

ВОЛОГОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

ТИТОВА Елена Витальевна

ЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ ПОЭМ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

Специальность 10.01.01. - русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель - доктор филологических наук, профессор

Ю.В. Бабичева

ВОЛОГДА-1997

ОГЛАВЛЕНИЕ

I. Специфика жанра поэмы, особенности его развития в начале 20 в. и в творчестве М.И. Цветаевой.

1. Поэма как литературный жанр: проблемы типологии.
2. Особенности развития поэмы в начале 20 в.
3. Эволюция жанра поэмы в творчестве М.И. Цветаевой.

II. Лирические поэмы М.И. Цветаевой.

1. Поэма-воспоминание (“Чародей”)
2. Поэма-легенда (“На Красном Коне”)
3. Поэма-цикл (“Поэма Горы”)
4. Поэма-письмо (“С моря”, “Новогоднее”)
5. Поэма-эссе (“Попытка комнаты”, “Поэма Лестницы”, “Поэма Воздуха”)

III. Лиро-драматические поэмы М.И. Цветаевой.

1. Цикл театральных поэм “Романтика” (“Червонный Валет”, “Метель”, “Фортуна”, “Каменный Ангел”, “Приключение”, “Феникс”)

2. Поэма-драма (“Поэма Копна”).

3. Поэма-либретто (“Крысолов”). IV. Лиро-эпические поэмы М.И.

Цветаевой.

A: “Фольклорные”

1. Поэма-заговор (“Переулочки”)
2. Поэма-сказка (“Царь-Девушка”, “Молодец”)

Б: “Исторические”

1. Поэма-очерк (“Красный бычок”)

2. Поэма-хроника (“Перекоп”, “Поэма о Царской Семье”)
V. Жанровые особенности незавершенных поэм. (“Егорушка”, “Певица”, “Автобус”)
Заключение
Библиография

1

ГЛАВА I.

Специфика жанра поэмы, особенности его развития в литературе начала 20 века и в творчестве М.И. Цветаевой

1. Поэма как литературный жанр: проблемы типологии.

Сложность определения жанровых признаков поэмы, проблемы типологического изучения ее разновидностей целиком связаны с двойственным характером родовой принадлежности указанного жанра. Исконно преобладающие в поэме эпические свойства никогда не отменяли лирического начала, а в отдельные моменты своего развития поэма демонстрировала утрату эпической доминанты. По сути, основные изменения поэмого жанра представляют собой перекодирование эпических элементов структуры на лирические, и наоборот. Привнесение в поэму элементов драматургии, формирование такой разновидности, как поэма драматическая, также происходило в условиях сближения литературных родов. когда содержание драматических жанров (особенности сюжета, конфликта, характеров) пересекалось с содержанием лиро-эпических, в том числе и поэмы.

Способность данного жанра к синтезу различных родовых свойств подчеркивает сходство поэмы с романом и в то же время демонстрирует главное ее отличие. Если роман, несмотря на тесную связь собственно эпического момента с лирическим и драматическим, все же с трудом выводится за границы эпического рода, то поэма без особого труда находит себе место и в одном, и в другом литературном роду.

Подвижность жанровой структуры порождает многообразие и разнообразие толкований самого термина “поэма”.

Приведем для примера только четыре из них.

1). “Поэма представляет собой по существу стихотворную повесть, реже - стихотворный рассказ, и в ней в основе лежит сюжет, данный в то же время в единстве с лирическим раскрытием материала поэмы” [408, 370].

2). “Поэмой называют или всякое повествовательное произведение в стихах, или определенный вид стихотворного повествования” [387, 9].

3). “Поэма - большое многочастное стихотворное произведение эпического или лирического характера” [187, 221].

4). “Мы относим к поэмам такие стихотворные произведения, в которых имеются драматические ситуации, конфликт, композиция которых связана с развитием сюжета, с раскрытием человеческих судеб, характеров” [157, 4].

Ни одно из этих определений не лишено оснований, каждое можно проиллюстрировать многочисленными примерами, и в то же время ни одно из них не является точным. Легко почувствовать, что границы жанровых признаков поэмы раздвинуты очень широко и потому, руководствуясь этими определениями, трудно отличить поэму от романа, повести, рассказа в стихах (1, 2), от лирического стихотворного цикла (3), от драмы в стихах (4).

Активное желание уравновесить в определении поэмы лирический и эпический элементы, не умаляя роли ни того, ни другого, привело к двусмысленности:

“...Будучи в первооснове (в структуре)” - эпической, поэма в целом, как жанр, является лирической” [193,66].

Не дала положительных результатов и попытка вывести поэму за границы привычных литературных родов, сделав ее представителем отдельного рода - лиро-эпического* (Поспелов Г.Н., Тимофеев Л.И., Гуляев Н.А., Богданов А.Н.)

Когда говорится о том, что в поэме эпический масштаб, эпический способ изображения совмещается с лирическими отступлениями, лирической оценкой, то речь идет не о новых родовых свойствах, а о сочетании лирики и эпоса.

Отсутствие специфических характеристик, отделяющих лиро-эпос от лирического и эпического родов, заставляет думать о таком межродовом взаимодействии, результаты которого реализуются конкретным жанром (поэмой) или разновидностями жанра (эпическая поэма, лирическая поэма). В поле подобных взаимодействий лирики и драмы оказываются драматическая поэма и лирическая драма.

Учитывая межродовое существование поэмы и динамику ее жанровых изменений, можно сказать, что проблема определения признаков данного жанра разрешима лишь при условии его исторического изучения. Говоря другими словами, необходимо: фиксируя типологически устойчивые признаки, наполнить определение поэмы историко-литературной конкретикой. В конце концов, абстрагируясь от своеобразия данной литературной эпохи и стремясь к предельной терминологической обобщенности, мы лишь подтверждаем единство литературного процесса, тогда как более актуальной задачей является установление литературных периодов, выяснение закономерностей и импульсов литературного движения. Один из способов решения этой задачи - выявление конкретных черт жанра на определенном этапе его развития, составление “портрета” поэмы классической романтической, реалистической и т.д. При этом важно видеть, что даже в рамках единой жанровой системы поэма оказывается открытой для смещения жанровых признаков и родовой доминанты. Так, несмотря на строгую жанровую иерархию, в

**История термина “лиро-эпический” подробно освещена В. В. Барановым в статье “К дискуссии о поэме в современной критике” [21].*

эпоху классицизма существовала и развивалась поэма “наизнанку” - комическая, которую А.Н.Соколов предложил считать не разновидностью поэмы, а отдельным жанром, подчеркнув, что “соотношение между героической и комической поэмой во многом аналогично соотношению между трагедией и комедией” [387, 12].

