

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
**«Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»**

На правах рукописи

Джаббарова Егана Яшар кзы

**ПРОЗА М. ЦВЕТАЕВОЙ: ХАРАКТЕР И СПОСОБЫ
САМОИДЕНТИФИКАЦИИ**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание
ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор Т. А. Снигирева

Екатеринбург – 2018

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Самоидентификация М. Цветаевой в семейно-родовой парадигме (автобиографическая проза)	21
1.1. Восстановление идентичности: персонажный и предметный мир детства	21
1.2. Оппозиция «свой» / «чужой» как способ семейной, национальной и социальной самоидентификации	33
1.3. Приемы самообнаружения личности	45
Глава 2. Самоидентификация М. Цветаевой и апология поэта (литературно-критическая проза)	62
2.1. Апология как жанр	62
2.2. Апология как интенция или «скрытая самоапология»	84
2.3. Феномен лингводицеи как аологии поэзии	107
Глава 3. Самоидентификация М. Цветаевой в контексте личностного этико-эстетического сценария (дневниковая и художественная проза)	121
3.1. Дневник как публичная самопрезентация	121
3.2. Мотив истинной и ложной предназначенности в художественной прозе М. Цветаевой	142
3.3. «Пушкинский текст» М. Цветаевой»: единство самоидентификации	162
Заключение	174
Список литературы	178

Введение

Хорошо известно, что Марина Цветаева скептически (даже негативно) относилась к прозаическому письму поэтов, но сама не только чужих, но и своих «заповедей не блюла» и прозу писала. Она оставила после себя многожанровое прозаическое наследие: письма, записные книжки, дневниковую и автобиографическую прозу, эссе, литературно-критические статьи, повесть, роман в письмах. И все это отмечено ее творческим даром, ее специфической, сразу узнаваемой манерой письма, в любом своем проявлении имеющей статус художественности. При всем многообразии творческого волеизъявления Цветаева остается прежде всего поэтом, классиком русской поэзии XX века, в этом отношении совершенно справедливо высказывание О. А. Казниной: «...она всегда ощущала себя не писателем, а поэтом, пишущим прозу»¹. Поскольку Цветаева – в первую очередь поэт, ее прозу можно отнести к феномену «прозы поэта» – явления, характерного фактически для всех поэтов от А. Пушкина и до И. Бродского.

Ключевое отличие цветаевской прозы в данном случае – граница между стихами и повествовательными жанрами: если у других авторов она зачастую была безусловной (за исключением таких сложных образцов поэтической прозы, как работы Андрея Белого и Б. Пастернака), то у М. Цветаевой – напротив, крайне зыбкой и допускающей взаимопроникновение поэзии и прозы.

Р. О. Якобсон в работе «Заметки о прозе поэта Пастернака» подробно рассматривает феномен «прозы поэта», называя его «абсолютным билингвизмом»². При исследовании прозы М. Цветаевой традиционно и справедливо акцент делается на анализ поэтической составляющей цветаевского творчества. По точному замечанию Е. В. Канищевой, «она (имеется в виду «проза поэта». – *Е. Д.*) характеризуется всеми признаками, свойственными для данной

¹ Казнина О. А. Проза Марины Цветаевой // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: В 3 т. Т. 1, кн. 2. М., 2016. С. 831.

² Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Работы по поэтике: Переводы; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М., 1987. С. 324.

формы взаимодействия стиха и прозы: фрагментарностью повествования, сложностью ассоциативной связи между частями и главами произведений, резкой сменой субъектов и объектов действия и речи, наличием метрических, рифмованных отрывков, анафор и звукописи, появлением строфичности и аналога стихотворного переноса, насыщенной языковой образностью произведения»³. Исследование способности М. Цветаевой с совершенством владеть вторым языком⁴, распоряжаясь двумя формами художественной речи – основной тезис современного цветаеведения. Именно этой проблеме посвящены работы таких известных исследователей, как И. В. Кудрова, А. А. Саакянц, В. А. Швейцер, И. Д. Шевеленко⁵.

Успешно также предпринимались попытки анализа непосредственно ее прозы, С. Н. Бунина прямо заявляет о невозможности рассмотрения прозы М. Цветаевой как вспомогательной, одновременно отмечая трудности, возникающие при попытках четкого жанрового разделения соответствующих произведений. Большинство исследователей, изучающих цветаевскую прозу, сходятся во мнении о невозможности применения к этим произведениям традиционных жанровых определений. Д. А. Богатырева анализирует специфику проявления авторского присутствия в тексте, отдельно рассматривая сугубо индивидуальные приемы мемуарного жанра, используемые Цветаевой. О. В. Калинина акцентирует внимание на образной системе цветаевской автобиографической прозы с целью обозначить специфику формирования творческой личности и описать этот процесс. Важна в аспекте исследования мировоззренческих установок, воплощенных в этой прозе, и основательная работа С. Ж. Макашевой, где рассматривается становление и развитие взглядов Цветаевой при сохранении в мировоззренческой позиции неперемного

³ Канищева Е. В. Ритм прозы М. Цветаевой : дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2013. С. 38.

⁴ В указанной выше работе Р. О. Якобсон называет прозу поэта вторым языком.

⁵ Саакянц А. А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. М., 2002; Швейцер В. А. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992; Кудрова И. В. Просторы Марины Цветаевой: Поэзия, проза, личность. СПб., 2003; Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2015.

антропоцентризма, всегда вытесняющего художественную космогонию⁶. Отмеченный антропоцентризм в целом является смыслообразующим для поэта и характеризуется многими исследователями. Так, совершенно справедливо высказывание О. А. Казниной о преобразовании личного в универсальное и частного в «характерное для времени»⁷.

В поле зрения исследователей преимущественно оказывается автобиографическая и мемуарная проза, анализу подвергаются языковые особенности на всех уровнях текста⁸, жанровые модификации⁹ и непосредственно творческая личность и специфика ее формирования¹⁰.

Прозаическое наследие Цветаевой ввиду своей цельности шире, чем феномен «прозы поэта»: «по объему и значимости написанного в прозе М. И. Цветаева является не в меньшей мере прозаиком, чем поэтом. И признать

⁶ Макашева С. Ж. Творческая эволюция М. И. Цветаевой: онтология, концепция личности: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006.

⁷ Казнина О. А. Проза Марины Цветаевой // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: В 3 т. Т. 1, кн. 2. М., 2016. С. 832.

⁸ Верескун С. А. Ассоциативно-смысловое поле цвета в прозе М. И. Цветаевой : дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2012; Вольская Н. Н. Поэтика автобиографических очерков М. Цветаевой. Повтор как ведущая черта идиостиля автора : дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-avtobiograficheskikh-ocherkov-m-i-tsvetaevoi-povtor-kak-vedushchaya-cherta-idiostily> ; Горелкина А. В. Словообразовательные окказионализмы в мемуарных прозаических произведениях М. Цветаевой и А. Белого : дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/slovoobrazovatelnye-okkazionalizmy-v-memuarnykh-prozaicheskikh-proizvedeniyakh-m-tsvetaevoi->; Дударева А. А. Особенности идиостиля прозы М. Цветаевой : дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2002. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-idiostilya-prozy-m-tsvetaevoi>; Черкасова Л. П. «Яркость изнутри»: о внутренней форме слова в прозе М. Цветаевой // Русская речь. 1982. № 5. С. 52–55; Ревзина О. Г. Собственные имена в поэтическом идиолекте М. Цветаевой // Поэтика и стилистика 1988–1990. Вып. 1. М., 1991. С. 172–192; Сулейманова М. А. Эпистолярные тексты М. Цветаевой – проявление лингвистической креативности элитарной языковой личности // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 2. С. 249–253.

⁹ Бунина С. Н. Автобиографическая проза М. И. Цветаевой: Поэтика, жанровое своеобразие, мировидение : дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 1999; Титова Е. В. Эссеистическое и лирическое в творчестве М. Цветаевой: характер взаимодействия // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 2002. Вып. 5. С. 149–156; Федорова Е. В. «Проза поэта» как жанрово-родовой феномен (на материале «Повести о Сонечке» М. Цветаевой) // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 2009. Т. 2. С. 250–256.

¹⁰ Богатырева Д. А. Формы выражения авторского присутствия в мемуарной прозе М. Цветаевой : дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/formy-vyrazheniya-avtorskogo-prisutstviya-v-memuarnoi-proze-m-tsvetaevoi>; Калинина О. В. Формирование творческой личности в автобиографической прозе М. И. Цветаевой о детстве поэта : дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2003. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-tvorcheskoi-lichnosti-v-avtobiograficheskoi-proze-mi-tsvetaevoi-o-detstve-poeta>; Макашева С. Ж. Творческая эволюция М. И. Цветаевой: онтология, концепция личности : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006; Одинцова И. В. Автор в повествовательной структуре автобиографической прозы М. Цветаевой // Гуманитарные исследования. 2008. № 3. С. 95–100.

это мешает только масштаб ее поэтического дарования»¹¹. Симптоматично, что в работе Н. Н. Вольской по отношению к Цветаевой появляется номинация «прозаик»¹². Безусловно верен тезис В. Вейдле: «...в жизни, а не только в стихах, была она прежде всего и всегда поэт, так остается она поэтом в каждой строчке своей прозы»¹³. Заслуживает внимания и размышления о том, что «...в прозе она впервые по-настоящему объяснила себя как человека и как поэта, чего с той же степенью проникновения не смог сделать ни один критик или исследователь»¹⁴.

Несмотря на значительную разработанность, вопрос системного изучения прозаического наследия М. Цветаевой до сих пор остается открытым и требует дальнейшей углубленной разработки с использованием новых аспектов анализа. Обращение к понятию «самоидентификации» и способам ее реализации непосредственно в прозаических произведениях Цветаевой, рассмотрение прозы как инструмента самоопределения и рефлексии обусловило **актуальность** настоящей работы.

М. В. Ляпон в книге «Проза Цветаевой: опыт реконструкции речевого портрета автора» пишет: «Цветаева (автор эссе о современниках, субъект авторефлексии в автобиографической прозе, в письмах, записных книжках) предстает как неисчерпаемый информант, обладающий высокоразвитым чувством самоидентичности»¹⁵. В книге используется понятие «языковая личность», понимаемое как «лингвopsихологическая сущность говорящего индивида»¹⁶, которое вслед за Ю. Н. Карауловым может быть истолковано как способность человека к созданию текста. Характеризуя разные жанры прозы М. Цветаевой, М. В. Ляпон отмечает: «...дневниковые заметки, мемуары, рассказы, статьи о литературе, эссе, письма – это образцы автопсихологической прозы, в которой

¹¹ Казнина О. А. Проза Марины Цветаевой // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: В 3 т. Т. 1, кн. 2. М., 2016. С. 830.

¹² Вольская Н. Н. Поэтика автобиографических очерков М. Цветаевой. Повтор как ведущая черта идиостиля автора: дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-avtobiograficheskikh-ocherkov-m-i-tsvetaevoi-povtor-kak-vedushchaya-cherta-idiostily>

¹³ Вейдле В.. Проза Марины Цветаевой. Рец.: Марина Цветаева. Проза. Н.-Й.: Изд-во им. Чехова, 1953 // Марина Цветаева в критике современников. В 2 ч. М., 2003. Ч. II. 1942–1987. Обреченность на время. С. 74–76.

¹⁴ Казнина О. А. Проза Марины Цветаевой // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: В 3 т. Т. 1, кн. 2. М., 2016. С. 830.

¹⁵ Ляпон М. В. Проза Цветаевой: опыт реконструкции речевого портрета автора. М., 2010. С. 8.

¹⁶ Там же. С. 132.

автор демонстрирует свою “технику” использования языка и одновременно выступает в роли собственного психоаналитика, воссоздающего психологический автопортрет»¹⁷. Опираясь на труды К. Г. Юнга, М. В. Ляпон, говоря о языковой личности Цветаевой, настаивает: «В позиции наблюдателя Цветаева, как правило, – метанаблюдатель, пристально рассматривающий свой ракурс, свой принцип реагирования на внешний объект, собственное видение картины мира...»¹⁸ Стиль цветаевской прозы оказывается связан с таким ключевым для всей аналитической психологии понятием, как «самость». Понятие «языковой личности» связывается с психоаналитическим понятием «идентичности», идущим от концепции архетипов К. Г. Юнга. Возникшие в пространстве психологии и философии, а в настоящее время конкретизированные (с учетом предмета исследования) и филологией¹⁹ категории идентичности и самоидентичности наиболее важны для нашей работы.

Изначально термин «идентичность» появился в философии и толковался исключительно как «тождественность». Благодаря Э. Эриксону понятие об идентичности шло за пределы философии в область психологии, определяясь как непрерывная саморефлексия индивида в попытках достичь тождества самому себе. Впоследствии философское понимание идентичности расширилось и представляет собой единство двух составляющих: «данное в опыте постоянство во времени» и «тождественность себе»²⁰. Проблему персональной идентичности

¹⁷ Там же. С. 134.

¹⁸ Там же. С. 147.

¹⁹ Абашева М. П. Литература в поисках лица. (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь, 2001; Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979; Вдовин Г. В. Персона – Индивидуальность – Личность. Опыт самосознания в искусстве русского портрета XVIII века. М., 2005; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 1968; Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. Л., 1987; Ибрагимов М. И. Идентичность в литературе (на материале татарской поэзии XX века // Филология и культура. Казань, 2014. № 3 (31). С. 151–154; Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994; Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: Маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск, 2009; Петрова С. А. Авторская идентичность и понятие имиджа в литературе: теоретический аспект // Пушкинские чтения – 2014. С. 232–236; Попова М. К. Проблема национальной идентичности и литература // Вестник ВГУ. Сер. 1: Гуманитарные науки. Воронеж, 2001. № 2. С. 45–48; Сафиуллин Я. Г. Идентичность литературная // Теория литературы: словарь для студентов. Казань, 2010. С. 29–31; Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001; Эткинд А. Новый историзм. Русская версия // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 7–40.

²⁰ Мочалова Н. Ю. Феномен персональной идентичности художника // Вестник Перм. ун-та. 2013. № 3. С. 96.

исследователь Н. Ю. Мочалова трактует как «проблему определения границ человеческого Я, персонального измерения человека, его уникального отличия от других»²¹. Как видно, понятия идентичности в философии и психологии оказываются крайне близки.

Ключевым представляется филологическое значение термина «идентичность», возникшее в феноменологической герменевтике благодаря работам Ж. Делеза, Ж. Дерриды, М. Хайдеггера и др. Для понимания литературного понятия идентичности необходимым становится обращение к «повествовательной идентичности», предложенной П. Рикёром и характеризуемой знаково-символическими языковыми средствами. Исследователи, занимающиеся проблемой идентичности в литературной проекции, отмечают, что авторская идентичность формируется так же, как и любая иная личностная идентичность. При этом актуализируется философский, культурологический и психологический контекст произведения. М. П. Абашева, концепция которой представляется точно выверенной и апробированной на материале анализа ряда творческих индивидуальностей, пишет: «Применительно к изучению литературы персональная идентичность автора – это прежде всего индивидуальные *текстуальные стратегии авторства, исторически и социально стимулированные* (выделено М. П. Абашевой. – Е. Д.). Термин “идентичность”, в отличие от более привычных в литературоведческом обиходе “самосознания”, “самоопределения” и т. п., фиксирует заостренно-отрефлектированные и символически маркированные моменты авторского самосознания в поисках самотождественности, его “кристаллизацию”»²².

Вопросами идентичности автора в тексте также задаются исследователи Л. А. Софронова²³, О. Ю. Осьмухина²⁴ и др. М. И. Ибрагимов в статье «Идентичность в литературе (на материале татарской поэзии XX века)»

²¹ Там же. С. 97.

²² Абашева М. П. Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь, 2001. С. 10.

²³ Софронова Л. А. О проблемах идентичности // Культура сквозь призму идентичности. М., 2006. С. 8–26.

²⁴ Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: Маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск, 2009.

характеризует идентичность как «состояние тождества с другим»²⁵. Говоря же об идентификации, исследователь актуализирует ее процессуальность.

Смыслообразующим для понимания идентичности и идентификации в литературном тексте становится сам язык. В работе «Письмо и различие» Ж. Деррида отмечает: «В той мере, в какой литературный акт первоначально исходит из этой воли писать, он является признанием чистого языка, ответственностью за призвание чистого слова, которое, будучи однажды услышанным, конституирует писателя как такового»²⁶. Восприятие мира тесно связано с сознанием и языком, а рефлексия становится своего рода «самоконструированием» личности. Не случайно М. Хайдеггер считал поэзию объединяющим началом всех искусств, а язык – домом бытия: «Язык впервые дает имя сущему, и благодаря такому именованию впервые изводит сущее в слово и явление»²⁷. Формирование личностной, социальной и культурной идентичности невозможно без языка, в связи с чем возникает понятие «лингводицеи». Трактуются это понятие как особое отношение к поэту: (Т)творцу и (С)создателю не только слова, но и целого микрокосма: сам язык оказывается оправдан как инструмент (С)создателя.

В предлагаемой работе выделяются три уровня идентичности: семейно-родовая, поэтическая и этико-эстетическая. Анализируются также компоненты социальной, национальной, культурной идентичности. Мотивировками выделения трех важнейших для М. Цветаевой уровней самоидентификации стали следующие размышления. Разрушение устойчивого, казалось бы, уклада жизни привело поэта к постоянным воспоминаниям о своем детстве. Как образно пишет М. Степанова, «тоска по прошлому, сопутствующая ей всю жизнь, в последние годы стала использоваться ею как убежище»²⁸. Семья и род становятся, с одной стороны, «убежищем» для Цветаевой-человека, с другой – именно они позволили

²⁵ Ибрагимов М. И. Идентичность в литературе (на материале татарской поэзии XX века) // Филология и культура. Казань, 2014. № 3 (31). С. 151.

²⁶ Деррида Ж. Письмо и различие. М., 2007. С. 25.

²⁷ Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008. С. 207.

²⁸ Степанова М. Прожиточный минимум (М. И. Цветаева) // Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. XX век. СПб., 2011. С. 327.

ей вновь обозначить собственную поэтическую значимость и творческое предназначение. М. Цветаева не просто документирует уклад семьи и дома, но анализирует по прошествии времени события, повлиявшие на ее личностное и творческое становление. Личностная идентичность поэта неизбежно связана с детством и с семьей, а реконструкция семейно-родовой истории открывает возможность объяснения индивидуально-неповторимой творческой идентичности. Проблемы семейно-родовой идентичности обнаруживаются в автобиографической прозе, где центральное место занимает сама М. Цветаева, а образы матери, отца и сестры оказываются важны, прежде всего, для убедительного воссоздания семейной истории, сильно повлиявшей на поэта.

Безусловно, вопрос, связанный с позиционированием М. Цветаевой как поэта, занимает центральное положение в системе её самоидентификации. Здесь важно обозначить и то, что Цветаева не просто выступает как поэт – она защищает поэтов, в том числе и саму себя, что приводит к необходимости объединить ее литературно-критические статьи, эссе и трактаты в рамках понятий «апологии» и «самоапологии». М. Степанова трактует подобную защиту как потребность выразить голос тех, кто был не способен сказать сам, – толпы и народа: «Но толпы, выпавшие в прорехи *сверхнового времени* (курсив Степановой. – *Е. Д.*), не имеют ни права голоса, ни заступника. Им против собственной воли стала Марина Цветаева, всю жизнь настаивающая на исключительности собственного случая, пока он не стал почти всеобщим»²⁹. По мнению автора статьи, Цветаева выражает голос «чистой богооставленности, последнего отчаяния»³⁰.

Параллельно с терминами «самоидентификация» и «идентичность» в нашей работе употребляется понятие «идентификации», тесно связанное с философской категорией «Другой». Принципиальным для осознания самого себя оказывается другой субъект (поэт, творец, социальная или национальная группа). «Изначальная процедура самоидентификации сопряжена с определением

²⁹ Там же. С. 317.

³⁰ Там же.

внешнего, извне бытия. Именно иное, вненаходимое, не-Я ограничивает поле моего персонального существования, идентифицирует мою самость»³¹. Идентифицирование с другим человеком или социальной группой – неотъемлемая часть самопознания: без понимания границ другого человека невозможно определить свои собственные. Об этом говорит и Л. А. Софронова в статье «О проблемах идентичности»: «...самоидентификация непременно достраивается отношением к Я другого»³², что ведет к возникновению оппозиции «свой» / «чужой»: «во все времена процесс идентификации строится на основе оппозиции свой/чужой»³³. Именно эта оппозиция стала одной из ключевых в настоящей работе.

Помимо личностных представлений поэта и их естественных изменений в течение жизни, важно обозначить этическую составляющую. Марина Цветаева выстраивает собственную систему представлений и «моральных кодов», порой существенно отличающихся от традиционных. Они не просто обозначаются, но открыто постулируются в дневниках и собственно прозе. Личностно-этическая идентичность представляет собой понятия и ценности, формирующие основы авторского самосознания.

Итак, понятие «самоидентификация», вслед за названными выше исследователями, трактуется в нашей работе как «самообнаружение»³⁴, точнее – абсолютное тождество самому себе, обретение которого становится главной целью поэта в прозе. **Научная новизна** диссертации определяется, во-первых, аспектом анализа: цветаевская проза рассмотрена как пространство самоидентификации; во-вторых, выявлением трех типов самоидентификации: семейно-родового, поэтического (в терминологии Цветаевой – «поэтового»), этико-эстетического и изучением способов их проявления во всех жанрах прозы М. И. Цветаевой; в-третьих, анализом художественных способов, благодаря

³¹ Мочалова Н. Ю. Феномен персональной идентичности художника // Вестник Перм. ун-та. 2013. № 3. С. 97.

³² Софронова Л. А. О проблемах идентичности // Культура сквозь призму идентичности. М., 2006. С. 9.

³³ Там же. С. 12.

³⁴ Там же. С. 32.

которым цветаевский характер самоидентификации проявлен в прозаических текстах.

Нестандартность цветаевской прозы выражается и в неклассической субъектной организацией, которую затруднительно рассматривать сквозь теорию М. М. Бахтина о «внеаходимости автора герою», а саму Марину Цветаеву сложно назвать «безучастным зрителем»³⁵. Согласно теории М. Бахтина, автор произведения не может быть равен автору-человеку, а совпадение героя с творцом крайне редко, поскольку «в противном случае мы не получим художественного произведения»³⁶. Тем не менее, ученый не отрицает возможность автобиографичности героя, в случае с Мариной Цветаевой мы можем говорить об определенном совпадении героини и автора, что особо важно: подобная тенденция свойственна не только автобиографической прозе поэта, но и в целом всему ее прозаическому наследию.

Для Б. О. Кормана важным является носитель речи, «содержательно-субъектная организация текста»³⁷ определяется как «соотнесенность текста с носителями речи»³⁸. Исследователь отмечает, что «субъект речи тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем»³⁹. В цветаевской прозе зачастую авторский голос заглушает голоса остальных героев, а сами персонажи даются сквозь призму авторского восприятия.

Специфика материала напрямую отсылает к размышлениям С. Н. Бройтмана о неклассической субъектной организации. Анализируя роман М. Пруста «В поисках утраченного времени», исследователь пишет: «это не просто я-повествование, ибо субъект речи здесь не герой в обычном смысле, точнее – не только герой, но и образ автора»⁴⁰, важным становится изображение

³⁵ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров. М., 1979. С. 16.

³⁶ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений: В 7 т. М: Русские словари, 2003. Т. 1. С. 80.

³⁷ Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М., 1971. С. 199–207. С. 202.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 260.

«личности»⁴¹. В случае с прозой М Цветаевой важны размышления ученого о сущности неклассического автора и соотношении творца и «Другого»: «В связи с этим и в поэзии, и в прозе рубежа веков наряду с традиционными возникают такие субъектные формы, основой которых становится не аналитическое различие «я» и «Другого», а их изначально нерасчленимая интерсубъектная целостность»⁴². Думается, именно «неклассический автор» является способом реализации «я-субъекта» в прозе М. Цветаевой, поскольку «...поэт, создающий “прозу поэта”, т. е. особый род мемуаристики и художественно-публицистической прозы, характеризующейся повышенной личностью и эмоциональностью тона»⁴³.

Применительно к субъектной организации прозы Цветаевой центральными становятся понятия «автор» / «герой», что во много обусловлено спецификой цветаевской прозы, а также обосновано постоянным стремлением поэта к самоидентификации. Понятие «самоидентификация», вслед за исследователями, трактуется как «самообнаружение»⁴⁴, точнее – абсолютное тождество самому себе, обретение которого становится главной целью поэта в прозе.

Методологическая основа работы представляет собой комплекс подходов. Материал потребовал привлечения междисциплинарных методов. В частности, использованы работы философов, психологов, теоретиков культуры (Л. С. Выготского, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Н. Н. Козловой, А. Ф. Лосева, Л. И. Мазур, К. С. Пигрова, П. Рикера, П. А. Флоренского, А. Н. Чистякова, А. Ю. Шеманова, Э. Эриксона). В части литературоведческого анализа исследование выполнено в соответствии с принципами исторической поэтики, которая «изучает не только генезис и развитие системы категорий, но и само искусство слова в его историческом становлении»⁴⁵. Поскольку феномен прозы поэта уходит своими корнями в историю жанра, важную роль играет концепция речевых жанров М. М. Бахтина.

⁴¹ Там же. С. 266

⁴² Там же. С. 253.

⁴³ Орлицкий Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008. С. 31.

⁴⁴ Там же. С. 32.

⁴⁵ Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы в 2 т. Т. 2. М., 2014. С. 4.

Для анализа способов самоидентификации потребовалось обращение к работам лингвистического характера. Так, при исследовании основного мотивного комплекса используется особый инструментарий: прочтение текстов сквозь специфику местоименно-именной парадигмы. Как отмечают исследователи Е. Г. Кашицына и М. Г. Милютинина, «для поэтической прозы Марины Цветаевой характерна *индивидуально-авторская антонимия* (выделено Кашицыной и Милютининой. – Е. Д.), нестандартная, незафиксированная в каком-либо антонимическом словаре, при этом проявляющая себя порой в совершенно неожиданных разрядах слов»⁴⁶. К таким словам исследователи относят и личные местоимения, что подтверждает необходимость рассмотрения местоименных парадигм. Важными для точной характеристики способов самоидентификации М. Цветаевой стали работы текстологов, представленные в отдельном издании писем поэта с примечаниями А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина и в редком книжном издании «Красная тетрадь» под редакцией Е. И. Лубянниковой и А. И. Поповой⁴⁷.

Формирование целостного представления о творческом и личностном развитии Цветаевой, реализованного в прозе поэта, сделало необходимым выделение ключевых антиномий и концептов в их структурных связях, прослеживаемых в произведениях различных жанровых модификаций, что возможно только при обращении как к «зрелому», так и к «начальному» этапам творчества. Это обстоятельство определило выбор **материала** диссертационного исследования в пользу следующей совокупности прозаических текстов: «Волшебство в стихах Брюсова» (1910), «То, что было» (1912), «О любви» (1917), «Грабеж» (1918), «Расстрел царя» (1918), «Покушение на Ленина» (1918), «Чесотка» (1918), «Fräulein» (1918), «Ночевка в коммуне» (1918), «Воин Христов» (1918), «О благодарности» (1919), «О Германии» (1919), «Отрывки из книги “Земные приметы”» (1919), «Чердачное» (1920), «Световой ливень» (1922), «Кедр» (1923), «Возрожденщина» (1925), «Поэт о критике» (1926), «Мой ответ

⁴⁶ Кашицына Е. Г., Милютинина М. Г. Особенности организации антонимической системы в прозе М. И. Цветаевой // Вестник Удмурт. ун-та. Сер.: История и филология. 2012. № 2. С. 129.

⁴⁷ Цветаева М. И. Девять писем / сост., пер. с французск., коммент. Ю. П. Клюкина. М., 1999; Цветаева М. И. Красная тетрадь / сост., подгот. текста, примеч. Е. И. Лубянниковой и А. И. Поповой; Перевод А. И. Поповой; Статьи А. И. Поповой и Ж. Нива. СПб., 2013.

Осипу Мандельштаму» (1926), «О новой русской детской книге» (1931), «Эпос и лирика современной России» (1932), «Поэт и время» (1932), «Искусство при свете совести» (1932), «Письмо к Амазонке» (1932), «Флорентийские ночи» (1932), «Два “Лесных Царя”» (1933), «Дом у старого Пимена» (1933), «Поэты с историей и без истории» (1933), «Лавровый венок» (1933), «Жених» (1933), «Башня в плюще» (1933), «Китаец» (1934), «Страховка жизни» (1934), «Чудо с лошадьми» (1934), Хлыстовки (1934), «Сказка матери» (1934), «Мать и музыка» (1934), «Черт» (1935), «Поэт-альпинист» (1936), «Отец и его музей» (1936) «Мой Пушкин» (1937), «Пушкин и Пугачев» (1937), «Повесть о Сонечке» (1937).

Объект исследования – большая часть цветаевской прозы, за исключением записных книжек и писем.

Предмет исследования – приемы и особенности, характеризующие все три вида авторской самоидентификации в прозе поэта.

Теоретическая значимость диссертации состоит в разработке системы приемов анализа характера и способов авторской самоидентификации в прозаическом письме поэта.

Практическая значимость диссертации определяется применимостью результатов исследования как при чтении базовых курсов по истории русской литературы XX века, так и в качестве материала к специальным курсам, посвященным феномену прозы поэта.

Степень достоверности результатов обеспечивается:

– системным изучением собрания сочинений Марины Цветаевой 1997 года с текстологическими комментариями Л. А. Мнухина и А. А. Саакянц; (Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. / М. И. Цветаева; [Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. – М., 1997–1998);

– анализом основных подходов к исследованию прозаического наследия Марины Цветаевой;

– опорой на классические и новейшие теоретические разработки, посвященные проблемам целостности художественного произведения, теории жанра, мифопоэтике, проблемам идентичности.

Основная **цель** диссертационного исследования – исследовать специфику семейно-родовой, поэтической, этико-эстетической идентичности прозы М. Цветаевой, проанализировать способы выражения авторской идентичности в тексте.

Данная цель обусловила решение ряда **задач**:

1. Системно охарактеризовать особенности семейно-родовой идентичности М. Цветаевой путем анализа предметности и вещественности в автобиографической прозе М. Цветаевой, проведенного с учетом функциональности антиномии «исчезновение» / «память».
2. Исследовать мотивный комплекс «свой» / «чужой», а также принципы «объединения» / «отчуждения» в автобиографической прозе поэта с позиций семейной и социальной самоидентификации.
3. Рассмотреть основы поэтической идентичности в художественном мире Марины Цветаевой.
4. Проанализировать жанровую специфику цветаевской апологии, отличающейся от традиционной. Исследовать авторскую апологию как интенцию и как «скрытую самоапологию».
5. Обозначить феномен «лингводицеи», свойственный прозаическим произведениям М. Цветаевой.
6. Охарактеризовать этико-эстетическую самоидентификацию М. Цветаевой.
7. Отметить ключевые самохарактеристики поэта, свойственные художественной прозе.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Три уровня идентичности: семейно-родовой, поэтический и этико-эстетический – образуют целостную систему, достаточную для исследования характера и способов самоидентификации М. Цветаевой.
2. Семейно-родовая самоидентификация М. Цветаевой осуществляется главным образом в рамках автобиографической прозы посредством мотивных комплексов «память» и «исчезновение», а также антиномии «свой» / «чужой».

3. Поэтическая самоидентификация М. Цветаевой реализуется главным образом в литературно-критической прозе, в категориях «апология», «самоапология» и «лингводицея».

4. Этико-эстетическая самоидентификация М. Цветаевой в дневниковой и художественной прозе воплощена в мотивном комплексе «истинное» / «ложное», а также в системе таких образов и лейтмотивов, как «умысел», «воплощение», «сон», «судьба», «смерть».

5. Очерк «Мой Пушкин» являет собой квинтэссенцию всех уровней авторской самопрезентации.

Апробация промежуточных результатов исследования проходила на научных конференциях: XI Всероссийской научной конференции «Дергачевские чтения – 2014» (Екатеринбург, 2014), Международной научной конференции «Пушкинские чтения – 2015» (Санкт-Петербург, 2015), IV Международной конференции молодых ученых «*Litteraterra*: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы – 2015» (Екатеринбург, 2015), III Всероссийской научной конференции с международным участием – 2015 (Челябинск, 2015), VIII Международных Цветаевских чтениях – 2016 (Елабуга, 2016), V Международной конференции молодых ученых «*Litteraterra*: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы – 2016» (Екатеринбург, 2016), XII Всероссийской научной конференции «Дергачевские чтения – 2016» (Екатеринбург, 2016), VI Международной конференции молодых ученых «*Litteraterra*: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы – 2017» (Екатеринбург, 2017).

Основные положения исследования отражены в четырнадцати публикациях, в том числе в трех статьях в ведущих рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ:

1. Джаббарова Е. Я. Лингводицея Марины Цветаевой («Искусство при свете совести») // Филология и культура. *Philology and Culture*. Филологические науки. Литературоведение. 2017. № 1 (47). С. 156–162.
2. Джаббарова Е. Я. Предметный мир и семиотика местоимений в автобиографической прозе М. Цветаевой // Известия Уральского

- федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 2 (163). С. 102–110.
3. Джаббарова Е. Я. Дневниковая проза М. Цветаевой: авторская концепция и законы жанра // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2018. Т. 20. № 2 (175). С. 189–198.
 4. Джаббарова Е. Я. Местоименная игра в ранней лирике Марины Цветаевой // Уральский филологический вестник. Сер.: ДРАФТ: Молодая наука. 2014. Вып. 3. С. 125 – 129.
 5. Джаббарова Е. Я. Имя собственное и местоимение в очерке М. Цветаевой «Эпос и лирика современной России (о В. Маяковском и Б. Пастернаке)» // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Серия Филология. 2015. № 13. С. 113 – 118.
 6. Джаббарова Е. Я. Имяславие и местоимение в «Повести о Сонечке» М. Цветаевой // Дергачевские чтения – 2014. Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций: материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием, Екатеринбург, 6–7 октября 2014 г. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2015. С. 91 – 96.
 7. Джаббарова Е. Я. Местоименная игра и имя собственное в прозе поэта (на материале очерка «Пленный дух» М. Цветаевой) // Пушкинские чтения – 2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XX Междунар. науч. конф.: [сб.] / Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина ; под общ. ред. В. Н. Скворцова. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2015. С. 329 – 333.
 8. Джаббарова Е. Я., Снигирева Т. А. «Световой ливень» М. Цветаевой: специфика автопрезентации // LITTE RATERRA: Материалы IV Международной конференции молодых ученых «Litteraterra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы» [Электронный ресурс]. (Екатеринбург, 4 – 5 декабря 2015 г.) / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: [УрГПУ], 2015. С. 65 – 69.

9. Джаббарова Е. Я. «Твоя смерть» М. Цветаевой: имя и местоимение как знаки диалогичности текста // Уральский федеральный вестник. Сер.: ДРАФТ: Молодая наука. 2015. Вып. 5. С. 141–145.
10. Джаббарова Е. Я. Категория женского в трактате «Письмо к Амазонке» // Уральский федеральный вестник. Сер.: ДРАФТ: Молодая наука. 2016. Вып. 5. С. 94 – 97.
11. Джаббарова Е. Я. Осмысление времени и эпохи в художественной прозе М. Цветаевой // LITTERATERRA: Материалы V Международной конференции молодых ученых «Litteraterra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы» [Электронный ресурс]. (Екатеринбург, 2 – 3 декабря 2016 г.) / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: [УрГПУ], 2016. С. 145–152. Режим доступа: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1953/16.pdf>
12. Джаббарова Е. Я. Апология учителя (на примере статьи М. Цветаевой «Кедр») // LITTERATERRA: Материалы VI Международной конференции молодых ученых «Litteraterra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы» [Электронный ресурс]. (Екатеринбург, 1 декабря 2017 г.) / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: [УрГПУ], 2017. С. 75–83. Режим доступа:
http://journals.uspu.ru/attachments/article/1936/Litteraterra_12_2017.pdf
13. Джаббарова Е. Я. Апология как интенция и как жанр литературно-критической прозы М. Цветаевой // ART LOGOS (ИСКУССТВО СЛОВА). 2017. № 2. С. 97–106.
14. Джаббарова Е. Я. Поэт vs прозаик (статья М. Цветаевой «Мой ответ Осипу Мандельштаму») // Уральский филологический вестник. Сер.: ДРАФТ: Молодая наука. 2017. Вып. 5. С. 32 – 37.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 255 позиций. Общий объем диссертации составляет 203 страницы. Во Введении определяется выбор темы, ставятся цель исследования и задачи, решение которых необходимо для ее достижения. В первой главе «Самоидентификация М. Цветаевой в семейно-родовой парадигме

(автобиографическая проза)» анализу подвергается мотивный комплекс «исчезновение» / «память» предметного мира, антиномия «свой» / «чужой» в аспекте значимости названных категорий для вписывания М. Цветаевой себя в историю семьи и рода. Важным инструментом анализа становится характеристика функционирования местоименно-именной парадигмы в автобиографической прозе поэта. Вторая глава «Самоидентификация М. Цветаевой и апология поэта (литературно-критическая проза)» посвящена выявлению специфических черт и характеристик цветаевской апологии как жанра и ее отличия от «скрытой самоаологии». В третьей главе «Самоидентификация М. Цветаевой в контексте личного этико-эстетического сценария (дневниковая и художественная проза)» анализируются ведущие мотивные комплексы и антиномии, репрезентирующие специфику этико-эстетической самоидентификации поэта. Завершает главу анализ «пушкинского текста» как квинтэссенции цветаевского самоопределения. В Заключении подводятся итоги исследования, делаются обобщающие выводы.

Глава 1. Самоидентификация М. Цветаевой в семейно-родовой парадигме (автобиографическая проза)

1.1. Восстановление идентичности: персонажный и предметный мир детства

Автобиографическая проза – неотъемлемая составляющая для полноценного понимания художественных законов, которые лежат в основе онтологического мира Марины Цветаевой. Исследователи (Е. В. Канищева, И. В. Кудрова, М. В. Ляпон, И. В. Одинцова, А. А. Саакянц, И. Д. Шевеленко)⁴⁸, анализируя эту прозу, отмечают, что определение жанровых границ автобиографической прозы поэта всегда затруднительно. В настоящей главе внимание сосредоточено на автобиографической прозе 1930-х, преимущественно написанной в эмиграции (за исключением произведений 1918 года).

А. В. Каменская, говоря об автобиографической прозе Цветаевой, замечает: «Цветаева проделала на чужбине тот же путь, что и многие русские писатели, помещавшие свои произведения на страницах “Современных записок”, – И. Бунин, А. Куприн, Б. Зайцев, И. Шмелев, В. Набоков Ф. Степун, Л. Скобцова, Е. Замятин, М. Осоргин и другие авторы эмигрантского издания. Они – каждый по-своему – чувствовали себя одиноко, отъединенно от эмигрантской действительности, литературной и прочей суеты, и всеми помыслами обращались к прошлому, к “истокам дней”»⁴⁹. Исследователь не только вписывает Цветаеву в ряд эмигрантских авторов по принципу «отъединенности от», что подчеркивает тотальное одиночество поэта, но и упоминает о своеобразном «микроклимате». Другими словами, М. Цветаева сознательно создает собственный «микроклимат» посредством детских воспоминаний: она помещает себя в мир внутренний, интимный, безопасный. Вся ее автобиографическая проза этого времени крайне

⁴⁸ См. работы: Канищева Е. В. Поэтика прозы М. Цветаевой // Пушкинские чтения. Выпуск № XIX. 2014. С. 185–194; Кудрова И. В. Путь Комет. Жизнь Марины Цветаевой. М., 2002; Ляпон М. В. Проза Цветаевой: опыт реконструкции речевого портрета автора. М., 2010; Одинцова И. В. Автор в повествовательной структуре автобиографической прозы М. Цветаевой // Гуманитарные исследования. 2008. № 3. С. 95–100; Саакянц А. А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1997; Саакянц А. А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. М., 2002; Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2015.

⁴⁹ Каменская А. В. Автобиографическая проза Марины Цветаевой в «Русском тексте» журнала «Современные записки» // Филологические науки. 2007. № 6. С. 64.

сосредоточена на самом поэте, что, с одной стороны, продиктовано жанром, с другой – является типичным для Цветаевой.

А. А. Пелихова отмечает: «...жанр автобиографической прозы характеризуется стремлением автора самоидентифицироваться, найти и определить себя как личность, т. е. осуществить свое самотождество»⁵⁰. Более того, автобиографическая проза Цветаевой остается художественной, что позволяет полностью согласиться с утверждением А. А. Саакянц: «На прозу Цветаевой, естественно, ни в коем случае нельзя рассчитывать, как на мемуарный источник, – иными словами, нельзя по выражению ее сестры, “смешивать творчество с былью”. Обладая отличной памятью, Цветаева, когда ей это было нужно, сознательно пренебрегала верностью частностям, нарушала хронологию мелочей, делая это исключительно в целях достижения максимальной поэтической убедительности»⁵¹.

Воспоминания о матери и отце выводят к памяти предметного и вещественного круга семьи: в частности, образ матери неразрывно связан с роялем; в свою очередь, образ отца неотделим от музея. Определяя других (в данном случае – близкий и семейный круг), Цветаева определяет и себя. Мимо особого отношения М. Цветаевой к предметности не могли пройти и многие исследователи.

Исследователь И. В. Одинцова пишет: «М. Цветаева художественно преобразует действительность, наделяя окружающих людей чертами литературных персонажей»⁵². Письма, записные книжки и произведения поэта изобилуют упоминаниями о предметах и вещах. Частотность их появления свидетельствует об особой функции, которая становится очевидной после сопоставления прозы послереволюционных лет и мемуарной прозы, посвященной отцу, в которой особо очевидна взаимосвязь предметов, окружающих Цветаеву, с личностной идентичностью поэта, ее самоопределением. Предметы не просто

⁵⁰ Пелихова А. А. Личностная самоидентификация в автобиографической прозе О. Мандельштама и Б. Пастернака // Вестник Бурят. гос. ун-та. 2009. № 10. С. 200.

⁵¹ Цветаева М. И. Сочинения. В 2-х т. М., 1980. Т. 2. Проза / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц. С. 470.

⁵² Одинцова И. В. Автор в повествовательной структуре автобиографической прозы М. Цветаевой // Гуманитарные исследования. 2008. № 3. С. 96.

принадлежат автору, они характеризуют его самого и его близких, обозначают взаимоотношения поэта с окружающей действительностью и с людьми. Цветаева воссоздает собственную реальность, в которой воспоминание о предмете дороже самого предмета.

Быт в автобиографических произведениях часто оказывается пропущен сквозь призму памяти и приобретает несколько иное значение, в отличие от писем, где он нередко «оголен». По справедливому утверждению А. П. Чудакова, «...художественный предмет, как и любой другой элемент мира писателя, прежде всего носитель качественности художественной системы, воплощающей в себе ее главные свойства, а уж затем выполняющий все другие задачи, в том числе и реальномировоспроизводящую»⁵³.

Безусловно, предметный мир, как правило, не является основным, когда речь идет о самоидентификации, однако в случае с Цветаевой именно воспоминания о вещном мире детства обнажают механизм конструирования основ идентичности, зарождающейся в девочке Мусе.

Открытая субъективность провоцирует частоту употреблений личных местоимений и являет собой один из типологических признаков прозы Цветаевой. С одной стороны, вещи и предметы быта характеризуют поэта, обозначают сугубо личное, а потому неизбежно сопровождаются личными местоимениями «я» / «мой», с другой – местоимения помогают проявлению особенно трогательного отношения Цветаевой к семье, обозначают круг близких людей, того неизменного, что осталось у нее в эпоху разрушения привычного уклада. В случае с цветаевской прозой предметность и вещественность создаются далеко не с целью воссоздания бывшей действительности; напротив, своеобразная заикленность на предметах сопряжена с темой исчезновения (являющейся одной из ведущих у писателей-эмигрантов, поскольку они были вынуждены адаптироваться к новой действительности).

Проза Цветаевой не сколько стремится к «запечатлению эпохи», сколько фиксирует исчезновение предметности. Тема исчезновения в целом является

⁵³ Чудаков А. П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992. С. 29.

важнейшей темой автобиографических произведений всего послереволюционного времени. Исчезают предметы быта, приметы прошлого, целый уклад жизни остается позади, а новая реальность оказывается беспощадной к человеку и к поэту. Особо часто эта тема возникает в дневниковой прозе М. И. Цветаевой, написанной с 1918 по 1933 год, в частности, в цикле зарисовок «Грабеж», «Расстрел царя», «Покушение на Ленина», «Чесотка», «Fräulein», «Ночевка в коммуне», «Воин Христов», цикле новелл «Отец и его музей» и очерке «Лавровый венок».

Отдельно остановимся на дневниковых записях 1918–1919 годов, которые были впервые опубликованы в газете «Последние новости» в 1925 году и начинались с зарисовки «Грабеж»: «Девять серебряных колец (десятое обручальное), офицерские часы-браслет, огромная кованая цепь с лорнетом, офицерская сумка через плечо, старинная брошь со львами, два огромных браслета (один курганский, другой китайский), коробка папирос (250! подарок) – и еще немецкая книга»⁵⁴.

М. И. Цветаева не случайно перечисляет украденные, а значит исчезнувшие, предметы, важной здесь оказывается сама возможность характеристики человека посредством вещей. Так, смерть человека, или, иными словами, «обладателя» той или иной вещи, возвеличивает предмет и делает его необходимостью памяти. Сам феномен памяти подразумевает исчезновение всего материального, только исчезнувшее и недоступное можно помнить. В письме А. Тесковой Цветаева пишет: «Я не люблю жизни как таковой, для меня она начинает значить, т. е. обретать смысл и вес – только преображенная, т. е. – в искусстве. Если бы меня взяли за океан – в рай – и запретили писать, я бы отказалась от океана и рая. Мне вещь *сама по себе* (курсив Цветаевой. – Е. Д.) не нужна»⁵⁵.

В связи с этим высказыванием поэта необходимо вспомнить рассуждение В. В. Химич о природе вещественности и предметности, уместное не только при разговоре о М. Булгакове: «Вещная среда в произведениях писателя чужда

⁵⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 76.

⁵⁵ Цветаева М. И. Письма 1924–1927. Сост., подгот. текста Л. А. Мнухина. М., 2013. С. 283.

объективности: при всей кажущейся подчас почти полной ее адекватности реальности, все предметы внешней обстановки личностно интерпретированы, и эта ценностно напряженная выразительность наполняет изображение мира вещей “присутствием человека”, равно осязаемым как в повествовании и описании, так и в сформированном с помощью предметной конкретики слове лирических монологов»⁵⁶. Для Цветаевой, в отличие от ее отца, всю жизнь собиравшего предметы и объекты искусства, важен не сам предмет и его материальное присутствие, а духовное наполнение и назначение предмета. Объекту поэт предпочитает субъект, как в случае с зарисовкой «Грабеж», где грабитель выполняет роль почти посредника. В начале повествования живой, а в конце мертвый, он выражает одну из основных антиномий онтологического мира Цветаевой – «мертвые» и «живые», «знающие» и «помнящие». Отношение к предметам и вещам характеризует М. Цветаеву, ее позицию по отношению к окружающей действительности: «Предлагали идти отбирать вещи. С содроганием отвергла. Как я – живая (то есть – счастливая, то есть – богатая), пойду отбирать у него, мертвого, его последнюю добычу?!»⁵⁷

М. И. Цветаева делает значимыми не только предметы, но и жесты. Так, в зарисовке «Чесотка» пишет: «Рукопожатие, воистину чреватое последствиями: тебе, чесоточному, уверенность в *моей* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) благосклонности и посему (учитывая чесотку!) вдвойне бессонная ночь: *мне*, не чесоточной, – чесотка и посему (учитывая твою уверенность!) тоже вдвойне бессонная ночь»⁵⁸. Ключевым явлением в любом диалоге остается цветаевское восприятие не только другого, но и мира в целом; за обычным рукопожатием в сторону чесоточного кроется то бесстрашие, которое сопровождало Цветаеву всю жизнь.

В. А. Швейцер пишет в книге «Быт и бытие Марины Цветаевой»: «Да, “поэт – среди непоэтов” – одна из важных сквозных тем автобиографической прозы

⁵⁶ Химич В. В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург, 2003. С. 220.

⁵⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 78.

⁵⁸ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 80.

Марины Цветаевой»⁵⁹. В цикле зарисовок «Грабеж», «Расстрел царя», «Покушение на Ленина», «Чесотка», «Fräulein», «Ночевка в коммуне», «Воин Христов» полифония окружающих голосов, в конце концов, сменяется монологом самого поэта, ибо только поэт способен воссоздать утраченную реальность, что подтверждается финальными аккордами названных текстов: «(Этот же Икс *мне* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) на Пасху 1918 г. подарил деревянного кустарного царя)» («Покушение на Ленина») ⁶⁰; «Как он спал, не знаю. *Я*, по крайней мере, не чесалась и не чешусь» («Чесотка») ⁶¹.

М. И. Цветаева почти всегда завершает высказывание и текст описанием собственного ощущения, импульсом воспоминания которого были предмет или вещь, что в конечном счете сводит дневниковую прозу к монологизму: «Проза М. Цветаевой ориентирована на передачу экспрессивного внутреннего монолога. Ритм прозы формирует уровень внутренней речи, передает особенности речемыслительной деятельности, направленной на непрерывный самоанализ, постоянное внимание к собственным психологическим процессам, к когнитивным особенностям личности» ⁶².

Полифония окружающего мира предстает как «пространство», где разворачивается почти трагедийное исчезновение вещественной и предметной составляющей прошлого, «счастливого» времени, отрефлексировать которое поэт может лишь в одиночестве. По этой причине внутренний монолог поэта оказывается неизбежен и в конце концов вырывается наружу.

А. А. Саакянц отмечает: «Горячее желание спасти от забвения, не позволить уйти в небытие образам своего отца, матери, всего того мира, в котором она выросла и который ее “вылепил”, побудило Цветаеву к созданию, одного за другим, автобиографических очерков» ⁶³. Подробнее остановимся на жанровой дефиниции. Представляется возможным жестко не отделять жанр

⁵⁹ Швейцер В. А. Марина Цветаева. 2-е изд. М., 2003. С. 61.

⁶⁰ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 79.

⁶¹ Там же. С. 80.

⁶² Канищева Е. В. Поэтика прозы М. Цветаевой // Пушкинские чтения. Выпуск № XIX. СПб., 2014. С. 367.

⁶³ Цветаева М. И. Сочинения. В 2-х т. М., 1980. Т. 2. Проза / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц. С. 469.

