from 1922, *Stikhi k Bloku* (*Poems to Blok*) and *Razluka* (*Separation*). In particular, all redactions of a long poem *Na Krasnom Kone* (*On a Red Horse*) consist of nine parts, yet this division is arbitrary and gives nothing to inattentive readers (nine is Dante's number introducing the themes of revelation and transition to other spheres of existence).

The ninth article, “Thematic Rhythm in the Structure of Konstantin Bal'mont's Book *Pod severnym nebom*” (*Under the Northern Sky*, 1894), demonstrates that similar phenomena can be found in Tsvetaeva's contemporaries. Here the notion of “thematic rhythm” finds its general formulation. The triadic thematic rhythm can be met in what Bal'mont considered his debuting book, and, of course, in *Kiparisovyi larets* (*The*

Cypress Chest, 1910) by Innokenty Annensky, who formalized it by the “*trilistnik*” devise. Interestingly, Valery Bryusov rejected such an approach: his books were structured in a fundamentally different way (this perhaps further explains his negative reaction to Tsvetaeva’s *Evening Album*).

The next article, “Tsvetaeva’s Marginalia in Konstantin Bal’mont’s Books,” was co-authored with Inna Bashkistrova. Tsvetaeva treated Bal’mont’s debut book with the greatest attention.

In the eleventh article, “An Imaginary Space: Andrei Belyi’s *Petersburg* and Marina Tsvetaeva’s *An Attempt at a Room*,” I analyze the influence of Andrei Belyi’s idea of “brain space” on *Popytka komnaty* (*An Attempt at a Room*, 1926), Tsvetaeva’s “geometric” long poem. This allows us to understand some roots of Tsvetaeva’s “mathematics,” which she habitually veiled with external indifference.

In the article “Marina Tsvetaeva’s Spaces” this theme is continued vis-à-vis some examples from Belyi and other Tsvetaeva’s contemporaries.

Another possible source of Tsvetaeva’s poetic “numerology” is noted in the article “Tsvetaeva and Steiner: Notes in the Margins of a Book.” The anthroposophy of Rudolf Steiner, Andrei Belyi, Maximilian Voloshin and others can partially explain the content of Tsvetaeva’s poems.

The article “Some Occult Motifs in Tsvetaeva: Astrology” demonstrates that Tsvetaeva saw in astrological symbols, in particular in the Libra constellation, the source of her dualism or dialecticism, which implied the combination of the incompatible.

The fifteenth article, “High C: Gradation in Tsvetaeva’s Poetry,” examines the poetics of a Tsvetaeva’s poem and, above all, the technique of gradation.

The book ends with an article on the poetics of names “The Name of the Addressee in Tsvetaeva’s Poetry.”

ABOUT THE AUTHOR

Roman Voitekhovich (b. 1974), Ph.D. in Russian Literature, is Lecturer of Russian Literature at the Department of Slavic Studies, University of Tartu. His main research interests are the history and poetics of the 20th century Russian poetry, rethorics, versification studies. He is internationally recognized expert in Marina Tsvetaeva’s works.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