Отметим и особые структурные свойства дидактической поэмы, в которой эпическое начало завуалировано или заменено размышлением о предмете.*

Данные характеристики объяснимы тем главным принципом классической жанровой системы, на который указывает Ю.Стенник [392]. Местоположение жанра в эпоху классицизма определяется не родовой принадлежностью, а степенью “приближения к некой идеальной норме прекрасного” [391, 191]. Чем ближе жанр к этой норме, тем он выше, и наоборот. Поэтому в одной жанровой группе оказываются не трагедия, комедия, драма, а - трагедия, героическая поэма, ода. Отсюда и направленность жанровых движений: взаимодействуют жанры одного ряда. Эпическая поэма классицизма была подготовлена количественным и качественным развитием таких лирических жанров, как ода, песня, эпистола, и такого драматического, как трагедия. В результате, наряду с доминирующим эпическим началом, среди признаков поэмы обнаруживаются следующие: единство действия, драматический пафос повествования, диалогизированность, наличие лирических отступлений (“Петр Великий” Ломоносова, “Россияда” Хераскова).

Таким образом, на примере поэмы убеждаемся: жанровая система классицизма не лишена подвижности, внутренних жанровых взаимодействий, но отличается строгостью, “законностью” этих взаимодействий.

В эпоху романтизма в качестве принципа, регулирующего отношения между жанрами, выступает не содержательная норма, а стилевая. Воплощение идеи двоемирия в меньшей степени зависит от темы, социального статуса героя,

**На этом основании А.Н. Соколов не относит ее к эпическому роду и говорит об условности термина “поэма” в данном случае [37. 23].*

особенностей сюжетного построения. Поскольку главные нормативы в романтизме касаются стиля, жанровая система становится более подвижной. На основе общности стилеобразующих элементов, в качестве источников начинают активно использоваться фольклорные жанры, осуществляется их перенос в литературу. Наблюдается уже определенный разрыв между теоретическим представлением о конкретном жанре и жанровой практикой. Русские романтики утверждали, что вершинным произведением литературы является драма, однако в их творчестве высшую ступень заняла поэма. В самом понимании поэмы также отразились моменты традиции и новаторства. С одной стороны, поэма продолжает мыслиться как высокий жанр, с другой: отрицание жанрового канона приводит к отказу от поэмы-эпопеи, к ослаблению эпического

начала, и к усилению его синтеза с лирическим и драматическим. Это явление и зафиксировал Белинский, определив романтическую поэму как “эпопею смешанную, проникнутую насквозь и лиризмом, и драматизмом, и нередко занимающую у них формы” [33, V, 43].

Изменчивость, открытость и подвижность жанровой структуры поэмы проявляются и в том, как быстро этот жанр усваивает новые элементы, и в том, как легко он уступает дорогу близким эпическим жанрам.

Возникшие в начале 19 в. исторические по содержанию поэмы Воейкова, Глинки - это эпические поэмы, но их малая форма, небольшой, в сравнении с “Россиейдой” Хераскова, объем свидетельствуют о таком жанровом “приобретении”, как композиционный лаконизм. В то же время тематический, содержательный стержень поэмы не допускал еще изображения частной жизни, частных переживаний, вот почему поэма в период сентиментализма отошла на второй план, а ведущей жанровой формой оказалась стихотворная или прозаическая повесть. И хотя жанр сентиментальной поэмы не сложился в русской литературе, новое качество - композиционный лаконизм - наряду с подобными изменениями других жанров подготовило почву для перестройки жанровой системы в период романтизма.

В реализме 19 века поведение и модификации жанра поэмы также оказываются “непосредственно связаны со структурой направления, с местом жанра в общей иерархии жанров, с влиянием доминирующего жанра на данный периферийный жанр” [322, 358].

Поэма и оттесняется прозой и испытывает ее влияние, идя на компромисс с прозаическими жанрами, усваивая публицистическую и сатирическую их направленность, социальную тематику и проблематику.

Анализ развития поэмы в начале 20-го в. будет предпринят нами в следующем разделе работы. Представленное выше обращение к модификациям жанра в русской литературе 18-19-го вв. связано с необходимостью подчеркнуть следующие моменты: написать историю развития жанра поэмы означает показать диалектику устойчивых и неустойчивых жанровых особенностей, исчезновение одних и появление других. При этом нужно учитывать, что единого принципа, по которому осуществляются эти изменения, нет: по отношению к конкретной жанровой системе этот принцип также конкретен.

В типологических исследованиях поэма, как любой другой жанр, рассматривается в качестве комплекса, организующего композицию, сюжет, тему, стиль и эстетическое отношение к действительности. Говоря о последнем, заметим, что под слоем всяческих новообразований поэма и сегодня сохраняет то эстетически значимое качество, которое можно назвать ее жанровым центром или ядром. Поэма всегда представляет собой такую художественную модель, которая выявляет идеальные моменты действительности. Закономерен в этой связи тот факт, что активным развитием поэмы сопровождался период, когда соответствие между литературным методом, направлением и жанровым ядром поэмы было наибольшим.

Вот почему плодотворным и пока самым успешным является изучение поэмы с точки зрения метода и направления литературы. Наше представление о жанре поэмы значительно обогатилось, благодаря конкретным работам, посвященным поэме классицизма и романтизма (Соколов А.Н. [387], Жирмунский В.В. [149], Неупокоева И.Г. [290]), реалистической поэме 40-х-60-х годов 19 в. ([157]), поэме рубежа 19 и 20 вв. (Долгополов Л.К. [124]), поэме различных этапов 20 в. (Базанов В.В. [21, 23], Васильковский А.Т. [69], Карпов А.С. [180], Числов М.М. [462], Попов П.М. [324], Микешин А.М. [271]).

Авторы указанных работ наметили пути исследования поэмы, однако далеко не всем из них удалось избежать главной опасности: подмены жанрового анализа описанием литературного метода и приема. Данные с точки зрения литературного направления характеристики поэмы оказываются недостаточными. На это указывал М. Бахтин, полагавший, что словами “романтическая поэма” еще не все сказано, поскольку “ведущими героями литературного процесса являются прежде всего жанры, а направления и школы - героями только второго и третьего порядка” [30, 396].

Не менее очевидную проблему создает и смешение принципов типологического исследования при определении разновидностей поэмы отдельного периода. Смешение это приводит не к перекрестной классификации, как иной раз полагают сами авторы, а к описанию различных сторон жанровой специфики. Ясно, что в ряде таких разновидностей, как поэма-повесть, историческая поэма, революционно-героическая поэма, реалистическая народная поэма [157, 5] учитываются параллельно: 1) “тяготение” поэмы к прозаическому жанру 2) характер содержания и темы 3) пафос поэмы 4) особенности направления.

Смешения типологических принципов попытался избежать А.Т. Васильковский [69], обозначив две пересекающихся линии своей классификации поэм: по “специфике конкретного содержания и одновременно по своеобразию той жанровой формы, в которой оно рождается и проявляется” [69, 47]. Но если содержание характеризуется исследователем на уровне межродового и межджанрового взаимодействия (выделение повествовательного, лирического и контаминативного типов поэм), то своеобразие жанровой формы понимается очень широко: и на уровне стиля, и на уровне психологизма, и на уровне художественной обобщенности.