«автобиографического очерка» от жанра «автобиографической новеллы», следуя за точным замечанием А. А. Саакянц о том, что «рисую, образы людей, существовавших в действительности, часто смещая при этом факты, перетолковывая поступки, как того требовало “поэтическое вымышление”, создавая автобиографические новеллы “Мать и музыка”, “Сказка матери”, “Башня в плюще” и др.), Цветаева между тем не меняла имен»⁶⁴. С одной стороны, М. И. Цветаева обращается к реальности и внешним событиям, с другой – проза поэта характеризуется открытой субъективностью, что, однако не лишает повествование сюжетности.

Вслед за А. Каменской согласимся, что следующая цитата из очерка «Черт» является магистральной для всей автобиографической прозы М. И. Цветаевой: «Не буду говорить то, чего не было, ибо вся цель и ценность этих записей в их тождественности бывшему, в тождестве того, признаюсь, странного, но *бывшего* (курсив Цветаевой. – Е. Д.) ребенка – самому себе»⁶⁵. Цветаева ищет саму себя посредством воспоминаний, детство становится инструментом нахождения и обретения целостности. Проза 1933 г., посвященная отцу («Лавровый венок» и цикл новелл «Отец и его музей»), – убедительное тому свидетельство. В ней Цветаева обращается к памяти как к своеобразному способу сохранения / восстановления прошлого. Тексты посвящены памяти И. В. Цветаева, умершего в 1913 г.: цикл новелл «Отец и его музей» был написан на французском языке и переведен Ариадной Эфрон лишь в 1970 г. (впервые опубликован в журнале «Звезда»)⁶⁶.

За основу обоих очерков берется один и тот же предметный образ – лавровый венок, подаренный И. Цветаеву: «В день открытия музея – майский, синий и жаркий – рано утром – звонок. Звонок – и венок – лавровый! Это наша старая семейная приятельница, обрусевшая неаполитанка, приехала поздравить

⁶⁴ Цветаева М. И. Сочинения. В 2-х т. М., 1980. Т. 2. Проза / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц. С. 471.

⁶⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 41.

⁶⁶ Необходимо оговорить правомерность анализа цикла новелл «Отец и его музей», с одной стороны, он действительно является переводом Ариадны Эфрон (то есть не может быть обозначен как исключительно цветаевский текст), с другой – наличие образов, лейтмотивов и ключевых концептов поэта становится главным и несильно изменяется в процессе перевода, точнее не теряет первичной смысловой наполненности.

отца с великим днем»⁶⁷. По мере разворачивания текста венки, с одной стороны, становятся символом величия, жизни, с другой – спутником смерти: «Отец мой скончался 30 августа 1913, год и три месяца спустя открытия музея. Лавровый венок мы положили ему в гроб»⁶⁸. Предметы вокруг отца являются знаками памяти и наделяются «сознательным», в какой-то степени «ложным» предчувствием, поскольку сами тексты написаны уже после его смерти. К примеру, воспоминание о машинке для стрижки газона: «Только благодаря таким хитростям⁶⁹ и попадают в царство *Небесное* (курсив наш – *Е. Д.*)»⁷⁰.

Предмет может выступать как способ помнить семейный круг, преимущественно отца, и как средство прямой авторской оценки, к примеру история с новым мундиром: «Поймите меня: это⁷¹ не было скупостью. Вернее – *было* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*). Скупостью в *превосходной* степени. Скупость сына бедных родителей, стеснявшегося тратить на себя то, чего не могли на себя тратить они, трудившиеся до последнего вздоха. Итак – скупость, являющая собой сыновнее уважение... Скупость аскета, которому *все* лишнее для себя – тела и *всего* слишком мало для себя – духа; аскета, сделавшего выбор между вещью и сутью»⁷².

Вещи и предметы и вне семейного круга также обрастают дополнительным смыслом сквозь призму времени и пространства – такова, к примеру, «самостоятельная» рябая юбка из очерка «Открытие музея»: «Среди общего белого дамского облака совершенно неожиданно и даже невероятно – совершенно отдельная, самостоятельная *рябая* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) юбка! Именно юбка, над которой блузка с “напуском”... И так сильно во мне тяготение ко всякому одинокому мужеству, что, отлично зная мутные источники этого, не могу

⁶⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 164.

⁶⁸ Там же. С. 179.

⁶⁹ Под «хитростью» Цветаева подразумевает историю, когда ее отец незаметно провез машинку для стрижки газона.

⁷⁰ Там же. С. 174–175.

⁷¹ Здесь под «этим» Цветаева имеет в виду нежелание отца купить дорогой мундир.

⁷² Там же. С. 175.

– люблюсь!»⁷³ Интерес здесь, конечно, представляет не сколько сама юбка, сколько то, символом чего она является, – мужество, неразрывно и неотъемлемо связанное с образом отца.

Уже в названии цикла, «Отец и его музей», заявлено притяжательное местоимение, не только указывающее на притяжательность, но и подчеркивающее особую главенствующую даже над самим поэтом роль образа отца в тексте. Что характерно, местоимение «мой» употребляется именно по отношению к мужу, к отцу и брату (семейный круг), Цветаева характеризует себя посредством образов отца и мужа: «Отец *мой* (курсив наш – *Е. Д.*) – страстный, вернее – отчаянный, еще вернее – *естественный* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) ходок, ибо шагает – как дышит, не осознавая самого действия («Отец и его музей»)⁷⁴; «*Мой* (курсив наш – *Е. Д.*) брат и муж здесь единственно-молодые» («Отец и его музей»)⁷⁵. Такая характеристика чрезвычайно редкая для Цветаевой.

Значимой для цветаевского самоопределения местоименной парадигмой становится парадигма «мы» / «наш», являющая себя в нескольких функциональных вариантах. Во-первых, местоимение «наш» используется в значении «семейный, домашний». М. И. Цветаева обозначает семейный круг, возвращение в который оказывается необходимо для сохранения памяти: ««Подумайте, Иван Владимирович, – соблазняла *наша* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) старая экономка Олимпиаевна, – просторная, покойная, все комнаты в ряд, кухня тут же – и через двор носить не нужно, электричество – и ламп наливаться не нужно, и ванна – в баню ходить не нужно – все под рукой...»» («Лавровый венок»)⁷⁶; «Шила нам *наша* вечная Олимпиаевна, по призванию домашняя портниха»⁷⁷. Во-вторых, местоимение «мы / наш» объединяет Марину и Анастасию и используется при разговоре о сестрах. Цветаева не случайно стремится к объединению с сестрой, тем самым возвращаясь к первичному,

⁷³ Там же. С. 167.

⁷⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 170.

⁷⁵ Там же. С. 166.

⁷⁶ Там же. С. 161.

⁷⁷ Там же. С. 163.

детскому самосознанию: «Олимпиевна же, во всем с отцом соглашаясь, под машинный шумок, шила по-своему, то есть *по-нашему*» («Лавровый венок»)⁷⁸.

Тяготение к объединению с семейным кругом дает поэту, во-первых, возможность спрятаться от окружающей ее разрушенной действительности, а во-вторых, заявить о себе как о человеке иной природы. Возникает неосознанное сопоставление себя (поэта) и других. В этом отношении пристального внимания заслуживают миф и герой в прозе М. Цветаевой, которые часто оказываются тесно связаны друг с другом. Поэт сознательно ищет героя, зачастую мифологизируя и возвеличивая его. В начале творческого пути поэта таковыми становятся персонажи мифа, впоследствии (в более поздний период) реальные люди (умершие мать и отец, Райнер Рильке, Борис Пастернак) в том числе и в очерке «Отец и его музей». Здесь необходимо обратить внимание на выбор тогда еще девочки Муси: «Переглядываемся и – одним и тем же молниеносным движением вталкиваем: Ася – зеленую, я – красную конфету в разверстые пасти: Льва (Ася), *Героя* – (я) (здесь и далее курсив наш – Е. Д.)»⁷⁹; «Но истинную нашу благодарность господин директор обнаружит несколько погодя – в разинутых пастьях *Героя* и Льва»⁸⁰.

Среди предметов искусства Цветаева не ищет абсолютного совершенства, но *Героя* пытается обнаружить. Возможно, в какой-то степени отождествить себя с ним: «тогдашняя» Муся не именуется статуей, выбирая в качестве имени высокое «Герой», статус для поэта, не имеющий пола и возраста. Ощутимо стремление Цветаевой подчеркнуть свою уникальность: если сестра Ася выбирает вполне «обыденную» статую льва, то Муся, напротив, стремится выбрать что-то неожиданное и непривычное для ребенка. Взрослый поэт Марина Цветаева, скрывающаяся за маленькой Мусей, в какой-то степени отчаянно пытается найти *Героя*, новый идеал, то образцовое, что уже потеряно. Поэтому каждый предмет оказывается уникален, а отношение поэта к предмету делает его особенным:

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 172.

⁸⁰ Там же. С. 173.

«Итак, моя любовь с первого взгляда – Амазонка! Возлюбленный враг Ахиллеса, убитая им и им оплаканная, а та, другая, благонравная, моя “первая попавшаяся” – не кто иной, как Аспазия!»⁸¹ Выбор Амазонки и Аспазии не случаен, в особенности если вспомнить, что обе героини наделены умом и мужеством, почти неженским, а значит, абсолютно «цветаевским». Мужество становится эталоном, именно это качество Цветаева обнаружила в собственном отце, а затем и в муже, что особенно ярко выражается темой рыцарства. Незаметно для себя М. И. Цветаева унаследует «совсем неженское» мужество отца, еще в ранней лирике транслируя образы амазонок. В рамках очерка это выражается сознательно выбранной статуей Героя.

Примечательно и особое отношение Цветаевой к искусству, сформированное в том числе и отцом: «Смело скажу, что статуи в тот первый день музейного бытия казались живее людей, не только казались, но – были, ибо каждую из них, с живой заботой отлитую мастером, со всей заботой живой любви собственноручно вынимал из стружек мой отец, каждую, с помощью таких же любящих, приученных к любви простых рук, устанавливал на уготованном ей месте, на каждую, отступив: “Хороша!”»⁸² Предметы искусства заведомо выше любого человеческого, материального и обыденного, именно они гораздо интереснее М. Цветаевой как будущему поэту. Семейный круг и обозначение себя сквозь призму семьи так или иначе выводит к творческому и поэтическому предназначению Марины Цветаевой. Семья, а в особенности отец и его музейная деятельность непосредственно формируют основу цветаевского мировидения. Детство становится точкой отсчета не только личной, но и поэтической идентичности.

Предметы и вещи становятся эквивалентами «дел», по которым Цветаева судит о восприятии / отношении к себе. Этим обусловлены зафиксированные в письмах частые просьбы, в которых вещественность граничит с отношением, любовь равняется делу: «Никто не бывает, кроме преданной Кати Р<ейтлингер>.

⁸¹ Там же.

⁸² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 167.

Недавно разлетелась: – “М<арина> И<вановна>! Что для Вас сделать? Я бы полжизни, я бы правый глаз, я бы душу...” И я прохладно: Три пары теплых штанов для Али (девочка без штанов) – покрой вот: <Далее приведен рисунок> – бумазейных: одни розовые, другие голубые, третьи (обнаглевая:) – сиреневые»⁸³.

С. А. Ахмадеева в статье «Особенности и принципы организации дневниковых текстов Марины Цветаевой как основа их стилистического анализа» отмечает: «Сравнение и “наблюдение” фиксируют что-то привлекающее внимание поэта во внешней реальности, отражают особенности его мировидения. И то, и другое можно обозначить термином “предвосхищение”. Сначала оно появляется в дневнике как “сравнение”, “наблюдение”, затем становится произведением, которое впоследствии превращается в автоцитату в дневниковой записи или письме»⁸⁴.

Не только наличие вещей может выступать как средство выражения прямой авторской оценки. Такую же роль выполняет и их отсутствие, несмотря на исходную цель использования – «сохранить» семью и очаг в «первозданном» виде, то есть пропущенными сквозь память Цветаевой-ребенка и Цветаевой-поэта. Лейтмотивными становятся темы исчезновения и мужества, где мужество для Цветаевой-прозаика есть способность сохранить вопреки всему память. Без этой памяти дальнейшее развитие представляется невозможным. Так, отец Марины Цветаевой всю жизнь стремится к сохранению предметов или вещей как явлений культуры, в то время как сама М. И. Цветаева растворяет материальное и оставляет собственное субъективное ощущение и восприятие прошлого. Детство становится тем самым «убежищем», благодаря которому М. Цветаевой удается сохранить себя в системе «тождества бывшего».

⁸³ Цветаева М. И. Письма 1924–1927. сост., подгот. текста Л. А. Мнухина. М., 2013. С. 95.

⁸⁴ Ахмадеева С. А. Особенности и принципы организации дневниковых текстов Марины Цветаевой как основа их стилистического анализа // Язык. Словесность. Культура. 2015. – № 4–5. С. 17.

1.2. Оппозиция «свой» / «чужой» как способ семейной, национальной и социальной самоидентификации

Анализируя творчество М. И. Цветаевой, О. С. Гаврилова справедливо замечает: «В прозе поэт работает от общих глубоких философских суждений к последующей их конкретизации при помощи более простых истин, каждая из которых дополняет, распространяет первоначальное основное понятие, но не разъясняет. При каждом новом повторе на понятие наслаивается все новый и новый смысл, то есть мысль строится по принципу синтеза в вертикальном развитии текста»⁸⁵. Подобный синтез характерен для цветаевской прозы, посвященной отцу, и в целом для всей ее прозы периода эмиграции. Но конструктивные принципы «наслаивания» и «синтеза», думается, существенно дополняются смысловыми принципами «объединения» и «отчуждения». С учетом последних есть смысл рассмотреть автобиографические очерки «Жених», «То, что было», «Китаец», «Страховка жизни», «Чудо с лошадьми», «Черт».

Первая смысловая ситуация – ситуация, при которой М. И. Цветаева стремится либо к объединению с семьей, в частности с Асей, либо к объединению с этнической группой, народом, «эмигрантами и чужаками». Вторая – отчуждение – скорее применима к персонажу или к герою, от которого Цветаева сознательно дистанцируется (нередко путем имен собственных и местоимений), чтобы тем самым выразить собственное отношение. И в том, и в другом случае путем соотнесения или контраста с «Другим» высвечивается самоопределение поэта. В. А. Швейцер, анализируя первый выпуск цветаевского сборника «Версты», отмечает: «Она не эпатирует читателя, как молодой Маяковский, не исповедуется, как Ахматова, не отстраняется, как Мандельштам, – Цветаева распахивает свою душу, вовлекая в сопереживание, но часто вызывая и оттолкновение»⁸⁶. Марина Цветаева с точки зрения другого одновременно вызывающая сопереживание и

⁸⁵ Гаврилова О. С. Метадефиниция – основное средство регулятивности в прозаических текстах М. Цветаевой // Мир русского слова. 2014. № 4. С. 86.

⁸⁶ Швейцер В. А. Марина Цветаева. 2-е изд. М., 2003. С. 127.

дистанцирование, сама оказывается в рамках антиномии «свои» / «чужие» в годы эмиграции.

Очерк «Жених», опубликованный в «Последних новостях» 1933 года, внешне обращен к писателю А. К. Виноградову, знакомому семье Цветаевых. Первое, что бросается в глаза, – обезличенность названия, которое в свою очередь, как часто у Цветаевой, постулирует ее отношение: вместо употребления имен собственных и личных местоимений («Отец и его музей», «Твоя смерть», «Мой Пушкин») используется нейтральное, обобщающее «жених»: «Не мой и не Асин: *общий* (наш курсив – *Е. Д.*). А в общем – ничей, потому что ни одна не захотела»⁸⁷; «В этом будущем-то все дело и было, ибо осуществить его должны были мы, одна из двух незамужних дочерей отца. Из-за него и сватался, нет, не сватался, даже не ухаживал: охаживал»⁸⁸. Поэт словно избегает любого упоминания имени, максимально обезличивает героя, само использование неполных предложений в данном случае оказывается показательным (субъект подразумевается, но не обозначается вслух). Более того, возникает объединение «мы» (схожим образом используемое в прозе об отце), жених для Цветаевой лишь предлог поговорить о сестре. Сиротство, ранняя потеря матери приводят к тому, что поэт сознательно стремится объединить себя с Асей, как с самой родной, как с семьей. Личное местоимение «мы» выступает своеобразным индикатором родства, объединяет Анастасию и Марину: «Как только *мы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) с Асей впервые в нее вошли, *мы* сразу почувствовали подозрительность: слишком уж... – что? Да благостно!»⁸⁹; «Ведь не можем же *мы* *им*, с нашими вихрами и локтями, нравиться...»⁹⁰; «Почет, сразу наведший *нас* с Асей на верный след – Толиных честных глаз»⁹¹. Возникает отчужденное «им», под которым поэт подразумевает не только главного героя, но и его родителей, также являющихся чужими. Появляется имя собственное «Голя». Однако если в

⁸⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 180.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Там же. С. 181.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Там же.

случае с равными себе уменьшительно-ласкательная форма имени, как правило, признак любви и уважения (к примеру, в эпистолярном наследии), то в данном случае Цветаева дистанцирует героя, обозначая его в тексте как Анатолий: «Гусеница (случайная, конечно) оказалась роковой, ибо она как бы жирным шрифтом подчеркнула Анатолию всю невозможность этого союза»⁹².

Э. Эрикссон, анализируя основные стадии так называемого юношеского кризиса, пишет: «Необходимо напомнить, что одним из компонентов близости является отдаление, то есть готовность отвергать, игнорировать или разрушать те силы и тех людей, чья сущность кажется угрожающей своей собственной. Близость с определенной частью людей или идей не будет по-настоящему полной без эффективного отрицания другой части»⁹³. Помимо сиротства, общее «равнодушие» к Анатолию, впоследствии провоцирует более тесное взаимодействие М. И. Цветаевой с сестрой. «Чужой» позволяет лучше определить, что является «своим», прием в целом характерный для прозы, написанной в период эмиграции.

Значим финал текста, в котором субъективность М. И. Цветаевой становится главенствующей, а «я» постулирует ключевую роль автора, обесценивая всех остальных героев текста за исключением лишь Аси: «Так он, даже не женись на *мне*, стал писателем. Только вот – каким?»⁹⁴; «Он нас даже не познакомил. Не говоря уже о том, что он *мне* (курсив наш – *Е. Д.*) не предложил сесть, и я все это время, в каком-то упоении происходящем, простояла»⁹⁵. Упоминание о литературной деятельности Анатолия необходимо Цветаевой, чтобы подчеркнуть ее собственную писательскую миссию. Примечательно не само объединение с сестрой посредством личного местоимения «мы», которое вполне естественно в тех обстоятельствах, в которых оказался поэт, а позиция М. Цветаевой, ее стремление подчеркнуть свою личную и поэтическую

⁹² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 184.

⁹³ Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис. М., 2006. С. 178.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 185.

идентичность. Самобытность и цельность Цветаевой не обесцениваются объединяющим местоимением, которое встречается и в совсем ранней работе поэта «То, что было»⁹⁶ (1912 г.): «Однажды к *нам* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) в комнату бомбой влетела *наша* немецкая бонна»⁹⁷; «Когда *мы* гуляли на бульваре, Ася первая замечала его в группе студентов на скамейке у памятника Пушкину»⁹⁸; «Когда очень сильно кого-нибудь любишь, – это рассказывала *нам* Альфонсинка, – то никогда ничего не ешь»⁹⁹. Цветаева сближает себя с другим, чтобы определить тогда еще не сформированные до конца собственные взгляды и убеждения: «Но ведь Татьяна тоже была сначала маленькой. Может быть... может быть, она тоже сначала была такая? Она любила книги, я тоже люблю книги. Она не любила играть, я тоже не люблю играть. Совсем я не похожа на Ольгу!»¹⁰⁰

Чрезвычайно важным для понимания функциональности цветаевской антиномии «свой» / «чужой» становится очерк «Китаец», написанный в 1934 г. А. А. Саакянц замечает: «Кроме “Страховки жизни” и “Китайца” Цветаева ничего об эмигрантской жизни не написала. О том, что у нее не лежала к этому душа, свидетельствует ее беспомощность в создании так называемого “*couleur locale*”, живописных примет»¹⁰¹. В данном случае «беспомощность» М. И. Цветаевой имеет скорее эмоциональную, чем писательскую природу. Вечный конфликт, о котором поэт пишет 25 февраля 1931 г. в письме к А. Тесковой, развивался: «Всё меня выталкивает в Россию, в которую я *ехать не могу*. Здесь я *ненужна*. Там я *невозможна*»¹⁰².

У М. И. Цветаевой появляется особое «эмигрантское сознание». Каждый эмигрант проходит стадии становления дважды, будучи вынужденным вновь обрести свое место и обозначить границы своего присутствия, во многом благодаря коллективу или группе. Возникает необходимая для условий эмиграции

⁹⁶ Точная дата создания неизвестна, предположительно датируется 1911/1912 г.

⁹⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 99.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Там же. С. 100.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Цветаева М. И. Сочинения. В 2-х т. М., 1980. Т. 2. Проза / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц. С. 480.

¹⁰² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6, кн. 2: Письма / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1998. С. 64.

коллективная идентичность, используемая Цветаевой для сознательного конструирования личной идентичности.

О. В. Рябов определяет «коллективную идентичность» как «формирующееся на основе общности интересов и ценностей состояние групповой солидарности, включающее коллективный (осознание и переживание группой своей целостности и тождественности) и индивидуальный (осознание и переживание индивидами своей принадлежности к группе) уровни»¹⁰³. Обращение к коллективной идентичности необходимо М. И. Цветаевой, о чем с бесспорностью свидетельствует очерк «Китаец». Редкая ситуация абсолютного единения с чужим и другим – вот что сразу выделяет это произведение из всего ряда автобиографической прозы. Если в случае с прозой, посвященной отцу, и с очерком «Жених» Цветаева объединяет себя лишь с сестрой Асей и с семейным кругом, то здесь поэт впервые позволяет себе объединение не двух поэтов (как в филологических трактатах или письмах), а чисто человеческое, людское. Именно по этой причине текст начинается с долгого перечисления: «Почему я так люблю иностранцев, всех без разбору, даже подозрительных арабов и заносчивых поляков, не говоря уже о родных по крови юго-славянах, по соседству и воспитанию – немцев, по нраву и громовому р – итальянцев, не будем перечислять, – *всех без разбору?* (курсив наш – *Е. Д.*) Почему сердце и рот расширяются в улыбку, когда на рынке слышу французскую речь с акцентом, верней, один акцент с привеском французской речи?»¹⁰⁴

Структурно текст представляет собой диалог, как внутренний, так и внешний. На поставленный вопрос М. И. Цветаева дает ответ: «А потому что каждому из нас кто-то, любой, пусть пьяный, пусть пятилетний, может в любую минуту крикнуть “метек”, а *мы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) этого крикнуть – не можем. Потому что, на какой бы точке карты, кроме как на любой – нашей родины, *мы* бы не стояли, мы на этой точке – и будь она целыми прериями –

¹⁰³ Рябов О. В. Межкультурная интолерантность: гендерный аспект // Культурные практики толерантности в речевой коммуникации: коллективная монография / отв. ред. Н. А. Купина и О. А. Михайлова – Екатеринбург, 2004. С. 166.

¹⁰⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 206.

непрочны: нога непрочна, земля непрочна... Потому что малейшая искра – и на нас гнев обрушится, гнев, который всегда в запасе у народа, законный гнев обиды с неизменно и вопиюще несправедливыми разрядами... Потому что из лодочки, из которой, в бурю, непременно нужно кого-нибудь выкинуть, – непременно, неповинно и, в конце концов, законно, будем выкинуты – мы... Потому что, если мы все под Богом, то на чужой земле еще и под людским гневом ходим»¹⁰⁵.

С одной стороны, М. И. Цветаева постулирует собственные убеждения, с другой – ищет объединения, пытается убежать от сиротства: «Иностранца я (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) люблю за то, что у него на всякий случай голова втянута в плечи, или – что-то же и на тот же случай – слишком уж высоко занесена»¹⁰⁶; «Страх оскорбления, а не смерти, нам всем головы втягивает, и вызов невидимому оскорбителю иным из нас головы заносит»¹⁰⁷.

Однако следует упомянуть о двойственности и противоречивости поэта: в одной ситуации Цветаева объединяет себя с китайцем: «Прощаясь за руку, отмечаю, что жмет, как мы, жмет, а не отсутствует, как французы»¹⁰⁸. В другой, рассказывая историю о китаянке, акцентирует инаковость, вплоть до несовместимости: «Птичий браслет на моей руке и поныне, зачатые кольца же, что-то особой удачи не приносившие, я в один особенно-неудачный день наотрез сняла: ведь если даже и *не* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) проклятые, – Бог их знает, почти-компатриотов, – может быть: что китайцу польза, то русскому – вред?»¹⁰⁹

Как пишет Э. Эрикссон, иностранец нередко становится не только объектом «людского гнева», но и транслирует те же негативные образы относительно собственной культуры и себя самого, что и большинство, попутно сохраняя в своем сознании негативные образы чужой культуры, проистекающие из родной среды: «Индивид, принадлежащий к подавляемому и эксплуатируемому меньшинству, который знает о доминирующих культурных идеалах, но лишен возможности им следовать, склонен сливать воедино негативные образы,

¹⁰⁵ Там же. С. 207.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Там же. С. 211.

¹⁰⁹ Там же. С. 210.

преподносимые ему господствующим большинством, с негативной идентичностью, культивируемой в его собственной среде»¹¹⁰. Возможно, именно эта специфика сознания «эмигранта», тонко подмеченная Эриксоном, объясняет вышеупомянутое противоречие. С одной стороны, М. И. Цветаева транслирует негативные образы и стереотипы большинства, в том числе и собственной культуры, – случай с китаянкой, с другой – терзается внутренним конфликтом относительно себя самой.

Именно в годы эмиграции «Другой» становится обязательным условием восприятия Цветаевой самой себя, в связи с чем небесполезно вспомнить утверждение Н. И. Формановской: «Общение как социально-речевая деятельность по обмену разного рода информацией для организации, согласования, регулирования внекоммуникативных и коммуникативных практических и ментальных действий и для достижения результатов возможно лишь при соприкосновении “я” и “другого” *ты/ Вы/ вы* (курсив Формановской. – Е. Д.)»¹¹¹. «Другой» и «чужой» – категории, необходимые М. И. Цветаевой не только для осуществления особой коммуникации, в семье, в этносе, в группе, но и для осознания, что есть «свой».

Н. И. Формановская пишет, что «“Другой” может ассоциироваться со “своим” и “чужим”»¹¹², что и происходит в цветаевской прозе: *другой* выступает либо как член семьи, свой, либо как чужой. Важно, что в этой ситуации сам автор становится «другим» и характеризуется глазами стороннего наблюдателя как «чужой». Так, к примеру, Цветаева и ее сестра Ася становятся чужими в очерке 1933 г. «Башня в плюще». Очерк, как и многое написанное в этот период, представляет собой попытку обрести культурную целостность, потому так частотны словесные «маркеры» чужеродности Аси и Марины в немецком пансионе (зачастую написанные латиницей): «– *Russenkinder, ihr habt Besuch!*

¹¹⁰ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М., 2006. С. 316.

¹¹¹ Формановская Н. И. Ритуалы вежливости и толерантность // Философские и лингвокультурологические проблемы толерантности : коллективная монография / отв. ред. Н. А. Купина и М. Б. Хомяков. Екатеринбург, 2003. С. 349.

¹¹² Там же.

(“Маленькие русские, к вам пришли!”)¹¹³; «Руссенкиндер, фрейлейн велят вам поскорее одеваться во все лучшее»¹¹⁴; «Как же вы не спросите, Руссенкиндер, куда мы едем и откуда эти лошади?»¹¹⁵ С одной стороны, подобные обращения иллюстрируют чужеродность детей Берлину, с другой – помогают уже взрослому поэту Марине Цветаевой обозначить национальную принадлежность. Подобную функцию в тексте выполняет и имя сестры поэта Аси, на протяжении всего текста подвергающееся трансформациям: «Это истопница Мария влетела в пустой класс, где мы, сестра *Ася* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) и я, единственные оставшиеся в пансионе пансионерки, равнодушно перевертываем листы наших хрестоматий в ожидании завтрашней, ничего не обещающей, Пасхи»¹¹⁶; «Я же вам говорю: как все. Не молодой и не старь, как надо. Идите скорей, только, фрейлейн *Ассия*, уберите волосы со лба, а то у вас глаз не видно, как у крысоловки»¹¹⁷; «Я вам сердечно благодарна, что захватили с собой детей. Одни в пансионе, на Пасху? Бедные существа! Как их зовут? Марина? *Азия*? Какие красивые имена, совсем по-итальянски. Вы говорите, Руссенкиндер. Но старшая, для ее лет, еще и Ризенкинд! (Великанское дитя.)»¹¹⁸. Так, единственный, кто употребляет имя «Ася» правильно, – сама Цветаева, все остальные персонажи очерка вместо должного «Ася» употребляют «Ассия» и «Азия». Примечательно, что при этом имя поэта остается неизменным и употребляется многократно, словно заклинается. Цветаева настойчиво отстаивает собственное имя, пытаясь так себя сохранить в чужой Германии. Имя собственное и национальная идентичность позволяют сохранить самого себя в условиях враждебных, чужеродных и незнакомых.

Антиномию «свое» / «чужое» в целом можно считать ключевой в творчестве поэта, а субъективность – мерилom окружающих М. И. Цветаеву

¹¹³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 141.

¹¹⁴ Там же. С. 143.

¹¹⁵ Там же. С. 144.

¹¹⁶ Там же. С. 141.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 145.

предметов и людей. В 1934 г. во Франции Цветаева пишет еще один автобиографический очерк – «Страховка жизни». Согласно А. А. Саакянц, «этот миф о якобы пятнадцатом сыне пятидесятидвухлетней матери, родившей семнадцать сыновей, – умиляет Цветаеву, ибо он противопоставлен цинизму и бездушию большинства современных юнцов, за которыми, увы, будущее, так страшившее ее...»¹¹⁹ Незнание будущего, эмиграция, быт – все это побуждает Цветаеву к созданию мифа. Национальная идентичность становится принципиальной и, в частности, выражается языковыми средствами (личным местоимением «мы»): «*Мы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) – иностранцы, я даже вам скажу, что *мы* – русские, и (уже на ходу, переходя в другую комнату за папиросами) русские своими ушами таких вещей слышать не могут, русские могут слышать только про *свою* смерть. Да!»¹²⁰

Объединяющим началом выступает и совершенно особое отношение М. И. Цветаевой к смерти, тесно связанное с понятием судьбы: «*Мы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) не боимся падающих шкафов, – твердо сказала она, – *мы*, конечно, все делаем, чтобы шкаф не упал, но когда шкаф – падает, это – *судьба*, понимаете? Так вам ответит каждый русский»¹²¹.

Неотвратимость судьбы и подлинность жизни в конечном счете переплетаются настолько, что рождают миф: «Что это, вообще, было? Она не знала. Но даже, если в приливе странного вдохновения, тут же все это выдумал, – разве не умилителен этот миф о себе, семнадцати-сыновней матери последнем уцелевшем, безумно преданном сыне? Разве это не мечта о себе – лучшем, себе – настоящем?»¹²² Данный отрывок кажется чрезвычайно существенным для понимания онтологических и художественных законов цветаевского миростроения. Настоящее, по Цветаевой, не противоречит мифу; напротив, миф и действительность синтезируются, образуя единое целое. Антиномии «воли» и «судьбы», «жизни» и «смерти» и их переплетения на протяжении всего пути

¹¹⁹ Саакянц А. А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. М., 2002. С. 481.

¹²⁰ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 215.

¹²¹ Там же. С. 216.

¹²² Там же. С. 219.

поэта будут руководством не только в творчестве, но и в реальности. Так, И. Шевеленко отмечает особую «мифо-эпическую» традицию в творчестве М. Цветаевой: «Изобретенный Цветаевой модернистский вариант мифо-эпической традиции, как и положено эпосу, давал непрекаемую версию событий прошлого, раз навсегда определяя смысловые и причинно-следственные связи внутри него»¹²³. Миф становится для М. И. Цветаевой способом отстранения от тех негативных событий эпохи и времени, свидетелем которых ей довелось быть. Более того, даже «реалистичная», казалось бы, проза поэта зачастую подается сквозь призму детского сознания (априори мифологизирующего и гиперболизирующего).

Еще одно «мифологическое» произведение «Чудо с лошадьми», написанное в 1934 г., встраивается в одну линию с очерками «Китаец» и «Страховка жизни» благодаря объединяющему мотиву инаковости, или чужеродности: «Не завидуя, ибо *мы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) скифы – или сарматы – или славяне (невольники, татары, варвары) – словом, русские не завистливы и умеем утешаться, когда красота проплывает мимо *нас*»¹²⁴; «А у народа – у *нас*, у тех, кто без-завистны, тех, кто безироничны, у народа лишь вырывается: “Чудо! Разве можно говорить, что Бога нет, раз даже лошади в него веруют?”»¹²⁵ Безусловно, эмиграция оказала сильное воздействие на поэта и побудила ее к своеобразному объединению себя с народом, но впоследствии Цветаева откажется и от этого объединения, придя к осознанию: поэт – вечный эмигрант.

В 1935 г. М. И. Цветаева пишет очерк «Черт», крайне значимый благодаря появлению мотивного комплекса «зла и черта». Именно эта тема становится предметом рефлексии поэта в трактате «Искусство при свете совести»: «Ни в церквах, ни в судах, ни в школах, ни в казармах, ни в тюрьмах, – там, где право – тебя нет, там, где много – тебя нет»¹²⁶; «Если искать тебя, то только по

¹²³ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2015. С. 346.

¹²⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 222.

¹²⁵ Там же. С. 223.

¹²⁶ Там же. С. 56.

одиночным камерам Бунта и чердакам Лирической Поэзии. Тобой, который есть – зло, общество не злоупотребляло»¹²⁷.

Именно в этом очерке М. Цветаева особо подчеркивает свое творческое предназначение, как пишет А. В. Каменская: «“Черт” – это не только ожившие картины детства, но и мифологизированное осмысление своего поэтического призвания»¹²⁸. Здесь важен и мотив абсолютного одиночества, уже в то время ощущавшегося Цветаевой (тогда еще Мусей): «Тебе я обязана зачарованным, всюду со мной передвигающимся, из-под ног рождающимся, обнимающим меня как руками, но как дыханием растяжимым, *все* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) вмещающим и *всех* исключаяющим кругом своего одиночества»¹²⁹. Марина Цветаева не просто упоминает одиночество, но и пытается отрефлексировать его, что свидетельствует об осознании поэтом тесной взаимосвязи между личностной и поэтической идентичностями. Предназначение, поэтическое начало превалируют над личностным и обыкновением: «Это ты разбивал каждую мою счастливую любовь, разъедавая ее оценкой и добывая гордыней, ибо ты решил меня *поэтом* (курсив наш – *Е. Д.*), а не любимой женщиной»¹³⁰. Появляется своеобразное пояснение творчества, равного злу, затем постулируемое в трактате «Искусство при свете совести» (1931). «Черт» выступает как некоторое продолжение размышлений поэта, начатых в трактате: «Бог был – чужой, Черт – родной. Бог был холод, Черт – жар. И никто из них не был добр. И никто – зол. Только одного я любила, другого – нет: одного знала, а другого – нет. Один меня любил и знал, а другой – нет»¹³¹.

В очерке «Черт» Цветаева создает не только всемогущего черта, но и себя саму: «А – может быть – проще, может быть, отраженная поэтова сопоставительная – противопоставительная – страсть – и склад, та же игра, в которую я в детстве так любила играть: черного и белого не покупайте, да и нет

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Каменская А. В. Автобиографическая проза Марины Цветаевой в «Русском тексте» журнала «Современные записки» // Филологические науки. 2007. № 6. С. 65.

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 54.

¹³¹ Там же. С. 48.

не говорите, только наоборот: только да – нет, черное – белое, я – все, Бог – Черт»¹³². Не случайно М. Цветаева сравнивает «поэтову страсть» с детской игрой: творец осознает свое творческое начало именно там – в собственном детстве, поэтому и обращается к детским воспоминаниям. В какой-то степени «Черт» являет собой абсолютную трансгрессию и весь становится выходом за этические рамки: «Бог, из которого вылетал Черт, Черт, который врезался в “Бог”, конечное *г* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) (х) которого уже было – *ч*»¹³³. Подобное смешение понятий и отказ от традиционного морального кода напрямую свидетельствуют о том, что состоявшиеся этические представления трактуются Цветаевой почти провокационно.

Таким образом, принципы «объединения» и «отчуждения» становятся ключевыми для понимания написанной в годы эмиграции автобиографической прозы М. Цветаевой. Цветаева стремится к объединению либо с семейным кругом, в частности, с сестрой Асей, либо с целой этнической группой. В какой-то степени события жизни поэта (распад прежнего уклада и исчезновение целого ряда вещей и предметов, сопровождающих Цветаеву) приводят к необходимости говорить о культуре. Об этом свидетельствует и трансформация имен собственных, и тяготение к мифологизации, и особая роль личных местоимений «мы / наш». При этом монологичность Цветаевой отступает на второй план, не исчезая полностью. Возникает особый феномен «трансгрессии»: в своем понимании божественного М. Цветаева сознательно выходит за рамки общепринятых норм, подчеркивая нестандартность собственных личных представлений, затем транслируемых в творчестве. Обозначив свою роль в семье, М. И. Цветаева идет дальше – к идентификации себя не только с близким кругом, но и в целом с этносом, нацией и культурой.

¹³² Там же. С. 43.

¹³³ Там же.

1.3. Приемы самообнаружения личности

Вся автобиографическая проза, в особенности характеризующаясь сквозь призму категории «свой» / «чужой», является попыткой М. Цветаевой обрести себя заново и переосмыслить собственный опыт с точки зрения не только эпохи, но и культуры. Гибель России, разрушение привычного уклада вещей, смена культурных кодов в эмиграции – все это подводит Цветаеву к проблеме родовой идентичности, к роду в целом. Так, почти вся автобиографическая проза обращена к детству и рассказывает о событиях, свидетелем которых Цветаева стала, будучи ребенком; однако, структура текстов и их образы, в особенности характеризующие Цветаеву, выдают позицию взрослого наблюдателя, писателя: «Как и во всей своей автобиографической прозе, опубликованной на страницах журнала, Цветаева сопровождает детское восприятие мира комментариями человека, уже достигшего зрелости, напряженно вглядывающегося в собственные истоки и в уходящую даль времен, дабы подвести некоторые итоги своей жизни»¹³⁴.

Н. А. Николина отмечает: «личность ... ищет индивидуальной целостности и создает (или пытается создать) образ “я”; она обнаруживает ощутимость сознания самому себе, конституирующую себя субъективность, схватывающую, объективирующую свою структуру в акте первичной рефлексии»¹³⁵.

Субъективность преобразуется во вторичную рефлексивность: поэт размышляет не только над событиями прошлого, но и над самим собой как личностью. Обнаруживается тяга Марины Цветаевой к саморефлексии, осознание самой себя оказывается невозможным без возвращения в прошлое. В очерке «Дом у старого Пимена» Цветаева пишет: «Когда я все дальше и дальше заносу голову в прошлое, стараясь уловить, кого я первого, самого первого, в самом первом детстве, до-детстве, любила, – отчаиваюсь...»¹³⁶

¹³⁴ Каменская А. В. Автобиографическая проза Марины Цветаевой в «Русском тексте» журнала «Современные записки» // Филологические науки. 2007. № 6. С. 67.

¹³⁵ Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: учеб. пособие. М., 2002. С. 226.

¹³⁶ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 123.

Посвященный Вере Муромцевой очерк «Дом у старого Пимена», состоящий из двух частей – «Дедушка Иловайский» и «Дом у старого Пимена», был написан в 1933 г. В письме В. Буниной Цветаева, комментируя «Дом у старого Пимена», признается: «Эту вещь приходится писать вглубь, – как раскопки»¹³⁷. Именно с этого очерка следует начать разговор о родовой идентичности. А. А. Саакянц уточняет обстоятельства написания очерка: «Проходило лето – третье безвыездное, но плодотворное. Цветаева была целиком погружена в работу над “семейной хроникой”. Написала, поначалу, небольшой очерк о “дедушке Иловайском”, предприняв “раскопки” с самых корней: с первой семьи отца»¹³⁸.

Семантика названия в данном случае не только отсылает к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», но и предопределяет отношение к главному герою. Пимен – монах-летописец, наблюдающий за ходом беспощадной и кровавой истории и так же, как Иловайский, становящийся свидетелем времени («старый Пимен», наблюдающий за смертью собственных детей): «Кто был Пимен? Что за святой? Почему не сохранил? Почему из троих выпустил *не* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) на кладбище только одного, одну? Иловайская девическая “свобода” была только свобода от этого страшного святого, точно забивавшего их клюкой в гроб. Свобода от сторожа, сторожившего дом, стороживший их. (О, *Пимену* дело только до *дома*, сохранить дом во всем объеме, со всем, что в нем, будь то комод, гроб, сын). “Вырваться от Старого Пимена!” Сами не знали, что говорили. (Однажды, после такого взрыва, Надя: “Впрочем, мы с Сережей в нем долго жить не будем. Дом останется Оле”. И Оля, как бы обидевшись на такой распорядок (подарок!) – запальчиво: “Тогда я его взорву!” Но Россия со *всеми* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) Старыми Пименами взорвалась раньше»¹³⁹. Примечательно, что отношение к иностранцам становится своеобразной характеристикой Иловайского: «Иловайский же, кроме любви к

¹³⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7, кн. 1: Письма / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1998. С. 256.

¹³⁸ Саакянц А. А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. М., 2002. С. 450.

¹³⁹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 117.

России, знаменуемой для него ненавистью к инородцам, любви к монархии вплоть до суда над монархом, ничего не знал и не хотел знать»¹⁴⁰.

В этом очерке реализуется вышеупомянутый «принцип объединения» с сестрой, выраженный личными местоимениями. Однако значимо не само родство, а сознательно конструируемая Цветаевой оппозиция «наш» / «иловайский» (поскольку в семье было двое дедушек: отец матери Марины и Аси – Марии Александровны Мейн и отец бывшей жены отца Варвары Дмитриевны – дедушка Андрюши и Валерии): «*Нас* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) с Асей на заветное иловайское сидение не пускали никогда. Но *мы* и не мечтали. Все иловайское в нашем доме, от бирюлек институтки Валерии до Андрюшиного ихтиозавра, для *нас*, только-Цветаевых, было табу»¹⁴¹; «В доме Иловайских *мы с Асей* никогда не были, только о нем слышали»¹⁴².

Здесь антиномия «свой» / «чужой» выражается через дихотомию «наш дедушка» / «чужой дедушка». Ася и Марина не воспринимают Иловайского как родного, ощущая себя чужими в собственном доме: «*Наш* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) дедушка лучше. *Наш* привозит бананы – и всем»¹⁴³; «Весной на сцену *нашего* зеленого тополиного трехпрудного двора выкатывались кованые иловайские сундуки, приданое умершей Андрюшиной матери, красавицы Варвары Дмитриевны, первой любви, вечной любви, вечной тоски моего отца»¹⁴⁴; «1906 год. *Мы с Асей*, после долгой заграницы, потеряв мать, отвыкшие и выросшие, вернулись в *наш* трехпрудный дом»¹⁴⁵.

Вторая часть очерка характеризуется обращенностью М. Цветаевой к мифу, главному инструменту поэта в борьбе с действительностью. Возникает целый ряд имен собственных из античной мифологии: «И так как всё – миф, так как не-мифа – нет, вне мифа – нет, из-мифа – так как миф предвосхитил и раз навсегда изваял – всё, Иловайский мне ныне предстает в виде Харона, перевозящего в ладье через

¹⁴⁰ Там же. С. 121.

¹⁴¹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 106.

¹⁴² Там же. С. 107.

¹⁴³ Там же. С. 104.

¹⁴⁴ Там же. С. 105.

¹⁴⁵ Там же. С. 108.

Лету одного за другим – всех своих смертных детей»¹⁴⁶; «И, может быть, то, что всем казалось волей жить, была неволя над ним рока, рок, обратный детскому, был рок над ним долгой жизни, как над теми – ранней смерти: долголетия, ставшего проклятием? (Сивилла, не могущая умереть.)»¹⁴⁷; «(Показательно и подтвердительно, что недуг, от которого из троих ее детей погибло двое, был *ее* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) недугом, даром, наследством. Впрочем, и у Д. И. был в юности туберкулез, но – когда была эта юность? и была ли тогда? И вот уже начало нового мифа о родителях, откупившихся от смерти детьми...)»¹⁴⁸; «Дом у Старого Пимена благополучно кончиться не мог. Потому он так надо мной и властен, что он был не менее чистокровно-трагичен, чем дом Приама. Что над ним был – Рок. Рок, сказавшийся в самой физической заочности родительского гнета, в их физическом олимпийстве: наверху, на свету, откуда вниз в полуподвальные садовые туманы шли невидимые декреты – токи. (Единственный дом, кстати, на моей российской памяти, где бы *родители* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) жили наверху, а *дети* – внизу). И в Трехпрудном, и во всех ему подобных – детским был тесный, низкий, но жаркий и светлый верх, родительским – парадный, просторный, но пустынный и холодный низ. Дети от родителей спасались наверх. Здесь же дети родителями были низвергнуты в преисподнюю, под достоверные *своды*... Аида. Очевидно, старина Старого Пимена была древнее дворянской (Уран, Титаны...)»¹⁴⁹; «Зевес или Гадес – этот отец своих детей держал и вел, как Олимпиец. Таких, как он, судить нельзя. Да их больше уже не будет. *Были*»¹⁵⁰.

Мифические персонажи и истории, тянущиеся за ними, приближают читателя к более точному пониманию образа Иловайского, точнее – к тому облику, который видела в первую очередь, сама М. И. Цветаева. Иловайский напрямую сравнивается с Хароном, но если Харон перевозит через Стикс души мертвых, то Иловайский – собственных детей в Аид. М. Цветаева не отрицает, что

¹⁴⁶ Там же. С. 111.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Там же. С. 116.

¹⁴⁹ Там же. С. 118.

¹⁵⁰ Там же.

Рок поражает не только детей, но и самого Иловайского, вынужденного наблюдать за их гибелью. Значимо отметить символическую наполненность имени собственного как своего рода носителя мифа. Об этом, в частности, пишет А. Ф. Лосев в работе «Философия имени»: «Если мы припомним, что сущность ноэтической энергемы заключается в том, что она знает свое знание и себя, то искомое определение будет звучать так: имя есть смысловая, выражающая (или понимаемая) энергия сущности, данная в модусе (или на степени) самосознания, или самосоотнесенности (интеллигенции); или: имя есть энергично выраженная умно-символическая стихия мифа»¹⁵¹.

Важно упоминание о цветаевском доме в Трехпрудном, лишний раз подчеркивающее антиномию «наш» / «чужой». Отчужденность Иловайского, как и любая другая жизненная ситуация отчуждения и потерянности (включая эмиграцию), в некоторой степени способствует объединению Цветаевой с сестрой. Единственное неизменное – кровь, род и кровное родство – позволяет Цветаевой обрести себя заново, преодолеть вынужденное одиночество.

Обращает на себя внимание трансформация имен собственных в тексте очерка, выраженная доминированием сокращений вместо полной формы имени у взрослых членов семьи. Вероятно, отчуждение, упомянутое выше, сплотило «детей» дома и привело к антиномии «ребенок» / «взрослый». К примеру, Дмитрий Иванович Иловайский обозначается как Д. И., вторая жена Иловайского – Коврайская Александра Александровна – как А. А., дочь Иловайского и первая жена И. В. Цветаева – Варвара Дмитриевна Иловайская – как В. Д.: «Вот В. Д. (здесь и далее курсив наш – Е. Д.), любимая жена нелюбимого, – другого любившая, выпевавшая свою беду под солнцем Неаполя и умершая после рождения первого сына – на полуслове, с букетом в руках, парадная, нарядная, – сгусток крови шел и шел и дошел до сердца, – В. Д., залитая кораллами, с не остывшим еще румянцем Юга и первой радости»¹⁵²; «Таким сыном для

¹⁵¹ Лосев А. Ф. Философия имени. М., 1990. С. 151.

¹⁵² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 112.

А. А. оказался последний ребенок – Сережа, дитя ее души и тела, она живая – если бы ее с самого начала не убили»¹⁵³.

В то же время «ровесники», братья и сестры обозначаются либо именами собственными, либо лексемами родства – «брат / сестра»: «Дорогие *Сережа* и *Надя* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*), вижу вас весной 1903 года в блаженном месте: генуэзском Нерви. *Сережу* – в тени комнаты и матери, *Надю* – на полном свету, только пересекаемом материнской тенью»¹⁵⁴; «После Нерви *брат* и *сестра* стали умирать»¹⁵⁵; *Сережа* умер первый. Про смерть свою он знал. Этот невинный, в земных делах несведущий ангелочек в этом последнем земном деле и в первом неземном оказался именно ангелом: знающим»¹⁵⁶; «*Наде*, умершей месяц спустя, бог послал тяжелую смерть. Не надо научных слов для такой вечной вещи, как смерть молодой красавицы»¹⁵⁷; «Велосипед с *Андрюшей* возил по двору дворник Матвей»¹⁵⁸.

Иловайский, герой мира взрослых, помимо сокращения «Д. И.», обозначается как «Д. И. Иловайский», «Иловайский», «Дмитрий Иванович Иловайский» и «историк»: «Д. И. Иловайского я в последний раз видела, точнее – слышала, накануне открытия Музея Александра III, в мае 1912 года, у нас в доме, в неурочно поздний час»¹⁵⁹; «Вот *Сережа*, живой отблеск отживших поколений (о, как ты *ничего* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) не понял, историк!), изящный, тонкий, с маленькими бачками на совершенно детском лице, светло-черноглазый, не розовый, – ярко-бледный, – живой 1812 год! – с гравюры – из семейной хроники – точно вросший в свой (увы, студенческий!) мундир»¹⁶⁰; «Тире, заполненное для Иловайского потерей всего его мира»¹⁶¹; «Димитрий Иванович Иловайский был женат два раза»¹⁶². Каждое из обозначений достаточно нейтрально, почти

¹⁵³ Там же. С. 114.

¹⁵⁴ Там же. С. 112.

¹⁵⁵ Там же. С. 126.

¹⁵⁶ Там же. С. 127.

¹⁵⁷ Там же. С. 128.

¹⁵⁸ Там же. С. 106.

¹⁵⁹ Там же. С. 133.

¹⁶⁰ Там же. С. 112.

¹⁶¹ Там же. С. 134.

¹⁶² Там же. С. 108.

официально и сигнализирует об отстраненном отношении поэта к Иловайскому. Напротив, образ «А. А.» (жены Иловайского) являет собой сильную волевою женщину, тип личности, всегда интересный для Цветаевой. В финале жестокость времени и его беспощадность помогают раскрыть образ «А. А.» во всей полноте: «О, эта ли уступит копейку с аршина – этим, когда и собственным своим молодым страстям, и родным детям не уступила. Никогда – никому – ни в чем»¹⁶³.