- Аврамец И. А. 88
Аврелий Августин 195
Адамович Г. В. 158
Азадовский К. М. 144, 159
Аксаков С. Т. 36
Александрова Т. Л. 148
Алексеев В. В. 18
Альми И. Л. 127
Амфитеатров А. В. 97
Андерсен Х. К. 68, 230
Анненский И. Ф. 11, 104, 133–136, 139–140, 146, 169, 185
Антокольский П. Г. 16, 26
Аристотель 235
Ахапкин Д. Н. 68
Ахматова А. А. 9, 34, 56, 65, 87–89, 109, 123–125, 131, 150, 178, 181, 187–190, 214, 232, 246–247, 258
Балашов А. А. 101
Бальмонт К. Д. 11, 14, 127–151, 171–172, 202
Баратынский Е. А. 209
Бахрах А. В. 16, 19–20, 26, 177, 181, 200
Бахтин М. М. 167
Башкирова И. Г. 10–12, 76, 89, 129, 144, 231
Башкирцева М. К. 36, 38, 77
Безродный М. В. 250
Белкина М. И. 30, 33
Белобородова А. А. 127
Белый А. 11–12, 17–18, 152–166, 181, 207, 222
Белякова И. Ю. 33, 64–65, 68, 93, 256
Бёме Я. 196, 199
Бернар С. 67, 70, 76
Блок А. А. 7, 9, 28, 35, 64, 88–89, 102, 123–124, 134, 150, 169, 187–190, 249, 251, 257–258
Богомолов Н. А. 196, 204–205
Богословская Л. М. 256
Бодлер Ш. 99, 140
Боровикова М. В. 35, 85, 94, 153
Борхес Х. Л. 170
Ботев В. 231
Бродский И. А. 108, 178, 232, 246, 248
Брюсов В. Я. 10–11, 22, 34–35, 38, 42, 46, 53, 77, 84, 93, 97, 99–103, 105, 131–135, 145–146, 169, 185–187, 190, 196, 202, 222, 251, 255
Булгаков М. А. 168
Булгарин Ф. В. 253
Булкина И. С. 127
Бунин И. А. 158
Бунина В. Н. (Муромцева-Бунина В. Н.) 13–14, 208
Бухарова-Казина З. Д. 97, 104
Бюргер Г. А. 169
Вергилий 128–129, 168

* В указатель не включены имена, встречающиеся в списке литературы, а также в эстонском и английском резюме.

- Верлен П. (Verlaine, P.) 133–134, 217
Виельгорский М. Ю. 254
Вилье де Лиль-Адан О. де 216
Виноградов А. К. 147
Виноградова Н. К. 147
Вишняк А. Г. 95, 175, 211
Волконский С. М. 9, 18, 55, 88–89, 187–188
Волошин М. А. 12–14, 32, 35, 59, 97–102, 145, 148, 195, 212–216, 218–219, 250–251
Вордсворт У. 169
Выспяньский С. 169
Вышеславцев Н. Н. 16, 26, 148, 181, 209
Вяземский П. А. 254
Гайденков Н. М. 250
Гайдукевич Н. А. 48
Гардзонио С. 153
Гарсия Лорка Ф. 62, 108
Гаспаров М. Л. 29, 51, 79, 100, 127–129, 153, 178, 218, 232–237
Геворкян Т. М. 9, 183, 191
Гераклит 82
Герцык А. К. 145
Гете И. 169, 195–196, 201, 225
Гиппиус З. Н. 222
Глинка М. И. 254
Глинка Ф. Н. 254
Голлидэй С. Е. 222
Голомидова М. В. 256
Гомер 168
Гончарова Н. А. 256
Гораций 28, 128, 178
Горбаневская Н. Е. 62, 108
Горбаневский М. В. 256
Городецкий С. М. 97
Горький А. М. 36, 152, 154–155, 166
Горькова Т. А. 35, 42, 85, 255
Гофмансталь Г. фон 222
Гребенщиков Б. Б. 24
Гржебин З. И. 34, 55, 60
Грибоедов А. С. 253
Гронский Н. П. 59, 208
Гуль Р. Б. 19
Гумилев Н. С. 37, 93, 97, 129, 197
Данте Алигьери 11, 140, 168
Дебарроль А. 212, 218
Декарт Р. 224
Дельвиг А. А. 130
Дмитриева Е. И. (Черубина де Габриак) 212–216, 218–219
Долгополов Л. К. 153
Достоевский Ф. М. 168
Доценко С. Н. 256
Дюма А. 196
Дюма А. (сын) 70
Дюсембаева Г. З. 207
Егоров А. А. 12
Есенин С. А. 190
Жирмунский В. М. 64–65, 124, 130
Жогина К. Б. 251, 255, 257
Жорж Санд 196, 200
Жуковский В. А. 118, 169, 230, 254
Жулавский Е. 122, 202
Заболоцкий Н. А. 29, 180
Зелинский Ф. Ф. 169
Зиновьева-Аннибал Л. Д. 56
Зубакин Б. М. 196
Зубова Л. В. 27–28, 257, 259
Иванов В. В. 89, 153, 196–198
Иванов В. И. 48, 59, 157, 250–251
Иванов-Разумник Р. И. 154