Автор статьи “Вопросы типологии современной советской поэмы” П.М. Попов [324] главным направлением типологического анализа жанра считает изучение структуры поэмы, в частности, установление ее композиционной доминанты. Поскольку, по мнению П.М. Попова, расцвет этого жанра находится “в теснейшей зависимости от степени активности общественных процессов” [324,6], должна быть учтена концепция личности, определяющая социологическое содержание поэмы. Размышляя над поэмой 19 в., исследователь ставит концепцию личности в прямую зависимость от литературного метода. Изменение жанра, таким образом, всецело подчиняется

движению от романтизма к реализму, а это как было отмечено выше, не совсем верно, если иметь в виду типологию жанра, а не стиля и направления.

В дискуссии 60-х годов, посвященной поэме и перспективам развития этого жанра [242], обозначилась другая крайность. В зависимости от ориентира участника дискуссии, его пристрастий, выявляется только один тип: лирическая поэма или эпическая. В результате, многообразие жанровых разновидностей исключается из поля зрения и необходимость типологического анализа сама собой отпадает (проблема не решается, а снимается).

Кроме того, содержание поэмы нередко связывается с событиями лишь эпохального и общественного значения. Наиболее показательным в этом отношении высказывание И. Сельвинского: “Закон поэмы <...> это рассказ о столкновении характеров, обусловленных исторической, социальной и политической атмосферой века. Коренное нарушение этого закона есть уход от поэмы”, [см. 242, 22 июля, с. 3].

Таким образом, не всегда учитывалась следующая черта жанра поэмы - концептуальность. определяемая не столько предметом изображения, сколько активно-личностным характером этого изображения. В поэме получают место и национально-героические события, и семейные, и бытовые, - важна их связь с выражением общего отношения художника к действительности. Влияние же общественно-социальной психологии, исторических событий и переломов на развитие жанра поэмы (как и любого другого) опосредованно и играет далеко не главную роль в его расцвете или угасании. Видеть источник воздействия на жанр только в общественных и исторических изменениях - значит, абсолютизировать его содержательно-тематическую основу.

Определенный выход из множества проблем, из ситуации смешения типологических принципов видится в признании того, что главным уровнем исследования поэмы является уровень ее межродовых и межджанровых связей. В какой мере эти связи обеспечивают сохранение одних жанровых признаков и трансформацию других, насколько отражены в разновидности поэмы межджанровые взаимодействия - этим и определяется направленность типологического исследования.

Безусловно, что исторически конкретная жанровая ситуация объясняет тенденции внутрижанрового изменения поэмы, как бы “оправдывает” то, что одни ее признаки на данном отрезке времени становятся жанрообразующими, а другие оказываются на периферии и легко подвергаются воздействию, смешению, функциональному варьированию. Задача типологического исследования - зафиксировать и объяснить наиболее значительные жанровые трансформации, характеризующие, в конечном счете, саму литературную эпоху. Выявление жанрообразующих признаков поэмы с одной стороны - “отталкивается” от особенностей конкретной, жанровой системы, степени ее подвижности; с другой - приводит к характеристике этой системы, а значит, и к характеристике литературного периода.

Можно сказать, что литературный процесс представляет собой смену

относительной устойчивости жанровой системы активной ее подвижностью и перестройкой. Причем, подвижность проявляется как в междужанровом “тяготении” (например, романтической поэмы и романтической драмы в стихах), так и во взаимодействии жанров, возникновении жанровых разновидностей (элегическое послание, поэма-сказка, роман в письмах и т.д.) В центре системы - жанр, по отношению к которому все остальные выступают как более или менее второстепенные. Изменение центра под влиянием жанровых сдвигов и смещений приводит к формированию новой жанровой системы, в которой, в свою очередь, возрастает или уменьшается эстетическая значимость определенной группы жанров.

Таким образом, в рамках любой исторически сложившейся жанровой системы поэма, признаки которой реализуются в конкретном художественном произведении, проявляет себя как “форма видения и осмысления определенных сторон мира” [30, 505] и как “форма движения литературного процесса” [392, 188].

В связи с этим типология разновидностей поэмы сочетает синхронистический подход к изучению жанра с подходом на уровне диахронии: наряду с местоположением поэмы в жанровой системе и степенью активности ее развития в данный период необходимо и определение генетических корней устанавливаемых междужанровых связей.

Конкретный анализ произведений в жанре поэмы может, на наш взгляд, состоять из следующих этапов:

1) определение родовой доминанты и характера ее воздействия на сюжет, систему образов, ритмические особенности;

2) выявление на основе предыдущего композиционных изменений, свидетельствующих об ориентации поэмы на другой жанр лирики, эпоса или драмы (или на другой вид искусства);

3) установление и дифференциация жанровых признаков, подвергшихся консервации в данной разновидности поэмы, и признаков, подвергшихся максимальному изменению.

Добавим, что если исследуется ряд поэм одного автора, то принципиально важным являются соответствия и несоответствия эволюционных изменений жанра в контексте индивидуального творчества - общей тенденции развития поэмы в определенный литературный период.

Этим обстоятельством и обусловлены последующие два раздела первой главы.

2. Особенности развития поэмы в начале 20 века

Роль типологического исследования жанра неизменно возрастает по отношению к эпохам, отличающимся активной жанровой перестройкой, ассимиляцией и синтезом различных видов искусств. Разноречивые моменты своеобразной жанровой ситуации рубежа 19-20 вв., бурное развитие

поэтических форм - требуют обоснования и систематизации, без которых невозможным представляется как общее освоение культуры 20 века, так и понимание отдельных художественных произведений, иллюстрирующих жанровый феномен конкретного литературного периода.

В начале 20 в., когда литературная практика проявила безразличие к “принятому родовому делению, как будто бы давно стерла всякие границы между эпосом, лирикой, драмой” [401, 7], - жанр не атрофировался и не превратился в некую персональную форму творчества. Он сохранил функцию структурного образца, но жесткость этой структуры была утрачена в связи с расширением синтезирующих возможностей жанра.

Множественность, интенсивность жанровых, родовых изменений, происходивших в начале 20-го столетия, приводят подчас к мысли, что вопрос о жанре не существенен (такова точка зрения Кузьмичева И. Б. [229]), тогда как на самом деле этот вопрос лишь обострен своеобразием данной жанровой ситуации.

Вот почему в процессе возвращения наследия “серебряного века” одним из важнейших уровней исследования стал уровень жанровой специфики литературных произведений. При этом, к сожалению, парадигма жанровых изменений пока еще четко не обозначилась, а что касается поэмы, то она по-прежнему остается явлением неясным, не определенным в своих конкретных чертах. Между тем, именно поэма оказалась в первой четверти 20 в. тем литературным жанром, в особенностях и развитии которого отразился характер литературного процесса. До середины 20-х годов поэма преобладала над жанрами прозы и в количественном и в качественном отношении, она открыла для поэтов те же возможности, которые несколько позднее открыл для прозаиков роман.