Отчужденное отношение Иловайского становится очевидным буквально с первых строк произведения: он воспринимает Асю и Марину как чужих, не-своих внуков. Это и позволяет поэту в свою очередь провести грань между своими, то есть близкими по духу или по крови и роду (связь с сестрой, объединение с детьми), и чужими, под которыми можно понимать как взрослых, не принадлежащих роду, так и в целом людей, не принимающих поэта. В какой-то степени М. И. Цветаева воспринимает Иловайского так же, как и он воспринимал их с Асей – отчужденно. В отличие от Дмитрия Ивановича его жена Александра Александровна относится детям с большей благосклонностью, но, что еще важнее, являет собой сильную волевою страдающую женщину, не подчиняющуюся времени. Это не могло не восхищать М. Цветаеву; как следствие, «А. А.» становится «своей».

М. И. Цветаева прослеживает жизнь и смерть всех «действующих лиц», чтобы в конечном счете подытожить: «И кончаю словами одноименных воспоминаний Веры Муромцевой, именем которой свои и начинаю: – Ныне в приходской церкви Старого Пимена комсомольский клуб»¹⁶⁴. В какой-то степени смерть старого дома становится символом крушения целой эпохи, целого поколения, а поэту остается лишь документировать, быть очевидцем времени. Детские, юношеские переживания поэта оказываются не просто связаны с жестокой эпохой, но и переосмысляются со временем: «Но юношеский кризис – это и кризис всего поколения, и проверка идеологической прочности данного

¹⁶³ Там же. С. 138.

¹⁶⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 140.

общества, идентичность и идеология также взаимосвязаны»¹⁶⁵. Можно предположить, что подобный «кризис» охватил почти всех поэтов того времени, оказавшихся вне привычного уклада, но еще не нашедших новый дом. Как пишет И. Шевеленко, «“неудовлетворительности, неутолительности истории”, мыслящей в эпохальных категориях, Цветаева противопоставила “историю в своем доме и жизни”, логика которой называлась не “исторической закономерностью”, а “Роком”. Именно о нем рассказывала она читателю, описывая историю гибели семьи Иловайских, сквозь которую чем далее, тем яснее проступала история гибели старой России, гибели прекрасного и отталкивающего в ней, дорогого и абсолютно чуждого автору»¹⁶⁶.

Семейно-родовая идентичность становится для Цветаевой ключевой; в частности, об этом она пишет в том числе и в очерке «Мать и музыка» (1934) : «Есть в моей жизни несколько незыблемых радостей: не идти в гимназию, проснуться не в Москве 19-го года и не слышать метронома»¹⁶⁷. А. В. Каменская отмечает: «“Мать и музыка” – это воспоминания о детских годах, в центре которых – образ замечательной личности матери поэта – Марии Александровны, урожденной Мейн, женщины выдающихся талантов и драматической судьбы»¹⁶⁸. Название автобиографического текста ориентирует на ключевую роль образа матери в нем, но главным героем и здесь становится автор, о чем недвусмысленно свидетельствует местоименный ряд: «Бемоль же, начертанный, *мне* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) всегда казался тайный знак: точно мать, при гостях, подымет бровь и тут же отпустит, этим загоняя что-то *мое* в самую глубину»¹⁶⁹; «Но

¹⁶⁵ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М., 2006. С. 322.

¹⁶⁶ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2015. С. 347.

¹⁶⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 20.

¹⁶⁸ Каменская А. В. Автобиографическая проза Марины Цветаевой в «Русском тексте» журнала «Современные записки» // Филологические науки. 2007. № 6. С. 67.

¹⁶⁹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 16.

больше всего, из всего ранне-рояльного, я любила – скрипичный ключ»¹⁷⁰; «Но возвратимся на *мой* мученический табурет»¹⁷¹.

Образ матери позволяет Цветаевой четче определить свою идентичность: «Но было другое: *заданное* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*), с музыкой несравненное и возвращающее ее на ее настоящее во мне место: общей музыкальности и “недюжинных” (как мало!) способностей. Есть силы, которых не может даже в таком ребенке осилить даже такая мать»¹⁷². Другими словами, музыка как неистинное назначение Цветаевой-поэта позволяет ей в конечном счете прийти к собственному призванию, к истинному предназначению: «После такой матери мне оставалось только одно: стать поэтом. Чтобы избыть ее дар – мне, который бы задушил или превратил меня в преступителя всех человеческих законов»¹⁷³; «Знала ли мать (обо мне – поэте)?»¹⁷⁴; «Бедная мать, как я ее огорчала и как она никогда не узнала, что вся моя “немузыкальность” была – всего лишь *другая* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) музыка!»¹⁷⁵ Мать дарит дочери музыку, которая станет для М. И. Цветаевой способом открыть для себя поэзию и поэтическое прежде всего. Очерк «Мать и музыка» – в какой-то степени возможность утвердить главную свою характеристику, характеристику поэта. Именно с целью в конечном счете прийти к поэзии и к поэту как назначению, Цветаева с самого начала текста упоминает о желании матери иметь сына: «Когда вместо желанного, почти предрешенного, почти приказанного сына Александра родилась только всего я, мать, самолюбиво проглотив вздох, сказала: “По крайней мере, будет музыкантша”»¹⁷⁶.

Сквозь обращение к образу матери Цветаева утверждает себя не просто поэтом, но поэтом-романтиком: «Но поэт, “спрессовывая” время, вложил себя, взрослого человека, в девочку, и эта девочка была уже не маленькая Марина

¹⁷⁰ Там же. С. 17.

¹⁷¹ Там же. С. 24.

¹⁷² Там же. С. 31.

¹⁷³ Там же. С. 14.

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ Там же. С. 28.

¹⁷⁶ Там же. С. 10.

Цветаева, а художественный образ будущего трагического поэта-романтика, который еще в детстве был “изгоем”, чуть ли не отверженным»¹⁷⁷.

В связи с вышесказанным нельзя не согласиться с Н. А. Николиной: самоидентификация, прежде всего, способ самоутверждения, и зачастую автор конструирует собственный (идеализированный или не соответствующий действительности) образ, отчаянно желая соответствовать ему: «В самоидентичности само сознание ясно выражает себя не как самоотнесенность познающего субъекта, но как этическое самоутверждение ответственной личности. Индивидуальная личность проецирует себя в качестве кого-то, кто ручается за более или менее сознательно освоенную историю жизни. В свете приобретенной им индивидуальности он желает быть идентифицированным и в будущем как личность, которую она из себя сделала»¹⁷⁸.

М. И. Цветаева сознательно создает те или иные представления о себе самой и уходящей эпохе. Память является субъективным конструктом, попыткой сбежать от ужасов настоящего и в то же время оценить события прошлого: «Итак, идентичность содержит взаимодополнительность прошлого и будущего: как в индивиде, так и в обществе она связывает актуальность уходящего прошлого с актуальностью открывающегося будущего»¹⁷⁹. Будущий поэт-романтик, отверженный и непонятый, по Цветаевой, рождается в ней уже в детстве.

Поэт постулирует собственное предназначение, при этом не отвергая стремление к интеграции с безопасным кругом (в данном случае – с семьей). В очерке «Мать и музыка» объединение с сестрой начинается именно с предстоящей, но еще не случившейся потери. Предошущение потери матери ведет к сознательному объединению с Анастасией Цветаевой. В то время как в начале очерка поэт апеллирует еще к отдельным «Ася» и «Марина»: «...– И уже явно шутя (и мы это понимали): – Муся – знаменитой пианисткой, Ася (как бы проглатывая) ...знаменитой балериной, а у меня от гордости вырастет второй

¹⁷⁷ Цветаева М. И. Сочинения. В 2-х т. М., 1980. Т. 2. Проза / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц. С. 471.

¹⁷⁸ Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы : учеб. пособие. М., 2002. С. 88.

¹⁷⁹ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М., 2006. С. 323.

подбородок»¹⁸⁰. В конце очерка, вспоминая последний путь матери и ее возвращение в Россию, Цветаева использует личное местоимение «мы» в двух значениях: «мы = семья» и «мы с Асей»: «Второй случай – уже на возвратном пути в Россию – умирать. Где-то, кажется в Мюнхене, она – все то же, куда бы мы ни прибывали, – только умывшись с дороги и даже не переодевшись, сразу пошла к роялю. И вот, видим с Асей, как какой-то мальчик старше нас, должно быть, лет четырнадцати, ярко-розовый и весь отливающий волосьяным золотом, все подъезжает к ней на стуле, к ней: к ее рукам и кипящим из-под них звукам, пока, наконец, неловким движением, как совершенно сонный, не свалился ей под ноги вместе со стулом, то есть попросту – под рояль»¹⁸¹; «Так *мы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) и заснули, *мы* с Асей не увидев моря, она – не испробовав рояля»¹⁸²; «Мать – залила *нас* музыкой»¹⁸³.

Как и в «Доме у старого Пимена», детские имена собственные даются в уменьшительно-ласкательной форме, что свидетельствует об особой взаимосвязи детей друг с другом. Важен здесь образ Андрея, родство Аси и Марины с которым позднее обнаруживается через музыку, хотя он и приходился сводным братом для Аси и Марины: «Андрюша на рояле не учился, потому что был от другой матери, которая пела, и вышло бы вроде измены: дом начисто поделен на пенье (первый брак отца) и рояль (второй), которые иногда тарусскими поздними вечерами и полями в двухголосом пении, Валерии и нашей матери – сливались»¹⁸⁴; «Но по-особому вышло, и двойной запрет сбылся: ни петь, ни играть на рояле он не стал, но, из Андрюши став Андреем, сам самоучкой, саморучно и самоушно, научился играть сначала на гармонике, потом на балалайке, потом на мандолине, потом на гитаре, подбирая по слуху – все, и не только сам научился, еще и Асю научил на балалайке, и с большим успехом, чем мать на рояле: играла громко и верно»¹⁸⁵. Несмотря на то что дом был «поделен» на пение и рояль, обращение к образу

¹⁸⁰ Там же. С. 13.

¹⁸¹ Там же. С. 30.

¹⁸² Там же. С. 29.

¹⁸³ Там же. С. 20.

¹⁸⁴ Там же. С. 25.

¹⁸⁵ Там же.

брата иллюстрирует цветаевскую потребность объединения с детьми в целом. Кроме того, примечательно, что именно объединение детских образов не требует «кровного родства». Ребенок для Цветаевой также особенен как и поэт.

Предметность в очерке «Мать и музыка» также направлена на создание особого «художественного образа поэта». Так, почти все предметы и вещи, окружающие М. Цветаеву, становятся своеобразными «зеркалами»: «Рояль был моим первым зеркалом, и первое мое, своего лица, осознание было сквозь черноту, переводением его на черноту, как на язык темный, но внятный. Так мне всю жизнь, чтобы понять самую простую вещь, нужно окунуть ее в стихи, *оттуда* (курсив Цветаевой. – Е. Д.) увидеть»¹⁸⁶. Упоминание о «темном» языке значимо по нескольким причинам. Само обозначение «темный» подразумевает нечто недоступное каждому, явленное лишь поэту. Создается ощущение двух языков или миров: простого (человеческого) и сложного (поэтического). Цветаевой было необходимо переводить обычный, человеческий код в поэтический, тем самым вновь обозначая свою уникальность.

Рояль как предмет многофункционален для Цветаевой, поскольку выступает в нескольких значимых ипостасях: «Но рояль не один. В каждом играющем детстве: раз, два, три – четыре рояля. Во-первых, – тот, за которым сидишь (томишься и так редко гордишься!). Во-вторых, – тот, за которым сидят – мать сидит – значит: гордишься и наслаждаешься» (...) Третий и, может быть, самый долгий, – тот, под которым сидишь: рояль изнизу, весь подводный, подрояльный мир» (...) Четвертый рояль: тот, над которым стоишь: глядишь и, глядя, входишь и который, в постепенности годов, обратно вхождению в реку и всякому закону глубины, тебе сначала выше головы, потом по горло (и как начисто срезая голову своим черным краем холодней ножа!), потом по грудь, а потом уже и по пояс» (...) И, наконец, последний рояль – тот, в который заглядываешь: нутро рояля, струнное его нутро, как всякое нутро – тайное, рояль Пандориного...»¹⁸⁷ Образ

¹⁸⁶ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 28.

¹⁸⁷ Там же. С. 27–28.

рояля меняется вместе с ростом, взрослением поэта, от девочки до поэта Марины Цветаевой, от «подрояльного» мира до трагического. Не случайно именно после упоминания о «последнем рояле» Цветаева вспоминает игру матери и ее смерть.

Рояль, как и метроном, в какой-то степени олицетворяющий собой время в целом и даже смерть, нужен М. Цветаевой именно для того, чтобы прийти к языку: «Метроном был – гроб, и жила в нем – смерть...»¹⁸⁸; «И не перестал еще идти из глаз моих тот взгляд сладострастной мести, которым я, отыграв и с самым непринужденным видом проходя мимо этажерки, его, через все высокомерие плеча, дарила: “Я – иду, а ты – стоишь!”»¹⁸⁹ Цветаева пыталась победить время, или как минимум – жить в такт с ним до тех пор, пока это было возможно, подспудно ощущая дыхание смерти: «Смерть, стоящая над душою, живую душою, которая может умереть – бессмертная (уже мертвая) Смерть»¹⁹⁰.

С той же неожиданностью и внезапностью образ смерти появляется в тексте «Хлыстовки» (1934) по идиллической гармоничности своей напоминающий пастораль: «Я бы хотела лежать на тарусском хлыстовском кладбище, под кустом бузины, в одной из тех могил с серебряным голубем, где растет самая красная и крупная в наших местах земляника»¹⁹¹; «Здесь хотела бы лежать// МАРИНА ЦВЕТАЕВА»¹⁹².

Здесь вновь обнаруживается мифологическая составляющая прозы Цветаевой. Как отмечает С. Р. Ибрагимова: «Миф понимается не как феномен древней литературы, а как определенный тип сознания, функционирующий в творчестве поэта, как одна из форм собственного понимания себя в мире и освоения действительности»¹⁹³. Описание иного, мифологического мира становится ключевым: «Это не был не вход, а переход: от нас (одинокое дома в одинокой природе) – туда (к людям, – на почту, на ярмарку, на пристань, в лавку Никитина, позже – на городской бульвар), – средостояние, междуцарствие,

¹⁸⁸ Там же. С. 21.

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ Там же. С. 97.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Ибрагимова С. Р. Поэтика дихотомии «тело-душа/ Ева-Психея» в творчестве М. И. Цветаевой: автореф. дис... канд. филол. наук. Казань, 2017. С. 3.

промежуточная зона. И, вдруг, озарение: а ведь не вход, не переход – *выход!* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) (Ведь первый дом – всегда последний дом!) И не только из города Тарусы выход, – из всех городов! Из всех Тарус, стен, уз, из собственного имени, из собственной кожи – выход! Из всякой плоти – в простор»¹⁹⁴.

Примечательно, что в тексте фактически не упоминаются имена собственные, преимущественно используются прозвища и религиозные обозначения (*Богородица* и *Христос*). Одним из ключевых обозначений становится обозначение *Кирилловны*: «Почему Кирилловны? Когда никакого Кирилла и в помине не было. И кто был тот Кирилл, действительно ли им отец, и почему у него сразу столько – тридцать? сорок? больше? – дочерей и ни одного сына? Потому что тот рыжий Христос, явно не был его сын, раз Кирилловнам – не брат. Теперь я бы сказала: этот многодочерний Кирилл существовал только как дочернее отчество. Тогда же я над этим не задумывалась, как не задумывалась над тем, почему *пароход* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) – “Екатерина”. Екатерина – и всё тут. Кирилловны – и всё тут»¹⁹⁵. М. Цветаева вновь пишет о событиях детства с позиции взрослого, причем почти все дефиниции и обозначения поясняет сама, в том числе название очерка: «Острое ж звучание хлыстовки, могшее бы поразить несоответствием с их степенностью и пристойностью, мною объяснялось ивами, под которыми и за которыми они жили – как стая белоголовых птиц, белоголовых из-за платков, птиц – из-за вечной присказки няни, ведшей мимо: “А вот и ихнее гнездо хлыстовское,” – без осуждения, а так, простая отмета очередного с дачи Песочной в Тарусу этапа: “Вот и часовню миновали... Вот и колода видна: полдороги... А вот и ихнее... ”»¹⁹⁶ В какой-то степени хлыстовки особенны не только близостью к цветаевскому детству, роду, но и своим отношением к поэту: «“А меня хлыстовки больше любят! – с этой мыслью я, обиженная, засыпала. –

¹⁹⁴ Там же. С. 93.

¹⁹⁵ Там же. С. 92.

¹⁹⁶ Там же.

Асю больше любят мама, Августа Ивановна, няня (папа по доброте “больше любил” – всех), а меня зато – дедушка и хлыстовки!”¹⁹⁷

Прорывающаяся почти детская ревность к Асе и обида за «недолюбленность» явит себя и в «Сказке матери» (1934). Несмотря на заявленную в тексте ключевую роль матери, с первых страниц становится очевидно, что сказку рассказывает не только мать – М. А. Мейн, но и сама Цветаева вместе с сестрой Асей. Так, само композиционное строение текста представляет собой фактически полилог матери с детьми. Причем сам полилог распадается на отдельно взятые монологи, «собственные» версии сказки.

Очевидно, что Цветаева вновь не столько воссоздает события, имеющие отношение к реальности, сколько конструирует собственный поэтический образ. Закономерно и упоминание о Пушкине: «Из Пушкина. Но я другому отдана, *но* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) буду век ему верна. (И после краткой проверки.) Нет, кажется, из “Цыган”»¹⁹⁸. Цветаева переосмысляет сюжет пушкинской поэмы «Цыгане» и создает собственную сказку: «А я знаю! – я, молниеносно. – Разбойник, это враг этой дамы, этой дамы, у которой было две дочери. И это, конечно, он убил их отца. И потом, потому что он был очень злой, захотел еще убить одну из девочек, сначала двух...»¹⁹⁹

Показательно, что весь текст завершается именно цветаевской сказкой, вновь утверждая монологизм поэта. Не случайно сама М. Цветаева выделяет личное местоимение «я»: «Разбойника! Потому что когда он так, как побитая собака, – поплелся – ни с чем! – она, конечно... *я бы* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*), конечно, его страшно полюбила: взяла бы его в дом, а потом непременно на нем женилась»²⁰⁰. И вновь детство, семья, род позволяют поэту во всей полноте продемонстрировать свою «инаковость», прежде всего, поэтическую. Обратный путь в прошлое нужен Цветаевой, чтобы воссоздать и подкрепить свой трагический образ поэта-романтика: «Нет, – сказала я. – Ей бы по ночам было бы

¹⁹⁷ Там же. С. 96.

¹⁹⁸ Там же. С. 151.

¹⁹⁹ Там же.

²⁰⁰ Там же. С. 154.

очень страшно, потому что тот стал являться к ней с отрубленной головой. И всякие звуки бы начались. И, может быть, дети бы заболели... Тогда, мама, я бы мама стала отшельником и поселилась в канаве...»²⁰¹; «– Ну, *тогда*, (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) мама, я стала бы писать ему стихи в тетрадку!»²⁰². Неслучайно дана и реплика матери, дабы подчеркнуть «нетипичность» цветаевского ответа: «Да, но ты совершенно забыла, что он убил ее мужа, – сказала мать взволнованно, – разве можно выходить замуж за убийцу отца своих детей...»²⁰³

Сказочный сюжет проецируется на реальную историю семьи: нерожденный сын «замещен» другим рождением: «Да, – подтвердила мать, очевидно не слышавшая и сочинявшая свою сказку дальше, а может быть, думавшая совсем о другом, о сыновьях, например, – две дочери, старшая и младшая»²⁰⁴. Вместо ожидаемого, «должного» всегда появляется «цветаевское». Само присутствие и даже рождение Цветаевой предстает как нечто уникальное, вполне предсказуемый сын-музыкант оборачивается дочерью-поэтом. На эту уникальность «работает» подробное описание кормилицы Цветаевой: «Не твоя, – подтвердила мать. – Потому что Асю кормила я, а тебя – кормилица. Твоя молочная сестра – дочь твоей кормилицы. Только у твоей кормилицы – был сын. Она была цыганка и очень злая и страшно жадная, до того жадная, что, когда дедушка ей однажды вместо золотых серег подарил позолоченные, она вырвала их из ушей и так втоптала в паркет, что потом ничего не могли найти»²⁰⁵. Цветаева сознательно акцентирует внимание именно на этой истории, конструирует собственную мифологию – миф о поэте Марине Цветаевой, невозможной без кормилицы-цыганки.

Итак, воскрешая память и конструируя образ семьи, М. И. Цветаева соотносит и одновременно противопоставляет свое «я» истории рода. В какой-то степени разуверившись во всем, что окружало ее, она погружается в собственное

²⁰¹ Там же.

²⁰² Там же.

²⁰³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 154.

²⁰⁴ Там же. С. 149.

²⁰⁵ Там же. С. 151.

детство и творит особый миф о трагическом поэте-романтике. В этом художественном целеполагании ключевая роль местоименной парадигмы «я / мой» очевидна и вполне предсказуема (с одной стороны, определена особенностями именно автобиографической прозы, с другой – продиктована субъективностью поэта). Парадигма «мы» / «наш» многофункциональна и используется в трех устойчивых вариантах: для обозначения близости с сестрой Асей (я и Ася), для объединения в целом с семьей (в особенности при конструировании предметного мира дома) и при объединении с этнической группой или эмиграцией. В последнем случае актуализируются принципы «объединения» и «отчуждения». Цветаева не только четко разграничивает «своих» и «чужих», но и сама характеризуется как чужая в эмигрантской среде. В конце концов, миф и род становятся смыслообразующими составляющими художественного мира поэта, ядром которого все очевиднее становится трансгрессивность – выход за рамки общепринятой нормы.

Анализ автобиографической прозы показывает, как М. Цветаева создает образ девочки Муси, которая начинает ощущать свою «непохожесть». Подробное описание быта, внутреннего и внешнего устройства дома, рефлексия о взаимоотношениях с другими членами семьи, в особенности с Асей, – все это порождает единый миф о ребенке, предназначение которого – стать поэтом-романтиком, непонятым и чужеродным обыденности.

М. И. Цветаева обращается к событиям прошлого по многим причинам: это и попытка сохранить и увековечить «святое» счастливое детское время, и способ сохранить образы матери и отца вместе с былой эпохой, и попытка обосновать свое поэтическое предназначение. Если в начале Марина Цветаева рефлексировала вслух, выстраивая себя как личность, о чем свидетельствует форма монолога, то впоследствии важным становится тождество с другим, на первое место встает идентификация, которая и позволяет выделить антиномию «свое» / «чужое». Границы семьи становятся недостаточными, осуществляется выход к коллективности, что влечет за собой необходимое для поэта соотнесение себя с эмиграцией, этносом и культурой в целом.

Глава 2. Самоидентификация М. Цветаевой и апология поэта (литературно-критическая проза)

2.1. Апология как жанр

Прав И. Бродский, характеризуя особую направленность прозы М. Цветаевой: «Цветаева, обращаясь к прозе, развивала себя – была реакцией на самое себя. Изоляция ее – изоляция непредумышленная, но вынужденная, навязанная извне: логикой языка, историческими обстоятельствами, качеством современников»²⁰⁶. В том числе и проза, посвященная значению искусства и поэзии, являла собой рефлексию Цветаевой по поводу себя самой – поэта. Стремление обозначить собственные авторские стратегии и отношение к таким ведущим категориям, как «поэт» и «искусство», объясняет попытку Цветаевой проанализировать творчество других авторов.

Нельзя не вспомнить другое замечание И. Бродского, чрезвычайно значимое для характеристики прозы М. Цветаевой: «Поэзия это не “лучшие слова в лучшем порядке”, это – высшая форма существования языка. Чисто технически, конечно, она сводится к размещению слов с наибольшим удельным весом в наиболее эффективной и внешне неизбежной последовательности. В идеале же – это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх – или в сторону – к тому началу, в котором было Слово. Во всяком случае, это – движение языка в до(над) жанровые области, т. е. в те сферы, откуда он взялся»²⁰⁷. Об этом пишет сама Марина Цветаева в статье «Кедр»: «Страсть к высотам, так бы я определила ее главенствующую страсть, но еще вопрос: дух ли тянется вверх, или высь его тянет. Склонна думать, что кроме тяги земной существует еще и тяга небесная»²⁰⁸. В данном случае такое понимание поэзии позволяет рассматривать прозу Цветаевой как еще одну ипостась ее лирики,

²⁰⁶ Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М., 1997. С. 26.

²⁰⁷ Там же. С. 67.

²⁰⁸ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 247.

становятся понятны «до-жанровые» формы, характерные для поэта, и «размытые» жанровые дефиниции.

В данной главе анализируются индивидуальные приемы, позволяющие говорить о цветаевской апологии как жанре и как интенции. М. Цветаева сознательно выбирает образ «защитницы», в котором личностная и поэтическая идентичность сливаются воедино, поэтому смыслообразующими для анализа становятся понятия «апология» и «лингводицея». «Апология» (от древнегреческого ἀπολογία – «оправдание») и обозначает сочинение, текст или речь, основная задача которого защитить другого. Следовательно, предполагается, что объект апологии подвергается нападкам. Первой апологией считается «Апология Сократа», написанная Платоном еще в IV веке до н. э., в которой Платон, ссылаясь на слова Сократа, пытался защитить себя от обвинений²⁰⁹. В Древнем Риме апология часто представляла собой речь в защиту самого себя в ходе судебного процесса (к примеру, самозащитительная судебная речь, произнесенная Апулеем на процессе предположительно в 155–158 н. э.). Со II в. н. э. жанр философской апологии трансформируется в связи с христианством, и появляется «религиозная» апология, или «христианская апология», которая существует в двух вариантах: апология «за» и апология «против». Однако и в том и в другом случае «в тексте апологии должно присутствовать указание на опровергаемые обвинения или заблуждения»²¹⁰.

Структурно традиционная апология представляет собой произведение, разделенное на несколько частей: первая содержит в себе процитированные обвинения, в то время как вторая стремится опровергнуть их и привести аргументы, поддерживающие точку зрения автора²¹¹.

Дефиниция «апология» возникает применительно к М. И. Цветаевой у А. А. Саакянц: «Апология Человека, каким он долженствовал бы быть, – вот что

²⁰⁹ Многообразие жанров философского дискурса : коллективная монография / Е. Ю. Базаров, И. С. Бельский, А. А. Еникеев. Екатеринбург, 2001. С. 48.

²¹⁰ Чистяков А. Н. Мысли Паскаля и современная им апологетика // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 90. С. 191–192.

²¹¹ Там же. С. 49.

такое цветаевское “Живое о живом”»²¹². Объектами цветаевской апологии будут как отдельные писатели, так и ребенок, эмигрант, поэт и поэзия в целом; кроме того, зачастую, защищая другого, Цветаева защищает и саму себя, тем самым формируется «апология самого себя». Говоря об идентичности в этом аспекте, отметим уверенность М. Цветаевой, непоколебимость убеждений и смелость суждений. Свою поэтическую идентичность автор больше не связывает с предметным рядом или семейным окружением, напротив, Цветаева напрямую определяет себя как поэта, что предполагает необходимость писать о себе-поэте, защищая других творцов.

Если в эссе «Живое о живом», по утверждению А. Саакянц, осуществляется апология человека, то в работах, анализируемых в этой главе, возникает апология поэта. Как пишет И. Шевеленко, «ни Пушкин, ни Блок, ни Пастернак, ни Маяковский не могли быть, по Цветаевой, объектами *осуждения* (курсив автора. – Е. Д.) – за то, что поддались тем “чарам” и воспели те “стихии”, которым не сочувствовала она»²¹³. Анализируя очерк «Пушкин и Пугачев», исследователь отмечает: «Поэт должен был быть *оправдан* (курсив Цветаевой. – Е. Д.)»²¹⁴. Именно оправдание другого становится лейтмотивом литературно-критического наследия М. И. Цветаевой. Необходимо разграничивать апологию как интенцию и пафос автора, и апологию как жанр, реализующий авторские стратегии. В случае с апологией как жанром возникают специфические авторские приемы: частотное цитирование чужого текста как способ не только восхищения, но и аргументации; изобилие имен собственных, во многом подтверждающее исходную позицию Цветаевой; включение в чужой текст авторских ремарок; создание литературных параллелей и отсылок к другим авторам; наконец, трансформация имен собственных и, как правило, лаконичность их. Сосредоточенность поэта на другом объясняет и сознательное дистанцирование М. И. Цветаевой, личное местоимение «я» уходит на второй план и становится менее значимым.

²¹² Саакянц А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. – «Бессмертные имена». М., 2002. С. 607.

²¹³ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002. С. 400.

²¹⁴ Там же.

Цветаевская апология оказывается связана с «традиционной» благодаря обращениям к чужому тексту и аргументации посредством его. Объектами цветаевской апологии становятся сознательно избранные поэтом люди, не защищать которых, по Цветаевой, невозможно. Это ребенок, эмигрант и учитель. Во многом именно они являются самыми беззащитными и поэтому становятся объектами цветаевской апологии.

Лингводицея, или апология поэзии, рассматривается как отдельный феномен: с одной стороны, Цветаева постулирует собственные убеждения и являет себя, с другой – защищает поэзию.

В 1931 г. Цветаева пишет небольшую статью «О новой русской детской книге», где, как и в очерке «Волшебство в стихах Брюсова», обозначает не конкретные стихи или конкретного автора, а в целом – стих как стихию, поэзию как магическое начало, лишенное субъекта: «Читаешь, восхищаешься, и: кто это пишет? Никто. Безымянный. Имя, ничего не говорящее. Пишет высокая культура *стиха* (курсив Цветаевой. – Е. Д.)»²¹⁵. Пожалуй, единственный случай, когда М. Цветаева сознательно отказывается от имени собственного, – случай, когда поэзия оказывается выше отдельного имени, а текст – выше автора.

Окончанию статьи предшествует Всероссийская конференция по детской литературе, состоявшаяся 9 февраля 1931 г., о чем пишет И. Кудрова: «Итак, в начале февраля проходит Всероссийская конференция. А к концу того же месяца Цветаева уже закончит статью “О новой русской детской книге”»²¹⁶. И хотя статья должна была быть напечатана в парижской газете, редакция отказалась, поскольку «полемичность ее стала бы особенно очевидной»²¹⁷.

Статья изобилует именами собственными, которые упоминаются и появляются в тексте, в большинстве своем – это безусловные для Цветаевой имена: Пушкин, Пастернак, Маршак (ввиду детской особой любви): «За копейку ребенок может прочесть и глазами увидеть сказку Пушкина. Достоверность (в

²¹⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 324.

²¹⁶ Кудрова И. В. Версты, дали...: Марина Цветаева: 1922–1939. М., 1991. С. 232.

²¹⁷ Там же.

руках держу). Вывод – ваш»²¹⁸; «Гениальный зверинец Бориса Пастернака, на котором останавливаться здесь не место, ибо говорю о *рядовой* (курсив Цветаевой. – Е. Д.) книге, и “Детки в клетке” С. Маршака – из всех детских книг моя любимая»²¹⁹.

Обозначая круг тем, Цветаева пишет: «Я только против заимствованной, не привившейся, привиться не могущей, – лже-фантастики – рязанских “эльфов” восстаю!» – так, несмотря на всю свою любовь к Ослиной коже – чем водолаз менее волшебен, чем фея?»²²⁰; «Фантастика не есть беззаконие, беззаконная фантастика есть – ахинея»²²¹. Цветаева настаивает на «жизненно-волшебных» сказках, где образность понятна и доступна читателю. Прежде всего, «беззаконная» фантастика или, как она говорит, «ахинея», заведомо принижает ребенка как глупого, не понимающего, что по Цветаевой невозможно: ребенок – тот же поэт: «В России ребенок все приводит в движение. “Его Величество Ребенок” – это сказала Европа, а осуществляет Россия»²²².

Образ ребенка возникает в заметке «О новой русской детской книге» и в статье «Два “Лесных Царя”». Интерес к ребенку вполне закономерен и подтвержден эпистолярным наследием, к примеру, открытым письмом детям 1937/1938 г.: «Милые дети! Я никогда о вас отдельно не думаю: я всегда думаю, что вы – люди или нелюди, – как мы. Но говорят: что вы *есть* (курсив Цветаевой. – Е. Д.), что вы – особая порода, еще поддающаяся воздействию»²²³. М. Цветаева защищает ребенка как поэта по рождению, как изначально подлинного читателя и слушателя, поэтому «буква», то есть «слово», предназначена ребенку: «Р. S. А с новой орфографией советую примириться, ибо: буква для человека, а не человек для буквы. Особенно если этот человек – ребенок»²²⁴.

²¹⁸ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 326.

²¹⁹ Там же. С. 327.

²²⁰ Там же.

²²¹ Там же.

²²² Там же. С. 326.

²²³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7, кн. 2: Письма / сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. М., 1998. С. 232.

²²⁴ Там же. С. 328.

«Апология ребенка» осуществляется в статье «Два “Лесных Царя”», которую М. И. Цветаева написала в 1933 г. во время активных размышлений над значением поэта и поэзии в целом. Так, одной из стандартных стратегий, характеризующих цветаевскую апологию, становится цитирование чужого текста. Не случайны упоминания о Гёте в рецензиях «Кедр», «Волшебство в стихах Брюсова», в филологическом трактате «Искусство при свете совести». Именно он предстаёт в глазах поэта как абсолютный гений, именно его в начале статьи М. Цветаева переводит с немецкого языка и цитирует.

В статье сопоставляются текст Жуковского и цветаевский перевод текста Гёте, при этом не умаляется значение таланта каждого: «Вещи равновелики. Лучше перевести “Лесного Царя”, чем это сделал Жуковский, – нельзя. И не должно пытаться. За столетие давности это уже не перевод, а подлинник. Это просто другой “Лесной Царь”. Русский Лесной Царь – из хрестоматии и страшных детских снов»²²⁵; «Вещи равновелики. И совершенно разные. Два “Лесных Царя”»²²⁶.

В отличие от привычного «встраивания» себя в ряд тех поэтов, о которых говорит Цветаева, здесь она скорее отделяет себя, почти принижает: «Повторяю: неблагоприятная задача сопоставлять мой придирчивый *дословный аритмический внехудожественный* (здесь и далее курсив наш – Е. Д.) перевод с гениальной вольной передачей Жуковского. Хорошие стихи всегда лучше прозы – даже лучшей, и преимущество Жуковского надо мной *слишком очевидно*»²²⁷. Жуковский и Гёте используют разные образные и лексические средства, но и у того и у другого смерть и ребенок становятся неразрывным единством: «Но не только два “Лесных Царя” – и два Лесных Царя: безвозрастный жгучий демон и величественный старик, но не только Лесных Царя – два, и отца – два: молодой ездок и, опять-таки, старик (у Жуковского два старика, у Гёте – ни одного),

²²⁵Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 110.

²²⁶ Там же. С. 111.

²²⁷ Там же. С. 110.

сохранено только единство ребенка»²²⁸; «Две вариации на одну тему, два видения одной вещи, два свидетельства одного видения»²²⁹.

Примечательно, что роль искусства не становится ключевой; напротив, Цветаева пишет о феноменах больших, чем искусство, соединяя беззащитность (ребенок) и безжалостность (смерть): «У Жуковского ребенок погибает от страха. У Гёте от Лесного Царя»²³⁰; «Что больше – искусство? Спорно. Но есть вещи больше, чем искусство. Страшнее, чем искусство»²³¹. Поэты и есть те самые «дети», которых от ужаса смерти следует защищать. В некоторой степени можно говорить об особой «беззащитности» тех, кого Цветаева выбирает и защищает, что логично: иначе они не нуждались бы в апологии. Потому вслед за ребенком, беззащитным по рождению и природе, следует эмигрант – беззащитный перед лицом чужой культуры, истории и страны. Интерес к эмигранту и эмиграции вызван не только положением самой Цветаевой-эмигранта, но и обусловлен настроениями среды в целом. И. Кудрова отмечает: «Споры о возможности полноценного развития русской литературы за пределами Родины не утихали и в 20-е, и в 30-е годы»²³².

Если в случае с «Кедром» и с большинством других статей и критических работ М. И. Цветаева защищает отдельного писателя и поэта в целом, то «Возрожденщина» (1925) предстает как апология журнала «Своими путями», апология эмигранта и эмиграции. Во многом работа Цветаевой стала реакцией на слова Н. А. Цурикова, нелестно отозвавшегося о журнале. Как пишет А. Саакянц, «Сергей Яковлевич был активнейшим сотрудником журнала “Своими путями”, Марина Ивановна – тоже, и она относилась к журналу столь же ревностно. Прочитав на страницах монархистского “Возрождения” заметку под названием “Эмигрантщина”, где журнал обвинялся в “рабски-собачьем отношении к родине”, она вскипела и ответила гневной репликой под названием

²²⁸ Там же. С. 111.

²²⁹ Там же.

²³⁰ Там же.

²³¹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 112.

²³² Кудрова И. В. Версты, дали...: Марина Цветаева: 1922–1939. М., 1991. С. 219.

“Возрожденщина”»²³³. Статья впоследствии была не забыта критиками и современниками М. Цветаевой: «Слова о “гнилом ковчеге” бросили свой отблеск и на осенние страсти этого года, разгоревшиеся уже вокруг “Верст”»²³⁴. Естественно, Цветаеву это не останавливает и не пугает, здесь она не просто выказывает свой гнев, но и вновь воплощает саму себя. Возникает «апология самой себя». Так, совершенно удивительна авторская репрезентация Цветаевой, вместо привычного «поэт» (вдобавок к поэту) появляется «сотрудник»: «Состоя сотрудником “Своими путями”, я охотно бы, наравне с остальными “нечистыми”, дала себя выбросить за борт ковчега г. Цурикова, если бы на борту сего ковчега когда-нибудь находилась»²³⁵. М. И. Цветаевой было важно подчеркнуть причастность к общему делу, массовость, потому и используется «сотрудник», не один, а много, один из которых – Марина Цветаева. Личностная идентичность здесь сменяется на коллективную, отсюда и появление «сотрудника». Даже поэтическое самоопределение в рамках статьи оказывается не таким значительным.

Еще одна стратегия, присущая цветаевской апологии, – максимальная лаконичность обозначений. Не случайно Цветаева на протяжении всего текста использует обозначение «г. Цуриков»: «Итак, согласившись с г. *Цуриковым* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*), что журнал “Своими путями” не есть историческая хроника, напомню г. *Цурикову*, что журнал (ни этот, ни другой, ни третий) не является часовней, где должны находиться только иконы, ни спальней, где находятся лишь портреты близких, ни Пантеоном – изображения богов и героев»²³⁶; «Умиляться проказой, в толковании г. *Цурикова*, значит – помещать в номере, посвященном современной России, портрет Дзержинского без подписи “палач”»²³⁷.

²³³ Саакянц А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. М., 2002. С. 444.

²³⁴ Там же.

²³⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 273.

²³⁶ Там же. С. 271.

²³⁷ Там же. С. 272.

Традиционное для жанра цитирование в данном случае не просто способ аргументировать свою точку зрения, но и подспудное желание М. Цветаевой оскорбить Цурикова, подчеркнув абсурдность его слов. В тексте появляется почти «воинствующая» интонация: «Но на борту сего ковчега не находилась никогда, ибо видела, из каких бревен он состоит, и с первых секунд знала, что ковчег – гнилой»²³⁸. С этой же целью М. И. Цветаева постоянно врывается в чужой текст, ее ремарки выступают как необходимые атрибуты текста. Она оспаривает фактически все доводы Цурикова, заменяя их на свои собственные: «Желание увидеть лицо врага – не похоть. Ненависть – страсть и требует достоверности. Дзержинский – олицетворение моей ненависти, хочу видеть *ее* (курсив Цветаевой. – Е. Д.) лицо»²³⁹. В какой-то степени поэт словесно рисует портрет своей ненависти к Цурикову путем ремарок и подробных разъяснений или оспариваний доводов оппонента.

Главной задачей автора, помимо защиты журнала, становится защита читателя: «Здесь, г. Цуриков, остановка. Объединять в одном смысловом понятии и одном словесном периоде Герцена и Ленина (NB! того же Дзержинского) – не есть ли это оскорбление читателя худшее, нежели помещение на страницах одного журнала изображений Патриарха Тихона и Дзержинского?»²⁴⁰; «В этом нравоучительном примере Герцена и Ленина оскорблен именно читатель (г. Цуриков о портретах: “грубое оскорбление читателя”) – и не только рядовой газетный»²⁴¹. Яростная субъективность обусловлена потребностью Цветаевой защищать «свое». Отстаиваемая поэтом система ценностей и представлений, во-первых, позволяет ей выстроить антиномию «свои» / «чужие», а во-вторых, оберегать тех, кто относится к «подлинному». Личностно-этические представления здесь оказываются слиты с поэтическим самосознанием.

Последнее слово поэт оставляет за собой и лишает Цурикова возможности не только приблизиться к вечному, но и говорить о нем (по Цветаевой – самая

²³⁸ Там же. С. 273.

²³⁹ Там же.

²⁴⁰ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 272.

²⁴¹ Там же.

страшная кара): «И – последнее: если в порядке истории помещенные портреты Дзержинского, Литвинова, Раковского, по мнению г. Цурикова, пятнают журнал “Своими путями”, то в порядке вечности существующие имена Г. Гейне, Фета и Гумилева, по моему чувству, неуместны на злободневных устах автора “Эмигрантщины”»²⁴². В определенной степени вся статья представляет собой апологию писателей и поэтов как представителей вечности и собственный суд над Цуриковым. Суд не божественный и не человеческий, скорее – поэтический, суд поэта над «глухим», не слышащим. Для контраста заметим, что в критической статье «Поэт о критике» Цветаева, также обвиняя Г. Адамовича и выражая собственные представления, тем не менее, не отказывает последнему в возможности прикоснуться к поэзии, как к святыне.

Итак, М. И. Цветаева выступает в двух ипостасях: с одной стороны, как поэт-представитель вечности (имеющий право судить), с другой – «сотрудник», выражающий почти гражданскую позицию. Одним из способов доказательства собственной позиции автора становится имя собственное, которое может в том числе и унижать адресата, а также авторские ремарки и цитирование текста, необходимые для выражения собственного отношения к Цурикову.

Ребенок и эмигрант оказываются «вне» мира взрослых и вне России, что позволяет говорить об их взаимосвязанности и объясняет, почему в данном случае апология выступает именно как жанр. Статья «Поэт-альпинист» написана Мариной Цветаевой в 1936 году и посвящена поэту эмиграции Николаю Гронскому. Как отмечает И. Шевеленко, «творческий отклик на его гибель, на удар, заглушенный годами забвенья, сразу превращается в метатекст, тесно связанный с текущими размышлениями Цветаевой о предназначении поэта»²⁴³.

«Поэт-альпинист» и апология поэта в целом, и апология поэта и гения перед лицом смерти. Антиномия «ребенок» – «смерть», упомянутая в начале главы, дополняется ключевой для Цветаевой антиномией «поэт» – «смерть». Статья пишется в адрес «мертвого поэта», начинаясь с подробного описания

²⁴² Там же. С. 273.

²⁴³ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002. С. 415.

обстоятельств гибели Гронского, при этом смерть для поэта – только начало разговора о другом: «Опуская свое уже двенадцатилетнее *коренное* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) возражение, ныне покажу на деле, какие почва, среда, язык, – *корни* оказались у только что скончавшегося – для нас начавшегося – здесь начавшегося и скончавшегося поэта Николая Гронского»²⁴⁴; «Не нужно удивляться ранней смерти поэта, – мировая лирика питается юношескими смертями! Нужно удивляться дикости этой смерти»²⁴⁵; «Есть в этой смерти, наряду с ее физической жутью, та же нарочитая своевольная фатальность стольких поэтических жизней и стольких их концов, – та нарочитая уродливость, которую жизнь вымещает на поэтах за красоту, которую те несут; есть здесь прямые издевательства, как глухота Бетховена, хромота Байрона, позвоночник Гейне, Пушкинская рана в живот (а не в грудь), гибель Байрона не в битве за свободу, а в постели, Рильке – но здесь издевательство тройное: поэт пола и крови, угасший от белокровия, борец за «свою» смерть, умерший смертью врачебной, – он, завещавший, чтобы на его надгробной плите написали: *Rose, oh reiner Widerspruch, Lust niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern*»²⁴⁶; «Если каждая молодая смерть, а особенно поэта – беззаконие, то смерть Гронского – и в своей беззаконности – беззаконна»²⁴⁷.

Рок, висящий над каждым поэтом и творцом, ужас и беспощадность смерти и судьбы подчеркиваются в тексте многократными упоминаниями о молодости Гронского: «Погибшему только исполнилось *двадцать пять лет* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*)»²⁴⁸; «А вот что, тогда *девятнадцатилетний*, Гронский сам говорит о себе...»²⁴⁹ Цветаева защищает Гронского не только перед лицом смерти, но и перед лицом эмиграции, размышляя о возможности и невозможности существования поэта в эмиграции, а завершает статью вердиктом: «поэт Николай

²⁴⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 115.

²⁴⁵ Там же. С. 122.

²⁴⁶ Там же. С. 123.

²⁴⁷ Там же. С. 124.

²⁴⁸ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 114.

²⁴⁹ Там же. С. 127.

Гронский». Итак, согласно позиции М. Цветаевой, поэт может быть поэтом вне России: «Вот уж двенадцать лет, и с каждым годом все болезненней и предрешенней, идет в эмиграции спор: может ли в эмиграции возникнуть поэт, или не может, и почему не может, а – если может, – почему его нет? – спор, после двух-трех на *наших* (курсив наш – *Е. Д.*) глазах разлетевшихся поэтических мыльных пузырей, постепенно сведшийся к единогласному врачебному приговору: – Поэта в эмиграции быть не может, ибо нет почвы, среды и языка. Нет – корней»²⁵⁰. Цветаева дает ответ на поставленный в начале текста вопрос: «Теперь – ответ. И этот ответ будет показ. Может или не может существовать в эмиграции поэт? Но он уже – *существует* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*)»²⁵¹. Утверждая наличие в эмиграции настоящего поэта, М. Цветаева бессознательно или сознательно отстаивает и себя.

Гронский не только поэт, и «альпинист», неслучайно эта номинация возникает уже в заголовке: «Скажу больше – альпинисту смерть в горах суждена. Альпинисту же – поэту – суждена вдвойне»²⁵²; «Но альпинисту оказаться под вагоном, поэту – в отверстии размером в метр (кстати, он в горах боялся именно *отверстий* (курсив наш – *Е. Д.*), трещин) – это уже беззаконие, издевательство»²⁵³.

Примечательно, что Цветаева никогда не обозначает Гронского как спортсмена, в данном случае альпинист – скорее тот, кто с небом, на высоте, на горе. «Нет, от спорта в этом юноше не было ничего, все – от любви»²⁵⁴; «О горце, пешеходе, поэте; никогда – о спортсмене»²⁵⁵. Даже смерть, сопровождающая спорт или спортсмена, предстает как «пустая»: «Над спортом царит смерть. Пустая смерть – ни за что. Смерть, которую не оправдывает ни судьба, ни болезнь, ни воинский приказ, ни случай»²⁵⁶.

²⁵⁰ Там же. С. 115.

²⁵¹ Там же. С. 137.

²⁵² Там же. С. 123.

²⁵³ Там же.

²⁵⁴ Там же. С. 129.

²⁵⁵ Там же. С. 129.

²⁵⁶ Там же. С. 131.

Применительно к герою статьи важна еще одна характеристика – *друг*: «Даже я (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*), его *близкий друг*, в пору нашей близкой *дружбы* и чуть ли не каждодневных встреч, не знала о существовании поэмы, которая написана как раз в те дни, которая сейчас потрясла *меня* и именно о которой я собираюсь говорить»²⁵⁷. Цветаевское указание на дружбу не случайно: поэт гордится тем фактом, что именно Гронский – ее друг, М. Цветаева сознательно подчеркивает свои отношения с Гронским, тем самым возвеличивая его, а не себя.

Свою субъективную позицию, позицию друга, Цветаева дополняет и позицией читателя: «Поэтому суждение мое – суждение читателя, открывшего 9 декабря 1934 года “Последние новости” и, вместо ожидаемого прозаического фельетона и даже двух, увидевшего – вещь в газете исключительную и даже неправдоподобную – поэму, раскинувшуюся на два подвала, двустворчатую, двукрылую, – по крылу на “подвал” – да!»²⁵⁸; «Все *мы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) когда-то читали, а если не читали, так учили – Державина. Но кому из *нас*, или вас, стихотворцы последующего поколения, пришло в голову или “в руку” – писать “как Державин”?»²⁵⁹; «В первую секунду – говорю от лица *вообще-читателя*, в поэтическом мышлении не искушенного – кажется, что как будто – наоборот: уши есть, а слуха (уже) нет, очи есть, но взгляда (уже) нет, словом – мертвый нас уже не видит и не слышит»²⁶⁰; «Поднимемся на высоты и *мы*. Остановимся на его альпинизме»²⁶¹. Цветаева объединяет себя с читателем, приближаясь к более объективному филологическому анализу текста, что соответствует жанру статьи. В то же время этот прием является характерным для цветаевской апологии в целом. Читатель, являющий собой наблюдателя, не случаен, вся проза о поэтах – не что иное, как пристальное наблюдение рефлексирующего созерцателя.

²⁵⁷ Там же. С. 114.

²⁵⁸ Там же. С. 116.

²⁵⁹ Там же. С. 118.

²⁶⁰ Там же. С. 119.

²⁶¹ Там же. С. 125.

М. И. Цветаева выстраивает целый ряд имен поэтов, особые литературные параллели: «Ибо Державин, за отдаленностью времен, как Гомер, как Микеланджело, – уже почти стихия, такой же первоисточник, как природа, то же, что гора или воспетый им водопад, и это самое большое, что можно сказать о поэте. (Одни сливаются со стихиями, другие – с народами, не сливающиеся – пропадают). Поверх – перечисляю по мере не только временной близости – Пастернака, Мандельштама, Блока и даже Лермонтова – поверх всего настоящего между Державиным и собственным девятнадцатилетним потянуться именно к Державину, обрывая все кровные связи с поколением – именно к Державину, есть уже родство духовное: не случайность, а выбор, не неволя, а свобода, не немощь, а – мощь»²⁶².