- Иваск Ю. 19
Ивинский Б. И. (Икар) 97
Ичин К. 159
Казанова Дж. 45, 47, 52, 174, 176
Казеева Е. А. 127, 132
Калин А. С. 256
Калиостро А. 196
Карамзин Н. М. 221, 229
Карпова Т. Н. 76
Катулл 128–129
Каченовский М. Т. 253
Квятковский А. П. 256
Кириенко-Волошина Е. О. 98–99
Киселева Л. Н. 12
Клинг О. А. 102
Ковалев Г. Ф. 257–258
Коперник Н. 195
Коркина Е. Б. 43, 144, 248
Крюкова А. М. 152–153
Кузмин М. А. 34, 55, 97, 204–205, 238
Кузнецова Т. В. 45, 193
Кузьменко О. 150
Ла Мотт Фуке, Ф. де 230
Лавренев Б. А. (Сергеев Б. А.) 97
Лавров А. В. 127
Ланн Е. Л. 231
Ларский И. 97
Лафонтен Ж. де 229
Левенсон А. А. 98
Лейбов Р. Г. 12
Лекманов О. А. 85, 127
Ленц Д. 18
Лермонтов М. Ю. 7–8, 255
Лжедмитрий I 150
Лисенкова И. М. 257
Логунов С. 97
Ломоносов М. В. 175, 251, 253
Лотман М. Ю. 85, 116
Лотман Ю. М. 7, 84, 110, 167, 170, 173, 242
Лохвицкая М. А. 38, 148–149
Лубянникова Е. И. 33, 88, 183
Львова Н. Г. 97
Людовик XVII 92–93
Ляхов В. Н. 127
Магомедова Д. М. 127, 129
Майданов Д. В. 182
Мандельштам О. Э. 245, 250
Марков А. Ф. 55
Марциал 252
Масловский В. И. 55, 222
Маяковский В. В. 16, 29, 55, 178
Мейкин М. 40
Мельникова Е. Г. 153
Метерлинк М. 168
Миллер В. 94
Милютина Т. П. 93
Минц З. Г. 127, 153
Мирошниченко Т. В. 257
Мстиславская Е. П. 127
Мусина-Пушкина Э. К. 255
Наборовский Д. 234
Наполеон II, герцог Рейхштадтский 70–71, 76–77, 93
Нарбут В. И. 97, 104
Нестерова Е. А. 231
Нива Ж. (Nivat, G.) 76
Нилендер В. О. 36, 39, 63, 67, 69, 73, 77, 80–82, 94, 105, 147
Новинский Н. (Ашукин Н. С.) 97
Нолле-Коган Н. А. 27
Обье К. 211, 221, 228
Овидий 239–242, 248
Одоевцева И. В. 181
Октавиан Август 200
Орлов В. Н. 159
Ороховацкий Ю. И. 217