Нельзя сказать об отсутствии внимания к поэмному жанру, поведению поэмы на рубеже 19-20 столетий, формированию новых жанровых разновидностей в первые десятилетия 20 века.

Благодаря множеству статей, исследований, монографий, посвященных поэмам отдельных авторов и поэме определенного временного отрезка, выявлена главная тенденция в развитии этого жанра: движение поэмы от лирической формы к эпической. В то же время исследование поэмы начала 20 в. не только обостряет проблемы, о которых шла речь в первом разделе нашей работы, но и сталкивается с новыми. О них, в частности, говорится в статье В. Базанова [23], который среди основных недостатков в изучении поэмы 20-х годов выделяет следующие: 1) определение жанровой специфики “вне связи с опытом развития этого жанра в литературе предшествующих периодов” [23, 181]; 2) отсутствие внутренней периодизации (поэма начала 20 в. попадает в один ряд с поэмой 20-х годов); 3) неразработанность подходов к таким явлениям жанра, как драматическая поэма, “маленькая поэма”. Несмотря на двадцать с лишним лет, прошедших с момента написания этой статьи, указанные исследователем недостатки преодолеть не удалось.

Не претендуя на полное и окончательное разрешение всех проблем, связанных с *жанром* поэмы на рубеже 19-20 вв. и первой четверти 20 столетия, определим параметры рассмотрения жанра и пути анализа, выявляющие особенности поэмы данного периода.

В рамках этого периода представляется возможным выделение трех временных отрезков: 1898-1910 г.г., 1911-1918 г.г., 1919-1927 г.г. Аргументируя такое выделение, подчеркнем, что развитие поэмы никогда, а в период, обозначенный нами, особенно, не отличалось постепенностью и размеренностью, для него характерны временные “замирания”, оно неоднородно и подчас разнонаправлено. Каждый из выделенных этапов имеет специфический историко-культурный и жанровый фон, с которым и связано преобладание одних разновидностей поэмы над другими или, напротив, их сосуществование. Границы этапов соотносятся с наиболее важными произведениями, определяющими линии развития поэмы.

Напряженность духовной и социальной жизни на рубеже веков порождает дуализм между человеческой личностью и обществом, религией и наукой, красотой и нравственностью, ставя новые задачи перед искусством. Главным предметом художественного внимания и изображения объявляется мир человеческой души, мир чувств, настроений, эмоций. Усиление субъективности мироощущения, желание человека, стоящего на пороге нового столетия, выразить сложный комплекс противоречий: надежды и отчаянья, страха и веры в будущее - все это, в конечном итоге, приводит к вытеснению прозы и торжеству лирического начала. “Поэзия”, “поэтическое” - становятся самыми привычными терминами, почти синонимами не только литературы, но и искусства вообще. Значительно деформируется жанровая система: на периферию отодвигаются повесть, роман, лиризации подвергаются очерк, рассказ, драма и комедия; в центре оказываются полузабытые или второстепенные во второй половине 19 в. стихотворные жанры (песни, послания, гимны, сонеты, элегии). В 1899 году Брюсов замечает: “Чем дальше в свою область вступает искусство, тем определеннее становится оно свободным изливанием чувства (лирикой)” [59, II, 40]. Мощный поэтический взрыв, обновление традиционных стихотворных жанров потребовали теоретического осмысления и создали необходимость литературной школы, объясняющей явления поэзии, обучающей основам поэтического мастерства и намечающей в развитии поэзии новые пути. Такой школой стал символизм.

Критерием подлинной художественности и ценности литературного произведения символисты считали способность поэта непосредственно закреплять в символических образах даже самые мимолетные движения души. При этом жанровые ограничители были не так важны, если они сдвигались в угоду более точному, яркому и значительному изображению лирического переживания – это являлось, скорее, достоинством, чем недостатком литературного произведения. Можно даже сказать, что способность различных форм искусства “до некоторой степени сливаться друг с другом, проникаться

духом близлежащих форм” [41, 194] становится в начале века и более наглядной, демонстративной, и вызывает те жанровые трансформации, которые приветствуются символизмом как новые пути развития художественного творчества. Главное достоинство “Симфоний” Андрея Белого Брюсов увидел именно в том, что они представили “как бы новый род поэтического произведения, обладающего музыкальностью и строгостью стихийного создания и вместительностью и непринужденностью романа” [59, II, 325]. Таким образом, проявление жанрового синкретизма было связано с тем, что сквозь жанровые обозначения, сделанные самим автором, проглядывал и другой, зачастую скрытый, жанровый смысл, подчеркивающий индивидуальность, неповторимость личного переживания.

Разноликостью поэзии рубежа веков свойственен, однако, и общий мотив - мотив отчуждения от жизни общества, что, в свою очередь, приводит к самоуглублению и усиливает лирическую рефлексию. Изменчивость, текучесть лирического настроения, свойственные ему переходы обуславливают такую стихотворную форму, которая превосходит размером обычное стихотворение и объединяет различные лирические фрагменты. Так из недр лирики рождаются лирический цикл и лирическая поэма. У истоков рождения последней стоят Вл. Соловьев и К. Бальмонт.

“Три свидания” Вл. Соловьева утвердили поэму как произведение, опирающееся на личный опыт автора, автобиографическое и автопсихологическое, не претендующее на широкие обобщения и внутренне не ориентированное на массовый читательский отклик: достаточно того, что поэма понравилась “некоторым поэтам и дамам” [390, 41] О том же в “Старинных октавах” сказал и Дм. С. Мережковский:

“Читатель мой, для двух или трех друзей Бесхитростный дневник пишу, не повесть” [267.603].

“Три свидания” возникли как реализация вполне определенного настроения и

определенной лирической идеи - вспомнить дорогое и важное в собственной жизни. На уровне этой идеи сам тип поэмы - воспоминания был в дальнейшем воспринят поэтами и близкими к символизму, и далекими от него.

Говоря о сборнике К. Бальмонта “Тишина” (1898 г.), необходимо отметить, что в этой книге поэма и стихотворный цикл родились одновременно и, совместившись, в дальнейшем творчестве поэта уже не разошлись, не разделись. Сборник имел подзаголовок: “Лирические поэмы”. Л. Долгополов и Вл. Орлов [124; 298] доказывают значительную условность этого названия, отмечая и прием публикации (каждое стихотворение на отдельном листе), и то, что в сюжетном отношении лирические фрагменты соединяются у Бальмонта достаточно произвольно. Соглашаясь с тем, что определение “лирический цикл” для произведений этого сборника более уместно и более точно, укажем, однако, на то обстоятельство, что в отдельных случаях лирические стихи Бальмонта объединяются не только общей темой, названием (оно носит условный,

отвлеченный характер), но и благодаря образу лирического героя, пытающегося рассказать о себе нечто оригинальное, исключительное. Последовательность мотивов, хотя и не слишком явная, наблюдается и в “Снежных цветах”, и в “Мертвых кораблях”, сообщая этим произведением некую композиционную заданность в расположении частей. Большой и отчетливой связи фрагментов импрессионизм Бальмонта, опиравшегося на опыт К.Фофанова и А. Фета, не допускал.