Еще одно имя, возникающее в тексте, – *Гумилев*: «Я не была его любимым поэтом, из старших был Гумилев»²⁶³; «Гумилев для Гронского был идеалом мужества его юности, его мужским абсолютом»²⁶⁴; «Гумилев был его любимый герой»²⁶⁵. Свою же позицию относительно Гронского М. Цветаева определяет как материнскую, Гронский выступает как сын: «Я же была его скромная станция питания, на которую сыновья, когда вырастают, и не оборачиваются, но которая плодотворнее всех поставленных целей и идеалов. Эту свободу мать всегда предоставляет сыну»²⁶⁶; «Не буду скрывать – Гронского я выкормила»²⁶⁷. Здесь важно слово «выкормила»: с одной стороны, Цветаева сознательно конструирует личностный образ как материнский, с другой – одновременно с тем имплицитно выражает если не поэтическое превосходство, то равенство. «Родство не любят, родство не знает о своей любви, быть в родстве с кем-то – больше, чем любить, это значит быть одним и тем же»²⁶⁸.

²⁶² Там же. С. 118.

²⁶³ Там же. С. 136.

²⁶⁴ Там же.

²⁶⁵ Там же.

²⁶⁶ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 136.

²⁶⁷ Там же. С. 135.

²⁶⁸ Там же. С. 136.

В одном ряду по праву гениальности, по зову стихии оказываются Байрон, Бетховен, Блок, Гёте, Гейне, Гронский, Державин, Лермонтов, Мандельштам, Пастернак и Пушкин. Те гении, к которым так или иначе Цветаева обращается вновь и вновь, ее «группа поэтов»: «У поэтов, кроме их внешней приметы: поэт – тоже ведь существуют группы, виды, как у животных»²⁶⁹. Именно эта «группа поэтов» зачастую вызывает у Цветаевой особый трепет и восхищение. Ставя Гронского в такой ряд, Цветаева преувеличивает, гиперболизирует его значимость, что является одним из ключевых цветаевских приемов, характерных для жанра апологии. В конце концов она поясняет: «Корни поэта – в самой поэзии, суть корни самой поэзии. Всеместные, всевременные, бессмертные»²⁷⁰.

Итак, приемы цветаевской апологии в статье «Поэт-альпинист» таковы: конструирование особых литературных параллелей, появление категории «читатель» и цветаевское объединение с ним как способ подчеркнуть значимость и величие Гронского, появление категории «друг». С одной стороны, реализуется цветаевская субъективность, с другой – М. Цветаева характеризует себя как друга, тем самым вновь обозначая и определяя Гронского как исключительного и особенного поэта, дружба с которым – повод для гордости, что крайне нехарактерно для цветаевской прозы. Как правило, происходит наоборот, другой становится исключительным за счет близости с Цветаевой. Наконец, отвечая на вопрос, напрямую отсылающий к апологии как жанру и интенции: есть ли поэт в эмиграции, – М. Цветаева вновь идет в разрез с общепринятой точкой зрения и защищает Гронского как поэта возможного и необходимого «вне России». Категоричность и явное преувеличение значимости героя – свидетельство того, что Цветаева, защищая Гронского, в какой-то степени пишет себя, более того – предсказывает свою судьбу, в которой важна выделенность из общего ряда, отделенность от любой социальной группы. И только творец возникает в прозе М. Цветаевой как герой, как адресат, как способ утверждения собственных творческих установок, как тот, кем она восхищается или, напротив, с кем не

²⁶⁹ Там же.

²⁷⁰ Там же. С. 137.

согласна. Таковы Борис Пастернак, Райнер Рильке, Осип Мандельштам, те поэты, которых Цветаева считает равными себе.

В апологии как жанре поэт защищает не только ребенка и эмигранта, но и учителя, и это очень по-цветаевски: защищать тех, кто по своему призванию защищает сам. Статья «Кедр» примечательна тем, что в ней открываются не просто взаимоотношения поэта с Сергеем Волконским (по верному утверждению А. Саакянц, «значение в ее жизни дружбы с Волконским до сих пор не оценено должным образом»²⁷¹), но и тем, что впервые Цветаева говорит не о равном себе, а об учителе.

Анализируя обстоятельства создания статьи, А. А. Саакянц отмечает: «Начало 1923 года было осенено для Цветаевой Сергеем Михайловичем Волконским. Только что вышла его книга “Родина” – та самая, которую весной 1921 года Цветаева для него самоотверженно переписывала набело. Теперь весь январь она работала над статьей о “Родине”, которую назвала “Кедр. Апология”. Волконский для Цветаевой – не просто автор близкой ее сердцу книги. Он – Вергилий, поводыр в удушливом лабиринте жизни, в угнетающем ее быте, высвободитель, “катализатор” духовности»²⁷².

«В “Кедре” Цветаева, вновь ничего не объясняя читателю, ввела в ткань статьи свою биографическую тему. Здесь были продолжены в форме публичного высказывания размышления, заполнявшие недавно записные книжки и рабочие тетради Цветаевой: “Кедр” стал рассказом о тех переменах в собственном мироощущении, которые она связывала со своей встречей с Волконским»²⁷³, – пишет И. Шевеленко. Исследователь отмечает и осуждение, с которым критика встретила «Кедр», преимущественно критика касалась чрезмерных сравнений Волконского с Гёте. Те же нападки рассмотрены и А. Саакянц, которая, однако, отмечает их беспочвенность и безосновательность: «Книга Волконского – повод к высказываниям Цветаевой об идеальной человеческой сущности. Тема эта для нее

²⁷¹ Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 336.

²⁷² Там же. С. 334.

²⁷³ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002. С. 200.

безгранична, и упреки, которые она слышала не раз от обывателей, в том, что пишет о Волконском, словно о Гёте, – нелепы»²⁷⁴.

Защищая Волконского, М. Цветаева часто защищает и Гёте, сопоставляя их: «Директорство кн. Волконского не слабость, равно как и тайное соперничество Гёте – не страсть к титулам (что можно взять у первого и прибавить ко второму!), в обоих случаях трудная, ответственная человеческая привязанность: Волконского к отцу, Гёте к другу и сподвижнику молодости»²⁷⁵. Обращения к самому Волконскому сдержанно-почтительны и соответствуют заявленному жанру традиционной литературной статьи, вероятно, это связано с учительской функцией Волконского, априори наделенного особым правом и авторитетом: «Итак, кн. Волконского я смело могу назвать – *учителем* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) жизни»²⁷⁶; «Мы подходим к основному руслу кн. Волконского, к той деятельности, к которой он был рожден, к замыслу всей его жизни: *Учительству*»²⁷⁷.

В то же время М. И. Цветаева крайне эмоциональна и открыто субъективна, поскольку в статье есть имплицитное сравнение Волконского не только с Гете, но и с Христом. Основными обозначениями Сергея Волконского становятся «Волконский», «кн. Волконский» и «автор», указание на социальный статус «князь» необходимо Цветаевой, поскольку оно позволяет подчеркнуть не только возвращенное семьей и средой благородство Волконского, но и его особенную «человечность», красоту натуры: «Мое же русское и человеческое сердце, пока будет биться, не устанет радоваться этому простому чуду: человеку – вне века, князю вне княжества, человеку – без оговорок: че – ло – ве – ку»²⁷⁸. Тот факт, что Волконский – «князь» по натуре своей, делает это обозначение особенно значимым для Цветаевой, о чем упоминает А. Саакянц: «Эта высота,

²⁷⁴ Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 334.

²⁷⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М, 1997. С. 256.

²⁷⁶ Там же. С. 264.

²⁷⁷ Там же. С. 259.

²⁷⁸ Там же. С. 266.

благородство, аристократизм духа ее старшего друга были для Марины Ивановны большой опорой, – как в Москве, так и на чужбине»²⁷⁹.

С этим благородством и аристократизмом связано и название статьи, смысл которого Цветаева поясняет сама: «Я назвала свою статью “Кедр”: древо из высоких высокое, из прямых прямое, двойное воплощение Севера и Юга (кедр ливанский и кедр сибирский), дерево редкое в средней России. Двойная сущность Волконского: северное сияние духа – и латинский его (материнский) жест. И – двойная судьба его, двойной рок, тяготеющий над родом Волконских: Сибирь – и Рим! (Тяготеющий и над внуком декабриста, ибо – четыре года в Сов<етской> России, – чем не Сибирь?)»²⁸⁰. Подробное объяснение для М. Цветаевой не только способ еще раз подчеркнуть природный талант Волконского, но и выражение восхищения. Поэт творит свой миф о другом, свой миф об учителе.

Защищая С. Волконского и мифологизируя его, Цветаева «присваивает» героя, делает максимально «своим»: «*Мое* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) сокровенное, душу и уста *мне* жгущее желание – это, чтобы вы поняли, что у большого ничего не возьмешь, что не поведомственны руке человека нерукотворные крепости и недоказуемые угоды Духа, что здесь ничто не возьмет: ни декрет, ни штык»²⁸¹. Вновь, как и в семейно-родовой самоидентификации, особую роль начинают играть имена собственные: «Для Аксакова дуб – скорей отец, дед, символ прошлого, для Волконского – дитя – рост – благословенный завтрашний день!»²⁸²; «Русская речь Волконского – сокровищница. Такое блаженство я испытывала, только читая в 1921 г. “Семейную Хронику” Аксакова. Это не гробокопательство, не воскрешение в XX в. допотопных останков, не витрина музея, где к каждому предмету – тысяча и одно примечание, – это живая, живучая и певучая русская молвь, такая, как она поет еще в далеких деревнях и в памятливых сердцах поэтов»²⁸³; «Его помещицья

²⁷⁹ Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 336.

²⁸⁰ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М, 1997. С. 270.

²⁸¹ Там же. С. 260.

²⁸² Там же. С. 261.

²⁸³ Там же. С. 269.

“Глушь” – не продолженные ли “Мертвые души” (как современная Россия – не продолженная ли гоголевская)? И то, что его вплотную роднит с Гоголем: тот же, непосредственно из самой гуши российского быта – взлет над этой гущей, легкость перемещения, неприкрепленность именно к этой пяди земли, – то, чего так кровно лишен Чехов: местное, одоленное вселенским, быт – бытием»²⁸⁴; «Когда я думаю о Боге первых дней, я неуклонно думаю о Гёте последних. Когда я думаю о Гёте последних, я неуклонно думаю о кн. Волконском»²⁸⁵; «“Дали недвижны, – отсюда спокойствие высот”. – Не знай я, что это сказано Волконским, я бы непременно назвала Гёте»²⁸⁶; «И Гёте был директором театров, и Гёте подал в отставку, и Гёте был прошен обратно, и Гёте не вернулся»²⁸⁷. Не случайно те или иные авторы ставятся рядом или противопоставляются, в некоторой степени создаются цветаевские литературные параллели. К примеру, М. Цветаева лишь вскользь упоминает Тютчева, хотя и признает его статус как «... одного из настольных поэтов Волконского»²⁸⁸. Гёте – своего рода «отдельная единица», зачастую сопоставление с ним для Цветаевой – почти свято (хотя именно за эти сравнения, как говорилось выше, на статью «Кедр» обрушилось негодование критики).

М. И. Цветаева часто обращается непосредственно к тексту самого Волконского, тем самым подчеркивая исключительность Сергея Волконского (тем же особым правом наделяется Пастернак в работах «Поэты с историей и поэты без истории», «Эпос и лирика современной России», «Световой ливень»), Цветаева намеренно сокращает собственный текст и подкрепляет его чужим, тем самым не только аргументирует свою позицию, но и в то же время не подвергает никакому сомнению талант и одаренность своего наставника. С этой же целью М. Цветаева называет себя читателем. Обычно с категорией «читатель» соседствует «поэт», но при разговоре о С. Волконском, Цветаева словно намерено ограничивает себя: «Каким же чудом я, читатель, из всех этих других вывела

²⁸⁴ Там же. С. 270.

²⁸⁵ Там же. С. 263.

²⁸⁶ Там же. С. 264.

²⁸⁷ Там же. С. 259.

²⁸⁸ Там же. С. 260.

только одно: *его* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*)? Простое и чудесное чудо: личность, то, чего не скроешь даже в приходно-расходной книжке!»²⁸⁹ Вместо привычной парадигмы: «я» – «другой», где я – сам поэт, возникает третье звено – читатель, нужный М. Цветаевой для того, чтобы сместить акцент с восприятия собственного текста на книгу и образ Волконского. Цветаева сознательно объединяет себя с читателем, тем самым подчеркивая сходство творческих, этических и моральных установок С. Волконского своим собственным. В некоторой степени они оба одинаково видят и ощущают искусство, идеи, которые впоследствии будут постулироваться Цветаевой в трактате «Искусство при свете совести».

Особое внимание уделяется созвучиям и звуковому, фонетическому устройству текста Волконского. Как пишут Л. Г. Кихней и Е. В. Меркель, «речетворчество М. Цветаевой основано, согласно нашей концепции, на стремлении добраться “до глубины, до самой сути” явлений с помощью *метафорических* и *фонетических* (курсив Кихней и Меркель. – *Е. Д.*) уподоблений, как бы укорененных в самом языке. По Цветаевой, именно эти “орудийные приемы” способны преодолеть “разорванность” бытия, показать глубинную связь всего со всем»²⁹⁰. У Цветаевой читаем: «О, Волконский великий мастер созвучия!»²⁹¹; «Сами слова стонут, зывают. Вот она, здравому смыслу неподсудная, в победоносности своей бесспорная – Магия слова (заклинания, причитания, заговоры, плачи)!»²⁹²; «Ритмика Волконского мне дорога, потому что она природна. В ней – если кто-нибудь и побывал, то только, вероятно, один – Бог!»²⁹³ Магическое начало в поэзии и языке является особенным для Цветаевой, в некоторых случаях, как, к примеру, в статье «Волшебство в стихах Брюсова» оно становится важнее, чем личное отношение к герою. М. Цветаева восхищена

²⁸⁹ Там же. С. 263.

²⁹⁰ Кихней Л. Г., Меркель Е. В. Поэт и язык: к вопросу о поэтологических стратегиях О. Мандельштама и М. Цветаевой // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2012. № 3. С. 105.

²⁹¹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 268.

²⁹² Там же.

²⁹³ Там же.

внимательностью С. Волконского к звуку, поскольку фонетическая составляющая художественного произведения всегда была для нее основополагающей.

В отличие от большинства других прозаических произведений Цветаевой местоименные парадигмы, как и личные местоимения, не превалируют в данном тексте. Даже личное местоимение «я», зачастую являющееся ключевым, в статье о Волконском почти вторично. Прежде всего, это объясняется тем, что образность чужого текста становится для Цветаевой способом личного высказывания. Волконский повлиял не только на лирику поэта, но и на философские, онтологические законы устройства и понимания мира. Цветаева подсознательно находится в поисках наставника, которым и стал Сергей Волконский: «Дружба с Волконским, несомненно, повлияла на лирику Цветаевой»²⁹⁴; «Суждения Волконского о горизонтали и вертикали как о категориях философских, пусть и неоригинальные, взятые из вторых и даже третьих рук, были, без сомнения, дороги Цветаевой и, возможно, даже совместно с нею “рождены”...»²⁹⁵; «И – непременно – если встреча состоится, напишите мне о впечатлении. Это моя большая любовь, человек, которому я обязана может быть лучшими часами своей жизни вообще, а уж в Сов<етской> России – и говорить нечего!»²⁹⁶ – напишет Цветаева в письме М. С. Цейтлиной в январе 1923 года.

Ключевыми образами при разговоре о Волконском становятся образы дерева и учителя: «Итак, книга “Родина” – древо высочайшей человечности. Корень – рост – вершина, все налицо, – и какое цветение!»²⁹⁷; «Учитель – прежде всего садовник. И как прав, как зорек к себе Волконский, с его – отродясь – нелюбовью к хозяйству и страстью к дереву»²⁹⁸. Проанализируем сцену в саду, разворачивающуюся во времена революции, С. Волконский старательно подстригает кусты и на вопрос рабочего-солдата: «И для кого вы трудитесь? Ведь

²⁹⁴ Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 249.

²⁹⁵ Там же. С. 482.

²⁹⁶ Там же. С. 336.

²⁹⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 247.

²⁹⁸ Там же. С. 261.

смотреть жалко. Сами ведь уж не увидите»²⁹⁹, – отвечает: «После меня уже не стричь, а рубить будут»³⁰⁰. Это сцена становится для Цветаевой крайне значимой, поскольку позволяет ей вновь дать характеристику другому: «Жест взращивания у него *в руке* (курсив Цветаевой. – Е. Д.)»³⁰¹. Кроме того, благодаря этой сцене Цветаева подводит читателя к авторской интерпретации того, кто есть Учитель (садовник): «Творческий инстинкт перед разверстой ямой, – вот оно, бессмертье! Скрип садовых ножниц Волконского, вот он ответ на стук топоров!»³⁰² Значимость Сергея Волконского как учителя подчеркивается и сходством ценностных установок «учителя» и «ученика», что не умаляет, но только подчеркивает самобытность поэтической идентичности Цветаевой.

Марина Цветаева сама обозначает статью «Кедр» как апологию, что облегчает жанровую идентификацию и автоматически обозначает защитную функцию прозаика. Кроме того, в «Кедре» осуществляется функционирование особых приёмов и структур. Сознательные параллели между Волконским и Гёте лишь подчеркивают, что поэт защищает не конкретного человека, а поэта, гения в целом. Указание на социальное сословие, как и любое другое упоминание материального и предметного мира, выводит в духовный, мифологический пласт, конструируемый М. Цветаевой. Появляются особые образы и мотивы, составляющие неотъемлемую часть цветаевского мифотворчества: таков, к примеру, образ дерева (или учителя как садовника), олицетворяющий собой то небесное, вечное пространство, к пониманию которого может приблизиться лишь поэт. Разговор о современнике выступает как способ высказать не только личное отношение к С. Волконскому, но определить и собственные художественные постулаты.

²⁹⁹ Там же. С. 263.

³⁰⁰ Там же.

³⁰¹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 263.

³⁰² Там же.

2.2. Апология как интенция или «скрытая самоапология»

Апология как интенция характеризуется сознательной позицией защиты другого, что не исключает возможности репрезентации и реализации собственных творческих и художественных установок. В этом случае возникает «скрытая самоапология»: М. Цветаева стремится защитить себя и свои творческие постулаты посредством обращения к иным поэтическим мирам. Естественно, что выбор другого поэта не может быть случаен.

Поэт, наделенный, по Цветаевой, особой силой, почти равной поэтическому величию Гёте, – Борис Пастернак. В июле 1922 г. Марина Цветаева пишет «Световой ливень», посвященный книге Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». А. Саакянц отмечает: «“Сестра моя – жизнь” пришла к ней, по-видимому, 30 июня или 1 июля. Радостный шок от встречи с пастернаковскими стихами был, вероятно, равнозначен ошеломлению Пастернака от “Верст”. Третьим – седьмым июля она датировала свой восторженный отклик, который назвала “Световой ливень”. После полудетской заметки 1910 года “Волшебство в стихах Брюсова” это была, в сущности, ее первая настоящая литературная рецензия»³⁰³.

Эссеистический отзыв на новую книгу Пастернака свидетельствовал не только о значимости его для Цветаевой, но и о скрытом желании рассказать о себе и показать поэтическое, творческое равенство. В одном из писем Пастернаку Цветаева утверждает: «Но если я умру, то кто же – мои стихи напишет? (Опускаю ненужное Вам, ибо Вы сами – стихи –) То, от чего так неум<ело>, так по-детски, по-женски страдала А<хмато>ва (опущ<енное> “Вам”), мною перешагнуто. Мои стихи напишете – Вы»³⁰⁴.

Подзаголовок статьи, «Поэзия вечной мужественности», представляет собой почти прямую цитату из стихотворения А. Г. Вишняку: «Здравствуй – в ветхозаветных тьмах / Вечной мужественности взмах! / ... «Сердце – бросив.../ –

³⁰³ Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 311.

³⁰⁴ Цветаева М. И. Письма 1924–1927. Сост., подгот. текста Л. А. Мухина. М., 2013. С. 64.

ликуй в утрах, / Вечной мужественности взмах!»³⁰⁵, сама формулировка – «поэзия вечной мужественности» отражает желание М. Цветаевой найти в своей эпохе и творческой среде поэтический идеал, которым и стал Борис Пастернак, помогая Цветаевой выжить, пережить самое страшное время, в чем она признается сама: «Это не отзыв: попытка выхода, чтобы не захлебнуться. Единственный современник, на которого мне не хватило грудной клетки»³⁰⁶.

Композиционно текст делится на три части: Пастернак и быт, Пастернак и день, Пастернак и дождь, – в каждой из которых Цветаева анализирует поэзию Пастернака сквозь призму собственного творческого мировидения. В связи со «Световым ливнем» И. Шевеленко пишет: «Этот опыт экстерииоризации собственного «я» и интериоризации чужого (того, что Цветаева назвала “писанием своей автобиографии через других”) как акт самоопределения оказался нераспознаваемым для читателя. И если посвящение первого сборника Башкирцевой было прощено Цветаевой “по возрасту”, то к “Световому ливню” критика оказалась не в пример беспощадней»³⁰⁷. В очередной раз Марина Цветаева идет наперекор официальным представлениям: статья не является «отзывом на книгу», и не соотносится с критической эссеистикой, скорее становится прямым высказыванием М. Цветаевой. Поэт пишет автобиографию, используя основные концепты и антиномии, характеризующие ее как поэта. Подобная стратегия самопрезентации была способом утвердить свою правду в целом, дать представление о поэтической личности, что и объясняет возникновение в тексте дистанцирования Цветаевой и Пастернака посредством личного местоимения «вы», которое (в отличие от писем) преимущественно используется по отношению к сторонним наблюдателям, обозначаемым М. Цветаевой как «господа»: «Где на протяжении 136 страниц вы найдете хоть одну

³⁰⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2: Стихотворения; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 89.

³⁰⁶ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 245.

³⁰⁷ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002. С. 199.

эстетствующую запятую?»³⁰⁸; «Господа, вы теперь знаете про Пастернака и дождь»³⁰⁹.

Если личные местоимения отделяют Б. Л. Пастернака от остальных, то в случае с именами собственными, напротив, происходит ситуация объединения, выстраивания литературных параллелей. К примеру, в статье «Эпос и лирика современной России» противопоставление В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака позволяет Цветаевой продемонстрировать талант каждого из них: «Пастернак и Маяковский. Нет, Пастернак страшней. Одним его “Послесловием” с головой покрыты все 150 миллионов Маяковского»³¹⁰; «Эта книга для душ то, что Маяковский для тел: разряжение в действии. Не только целебна – как те его сонные травы – чудотворна»³¹¹. Цветаева не случайно упоминает и Анну Ахматову: «Писали – и много, и прекрасно (Ахматова первая) о себе в природе, так естественно – когда Ахматова! – затмевая природу, писали о природе в себе (уподобляя, уподобляясь), писали о событиях в природе, отдельных ее ликах и часах, но как изумительно не писали, все – о (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*), никто – ее: самоё: в упор»³¹². Несмотря на все восхищение и обожание Ахматовой (достаточно вспомнить ранний лирический цикл и немногочисленные, но крайне эмоциональные письма), Цветаева, тем не менее, ставит Пастернака выше, точнее не столько ставит выше, сколько отделяет от остальных. Единственный поэт, с которым М. Цветаева равняет Пастернака, – Лермонтов: «Книга посвящена Лермонтову. (Брату?) Осиянность – омраченности. Тяготение естественное: общая тяга к пропасти: пропАсть. Пастернак и Лермонтов. Родные и врозь идущие, как два крыла»³¹³.

Как и в большинстве авторской прозы, в центре текста стоит сам писатель. Об этом свидетельствует не только употребление нейтрального имени «Б. Пастернак» (вместо возможного «Боря Пастернак») и прямое упоминание о

³⁰⁸ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 238.

³⁰⁹ Там же. С. 243.

³¹⁰ Там же. С. 239.

³¹¹ Там же. С. 245.

³¹² Там же. С. 241.

³¹³ Там же. С. 234.

«шапочном» знакомстве с поэтом, но и ключевая роль цветаевского восприятия. Книгу Б. Л. Пастернака Цветаева неслучайно обозначает словом «гость»: «Передо мной (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) книга Б. Пастернака «Сестра моя Жизнь»³¹⁴; «Такой, впрочем, я ее видела только раз: в первую секунду, как получила, еще раскрыть не успев. Потом я ее уже не закрывала. Это мой двухдневный гость...»³¹⁵; «– С самим Пастернаком я знакома почти что шапочно: три-четыре беглых встречи»³¹⁶.

Подобное внимание автора к себе самому встречается и в прозаических произведениях 30-х годов («Живое о живом», «Пленный дух», «Повесть о Сонечке»). Появляется и нестандартное для Цветаевой местоимение третьего лица «он / его»: «Да, господа, это *его* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) первая книга (1917 г.) – и не показательно ли, что в наше время, когда книга, имеющая быть написанной в 1927 г., проживается уже в 1917 г.»³¹⁷; «Теперь прежде чем, начать о *его* книге (целом ряде ударов и отдач), два слова о проводах, несущих голос: о стихотворном *его* даре»³¹⁸; «Стих – формула его сущности»³¹⁹; «Он сейчас больше всех: большинство из сущих были, некоторые есть, он один будет»³²⁰. В данном случае третье лицо необходимо Цветаевой для того, чтобы направить внимание читателя на «своего» Пастернака, а ее Пастернак – это средство выживания и особая концепция творца в целом. Статья «Световой ливень» в какой-то степени становится способом творческой автопрезентации писателя. Одновременно – щедрое цитирование Бориса Пастернака – знак восхищения, почти трепета перед ним.

Размышление Цветаевой о значении Б. Пастернака и его роли в своей собственной поэтической судьбе продолжено в трактате «Поэты с историей и поэты без истории» (1933). И. Шевеленко точно передает суть этой статьи как

³¹⁴ Там же. С. 231.

³¹⁵ Там же.

³¹⁶ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 232.

³¹⁷ Там же. С. 231.

³¹⁸ Там же. С. 232.

³¹⁹ Там же.

³²⁰ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 233.

«“комментированное чтение” однотомника Пастернака “Стихотворения” (1933), включавшего его произведения 1912–1932 годов»³²¹. А. Саакянц отмечает, что статья являлась продолжением работы «Световой ливень»: «Продолжение разговора, начатого Цветаевой в берлинской статье “Световой ливень” одиннадцать лет назад. Снова лето, снова книга Пастернака перед глазами... И вопрос: перековал ли его за все прошедшие годы молот “войны, Революции и строительства”? И оказалось, что нет, не перековал, а напротив, оставил в целостности и цельности»³²².

М. И. Цветаева яростно защищает поэта еще и потому, что он становится для нее примером творческой и личностной цельности в условиях деформирующего и трагичного времени. Тождество поэта самому себе и верность собственным художественным постулатам принципиальны и для самой М. Цветаевой: «*Борис Пастернак* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) – поэт без развития. Он сразу начал с себя самого и никогда себе не изменял»³²³. В статье высказывание постоянно дополняется и варьируется: «Иногда это – великий поэт, как *Борис Пастернак*, но и мелкое, и великое с равной неодолимостью и силой влечет нас в зачарованный круг сна»³²⁴; «Из моих современников назову троих – по совершенству их лирической личности: Анну Ахматову, Осипа Мандельштама и *Бориса Пастернака*, поэтов, родившихся сразу с собственным словарем и максимальной оригинальностью»³²⁵; «У юного Пушкина не могло быть такого “Паруса”, и вовсе не из-за неразвитости таланта – он был не менее одарен, чем Лермонтов»³²⁶; «Кто может рассказать о поэтическом пути (беру самых великих и бесспорных лириков) Гейне, Байрона, Шелли, Верлена, Лермонтова?»³²⁷

Имя поэта варьируется от «Борис Пастернак» до «Пастернак», при этом личное, характерное для писем обращение «Боря» не появляется в статье. Важна

³²¹ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002. С. 378.

³²² Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 577.

³²³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 76.

³²⁴ Там же. С. 79.

³²⁵ Там же. С. 82.

³²⁶ Там же.

³²⁷ Там же. С. 87.

не только близость с Цветаевой, но и особое место Пастернака в поэзии: автор намеренно не позволяет себе излишних сокращений и не забывает о значении Пастернака-поэта. М. Цветаева пишет о «великих» и «мелких» поэтах, Б. Пастернак велик, а великий поэт есть поэт, по значению и силе своей приближенный к божественному: «Бог участвует в творчестве Пастернака не только как личность, которую вспоминают и на которую ссылаются в итоге, но и прямо, – пусть даже без ведома Пастернака, деятельно участвует, как пастернаковская природа, чей творец – Он»³²⁸; «Можно сказать, что Пастернак из Бога не выходит, хотя появление в печати имени Бога вызывает только улыбку. Но шила в мешке не утаишь. Бог острием ледника пробивается у него из закрытого мешка вынужденного молчания»³²⁹. Здесь нельзя не вспомнить и процитированный Цветаевой вопрос Пастернака: «Ты спросишь – кто велит?»³³⁰ и тут же данный цветаевский ответ: «Так Пастернак отвечает на вопрос: Бог»³³¹.

М. Цветаева говорит за Пастернака, ощущая равенство, которое не лишает поэта творческой независимости, напротив влияет на возникновение поэтического диалога, как пишет Н. Мандельштам: «Пастернак много лет безраздельно владел всеми поэтами, и никто не мог выбиться из-под его влияния. Ахматова говорила, что лишь Цветаева с честью вышла из этого испытания: Пастернак обогатил ее, и она не только сохранила, но, может, даже обрела благодаря ему настоящий голос»³³². Равенство невозможно без процесса идентификации с другим, проявляющее себя в появлении общетворческого личного местоимения «я». Первый вопрос, который М. Цветаева задает скорее самой себе, чем читателю, сразу же получает ответ, предстающий в виде своеобразного творческого постулата: «Что такое “я” поэта?»³³³; «Иными словами, я (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) поэта есть преданность его души неким снам, посещение

³²⁸ Там же. С. 105.

³²⁹ Там же.

³³⁰ Там же. С. 98.

³³¹ Там же.

³³² Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1999. С. 466.

³³³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 76.

поэтом неких снов, тайный источник не воли его, а всей его природы»³³⁴; «Поэтическое я – не что иное, как я мечтателя, пробужденное вдохновенной речью и в этой речи явленное»³³⁵.

От конкретного поэта М. И. Цветаева переходит к обобщенному образу гения, и взаимоотношения поэта и поэта, гения и гения оказываются ознаменованы появлением читателя. М. Цветаева словно пытается разъяснить любому другому стороннему наблюдателю гениальность Б. Пастернака: «Я подробнее всего говорила о дожде и зелени у Пастернака. Пусть мой братский сербский читатель поверит мне на слово, что с тою же страстью он изображает и солнце, и ветер, и снег – все стихии от бушующей ноябрьской метели до цветной апрельской – все времена года и дня, все события и состояния природы, всю ее физику и психику, все климатические пояса души и планеты – от вечного льда бессмертия до живой суши страсти, а чего нет в его книге, того нет и в природе»³³⁶; «Это – его первый отклик на войну. В тучах он видит рекрутов, а в шорохе мокрых деревьев ему слышатся стоны пленных»³³⁷. В тексте параллельно появляются два самостоятельных поэтических голоса: Марины Цветаевой и Бориса Пастернака, – что объясняет обилие цитат и поэтических строк.

Значимо появление личного местоимения «мы», обозначающего обычного человека или наблюдателя. Важно, что объединение происходит не с читателем, как, к примеру, в статье «Кедр», а с человечеством в целом. Тем самым объединяющее «мы» дает Цветаевой возможность еще раз утвердить неповторимость Пастернака, как бы «отступив» в тень: «Жизненную и бессмертную задачу Пастернака *мы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) знаем»³³⁸; «Может быть, если бы Пастернак прожил тысячу лет, на тысячу первый год он и стал бы человеком, как все *мы* ... »³³⁹; «Ибо, когда Пастернак говорит, *мы*

³³⁴ Там же.

³³⁵ Там же.

³³⁶ Там же. С. 97.

³³⁷ Там же. С. 99.

³³⁸ Там же. С. 106.

³³⁹ Там же.

чувствуем, что он говорит не только о важнейшем событии своей жизни, но и *нашей*»³⁴⁰.

В конце концов Цветаева напрямую обращается к читателю: «Если когда-нибудь при *вас* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*), *читатель*, зайдет речь о том, верят или не верят в России в Бога, сошлитесь на самого любимого и самого читаемого поэта в России – Пастернака»³⁴¹; «Эти несколько осколков пастернаковского прибоя, с которыми я *вас* познакомила, думаю, достаточны, чтобы *читатель* понял, какой перед ним прибой и какой перед ним поэт»³⁴². Цветаева-поэт, с одной стороны, демонстрирует свое творческое и поэтическое равенство Пастернаку, защищая Пастернака, с другой – ставит его почти на пьедестал, как это происходит и с Гёте.

Очевидно, что Борис Пастернак становится в некоторой степени «образцовым» поэтом, разговор о нем даёт Цветаевой возможность высказаться о поэте и поэзии, о назначении слова. При этом поэт подчеркивает творческое равенство между собой и Б. Пастернаком.

Субъективность М. И. Цветаевой, будучи важнейшей характеристикой ее прозы, обуславливает сам выбор героев литературно-критических работ. Очерк «Эпос и лирика современной России» был опубликован в 1933 г. в журнале «Новый град» (Париж, № 6, 7), в центре его – поэты, имеющие для Марины Цветаевой особое значение: Владимир Маяковский и Борис Пастернак. В письме к Пастернаку (1927) М. Цветаева напишет: «Маяковский – один сплошной грех перед Богом, вина такая огромная, что [нечего начинать], надо молчать. Огромность вины. Падший ангел. Архангел»³⁴³; «О безукоризненной вежливости же – вспомни Блока и Маяковского, обоих, кого бы я могла любить (теперь – нет). ... А с Маяковским – раннее утро на Б. Любянке <над строкой: (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) Кузнецком>, громовой отклик: Цветаева! Я уезж<ала> за границу – ты думаешь, мне не захотелось сейчас в 6 часов утра, *на улице*, без

³⁴⁰ Там же. С. 98.

³⁴¹ Там же. С. 105.

³⁴² Там же. С. 106.

³⁴³ Цветаева М. И. Письма 1924–1927. Сост., подгот. текста Л. А. Мнухина. М., 2013. С. 571.

свидетелей, кинуться этому огромному человеку на грудь и проститься с Россией? Не кинулась, п<отому> ч<то> знала, что Лиля Брик и не знаю что еще...»³⁴⁴

Об особом отношении М. И. Цветаевой к В. В. Маяковскому свидетельствует также и поэтический цикл 1930 г., в котором Цветаева вписывает Маяковского в ткань времени и стремится его запечатлеть: «Много храмов разрушил, / А этот – ценней всего. / Упокой, Господи, душу усопшего врага твоего»³⁴⁵. Цикл во многих отношениях непростой и почти рискованный, читать который публично, в особенности в эмиграции, означало, защищая поэта, провоцировать литературное окружение на неприязнь. Выбор вполне очевидный и необходимый для Цветаевой. В черновиках «Красной тетради» читаем: «Если бы я М<аяков>ского чувств<овала> мертв<ым> я бы постав<ила> {инстинктивно} его на перв<ом> месте из естественной {инстинктивной} вежливости к ушедш<ему> – желая хотя чем-<ни>б<удь> вознагражд<ить> за физич<еское> отсут<ствие> в жизни – твое место пусто, {тебя зд<есь> нет}, а ты у меня все-таки на первом месте – так умершему в некот<орых> любящ<их> семьях продолж<ают> ставить прибор, так славяне приносили св<оему> мертвец<у> красное яйцо на могилку {холм} ”накрыват<ь> на главн<ом> мест<е>” – То, что я так естественно, без всякой задумчив<ости>, проставляю первым»³⁴⁶.

В статье «Игры слов и смыслов» А. И. Попова пишет: «О том, как могли воспринять эмигрантские круги статью “Эпос и лирика современной России”, герои которой – Пастернак и Маяковский, можно судить по воспоминаниям Слонима: “Для Бунина, например, и для сотен средних читателей Маяковский был неприемлем не только потому, что он воспевал коммунизм, Ленина и партию (хотя и не состоял в ней), а потому, что он делал это в футуристических стихах со всевозможными словесными и стилистическими новшествами. Над Пастернаком издевались, и Тэффи в связи с ним вспоминала детский стишок: “Танцевала рыба

³⁴⁴ Там же. С. 330.

³⁴⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2: Стихотворения; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 280.

³⁴⁶ Цветаева М. И. Красная тетрадь / сост., подгот. текста, примеч. Е.И. Лубянской и А. И. Поповой; Перевод А. И. Поповой; Статьи А. И. Поповой и Ж. Нива. СПб., 2013. С. 11.

с раком и петрушка с пастернаком»³⁴⁷. Открытое провозглашение Маяковского не только важнейшим для России поэтом, но и поэтом трагическим еще раз свидетельствует о том, что для Цветаевой никогда не были важны причины внепоэтического характера, даже если ее позиция, идущая вразрез с общепринятой, в очередной раз отчуждала ее от литературных кругов. Выбрав Пастернака и Маяковского в качестве героев очерка, Цветаева сталкивается с отчуждением, ухудшением материального и до этого бедственного положения семьи: «Цветаеву сопричисляли к Маяковскому и Пастернаку. Бунин сочинял о ней частушки не для печати, Зинаида Гиппиус отзывалась о ней с презрением и просила “Современные записки” не печатать ее собственных стихов рядом с цветаевскими»³⁴⁸. Но М. Цветаева убеждена не просто в творческом равенстве с В. Маяковским и Б. Пастернаком, но и в их значении для России в целом. Об этом свидетельствует само название статьи, в котором, помимо имен собственных и соотношения их с понятиями эпоса и лирики, присутствует упоминание о России.

М. И. Цветаева разрушает ожидания читателей, превращая литературно-критическую статью в тонкую поэтическую прозу, наполненную «афоризмами – формулами, усиливающими, заостряющими сравнения...»³⁴⁹ Экспрессивность и афористичность меняют облик текста, в название которого («Эпос и лирика современной России») вынесены сугубо литературоведческие термины. С самого начала Цветаева обращается к адресатам с помощью фамилий: «Маяковский» и «Пастернак». Затем появляются Владимир Маяковский и Боря Пастернак: «“А Владимир Маяковский – кто? – Я!”»³⁵⁰; «“Ну да, Боря Пастернак, сын художника, такой воспитанный мальчик, очень хороший”»³⁵¹. Затем возникает полное имя «Борис Пастернак»: «Пастернаку даны живые горы, живое море (и какое! первое море в русской литературе после моря свободной стихии и пушкинскому равное), зачем перечислять? дано живое – всё! – все, кроме живого человека, который

³⁴⁷ Там же. С. 204.

³⁴⁸ Там же. С. 205.

³⁴⁹ Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 570.

³⁵⁰ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 55.

³⁵¹ Там же.

либо тот немец, либо сам Борис Пастернак, то есть единоличное, ни на что не похожее, то есть сама жизнь, а не живой человек»³⁵². Если полное имя «Владимир Маяковский» используется самим В. Маяковским, словно выступающим с трибуны в роли оратора, то полное имя Бориса Пастернака использует сама Цветаева, что лишний раз подчеркивает доверительные отношения между поэтами.

М. И. Цветаева сознательно подчеркивает провокационность собственного убеждения, акцентируя внимание на том, что именно она ставит два этих имени рядом. Тем самым, вновь следуя своим представлениям, идущим вразрез с общепринятыми, Марина Цветаева характеризует и саму себя. В личном, как и впоследствии в творческом плане, она всегда была избирательна и никогда не стремилась к социализации. Центром поэтической идентичности Цветаевой были собственные мировоззренческие конструкты, абсолютно независимые от общества или требований среды и времени: «Если я (курсив наш – *Е. Д.*), говоря о современной поэзии России, ставлю эти два имени рядом, то потому, что они рядом стоят»³⁵³.

Общим мерилom для Б. Л. Пастернака и В. В. Маяковского служит определительное местоимение «всё», соединяющее мир и творца: «Всё во мне – Пастернак. Я во всём – Маяковский»³⁵⁴. Поэт всегда связан с тем временем, в котором он живет, одновременно – истинный творец оказывается больше своего времени, появляется обобщающее и неожиданное «мы»: «Во-первых, когда мы говорим о поэте – дай нам Бог помнить о веке. Второе и обратное: говоря о данном поэте, Маяковском, придется помнить не только о веке, нам непрестанно придется помнить на век вперед»³⁵⁵.

Личные местоимения «мы» и «наш» обнаруживают действительность как внешний фон, на котором проявляется творец: «Этими своими быстрыми ногами Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то за каким-то

³⁵² Там же. С. 59.

³⁵³ Там же. С. 55.

³⁵⁴ Там же. С. 58.

³⁵⁵ Там же. С. 53.

поворотом долго еще нас будет ждать»³⁵⁶. В данном случае Маяковский являет собой будущее и становится явлением объединяющим: «Маяковский, как имя собирательное»³⁵⁷; «Это лицо такое же собирательное, как это имя. Безымянное имя. Безличное лицо. Как есть лица с печатью интернациональной авантюры, так это лицо – сама печать Пролетариата, этим лицом Пролетариат мог бы печатать свои деньги и марки»³⁵⁸.

Б. Л. Пастернак, напротив, «один из всех, меж всех, без всех»³⁵⁹; «Пастернак останется в виде прилагательного: пастернаковский дождь, пастернаковский прилив, пастернаковский орешник, пастернаковский и так далее, и так далее. Маяковский – в виде собирательного: сократительного»³⁶⁰. Цветаева отделяет Б. Пастернака от всего, а личное местоимение «мы», возникающее при разговоре о Пастернаке, еще больше подчеркивает уникальность творца: «Но основная причина *нашего* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) первичного непонимания Пастернака – в нас. *Мы* природу слишком очеловечиваем, поэтому вначале, пока еще не заснули, в Пастернаке ничего не узнаем. Между вещью и нами – *наше* (вернее, чужое) представление о ней, *наша* застилающая вещь привычка, *наши*, то есть чужой, то есть дурной опыт с вещью, все общие места литературы и опыта»³⁶¹. Побуждая к коллективности, В. Маяковский выступает не просто человеком, а явлением. Наблюдатель или читатель становится фоном, общей массой, толпой, поскольку того требует ораторская функция самого Владимира Маяковского. В случае с Пастернаком толпы нет, но есть человечество: «*Мы* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) для Пастернака не ограничивается «атакующим классом». Его *мы* – все те уединенные всех времен, порознь и ничего друг о друге, не зная делающие одно. Творчество – общее дело, творимое

³⁵⁶ Там же. С. 54.

³⁵⁷ Там же. С. 58.

³⁵⁸ Там же. С. 69.

³⁵⁹ Там же. С. 58.

³⁶⁰ Там же.

³⁶¹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 65.

уединенными»³⁶². Уединенность как необходимость личностного самосознания не отменяет творческой коллективности. Те поэты, о которых М. Цветаева пишет и с которыми равняет себя, уникальны еще и тем, что делают «общее» с ней дело. Защищая представителей «эпоса» и «лирики» России, Цветаева пишет о потаенном, но важном для ее самопознания принципе, равноправности для поэзии России коллективного (необходимого В. Маяковскому) и общечеловеческого (выражающегося самой фигурой Пастернака) начал.

В докладе «Поэт и время», прочитанном М. И. Цветаевой 27 января 1932 г., и вновь посвященном Пастернаку, главным становится вопрос о времени (и вечности): «Современность поэта есть его обреченность на время. Обреченность на водительство им»³⁶³. Цветаева защищает от времени и временного не только Пастернака, но и творца в целом как представителя вечности. И. Бродский, рассуждая о категории времени в прозе Марины Цветаевой, отмечает: «В конечном счете, каждый литератор стремится к одному и тому же: настичь или удержать утраченное или текущее Время. У поэта для этого есть цезура, безударные стопы, дактилические окончания; у прозаика ничего такого нет. Обращаясь к прозе, Цветаева вполне бессознательно переносит в нее динамику поэтической речи – в принципе, динамику песни – которая сама по себе есть форма реорганизации Времени»³⁶⁴.

Цветаева-прозаик отделяет время от вечности и делит его на *вообще-время*, под которым понимается вечность, и *под-время*, то есть ежесекундное и второстепенное: «Служение времени как таковому есть служение смене – измене – смерти. Не угонишься, не у-служишь. Настоящее. Да есть ли оно? Служение периодической дроби. Думаю, что еще служу настоящему, а уже прошлому, а уже будущему. Где оно present, в чем?»³⁶⁵; «Служение своему времени есть заказ с

³⁶² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 72.

³⁶³ Там же. С. 11.

³⁶⁴ Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М., 1997. С. 60.

³⁶⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 21.

отчаяния»³⁶⁶; «Как волка ни корми – все в лес глядит. Все мы волки дремучего леса Вечности»³⁶⁷; «Но когда нам кроме брака с вообще-временем, понятием времени, навязывают еще и брак с нашим временем, этим временем, брак с каким-то под-временем, а главное, когда нам это насилие навязывают еще и в любовь, каторгу выдают за служение по призванию, когда нам эту колодку набивают еще и духовно...»³⁶⁸ «Наше время» равняется бытовому времени, материально ориентированному и для поэта пустому. Служить вечности – вот главная задача писателя, и именно ее осуществляет как сама Цветаева, так и Борис Пастернак: «Мне мое время может претить, я сама себе, поскольку я – оно (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*), могу претить, больше скажу (ибо бывает!): мне чужая вещь чужого века может быть желаннее своей – не по примете силы, а по примете родности – матери чужой ребенок может быть милее своего, пошедшего в отца, то есть в век, но я на свое дитя – *дитя века* – обречена, другого породить, как бы хотела, не могу»³⁶⁹. М. Цветаева неоднократно подчеркивает свое нежелание жить в современности, но понимает невозможность полностью отказаться от эпохи и века. Поэтическое «я» Марины Цветаевой так или иначе равняется настоящему или произрастает из него, оно фокусирует соположение гения и эпохи, их взаимодействие: «Гений дает имя эпохе, настолько он – она, даже если он этого не досознает (якобы, прибавим, ибо Винчи, Гёте, Пушкин – сознавали)»³⁷⁰.

Подчеркивается и асоциальность гения, его чужеродность обыденному: «А где-то, в защитном цвете неизвестности, бродит среди нас тот, будущий – уже сущий – которого – о, как любили бы двадцатилетние его ровесники – если бы знали! Но они его не знали!»³⁷¹ Принципиальна роль личного местоимения «вы», отделяющего поэта как представителя вечности от временного: «А в общем: простите Христа ради за то, что я – поэт, ибо пиши я так, чтобы вы мне меня “не

³⁶⁶ Там же. С. 22.

³⁶⁷ Там же. С. 21.

³⁶⁸ Там же.

³⁶⁹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 7–8.

³⁷⁰ Там же. С. 9.

³⁷¹ Там же. С. 14.

прощали”, а себя во мне узнавали – я бы не была тем, кто я есть – поэтом»³⁷². «Вы», имеющее значение восхищения, сменяется на «вы» со значением отстраненности и отчужденности. М. Цветаева как представитель вечности позволяет себе изоляцию от «обывателей» временного мира: «Обыватель большей частью в вещах художества современен поколению предыдущему, то есть художественно сам себе отец, а затем и дед и прадед»³⁷³.

М. И. Цветаева настаивает на статусе поэта как вечного эмигранта, представителя вечности, случайно оказывающегося в обычном, временном мире: «По существу все поэты всех времен говорят одно. И это одно так же остается на поверхности кожи мира, как сам зримый мир на поверхности кожи поэта. Перед той эмиграцией – что – наша!»³⁷⁴; «Подхожу к самому трудному для себя ответу: показателен ли для наших дней Рильке, этот из далеких – далекий, из высоких – высокий, из одиноких – одинокий. Если – в чем никакого сомнения – показателен для наших дней – Маяковский»³⁷⁵; «За Рильке наше время будет земле – отпущено»³⁷⁶.

Существующий во времени, но живущий по законам вечности, поэт стремится к объединению с другими, пытаясь преодолеть свое вечное изгнание. Отсюда и категории «своего», то есть вечного, и «чужого» – временного: «Есенин погиб, потому что не свой, чужой заказ (времени – обществу) принял за свой (времени – поэту), один из заказов – за весь заказ. Есенин погиб, потому что другим позволил знать за себя, забыл, что он сам – провод: самый прямой провод!»³⁷⁷

Из всех как упомянутых, так и неупомянутых в статье поэтов и современников Цветаева расчерчивает поэтическое пространство преимущественно между двумя: собой – Мариной Цветаевой и Борисом Пастернаком: «Борис Пастернак – там, я – здесь, через все пространства и

³⁷² Там же. С. 12.

³⁷³ Там же. С. 14.

³⁷⁴ Там же. С. 13.

³⁷⁵ Там же. С. 19.

³⁷⁶ Там же. С. 20.

³⁷⁷ Там же. С. 17.

запреты, внешние и внутренние (Борис Пастернак – с Революцией, я – ни с кем), Пастернак и я, не сговариваясь, думаем над одним и говорим одно. Это и есть современность»³⁷⁸. Цветаева, цитируя Пастернака в финале, соотносит поэта со временем: «– Время существует для человека, а не человек для времени»³⁷⁹. В разговоре о поэте и времени для Цветаевой становится необходим Рильке, благодаря чему вновь возникает своеобразный треугольник, напоминающий знаменитую переписку 1926 г.: «Рильке нашему времени так же необходим, как священник на поле битвы: чтобы за тех и за других, за них и за нас: о просвещении еще живых и о прощении павших – молиться»³⁸⁰. В какой-то степени он возвышается и над Цветаевой, и над Пастернаком, служит медиатором между земным и вечным временем.

Не только от времени и смерти приходится защищать поэта. Если статьи «Эпос и лирика современной России» и «Поэт и время» представляют собой апологию поэта перед лицом времени и эпохи, в которой приходится жить, то в следующих работах речь пойдет о защите поэта от критики и критика.

В 1926 г. Марина Цветаева пишет статью «Поэт о критике», где обращается к Г. Адамовичу, и, как верно подмечает А. Саакянц, это не единственная работа, адресованная ему: «Но статья “Поэт о критике” была, можно сказать, теорией. Вслед за ней Марина Ивановна составила, под названием “Цветник”, подбор цитат из “Литературных бесед” Георгия Адамовича в газете “Звено” за 1925 год»³⁸¹. Поводом для ее написания явились критические статьи Г. Адамовича, который олицетворял для поэта образ критика в целом.

И. Шевеленко пишет: «Адамович в своих суждениях мог быть не прав – и этим ограничивалась его вина как критика. Цветаева, права или не права она была по сути, нарушила литературные приличия: она использовала лирический и “приватный” дискурс там, где ожидался и был уместен лишь дискурс

³⁷⁸ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 23.

³⁷⁹ Там же.

³⁸⁰ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 20.

³⁸¹ Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 435.