- Оцуп Н. А. 18, 159
Павликовская-Ясножевская М.
250
Панина В. В. 162
Папюс 212
Парацельс 199
Парнок С. Я. 221, 257
Парфенова О. С. 257
Пастернак Б. Л. 14, 17–18, 20, 22,
28, 46, 129, 152, 155, 159, 161–
162, 166, 170, 173, 176, 199,
231, 245, 257
Перцов П. П. 97, 102
Петров В. В. 153
Петрова Т. В. 144
Петровский Ф. А. 252
Пильд Л. Л. 11, 127, 139
Пильняк Б. А. 152
Пирс Ч. С. 40
Пискунов В. М. 153
Платон 50, 59, 253
Плутцер-Сарна Н. А. 23, 26–27,
183, 189–190
По Э. А. 140
Поливанов К. М. 159
Поликовская Л. В. 82
Поповский Н. Н. 254
Пропп В. Я. 240
Прутков К. 167, 229
Птолемей 195
Пуассон А. 230
Пушкин А. С. 36–37, 109, 159,
162, 169, 206, 209, 220–221,
253, 256–257, 259
Ревзина О. Г. 30, 48, 50–51, 255,
257
Рембо А. 99
Рильке Р. М. 39, 46–48, 52, 161–
162, 199, 222, 259
Родзевич К. Б. 48
Роде Э. 194
Рождественский Вс. А. 8
Розанов В. В. 195, 203, 229
Ростан Э. 76–82, 102
Рудик И. В. 10
Саакянц А. А. 98, 145, 153
Савина Е. В. 129
Сайтанов В. А. 127
Самойлов Д. С. 108
Саплин А. Ю. 211, 221, 228, 230
Святополк-Мирский Д. П. 49,
159
Северянин И. 8, 34, 182
Сельвинский И. Л. 250
Семенов-Тянь-Шанский А. П. 178
Силард Л. 153
Сирано де Бержерак С. 168
Скрябина Т. Ф. 231
Слоним М. Л. 44–45
Соловьев В. С. 156, 169, 221, 251
Сологуб Ф. К. 169, 222
Соссюр, Ф. де 254
Спиноза Б. 224–225
Спроге Л. В. 127
Стрельникова Н. Д. 76
Сумароков А. П. 132
Сумеркин А. Е. 35
Таганов А. Н. 76
Тамбурер Л. А. 15, 70, 216
Тарковский А. А. 175–176
Тескова А. А. 21
Тименчик Р. Д. 127, 134–135,
146, 231
Тихонов Н. С. 152, 154
Товстолес Г. Н. 208
Толстой А. Н. 158, 209
Толстой Л. Н. 36, 70
Толстых Г. А. 127

- Томашевский Б. В. 236–237
Тредиаковский В. К. 254
Тургенев И. С. 142, 168
Тэффи Н. А. 181
Успенский Б. А. 167
Уфимцева Н. П. 200
Фарыно Е. 257
Федин К. А. 152, 155
Фейербах Л. А. 68
Феогид 82
Фет А. А. 133
Фоменко И. В. 127
Фонвизин Д. И. 249
Фрайман О. В. 129
Франс А. 197
Халютина С. В. 99
Ханзен-Леве О. 202
Хлебников В. В. 156, 178, 181
Ходасевич В. Ф. 97, 155
Хомский Н. 49
Цветаева А. И. 33, 36, 54, 66, 73, 76, 80–82, 102, 105, 196
Цетлин М. О. 97
Цимборска-Лебода М. 59
Чарская Л. А. 66
Чирикова Л. Е. (Чирикова-Шнитниково Л. Е.) 45
Чичерин А. В. 225
Шагинян М. С. 38, 97
Шаховской А. А. 254
Шаховской Д. А. 16, 25, 180
Швейцер В. А. 35, 98
Швоб М. 13
Шевеленко И. Д. 12, 34–35, 38, 40–41, 55, 85, 98, 251
Шеля А. И. 129
Шенгели Г. А. 217
Шик М. Я. 222
Шихматов (Ширинский-Шихматов С. А.) 254
Шишков А. С. 254
Шкловский В. Б. 180
Штейгер А. С. 148
Штейнер Р. 11–12, 45, 156, 193–204
Щепкина-Куперник Т. Л. 76, 78–79
Эллис (Кобылинский Л. Л.) 15, 66, 68–70, 73, 80–81, 168, 207, 217, 256
Эренбург И. Я. 259
Эткинд Е. Г. 257
Эфрон А. С. (Эфрон-Цветаева А. С.) 15, 25, 54, 57–58, 60, 87–88, 98, 103, 191, 230, 258
Эфрон В. Я. 99
Эфрон Г. С. 15, 19–20
Эфрон Е. Я. 15, 25, 99, 180, 212
Эфрон И. С. 121
Эфрон С. Я. 14, 25, 46, 60, 93, 97–99, 105, 211
Юркевич П. И. 19, 37, 151
Якобсон Р. О. 233, 236–237
Kahla E. 48, 89