Важен и другой момент. Подзаголовок “Лирические поэмы” не вызвал отрицательной реакции в современной Бальмонту критике. Отповедь Брюсова заслужил только “Художник-дьявол”, в котором была замечена попытка “в эпическом роде” [59, II, 275]. Брюсов писал о том, что эта поэма за исключением “нескольких красиво сформулированных мыслей да немногих истинно лирических отрывков вся состоит из риторических общих мест” [59, II, 275]. Следовательно, название, данное Бальмонтом своим произведениям, в целом было принято. Тем самым подтверждается не только свобода в понимании жанровых границ и пределов, но и внутренняя ориентация литературы конца 19 - начала 20 в. на такую поэму, в которой сочетание образов и символов не подавлено фабулой и новеллистическими приемами. Отказ от прозы породил желание отказаться и от ее непререкаемых свойств: внешней событийности, сюжетной обоснованности переходов от одного типа повествования к другому. В качестве поэмого образца на этом этапе литература выбирает не стихотворные новеллы Голенищева-Кутузова (им уделено большое внимание в статье Вл. Соловьева “Буддийское настроение в поэзии”), а лирические циклы Бальмонта. В оформлении тех произведений, которые сами авторы называют поэмами, музыкально-ассоциативные или образно-синтаксические связи оказываются более существенными, чем сюжетно-логические. Ряд таких произведений представляет довольно пеструю картину. Пестрота эта создана с одной стороны - учетом традиций жанра поэмы 18-19 вв., с другой - желанием авторов “узаконить” индивидуальные жанровые инновации.

В категорию поэмы у Д.С. Мережковского попадают драматизированные стихотворные отрывки (“Леда”, “Иов”, “Будда”, “Христос, Ангелы и Душа”); большие лирические стихотворения, носящие характер гимна или портрета (“Марк Аврелий”, “Леонардо да Винчи”, “Микеланджело”, “Франческо Римини”, “Дон Кихот”); объемные автобиографические “Старинные октавы”; к поэмам примыкают и монологические (от лица героя) или повествовательные (от лица автора) изложения легендарных сюжетов (“Расслабленный”, “Протопоп Аввакум”, “Франциск Ассизский”). Брюсов относит к поэмам стихотворный финикийский рассказ “Аганат”, сатирическое произведение “Замкнутые”; оказываются в этом же ряду и небольшая гимновая “Слава Толпе” (67 строк), и состоящий из 3-х фрагментов символический “Конь Блед”.

В 1905 году появляются такие разные произведения, как драматическая поэма М. Кузмина “История рыцаря д’Алессии” и поэма М. Горького “Человек”. В 1909 г. В. Хлебников публикует прозаическую поэму “Зверинец” и вторую

часть из стихотворной поэмы “Журавль”, под названием “Восстание вещей”.

Назвав лишь самые яркие по художественным особенностям произведения, заметим, что среди них есть те, по отношению к которым слово “поэма” не является оправданным, реально закрепляющим очевидные жанровые признаки. В отдельных случаях явно проглядывает желание авторов наложить на жанр некую личную печать, индивидуализировать его. Ощутимы и ориентиры русской литературы этого времени - “Маленькие поэмы в прозе” Ш. Бодлера, поэзия Гейне и Верлена, лирические поэмы Э. Верхарна (по сути, длинные стихотворения). Найти аналогии лирической поэмы конца 19 - начала 20 вв. - в русской литературе достаточно сложно, так как в структурном отношении эта разновидность жанра оказалась очень самостоятельной: она рождалась не на основе трансформации поэмы как таковой, а в рамках движения от лирики к поэме, подчас на платформе лирического цикла, не слишком резко отделяясь от него. В своих поэзных опытах символисты больше опирались на поэтические достижения Е. Баратынского, Ф.И. Тютчева, А. Фета, Апполона Григорьева, чем на конкретные образцы произведений в жанре поэмы.

Говоря о некоторых общих признаках поэмы 900-х годов, необходимо отметить следующее. В содержательном плане поэма представляет собой “свободное излияние чувства” [59, II, 40] или же лирическую интерпретацию (с акцентом на переживаниях) предания, легенды. Характер содержания и стиля поэмы проявляется, по мысли Л. Долгополова, в “зыбкости сюжетных линий, отсутствии исторической достоверности, аллегоричности, смене не картин, а настроений, взаимодействии не образов и типов, а лирических состояний, не повествовании, а едином сплошном лирическом монологе” [124, 21]. Роль жанрообразующих признаков в лирической поэме начала 20 в. выполняют не столько элементы сюжетно-композиционные, сколько элементы ритмической организации. Переход от одной части к другой в поэме фиксируется изменением метрического рисунка; напротив, лейтмотив произведения закрепляется в ритмических и синтаксических повторах. Таким образом, словесно-звуковое движение приводится в определенный порядок. С этим связано и взаимное “тяготение” поэмы литературной и музыкальной. Подтверждением такого “тяготения” служат “Симфонии” Андрея Белого, в которых сюжет, образы, сама словесная ткань находятся в подчинении у музыкальной темы и музыкальной интонации. Брюсов сказал об этих произведениях, что они достигают “музыкального строя истинной поэмы” [59, II, 325]. В 1907. 1910-м годах А.Н. Скрябин создает “Поэму экстаза” и “Поэму огня” (жанровое обозначение включается в название). Но музыкальная поэма не просто возрождается на данном этапе как “инструментальная пьеса лирико-драматического или лирико-повествовательного характера, отличающаяся свободой построения” [280, 438], она ищет способ соединиться с литературной основой: Скрябин пишет стихотворные тексты - программы своих поэм. Лиризация, безусловно, коснулась и театрального искусства. В своих постановках театр все чаще использует стихотворную драматургию, обращается и к таким сложным для сцены

произведениям, как, например, “Борис Годунов” Пушкина (за 1907-1908 гг. более 50 раз показан в Художественном театре). Поэты пробуют свои силы в создании драм, действие которых переплетается с лирической организацией сюжета (И. Анненский, А. Блок). В 900-е годы возникает и обратная театральная тенденция внутри лирики. Внешние признаки театральной формы появляются у литературной поэмы: текст ее разбивается на диалоги, монологи, она становится многоперсонажной. На фоне синтеза особенностей разных видов искусства широкое использование термина “поэма” не могло не отразиться на теоретическом осмыслении этого понятия. Л. Долгополов отмечает двойственность осмысления, говоря о “гоголевском значении” поэмы (народная эпопея) и более или менее определенно-жанровом - в применении к конкретным произведениям лирического характера и к стихотворным новеллам [124, 9]. Но на рубеже веков возрождается и “аристотелевское” понимание поэмы как любого поэтического произведения. Под поэмой, нередко мыслится вся поэзия. Чтобы подтвердить это, достаточно заглянуть в рецензии Брюсова, где говорится о том, что “на маленькую книжку Вяч. Иванова надо смотреть как на единую лирическую поэму” [59, II, 319], а по поводу лирических стихотворений Ф. Сологуба сказано: “не действительно ли это отдельные строфы той единой стройной поэмы, которую образует вся поэзия Сологуба?” [59, II, 308].