критический. Вновь, как до того в “Световом ливне” и “Кедре”, Цветаева в “Поэте о критике” работала в несуществующем жанре и оттого писала текст *неприличный* (курсив Шевеленко. – *Е. Д.*)³⁸². М. Цветаева противоречит самой себе, говоря: «Потому что и “я” и “мне” безответственны»³⁸³. Рассматривая субъективное как безответственное, она в тоже время позволяет себе судить другого, критика, поэта, человека сквозь призму собственных пристрастий.

М. И. Цветаева не скрывает своего негативного отношения к Г. Адамовичу: «Просто плохого поэта *Н я* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) судить не буду. Но это есть критика. Но судью *Н*, повинного в том, в чем винит *меня* – судить буду»³⁸⁴; «Почему *я*, поэт, говоря с банкиром или с политиком, не даю ему советов – даже *post factum*, после банкирского или государственного краха. Потому что *я* ни банка, ни государства не знаю и не люблю»³⁸⁵; «По написании стихов *я* могу прочесть их с эстрады и обрести себе либо славу, либо смерть. Но если *я* об этом думаю, приступая к ним, *я* их не напишу или напишу так – что не заслужат ни славы, ни смерти»³⁸⁶. В данном случае «я» становится центральной точкой повествования и олицетворяет собой не только *я-Цветаеву*, но и *я-поэта*, «вообще-поэта». М. Цветаева ведет открытый диалог с критикой, обращаясь к Г. Адамовичу: «Так, установив, вообще-поэта, наинасущнейшую приметку принадлежности к поэзии, утвердим, что на: “суть – форма и форма – суть” и кончается сходство между поэтами. Поэты столь же различны, как и планеты»³⁸⁷. С одной стороны, Цветаева высказывается о поэзии по праву собственного предназначения, объединяющего ее с другими поэтами, с другой – говорит о самобытности и уникальности каждого поэта, противопоставляя их однородности и узости критического видения: «Когда я слышу об особом, одном каком-то, “поэтическом строе души”, я думаю, что это неверно, а, если верно, то не только

³⁸² Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002. С. 314.

³⁸³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 281.

³⁸⁴ Там же. С. 275.

³⁸⁵ Там же. С. 279.

³⁸⁶ Там же. С. 286.

³⁸⁷ Там же. С. 282.

по отношению к поэтам. Поэт – утысяченный человек, и особи поэтов столь же разнятся между собой, как вообще особи человеческие»³⁸⁸.

М. И. Цветаева, пытаясь писать сухо, подробно, вновь пишет исключительно по-своему, не считаясь с «нормой» в любом ее виде и стремясь защитить всех поэтов от критика, однако апология превращается, прежде всего, в самозащиту.

Выделенные два типа цветаевской апологии: «скрытая самоапология» или апология как интенция, выступающая как инструмент самопрезентации, и «подлинная» апология, соответствующая канонам и приемам жанра, – можно смыслово конкретизировать: апология самозащитительная и апология подлинно защитительная, направленная на другого.

О «скрытой самоапологии» свидетельствуют появление категории «читатель», возникновение антиномия «поэт – читатель». Если в жанре апологии Марина Цветаева нередко объединяет себя с читателем, нивелируя себя как поэта, то здесь, напротив, четко осознает свою поэтическую значимость, разделяя читателей на «подлинных» и «неподлинных»: «Читатель становится писателем, а настоящий читатель, одолеваемый бесчисленными именами и направлениями (чем меньше ценность, тем ярче вывеска), отчаявшись, совсем перестает читать»³⁸⁹. В какой-то степени поэт заведомо читит подлинного читателя как знающего и видящего суть произведения, потому и противопоставляет его критику, формальному, не видящему. В результате возникает своеобразный треугольник «поэт – читатель – критик»: «Критик – справочник, рассматривающий вещь с точки зрения формальной, минуя что и только видящий как, критик, в поэме не видящий ни героя, ни автора (вместо создано – “сделано”) и отыгрывающийся словом “техника” – явление если не вредное, то бесполезное»³⁹⁰; «Все вышесказанное отношу и к читателю. Критик: абсолютный читатель, взявшийся за перо»³⁹¹; «Из таких неудачников обыкновенно выходят

³⁸⁸ Там же.

³⁸⁹ Там же. С. 295.

³⁹⁰ Там же.

³⁹¹ Там же. С. 280.

критики – теоретически поэтической техники, критики-техники, на лучший конец – тщательные»³⁹²; «Кто, в критике, не провидец – ремесленник. С правом труда, но без права суда. Критик: увидеть за триста лет и за тридевять земель»³⁹³; «Чтение – прежде всего – сотворчество. Если читатель лишен воображения, ни одна книга не устоит. Воображения и доброй воли к вещи»³⁹⁴.

Объединение возможно лишь с равным, то есть с «подлинным», антиномичным «неподлинному». По отношению к неподлинному критику и читателю возникает местоимение «вы», основная задача которого – дистанцироваться: «Вот *вам* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) мой стих. Он *вам* нравится или не нравится, доходит или не доходит, “красив” (для *вас*) или не красив. Но хорош он, как стих, или плох, могут сказать только знаток, любящий и... мастер. Судя о мире, в котором *вы* не живете, *вы* просто совершаете превышение прав»³⁹⁵.

В анализируемой статье возникает еще одна важная для Цветаевой-прозаика тема – тема «суда». Цветаеву возмущает неправомерный, не имеющий право быть суд, позволителен только суд поэтический: «Даже в жестоком случае недооценки поэта поэтом, суд поэта над поэтом – благо»³⁹⁶. Критика поэт лишает права судить: «Судить о качественности, сущности, о всем, что не видимость вещи, может только в этой области живущий и работающий. Отношение – ваше, оценка вам не принадлежит»³⁹⁷; «И единственный судья: будущее»³⁹⁸. «Совпасть с этим внутренним судом вещи над собою, опередить, в слухе, современников на сто, а то и на триста лет – вот задача критика, выполняемая только при наличии *дара* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*)»³⁹⁹.

М. И. Цветаева не отрицает возможности существования подлинного критика и подлинного читателя. Анализируемый текст изобилует именами

³⁹² Там же. С. 277.

³⁹³ Там же. С. 280.

³⁹⁴ Там же. С. 293.

³⁹⁵ Там же. С. 279.

³⁹⁶ Там же. С. 283.

³⁹⁷ Там же. С. 279.

³⁹⁸ Там же. С. 295.

³⁹⁹ Там же. С. 280.

собственными, однако в отличие от других работ поэта имя собственное не подвергается трансформации и несет малую смысловую нагрузку, превращаясь в аргументацию. Это можно объяснить самой формой статьи, изначально имеющей адресата. В какой-то степени имя собственное помогает Цветаевой проиллюстрировать, кто такой настоящий поэт, наделенный даром: «Необходимая отмета: ни Байрон, ни Маяковский, для славы не пускают в ход – лиры, оба – личную жизнь, отброс»⁴⁰⁰; «...какой поэт? Гомер *или* (здесь и далее курсив Цветаевой. – Е. Д.) Ронсар? Державин *или* Пастернак – и, не в эпохах разница, а в сущностях – Гёте *или* Шиллер, Пушкин *или* Лермонтов, Маяковский *или* Пастернак, наконец?»⁴⁰¹ Выделенное «или» свидетельствует о невозможности выбора, поэт есть «равенство дара души и глагола»⁴⁰², и судить об этом не-поэту – задача почти невозможная.

Схожие стратегии М. И. Цветаева использует и в критической статье, посвященной Осипу Мандельштаму. Если в статье «Поэт о критике» Цветаева защищает поэта перед лицом критика, то здесь, напротив, обрушивает свой гнев на Мандельштама, предварительно пояснив: поэт может судить поэта. Статья «Мой ответ Осипу Мандельштаму» – реакция Марины Цветаевой на книгу О. Э. Мандельштама «Шум времени». Как пишет И. Шевеленко, «книга Мандельштама возмутила Цветаеву. Она ответила своему литературному сверстнику яростной отповедью – статьей “Мой ответ Осипу Мандельштаму”. “Подтасовка чувств”, переписывание собственной биографии ради вождельного воссоединения с историей, т. е. с победителем, – вот что более всего оттолкнуло Цветаеву в “Шуме времени”. Оскорбление побежденных в лице Добровольческой армии, оскорбление всего “старого мира”, попавшего в мясорубку истории, и утрата собственного достоинства в лицемерном самоотождествлении с силами

⁴⁰⁰ Там же. С. 288.

⁴⁰¹ Там же. С. 282.

⁴⁰² Там же.

истории – это увидела Цветаева в мандельштамовской книге и на это отвечала своей статьей»⁴⁰³.

А. А. Саакянц, поясняя причины цветаевского негодования, отмечает: «Написанная с публицистической иронией и отстраненностью скептического наблюдателя, эта книга не имела ничего общего с духом цветаевской романтизации прошлого (“память моя не любовна, а враждебна”, – писал Мандельштам). ... “Сижу и рву в клоки подлую книгу М<андельштама> “Шум времени”, – негодовала она в письме к Шаховскому. А в только что цитированном письме к Сувчинскому писала: ”Мандельштам “Шум времени”. Книга баснословной подлости. Пишу – вот уже второй день – яростную отповедь”»⁴⁰⁴. Излишняя категоричность М. Цветаевой, по А. Саакянц, объяснима следующим: «Цветаева (не умышленно, разумеется!) поступила с Мандельштамом так же, как он с нею в 1922 году, когда недостаточно корректно отозвался о ее “Верстах”, назвав их “богородичным рукоделием”. Как вспоминал В. Сосинский, Сергей Яковлевич отговаривал Марину Ивановну отдавать в печать статью. Против, несомненно, был и Святополк-Мирский, обожавший Мандельштама. По-видимому, и Сувчинский, которому, по всей вероятности, не понравилась статья Цветаевой, уклонился от печатания ее в “Верстах”»⁴⁰⁵.

Позиция поэтического равенства и равноправия дает Цветаевой возможность высказаться и судить. Н. Мандельштам вспоминает о своеобразном отношении М. Цветаевой к ее мужу, вероятно, оно и позволило Марине Цветаевой «судить» Осипа Мандельштама: «Я прочла в письмах, изданных в Самиздате: Цветаева считала, что сама может писать, как Мандельштам, как бы владеет его секретом. Тайной для нее вскоре после нашей встречи стал Пастернак»⁴⁰⁶.

Для полноценного понимания цветаевского отношения к книге «Шум времени» необходимо обратиться к цветаевскому восприятию «прозы поэта» в

⁴⁰³ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. 2002. С. 326.

⁴⁰⁴ Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 439.

⁴⁰⁵ Там же. С. 440.

⁴⁰⁶ Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1999. С. 466.

целом: «Проза поэта. Поэт, наконец, заговорил на нашем языке, на котором говорим или можем говорить мы все. Поэт в прозе – царь, наконец снявший пурпур, соблаговоливший (или вынужденный) предстать среди нас – человеком. Чем же была твоя царственность? Тот лоскут пурпура, вольно и невольно оброненный тобою? Или есть у тебя – где-нибудь на плече или на сердце – царственный тайный знак?»⁴⁰⁷ В данном случае под общим «нашим» языком М. И. Цветаева понимает язык человеческий (если поэзия – язык Бога, проза – язык человека): «От Державина до Маяковского (а не плохое соседство!) – поэзия – язык богов. Боги не говорят, за них говорят поэты»⁴⁰⁸.

Большой поэт, по мнению Цветаевой, тот, кто и в прозе остается поэтом, прозой проверяется, поэтому под местоимением «мы» следует понимать тех больших поэтов, к которым Цветаева относит и себя: «Поэзия язык богов! Этого никто не повторил, это *мы* (курсив наш – *Е. Д.*) все сказали, каждый заново»⁴⁰⁹. Такое начало статьи контрастирует с продолжением, в котором Цветаева нарочито подчеркивает неравенство Мандельштама-прозаика ей-поэту: «Итак, Осип Мандельштам, сбросив пурпур, предстал перед нами как человек: от него отказавшись, поэт – человек, как я. Победи меня одним собою, Осип Мандельштам»⁴¹⁰. Принципиально значима соразмерность гениальности прозаического и поэтического дара: Цветаева-поэт равна Цветаевой-прозаику. Именно по этой причине М. Цветаева осуждает Мандельштама-прозаика.

Даже читатель статьи, по мнению Цветаевой, главенствует над Мандельштамом-прозаиком: «Это мои выводы и твои, читатель. Вывод же Мандельштама: зачем нужны такие люди в какой бы то ни было армии»⁴¹¹. Цветаева объединяет не только «больших» поэтов, но и себя с читателями, тем самым еще больше подчеркивая несостоятельность Мандельштама как прозаика. В этом смысле интересен анализ функциональности местоимения «Вы»: «У *Вас*

⁴⁰⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 305.

⁴⁰⁸ Там же.

⁴⁰⁹ Там же.

⁴¹⁰ Там же.

⁴¹¹ Там же. С. 306.

(здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*), Осип Мандельштам, ничего, кроме собственного неутолимого аппетита, заставляющего *Вас* пожирать последние крохи Цыгальского, и очередного стихотворения – в 8 строк, которое *Вы* пишете три месяца»⁴¹²; «Есть ли у *Вас*, Осип Мандельштам, строки более неловкие...»⁴¹³; «Неловкость же двустихия Цыгальского *Вами* не доказана, а мной (тоже поэтом) посему не признана»⁴¹⁴; «Будь *Вы* живой, Мандельштам, *Вы* бы живому полковнику Цыгальскому по крайней мере изменили фамилию, не нападали бы на беззащитного»⁴¹⁵. Личное местоимение «*Вы*» выражает максимально отрицательное отношение Цветаевой к книге «Шум времени»: «Мандельштам-поэт предает Мандельштама-прозаика. Весь этот сложный, сплошной, прекрасный, законно-незаконный мятеж: поэта (князя Духа) против деспота (царя тел), иудея – (загнанного) против царизма (гонителя), школьника (сердце) против казака (нагайки!) сына, наконец, (завтра) против отца (бывшего) – весь этот сложный, сплошной, прекрасный, законно-незаконный мятеж ВЕЛИЧИЯ против ВЛАСТИ – вымысел»⁴¹⁶.

М. И. Цветаева намеренно использует полную форму имени «Осип Мандельштам» или в крайнем случае лишь фамилию «Мандельштам», чтобы отделить О. Э. Мандельштама от себя и дистанцироваться от него. Такую же роль в тексте играют вставки как способ авторской саморефлексии и анализа. Цветаева позволяет себе вторгаться в чужой текст, тем самым наглядно иллюстрируя свое отношение к нему: «Есть и мне, что рассказать о Ваших примусах и сестрах! – Брезгую!»⁴¹⁷; «“Поездами” тогда назывались уличные путешествия царя и его семьи. Я хорошо наострил себя распознавать эти штуки. (Пошлость)»⁴¹⁸; «Для революции характерна эта боязнь, этот страх получить что-нибудь из чужих рук, она смеет, она боится подойти к источникам бытия. (73 стр. Мандельштам

⁴¹² Там же. С. 307.

⁴¹³ Там же.

⁴¹⁴ Там же. С. 308.

⁴¹⁵ Там же. С. 311.

⁴¹⁶ Там же. С. 313.

⁴¹⁷ Там же. С. 311.

⁴¹⁸ Там же.

говорит во славу, а не в осуждение)»⁴¹⁹. Подобные вставки и цитаты из чужих произведений становятся для Цветаевой способом осуждения и порицания.

Мандельштам – предлог к разговору о поэзии и прозе в целом, поэтому основной задачей М. И. Цветаевой становится реализация авторских стратегий. Этим объясняется появление личного местоимения «мой» в самом заголовке статьи: «Мой ответ Осипу Мандельштаму – мой вопрос всем и каждому: как может большой поэт быть маленьким человеком? Ответа не знаю»⁴²⁰; «Мой ответ Осипу Мандельштаму – сей вопрос ему»⁴²¹. Марине Цветаевой важно обозначить свое отношение, подчеркнуть свою точку зрения, согласно которой поэт, прозаик и человек должны быть соразмерны.

Итак, очевидна особая роль личного местоимения «Вы» и использование полной формы имени собственного, благодаря которым Цветаева выражает свою снисходительность к Мандельштаму-прозаику и дистанцируется от него. Возникает антиномия «человеческое» / «божественное» важнейшая для самоидентификации Цветаевой, поскольку проза – язык человека. Несмотря на существующие в тексте приметы жанра апологии, такие приемы, как авторские ремарки, вставки, прямое цитирование другого текста, частотность использования личного местоимения «я» указывают на «скрытую самоапологию», апологию самой себя. Ключевой интенцией М. Цветаевой становится защита поэта, однако структура и устройство текста скорее являют цветаевский портрет, нежели портрет Осипа Мандельштама, что в целом характерно для всей «апологии поэта».

2.3. Феномен лингводицеи как апологии поэзии

Интерес М. И. Цветаевой к природе и сущности поэзии проявлялся уже в ранних работах, – к примеру, в заметке «Волшебство в стихах Брюсова» 1910 года, и в полной мере интерес проявился в трактате «Искусство при свете

⁴¹⁹ Там же. С. 312.

⁴²⁰ Там же. С. 316.

⁴²¹ Там же.

совести». Главной внутренней мерой для поэта становится не теодицея (новолат. *theodicea* – «богооправдание» от греч. Θεός «бог, божество» + греч. δίκη «право, справедливость»)⁴²², а «лингводицея». П. А. Флоренский определяет теодицею как процесс восхождения к Богу, тесно взаимосвязанный с антроподицей – нисхождением Бога к человеку: «Разумеется, ни путь теодицеи, ни путь антроподицеи не может быть строго изолирован один от другого. Всякое движение в области религии антиномически сочетает путь восхождения с путем нисхождения. Убеждаясь в правде Божией, мы тем самым открываем сердце свое для схождения в него благодати. И наоборот, отверзая сердце навстречу благодати, мы осветляем свое сознание и яснее видим правду Божию...»⁴²³ Лингводицея, по аналогии, может пониматься как особое отношение к поэту, как (Т)творцу – создателю не только слова, но и целого микрокосма: сам язык оказывается оправдан как инструмент (С)создателя. Феномен лингводицеи характерен не только для М. Цветаевой, но и для многих других поэтов-классиков XX века – А. Ахматовой, И. Бродского, Б. Пастернака.

Характерно, что работу о В. Брюсове М. И. Цветаева начинает с перечисления отсутствующего в его творчестве, словно пытается объяснить ход собственных размышлений и причину, по которой обращается к Брюсову. Очевидно, в нем, в отличие от полюбившихся позже Б. Пастернака или С. Волконского, она еще не видит того несомненного таланта и дара, который свойственен гению: «Не к ним принадлежит Брюсов. У Брюсова много муз – муза в лавровом венке, в венце из терний, муза в латах и шлеме, муза с поддельной красотой ланит, но есть и волшебница, есть и девушка-муза. Об этой *редкой* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) гостье в стихах Брюсова я и хочу рассказать»⁴²⁴. Об этом свидетельствует и название статьи – «Волшебство в стихах Брюсова», в котором главное слово в заголовке, на котором стоит

⁴²² Термин, введенный Г. В. Лейбницем в трактате «Опыты теодицеи о благодати Бога, свободе человека и первопричине зла».

⁴²³ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Т.1, II // Соч. В 2 т. (3-х частях). М., 1990. С. 819.

⁴²⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 226.

логическое ударение – это слово «волшебство». Образ В. Я. Брюсова в статье весьма неоднозначен. Цветаева восхищается не Брюсовым, а случайно возникшим в его текстах волшебством. Будучи сама начинающим поэтом, она предчувствует поэзию и поэта, но еще не подвергает их анализу. Брюсов – тогда поэт, когда его текст зачаровывает. По М. Цветаевой, появление магического в слове свидетельствует о появлении творца, в какой-то степени она прощает Брюсову (шире – поэту в целом) все остальное: «Измена романтизму; оскорбление юности в намеренно-небрежной критике молодых поэтов; полная бездарность психодрамы “Прихожий”, – да простится все это Брюсову за то, что и в его руках когда-то сверкал многогранный алмаз волшебства»⁴²⁵. Примечательно, что в поздних трактатах и критических статьях такое прощение уже невозможно, достаточно вспомнить «Мой ответ Осипу Мандельштаму» и «Герой труда».

Уже здесь чувствуется дистанцирование М. И. Цветаевой от тех, кто лишен особого поэтического слуха и глух к магическому и волшебному в поэзии: «Прочтите его вы, отрицающий музыку в душе и стихах поэта»⁴²⁶. Принципиально значима магия, порождаемая словом, благодаря которой Цветаева осуществляет разделение на «подлинное» и «ложное», а затем объединяет себя с «подлинным» читателем: «*Мы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) встречаем его и в стихотворении “Женщина”, где поэт прямо отождествляет девушку с мотыльком»⁴²⁷; «Слово “клавир” сразу переносит *нас* в Германию, страну лучших сказок»⁴²⁸; «Лихорадочное биение этого сердца слышим *мы* в стихотворении “Который раз”»⁴²⁹. М. Цветаева, несмотря на репутацию В. Я. Брюсова, позволяет себе критиковать его, а значит, подсознательно воспринимает себя выше: «Такой конец разрушает все. До стройности ли строф, когда любишь? И может ли месяц быть для влюбленного холодным глазом веков? Нет печальней поэта в последней – главной – строфе, покинутого волшебством!»⁴³⁰ Равенство, появляющееся у

⁴²⁵ Там же. С. 229.

⁴²⁶ Там же. С. 228.

⁴²⁷ Там же. С. 227.

⁴²⁸ Там же. С. 228.

⁴²⁹ Там же. С. 229.

⁴³⁰ Там же.

Цветаевой при разговоре о Пастернаке, Гёте, Рильке, в данном случае оказывается невозможно.

Если в этой статье Марина Цветаева, будучи еще совсем юной, лишь фиксирует случайно найденное волшебство, то в трактате «Искусство при свете совести» она уже утверждает собственные творческие стратегии. Ранняя и небольшая заметка о Брюсове – подготовка к трактату, где волшебство и поэзия становятся ключевыми темами.

Начало 1930-х гг. становится для Цветаевой временем актуализации размышлений о значении искусства и художника, желания утвердить свою правду об искусстве, свое видение миссии поэта. Справедливо утверждение И. Шевеленко: «Исконные, а не привнесенные культурой истины искусства *практического* (здесь и далее курсив Шевеленко. – Е. Д.) значения в жизни культуры не имеют, – кроме одного: служить напоминанием о существовании *иной реальности*, реальности искусства – природы – Вечности. “Истина” или “правда” этой реальности открывается непосредственно в акте творчества, в акте воплощения стихийного импульса»⁴³¹.

М. И. Цветаева всегда подчеркивает миротворческую и мифотворческую роли поэта, а условием существования художественного мира и мира в целом становится лингводицея. Как пишет В. А. Маслова, «поэт воплощает в слове природную стихию, он живет как человек, не подвластный земным законам. Поэтому и сама М. Цветаева погружена в иные, чем ее современники, глубины жизни, времени, души. Она верила в Слово, неподвластное воле и рассудку, ибо считала, что поэт живет в творчестве, “в нерукотворном памятнике”»⁴³².

Ярким примером подобного отношения к стихии, к слову и является трактат «Искусство при свете совести», над которым Цветаева работает осенью 1931 г., а весной 1932 г. прочитает на творческом вечере. А. Саакянц подчеркивает: «Трудно сказать, как он выглядел первоначально; мы уже говорили о том, что эта вещь сохранилась в “растерзанном” виде. Можно предположить, что отдельные

⁴³¹ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002. С. 396.

⁴³² Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: Учебное пособие М., 2004. С. 88.

мысли, относящиеся к этому трактату, рождались в записных книжках и рабочих тетрадях Цветаевой»⁴³³. Именно в «Искусстве при свете совести» Цветаева наиболее полно манифестирует собственные творческие принципы, ключом к филологической реконструкции которых становится «лингводицея», высокое оправдание Слова.

С первых же строк М. Цветаева определяет искусство путем объединения его с природой: «Искусство есть та же природа. Не ищите в нем других законов, кроме собственных (не самоволия художника, не существующего, а именно законов искусства)»⁴³⁴; «Достоверно: произведение искусства есть произведение природы, такое же рожденное, а не сотворенное»⁴³⁵. Главным принципом, по которому они объединяются, становится рождение и того и другого; другими словами, подлинное искусство, как и любое существующее явление природы возникает само по себе и в какой-то степени является самостоятельным и уникальным. Единственное отличие природы от искусства – воля творца: «Потому что земля, рождающая, безответственна, а человек, творящий – ответственен»⁴³⁶; «Потому что у земли, произрастающей, одна воля: к произращению, у человека же должна быть воля к произрастанию доброго, которое он знает»⁴³⁷.

С самого начала все понятия, лежащие в основе не только трактата, но и художественного мира Цветаевой оказываются тесно переплетены и буквально вытекают друг из друга. Так, искусство невозможно рассматривать без концепции творца, в свою очередь творец невозможен без ответственности. В какой-то степени ответственность и благо выступают синонимами: «Благо, когда вы его (себя) возьмете в руки»⁴³⁸; «Итак, произведение искусства – то же произведение природы, но долженствующее быть просвещенным светом разума и совести.

⁴³³ Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997. С. 561.

⁴³⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 24.

⁴³⁵ Там же.

⁴³⁶ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 25.

⁴³⁷ Там же.

⁴³⁸ Там же.

Тогда оно добру служит, как служит добру ручей, крутящий мельничное колесо»⁴³⁹. Впоследствии становится очевидно, что именно благо позволяет говорить о святости искусства.

Второй ключевой категорией (помимо вышеупомянутого блага) становится стихия: «Найтие стихий – все равно на кого, сегодня – на Пушкина»⁴⁴⁰; «И эта заглавная буква Чумы, чума уже не как слепая стихия – как богиня, как собственное имя и лицо *зла* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*)»⁴⁴¹; «Поэта, не принимающего какой бы то ни было стихии – следовательно и бунта – нет»⁴⁴². Стихия понимается М. Цветаевой как Чума, как злое начало, столкновение с которым обязательно, и в связи с этим появляется особое понимание Гения: «Гений: высшая степень подверженности наитию – раз, управа с этим наитием – два. Высшая степень душевной разъятости и высшая – собранности. Высшая – страдательности и высшая – действенности»⁴⁴³; «Гения без воли нет, но еще больше нет, еще меньше есть – без наития»⁴⁴⁴. Гений полностью отдается чуме, стихии, бунту; поэт должен быть одержим стихией, а не эстетикой, иначе он повторяет, а не создает.

Цепочка понятий оказывается тесно переплетена: так, наитие есть стихия, стихия есть зло, зло есть Чума. Соответственно, воля равняется ответственности, а значит – благу. Творец невозможен без ответственности, ибо именно она позволяет ему трансформировать стихию (Чуму) во благо. Более того, творец не имеет права отказываться от Чумы: «Растворись он в чуме – он бы этой песни написать не мог. Открестись он от чумы – он бы этой песни написать не мог (порвалась бы связь)»⁴⁴⁵; «От чумы (стихии) Пушкин спасся не в пир (ее над ним!

⁴³⁹ Там же.

⁴⁴⁰ Там же. С. 26.

⁴⁴¹ Там же.

⁴⁴² Там же. С. 45.

⁴⁴³ Там же. С. 26.

⁴⁴⁴ Там же.

⁴⁴⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 27.

то есть Вальсингама) и не в молитву (священника), а в песню»⁴⁴⁶; «Вальсингам – Пушкин без выхода песни. Пушкин – Вальсингам с даром песни и волей к ней»⁴⁴⁷.

Пушкину нужен Вальсингам, чтобы им не стать. Так художник создает героя не в угоду стихии, а для того чтобы спастись. Не менее важна для М. Цветаевой проблема соотношения слова и молитвы: «Гений Пушкина в том, что он противовеса Вальсингамову гимну, противоядия Чуме – молитвы – не дал. Тогда бы вещь оказалась в состоянии равновесия, как мы – удовлетворенности, от чего добра бы не прибыло, ибо, утолив нашу тоску по противу-гимну, Пушкин бы ее угасил»⁴⁴⁸; «Священник ушел молиться, Пушкин – петь. (Пушкин уходит после священника, уходит последним, с трудом (как: с мясом) отрываясь от своего двойника Вальсингама, вернее в эту секунду Пушкин распадается на: себя – Вальсингама – и себя поэта, себя – обреченного и себя – спасенного)»⁴⁴⁹. Молитва тем самым приводит не столько к добру, сколько к умиротворению, к ложному успокоению, утоляет тоску, но не спасает. Именно здесь особенно наглядно видно, что лишь Слово (песня – синоним слова в данном случае) способна, по Цветаевой, спасти творца. Молитва – отречение от Чумы, отказ от зла; слово – сознательный путь к злу во имя добра: «Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий – слово. Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно. Гибель поэта – отрешение от стихий. Проще сразу перерезать себе жилы»⁴⁵⁰. Отметим некоторое противоречие, возникающее в главе «Молитва», где поэт пишет: «Что мы можем сказать Богу? Все. Стихи к Богу есть молитва»⁴⁵¹.

Слово может привести к Богу, но не всегда равно божественному, поскольку оно, как и сам творец, находится между небом (Богом) и землей. Есть лишь одна вещь, о которой поэт может молиться: «Единственная молитва поэта –

⁴⁴⁶ Там же.

⁴⁴⁷ Там же.

⁴⁴⁸ Там же.

⁴⁴⁹ Там же. С. 28.

⁴⁵⁰ Там же. С. 29.

⁴⁵¹ Там же. С. 38.

молитва о глухости»⁴⁵². Для поэта услышать – значит, ответить, сам поэт равняется слуху. Слово выше стихии, выше зла, выше молитвы и даже выше самого творца, благодаря чему и появляется забвение: «Всезабвенье, то есть забвенье всего, что не вещь, то есть самая основа творчества»⁴⁵³; «Поэт? Спящий»⁴⁵⁴; «Состояние творчества есть состояние наваждения»⁴⁵⁵.

Сам художник не всегда осознает процесс творения и в конечном счете собственного спасения. Возникает принципиально иное понимание совести, тесно связанное с понятиями «творец» – «Бог»: «Художественное творчество в иных случаях некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть»⁴⁵⁶. Совесть как категория этическая не может быть мерилom творца, поскольку творчество само по себе вырастает из той самой стихии, злого начала, невозможного при Боге. Именно поэтому творец, по Цветаевой, несет вину лишь в двух случаях: при отказе от Чумы и при создании художественно неполноценного произведения (что равняется безответственности): «Само искусство тот гений, в пользу которого мы исключаемся (выключаемся) из нравственного закона»⁴⁵⁷; «Искусство – искус, может быть самый последний, самый тонкий, самый неодолимый соблазн земли, та последняя тучка на последнем небе, на которую умирая глядел...»⁴⁵⁸ Поскольку нравственный закон и совесть не могут быть распространены на творца, то и божьим судом его не судят. Единственный суд, возможный над художником и поэтом, – само-суд: «Тот само-суд, о котором я говорю, что он – единственный суд»⁴⁵⁹.

Смыслообразующей при разговоре о самоидентификации М. Цветаевой становится «круговая порука добра», проявляющая себя в «наивном искусстве»:

⁴⁵² Там же. С. 45.

⁴⁵³ Там же. С. 30.

⁴⁵⁴ Там же. С. 33.

⁴⁵⁵ Там же. С. 44.

⁴⁵⁶ Там же. С. 31.

⁴⁵⁷ Там же.

⁴⁵⁸ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 40.

⁴⁵⁹ Там же. С. 33.

«Еще не искусство, но больше чем искусство»⁴⁶⁰; «Такие вещи часто принадлежат перу женщин, детей, самоучек – малых мира сего»⁴⁶¹; «Искусство без искусства»⁴⁶²; «Слово-творчество, как всякое, только хождение по следу народного и природного»⁴⁶³. Ключевым становится стих монашки Ново-Девичьего монастыря: «Человечество живо одною // Круговую порукой добра!»⁴⁶⁴ Несмотря на неровности и недочеты таких «наивных» стихов, в них, по мнению поэта, осуществляется главное – реализуется то самое добро, без которого ничто великое невозможно (в тексте добро также обозначается буквой «Д.»).

М. И. Цветаева четко определяет, что такое «поэт»: «Поэт есть ответ»⁴⁶⁵; «(В поэтовом случае – ибо весь мир под замком и все надо открыть – каждый раз разное, что ни вещь, то замок, а под замком данная правда, каждый раз разная – единоразовая – как сам замок)»⁴⁶⁶. По определению Цветаевой, поэт – «душевно-художественный рефлекс» или «зерно зерна», ответ не на заданный вопрос, а на мысль о нем. Попутно она упоминает «лже-поэта», являющего собой сплошное эго, отсутствие слуха: «Лже-поэт искусство почитает за Бога и этого Бога делает сам (причем ждет от него дождя!). Лже-поэт всегда делает сам»⁴⁶⁷; «Лже-поэт. Поэт. Жертва литературы. Жертва демона»⁴⁶⁸.

В конце текста появляется образ Христа, а вслед за ним и тема суда: «Обратная крайность природы есть Христос»⁴⁶⁹. Дойти до Христа – значит, отдать душу, пересилить Чуму, перестать творить, что для Цветаевой невозможно. Развитие темы суда дает возможность говорить о трех его вариантах: о суде людском, суде божественном и суде слова. Нельзя судить поэта по людским или божественным законам: «Все ведающее заведомо повинно. Тем, что мне дана совесть (знание), я раз навсегда во всех случаях преступления ее законов, будь то

⁴⁶⁰ Там же. С. 34.

⁴⁶¹ Там же.

⁴⁶² Там же.

⁴⁶³ Там же. С. 41.

⁴⁶⁴ Там же. С. 35.

⁴⁶⁵ Там же. С. 42.

⁴⁶⁶ Там же. С. 43.

⁴⁶⁷ Там же. С. 48.

⁴⁶⁸ Там же. С. 49.

⁴⁶⁹ Там же. С. 46.

слабость воли или сила дара (по мне – удара) – виновна. Перед Богом, не перед людьми»⁴⁷⁰. Казалось бы, Цветаева не отрицает Божий суд, но завершает все судом Слова. Тем самым слово вновь становится важнее всего, даже Божьего суда: «Только с таких, как я, на Страшном суде совести и спросится. Но есть Страшный суд слова – на нем я чиста»⁴⁷¹. Так, человек подвластен Божественному суду, в то время как поэт и творец, будучи охвачены стихией, – лишь суду слова. Слово, поэт и язык – символы веры Цветаевой.

Несмотря на главную цель трактата – разъяснить собственные творческие стратегии, М. И. Цветаева стремится к объединению с другими: «Самое замечательное, что мы все эти стихи любим, никто – не судим. Скажи кто-нибудь из нас (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) это – в жизни, или лучше сделай (подожги дом, например, взорви мост), мы все очнемся и закричим: – преступление!»⁴⁷²

Особенно важно в лингводицее то, что автор объединяет себя с равным себе – с Творцом: «Состояние творчества есть состояние сновидения, когда *ты* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) вдруг, повинуясь неизвестной необходимости, поджигаешь дом или сталкиваешь с горы приятеля. *Твой* ли это поступок? Явно – твой (спишь, спишь ведь *ты!*). *Твой* – на полной свободе, поступок *тебя* без совести, *тебя* – природы»⁴⁷³.

Важна для понимания лингводицеи М. Цветаевой специфика и трансформация именной парадигмы. Цветаевский текст буквально пропитан именами писателей: Ахматова, Байрон, Блок, Гёте, Гоголь, Маяковский, Пастернак, Пушкин, Толстой. Более того, литературные персонажи (Вертер, Пугачев, Вальсингам и другие) становятся в одну линию с их авторами. Писатель и его герой сосуществуют вместе, поскольку именно литературный герой позволяет творцу спастись от самого себя: «*Пушкин*, создавший *Вальсингама*, *Пугачева*, *Мазену*, *Петра* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) – изнутри создавший,

⁴⁷⁰ Там же. С. 50.

⁴⁷¹ Там же. С. 52.

⁴⁷² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 26.

⁴⁷³ Там же. С. 44.

не создавший, а извергший...»⁴⁷⁴; «Больше скажу: подсуден и осужден Гёте, как художник, был бы именно в случае умерщвления в себе Вертера в целях сохранения человеческих жизней (исполнения заповеди: не убий)»⁴⁷⁵. Еще один писатель, появляющийся в тексте, – Толстой, его имя возникает и в подзаголовке («Поход Толстого»). М. Цветаева пишет: «Все это не в укор *Толстому* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*), а в укор нам, рабам искусства. *Толстой* бы душу отдал, чтобы слушали не *Толстого*, а правду»⁴⁷⁶.

В тексте встречается два сокращения – З. Г. (Зинаида Гиппиус) и Борис: «А наивная моралистка *З. Г.* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) потом долго прикидывала, дать или нет *Блоку* руку, пока *Блок* терпеливо ждал»⁴⁷⁷; «Слава *Пастернаку* (человеческой совести *Бориса*) за матросов и слава морю, слава дару – за море, то ненасытное море, которому всех наших глоток мало и которое нас со всеми нашими повестями и совестями – всегда покроет»⁴⁷⁸. Так, сокращение «З. Г.» иллюстрирует дистанцированность Цветаевой от З. Гиппиус, в то время как «Борис» подчеркивает особое личное отношение к Пастернаку, поскольку часто встречается в письмах: «Борис! Я бы хотела еще раз родиться, чтобы *всее!* <подчеркнуто дважды> (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) сказать»⁴⁷⁹.

Итак, основополагающие понятия, к которым относятся «поэт», «искусство», «совесть», «чума», образуют систему художественного мировидения поэта. Кроме того, ими обусловлено появление параллелей: совесть – добро, чума – зло, автор – герой.

Подведем некоторые итоги. В прозе поэта существенны два варианта апологии: «подлинная» апология, реализующаяся как жанр, и «скрытая самоапология», характеризующаяся преимущественно наличием интенции защиты.

⁴⁷⁴ Там же. С. 29.

⁴⁷⁵ Там же. С. 31.

⁴⁷⁶ Там же. С. 31.

⁴⁷⁷ Там же. С. 33.

⁴⁷⁸ Там же. С. 51.

⁴⁷⁹ Цветаева М. И. Письма 1924–1927. Сост., подгот. текста Л. А. Мнухина. М., 2013. С. 679.

Апология как жанр творчества М. И. Цветаевой характеризуется несколькими основополагающими приемами. Первый – частотность именных парадигм и имен собственных как способ доказать и аргументировать не столько свои авторские стратегии, сколько величие и своеобразие другого поэта. В то же время сознательно сконструированные литературные параллели позволяют выстроить ряд «своих» поэтов и гениев, которые помогают понять и защитить себя. Второй главный для цветаевской апологии прием – это цитирование чужого текста с частотными авторскими ремарками, которое может быть неоднозначным. Так, с одной стороны, оно может возвеличивать и даже гиперболизировать роль выбранного автором субъекта: Волконский, Гёте, Гронский, Жуковский, с другой – принижать, как это происходит с Цуриковым. Немаловажно и осознанное дистанцирование самой М. Цветаевой (о чем свидетельствует отсутствие или минимальное использование личных местоимений «я» / «мой»), характеризующее, к примеру, апологию ребенка. Здесь же отметим и появление категории «читатель», с которой поэт идентифицирует в том числе и себя, таким образом вновь отмечая величие и своеобразие тех писателей, о которых пишет. Особо показательны апология учителя (С. Волконский) и апология эмигранта (Н. Гронский).

Систематизируем приемы, характерные для «скрытой самоапологии» или апологии как интенции. Здесь следует помнить, что, несмотря на использование схожих приемов, в частности, конструирование литературных параллелей, Цветаева, прежде всего, стремится к апологии самой себя. Текст выступает как «самозащитительная речь», автор встраивает себя в ряд определенных поэтов. Апология поэта есть не что иное, как самопрезентация Цветаевой путем другого. Другой поэт необходим цветаевской апологии как инструмент самопрезентации, о чем свидетельствует частотность использования личных местоимений «я» / «мой», тенденция к объединению, подчеркивающая сходство авторских установок. Литературные параллели встречаются и здесь, но выполняют совершенно другую функцию. Если в апологии как жанре литературные цепочки это аргументация, то в апологии как интенции это способ встроить себя в

литературную парадигму значимых для поэта авторов. Так, в статье «Поэты с историей и поэты без истории» возникает два поэтических голоса, что противоречит апологии как жанру. В статье «Эпос и лирика современной России» само сопоставление В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака есть скорее «цветаевское высказывание» или презентация своей самобытности. Не случайны здесь и защита Маяковского в обстоятельствах, тому препятствующих, и имена собственные, служащие способом самопознания, и указание на тип личных взаимоотношений между поэтами. В случае со статьей «Поэт о критике» субъективность автора позволяет говорить о том, что Цветаева в первую очередь защищает себя. Этим объясняется частотность употреблений личного местоимения «я», которое появляется даже в подзаголовках. В статье «Мой ответ Осипу Мандельштаму», несмотря на использование приемов и структур, свойственных цветаевской апологии, притяжательное местоимение «мой» заявлено уже в самом заголовке. Поэтическое равенство с Мандельштамом наравне с осуждением Мандельштама-прозаика не просто указывают на апологию самой себя, но передают цветаевскую убежденность в равенстве поэтического и прозаического. Возникают особые антиномии, такие как: поэт – время, поэт – эпоха, поэт – критик, где поэт – это Марина Цветаева. Возникает общетворческое «я»: в частности, в статье «Поэты с историей и поэты без истории» М. Цветаева-поэт отделяет себя от обывателя, носителя обыденного сознания, принадлежащего к временному, то есть к земному и конечному миру.

Феномен лингводицеи в его соотношении с апологией поэзии свидетельствует о том, что Марина Цветаева, с одной стороны, пытается дистанцироваться и говорит о поэзии как волшебстве, силе, возвышающейся над поэтом и его субъективностью, с другой – стремится к объединению с другими поэтами и выстраивает принципы самотождества. Осуществляется принципиальное для Цветаевой разделение на «подлинное» и «неподлинное, где «неподлинный» – это чужой или неспособный к слуху, лишенный дара, а принципиально иное (цветаевское) понимание совести выводит к важнейшей антиномии (Т)творец – Бог.

Для поэтической идентичности Цветаевой оказывается значимо обращение к творчеству других авторов. Кроме того, Цветаева не только поэт, но и прозаик, для нее важна соразмерность той и другой ипостаси, их цельность и взаимодействие. Если в автобиографической прозе Марина Цветаева сосредотачивается на семейном окружении и обстоятельствах жизни с целью «сохранить» очаг, обусловивший ее поэтическое становление, – другими словами, она выбирает те события, которые в Цветаевой-ребенке взрастили поэта, – то в литературно-критических статьях, обращенных к другим писателям, нам явлена абсолютно сформированная поэтическая и творческая идентичность. Непоколебимость авторских установок, существенно отличающихся от традиционных, позволяет М. И. Цветаевой судить, сравнивать и даже осуждать других.

Глава 3. Самоидентификация М. Цветаевой в контексте личностного этического сценария (дневниковая и художественная проза)

3.1. Дневник как публичная самопрезентация

Дневниковая проза, как и собственно проза поэта также оказываются жанрово неоднозначны. Основной временной промежуток, в который создавались произведения, – это период с 1919 по 1920 гг., за исключением «Повести о Сонечке» (1937/38 г.). Вот как характеризует это время А. Саакянц: «Однако плащ Романтики уже не может защитить от тисков беспощадной реальности. Осень и зима девятнадцатого – двадцатого в жизни Цветаевой – самые тяжкие. Это – реальность начавшегося голода, надвигающихся холодов и полное отсутствие – с марта девятнадцатого вплоть до июля двадцать первого – вестей о муже, проделывавшем с Добровольческой армией многомесячный обреченный поход с юга на Москву, а затем, в октябре – ноябре девятнадцатого, бежавшем с остатками армии в Крым»⁴⁸⁰.

Дневниковая проза Марины Цветаевой анализировалась как с литературоведческой, так и с лингвистической точки зрения многими исследователями. Ключевыми литературоведческими работами стали статья Е. В. Канищевой «Поэтика прозы М. Цветаевой»⁴⁸¹, книга И. В. Кудровой «Путь Комет. Жизнь Марины Цветаевой»⁴⁸², основополагающий труд А. А. Саакянц «Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс»⁴⁸³ и работа И. Д. Шевеленко «Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи»⁴⁸⁴. Отдельного упоминания заслуживает лингвистическая работа С. А. Ахмадеевой «Особенности и принципы организации дневниковых текстов Марины Цветаевой как основа их стилистического анализа»⁴⁸⁵, а также

⁴⁸⁰ Саакянц А. А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. М., 2002. С. 192.

⁴⁸¹ Канищева Е. В. Поэтика прозы М. Цветаевой // Пушкинские чтения. Выпуск № XIX. СПб., 2014. С. 185 – 194.

⁴⁸² Кудрова И. В. Путь Комет. Жизнь Марины Цветаевой. М., 2002.

⁴⁸³ Саакянц А. А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. М., 2002.

⁴⁸⁴ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

⁴⁸⁵ Ахмадеева С. А. Особенности и принципы организации дневниковых текстов Марины Цветаевой как основа их стилистического анализа // Язык. Словесность. Культура. 2015. № 4 – 5. С. 9 – 36.

статья Е. Г. Иващенко и Е. И. Андреевой «Дневниковая проза Марины Цветаевой»⁴⁸⁶.

В своих дневниках и записных книжках М. И. Цветаева стремится зафиксировать окружающую ее действительность, в особенности быт и условия, в которых ей пришлось жить. Л. Н. Летагин так определяет главные характеристики цветаевской дневниковой прозы: «Избирательность – основа самоопределения жанра. Отбор фактов – условие построения целостного образа дня в пределах конкретного текста. Его показательными особенностями выступают как желательная степень полноты отражения действительности, так и сам ракурс видения/воспроизведения реальности – способ запечатления подробностей»⁴⁸⁷. С одной стороны, по замечанию А. Саакянц, «плащ Романтики» уже не может защитить поэта от событий реальности и условий быта, с другой – Цветаева сама признается в невозможности достоверно и полноценно описать происходящее. В связи с этим вспоминает о В. Розанове: «Есть ли сейчас в России – Розанов умер – настоящий созерцатель и наблюдатель, который мог бы написать настоящую книгу о голоде: человек, который хочет есть – человек, который хочет курить – человек, которому холодно – о человеке, у которого есть и который не дает, о человеке, у которого нет и который дает, о прежних щедрых – скаредных, о прежних скупых – щедрых, и, наконец, обо мне: *поэте и женщине, одной, одной, одной – как дуб – как волк – как Бог* (курсив наш – Е. Д.) – среди всяческих чум Москвы 19-го года»⁴⁸⁸.

Женское, жизненное, творческое одиночество становится лейтмотивным состоянием в период с 1919 по 1920 г. Стремясь преодолеть это чувство, Цветаева дополняет «интимность» записей письмами, посвященными тому же кругу, что и дневники.

⁴⁸⁶ Андреева Е. И., Иващенко Е. Г. Дневниковая проза Марины Цветаевой // Вестник Амурского Государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. Благовещенск, 2011. С. 151 – 154.

⁴⁸⁷ Летагин Л. Н. Личный дневник: самосознание жанра // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 10 (56): Общественные и гуманитарные науки (философия, языкознание, литературоведение, экономика, право, история, социология, культурология). С. 62.

⁴⁸⁸ Там же.

Е. В. Богданова называет следующие черты дневника как жанра: приуроченность к какой-либо дате, отрывочность и краткость, зашифрованность или полное отсутствие имен собственных, преобладание фактов (а не рефлексия о них), отсутствие у автора намерения сделать текст публичным⁴⁸⁹. Исследователь также отмечает: «Дневники, как художественные, так и нехудожественные, призваны максимально точно отразить внутренний мир автора и передать все тонкости его манеры языкового выражения»⁴⁹⁰. Автор говорит о двух типах дневника: художественном и нехудожественном. Принципиальное различие между ними заключается в следующем: «В случае художественного дневника цель его написания вполне очевидна – будучи полноценным художественным произведением, дневник рассчитан на прочтение и ориентирован на массовую аудиторию»⁴⁹¹.

В случае с цветаевской прозой можно говорить о своеобразном переходе текста от дневникового к художественному. Дневник приобретает статус художественности, преобразуется: «Двигаясь от непосредственного внутреннего общения (с самим собой) к внелитературному тексту и, наконец, будучи “вставлен в рамку”, приобретая эстетический момент, дневник превращается в литературу. Сверх-приватный дневниковый текст становится публичным, который и не есть уже дневник»⁴⁹².

Исследователь Е. М. Криволапова, анализируя прозу В. Розанова⁴⁹³, также выделяет особые критерии дневниковой прозы: документальность, интимность, наличие особых графических примет (курсив, кавычки, скобки, выделение шрифтом) и стремление к хронологии. В конечном счете исследователь говорит о невозможности определения прозы В. Розанова как дневниковой. Думается, что подобные заключения могут быть сделаны и по отношению к цветаевским дневникам. Зачастую поэт использует «инструментарий» дневниковой прозы

⁴⁸⁹ Богданова Е. В. Языковые особенности жанра дневника // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2008. № 1 (1). Ч. I. С. 28.

⁴⁹⁰ Там же. С. 29.

⁴⁹¹ Там же.

⁴⁹² Пигров К. С. Творчество и личный дневник // Вопросы философии. 2011. № 2. С. 38.

⁴⁹³ См.: Криволапова Е. М. Признаки «дневниковости» в произведениях В. Розанова «Опавшие листья» и «Уединенное» // Вестник Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. 2012. № 4. Т. 1. С. 22–29.

художественных и литературно-критических работах – достаточно упомянуть столь любимые автором скобки и различные варианты выделения особо значимых слов, прежде всего местоимений, в тексте.

М. И. Цветаева сохраняет традиционные характеристики дневника: лаконичность, афористичность в выражении мыслей, избирательность в выборе объекта или субъекта повествования, указание на точное время и место, наличие сокращений, понятных только автору. Тем не менее большая часть этой прозы опубликована при жизни автора. Работая над дневником, Цветаева рассчитывала на публичность.

Рассмотрим, какие приемы использует М. Цветаева, создавая «собственную» дневниковую прозу, функционирующую отлично от традиционной. На основании теоретических работ, посвященных дневнику как типу текста цветаевского дневника, определим «традиционные» для жанра черты, которые осуществляют «вписывание в память жанра». К таким характерным особенностям относится, во-первых, датировка тех или иных дневниковых записей, фиксация значимых для поэта дат: «Пишу на своем чердаке – кажется 10 ноября – с тех пор, как все живут по-новому, не знаю чисел» («Чердачное»)⁴⁹⁴; «С марта месяца ничего не знаю о С<ереже>, в последний раз видела его 18-го января 1918 года, как и где – когда-нибудь скажу, сейчас духу не хватает» («Чердачное»)⁴⁹⁵. Во многих работах анализируется синхронное отражение действительности и отсутствие ретроспекции внутри дневника: «Исторический кругозор дневника ограничен горизонтом настоящего, тогда как глубина историзма мемуаров измеряется соотношением их с прошлым»⁴⁹⁶.

Во-вторых, важной дневниковой чертой является цитирование и воссоздание диалогов поэта с другими. Цветаева стремится запечатлеть чужой текст (рассказ няньки, рассказ незнакомой женщины тридцати шести лет, отсылки к письмам), что типично для дневниковой прозы. Дневниковая проза являет собой

⁴⁹⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 122.

⁴⁹⁵ Там же.

⁴⁹⁶ Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра. Гродно, 2002. С. 19–20.

многообразие голосов, окружающих поэта и наполняющих действительность, на что обратили внимание Е. И. Андреева и Е. Г. Иващенко: «Становится очевидным, что дневниковую прозу Цветаевой отличает полифонизм, не свойственный другим прозаическим жанровым образованиям автора, базирующимся на поэтическом монологизме»⁴⁹⁷. В определенный момент главными собеседниками автора становятся Павел Антокольский и дочь Ариадна.

К типичным чертам дневника относится, в-третьих, автокоммуникативность: «...дневники можно рассматривать также как письма к самому себе»⁴⁹⁸. Стоит отметить и другие характеристики: отсутствие единого замысла, фрагментарность и несвязный тип повествования.

Уникальность цветаевского дневника заключается в том, что автор «манифестирует» себя и свои представления о действительности, напрямую обращаясь к виртуальному читателю. Это несколько противоречит самому жанру дневника как разговору исключительно с самим собой, т. е. как воплощению указанной выше черты автокоммуникативности. Пример – дневниковая запись «О благодарности»: «Меня не купишь. В этом вся суть. Меня можно купить только сущностью. (То есть – сущность мою!) Хлебом вы купите лицемерие, лжеусердие, любезность, – всю мою пену... если не накипь. Купить – откупиться. От меня не откупишься»⁴⁹⁹. Имплицитное присутствие читателя прослеживается в стремлении автора к тематическому обозначению дневниковых записей: «О любви», «О благодарности», «О Германии». Кроме того, поэт сразу же дает название подглав и заголовки еще внутри дневника, что обычно характерно лишь при публикации текста и свидетельствует не только о возможности прижизненной публикации дневниковых записей, но и о стремлении самой Цветаевой высказаться.

⁴⁹⁷ Андреева Е. И., Иващенко Е. Г. Дневниковая проза Марины Цветаевой // Вестник Амур. гос. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. Благовещенск, 2011. С. 154.

⁴⁹⁸ Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра. Гродно, 2002. С. 19–20.

⁴⁹⁹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 97.

Отметим и афористичность высказываний поэта, которая отличается от фрагментарности: «Душа есть долг. Долг души – полет»⁵⁰⁰; «Сейчас все кончается, потому что ничто не чинится: вещи, как люди, и люди, как любовь» («Отрывки из книги “Земные приметы”»)⁵⁰¹. Подобная афористичность – редкое явление среди дневниковой прозы. Создается ощущение, что Цветаева сознательно стремится к постулированию, к выявлению главного, но не только для самой себя, а для предполагаемого собеседника или читателя.

Функцию «понятности для другого» выполняют и разделительные черточки внутри текста, распределяющие информацию на тематические блоки. Е. В. Федорова отмечает: «М. Цветаева делит текст на части графическими знаками либо пропусками одной строки, подчеркивая таким образом смену временных промежутков, субъектов и объектов речи»⁵⁰².

Примечательно стремление М. И. Цветаевой к отображению внешней жизни. Это нельзя назвать типичной характеристикой жанра, поскольку писатели (и особенно поэты), к примеру, А. А. Блок и Б. Ю. Поплавский, концентрировались в своих дневниках не на внешних событиях, а почти исключительно на внутренних переживаниях. Е. И. Андреева и Е. Г. Иващенко отмечают: «Но если в лирике объектом изображения был внутренний мир лирической героини, то в дневниковой прозе целью писателя стало запечатление эпохи перемен, отсюда внимание к внешним обстоятельствам: бытовым подробностям, происходящим событиям, случайно встреченным людям и их речевой манере. Очевидна установка автора на объективность, тогда как в зрелой прозе субъективность видения мира станет превалирующим показателем»⁵⁰³.

Постоянная работа в дневнике над определением «сущности» и «сущностного» становится важнейшим отличием цветаевской дневниковой прозы от традиционной. Цветаева не просто размышляет о сути себя и мира, она

⁵⁰⁰ Там же. С. 133.

⁵⁰¹ Там же. С. 119.

⁵⁰² Федорова Е. В. Особенности композиционного ритма в прозе М. Цветаевой // Вестник ЮУрГУ. 2012. № 2. Сер. «Лингвистика», вып. 14. С. 115.

⁵⁰³ Андреева Е. И., Иващенко Е. Г. Дневниковая проза Марины Цветаевой // Вестник Амур. гос. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. Благовещенск, 2011. С. 154.

стремится показать воплощение сущности. Именно соотношение «сущность» / «воплощение» обеспечивает один из важнейших психологических сюжетов дневниковой прозы.

Дневник выступает не просто как форма фиксации действительности, но и как необходимость фиксации мысли. Главным посылом становится не сублимация и желание излить собственные эмоции и представления, а рефлексия. И в рамках дневника М. Цветаева остается поэтом и философом.

Однозначно отделить дневниковую прозу Цветаевой от художественной оказывается почти невозможно, но можно говорить о существовании особых смыслов именно в дневниковой прозе. Художественная проза раскрывается сквозь призму антиномии «истинное» – «ложное» (что будет исследовано в дальнейшем); для дневниковой же определяющим становится соотношение «сущность» – «воплощение», о котором М. Цветаева пишет сама в очерке «Чердачное»: «Музыка – понятие, голос – воплощение»⁵⁰⁴. Само воплощение может быть духовным, телесным или кровным.

Обратимся к отрывку «О любви», впервые напечатанному в берлинской газете «Дни» в 1925 г.⁵⁰⁵ Сама дневниковая запись, датированная 1917 г., сосредоточена преимущественно на цветаевском понимании любви, во многом характеризующем поэта: «Каждый раз, когда узнаю, что человек меня любит – удивляюсь, не любит – удивляюсь, но больше всего удивляюсь, когда человек ко мне равнодушен»⁵⁰⁶; «В моих чувствах, как в детских, нет степеней»⁵⁰⁷. Равнодушие другого для Цветаевой невозможно, неприемлемо, поскольку зачастую именно «другой» становится способом авторской рефлексии, способом увидеть и воплотить себя.

Отдельного внимания заслуживают вставки из рассказов няньки поэта: «А собой хорош, как демон: волоса кучерявые, брови ровные, глаза синие... – Пятый

⁵⁰⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 126.

⁵⁰⁵ Там же. С. 254.

⁵⁰⁶ Там же. С. 65.

⁵⁰⁷ Там же. С. 66.

год пропадает!»⁵⁰⁸ Особенно интересен факт появления образа смерти, излюбленной цветаевской дихотомии «живой» – «мертвый», непосредственно связанной с понятием любви: «Мы почти никогда не оставались одни, но когда это случалось, он мне говорил только одно слово: “Живите! Живите!” – И никогда не целовал руки»⁵⁰⁹ (из рассказа незнакомой женщины); «И была промеж них такая игра. Он ей поет – ее аккурат Марусей звали – “Маруся ты, Маруся, закрой свои глаза”, а она на постелю ляжет, простынею себя накроет – как есть покойница»⁵¹⁰ (из рассказа няньки); «“Во имя свое” любовь через жизнь, “во имя твое” – через смерть»⁵¹¹.

Примечательно, что отрывок, в основе своей заявленный как разговор о любви, отсылает к образу демона (дьявола), в особенности в ночном диалоге Цветаевой с П. Антокольским: «И знаете, как это будет? Женщина полюбит Дьявола, а ее полюбит мужчина. Он придет к ней и скажет: – “Ты его любишь, неужели тебе его не жаль? Ведь ему плохо, верни его к Богу”. – И она вернет...»⁵¹²; «Нет, она (здесь и далее курсив Цветаевой. – Е. Д.) не разлюбит. Она ее разлюбит, потому что теперь у него Бог, она ему больше не нужна. Не разлюбит, но бросится к тому»⁵¹³. Итак, женщина оказывается предназначена дьяволу, а мужчина – Богу. В письме, обращенном к Ю. А. Завадскому, Цветаева дает Лозэну следующую характеристику: «Так: денди, демон, баловень, архангел с трубой – он все, что вам угодно, только в тысячу раз пуще, чем хотели вы»⁵¹⁴.

Любовь, будучи для М. И. Цветаевой общим понятием, имеет два типа воплощения: духовное и телесное. Под истинной любовью автор подразумевает любовь как нечто незримое, духовное и неделимое: «Я не любовная героиня, я никогда не уйду в любовника, всегда – в любовь»⁵¹⁵; «Я – я: и волосы – я, и мужская рука моя с квадратными пальцами – я, и горбатый нос мой – я. И точнее:

⁵⁰⁸ Там же.

⁵⁰⁹ Там же. С. 67.

⁵¹⁰ Там же.

⁵¹¹ Там же. С. 68.

⁵¹² Там же. С. 70.

⁵¹³ Там же. С. 71.

⁵¹⁴ Там же. С. 75.

⁵¹⁵ Там же. С. 72.

ни волосы не я, не рука, ни нос: я – я: *незримое* (курсив наш – *Е. Д.*)»⁵¹⁶. Может, именно поэтому в тексте появляются «демон» и «смерть» – категории неспособные, по Цветаевой, убить или истребить подлинную любовь. Понимание любви как категории незримой и неделимой объясняет невозможность словесной дефиниции для другого. Для автора важна сама по себе любовь: «“Возлюбленный” – театрально, “любовник” – откровенно, “друг” – неопределенно. Нелюбовная страна»⁵¹⁷; «Как музыкант – меньше музыки! И как любовник – меньше любви!»⁵¹⁸; «(NB! “Любовник” и здесь и впредь как средневековое обширное “*amant*”. Минуя просторечие, возвращаю ему первичный смысл. Любовник: тот, кто любит, тот, через кого явлена любовь, провод стихии Любви. Может быть, в одной постели, а может быть – за тысячу верст. – Любовь не как “связь”, а как стихия)⁵¹⁹. Это объясняет и возможность любви к двум: «Для того, чтобы одновременная моя любовь к двум лицам была любовью, необходимо, чтобы одно из этих лиц родилось на сто лет раньше меня, или вовсе не рождалось (портрет, поэма)»⁵²⁰.

Телесная, земная любовь равняется материальному, внешне воплощенному, а значит, незначительному: «Говорить о внешности в *моих* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) случаях – неразумно: дело так явно, и настолько – не в ней! – “Как она Вам нравится внешне?” – А *хочет* ли она внешне нравиться? Да я просто права на это не даю, – на такую оценку!»⁵²¹ Внешность никогда не была значима для М. И. Цветаевой, потому и не важна при разговоре о подлинной любви.

Семья, материнское и отцовское начало крайне важны для цветаевской концепции любви. Восприятие любви как символа жизни закономерно, ибо именно любовь рождает семью и имеет продолжение: «Семья... Да, скучно, да, скудно, да, сердце не бьется... Не лучше ли: друг, любовник? Но, поссорившись с братом я все-таки вправе сказать: “Ты должен мне помочь, потому что ты мой

⁵¹⁶ Там же. С. 74.

⁵¹⁷ Там же. С. 65.

⁵¹⁸ Там же. С. 64.

⁵¹⁹ Там же. С. 69–70.

⁵²⁰ Там же. С. 64.

⁵²¹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 74.

брат... (сын, отец...)» А любовнику этого не скажешь – ни за что – язык отрежешь. В крови гнездящееся *право интонации* (курсив Цветаевой. – Е. Д.)»⁵²². Кровное родство, семья, по Цветаевой, выступают земным, телесным воплощением любви: «Родство по крови грубо и прочно, родство по избранию – тонко. Где тонко, там и рвется»⁵²³.

Антиномия «мужское» – «женское» также оказывается тесно связана с семьей. В частности, мужское связано здесь с Павлом Антокольским; соответственно, женское реализуется самой Мариной Цветаевой: «Я: – Два отношения к миру: любовное, материнское. Антокольский: – И у нас два: любовное, сыновнее. А отцовского – нет. Я: – Отцовства, вообще, нет. Есть материнство: – Мария – Мать – большое М»⁵²⁴. Тема материнства принципиальна для поэта, она появляется и в лирике (в особенности, раннего периода), и в художественной прозе («Письмо к Амазонке»), и в апологии («Поэт-альпинист»). Тот факт, что материнская любовь являет собой любовь абсолютную (независимую от всего, цельную, вечную), часто побуждает Цветаеву видеть в объекте своей любви ребенка, мальчика.

Заканчивается очерк письмом о Лозэне, где кратко рассказывается о «своей последней любви»⁵²⁵. Вновь упоминается сыновнее, не отцовское: «Есть, однако, у этого невиннейшего и неуязвимейшего из преступников одно уязвимое место: безумная – только никогда не сойдет с ума! – любовь к няне»⁵²⁶. Образ няни, образ матери – это и есть неделимая, незримая, духовная любовь.

Из всех представленных дневниковых записей «Чердачное», пожалуй, более всего соответствует канонам дневниковой прозы и датируется 1919/1920 гг. Отметим основные характеристики, позволяющие сделать подобное заключение.

Поэт крайне подробно пересказывает собственный день, свои действия, обстановку комнаты, маршруты перемещения, точное время, в которое то или иное действие совершалось: «Мой день: встаю – верхнее окно еле сереет – холод

⁵²² Там же. С. 73.

⁵²³ Там же. С. 74.

⁵²⁴ Там же. С. 71.

⁵²⁵ Там же. С. 74.

⁵²⁶ Там же. С. 75.

– лужи – пыль от пилы – ведра – кувшины – тряпки – везде детские платья и рубашки. Пилю. Топлю. Мою в ледяной воде картошку, которую варю в самоваре»⁵²⁷; «Маршрут: в детский сад (Молчановка, 34) занести посуду, – Старо-Конюшенным на Пречистенку (за усиленным), оттуда в Пражскую столовую (на карточку от сапожников), из Пражской (советской) к бывшему Генералову – не дают ли хлеб – оттуда опять в детский сад, за обедом, – оттуда – по черной лестнице, обвешенная кувшинами, судками и жестянками – ни пальца свободного! И еще ужас: не вывалилась ли из корзиночки сумка с карточками?! – по черной лестнице – домой»⁵²⁸; «В 10 часов день закончен. Иногда пилю и рублю на завтра. В 11 или в 12 часов я тоже в постель. Счастлива лампочкой у самой подушки, тишиной, тетрадкой, папиросой, иногда – хлебом»⁵²⁹.

Пожалуй, главное отличие «Чердачного» – подробное описание житейских, бытовых проблем, отражающих в некоторой степени эпоху и происходившие в то время процессы: «Муки нет, хлеба нет, под письменным столом фунтов 12 картофеля, остаток от пуда, “одолженного” соседями – весь запас!»⁵³⁰; «19-ый год, в быту, меня ничему не научил: ни бережению, ни воздержанию»⁵³¹; «Милый 19-ый год, это ты научил меня этому воплю! Раньше, когда у всех все было, я и то ухитрялась давать, а сейчас, когда ни у кого ничего нет, я ничего не могу дать, кроме души – улыбки – иногда полена дров (от легкомыслия!) – а этого мало»⁵³².

С одной стороны, видна крайняя сосредоточенность на тяготах быта и условиях жизни, с другой – отказ признавать быт, стремление ввысь, к духу, к нематериальному миру, в котором действуют иные законы: «А сегодня, например, я целый день ела, а могла бы целый день писать. Я совсем не хочу умереть с голоду в 19-ом году, но еще меньше хочу сделаться свиньей»⁵³³; «О, какое поле деятельности, для меня сейчас, для моей ненасытности на любовь. Ведь на эту

⁵²⁷ Там же. С. 123.

⁵²⁸ Там же. С. 124.

⁵²⁹ Там же.

⁵³⁰ Там же. С. 122.

⁵³¹ Там же. С. 129.

⁵³² Там же.

⁵³³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 128.

удочку идут все – даже самые сложные! – даже я! Я, например, сейчас определенно люблю только тех, кто мне дает – обещает и не дает – все равно! – хотя бы минуточку – искренне (а может быть и *не* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) искренно, – наплевать!) *хотел бы дать*»⁵³⁴. Умысел становится важнее, чем сам поступок.

М. И. Цветаева не скрывает имена людей, окружавших ее в то время. Напротив, она выстраивает особую цепочку имен тех, кто помогал или внутренне желал помочь. Отсюда и такое трепетное отношение к умыслу, к внутренней интенции. Так, главным собеседником становится дочь Аля, а особое место в тексте займет Бальмонт: «Бальмонт рад бы, да сам нищий. (Зайдешь, кормит и поит всегда.) Его слова: я все время чувствую угрызения совести, чувствую, что должен помочь – уже помощь. Люди не знают, как я безмерно – ценю *слова* (курсив наш – *Е. Д.*)! (Лучше денег, ибо могу платить той же монетой!)»⁵³⁵ В то время, когда для большинства главным было дело, поступок, помощь, Цветаева выше всего ставит слово и умысел. Само желание помочь приравнивается к душе. Согласно М. Цветаевой – в особенности если вспомнить очерк «О благодарности» – только душой можно заплатить за душу, поскольку это становится самым важным для поэта. Материальная помощь, будь то деньги, одежда или еда, может быть как истинной, так и ложной: «Г<оспо>жа Г<ольд>ман, соседка снизу, от времени до времени присылает детям супу и сегодня насильно одолжила мне третью тысячу. У самой трое детей»⁵³⁶. Не случайно Цветаева упоминает о том, что Гольдман помогает ей тайком от мужа – этот факт лишний раз подчеркивает, как и в случае с Бальмонтом, искренность и чистоту намерений дающего.

Послереволюционное время хаоса, голода и ужаса неизбежно подводит к разговору об отдаче и получении, о вещественном и материальном. Так появляется очерк «О благодарности», написанный в 1919 г. и впервые опубликованный в журнале «Благонамеренный» в 1926. Истинная благодарность, равная, согласно поэту, душе, выступает как категория духовная и может быть

⁵³⁴ Там же. С. 130.

⁵³⁵ Там же. С. 123.

⁵³⁶ Там же. С. 122.

обозначена словом «сущность». В такую благодарность-сущность входит, к примеру, понятие «умысла», позволяющее разграничить то или иное воплощение общего понятия: «Поступок не есть отношение, отношение не есть оценка, оценка (критиком, например, Блока) не есть сущность (Блок). Сущность – умысел, слышна только слухом»⁵³⁷; «Я никогда не бываю благодарной людям за поступки – *только* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) за сущности. Хлеб, данный мне, может оказаться случайностью, сон, виденный обо мне, всегда сущность»⁵³⁸. Заметим, что сон (как часть сущности) нередко освещается М. И. Цветаевой и в письмах, к примеру, письмо Марины Цветаевой Борису Пастернаку от 19 ноября 1922 г.: «Мой дорогой Пастернак! Мой любимый вид общения – потусторонний: сон: видеть во сне»⁵³⁹; «Ни то, ни другое – не по заказу: снится и пишется не когда *нам* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) хочется, а когда хочется письму – быть написанным, сну – быть увиденным»⁵⁴⁰. В. А. Швейцер также подчеркивает значимость сна для М. Цветаевой: «...всю жизнь сны имели для Цветаевой огромное значение, она часто пересказывала их даже в письмах»⁵⁴¹.

Под сущностью, вероятно, следует понимать подлинный умысел души, порыв духа, в то время как сам умысел хранит в себе все сокровенное, пробраться к которому удастся зачастую лишь сквозь сон. Так, в цикле «Провода» из книги «После России» поэт пишет: «Умыслы сгрудились в круг. // Судьбы сдвинулись: не выдать! // (Час, когда не вижу рук) // Души начинают видеть»⁵⁴². Лишь незрячий, а в особенности спящий (отношение к которому у Цветаевой особенно специфично) способен приблизиться к другому, в самом себе распознать подлинный умысел, а значит, и умысел (душу) другого. Очевидно, без обращения к последней поэтической книге М. Цветаевой «После России» полноценное прочтение и понимание таких понятий, как сущность и умысел, оказывается

⁵³⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 96.

⁵³⁸ Там же.

⁵³⁹ Цветаева М. И. Письма 1905–1923. Сост., подгот. текста Л.А. Мухина. М., 2012. С. 482.

⁵⁴⁰ Там же.

⁵⁴¹ Швейцер В. А. Марина Цветаева. 2-е изд. М., 2003. С. 98.

⁵⁴² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2: Стихотворения; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 179.

невозможным: «Чтоб вновь, как некогда, // Земля – казалась (здесь и далее курсив Цветаевой. – Е. Д.) нам. // Чтобы под веками // Свершались замыслы»⁵⁴³; «Весна наводит сон. Уснем // Хоть врозь, а все ж сдается: всё // Разрозненности сводит сон // Авось увидимся во сне»⁵⁴⁴; «Сновидеть: рай Давидов // Зреть и Ахиллов шлем // Священный, – стен не видеть! // В постель иду – затем»⁵⁴⁵; «Есть час Души, как час грозы, // Дитя, и час сей – мой»⁵⁴⁶. Сон становится для поэта особым способом общения как с другим, так и с самим собой. Абсолютная незащитность человека во сне в какой-то степени обнажает душу, вытаскивает наружу его подлинный умысел.

М. Цветаева уверена в себе: «Меня не купишь. В этом вся суть. Меня можно купить только сущностью. (То есть – сущность мою!) Хлебом вы купите лицемерие, лжеусердие, любезность, – всю мою пену... если не накипь. Купить – откупиться. От меня не откупишься»⁵⁴⁷; «Хлеб – разве я?! Стихи (случайность песенного дара) – разве это я?! Я, это под небом, одна. Отойдите и благодарите»⁵⁴⁸.

Итак, подлинная благодарность – сущность, иначе говоря – душа. И отплатить за нее можно лишь душой: «Души благодарны, но души благодарны исключительно за души. Спасибо за то, что ты есть. Все остальное – от меня к человеку и от человека ко мне – оскорбление»⁵⁴⁹. Все материальное, телесное, поверхностное (другими словами – ненужное поэту) лишь откуп от Страшного Суда, которого поэт не боится, поскольку есть самосуд и суд поэта над поэтом (то, о чем Цветаева пишет в трактате «Искусство при свете совести»): «Я знаю мать, покупающую молоко чужому (больному!) ребенку только для того, чтобы не погиб ее собственный (здоровый). Богатая мать, спасая чужого ребенка от

⁵⁴³ Там же. С. 149.

⁵⁴⁴ Там же. С. 181.

⁵⁴⁵ Там же. С. 245.

⁵⁴⁶ Там же. С. 211.

⁵⁴⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 97.

⁵⁴⁸ Там же. С. 99.

⁵⁴⁹ Там же.

смерти (достоверной), только выкупает своего у смерти возможной»⁵⁵⁰. Так, дар, идущий не от сердца, всегда равен лицемерию. Главным для Цветаевой становится не отдача и не получение, а само по себе существование: «Дать, это настолько легче, чем брать – и настолько легче, чем *быть* (курсив Цветаевой. – Е. Д.)»⁵⁵¹. Не просто «быть», то есть существовать, но быть, то есть творить.

Условия в стране, в которой находилась Марина Цветаева, не позволяли ей творить свободно. Именно поэтому эмиграция в некоторой степени была необходима поэту. Из всех стран, в которых Цветаева жила в годы эмиграции, отдельно необходимо сказать о Германии. Отвечая на анкету 1926 г., в графе «любимые страны» Цветаева пишет: «Любимые страны – древняя Греция и Германия»⁵⁵². Очерк «О Германии» написан, как и большая часть дневниковой прозы, в 1919 году и опубликован в газете «Дни» в 1925-м году в Берлине. В некотором смысле очерк можно было бы назвать «моя Германия», поскольку Цветаева во многом хронологически восстанавливает события собственной жизни, связанные непосредственно со страной. Однако нельзя рассматривать Германию как топоним или географическую координату. Буквально с первых строк Цветаева формулирует свое определение Германии: «Моя страсть, моя родина, колыбель моей души! Крепость духа, которую принято считать тюрьмой для тел!»⁵⁵³

Важной составляющей становится не пространство, как следовало бы ожидать от самого названия, а время: «Монтаж временных пластов, свидетельствующий о смене сюжетных линий, особенно ярко проявляется во фрагментах, связанных с описанием одного героя, но повествующих о разных событиях его жизни, часто расположенных не в хронологической последовательности: “<...> немец Рейнгардт Ревер умер на девятнадцатом году жизни, в Нерви, во время Карнавала. Его уже перевели на частную квартиру (в

⁵⁵⁰ Там же. С. 101.

⁵⁵¹ Там же. С. 210.

⁵⁵² Там же.

⁵⁵³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 231.

пансионе нельзя умирать), в верхнюю комнату высокого мрачного дома” (“О Германии”))⁵⁵⁴.

Возникают два воплощения «родины». Первое – духовное, привязанное к духу, кровное, то есть Россия. Духовным это воплощение становится во многом благодаря языку. М. И. Цветаева пишет на русском языке и в анкете 1925 г. отвечает: «О возвращении в современную Россию думаю с ужасом и при существующих условиях, конечно, не вернусь. Говорят, русскому писателю нельзя писать вне России... Не думаю. Я по стихам и всей душой своей – глубоко русская, поэтому мне нестрашно быть вне России»⁵⁵⁵; «Я Россию в себе ношу, в крови своей. И если надо, – и десять лет здесь проживу и все же русской останусь...»⁵⁵⁶; «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию – может бояться лишь тот, кто мыслит Россию вне себя. В ком она внутри, – тот потеряет ее лишь вместе с жизнью»⁵⁵⁷. Россия выступает для поэта как кровная родина, родина духа, живущая внутри, как та родина, которую не выбирают.

Второе воплощение родины – это Германия, причем Германия матери и детства, в какой-то степени «избранная или личная» родина: «От матери я унаследовала Музыку, Романтизм и Германию. Просто – Музыку. Всю себя. Музыку я определенно чувствую Германией (как любовь – Францией, тоску – Россией). Есть такая страна – музыка, жители – германцы»⁵⁵⁸. Не случайно в начале текста появляется слово «колыбель», напрямую отсылающее к образу матери, который непосредственно связан с музыкой. Мария Александровна Мейн, мать Цветаевой, немка по отцу, учила детей (Марину и Асю) немецкому и русскому языкам. Сама Цветаева впервые оказалась в Германии вместе с больной чахоткой матерью, так, невольно, Германия и образ матери оказались тесно взаимосвязаны.

⁵⁵⁴ Федорова Е. В. Особенности композиционного ритма в прозе М. Цветаевой // Вестник ЮУрГУ. 2012. № 2. Сер. «Лингвистика», вып. 14. С. 116.

⁵⁵⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 208–209.

⁵⁵⁶ Там же.

⁵⁵⁷ Там же. С. 206.

⁵⁵⁸ Там же. С. 134.

В связи с разговором о Германии следует упомянуть два лирических произведения М. Цветаевой, первое из которых – стихотворение «Тоска по родине! Давно...» (1934), а второе – стихотворение «Германии» (1914). В стихотворении «Германии» Цветаева постулирует: «Германия – мое безумье! // Германия – моя любовь!»⁵⁵⁹; «Когда влюбленности до гроба // Тебе, Германия, клянусь»⁵⁶⁰; «Ну, как же я тебя отвергну, // Мой столь гонимый Vaterland»⁵⁶¹. Время создания стихов крайне неоднозначно, более того – подобная любовь к Германии может показаться провокационной и безумной. Так, 1 августа 1914 года Германия объявила России войну, а 30 января 1933 года – дата распада Веймарской республики и прихода к власти Гитлера.

А. Саакянц, анализируя стихотворение «Тоска по родине! Давно...», точно отмечает: «Тоска по родине? По родной земле? По кусту рябины на ней? Нет: погружение в свою душу, в ее истоки, в *прародину своего “я”* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*)»⁵⁶². Убедительно разворачивание смысловой глубины образа рябины: «Но эта горечь – врожденная, данная поэту в колыбель, сопровождающая его на всех дорогах жизни. Рябина – символ этого мироощущения, его овеществленность»⁵⁶³.

Главной характеристикой Германии как родины для Цветаевой становится ощущение свободы, возможность быть и творить: «Нет, любили, нет, терпели, нет, *давали быть* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*). Было мне там когда-либо кем-либо сделано замечание? Хоть косвенный взгляд один? Хоть умысел? Это страна *свободы* (курсив наш – *Е. Д.*). Утверждаю»⁵⁶⁴; «Потому что в каждом конторщике дремлет поэт. Потому что в каждом портном просыпается скрипач»⁵⁶⁵. В анкете 1925 г. поэт пишет: «Кроме того, писателю там лучше, где

⁵⁵⁹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1, кн. 1: Стихотворения / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 231.

⁵⁶⁰ Там же.

⁵⁶¹ Там же.

⁵⁶² Саакянц А. А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. М., 2002. С. 651.

⁵⁶³ Там же.

⁵⁶⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 134.

⁵⁶⁵ Там же.

ему меньше всего мешают писать (дышать)»⁵⁶⁶. Последним объясняется утверждение: «Когда меня спрашивают: кто ваш любимый поэт, я захлебываюсь, потом сразу выбрасываю десяток германских имен»⁵⁶⁷; «Каждый хочет быть первым, потому что *есть* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) первый, каждый хочет быть единым, потому что *нет* второго. Гейне ревнует меня к Платену, Платен к Гёльдерлину, Гёльдерлин к Гёте, только Гёте ни к кому не ревнует: Бог»⁵⁶⁸.

Упорядоченность действительности и быта, немецкая педантичность осмысляются М. Цветаевой сквозь дихотомию «земное» – «небесное», где предпочтение отдается небесному: «Ограничение себя *здесь* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) для безмерного владычества *там*»⁵⁶⁹; «Германия – тиски для тел и Елисейские поля – для душ. Мне, при моей безмерности, нужны тиски»⁵⁷⁰. В дневнике Цветаева фиксирует свою личную Германию, она сознательно отказывается от политики и завершает текст следующим образом: «Политика – заведомо мерзость, нечего от нее, кроме них, и ждать»⁵⁷¹; «А германская ли мерзость, российская ли – не различаю»⁵⁷².

В 1919 г. Цветаева пишет «Отрывки из книги “Земные приметы”», которые затем будут опубликованы в журнале «Воля России» в 1924 г. В 1932 г. она вместе с А. Г. Вишняком задумывает издание книги, состоящей из дневниковых записей послереволюционного времени. Именно эту книгу Цветаева хотела назвать «Земные приметы». Однако дальнейший конфликт с издателем сделал это невозможным: узнав о том, что главным условием издания является написание текста вне политики, ответила следующей инвективой: «ПОЛИТИКИ в книге нет: *есть страстная* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) правда: *пристрастная*

⁵⁶⁶ Там же. С. 207.

⁵⁶⁷ Там же. С. 137.

⁵⁶⁸ Там же. С. 138.

⁵⁶⁹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 140.

⁵⁷⁰ Там же. С. 141.

⁵⁷¹ Там же. С. 142.

⁵⁷² Там же.

правда холода, голода, гнева, *Года!* У меня младшая девочка умерла с голоду в приюте – это тоже “политика” (приют большевистский)»⁵⁷³.

В результате Цветаева «откладывает работу до лучших времен»⁵⁷⁴. Поскольку автор замыслил единую книгу, закономерно, что в отрывках можно с легкостью обнаружить следы других дневниковых записей поэта, к примеру: «Любить – видеть человека таким, каким его задумал Бог и не осуществили родители. Не любить – видеть вместо него: стол, стул»⁵⁷⁵ (сразу вспоминается дневниковый очерк «О любви», где встречается та же мысль; «(Вторая пометка: Не корректность, – чуткость на интонацию! Вопрос диктует ответ. На “ничего нет” в лучшем случае последовало бы: “Как жаль!” Дающий не спрашивает)»⁵⁷⁶. Здесь легко проследить отсылку к дневниковой записи «О благодарности». Примечательно и то, что в отрывке встречаются размышления, которые впоследствии появятся и в «Повести о Сонечке»: «По 30-му купону карточки широкого потребления выдаются гробы, и Марьюшка, старая прислуга Сонечки Голлидэй, недавно испрашивала у своей хозяйки разрешение водрузить таковой на антресоли...»⁵⁷⁷

Текст буквально пронизан мотивами и образами, которые логично встраиваются в систему произведений Цветаевой и ее представлений: «Не могу: 1) взять в руки червя, 2) не встать на защиту (прав, виноват, здесь, за сто верст, днесь, за сто лет – равно), 3) встать на защиту – свою, 4) любить совместно»⁵⁷⁸. Так, первый пункт можно связать с категоричным отказом поэта жить по меркам «земного», материального мира. Второй напрямую отсылает к жанру апологии, о котором говорилось выше. А невозможность «любить совместно» объясняет любовь поэта к эпистолярным романам (к примеру, отношения с Борисом Пастернаком, Райнером Рильке) и возможность диалога с мертвыми, что особенно ярко проявляется в мемуарной прозе 30-х годов: «Любовь для меня – любящий. И

⁵⁷³ Цветаева М. И. Девять писем / сост., пер. с французск., коммент. Ю. П. Клюкина. М., 1999. С. 143.

⁵⁷⁴ Там же. С. 145.

⁵⁷⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 103.

⁵⁷⁶ Там же. С. 110.

⁵⁷⁷ Там же. С. 117.

⁵⁷⁸ Там же. С. 112.

еще: ответно любящего я всегда чувствую третьим. Есть моя грудь – и ты. Что здесь делать другому? (действенности его?) Ответ в любви – для меня тупик. Я ищу не вздохов, а выходов»⁵⁷⁹; «Это прямой дорогой подводит нас к смерти: физической смерти любимого»⁵⁸⁰. Характерен отказ от любви взаимной, совместной, которая именуется жестко: «Ну, а взаимная любовь? (Товарообмен.)»⁵⁸¹. Смерть любимого человека становится «апофеозом любви», поскольку исчезает воплощение (сам человек) и остается лишь общее понятие (сущность) – любовь. Не просто попытка запомнить, увековечить, но и возможность полностью явить любовь.

Закономерно появление местоименной парадигмы «я» – «мой», естественной не только для самого жанра дневника, но и особенной для Цветаевой в целом: «Когда уже ничто не мое – все мое!»⁵⁸² Поэт пытается сделать все своим, начиная с объекта любви и заканчивая пространством и временем, при этом важно отметить, что физически и материально сам объект может не быть или же оказаться забытым: «Когда я уезжаю из города, мне кажется, что он кончается, перестает быть»⁵⁸³; «Когда я уйду от человека, мне кажется, что он кончается, перестает быть»⁵⁸⁴; «(То есть: он действительно есть, вне моих глаз есть, не я его выдумала?)»⁵⁸⁵. Тут поясняет сразу сама М. Цветаева, существует два случая: «Первый: Сильно ожитые (оживленные? выжатые?) мною люди и города пропадают безвозвратно: как проваливаются»⁵⁸⁶; «Города и люди же, лишь беглым игралищем мне служившие – застывают: на том самом месте, на том самом жесте»⁵⁸⁷. Очевидно, что вне М. Цветаевой места и времени быть не может. Важнее не реальное пространство и время, а субъективное, существующее в сознании творца.

⁵⁷⁹ Там же. С. 114.

⁵⁸⁰ Там же.

⁵⁸¹ Там же.

⁵⁸² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 114.

⁵⁸³ Там же. С. 104.

⁵⁸⁴ Там же.

⁵⁸⁵ Там же. С. 105.

⁵⁸⁶ Там же.

⁵⁸⁷ Там же.

Любовь оказывается тесно связана со «слухом», который может быть слухом творческим или поэтическим и слухом любовным: «Я не влюблена в себя, я влюблена в эту работу: слушание. Если бы другой так же дал мне слушать себя, как я сама даю (так же дался мне, как я сама даюсь), я бы так же слушала другого»⁵⁸⁸; «Я не думаю, я слушаю. Потом ищу воплощения в слове»⁵⁸⁹.

Пространство, эпоха, толпа – все это значимо как явления, к которым необходимо относится «вопреки», и это выношенная позиция Цветаевой: «Думаю, что болезнь толпы можно победить исключительно самоутверждением, в девятнадцатом году, напр<имер>, выкриком: “Долой большевиков!” Чтоб тебя отметили – и разорвали»⁵⁹⁰.

Итак, дневниковая проза Цветавой, с одной стороны, характеризуется типичными приемами любой дневниковой прозы (фрагментарность повествования, субъективность, стремление к датировке происходящих событий, цитирование чужой речи), с другой – оказывается опубликованной, приобретает статус публичной информации, что не свойственно дневниковой прозе в целом. С формальной точки зрения цветаевскую дневниковую прозу можно назвать традиционной. Тем не менее наличие категории «сущностного» и соотношения «сущность» – «воплощение», имплицитное присутствие читателя, тематическое обозначение записей и стремление к отображению действительности делают дневники Цветаевой особыми.

Вписывание в «память жанра» не отменяет творчески индивидуального содержания дневниковой прозы: «Дневник представляет собой изготовленное самим индивидом “зеркало микрокосма”, с помощью которого осуществляется “познание самого себя”. В инсайте дневникового текста может произойти чудо самопонимания, обретения смысла. В эксцессе письма себе о самом себе, избегая посредничества “значимых других”, индивид хочет понять, что он есть такое в горизонте всеобщего. “Качество творчества” в дневниковых записях – самой

⁵⁸⁸ Там же. С. 112.

⁵⁸⁹ Там же.

⁵⁹⁰ Там же.

высокой пробы, ибо оно завязано на предельные основания бытия»⁵⁹¹. Создавая собственное «зеркало микрокосма», М. Цветаева приветствует другого и использует любую возможность диалога, поскольку именно посредник позволяет ей выразить и обозначить себя.

Несмотря на подробные описания быта и событий окружающей действительности, романтизм и тяга к мифологизации не оставляют автора. Этим обусловлено и внимание Цветаевой к духовному – к тому, что мы можем назвать вслед за ней «сущностью», что включает понятия «умысел» и «душа». Поэт сознательно отказывается от воплощений в пользу сущности. В частности, важнее человека автору представляется любовь и состояние любви, важнее земного, реального пространства и времени – небесное или цветаевское, реальный поступок (или материальный объект) – незначительнее внутренней интенции и умысла.

3.2. Мотив истинной и ложной предназначенности в художественной прозе М. Цветаевой

«Повесть о Сонечке» была написана в 1937–1938 гг. и «имела мало общего с замыслом 1933 года. Цветаева взялась за нее вскоре после того, как узнала о смерти Софьи Евгеньевны Голлидэй»⁵⁹². Первая часть повести впервые была опубликована в журнале «Русские записки» (1938), вторая – в книге «Неизданное» (1976). Общение Софьи Евгеньевны Голлидэй и Марины Цветаевой продолжалось с конца 1918 по весну 1919 г. Именно эти встречи в Борисоглебском переулке стали сюжетной основой повести.

А. Саакянц, описывая обстоятельства создания повести, отмечает: «Весна девятнадцатого, подарившая Марине Ивановне подругу: трогательную, бесконечно талантливую и столь же не защищенную от жизни маленькую актрису. Теперь, почти двадцать лет спустя, Цветаевой кажется, что Сонечка была

⁵⁹¹ Пигров К. С. Творчество и личный дневник // Вопросы философии. 2011. № 2. С. 37.

⁵⁹² Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2015. С. 378.

чуть ли не самой сильной и нежной ее привязанностью за жизнь... Впрочем, речь ведь идет о художественном творении, о повести. О правде, преображенной в поэзию. О дружбе, любви и радости, которые люди дарили друг другу в страшные, нечеловеческие годы, когда удачей считалось раздобыть “впрок” – гроб, а особенным везеньем – если старухе достанется женский (розовый), а не мужской (голубой). Мгновенья, отданные искусству, взаимной поддержке, разговорам о любви...»⁵⁹³ Об особой роли С. Е. Голлидэй свидетельствует признание самой М. Цветаевой: «Нужно ли прибавлять, что я уже ни одного женского существа после нее не любила и уже, конечно, не полюблю, потому что люблю все меньше и меньше, весь остающийся жар бережа для тех – кого он уже не может согреть»⁵⁹⁴.

Мотив предназначенности возникает с первых страниц повести. Даже время первой встречи становится неслучайными: «Был октябрь 1917 года. *Да, тот самый* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*). Самый последний его день, то есть первый по окончании (заставы еще догромыхивали)»⁵⁹⁵; «(Но где же Сонечка? Сонечка – уже близко, уже почти за дверью, хотя по времени – еще год)»⁵⁹⁶; «(Моя точность скучна, знаю. Читателю безразличны даты, я ими врежу художественности вещи. Для меня же они насущны и даже священны, для меня каждый год и даже каждое время года тех лет 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)»⁵⁹⁷. Сонечка предназначена Цветаевой изначально, как и все действующие лица повести. Каждый герой отождествляется с определенным временем.

Не случайно в конце повести Цветаева прослеживает жизнь каждого героя: «О действующих лицах этой повести, вкратце: Павлик А. – женат, две дочери (из

⁵⁹³ Саакянц А. А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. М., 2002. С. 707.

⁵⁹⁴ Там же. С. 685.

⁵⁹⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 1: Воспоминания о современниках / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 294.

⁵⁹⁶ Там же. С. 296.

⁵⁹⁷ Там же. С. 297.

которых одна – не в память ли Сонечки? – красавица), печатается. Юрий З. – женат, сын, играет... ..Володя А. пропал без вести на Юге – тем же летом 1919 года. Ирина, певшая Галлиду, умерла в 1920 году в детском приюте»⁵⁹⁸. Темы разлуки и смерти становятся связующими в повести, что обусловлено важнейшим мотивом судьбы: «женской судьбы» – для Сонечки и неизбежности С. Голлидэй в цветаевской судьбе в целом: «Сонечка от меня ушла – в свою женскую судьбу. Ее неприход ко мне был только ее послушанием ее женскому назначению: любить мужчину – в конце концов все равно какого – и любить его одного до смерти»⁵⁹⁹; «Сонечка была *мне* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) дана – на подержание – в ладонях. В объятых. Оттого, что я ребенка подержала в руках, он не стал – мой. И руки *мои* после него так же пусты. Каждого подержанного ребенка у нас отбирает – мать. У Сонечки была мать – судьба»⁶⁰⁰; «Было великое поэтическое сослагательное: бы, единственное поэтическое владение: *бы* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*). Была – судьба. Было русское “не-судьба”»⁶⁰¹. Цветаева наделяет Голлидэй способностью к пророчеству, «знанием»: «...И Алечки моей нет... Передайте ей, когда вернется из своего Крылатского (такое название чудесное!), что я бы такую дочку хотела, такую дочку – хотя я знаю, что у меня их никогда не будет»⁶⁰².

Первое появление в тексте Сонечки Голлидэй связано для Цветаевой с мотивом огня, в него героиня и возвращается в конце повести: «Передо мною – живой *пожар* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*). Горит все, горит – вся. Горят щеки, горят губы, горят глаза, несгораемо горят в *костре* рта белые зубы, горят – точно от *пламени* вьются! – косы, две черных косы, одна на спине, другая на груди, точно одну *костром* отбросило. И взгляд из этого *пожара* – такого восхищения, такого отчаяния, такое: боюсь! такое: люблю!»⁶⁰³; «Первое, что я (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) о ней услышала, было: *костер*, последнее:

⁵⁹⁸ Там же. С. 409.

⁵⁹⁹ Там же. С. 404.

⁶⁰⁰ Там же.

⁶⁰¹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 1: Воспоминания о современниках / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 406.

⁶⁰² Там же. С. 401.

⁶⁰³ Там же. С. 298.

сожгли. Первое, что я о ней слышала, было: костер, и последнее: *костер*»⁶⁰⁴; «Но – вижу ее в огне, *не* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) вижу ее – в земле!»⁶⁰⁵

Мотив предназначенности выражается системой предметных образов, и первым таким образом становится гроб: «*Четвертым* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) действующим лицом Сонечкиной комнаты был – гроб»⁶⁰⁶; «И теперь, Марина. Он у меня в комнате. Вы над дверью полку такую глубокую видели – для чемоданов? Так, она меня – прямо-таки умолила: чтобы под ногами не мешался, а главное – чтобы ей глаз не язвил: цветом»⁶⁰⁷; «Ставлю ее, шатающуюся и одуренную темными местами, как гроб молчащую – перед огромным подпотолочным зеркалом...»⁶⁰⁸; «Сонечка, пошатнувшись, а главное ничего не видя и не понимая, ни синевы второго, ни конского каштана первого, ибо гардероб – грот, а коридор – *гроб* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*)»⁶⁰⁹. Кажется бы, согласно сюжету, гроб предназначался Марьюшке – няньке, однако к концу произведения становится очевидным, что гроб этот для Сонечки: «Но ей ужасно не хотелось в больницу, и она все время плакала и говорила: “Это ехать в *гроб*! Это – *гроб*!”»⁶¹⁰

Цветаева характеризует Сонечку с помощью предметности и категории «своего», используя местоимения «я» – «мой»: «Так она для всех и сразу и стала моей Сонечкой – такая же *моя* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*), как мои серебряные кольца и браслеты – или передник с монистами – которых никому в голову не могло прийти у меня оспаривать – за никому, кроме меня, ненужностью»⁶¹¹; «Здесь уместно будет сказать, потому что потом это встанет вживе, что я к Сонечке сразу отнеслась еще и как к любимой вещи, подарку, с тем чувством радостной собственности, которого у меня ни до, ни после к человеку не было – никогда, к любимым вещам – всегда»⁶¹²; «Но как же согласовать то чувство

⁶⁰⁴ Там же. С. 415.

⁶⁰⁵ Там же.

⁶⁰⁶ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4, кн. 1: Воспоминания о современниках / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 341.

⁶⁰⁷ Там же. С. 340.

⁶⁰⁸ Там же. С. 382.

⁶⁰⁹ Там же. С. 341.

⁶¹⁰ Там же. С. 413.

⁶¹¹ Там же. С. 303.

⁶¹² Там же.

радостной собственности, Сонечкиной, для меня вещественности и неотъемлемости, то чувства кольца на пальце – с этими отпущенными, отпустившими, отпустившимися руками? А – вот: так владев – можно было только так потерять»⁶¹³. Большая часть диалогов всегда происходит между Цветаевой и Сонечкой, поскольку, Сонечка по ходу разворачивания сюжета все больше становится зеркалом, в которое смотрится автор.

«Предназначенным» предметом становятся кораллы: «С этих кораллов началось прощание. Эти *кораллы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) уже сами были – прощание. Не дарите любимым слишком прекрасного, потому что рука подавшая и рука принявшая неминуемо расстанутся, как уже расстались – в самом жесте и дара и принятия, жесте разъединяющем, а не сводящем: рук пустых – одних и полных других – рук»⁶¹⁴; «Может быть – не подари я Сонечке *кораллов...*»⁶¹⁵

Одним из главных действующих лиц повести выступает и зеленое кресло: «Сонечка жила в кресле. Глубоком, дремучем, зеленом. В огромном зеленом кресле, окружавшем, обступавшем, обнимавшем ее, как лес. Сонечка жила в зеленом кусту кресла. Кресло стояло у окна, на Москве-реке, окруженное пустырями – просторами»⁶¹⁶; «Стоит дом. В доме – кресло. В кресле – Сонечка»⁶¹⁷; «По Сонечке в кресле видна была вся любящность ее натуры»⁶¹⁸. М. И. Цветаева и С. Е. Голлидэй объединены и особыми ориентирами в пространстве. И если зеленое кресло является действующим персонажем цветаевской комнаты, то сундук – олицетворенная деталь комнаты Голлидэй: «Вторым действующим лицом Сонечкиной комнаты был – сундук, рыжий, кожаный, еще тех времен, когда Сонечкин отец был придворным музыкантом»⁶¹⁹.

Объединение двух героинь в обоюдной предназначенности, кроме сложно выписанной драмы вещей, осуществляется и посредством местоимения «мы»: «О

⁶¹³ Там же. С. 404.

⁶¹⁴ Там же. С. 380.

⁶¹⁵ Там же.

⁶¹⁶ Там же. С. 313.

⁶¹⁷ Там же.

⁶¹⁸ Там же. С. 314.

⁶¹⁹ Там же. С. 316.

нас (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) с ней в церкви не пели и в Евангелии не писали»⁶²⁰; «Нам с Сонечкой было положено три месяца, нет! – вся Сонечка, вся трехмесячная вечность с нею уже были этим свыше – человеческого века и сердца»⁶²¹.

От вещественности и предметности Цветаева ведет читателя к взаимоотношениям героев. В повести возникают Юра З. и Павлик, но с самого начала остается неясным, кому предназначается появившийся в тексте герой: «Павлик (курсив наш – *Е. Д.*) жил где-то у Храма Христа Спасителя, и я почему-то попала к нему с черного хода, и встреча произошла на кухне»⁶²²; «Ни он, ни я ничуть не смутились кухни, нас толкнуло друг к другу через все кастрюльки и котлы – так, что мы – внутренне – звякнули, не хуже этих чанов и котлов. Встреча была вроде землетрясения. По тому, как я поняла, кто он, он понял, кто я»⁶²³; «Стали говорить *Юрий* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) и я. Говорили *Юрий* и я, *Павлик* молчал и молча глотал нас – вместе и нас – порознь – своими огромными тяжелыми жаркими глазами»⁶²⁴. Впоследствии становится очевидно, что оба героя были необходимы Цветаевой лишь как предлог, возможность охарактеризовать Сонечку: «Передо мной маленькая девочка. *Знаю* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*), что Павликина Инфанта»⁶²⁵. После появления Голлидэй Павлик и Юрий начинают играть второстепенную роль и становятся неким дополнением к Сонечке: «Я ведь всегда двоюсь, Марина, не я – двоюсь, а меня – две, двое: даже в любви к Юре: я – я, и я – еще и он, Юра: все его мысли думаю, еще не сказал – знаю (оттого и не жду ничего!), мне смешно сказать: когда я – он, мне самой лень меня любить...»⁶²⁶

Во второй части повести появляется третий мужской персонаж – Володя А., которому предопределена четкая роль: «С Володей я отводила свою мужскую

⁶²⁰ Там же. С. 404.

⁶²¹ Там же. С. 406.

⁶²² Там же. С. 295.

⁶²³ Там же.

⁶²⁴ Там же.

⁶²⁵ Там же. С. 298.

⁶²⁶ Там же. С. 308.

душу»⁶²⁷; «Сразу стала звать Володечкой, от огромной благодарности, что не влюблен, что не влюблена, что все так по-хорошему: по-надежному»⁶²⁸.