В контексте теоретических рассуждений А. Белого слово “поэма” также лишено “номинативно-отличительного значения” [124, II]. В это понятие он включает все творчество лирического поэта.

В приведенных выше характеристиках из рецензий Брюсова нетрудно ощутить стремление критика связать термин “поэма” с такими свойствами, как цельность и целостность литературного произведения. Это стремление сигнализирует о главном недостатке лирической поэмы 900-х годов. Мир поэмы ограничивается частными, индивидуальными моментами в существовании человеческого “я”, в то время как рамки этого существования значительно расширяются: оно проникается переживанием современных событий, в том числе и общественно-исторических. Нечеткость композиционных связей иногда приводит к повторению одних и тех же мотивов, образов в разных контекстах. Замкнутая в содержательном плане лирическая поэма несет на себе черты композиционной неопределенности: ее недосказанность, отвлеченность вступают в противоречие с обостренным социальным чувством, требующим обратного эффекта. Удлиненные стихотворные произведения, лишенные конкретики и представляющие сплошные ассоциативные ряды, становятся неинтересны читателю, ждущему от художника осознанной картины современных проблем. Поскольку лирическая поэма 900-х годов по своим композиционно-сюжетным особенностям не содержала возможности изображения личного и общего в их тесном переплетении, она должна была обрести новые качества, одновременно позволяющие сохранить лирическую силу, лирический пафос произведения и способствующие освоению самого широкого и разнообразного содержания.

Второй этап развития поэмы (1911-1918 гг.) - этап преодоления тематической суженности и замкнутости в лирической разновидности жанра.

Добиваясь изображения лирически-обобщенной картины мира, поэты пошли разными путями. Для Хлебникова этот путь был связан с разработкой “окрошечного” принципа в построении произведения, с расширением музыкальных, полифонических возможностей, с анахронизмом, выразившимся в свободном нанизывании разновременных образов. Уплотняя семантическое поле поэмы, Хлебников придавал ей форму диалогизированного или монологизированного повествования в духе легенды (“Лесная дева”, “Без названия”- варианты заглавия: “Разговор душ”, “Симфония, 12 г.”, “И и Э”, “Гибель Атлантиды”, “Ви́ла и Леший”, “Шаман и Венера”, “Марина Мнишек”, “Хаджи Тархан”, “Сельская дружба”). В своих экспериментах Хлебников оказался далек от осмысления роли человека в конкретно-исторических обстоятельствах; наслаивавшиеся друг на друга образы создавали трудность для усвоения его опыта современниками. Но само стремление поэта воспользоваться всеми жанровыми и родовыми возможностями литературы, соединить в художественной плоскости лирику, повесть и драму, способы музыкального и живописного изображения - характерная примета движения к типу синтетической поэмы. Стихотворные произведения Хлебникова - наглядное подтверждение того, что “взаимопроникновение жанров обнаруживается не только на широком поле формирования жанровых форм, но и в содержании отдельных произведений” [412, 95]. Обретение композиционно-содержательного единства поэмы происходит за счет освоения такого легендарного сюжета, сквозь который как бы просвечивают образы современности: Блок (“Соловьиный сад”), Есенин (“Марфа Посадница”, “Ус”). Значение “маленьких поэм” Есенина 14 года не столько в реальной связи представленных им народных преданий с духом современных событий (связь эта недостаточно отчетлива), сколько в предпринятой автором попытке соединить небольшую поэму с формой народного сказа. Данные произведения указывали один из путей развития поэмы: в союзе с фольклорными жанрами.

Открыто за современную ему тему войны Есенин взялся в “маленькой поэме” “Русь”, но отсутствие сюжетной опоры не только привело здесь к обособлению частей произведения, но и исключило возможность лирического обобщения. В то же время монологическая форма, маленький объем подчеркивали характерную для Есенина исповедальную интонацию поэмы.

Маяковский в 10-е годы возрождает, по сути, одну из некрасовских моделей поэмы, где поэтическое “я” играет роль стягивающего композиционного центра. В жанровом аспекте таких произведений, как “Облако в штанах”. “Флейта-позвоночник”, “Война и мир”, “Человек”, важное значение имеет соединение субъективного содержания с исторически-конкретными и философски-обобщенным. Факты действительности, аллегорические образы прошлого и настоящего, фантастические символы будущего включаются в лирическое повествование, раздвигая его рамки и одновременно не лишая поэму

Маяковского монологического начала и эмоциональной экспрессии. Лиризм усиливается благодаря внутреннему драматизму личного переживания, выразительности стихотворного ритма, публицистической заостренности метафор и гипербол.

Если же иметь в виду образцы поэмы, выдвинутые литературной практикой на этапе 1911-1918 гг., то такими образцами следует назвать “Возмездие” и “Двенадцать”, а данный этап развития поэмы в целом - охарактеризовать как блоковский.

Именно в творчестве Блока и на этом временном отрезке поэма взяла на себя функции романа, обозначив “переход от личного к общему” [47, IX, 304] и реализовав принцип концептуального изображения мира и человека.

Внешнее и внутреннее единство “Возмездия” достигнуто идеей влияния времени наличность и личности на время, а также музыкальным оформлением исторических, бытовых и социальных фактов действительности. Музыкальное начало выступает здесь не в качестве композиционного элемента, а в качестве смыслового, тесно связанного с лейтмотивом возмездия. Тема семьи, скрепляющая главы, развернута на фоне мировых событий, индивидуальное самосознание вбирает в себя гражданственное, проникаясь революционными предчувствиями, а частное, напротив, включается в широкий культурный контекст. Ямбическая структура поэмы выражает “мускульное”, силовое напряжение времени.

Таким образом, “Возмездие” Блока представляет тот тип поэмы, в котором эпическое осваивается с помощью лирики. К этому же способу изображения действительности в условиях уже меньшего художественного объема Блок обратился и в “Двенадцати” - поэме, оказавшей мощное воздействие на его современников и обозначившей основной, главный путь развития поэмого жанра как путь синтеза эпических, лирических, драматических элементов на различных уровнях жанровой организации.

Лаконизм лирико-драматической композиции произведения, контрастность поэтического изображения, совместимость стихийного музыкально-ритмического начала со строгой последовательностью главок, фокусирование событий мирового масштаба в коллективном герое и персонажах, намеки на разветвленность сюжета, содержащиеся в конструкции, - все это нарушило некое привычное сочетание в жанре поэмы.