М. И. Цветаева манифестирует не любовь к мужчине, будь то Павлик или Юра З., а свою любовь к женщине, явленной Инфанте, Голлидэй, свое восхищение, поэтому неудивительно, что после отъезда Сонечки связь автора и Володи распадается: «Исчезнувшая между нами маленькая черная головка наших голов не сблизила»⁶²⁹. О второстепенности мужских персонажей свидетельствует и появление личного местоимения «вы» (изначально отдаляющего, дистанцирующего): «М. И. Это я только с вами – такой – тихий»⁶³⁰; «Вы мне напоминаете Жорж Занд – у нее тоже были дети – и она *тоже* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) писала – и ей тоже так трудно жилось – на Майорке, когда не горели печи»⁶³¹. Лишь в письмах Сонечки исходное «вы» впоследствии превращается в «мой»: «О, Марина! *Вы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) – *мое* увеличительное»⁶³²; «*Сердце мое* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*), Марина, не забывайте *меня*»⁶³³.

Мужское становится лишь отражением стереотипных ожиданий – ложной предназначенностью. До конца неясно, кто из мужских персонажей предназначался С. Е. Голлидэй, а кто М. И. Цветаевой, но это и неважно: «Сонечка в нас сидела, как в кресле – с живой спинкой, в *плетеном* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) кресле из наших сплетенных рук. Сонечка в нас лежала, как в колыбели, как Моисей в плетеной корзине на водах Нила»⁶³⁴; «После Сонечкиного отъезда я малодушно пошла собирать ее по следам»⁶³⁵; «Но нет – как по уговору – без уговору – мы с ее исчезновением между нами – отсели, он – в свой далекий угол, я – на свой далекий край, на целую добрую полуторную

⁶²⁷ Там же. С. 344.

⁶²⁸ Там же. С. 344.

⁶²⁹ Там же. С. 390.

⁶³⁰ Там же. С. 392.

⁶³¹ Там же. С. 342.

⁶³² Там же. С. 366.

⁶³³ Там же. С. 389.

⁶³⁴ Там же. С. 377.

⁶³⁵ Там же. С. 390.

Сонечкину длину друг от друга»⁶³⁶; «Я знала, что он ее по-другому любит, чем я, и она его по-другому любит, чем меня, что мы с ним на ней не споемся, что для него она – меньше, чем есть, потому что была с ним – меньше, чем есть, потому что во всем, что есть, – она была со мной, а сразу с двумя нельзя быть всем, можно только с двумя вместе, то есть втроем, как оно в нашем втроем и было, а оно – кончилось»⁶³⁷.

Героиню с героями объединяет одно – любовь, а любовь есть Сонечка, благодаря чему актуализируется не только истинная предназначенность Цветаевой и Голлидэй друг другу (лишь с Цветаевой Сонечка являет себя), но и значимость любви в целом, без нее герои становятся призрачными и исчезают.

Мотив предназначенности сопряжен, как следствие, с темой жизни и смерти, где смерть, разлука главенствуют: «Я знала (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*), что ее неприход – видимость, отсутствие – мнимость, может ли не прийти тот, кто к тебе сопутствует, как кровь в жилах, *отсутствовать* – тот, кто раньше увидит свет, чем твоя сердечная кровь?»⁶³⁸; «Я знала, что мы должны расстаться»⁶³⁹. Отсутствие, как и смерть, для М. Цветаевой являются необходимыми условиями истинной любви. Разлука была предназначена всем героям повести как обязательное условие их абсолютного присутствия для поэта. Сама Цветаева и себя относит к смерти, поскольку только так автор может уравнивать себя с ушедшими героями и вновь сделать их своими: «Моя смерть – плата за вашу жизнь»⁶⁴⁰.

Подводя предварительные итоги, отметим, что в тексте встречаются два типа предназначенности: истинная и ложная. Под ложной предназначенностью понимаются те смыслы, которые М. И. Цветаева вкладывает в предметы, связывающие ее с героями повести (как, например, гроб предназначенный Сонечке, а не Марьюшке; зеленое кресло, предназначенное не сколько Цветаевой, сколько Голлидэй).

⁶³⁶ Там же.

⁶³⁷ Там же. С. 393.

⁶³⁸ Там же. С. 403.

⁶³⁹ Там же.

⁶⁴⁰ Там же. С. 410.

Говоря о ложной предназначенности, Цветаева обращается к личным местоимениям «я» – «мой», а предметность возникает в тексте сквозь призму видения поэта. От вещественности автор идет к взаимоотношениям героев, от личных местоимений – к именам собственным. Имена собственные оказываются тесно связаны с каждым из возникающих предметов, а впоследствии иллюстрируют взаимоотношения героев с автором и друг с другом (обнажают ложную и истинную предназначенность). Наконец, объединяющее Голлидэй и Цветаеву местоимение «мы» необходимо при разговоре о таких тематических комплексах, как «смерть» и «разлука». Примечательно, что местоимение «мы» являет себя в двух ипостасях. С одной стороны, оно используется поэтом при разговоре о смерти и любви, а значит, при разговоре о Сонечке или с Сонечкой, с другой – объединяет остальных героев повести с автором, чтобы подвести к разговору о Голлидэй (к примеру, объединяющее «мы» по отношению к мужским персонажам). Мужские персонажи повести также приобретают предназначенность и, в конечном счете, оказываются необходимы для того, чтобы подчеркнуть главное – предназначение Сонечки и самой Цветаевой друг другу. Истинная предназначенность и необратимость являют себя в таких устойчивых для М. Цветаевой мотивах, как разлука, судьба и смерть.

Еще одно обращение к женщине, написанное поэтом во многом в поисках собственных ответов на вопросы, также пронизано антиномией истинного и ложного. Если «Повесть о Сонечке» касалась мотивов «судьбы» и «смерти», то в эссе «Письмо к Амазонке» ключевой становится тема любви.

Лирико-философское эссе «Письмо к Амазонке» М. Цветаева напишет осенью 1932 г. с последующей редактурой в 1934 г. При жизни поэта текст напечатан не был. Эссе обращено к писательнице Натали Клиффорд Барни, автору книги «Мысли амазонки». Впервые это произведение было опубликовано во Франции в 1979 г., на русском языке – в 1992 г. Жанровая номинация «письмо» в заголовке в данном случае выступает как прием. И. Шевеленко отмечает: «Текст, родившийся как реакция на книгу Натали Клиффорд-Барни “Мысли амазонки”, становится развернутым высказыванием Цветаевой о женской

гомосексуальности. Эта тема для нее личная, поскольку связана с собственным опытом и пониманием своего пола. В то же время она над-личная, поскольку соотнесена с модернистским пониманием пола вообще»⁶⁴¹.

В эссе Цветаева постулирует чувство двух женщин как «совершенное». А. Саакянц пишет: «...Более шестнадцати лет назад рассталась Цветаева с Софьей Парнок, но эта безрадостная история, по-видимому, ожила в ней с первозданной явью. В “Письме к Амазонке” удивительным образом повторилась “схема” давних стихов к “Подруге”. Две героини, старшая и младшая. Сначала – обольщение, затем – предчувствие разрыва и наконец – бегство младшей. Только в “Подруге” не упоминались ребенок и муж, но весь психологический ход был тот же. И не звучала ли в этой прозе Цветаевой еще и поздняя месть “подруге” за то, что та втянула ее в губительный мир смещённых, изломанных чувств, искаженной природы?»⁶⁴² Действительно, «Письмо к Амазонке» настолько личное и болезненное, что сразу же напоминает о присутствии С. Парнок в жизни Цветаевой, но полностью согласиться со столь однозначной интерпретацией отношений затруднительно. Безусловно, Цветаева признает давление природы, стихии и их мощь, однако дело здесь далеко не в мести, а скорее в вечной невозможности встречи духа и тела. Ребенок становится зеркалом душ и тел, а любовь двух женщин – лишь слиянием душ без тела.

А. Саакянц воспринимает сам текст как «казнь», однако принципиальным представляется ключевое для понимания слово «письмо». Адресат в данном случае являет собой не конкретного человека – писательницу Натали Клиффорд Барни, но женщину в целом. Так, гендерное и творческое единство позволяют Цветаевой с первых страниц объединить себя с адресатом: «Вашу книгу я прочла, Вы близки мне как все пишущие женщины. Не смущайтесь этим все: все не пишут, пишут единицы из всех»⁶⁴³; «Вы близки мне как всякое уникальное существо и, поверх всего, как всякое уникальное *женское* (курсив наш – *Е. Д.*)

⁶⁴¹ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2015. С. 365.

⁶⁴² Саакянц А. А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. М., 2002. С. 568.

⁶⁴³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 162.

существо»⁶⁴⁴; «Лакуна в Вашей книге, единственная, огромная: сознательная или нет? Впрочем, я не верю в отсутствие умысла у мыслящих существ, еще менее – у мыслящих писателей, и совсем – в отсутствие умысла у писателя – женщины»⁶⁴⁵; «Не обижайтесь на меня. Я отвечаю Амазонке, а не белому видению женщины, которое ни о чем меня не спрашивает. Не давшей мне книгу, а – написавшей ее»⁶⁴⁶. Объединение способствует возникновению местоименной парадигмы «мы / наш»: «Ребенок начинается в *нас* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) задолго до своего начала»⁶⁴⁷; «*Наши* опасения напоминают, наши страхи внушают, наши одержимости осуществляют»⁶⁴⁸.

Цветаевское восприятие любви изначально трагично: «“У любящих не бывает детей”. Да, но они гибнут. Все. Ромео и Джульетта, Тристан и Изольда, Амазонка и Ахиллес, Зигфрид и Брунгильда (эти имеющие быть любовники, разъединенно-соединенные, чье любовное разъединение оборачивается наисовершеннейшим из единений...) и многие, и многие другие... Всех песен, всех времен, всех мест. У них нет времени для будущего, которое есть ребенок, у них нет ребенка, ибо у них нет будущего, у них есть только настоящее – их любовь и смерть, безотлучно стоящая подле»⁶⁴⁹; «Любовная любовь – детство. Любящие – дети. У детей не бывает детей»⁶⁵⁰; «Нельзя *жить* (курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) любовью. Единственное, что живет после любви – это Ребенок»⁶⁵¹.

Истинная предназначенность любви сводится к исчезновению, без возможности стать будущим. Автор оказывается перед своеобразным выбором: «Что трудней: сдерживать скакуна или дать ему ходу, и коль скоро мы – тот же скакун – что из двух тяжче: сдерживаться или дать сердцу волю? Дышать или не дышать?»⁶⁵²; «И, наконец, – тот безысходный, истошный, неодолимый вопль: –

⁶⁴⁴ Там же.

⁶⁴⁵ Там же. С. 163.

⁶⁴⁶ Там же. С. 167.

⁶⁴⁷ Там же. С. 166.

⁶⁴⁸ Там же. С. 165.

⁶⁴⁹ Там же. С. 163.

⁶⁵⁰ Там же.

⁶⁵¹ Там же.

⁶⁵² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 162.

“Ребенка от тебя!” То, чему никогда не бывать. То, чего даже не вымолить»⁶⁵³; «Всё, кроме ребенка. Как на том обеде Великого Короля с дворянином: всё, кроме хлеба. Великого женского хлеба насущного»⁶⁵⁴. Истинная любовь предстает как предназначенность одной души другой, а любовь, согласно Цветаевой, есть равенство душ: «Также опускаю редкий случай души тоскующей, ищущей в любви душу и, стало быть, обреченную на женщину»⁶⁵⁵; «Это – единственная погрешность, единственная уязвимость, единственная брешь в том совершенном единстве, которое являют собой две любящие друг друга женщины. Невозможность сопротивления не искушению мужчины, а надобе ребенка»⁶⁵⁶.

В эссе «Письмо к Амазонке» мужчина воспринимается как самый простой и легкий способ обрести ребенка: «Я беру нормальный, естественный и жизненный случай юного женского существа, которое боится мужчины, идет к женщине и хочет ребенка. Существа, которое – между чужим, безразличным и даже врагом – *освободителем* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) и любимой – *подавительницей* – выбирает, в конце концов, врага»⁶⁵⁷. М. И. Цветаева использует такую отрицательную категорию, как «враг», вероятно под «вражеским» понимая не столько мужчину, сколько все внешнее, материальное, нормальное.

Любовь женщины к мужчине закономерна, но не равна предназначению. По Цветаевой мужчина не нужен женщине, главная цель жизни которой – ребенок. Материнство – насущный главный женский дар, ради которого женщина готова отказаться от истинного в угоду ложному: «Ибо Ребенок есть врожденная данность, он в нас еще до любви, до возлюбленного. Это его желание быть раскрывает наши объятия»⁶⁵⁸; «Ребенок: единственная уязвимость, рушащая все дело. Единственное, что спасает дело мужчины. И человечества»⁶⁵⁹.

⁶⁵³ Там же. С. 164.

⁶⁵⁴ Там же. С. 165.

⁶⁵⁵ Там же. С. 166.

⁶⁵⁶ Там же. С. 168.

⁶⁵⁷ Там же. С. 167.

⁶⁵⁸ Там же.

⁶⁵⁹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 168.

Возникает ощущение, что текст, который изначально задумывался как ответ Н. Клиффорд-Барни, в некоторой степени является поводом для самой Цветаевой высказать и выразить собственную боль, проследить собственную жизнь, вспомнить утраченную любовь: «Теперь я уже не молода и научилась упускать почти все – безвозвратно. Иметь все сказать – и не раскрыть уст, иметь все дать – и не раскрыть ладони»⁶⁶⁰. Как пишет Е. В. Федорова, «“Письмо к Амазонке”, например, начинается по законам эпистолярного жанра с обращения, хотя и скрытого: “Вашу книгу я прочла”. Но постепенно разговор с конкретным собеседником перерождается в размышления, в спор с самим собой, и более – в обращение к читателю, к широкому кругу людей»⁶⁶¹. Мысль о том, что перед нами скорее цветаевский монолог, чем диалог М. Цветаевой с Н. Клиффорд-Барни, подтверждается текстом: «Выслушайте меня. Вам не надо отвечать мне – только услышать. Я наношу Вам рану прямо в сердце, в сердце Вашей веры, Вашего дела, Вашего тела, Вашего сердца»⁶⁶². Здесь же отметим роль личного местоимения «вы», которое скорее равняется местоимению «ты», тм самым становится своеобразным способом уравнивать автора и адресата: «Я думаю о Вас с той поры, как увидела Вас – месяц?»⁶⁶³; «Этот вопль – разве Вам никогда не приходилось его хотя бы слышать?»⁶⁶⁴

Возникающие образы ивы и острова – маркеры боли, отчаяния и горечи, которые Цветаева носит в себе до сих пор. Как и во всей остальной цветаевской прозе, особую функцию выполняют «я» – «мой», Цветаева вновь измеряет собственными ориентирами мир вокруг, поэтому неудивительно, что именно местоимение «я» завершает текст: «Воды, ветры, горы, деревья даны нам, чтоб понять человеческую душу, сокрытую глубоко-глубоко. Когда я вижу отчаявшуюся иву, я (курсив наш – *Е. Д.*) – понимаю Сафо»⁶⁶⁵.

⁶⁶⁰ Там же. С. 162.

⁶⁶¹ Федорова Е. В. Особенности композиционного ритма в прозе М. Цветаевой // Вестник ЮУрГУ. 2012. № 2. Сер. «Лингвистика», вып. 14. С. 117.

⁶⁶² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 163.

⁶⁶³ Там же. С. 162.

⁶⁶⁴ Там же. С. 163.

⁶⁶⁵ Там же. С. 175.

Мотив предназначенности вновь с безусловностью ведет к теме смерти – разлуки как вечной невозможности встречи, невозможности быть. Смерть являет собой абсолютный дух без плоти, обнаженное сердце: «Плакучая ива! Неутешная ива! Ива – душа и облик женщины! Неутешная шея ивы. Седые волосы, ниспадающие на лицо, чтобы ничего более не видеть»⁶⁶⁶; «Остров. Вершина. Сиротство»⁶⁶⁷; «Она создает остров. Самое она – остров. Остров, с необъятной колонией душ»⁶⁶⁸; «Этот Остров – земля, которой нет, земля, которую нельзя покинуть, земля, которую должно любить, потому что обречен. Место, откуда видно все и откуда нельзя – ничего»⁶⁶⁹.

М. И. Цветаеву не волнуют социальные, моральные и иные устои. Она всегда «вопреки», а потому, отвергая не только людскую молву и осуждение, но и Бога, фактически идет против всех: «Людям нечего сказать, они погрязли в зле»⁶⁷⁰; «Бог? Раз и навсегда: Богу нечего делать в плотской любви. Его имя, приданное и противопоставленное любому любимому имени – мужскому либо женскому, – звучит кощунственно. Есть вещи несоизмеримые: Христос и плотская любовь»⁶⁷¹; «Церковь или Государство? Им нечего возразить на это, пока они гонят и благословляют тысячи юношей на убийство друг друга»⁶⁷²; «Но, что скажет, что говорит об этом природа, единственная карательница наших физических отступничеств. Природа говорит: нет. Запрещая сие в нас, она защищает самое себя, ее»⁶⁷³.

Уход подруги, отказ от истинной любви в угоду ложной, то есть сугубо телесной, равной продолжению рода влечет за собой то неисчерпаемое одиночество, в котором Цветаева видит себя саму. В некотором смысле это одиночество можно назвать гордым, не принижающим, а возвеличивающим: «Старшая! Представим ее себе. Остров. Навеки осторожная. Мать, теряющая одну

⁶⁶⁶ Там же.

⁶⁶⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 175.

⁶⁶⁸ Там же. С. 173.

⁶⁶⁹ Там же. С. 169.

⁶⁷⁰ Там же.

⁶⁷¹ Там же.

⁶⁷² Там же. С. 169.

⁶⁷³ Там же.

за другой своих дочерей...»⁶⁷⁴; «Посрамленная. Изгнанная. Проклятая»⁶⁷⁵; «Умрет она одинокой, потому что слишком *горда* (курсив наш – *Е. Д.*), чтобы любить собаку, слишком исполнена бывшим, чтобы взять приемного ребенка. Она не хочет ни животных, ни сирот, ни приятельниц»⁶⁷⁶; «Оставить неплодоносного ради его плодоносного брата – не то, что оставить извечно бесплодную ради извечно плодоносного врага. Там я прощаюсь с одним, здесь я прощаюсь со всей расой, всем делом, всеми женщинами – в одной»⁶⁷⁷; «Она не отречется от той блестящей черноты, черного ореола ожога – круга куда более магического, чем твой, Фауст! – огня бывшего счастья. Не поколебать ее и всем веснам»⁶⁷⁸. И вновь воспоминание о любви, память о ней, духовное превалирует над настоящим. Помнить истинную любовь, по Цветаевой, лучше, чем любить ложно, пусть и в настоящем.

Образ ребенка являет собой, с одной стороны, проявление телесной, ложной любви, с другой – абсолютный дар и абсолютную любовь, лишенную каких-либо условий и ограничений. Вероятно, именно поэтому Цветаева сравнивает любовь «старшей» подруги к «младшей» с любовью матери к ребенку. Отличие этих чувств автор находит в том, что в первом случае любовь воплощается в виде ребенка как существа телесного, а во втором – есть только абстрактная совершенная любовь, но без физического воплощения.

Истинная предназначенность понимается как любовь двух женских душ, а ложная связывается мужским присутствием. Подобное осмысление вполне устоявшегося стереотипа, согласно которому мужчина и женщина предназначены друг для друга, крайне нестандартно и провокационно, но является одной из сторон самоидентификации М. Цветаевой как в поэзии, так и в ее прозе.

«Письмо к Амазонке» влечет за собой разговор об «эпистолярном романе» «Флорентийские ночи», поскольку сама Цветаева в 1932 г. дорабатывает черновик

⁶⁷⁴ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 172.

⁶⁷⁵ Там же.

⁶⁷⁶ Там же. С. 173.

⁶⁷⁷ Там же. С. 168.

⁶⁷⁸ Там же. С. 173.

и замышляет издание книги, в которой оба произведения оказались бы рядом. Как пишет Ю. П. Клюкин, «видимо, в это же время у нее появляется замысел издать по-французски небольшую книжку из двух вещей, объединенных общей эпистолярной формой и темой бренности и обреченности поисков абсолюта в “земной любви”. Она переводит “Девять писем...” и пишет непосредственно по-французски эссе “Письмо к Амазонке”, обращенное к американской, писательнице Натали Клиффорд-Барни...»⁶⁷⁹

«Флорентийские ночи» относятся к жанру романа, точнее – романа в письмах. Однако письма выступают здесь скорее как прием. Схожий механизм характерен и для эссе «Письмо к Амазонке» – исповедальной прозы, явленной в форме письма. Кроме того, при анализе «эпистолярного романа» необходимо учесть фигуру А. Г. Вишняка, который был главным адресатом писем и с которым М. Цветаева планировала издание книги. Е. В. Федорова пишет: «Например, каждое письмо “эпистолярного романа” (термин А. Саакянц и Л. Мнухина) “Флорентийские ночи” представляет собой лирические зарисовки, объединяющиеся обозначением жанра и единством адресата. При их чтении важно уловить не логику изложения, а чувство, которое испытывал автор в момент создания произведения»⁶⁸⁰. Итак, фигура адресата крайне значима.

Ключевой становится цветаевская эмоция, потребность поэта довериться и доверить. Как отмечает К. С. Пигров, «частная жизнь открывается в письме одному человеку: тому, которому я пишу, кому я открываю свои маленькие стыдные, но прекрасные в своей доверительности тайны. Бытийствование приватного “горизонтального” текста рождает метафору наготы, – более острую, чем в случае исповеди»⁶⁸¹.

Важными способами выражения авторского отношения становятся интимность и неофициальность обращений: «Мой нежный...»⁶⁸²; «Дитя мое

⁶⁷⁹ Цветаева М. И. Девять писем / сост., пер. с французск., коммент. Ю. П. Клюкина. М., 1999. С. 148.

⁶⁸⁰ Федорова Е. В. Особенности композиционного ритма в прозе М. Цветаевой // Вестник ЮУрГУ. 2012. № 2. Сер. «Лингвистика», вып. 14. С. 117.

⁶⁸¹ Пигров К. С. Творчество и личный дневник // Вопросы философии. 2011. № 2. С. 36.

⁶⁸² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 143.

(позвольте мне так говорить...), мальчик мой!»⁶⁸³; «Друг!»⁶⁸⁴; «Мой дорогой, я знаю, что это неправильно: с утра любить вместо того, чтобы писать»⁶⁸⁵; «Мой любимый!»⁶⁸⁶; «Милый!»⁶⁸⁷. При всей эмоциональности цветаевских обращений частотным становится личное местоимение «Вы». Лишь однажды в седьмом письме Марина Цветаева позволяет себе перейти на «ты»: «Возьми меня с собой в твой глубокий сон, я буду спокойна, возьми только мое сердце»⁶⁸⁸. Сон в целом является особым состоянием для поэта. Как часто пишет сама Цветаева, спящий обнажен, беззащитен и абсолютен. Здесь она также отмечает: «Вы начинали засыпать и бормотали бы какие-нибудь слова, которые тонули бы во сне, – всей этой нежности, что являет собой предсонье. Чтобы лучше любить Вас. Ведь в таком состоянии души наименее вооружены, а значит, больше располагают к любви»⁶⁸⁹.

Понятие умысла в данном случае соотносится с намерением: «Нет необходимости дотрагиваться до Вас рукой, достаточно лишь смутно этого захотеть. Чутье намерений. Гений намерения»⁶⁹⁰. В цветаевском художественном мире умысел как чистое намерение, идущее от сердца и души, становится важнее, чем сказанное слово и действие. Любить и ценить поэт стремится, прежде всего, суть и сущность, требуя от собеседника или адресата того же: «Пусть любят меня, меня, а не идеальное и фальшивое существо, порожденное воображением поэта третьего ряда и последнего часа, который так и любит, если он и не прирожденный поэт и не прирожденный мыслитель»⁶⁹¹; «Я всегда предпочитала быть узнанной и посрамленной, нежели выдуманной и любимой»⁶⁹²; «Я бы всю суть явила бы лишь в любви того, кто выбрал бы меня меж всеми существами, прошлыми, настоящими, будущими; мужчинами, женщинами; существами из

⁶⁸³ Там же. С. 173.

⁶⁸⁴ Там же. С. 148.

⁶⁸⁵ Там же.

⁶⁸⁶ Там же. С. 155.

⁶⁸⁷ Там же. С. 157.

⁶⁸⁸ Там же. С. 153.

⁶⁸⁹ Там же. С. 150.

⁶⁹⁰ Там же. С. 142.

⁶⁹¹ Там же. С. 144.

⁶⁹² Там же.

воды, из огня, из воздуха, из земли, из неба»⁶⁹³. Видеть оголенную сущность иного человека, его дух и душу означает предпочесть всему иному, всему незначительному, всему другому его одного.

Любовь связывается со слухом: «Любовь – это всего лишь большое ухо (мне хочется сказать – слух рыбы), потому-то она и слепа: ничего не видеть (знать), чтобы все слышать (понимать)»⁶⁹⁴; «Дорогой друг, я лишь начинаю Вас любить, еще ничего нет (все будет!). Я еще только делаю первые шаги. Вслушивание»⁶⁹⁵. Итак, для Цветаевой важно «слушать» (безусловно, речь идет о «подлинном» слухе, где вслушиваются не в слова, а в души), а не видеть, поскольку слух – тот самый инструмент, который позволяет приблизиться к умыслу, к сути другого. М. Цветаева советует А. Вишняку столкнуться с болью, так как боль дает возможность через страдание прийти к духу: «То, чего я хочу для Вас, – это боль. Не эта грубая боль, что сваливает нас, как удар дубины, и делает нас ослами или мертвецами, а другая: та, что превращает наши жилы в струны скрипки под смычком!»⁶⁹⁶; «Чтобы Вы, который весь – только кожа (а Ваша кожа – глубокая поверхность), в некоторые часы оставались без кожи. С содранной кожей, с незащищенной плотью»⁶⁹⁷. Автор сознательно подталкивает адресата к «телесной», или, другими словами, к «внешней» оголенности, которая не позволяет распознать и разглядеть умысел и суть другого. Сама же М. И. Цветаева пытается «разгадать» другого: «Ах, мой маленький! Перечисляя Ваши звериные добродетели (“Вам так хорошо ведомо чувство холода, жары...”), я забыла одну существенность: чувство страха. Ибо Вы от страха не любите Бетховена, от того же страха не любите, который заставляет волка выть в полнолуние, собаку под звуки рояля»⁶⁹⁸. Появляется антиномия «подлинное» – «ложное», где под подлинным понимается восприятие жизни сквозь душу, в то время как ложное равняется внешнему.

⁶⁹³ Там же. С. 145.

⁶⁹⁴ Там же. С. 150.

⁶⁹⁵ Там же.

⁶⁹⁶ Там же. С. 151.

⁶⁹⁷ Там же. С. 152.

⁶⁹⁸ Там же.

Е. В. Федорова, исследуя композиционное устройство текста, замечает: «В “Флорентийских ночах” М. Цветаевой кольцевой принцип раскрывается в особенности датировки писем. Первое письмо имеет конкретное указание на дату написания, затем вместо чисел появляются названия дней недели, которые постепенно сменяются указанием на время суток или временной промежуток – ночь, полночь. Заканчивается переписка вновь числом и годом создания последней миниатюры. Таким образом, организуя текст по принципу кольцевой композиции, М. Цветаева придает произведению и смысловую, и композиционную завершенность»⁶⁹⁹. На эту завершенность (по Цветаевой, абсолютность) находим указания и в самом тексте: «Насколько ты был – настолько тебя больше нет. Абсолютное присутствие наоборот. Абсолютное может быть только абсолютным»⁷⁰⁰. М. Цветаева вновь выбирает не-встречу, забвение и неузнавание. Другой вновь становится цветаевским механизмом познания самой себя: «Я гляжу на Вас через плечо (жест, который Вы мне приписываете быть может, он и в самом деле мой), – не на Вас, а на самое себя, на *такую* (курсив Цветаевой. – Е. Д.) себя, себя, которую я вот-вот опережу»⁷⁰¹. В девятом письме Цветаева отмечает: «Когда я пытаюсь жить, я чувствую себя бедной маленькой швейкой, которая никогда не может сделать красивую вещь, которая только и делает, что портит и ранит себя, и которая, отбросив все: ножницы, материю, нитки, – принимается петь»⁷⁰².

Важно и одиннадцатое, полученное письмо: оно необходимо Цветаевой, чтобы подчеркнуть, с одной стороны, холодность и официальность А. Вишняка, с другой – собственное недовольство им и даже обиду, обозначенную словом «мечь»: «Мое полное забвение и абсолютное неузнавание – только эхо (усиленное!) Вашего забвения и Вашего неузнавания независимо от того, узнаете

⁶⁹⁹ Федорова Е. В. Особенности композиционного ритма в прозе М. Цветаевой // Вестник ЮУрГУ. 2012. № 2. Сер. «Лингвистика», вып. 14. С. 118.

⁷⁰⁰ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 161.

⁷⁰¹ Там же. С. 155.

⁷⁰² Там же. С. 156.

Вы меня на улице или нет, интересуетесь новостями обо мне или нет»⁷⁰³; «Посмертная месть? Нет. В любом случае – не моя. Что-то (очень значительное!) мстит за меня и через меня. Вы хотите знать этому имя, которое я пока еще не знаю? Любовь? Нет. Дружба? Тоже нет, но совсем близко: душа»⁷⁰⁴. Цветаева, являя собой сущность, обнажая собственную душу, просит взамен того же, но, не получая, «мстит».

Итак, в качестве вывода отметим движение цветаевских текстов от дневниковых к художественным, что затрудняет четкость жанрового разграничения. Для художественной прозы ключевой становится антиномия «истинное» – «ложное», в то время как в дневниковой прозе важным становится соотношение «понятие» – «воплощение». В художественной прозе актуализируются проблемы гендера: женское преобладает над мужским и наделяется дополнительным смыслом. М. И. Цветаева подчеркивает собственную роль как поэта и писателя, не отрицая при этом своей женской природы. Мужское в контексте рассмотренных произведений (в особенности в «Повести о Сонечке») воспринимается как вспомогательное. Персонажи-мужчины подводят к женским, а в эссе «Письмо к Амазонке» и вовсе возникает слово «враг». Другая женщина, будь это Софья Голлидэй или Натали Барни-Клиффорд, становится не просто адресатом, но, прежде всего, зеркалом цветаевского мировидения. Личностная и поэтическая идентификация оказывается невозможна без обращения к другой женщине.

В эпистолярном романе «Флорентийские ночи» ключевой становится цветаевская эмоция, потребность поэта довериться и доверять. Любить и ценить Цветаева стремится суть и сущность, требуя от собеседника или адресата того же. Личностная идентификация в художественной прозе дополняется попыткой гендерного самотождества, чрезвычайно противоречивого и болезненного как для Цветаевой-человека, так и для Цветаевой-поэта и прозаика.

⁷⁰³ Там же. С. 161.

⁷⁰⁴ Там же.

3.3. «Пушкинский текст» М. Цветаевой»: единство самоидентификации

«Мой Пушкин» впервые опубликован в журнале «Современные записки» в 1937 г. и являет собой жанровый, смысловой и мотивно-концептуальный синтез, связанный с самоидентификационным комплексом М. Цветаевой. В письме А. Тесковой она пишет: «*Мой* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) Пушкин – это Пушкин моего детства: тайных чтений головой в шкафу, гимназической хрестоматии моего брата, к<отор>ой я сразу завладела, и т. д. Получается очень *живая вещь*»⁷⁰⁵. В эссе Цветаева объединяет переживания прошлого, истории осознания себя как отдельной личности с именем Пушкина. Первое знание о нем передается М. Цветаевой от матери: «Отшвырнул пистолет, протянул руку, – этим, со всеми нами, явно возвращая Пушкина в его родную Африку мести и страсти и не подозревая, какой урок – если не мести, так страсти – и на всю жизнь дает четырёхлетней, еле грамотной, мне»⁷⁰⁶; «Черная с белым, без единого цветного пятна, материнская спальня, черное с белым окно: снег и прутья тех деревьев, черная и белая картина “Дуэль”, где на белизне снега совершается черное дело: вечное черное дело убийства поэта – черню»⁷⁰⁷. Образ матери возникает не только посредством прямого упоминания, но и имплицитно. Сочетание белого и черного напоминает клавиши материнского рояля: «Памятник Пушкина был черный, как рояль»⁷⁰⁸. Вписывание себя в семейную историю, как всегда у Цветаевой, сопровождается актуализацией местоименной парадигмы «мы» – «наш»: «Но в самую последнюю минуту пришла подмога: первая и единственная морская достоверность: синяя открытка от Нади Иловайской из того самого *Nervi*, куда ехали – *мы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) »⁷⁰⁹; «“В тулупе, в красном кушачке” – это Андрюша, а “крестьянин торжествуя” – это дворник, а дровни – это дрова, а мать – *наша* мать, когда *мы*, поджидая няню на прогулку к

⁷⁰⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6, кн. 2: Письма / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1998. С. 120.

⁷⁰⁶ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 57. Здесь и далее ссылки по этому изданию. С. 58.

⁷⁰⁷ Там же.

⁷⁰⁸ Там же. С. 61.

⁷⁰⁹ Там же. С. 87.

Памятник-Пушкину, едим снег или лижем лед»⁷¹⁰. Важен и именной детский ряд: «Муся», «Ася с Володей», «Андрюша», – благодаря которому подчеркивается атмосфера цветаевского дома, куда буквально врывается один из главных его героев: «И чем старше я становилась, тем более это во мне, сознанием, укреплялось: сын Пушкина – тем, что был сын Пушкина, был уже памятник. Двойной памятник его славы и его крови. Живой памятник»⁷¹¹. Роль образов «сына Пушкина», «сына-памятника», «памятника Пушкину» многоаспектна. Это и инструмент памяти, и нечто абсолютно безусловное, вечное, и пространственный ориентир пока еще детской жизни, становящийся в буквальном смысле точкой отсчета: «*Памятник Пушкина* (здесь и далее курсив наш – Е. Д.) был и моя первая пространственная мера: от Никитинских Ворот до *памятника Пушкина* – верста, та самая вечная пушкинская верста, верста “Бесов”, верста “Зимней дороги”, верста всей пушкинской жизни и наших детских хрестоматий, полосатая и торчащая, непонятная и принятая»⁷¹²; «*Памятник Пушкина* был цель и предел прогулки: от памятника Пушкина – до памятника Пушкина. *Памятник Пушкина* был и цель бега: кто скорей добежит до *Памятник-Пушкина*»⁷¹³; «*Памятник Пушкина* был – обиход, такое же действующее лицо детской жизни, как рояль или за окном городской Игнатьев, – кстати, стоявший почти так же непреложно, только не так высоко, – *памятник Пушкина* был одна из двух (третьей не было) ежедневных неизбежных прогулок – на Патриаршие Пруды – или к *Памятник-Пушкину*»⁷¹⁴. Так, он становится для детей ключевым локусом, для «Муси» главным собеседником, с которым она выстраивает равноправный диалог. Не только Цветаева видит Пушкина, но и Пушкин – её: «Он думает – просто блоха. А меня – видит. Потому что я большая и толстая. И скоро еще подрасту»⁷¹⁵. С одной стороны, М. Цветаева смотрит на события глазами ребенка, девочки «Муси», о чем свидетельствует, к примеру, слово «подрасту», с другой –

⁷¹⁰ Там же. С. 74.

⁷¹¹ Там же. С. 64.

⁷¹² Там же. С. 59.

⁷¹³ Там же.

⁷¹⁴ Там же. С. 59–60.

⁷¹⁵ Там же. С. 60–61.

анализирует собственное детство с позиции уже взрослого поэта Марины Цветаевой. Стоя перед ним (памятником Пушкина и самим Пушкиным), она остается собой – поэтом: «Памятник Пушкина со мной под ним и фигуркой подо мной был и моим первым наглядным уроком иерархии: я перед фигуркой великан, но я перед Пушкиным – я»⁷¹⁶.

Второй связанный с Пушкиным пространственный образ – море: «Такое море – мое море – море моего и пушкинского *К Морю* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) могло быть только на листке бумаги – и внутри»⁷¹⁷; «Мое море – пушкинской свободной стихии – было море последнего раза, последнего глаза»⁷¹⁸; «Теперь, тридцать с лишним лет спустя, вижу: мое *К Морю* было – пушкинская грудь, что ехала я в пушкинскую грудь, с Наполеоном, с Байроном, с шумом, и плеском, и говором волн *его души*, и естественно, что я в Средиземном море со скалой-лягушкой, а потом и в Черном, а потом в Атлантическом, этой груди – не узнала»⁷¹⁹. Во-первых, Цветаева не случайно говорит о «море последнего раза», поскольку оно в ее сознании оказывается тесно связано со смертью не только самого А. С. Пушкина, но и родной матери. Во-вторых, приведенный выше отрывок интересен количеством имен собственных. М. Цветаева выстраивает литературную цепочку из самых значительных для нее имен: «*К морю* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) было: море + любовь к нему Пушкина, море + поэт, нет! – поэт + море, две стихии, о которых так незабвенно – Борис Пастернак»⁷²⁰. Возникают и знаковые для Цветаевой имена Байрона, Бонапарта: «Мне на вопрос, что такое Наполеон, ответил сам Пушкин»⁷²¹; «Вижу звездочку и внизу сноску: Байрон. Но уже не вижу звездочки; вижу: над чем-то, что есть – море, с головой из лучей, с телом из тучи, мчится *гений*. Его зовут Байрон»⁷²².

⁷¹⁶ Там же. С. 60.

⁷¹⁷ Там же. С. 91.

⁷¹⁸ Там же.

⁷¹⁹ Там же. С. 90.

⁷²⁰ Там же.

⁷²¹ Там же. С. 83.

⁷²² Там же. С. 85.

Лично-этическая самоидентификация М. И. Цветаевой, и это чрезвычайно важно, выстраивается благодаря чтению Пушкина. Цветаевское понимание любви буквально возвращено на отношениях Татьяны и Онегина: «Скамейка. На скамейке – Татьяна. Потом приходит Онегин, но не садится, а *она* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) встает. Оба стоят. И говорит только он, все время, долго, а она не говорит ни слова. И тут я понимаю, что рыжий кот, Августа Ивановна, куклы *не* любовь, что *это* – любовь: когда скамейка, на скамейке – она, потом приходит он и все время говорит, а она не говорит ни слова»⁷²³. Цветаева показывает, как в детстве формируются константы, которые впоследствии станут основными в цветаевской концепции любви: «расставание», «невстреча», «невзаимность», «гордость», «скамейка, на которой они *не* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) сидели, оказалась предопределяющей. Я ни тогда, ни потом, никогда не любила, когда *целовались*, всегда – когда расставались. Никогда – когда садились, всегда – расходились»⁷²⁴; «Эта первая моя любовная сцена, предопределила все мои последующие, всю страсть во мне несчастной, невзаимной, невозможной любви. Я с той самой минуты не захотела быть счастливой и этим себя на нелюбовь – обрекла»⁷²⁵; «Если я потом всю жизнь по сей последний день всегда первая писала, первая протягивала руку – и руки, не страшась суда – то только потому, что на заре моих дней лежащая Татьяна в книге, при свечке, с растрепанной и переброшенной через грудь косой, это на моих глазах – сделала. И если я потом, когда уходили (всегда – уходили), не только не протягивала рук, а головы не оборачивала, то только потому, что тогда, в саду, Татьяна застыла статуей»⁷²⁶. Образ Татьяны связан с историей семьи, с матерью: «Так, Татьяна не только на всю мою жизнь повлияла, но на самый факт моей жизни: не было бы пушкинской Татьяны – не было бы меня»⁷²⁷. Судьбы Татьяны и матери поэта, М. А. Цветаевой (Мейн), оказываются синхронны. Они обе выбирают не любовь,

⁷²³ Там же. С. 70.

⁷²⁴ Там же. С. 71.

⁷²⁵ Там же.

⁷²⁶ Там же.

⁷²⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 72.

а долг. Эти открытия сильно повлияют на поэта, формируя убеждение в невозможности встречи и счастья любви.

В очерке «Пушкин и Пугачев» М. Цветаева объясняет причины своего понимания любви, отличного от общепринятого. Она пишет о «вселюбии» и о необходимости поэта простить врага: «Не по тяжелому невыполнимому невыносимому противоестественному долгу и подвигу христианской любви, а по рожденному своему, для него роковому дару: вселюбия. Не по христианской любви, а по поэтической любви»⁷²⁸. Здесь возникает прямая параллель с трактатом «Искусство при свете совести», в котором поэт отрицает божий суд и провозглашает поэтический. Цветаевское мировосприятие упорно строится на одной этической мере – поэтической, которая становится выше всего традиционного, нормального и морального.

Одну из функций, связанную для М. Цветаевой с А. Пушкиным, можно назвать учительской: «Первый урок числа, первый урок масштаба, первый урок материала, первый урок иерархии, первый урок мысли и, главное, наглядное подтверждение всего моего последующего опыта: из тысячи фигурок, даже одна на другую поставленных, не сделаешь Пушкина»⁷²⁹. Цветаева воспринимает Пушкина как абсолют, именно поэтому следует за ним. Учит поэта не только сам Пушкин, но и одна из героинь, Татьяна, которую М. Цветаева сознательно отделяет и воспринимает не как литературного героя, а почти как реального человека: «Урок смелости. Урок гордости. Урок верности. Урок судьбы. Урок одиночества»⁷³⁰.

В письме к В. Н. Муромцевой-Буниной она пишет: «Никто не понял, почему *Мой* Пушкин, все, даже самые сочувствующие, поняли как присвоение, а я хотела только: у всякого – свой, *это – мой* (курсив Цветаевой. – Е. Д.)»⁷³¹. Пушкин универсален и абсолютен, поскольку он гений, именно поэтому Цветаева

⁷²⁸ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2; Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 202.

⁷²⁹ Там же. С. 61.

⁷³⁰ Там же. С. 71.

⁷³¹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7, кн. 1: Письма / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1998. С. 298.

дает каждому право на своего Пушкина, но, прежде всего, заостряет внимание на своих взаимоотношениях с ним. Андрей Битов в романе «Пушкинский дом» также говорит об особой уникальности Пушкина для всего культурного и литературного пространства: «Личного отношения к Пушкину всегда было больше, чем пушкинского к кому-либо, а со смерти его это стало даже своего рода российской традицией – односторонние личные отношения с Пушкиным (у Пушкина род таких отношений устанавливался лишь с Петром...)»⁷³²

С точки зрения поэтической идентичности Цветаева изначально выстраивает мотивные комплексы по степени внутренней значимости и ценности. Первыми возникают мотивы «смерть» и «поэт»: «Первое, что я узнала о Пушкине, это – что его убили. Потом я узнала, что Пушкин – поэт, а Дантес – француз»⁷³³. Уже в начале обозначается важнейшая для всего художественного мира М. Цветаевой антиномия «поэт» / «чернь»: «Было двое: любой и один. То есть вечные действующие лица пушкинской лирики: поэт – и чернь»⁷³⁴. Именно благодаря Пушкину еще маленькая девочка, будущий поэт Марина Цветаева не только выстроила антиномию «поэт» – «все», но и сознательно выбрала защищать поэта и гения. В некоторой степени жанр апологии был предрешен изначально, еще в детском сознании М. И. Цветаевой возникает желание уберечь поэта: «С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах на картине Наумова – убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали всё мое младенчество, детство, юность, – я поделила мир на поэта – и всех и выбрала – поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать – поэта – от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались»⁷³⁵.

М. Цветаева убеждена в неизбежности трагической судьбы поэта: «Фонтаны никогда не бьют (да как это они бы делали?), русский поэт – негр, поэт – негр, и поэта – убили. (Боже, как сбылось! Какой поэт из бывших и сущих *не*

⁷³² Битов А. Пушкинский Дом. СПб., 1999. С. 285.

⁷³³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 57.

⁷³⁴ Там же.

⁷³⁵ Там же. С. 58.

(здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) негр, и какого поэта – *не убили?*)»⁷³⁶ В данном случае понятие «негр» можно определить как тот, кто находится в абсолютном меньшинстве, – собственно, как и любой поэт или гений. Быть в меньшинстве зачастую равняется и одиночеству, абсолютному, бытийному и неизбежному. Вместе с осознанием собственного сознательного поэтического предназначения М. Цветаева выбирает и судьбу, обозначая ее как «черную жизнь»: «Памятник Пушкина был и моей первой встречей с черным и белым: такой черный! такая белая! – и так как *черный* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) был явлен гигантом, а *белый* – комической фигуркой, так как непременно нужно выбрать, я тогда же и навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную думу, черную долю, черную жизнь»⁷³⁷.

И. Д. Шевеленко отмечает: «Рождаясь из пушкинского текста, Цветаева естественно наследует право и на пушкинский текст, и на пушкинское имя... ..Она, Марина Цветаева, может “подписаться” именем Пушкина, как могла бы – именем Орфея; ее рождение из текста Пушкина – лишь метафора одной с ним судьбы»⁷³⁸. Приближенность Цветаевой к Пушкину иллюстрирует и местоименно-именная парадигма, в частности, личные местоимения «я» – «мой». Местоимение «мой» заявлено уже в самом заголовке очерка: «Пушкин был *мой* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) первый поэт, и *моего* первого поэта – убили»⁷³⁹; «Памятник Пушкина был и *моей* первой встречей с числом: сколько таких фигурок нужно поставить одна на другую, чтобы получился памятник Пушкина»⁷⁴⁰.

Помимо эссе «Мой Пушкин» важным для понимания поэтической идентичности является работа «Пушкин и Пугачев». А. Саакянц, подробно описывая обстоятельства создания эссе, в финале задается вопросом: «О чем – “Пушкин и Пугачев”? О любви: *тайном жаре* (курсив автора. – *Е. Д.*). Здесь эти

⁷³⁶ Там же. С. 58–59.

⁷³⁷ Там же. С. 60.

⁷³⁸ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2015. С. 359–360.

⁷³⁹ Там же. С. 58.

⁷⁴⁰ Там же. С. 60.

блоковские слова Цветаева сделала своим девизом и провозгласила: «Тайный жар и есть жить». И еще это – манифест поэта-романтика»⁷⁴¹.

Любая доведенная до крайности эмоция необходима Цветаевой как поэту-романтику и может быть обозначена как страсть. В очерке «Пушкин и Пугачев» страсть синонимична особому «жару»: «Вожатый во мне рифмовал с жар»⁷⁴². Страсть, любовь, дух, в конечном счете, побеждают в Пугачеве: «Это приглашение за стол уже было чистое влечение сердца, любовь во всей ее красоте»⁷⁴³; «Очная ставка Долга и Бунта, Присяги – и Разбоя, и – гениальный контраст: в Пугачеве, разбойнике, одолевает человек, а в Гриневе, ребенке одолевает воин»⁷⁴⁴; «Пугачев Гриневу с первой минуты благодетель»⁷⁴⁵. Для поэта-романтика главной становится фигура Вожатого (связанная с образом волка): «Пока же скажу, что Вожатого я любила больше всех родных и незнакомых, больше всех любимых собак, больше всех закаченных в подвал мячей и потерянных перочинных ножииков, больше всего моего тайного красного шкафа, где он был – главная тайна»⁷⁴⁶. Цветаева признается: «Страх и жалость (еще гнев, еще тоска, еще защита) были главные страсти моего детства, и там, где им пищи не было – меня не было»⁷⁴⁷; «Бесов же – жалостью высокой, жалостью – восторгом и восхищением, как потом жалела Наполеона на Св. Елене и Гёте в Веймаре»⁷⁴⁸. Как отмечает И. В. Кудрова, «так с детских лет она сама любила пушкинского Вожатого, с его “загадкой злодеяния и чистого сердца”. Зло с добрым ликом и добро со злыми проявлениями – это сочетание, утверждает Цветаева, есть великая обольщающая сила, сопротивляться которой чрезвычайно трудно»⁷⁴⁹. Цветаеву влечет не чистое зло, а зло, которое можно трансформировать в добро. Схожие постулаты встречаются и в филологическом

⁷⁴¹ Там же.

⁷⁴² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2; Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 179.

⁷⁴³ Там же. С. 180.

⁷⁴⁴ Там же. С. 181.

⁷⁴⁵ Там же. С. 182.

⁷⁴⁶ Там же. С. 69.

⁷⁴⁷ Там же. С. 79.

⁷⁴⁸ Там же.

⁷⁴⁹ Кудрова И. В. Версты, дали...: Марина Цветаева: 1922–1933. М., 1991. С. 336.

трактате «Искусство при свете совести», где Чума и «круговая порука добра» соотносимы. Цветаева рефлексировала по поводу своего странного понимания основных этических категорий: «Что Пугачев – злодей, я не сомневалась ни секунды и знала уже, когда он был еще только незнакомый черный предмет»⁷⁵⁰. Но образ Пугачева связан для нее с чарами, которыми пленился сам Пушкин. В мире Цветаевой чары как энергия и как стихия неодолимы: «Чара – в его черных глазах и черной бороде, чара в его усмешке, чара – в его опасной ласковости, чара – в его напускной важности...»⁷⁵¹ По этой причине она и благодарит Пушкина: «Пушкину я обязана своей страстью к мятежникам – как бы они не назывались и не одевались»⁷⁵²; «Но любви – чары в образе Екатерины – нет. Вся любовь Пушкина ушла на Пугачева (Машу любит Гринев, а не Пушкин) – на Екатерину осталась только казенная почтительность»⁷⁵³. И. Д. Шевеленко по-своему осмысляет «чары»: «Ее миф о “чаре” власти и силы, довлеющей над художником, никак не приурочен хронологически и не привязан к конкретным лицам: он, по ее мысли, универсален»⁷⁵⁴. Кроме того, исследователь говорит о том, что это время становится для Цветаевой временем созерцания и наблюдения. Поэт пытается осмыслить те метаморфозы, которые происходят с ее современниками. Примечательно, что перед этим Марина Цветаева говорит о своей личной неприязни по отношению к Екатерине II; в какой-то степени поэт словно сознательно объединяет свою точку зрения с Пушкиным. Отдельно Цветаева подчеркивает, насколько Пугачев «живой», сила выделяет его из ряда других романтических персонажей: «Но зато: и Карл Моор, и Гёц, и Лара, и Мцыри, и собственный пушкинский Алеко – идеи, в лучшем случае – видения, Пугачев – живой человек. Живой мужик. И этот живой мужик – самый неодолимый из всех

⁷⁵⁰ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2; Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 178–179. Здесь и далее цитирую по этому изданию.

⁷⁵¹ Там же. С. 187.

⁷⁵² Там же. С. 188.

⁷⁵³ Там же. С. 189.

⁷⁵⁴ Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002. С. 391.

романтических героев»⁷⁵⁵. Подобную энергию и силу Цветаева также обозначает как стихию, одно из смыслообразующих начал ее мира: «И – больше скажу: безграмотность моего младенческого отождествления стихии со стихами оказалась – прозрением: “свободная стихия” оказалась стихами, а не морем, стихами, то есть единственной стихией, с которой не прощаются – никогда»⁷⁵⁶.

М. И. Цветаева принимает то зло, которое впоследствии художественно осмысляет как «оборот добра», и «сказочное» зло, проходящее сквозь детское сознание. Размытость границ и отсутствие шаблонов позволяют ребенку немаркировано воспринимать окружающую действительность: «Для ребенка, в сказке, должно быть зло. Таким необходимым сказочным злом и являются в детстве (и в не-детстве) злодейства Пугачева»⁷⁵⁷; «Но есть еще одно. Пришедши к Пугачеву непосредственно из сказок Гримма, Полевого, Перро, я, как всякий ребенок, к зверствам – привыкла»⁷⁵⁸. Страх неизбежно сопровождает смерть и зло, что зачаровывает Цветаеву, поскольку они существуют во взаимосвязи со страстью как стихией: «И если мы уже зачарованы Пугачевым из-за того, что он – Пугачев, то есть *живой страх* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*), то есть смертный страх, наш детский сонный смертный страх, то как же нам не зачароваться им вдвойне и вполне, когда этот страшный – еще и добрый, этот изверг – еще и любит»⁷⁵⁹. Отметим важную роль обобщающего личного местоимения «мы» и местоименной парадигмы «мы» – «наш»: «И сколько бы *мы* (здесь и далее курсив наш – *Е. Д.*) не изучали и не перечитывали “Историю Пугачевского бунта”, как только в метельной мгле “Капитанской дочки” чернеется незнакомый предмет – *мы* все забываем, весь *наш* дурной опыт с Пугачевым и с историей, совершенно как в любви – весь *наш* дурной опыт с любовью»⁷⁶⁰; «Но повторяю дело для *нас* не в Пугачеве, каков он был или не был, а в Пушкине –

⁷⁵⁵ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2; Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 190.

⁷⁵⁶ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 91.

⁷⁵⁷ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 2; Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 179.

⁷⁵⁸ Там же.

⁷⁵⁹ Там же. С. 198.

⁷⁶⁰ Там же.

каков он был»⁷⁶¹. Цветаева, с одной стороны, объединяет себя с читателем, с другой – индивидуализирует любое переживание, связанное с Пушкиным.

М. Слоним писал: «Стихи и в самом деле полны такой подлинной страсти, в них такая, почти жуткая насыщенность, что слабых – они пугают – им не хватает воздуха тех высот, на которые влечет их бег Цветаевой»⁷⁶². Подобная страсть свойственна и прозаическому наследию М. Цветаевой. Помимо насыщенности и страсти следует сказать об абсолютно уникальном цветаевском видении. Зачарованная Вожатым, она не могла не заметить сочетания добра и зла, в котором, быть может, ощущала и ту отрешенность, что всегда сопровождает поэта.

Финал эссе «Мой Пушкин» удивителен: «Стихи длинные, и начала я высоко, сколько руки достало, но стихи, по опыту знаю, такие длинные, что никакой скалы не хватит, а другой, такой же гладкой, рядом – нет, и все же мельчу и мельчу буквы, тесню и тесню строки, и последние уже бисер, и я знаю, что сейчас придет волна и не даст дописать, и тогда желание не сбудется – какое желание? – ах, *К Морю!* (здесь и далее курсив Цветаевой. – *Е. Д.*) – но, значит, уже никакого желания нет? но все равно – даже *без* желания! я должна дописать *до* волны, *все* дописать *до* волны, а волна уже идет, и я как раз еще успеваю подписаться: *Александр Сергеевич Пушкин* – и все смыто, как языком слизано, и опять вся мокрая, и опять гладкий шифер, сейчас уже черный, как *тот* гранит...»⁷⁶³ Еще девочкой Муся, а затем поэт Марина Цветаева не отрекается от слова, зная о его недолговечности на близкой к морю скале. Слово изначально являет собой вечное и незыблемое. Цветаева, будучи ребенком, подписывается именем А. С. Пушкина. Так, с одной стороны, она стремится увековечить и обозначить поэта и гения, с другой – позволяет себе подобный жест по праву поэтического равенства и особого личного отношения к Пушкину (не случайно

⁷⁶¹ Там же. С. 200.

⁷⁶² Русская литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 2 т. Т. 1: 1910–1930-е годы. М., 2005. С. 414.

⁷⁶³ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5, кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М., 1997. С. 91.

это «мой» Пушкин). Несмотря на то что указание на черный гранит отсылает к смерти, Цветаева недаром использует слово «опять». Очевидно, поэт пишет этот текст неоднократно, тем самым аннулируя и обесценивая смерть.

Итак, семейно-родовая, личностная и поэтическая идентичности Цветаевой раскрываются посредством ключевых мотивных комплексов и особенностей местоименно-именной парадигмы. Соотношение имен собственных в тексте образуют параллели между реальными и вымышленными персонажами. Местоименная парадигма «мы» – «наш» связывает автора с читателем. М. Цветаева объединяет себя с читателем и в то же время индивидуализирует любое переживание, связанное с Пушкиным. В произведениях, посвященных Пушкину, можно проследить основополагающие для художественного мира Цветаевой мотивные комплексы и образы. Семейно-родовая идентичность соседствует с воспоминаниями о детстве как времени максимально определенном, в котором значительную роль выполняет функционирование местоименной парадигмы «мы» – «наш» и имен собственных, создающих систему детских персонажей. Воссоздаются ключевые пространственные координаты и ориентиры: «памятник Пушкина» и «море». Личностная идентификация автора строится вслед за такими понятиями, как «любовь» или «вселюбовь». Отдельную роль играет образ Татьяны, формируя сугубо цветаевское восприятие человеческих отношений (мотивы «невстречи», «расставания» и др.).

С точки зрения поэтической идентичности Цветаева изначально выстраивает мотивные комплексы по степени внутренней значимости и ценности. Первыми возникают мотивы «смерть» и «поэт». Определяется ключевая антиномия «поэт» – «все» (в другой интерпретации – «чернь»). Цветаева осознанно выбирает свое поэтическое предназначение еще в детские годы. Доминантной чертой самоидентификации Цветаевой – и это подтверждает ее «пушкинский текст», – становится трансгрессивность, выход за рамки любой установленной нормы.

Заключение

Анализ прозы Марины Цветаевой, которая создавалась на протяжении всей жизни, но особо интенсивно в 1920–30-е годы (филологические трактаты, критические статьи, рецензии, эссе, автобиографическая, дневниковая проза, повесть, роман в письмах), проведенный в аспекте проблемы самоидентификации и способов ее решений, позволил сделать следующие выводы.

Исследование семейно-родового уровня самоидентификации показало, что Цветаева в зрелом периоде творчества, погружаясь в собственное детство, реконструирует историю семьи и рода, обусловившую появление поэта. Она предпринимает попытку самоанализа, в которой ее личная сущность предопределена или обречена на творческое предназначение. Детство и семья становятся для нее точкой отсчета рождения творческого «я». Несмотря на то, что автобиографическая проза основана на самоанализе, точнее, самопознании, нельзя сказать, что эго-текст ориентирован исключительно и только на самого автора. Важным становится фактор объединения с семьей, реализуемый благодаря последовательно создаваемой местоименной парадигме «мы / наш». Местоимение «мы» используется в трех функциях: для обозначения близости с сестрой Асей (я и Ася), для восприятия себя в контексте семьи (в особенности при разговоре о вещной атмосфере дома), при объединении с этнической или социальной (эмиграция) группой. Предметный мир полноценно раскрывается в мотивном комплексе память / исчезновение, актуализируются принципы «объединения» / «отчуждения». В автобиографической прозе восприятие рода становится смыслообразующими для понимания поэта, в ней возникает и прочно укрепляется феномен «транссессии». Эмигрантский конфликт «свой / чужой» перерастает в философские дихотомии «живой / мертвый», «нужный / ненужный». Память становится своеобразным инструментом, с помощью которого поэт стремится уйти, укрыться от настоящего и переоценить события прошлого. В автобиографической прозе явлен процесс формирования комплекса

отказа от общепринятого, который является одним из важнейших в самоидентификации М. Цветаевой.

Анализ характерологических черт поэтической самоидентификации Цветаевой проведен путем характеристики явления апологии, которое, исходя из материала (эссе, рецензии, историко-литературные статьи, филологический трактат), понимается двояко: «подлинная» апология, реализуемая как жанр, и «скрытая самоапология», характеризуемая наличием защитительного пафоса и отсутствием структур и приемов, свойственных апологии как жанру. Главными субъектами цветаевской апологии первого типа выступают самые незащищенные и потому особо нуждающиеся в защите категории людей: ребенок, эмигрант и учитель.

В ходе анализа были выявлены приемы цветаевской апологии как жанра. Во-первых, это функциональная значимость именных парадигм и имен собственных обусловлена стремлением Цветаевой доказать и аргументировать не только свои авторские стратегии, но и величие другого поэта. Строгая избирательность литературных параллелей позволяет выстроить ряд «своих» авторов, определяя понимание творца в целом. Во-вторых, автор щедро цитирует чужой текст с множественными авторскими ремарками, которое может как возвеличивать объект, так и ниспровергать. В-третьих, значимо полное отсутствие личных местоимений «я» / «мой». Появление категории «читатель», относительно которой Цветаева идентифицирует себя, позволяет ей аргументированнее охарактеризовать себя как автора, о котором ведется речь.

Второй тип апологии – апология как интенция или как «скрытая самоапология» – реализуется в произведениях, защищающих Поэта. Цветаева стремится к собственной творческой автопрезентации и реализации ключевых творческих стратегий. Главными чертами апологии как интенции становятся частотность использования личных местоимений «я / мой», тенденция к объединению, подчеркивающая сходство авторских установок с близкими ей творцами, и, как следствие, постоянное встраивание в определенную поэтическую парадигму. Возникают особые антиномии – такие, как поэт – время, поэт – эпоха,

поэт – критик; утверждается общетворческое «я», что не свойственно цветаевской апологии как жанру. Важна та миссия, которую вполне сознательно и взвешенно берет на себя Цветаева: роль защитницы, почти покровительницы, оберегающей остальных. Примечательно, что в прозе, посвященной детству поэта, подобная роль еще не провозглашается как основная. В литературно-критических работах о других поэтах Цветаева уже не сомневается в своем творческом предназначении и четко определяет эстетические ориентиры и художественные постулаты.

Апология поэзии и поэтического оказывается связана с понятием «лингводицеи», для которого характерно особое отношение к поэту как творцу микро- и макрокосмоса. Лингводицея объясняет цветаевский смысл понятий «поэт», «искусство», «совесть», «поэзия». Для нее важны такие соотношения «совесть» – «добро», «чума» – «зло», «дозволенное» – «недозволенное», «человек» – «поэт». Совесть как категория этическая становится необязательной, поскольку само творчество вырастает из стихии (злого начала), невозможного при Боге. Очерк «Черт» и трактат «Искусство при свете совести» являют собой яркий пример выхода за рамки этической и эстетической нормы.

В центре внимания личностной (в том числе гендерной) этико-эстетической самоидентификации М. Цветаевой стали ее дневники и такие жанры, как повесть, роман в письмах.

В ходе анализа дневниковой прозы как особого жанра в ней обнаруживаются традиционные и индивидуально-авторские черты. К традиционным, свойственным дневниковой прозе Цветаевой, относятся датировка, цитирование и воссоздание диалога или диалогов с другими. Выделяются и сугубо цветаевские черты дневниковой прозы: повышенная афористичность высказываний; наличие графических элементов, отделяющих одну мысль от другой; стремление к тематическому обозначению дневниковых записей; появление особого психологического сюжета, связанного с категорией «сущностного» и соотношением «сущность» / воплощение». Цветаевская дневниковая проза имеет статус художественно законченного высказывания, что

сделало возможным, в резком отличии от традиции жанра, ее прижизненную публикацию.

Анализ художественной прозы привел к выделению категорий «истинного» и «ложного» предназначения. Истинная предназначенность являет себя в любви двух душ, разлуке, трагической судьбе, в обязательности восприятия жизни сквозь душу. Ложная предназначенность связана с природой «мужского», с внешним восприятием реальности, не связанным с умыслом как чистым намерением.

Завершающий диссертационную работу анализ произведений «Мой Пушкин» и «Пушкин и Пугачев» не только обозначает важнейшую для Цветаевой и для всей русской литературы «пушкинскую тему», но и являет ключевые для характеристики цветаевской самоидентификации мотивные комплексы. В соотнесении с А. С. Пушкиным и его героями раскрывается авторская самоидентификация как в рамках семьи и рода, так и в сфере этико-эстетического и поэтического становления и самоопределения. Доминантной чертой самоидентификации Цветаевой, и это подтверждает анализ ее «пушкинского текста», становится трансгрессивность, выход за рамки любой установленной нормы.

Безусловно, данная работа ограничена взятым для исследования материалом. Особый самостоятельный интерес представляют эпистолярное наследие поэта и записные книжки, которые в рамках настоящего диссертационного исследования использовались лишь как дополнительный материал. Их более глубокое изучение очерчивает перспективу дальнейшего исследования.

Список литературы

Издания творческого наследия Марины Цветаевой

Собрание сочинений М. Цветаевой

1. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. Кн. 1: Стихотворения / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 336 с.
2. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. Кн. 2: Стихотворения / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 320 с.
3. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2: Стихотворения; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 592 с.
4. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3. Кн. 1: Поэмы; Поэмы-сказки / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 352 с.
5. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3. Кн. 2: Драматические произведения / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 480 с.
6. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. Кн. 1: Воспоминания о современниках / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 416 с.
7. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. Кн. 2: Дневниковая проза; Из записных книжек и тетрадей; Ответы на анкеты; Интервью / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 272 с.
8. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 336 с.

9. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Кн. 2: Статьи; Эссе; Переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 400 с.
10. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. Кн. 1: Письма / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1998. – 336 с.
11. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. Кн. 2: Письма / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1998. – 464 с.
12. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7. Кн. 1: Письма / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1998. – 432 с.
13. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7. Кн. 2: Письма / сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; «Книжная лавка – РТР», 1998. – 352 с.
14. Цветаева М. И. Письма 1905–1923 / сост., подгот. текста Л. А. Мухина. М.: Эллис Лак, 2012. – 792 с.
15. Цветаева М. И. Письма 1924–1927 / сост., подгот. текста Л. А. Мухина. М.: Эллис Лак, 2013. – 760 с.
16. Цветаева М. И. Письма 1928–1932 / сост., подгот. текста Л. А. Мухина. М.: Эллис Лак, 2015. – 624 с.
17. Цветаева М. И. Сочинения. В 2-х т. – М.: Худож. лит., 1980. – Т. 2. Проза. / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц. – 543 с.
18. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради / М. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1997. – 640 с.
19. Цветаева М. Неизданное. Семья: История в письмах / М. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1999. – 592 с.
20. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. – 688 с.

Отдельные издания М. Цветаевой

21. Цветаева М. И. Девять писем / сост., пер. с французск., коммент. Ю. П. Клюкина. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1999. – 160 с.
22. Цветаева М. И. Красная тетрадь / сост., подгот. текста, примеч. Е.И. Лубянниковой и А.И. Поповой; Перевод А.И. Поповой; Статьи А.И. Поповой и Ж. Нива. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2013. – 472 с., ил.
23. Цветаева М. И. Одна – здесь – жизнь: автобиографическая проза / Марина Цветаева; сост., коммент. Л. А. Мнухина. – М.: Астрель, 2012. – 759 с.
24. Цветаева М. И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2010. – 1214 с.
25. Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. – Свердловск: Сред.-Урал.кн. изд-во, 1991. – 528 с.

Произведения других авторов

26. Битов А. Пушкинский Дом. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1999. – 244 с.
27. Цветаева А. И. Моя Сибирь : повести. – М.: Советский писатель, 1988. – 288 с.

Мемуарно-критические источники

28. Бродский о Цветаевой: Интервью, эссе / Вступ. ст. И. Кудровой. – М.: НГ, 1997. – 208 с.
29. Волков Соломон. О Марине Цветаевой: Диалог с Иосифом Бродским // Звезда. – 1997. – № 1. – С. 72–79.
30. Лосская В. Марина Цветаева в жизни. Неизданные воспоминания современников / В. Лосская. – М.: Культура и традиции, 1992. – 348 с.
31. Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания / Н. Я. Мандельштам; [подгот. текста, предисл., примеч. М. К. Поливанова]. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 560 с.
32. Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Возвращение на родину. – М.: Аграф, 2002. – 304 с.

33. Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Рождение поэта. М.: Аграф, 2002. – 345 с.
34. Марина Цветаева в критике современников: В 2-х ч. Ч. I. 1910–1941 годы. – М.: Аграф, 2003. – 638 с.
35. Марина Цветаева в критике современников: В 2-х ч. Ч. II. 1942–1987 годы. Обреченность на время. – М.: Аграф, 2003. – 640 с.
36. Труайя А. Марина Цветаева / А. Труайя. – М.: Эксмо, 2008. – 480 с.
37. Цветаева А. И. Воспоминания / А. И. Цветаева. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной: Дом-музей Марины Цветаевой, 2014. – 717 с.
38. Эфрон А. С. Книга детства: Дневники Ариадны Эфрон, 1919–1921 / Ариадна Эфрон; сост., подгот. текста, введение и примеч. Е. Б. Коркиной; худож. И. И. Антонова. – 2-е изд. – М.: Русский путь, 2015. – 248 с.
39. Эфрон А. Моя мать – Марина Цветаева / Ариадна Эфрон. – М.: Алгоритм, 2016 – 256 с.
40. Эфрон А. О Марине Цветаевой / сост. и автор вступ. ст. М. И. Белкина. Коммент. Л. М. Турчинского. М.: Сов. писатель, 1989. – 479 с.

Научная литература

Исследования, посвященные творчеству М. Цветаевой

41. «Чужбина, родина моя!»: Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой: XI Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9 – 12 октября 2003 года) : сб. докладов. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. – 562 с.
42. Адмони В. Марина Цветаева и поэзия XX века / В. Адмони // Звезда. – 1992. № 10. – С. 163–169.
43. Айзенштейн Е. О. Символика «стекла» в творчестве Марины Цветаевой / Е. О. Айзенштейн // Научные доклады высшей школы: Филологические науки – 1990. – № 6. – С. 10–17.

44. Айзенштейн Е. О. Сны Марины Цветаевой / Е. Айзенштейн. – СПб.: Акад. Проект, 2003. – 463 с.
45. Акбашева А. С. Поэзия и проза Марины Цветаевой: научно-методическое пособие / А. С. Акбашева. – Sterlitamak: Sterlitamak. gos. ped. in-t, 1999. – 102 с.
46. Алексеева М. А. Мотив игры в мемуарной прозе М. И. Цветаевой и Б. Л. Пастернака / М. А. Алексеева // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 5–7 октября 2006 г. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета; Издательский дом «Союз писателей», 2007. – Т. 2. – С. 3–10.
47. Андреева Е. И., Иващенко Е. Г. Дневниковая проза Марины Цветаевой // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – Благовещенск, 2011. – С. 151–154.
48. Анисимова А. С. Гендерная проблематика в лирике С. Я. Парнок и М. Цветаевой / А. С. Анисимова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей V Междунар. науч. конф. молодых ученых (12 февраля 2016 г.). – Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2016. – С. 295–302.
49. Ахмадеева С. А. Особенности и принципы организации дневниковых текстов Марины Цветаевой как основа их стилистического анализа // Язык. Словесность. Культура. – 2015. – № 4 – 5. – С. 9–36.
50. Бабушкина С. В. Поэтическая онтология Марины Цветаевой 1926–1941 годов // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 4. – Иваново: ИГУ, 1999. – С. 189 – 190.
51. Бабушкина С. В. Поэтическая онтология Марины Цветаевой: 1926–1941 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. В. Бабушкина. – Екатеринбург, 1998. – 20 с.

52. Бернат О. С. Лингвистическая эстетика символизма в поэзии М. И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. С. Бернат. – Екатеринбург, 2009. – 22 с.
53. Богатырева Д. А. Авторская позиция в мемуарной прозе М. И. Цветаевой (на материале «Повести о Сонечке») / Д. А. Богатырева // Марина Цветаева в контексте культуры Серебряного века: материалы Четвертых Международных Цветаевских чтений. – Елабуга: Изд-во ЕГПУ, 2008. – С. 21–26.
54. Богатырева Д. А. Формы выражения авторского присутствия в мемуарной прозе М. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук / Д. А. Богатырева. – Москва, 2009. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/formy-vyrazheniya-avtorskogo-prisutstviya-v-memuarnoi-proze-m-tsvetaevoi>.
55. Бунина С. Н. Автобиографическая проза М. И. Цветаевой: Поэтика, жанровое своеобразие, мировидение: дис. ... канд. филол. наук / С. Н. Бунина. – Харьков, 1999. – 172 с.
56. Верескун С. А. Ассоциативно-смысловое поле цвета в прозе М. И. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук / С. А. Верескун. – Ростов-на-Дону, 2012. – 276 с.
57. Викулина Л. А. Стихия и разум в «Крысолове» М. Цветаевой / Л. А. Викулина. // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой XII Международная научно-исследовательская конференция (Москва 9–11 октября 2004 г.). Сборник докладов / Дом-музей Марины Цветаевой. – М., 2005. – 535 с.
58. Воденников Д. Из апрельского праха, с любовью (Марина Цветаева) // Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. XX век: Сборник. 2-е изд. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Трубина», 2011. – С. 333–363.
59. Вольская Н. Н. Поэтика автобиографических очерков М. Цветаевой. Повтор как ведущая черта идиостиля автора: дис. ... канд. филол. наук / Н. Н. Вольская. – М., 1999. – Режим доступа:

<http://www.dissercat.com/content/poetika-avtobiograficheskikh-ocherkov-m-i-tsvetaevoi-povtor-kak-vedushchaya-cherta-idiostily>.

60. Вольская Н. Н. Своеобразие повтора в автобиографической прозе М. И. Цветаевой / Н. Н. Вольская // Русский язык в школе. – 1999. – № 1. – С. 61–66.
61. Гаврилова О. С. Метадефиниция – основное средство регулятивности в прозаических текстах М. Цветаевой // Мир русского слова. – 2014. – № 4. – С. 86–89.
62. Гаспаров М. Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 234–451.
63. Гаспаров М. Л. Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике слова // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / ред. д.ф.н. В. П. Нерознак. – М.: Академия/Akademia, 1997. – 320 с.
64. Геворкян Т. Еще раз о книге Марины Цветаевой «После России» / Т. Геворкян // Вопросы литературы. – М., 2012. – № 1. – С. 433 – 475.
65. Горбаневский М. В. «Мне имя – Марина...»: Заметки об именах собственных в поэзии Марины Цветаевой // Русская речь. 1985. – № 4. – С. 56–64.
66. Горелкина А. В. Словообразовательные окказионализмы в мемуарных прозаических произведениях М. Цветаевой и А. Белого: дис. ... канд. филол. наук / А. В. Горелкина. – Москва, 1999. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/slovoobrazovatelnye-okkazionalizmu-v-memuarnykh-prozaicheskikh-proizvedeniyakh-m-tsvetaevoi>.
67. Гурьева Т. Н. Концепция творчества в художественном сознании Марины Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Н. Гурьева. – Саратов, 1998. – 19 с.
68. Гурьева Т. Н. Марина Цветаева: искание слова // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. – Иваново: ИГУ, 1998. – 228 с. – С. 75–78.

69. Гурьева Т. Н. Тема свободы в творчестве М. Цветаевой / Т. Н. Гурьева. // Филология: Науч. изд-е (сб-к) посвящ. памяти акад. А. М. Богомолова. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1997. – С. 174–175.
70. Данин Д. Два слова о прозе Марины Цветаевой // Марина Цветаева в критике современников. В 2 ч. М., 2003. Ч. II. 1942 – 1987. Обреченность на время. С. 391 – 393.
71. Дзущева Н. В. Игра как принцип творческого поведения в поэтическом сознании М. Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. – Иваново: ИГУ, 1996. – С. 81–90.
72. Дзущева Н. В. М. Цветаева и А. Ахматова: (К проблеме типа поэтического сознания) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. [Вып. 1]. – Иваново: ИГУ, 1993. – С. 156–165.
73. Дзущева Н. В. М. Цветаева и Вяч. Иванов: пересечение границ // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. – Иваново: ИГУ, 1998. – С. 150–159.
74. Дзущева Н. В. Поэтология М. Цветаевой: стихия, демон, игра / Н. В. Дзущева. // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой XII Международная научно-тематическая конференция (Москва 9–11 октября 2004 г.). Сборник докладов / Дом-музей Марины Цветаевой. М., 2005. – 535 с.
75. Дзюба Е. В. Концепты жизнь и смерть в поэзии М. И. Цветаевой // Политическая лингвистика. – Екатеринбург. – 2005. – С. 181–189.
76. Дударева А. А. Особенности идиостиля прозы М. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук / А. А. Дударева. – Тверь, 2002. – Режим доступа: <http://www/dissercat.com/content/osobennosti-idiostilya-prozy-m-tsvetaevoi>.
77. Дьячкова Е. С. Записные книжки Марины Цветаевой: проблемы издания / Е. С. Дьячкова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века:

- сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием (8 февраля 2013 г.). Ч. 2. – Екатеринбург: УрФУ, 2013. – С. 101–108.
78. Ельницкая С. И. Цветаева и Чорт / С. И. Ельницкая // Статьи о Марине Цветаевой. – М., 2004. – С. 9 – 32.
79. Ельницкая С. И. Сеанс словесной магии: О скрытом сюжете в автобиографической прозе «Страховка жизни» // Ельницкая С. Статьи о Марине Цветаевой. – М., 2004. – С. 73–108.
80. Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. – Л.: Издательство Ленингр. ун-та, 1989. – 261 с.
81. Зубова Л. В. Поэтическая этимология и паронимическая аттракция в поэзии М. Цветаевой // Историческое и диалектное словообразование. Функциональный и стилистический аспекты деривации и номинации в русском языке: Областная науч. конф. «Проблемы деривации и номинации в русском языке»: Тезисы докладов. – Омск: Изд. Омского ун-та, 1988. – С. 86–88.
82. Зубова Л. В. Традиции стиля «плетения словес» у Марины Цветаевой («Стихи к Блоку», 1916–1921 гг., «Ахматовой», 1916 г.) // Вестник Ленинградского ун-та. – 1985. – № 9. – С. 134–149.
83. Ибрагимова С. Р. Поэтика дихотомии «тело-душа/ Ева-Психея» в творчестве М. И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. Р. Ибрагимова. – Казань, 2017. – 21 с.
84. Калинина О. В. Автобиографическая проза М. И. Цветаевой о детстве поэта: монография / О. В. Калинина. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2004. – 228 с.
85. Калинина О. В. Формирование творческой личности в автобиографической прозе М. И. Цветаевой о детстве поэта: дис. ... канд. филол. наук / О. В. Калинина. – Волгоград, 2003. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-tvorcheskoi-lichnosti-v-avtobiograficheskoi-proze-mi-tsvetaevoi-o-detstve-poeta>.

86. Калинина О. В. Формирование творческой личности в автобиографической прозе М. И. Цветаевой о детстве поэта: автореф. дис. ...канд. филол. наук / О. В. Калинина. – Волгоград, 2003. – 25 с.
87. Каменская А. В. Автобиографическая проза Марины Цветаевой в «Русском тексте» журнала «Современные записки» // Филологические науки. – 2007. – № 6. – С. 64–70.
88. Канищева Е. В. Поэтика прозы М. Цветаевой // Пушкинские чтения. Выпуск № XIX. – СПб., 2014. – С. 185–194.
89. Канищева Е. В. Ритм прозы М. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Канищева. – Челябинск, 2013. – 202 с.
90. Канищева Е. В. Ритмико-синтаксические особенности прозы М. Цветаевой / Е. В. Канищева // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. – 2013. – № 2. – С. 97–102.
91. Карлинский С. Марина Цветаева. Ее жизнь и творчество. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2015. – 384 с.
92. Кашицына Е. Г., Милютин М. Г. Особенности организации антонимической системы в прозе М. И. Цветаевой / Е. Г. Кашицына, М. Г. Милютин // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – 2012. – № 2. – С. 127–134.
93. Кертман Л. Л. Душа, родившаяся где-то: Марина Цветаева и Кристин, дочь Лавранса. – М.: Возвращение, 2000. – 176 с.
94. Кертман Л. Л. Марина Цветаева. Воздух трагедии. Главы написанного романа. – М.: АСТ, 2017. – 464 с.
95. Кихней Л. Г., Круглова Т. С. Проблема адресата в цикле Марины Цветаевой «Стихи к Пушкину» // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. – 2016. – № 2. – С. 40–47.
96. Кихней Л. Г., Меркель Е. В. Поэт и язык: к вопросу о поэтологических стратегиях О. Мандельштама и М. Цветаевой // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2012. – № 3. – С. 103–106.

- 97.Клинг О. А. Миф о «Лебедином стане» – миф в «Лебедином стане» / О. А. Клинг // Четвертая Международная научно-тематическая конференция, (Москва, 9–10 октября 1996 г.): сб. докладов. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. – С. 156–166.
- 98.Коркина Е. Б. Заметки о цветописи М. Цветаевой // Творческий путь Марины Цветаевой: Первая международная научно-тематическая конференция (Москва, 7 – 10 сентября 1993 г.): Тезисы докладов / под ред. О. Г. Ревзиной. – М., 1993. – С. 53–57.
- 99.Корниенко С. Ю. Самоопределение в культуре модерна. Максимилиан Волошин – Марина Цветаева. Серия: Коммуникативные стратегии культуры.– М.: Языки славянской культуры, 2015. – 424 с.
100. Крадожен Е. М. Литературная норма и черты идиостиля Марины Цветаевой // Становление и развитие норм русского языка XVII–XX вв. – Хабаровск, 1986. – С. 119–132.
101. Крадожен Е. М. Повтор в структуре поэтического цикла: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. М. Крадожен. – М., 1989. – 17 с.
102. Круглова Т. С. «Адресованная» лирика Марины Цветаевой: коммуникативно-жанровый аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. С. Круглова. – М., 2008. – 16 с.
103. Круглова Т. С. «Поэт есть ответ...»: фактор адресации в лирике Марины Цветаевой: Монография / Л. Г. Кихней, Т. С. Круглова. – М.: МНЭПУ, 2010. – 146 с.
104. Круглова Т. С. Жанр лирического посвящения в поэзии Марины Цветаевой // Вестник Вятского государственного университета. Литературоведение. – Киров, 2009. – С. 147–149.
105. Кудрова И. В. Версты, дали...: Марина Цветаева: 1922–1939. – М.: Сов. Россия, 1991. – 368 с.
106. Кудрова И. В. Просторы Марины Цветаевой: Поэзия, проза, личность / И. В. Кудрова. СПб.: Вита Нова, 2003. – 528 с.

107. Кудрова И. В. Путь Комет. Жизнь Марины Цветаевой. – М.: Вита Нова, 2002. – 356 с.
108. Кудрова И. Гибель Марины Цветаевой / Ирма Кудрова. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2013. – 255 с.
109. Лаврова Е. Л. А. Пушкин и М. Цветаева о поэте и поэтическом творчестве / Е. Л. Лаврова // А. Пушкин – М. Цветаева: Седьмая Цветаевская Международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1999): сб. докладов. – М.: Дом-музей Цветаевой, 2000. – С. 168–172.
110. Ляпон М. В. Проза М. Цветаевой: стратегия чтения авторского текста» / М. В. Ляпон // Художественный текст как динамическая система: материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В. П. Григорьева; Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва, 19–22 мая 2005 г. – М.: Управление технологиями, 2006. – С. 219–227.
111. Ляпон М. В. Проза Цветаевой: опыт реконструкции речевого портрета автора / М. В. Ляпон. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 528 с.
112. Ляпон М. В. Языковой портрет – психологический портрет (на материале прозы М. Цветаевой) / М. В. Ляпон // Структура и семантика художественного текста: доклады VII Международной конференции. – М.: СпортАкадемПресс, 1999. – С. 240–250.
113. Макашева С. Ж. Поэзия и проза М. И. Цветаевой 1920–1930-х гг. (онтология, концепция личности): монография / С. Ж. Макашева. – М.: МПГУ, 2005. – 246 с.
114. Макашева С. Ж. Творческая эволюция М. И. Цветаевой: онтология, концепция личности: дис. ... д-ра филол. наук / С. Ж. Макашева. – М., 2006. – 378 с.
115. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: Учебное пособие / В. А. Маслова. – М.: Флинта; Наука, 2004. – 256 с.
116. Митева Е. Н. Концепт «рыцарство» в смысловой структуре стихотворения М. Цветаевой «Я с вызовом ношу его кольцо...» // Уральский

- филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. – Екатеринбург, 2013. – № 5. – С. 91–97.
117. Мухина А. С. Речевое поведение лирических героинь А. Ахматовой и М. Цветаевой: монография / А. С. Мухина. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2014. – 195 с.
118. Одинцова И. В. Автор в повествовательной структуре автобиографической прозы М. Цветаевой // Гуманитар. исслед. – 2008. – № 3. – С. 95–100.
119. Орлицкий Ю. Б. «Об особенностях цветаевской прозы» // Семья Цветаевых в истории и культуре России: XV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 8–11 октября 2007 г.). – М., 2008. – С. 237–251.
120. Осипова Н. О. Мифологема музыки в поэме М. Цветаевой «Крысолов» / Н. О. Осипова // Художественный текст и культура: Материалы международной конференции. – Владимир, 1997. – С. 99–101.
121. Осипова Н. О. Семантика взрыва в творчестве М. Цветаевой / Н. О. Осипова. // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой XII Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–11 октября 2004 г.). Сборник докладов / Дом-музей Марины Цветаевой. М., 2005. – С. 124–131.
122. Осипова Н. О. Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века / Н. О. Осипова. – Киров, 2000. – 271 с.
123. Павловский А. И. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой. – Ленинград: Советский писатель, 1989. – 350 с.
124. Порошина А. И. Семантическая аппликация в поэтических текстах М. И. Цветаевой: структура, семантика, функция: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. И. Порошина. – Челябинск, 2009. – 22 с.
125. Разумовская М. Марина Цветаева. Миф и действительность / М. Разумовская. – М.: Радуга, 1994. – 576 с.

126. Ревзина О. Г. Некоторые особенности синтаксиса поэтического языка М. Цветаевой // Лингвистическая семантика и семиотика: Учен. зап. Тартус. ун-та. Вып. 481, 2. – 1979. – С. 89–106.
127. Ревзина О. Г. Собственные имена в поэтическом идиолекте М. Цветаевой // Поэтика и стилистика 1988–1990. Вып. 1. – М., 1991. – С. 172–192.
128. Саакянц А. А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество / А. А. Саакянц. – М.: Эллис Лак, 1997, 1999. – 816 с.
129. Саакянц А. А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. – «Бессмертные имена». – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. – 827 с.
130. Серова М. В. Автобиографическая проза в общем контексте поэтического самоопределения М. Цветаевой: («Мать и музыка», «Отец и его музей», «Стол») // «... Все в груди слилось и спелось»: Пятая международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–11 октября 1997 г.): Сборник докладов / отв. ред. В. И. Масловский. – М.: ДМЦ, 1998. – 280 с. – С. 175–188.
131. Смит А. Песнь пересмешника: Пушкин в творчестве Марины Цветаевой / А. Смит. – М.:, 1998. – 256 с.
132. Соболевская Е. К. «Стихи к Блоку» М. Цветаевой как поминальный жанр // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. – Иваново: ИГУ, 1998. – С. 113–123.
133. Соболевская Е. К. Трансформация мотива «молчания» как единство поэтического текста: (Пушкин – Вяч. Иванов – Цветаева) // Русская литература. – 1996. – № 1. – С. 203–209.
134. Степанова М. Прожиточный минимум (М. И. Цветаева) // Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. XX век: Сборник. 2-е изд. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Трубина», 2011. – С. 291–333.

135. Сулейманова М. А. Эпистолярные тексты М. Цветаевой – проявление лингвистической креативности элитарной языковой личности. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 2. – С. 249–253.
136. Творчество М. И. Цветаевой в контексте европейской и русской литературной традиции: третьи Международные Цветаевские чтения / под общ. ред. А. И. Разживина. – Елабуга: Изд-во ЕГПУ, 2006. – 269 с.
137. Титова Е. В. Эссеистическое и лирическое в творчестве М. Цветаевой: характер взаимодействия // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. науч. тр. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2002. – Вып. 5. – С. 149–156.
138. Тора Лане. Язык конца и язык мира в «Поэме конца» Марины Цветаевой. // Стасис. Т. 5. – 2017. – № 1. – С. 176–194.
139. Фаликов И. З. Марина Цветаева. Твоя неласковая ласточка / И. З. Фаликов. – М.: Молодая гвардия, 2017. – 854 с.
140. Федорова Е. В. «Проза поэта» как жанрово-родовой феномен (на материале «Повести о Сонечке» М. Цветаевой) / Е. В. Федорова // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. – Екатеринбург, 2009. – Т. 2. – С. 250–256.
141. Федорова Е. В. Особенности композиционного ритма в прозе М. Цветаевой // Вестник ЮУрГУ. – 2012. – № 2. Серия «Лингвистика», выпуск 14. – С. 114–118.
142. Федорова Е. В. Принцип композиционного монтажа в ритмической структуре прозы М. Цветаевой / Е. В. Федорова // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. – Екатеринбург, 2012. – Т. 1. – С. 166–170.

143. Филиппов Б. Мысли нараспашку: Проза Марины Цветаевой // Марина Цветаева в критике современников. В 2 ч. М., 2003. Ч. II. 1942–1987. Обреченность на время. С. 477–480.
144. Финкель В. Религиозное, политическое и национальное самосознание Цветаевой [Электронный ресурс] / В. Финкель // Слово/ Word. – 2007. – № 55. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/55/ia31.html>.
145. Фокина С. А. Коммуникативные стратегии М. Цветаевой в контексте авангардной эстетики (на материале лирических циклов 1920-х гг.) / С. А. Фокина // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. – Екатеринбург, 2012. – Т. 1. – С. 171–180.
146. Черкасова Л. П. «Яркость изнутри»: о внутренней форме слова в прозе М. Цветаевой / Л. П. Черкасова // Русская речь. – 1982. – № 5. – С. 52–55.
147. Швейцер В. А. Марина Цветаева. 2-е изд. – М.: Мол. гвардия, 2003. – 591 с.
148. Швейцер В. А. Быт и бытие Марины Цветаевой / В. Швейцер. – М.: Интерпринт, 1992. – 544 с.
149. Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 448 с.
150. Эткинд Е. Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века. – СПб.: Максима, 1995. – 568 с.

Исследования, посвященные М. Цветаевой, на английском языке

151. Boym S. Death in quotation marks: cultural myths of modern poet / S. Boym // London, England: Harvard University Press. – 1991. – 291 p.
152. Karlinsky S. Marina Tsvetaeva, The Woman, Her World, and Her Poetry / S. Karlinsky // Cambridge: Cambridge University Press. – 1985. – 289 p.

153. Lane T. Rendering the Sublime. A Reading of Marina Tsvetaeva's Fairy-Tale Poem The Swain / T. Lane. – Stockholm: [s. n.]. – 2009. – 152 p.
154. Smith A. The Song of the Mocking Bird: Pushkin in the Work of Marina Tsvetaeva / A. Smith. – Bern, New York : Peter Lang. – 1994. – 251 p.
155. Taubman J. A Life Through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Diary / J. A. Taubman // Columbus: Slavica Publishers. – 1989. – 295 p.

Исследования по теории и методологии литературоведения, философии и психологии

156. Абашева М. П. Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности) / М. П. Абашева. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2001. – 320 с.
157. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 534 с.
158. Барковская Н. В. Слово и образ в русской поэзии начала XX века / Н. В. Барковская // XX век. Литература. Стил. Стилиевые закономерности русской литературы XX века: коллектив. моногр. – Вып. 3. – Екатеринбург: [б. и.], 1998.
159. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений: В 7 т. М: Русские словари: Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. – 955 с.
160. Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / сост. С. Г. Бочаров. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
161. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
162. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.

163. Богданова Е. В. Языковые особенности жанра дневника // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2008. – № 1 (1): в 2-х ч. Ч. I. – С. 28–33.
164. Быков Л. П. Русская литература XX века: проблемы и имена: книга для учителей и учащихся / Л. П. Быков, А. В. Подчиненов, Т. А. Снигирева. – Екатеринбург, 1994. – 181 с.
165. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа: Изд. центр «Академия», 1999. – 556 с.
166. Вдовин Г. В. Персона – Индивидуальность – Личность. Опыт самосознания в искусстве русского портрета XVIII века / Г. В. Вдовин. – М., 2005. – 248 с.
167. Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. – М.: Русские словари, 1997. – 185 с.
168. Выготский Л. С. Психология искусства / под ред. М. Ш. Ярошевского. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
169. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М.: КомКнига, 1981. – 144 с.
170. Гаспаров М. Л. Метр и смысл / М. Л. Гаспаров. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – 416 с.
171. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 303 с.
172. Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. – Л.: Сов. писатель, 1987. – 400 с.
173. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1964. – 382 с.
174. Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.

175. Гордович К. Д. Дневник писателя как документ эпохи и художественный текст / К. Д. Гордович // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. – Екатеринбург, 2012. – Т. 1. – С. 71–78.
176. Делез Ж. «Различие и повторение». – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.
177. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. – М.: Академический проект, 2007. – 495 с.
178. Дозморов О. В. Мотив молчания: «Silentium!» Ф. Тютчева и «Куст» М. Цветаевой / О. В. Дозморов // Дергачевские чтения – 98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 14–16 октября 1998 г. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998. – С. 95–96.
179. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избр. тр. / В. М. Жирмунский; вступ. статья Д. С. Лихачева. – Л.: Наука, 1977. – 405 с.
180. Зализняк А. А. Дневник: к определению жанра / А. А. Зализняк // НЛО. – 2010. – № 106. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/za14.html>.
181. Ибрагимов М. И. Идентичность в литературе (на материале татарской поэзии XX века) / М. И. Ибрагимов // Филология и культура. – Казань, 2014. – № 3 (31). – С. 151–154.
182. Идентификация // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 157–158.
183. Кеидия К. З. Философское понимание самоидентификации в бытийной структуре личности // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2012. – № 1 (137). – С. 50–55.
184. Кожинов В. В. Теория литературы: в 3 т. Т. 2 / В. Кожинов. – М.: Наука, 1964. – 485 с.

185. Козлова Н. Н. Советские люди. Сцены из истории. – М.: Изд-во «Европа», 2005. – 527 с.
186. Корман Б. О. Избранные труды по истории и теории литературы / Б. О. Корман. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
187. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С. 199–207.
188. Кормилов С. И. Ритм прозы / С. И. Кормилов // Основные понятия теории литературы. Литературное произведение. Проза и стих. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – С. 75–76.
189. Криволапова Е. М. К вопросу о жанрообразующих признаках дневника // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2012. – № 5. – С. 198–203.
190. Криволапова Е. М. Признаки «дневниковости» в произведениях В. Розанова «Опавшие листья» и «Уединенное» // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А. С. Пушкина. – 2012. – № 4. – Т 1. – С. 22–29.
191. Культура сквозь призму идентичности. – М.: Индрик, 2006. – 424 с.
192. Лейдерман Н. Л. Творческая индивидуальность писателя как объект изучения / Н. Л. Лейдерман // Филологический класс. – 2005. – № 14. – С. 11–23.
193. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
194. Летягин Л. Н. Личный дневник: самосознание жанра // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 10 (56): Общественные и гуманитарные науки (философия, языкознание, литературоведение, экономика, право, история, социология, культурология). – С. 56–67.
195. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.

196. Лихачев Д. С. Текстология / Д. С. Лихачев. – Л.: Наука, 1983. – 640 с.
197. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
198. Лосев А. Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 364 с.
199. Лосев А. Ф. Философия имени. – М.: Изд-во Москв. ун-та, 1990. – 269 с.
200. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство, 1994. – 484 с.
201. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 416 с.
202. Лотман Ю. М. О русской литературе / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб., 2005. – 845 с.
203. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб., 1998. – С. 14–285.
204. Мазур Л. И. Роль самоидентификации в социализации личности // Вестник Бурятского государственного университета. – № 14. – Улан-Удэ: БГУ, 2013. – С. 82–88.
205. Многообразие жанров философского дискурса: коллективная монография / Е. Ю. Базаров, И. С. Бельский, А. А. Еникеев и др.; Рос. филос. о-во; Межвуз. центр проблем непрерывного гуманит. образования при Урал. гос. ун-те им. А. М. Горького; под общ. ред. В. И. Плотникова, науч. ред. В. В. Ким. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2001. – 276 с. – (Философское образование; Вып. 18).
206. Мочалова Н. Ю. Феномен персональной идентичности художника // Вестник Пермского университета. – 2013. – № 3. – С. 96–102.
207. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: учеб. пособие. – М.: Флинта, 2002. – 424 с.
208. Орлицкий Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. – М.: РГГУ, 2008. – 845 с.

209. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: Маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2009. – 284 с.
210. Пелихова А. А. Личностная самоидентификация в автобиографической прозе О. Мандельштама и Б. Пастернака // Вестник Бурятского государственного университета. – 2009. – № 10. – С. 200–204.
211. Петрова С. А. Авторская идентичность и понятие имиджа в литературе: теоретический аспект // Пушкинские чтения. – 2014. – С. 232–236.
212. Пигров К. С. Метафизика личного дневника // Вече – 2010. – № 21. – С. 25–41.
213. Пигров К. С. Творчество и личный дневник // Вопросы философии – 2011. – № 2. – С. 34–43.
214. Попова М. К. Проблема национальной идентичности и литература // Вестник ВГУ. Сер. 1: Гуманитарные науки. – Воронеж, 2001. – № 2. – С. 45–48.
215. Рикёр П. Время и рассказ / Пер. Т. В. Славко. – М.; СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН: Культурная инициатива : Университетская книга, 2000. – 313 с.
216. Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью / перевод; отв. ред. и авт. послесловия И.С. Вдовина; Рос. Академия; Институт философии. – М.: Камі; Издательский центр «Acadimia», 1995. – 160 с.
217. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной. – М.: Академический проект, 2008. – 695 с.
218. Ромашкина М. В. Дневник: эволюция жанра [Электронный ресурс] / М. В. Ромашкина // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6. Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=1544>.

219. Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: В 3 т. Т. 1. Кн. 2. М: ИМЛИ РАН, 2016.
220. Русская литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 1: 1910–1930-е годы / Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева, Т. М. Колядич и др.; под ред. Л. П. Кременцова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 496 с.
221. Рябов О. В. Межкультурная интолерантность: гендерный аспект // Культурные практики толерантности в речевой коммуникации: Коллективная моногр. / отв. ред. Н. А. Купина и О. А. Михайлова. – Екатеринбург: Изд-во Ура. ун-та, 2004. – С. 165–183.
222. Сафиуллин Я. Г. Идентичность литературная // Теория литературы: словарь для студентов. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2010. – С. 29–31.
223. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста. – Челябинск, 2006. – 215 с.
224. Семьян Т. Ф. Ритмические определители художественной прозы (к истории изучения вопроса) / Т. Ф. Семьян // Литература в контексте современности: сборник статей. Вып. 3. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2002. – С. 3–10.
225. Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра. – Гродно: ГрГУ, 2002. – 119 с.
226. Снигирева Т. А. А. Т. Твардовский. Поэт и его эпоха / Т. А. Снигирева. – Екатеринбург: Изд-во Ур.ун-та, 1997. – 380 с.
227. Снигирева Т. А. Жанр записных книжек в русской литературе: от документального к художественному // Век девятнадцатый и век двадцатый русской литературы: реальности диалога: моногр. / Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. – С. 150–169.
228. Созина Е. К. Динамика художественного сознания в русской прозе 1830–1850 годов и стратегия письма классического реализма: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. / Е. К. Созина. – Екатеринбург, 2001. – 34 с.

229. Созина Е. К. Теория символа и практика художественного анализа: учеб. пособие по спецкурсу. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1998. – 128 с.
230. Соколов А. Н. Теория стиля. – М.: Искусство, 1968. – 223 с.
231. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.
232. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект-Пресс, 2001. – 334 с.
233. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избр. / В. Н. Топоров. – М.: Изд. группа Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
234. Тынянов Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов; вступ.ст., коммент. В. И. Новикова, сост. О. И. Новиковой. – М.: Высшая школа, 1993. – 319 с.
235. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов; изд. подг. Е. А. Годдес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. – М.: Наука, 1977. – 577 с.
236. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М.: Изд. центр «Академия», 2009. – 336 с.
237. Тюпа В. И. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М.: Академия, 2004. – 511 с.
238. Фарыно Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Е. Фарыно. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
239. Фатеева Н. А. Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля: дис. ... д-ра филол. наук. / Н. А. Фатеева – М., 1996. – 607 с.

240. Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке / Н. А. Фатеева; предисл. И. П. Смирнова. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 400 с.
241. Федотов О. И. Основы теории литературы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 ч. / О. И. Федотов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – Ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение. – 272 с. – Ч. 2: Стихосложение и литературный процесс. – 240 с.
242. Фельде В. Г. Оппозиция «свой – чужой» в культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук / В. Г. Фельде. – Омск, 2015. – 19 с.
243. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Т.1, II. // Соч. В 2 т. (3-х частях). М.: Правда. – 1990. – 352 с.
244. Формановская Н. И. Ритуалы вежливости и толерантность // Философские и лингвокультурологические проблемы толерантности: Коллективная моногр. / отв. ред. Н. А. Купина и М. Б. Хомяков. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. – С. 345–362.
245. Фортунатов Н. М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Ф. Егоров; АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Комиссия комплексного изучения худож. творчества. – Л.: Наука, 1974. – С. 173–185.
246. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
247. Химич В. В. В мире Булгакова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 336 с.
248. Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 248 с.
249. Чистяков А. Н. Мысли Паскаля и современная им апологетика// Известия Российского Государственного Педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 90. – С. 189–195.

250. Чудаков А. П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. / А. П. Чудаков. – М.: Современный писатель, 1992. – 320 с.
251. Шеманов А. Ю. Самоидентификация человека и культура: Монография. – М.: Академический Проект, 2007. – 479 с.
252. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М., 1997. – С. 113 – 116.
253. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис: пер. с англ. / Э. Эриксон; общ. ред. предисл. А. В. Толстых. – 2-е изд. – М.: Флинта; МПСИ; Прогресс, 2006. – 352 с.
254. Эткинд А. Новый историзм. Русская версия // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 47. – С. 7–40.
255. Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака / Р. О. Якобсон // Работы по поэтике / пер.; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.