“Возмездие” и “Двенадцать” Блока обнажили те особенности жанра, которые послужили творческим ориентиром на следующем самом активном этапе развития поэмы: в плане содержания - переход от личного к общему, развитие главной темы на фоне хроникального повествования; в структурном отношении многофункциональность музыкального начала, новый принцип конструирования художественных образов; в стилистическом - сочетание высокой патетики с элементами разговорной речи, создание драматического пафоса не без помощи фольклорных языковых средств.

Весь последующий третий этап (1919-1927 гг.), этап расцвета лиро-

эпических жанров, можно рассматривать как своеобразный, выразившийся в художественных поисках самых разных поэтов, жанровый диспут на тему: какой должна быть поэма. Начало диспута было положено произведением Андрея Белого, созвучным “Двенадцати” Блока, - поэмой “Христос воскрес”.

Выделяя на данном этапе тип синтетической поэмы, необходимо иметь в виду, что он включает в себе огромное множество вариаций на лирической или эпической основе. Так, напряженность эпически развернутого сюжета, вбирающего в себя стихию драматического действия, - порождает эпико-драматическую поэму Хлебникова, который в художественной форме таких произведений, как “Ночь в окопе”, “Настоящее”, “Ладомир”, приближается к жанру, названному самим автором “сверхповестью”.

Но и фрагменты лирического сюжета нанизываются на конфликтную линию или обретают полифоническое начало, усваивая способы не только музыкального, но и театрального изображения. Две тенденции - театрализация (взаимодействие литературных жанров и форм театрального искусства) и драматизация (взаимодействие лирических, лиро-эпических, эпических и драматических жанров) проявляют себя в развитии жанра поэмы - иногда объединяясь, иногда обособленно друг от друга. Увеличивается число драматических поэм, возникают такие разновидности жанра, как поэма-драма, поэма-трагедия, поэма-либретто (наиболее яркие образцы - в творчестве Цветаевой, Маяковского, Есенина).

Лирическая поэма продолжает изредка появляться в виде лирического цикла (таковы “Семь поэм” К. Бальмонта), уже не воспринимаемая как образец. Иным вариантом служит поэма с элементами циклизации частей. Такую поэму можно обнаружить в творчестве Хлебникова (“Шествие осеней Пятигорска”), Цветаевой (“Поэма Горы”). Чаще лирическая поэма имеет характер единого монолога - исповеди, опирающегося на автобиографическую основу (“Младенчество” Вяч. Иванова, “Первое свидание” А. Белого, “Мой путь” Есенина, “Люблю” Маяковского). На данном этапе “маленькие поэмы” Есенина приближаются к собственно стихотворным жанрам (посланию, элегии, оде и т.д.), большинство из них поэмами не является, но циклизация этих произведений свидетельствует об одном из путей Есенина к эпосу.

Хроникальное соединение глав, разработанное в поэме - воспоминании, оказывается необходимым элементом для эпически масштабных или панорамных поэм (“Владимир Ильич Ленин”, “Хорошо” Маяковского, “1905-й” Пастернака). Продолжается освоение фольклорных жанров: поэма использует формы сказки, былины, исторической песни.

Синтез лирических и эпических особенностей обуславливает и следующее, показательное для данного этапа направление в развитии поэмы: она начинает взаимодействовать с жанрами прозы (рассказом, новеллой, повестью, романом). На уровне сюжетного и композиционного оформления здесь наблюдается либо компромисс поэмы с повестью и романом (в творчестве Пастернака, например), либо рождение стихотворных романа, повести, эпопеи,

не пренебрегающих и частичным прозаическим изложением (в творчестве И. Сельвинского).

В конце 20-х - начале 30-х годов явно обозначается тенденция к прозаизации жанра поэмы, он перестает быть ведущим, уступая дорогу тем, в которых преобладает эпический элемент, а голос автора звучит в общем хоре эстетические ему равноправных голосов других персонажей.

Кратко обобщим сказанное:

Литературная ситуация начала 20 в. постепенно выдвинула поэму на первый план как одну из главных форм художественного творчества, имеющую уникальные возможности развития за счет межродовых и междужанровых взаимодействий. Первый этап (ограниченный нами 1898-1910 годами) можно назвать этапом становления лирической поэмы; второй (1911-1918 г.г.) - этапом утверждения синтезирующих возможностей поэмого жанра; третий (1919-1927) - этапом комплексного развития поэмы по 4-м направлениям: драматизации, театрализации, эпизации и прозаизации жанра.

Ряд разновидностей поэмы, появившихся в начале 20 в., безусловно, заставляет обратиться в поисках аналогий к поэме русского романтизма 19 в. Однако, при этом необходимо видеть различие в поведении жанра в указанные эпохи.

Благодаря тому, что конструктивный принцип поэмы, ее жанровое ядро соответствовало идее двоемирия, а данная художественная форма более полно, чем другие, могла отразить эту идею, - поэма оказалась в центре жанровой системы романтизма, а ее эстетическое качество (поиск идеального в действительности) стало играть роль мета-жанрового признака, который сначала повлиял на близкие формы (драма в стихах, роман в стихах), затем - на отдаленные (роман, повесть). Как отмечает Н. Лейдерман, “в романтизме “поэдность” распространилась на повесть и драму” [235, 213].

К началу 20 в. сложилась несколько иная картина. В связи с центральным положением малых лирических жанров, происходило усиление лирического начала, которое ориентировало функции любого жанра на функции стихотворного произведения небольшого объема. Особенно легко такому функциональному сближению поддавалась поэма, которая затем устремилась восполнить недостаток эпических и прозаических жанров, объединяя их функции со своими.

Таким образом, в романтизме 19 в. поэма представляет собой субъект жанровых взаимодействий, в неоромантизме 20 в. - объект жанровых влияний. Движение поэмы внутри последнего этапа можно рассматривать с различных сторон, характеризуя, например, как: - движение от одного типа психологических отношений к другому (отношения вида: “я” и “я” - отношения “я” и мир - отношения “я в мире”, “мир во мне”); - или как движение от одного типа жанрового “тяготения” к другому (от лирической поэмы, тяготеющей к лирическому стихотворению и лирическому циклу. - к поэме, взаимодействующей с повестью, романом).

В целом поэма конца 19 - первой четверти 20 в. является неким итогом, результатом межродовых и междужанровых взаимодействий, поэтому в ее общей, терминологической характеристике не могут быть не учтены процессы синтеза художественных форм. В этом смысле представляется верным и достаточно конкретным определение, данное Ю.Н. Мясниковым: поэму “можно назвать большой стихотворной формой, функция которой заключается в художественном отражении поисков идеального в жизненных коллизиях на родовом, межродовом и внеродовом уровнях художественного синтеза” [284, 199].

Развитие жанра поэмы в начале 20 в., сохраняя определенную независимость от авторского произвола, тем не менее значительно активизировалось индивидуальными жанровыми поисками. Поэтому в рамках типологического исследования небесполезным является изучение творчества тех поэтов, у которых жанр поэмы нашел самое широкое и разнообразное применение.

3. Эволюция жанра поэмы в творчестве М.И. Цветаевой.

Жанровое своеобразие литературной ситуации начала 20 в. проявляется “не только в синтезе художественных форм, но и в разработке таких из них, которые в контексте индивидуального творчества обретают черты первостепенного жанра. С помощью определенной жанровой формы поэты задают конкретное направление своим творческим поискам. Выбор жанрового ориентира свидетельствует об оригинальности литературного пути каждого художника: для Бальмонта таким ориентиром стал сонет, для Хлебникова - “сверхповесть”, для Маяковского - лиро-эпическая поэма - хроника, для Блока - стихотворный лирический цикл, для Есенина - “маленькая поэма”, для Пастернака - поэма-повесть.

В этом ряду Цветаева оказывается самой “поэмой” личностью. По количеству написанных поэм ее можно сопоставить только с Хлебниковым, а по разнообразию жанровых вариантов поэмы - пожалуй, ни с кем из современников. Имеет свои особенности и отношение Цветаевой к указанному жанру. В поэме она видит прежде всего содержательную основу. В одном из писем Цветаеве” 1926 г. читаем; “роман с бытом, который даже не нужно преобразовать: уже преобразован: ПОЭМ А”. [342, 413, курсив Цветаевой]. Смысл последнего слова раскрывается в романтическом духе, оно превозносится, и это возвеличивание не случайно. Как жанр поэма к 1926-му году занимает в творчестве Цветаевой главное место. В это же время поэт так объясняет свое влечение к большой форме: “Из лирического стихотворения я выхожу разбитой”, “в большую вещь вживаешься” [445, VI, 323].

Жанр поэмы, таким образом, оказывался близок Цветаевой как наиболее полная возможность выразить лирическое чувство в его целостности, в его связи с миром людей и событий.

Очевиден и другой мотив обращения к поэме. Присущие этому жанру воспевание и героизация действительности - отличительные свойства поэтического мироощущения Цветаевой. Вот почему она использует слово “поэма” в названии стихотворения, не обладающего признаками поэмого жанра, но содержащего элементы воспевания (“Поэма Заставы”).

В контексте цветаевского творчества и стихотворный цикл воспринимается как подступ к произведению в жанре поэмы. Многие из этих циклов представляют собой не столько цепь душевных переживаний, сколько такую картину или ситуацию, отдельные фрагменты которой четко скреплены авторской идеей, концепцией, а иногда и намеченной- сюжетной линией. Показательно в этом отношении то жанровое определение, которое исследователи дают цветаевскому циклу “Стенька Разин”. Г.Н. Пospelов, например, видит в этом произведении “лиро-эпическую балладу” [327, 112]; А. Лурье рассматривает этот цикл как поэму [359]. Современник Цветаевой - М. Сломим - большой ее цикл “Маяковскому” считал поэмой из семи главок” [83, 335], поэмой он назвал и “Оду пешему ходу” [КЗ, 335]. Можно сказать, что в том или ином аспекте все художественные произведения Цветаевой (в том числе и прозаические) - “поэмизированы”, определение “поэма” как бы оказывается более уместным в их названиях, чем: “лирический цикл”, “рассказ”, “эссе”, “повесть”, “роман”, “драма”.

Приверженность Цветаевой к жанру поэмы во многом обусловила литература немецкого романтизма, воспринятая как художественный эталон, как высшее достижение творчества. С юности Цветаева ориентировалась на иерархию ценностей немецкой литературы, на характерное для этой литературы взаимопроникновение родов (отмеченное еще Белинским), на ее особый дух - дух взлета, воспарения, высоты. Жанр поэмы - достаточно распространенный в немецком романтизме - усиливал эту ориентацию и проникался ею, позволяя, как казалось Цветаевой, воспарить от реальности или же возвести эту реальность на определенную высоту.

Особенности художественного мышления Цветаевой проявились в стремлении объединить необъединимое, совместить несовместимое, то есть в стремлении к синтезу противоречий. Процесс “гармонизации” противоречивых моментов осуществляется у Цветаевой на всех уровнях поэтики. Если рассматривать ее поэтический мир как систему оппозиций [131], то нельзя не согласиться с тем, что между этими оппозициями устанавливаются отношения корреляции, взаимодействия, нейтрализации.* (Синтез противоречий на уровне семантики). Композицию цветаевских стихотворений один из исследователей назвал “черновиковой”: “каждое четверостишие у Цветаевой есть новая попытка высказаться до конца, поэтому каждое последующее как бы перечеркивает предыдущее, а последнее - кульминация - содержит искомое” [379. 55]. (Синтез противоречий на композиционном уровне).

**Эти отношения семантических оппозиции замечены О. Ренявюч в “Поэме Конца” [347].*

Подобные явления сопровождают и жанровые трансформации в творчестве Цветаевой. Для того, чтобы выяснить особенности и характер эволюционных изменений конкретного жанра, представим предмет нашего исследования - поэмы Цветаевой - в хронологической последовательности (в скобках - дата написания):

1. “Чародей” (15 февраля - 4 мая 1914г.)
2. “Червонный Валет” (1918 г.)
3. “Метель” (3-12 декабря 1918г.)
4. “Приключение” (2 декабря 1918 г. - 10 января 1919г.)
5. “Фортуна” (23 января - 11 февраля 1919г.)
6. “Каменный Ангел” (14 июня 1919 г. - 1 июля 1919г.)
7. “Феникс” (июль-август 1919 г.)
8. “Царь-Девушка” (4 июля - 17 сентября 1920 г.)
9. “На Красном Конне” (13-17 января 1920 г.)
- 10.* “Егорушка” (1921 г.; продолжение 23 января - 1 марта 1928 г.)
11. “Переулочки” (апрель 1922 г.)
12. “Молодец” (1922г.)
13. “Поэма Горы” (1 января - 1 февраля 1924 г.)
14. “Поэма Конца” (1 февраля - 8 июня 1924 г.)
15. “Крысолов” (март 1925 - ноябрь 1925 г.)
- 16.* “Несбывшаяся поэма” (апрель - май 1926 г.)
17. “С моря” (май 1926г.)
18. “Попытка комнаты” (май - июнь .1926 г.)
19. “Поэма Лестницы” <“Лестница”> (июль 1926 г.)
20. “Новогоднее” (январь - февраль 1927 г.)
21. “Поэма Воздуха” (15 мая - 24 июня 1927 г.)
22. “Красный бычок” (апрель 1928 г.)
23. “Перекоп” (1 августа 1928 г. - 15 мая 1929 г.)
- 24.* “Поэма о Царской Семье” (начата в 1929 г. - посл. правка в 1936 г.)
- 25.* “Певица” (1935 г.)
- 26.* “Автобус” (апрель 1934 г. - июнь 1936 г.)

Звездочкой отмечены незавершенные поэмы или сохранившиеся частично (“Поэма о Царской Семье”).

Хронологическое перечисление выявляет прежде всего количественный характер развития жанра поэмы в творчестве Цветаевой. Само это развитие охватывает приблизительно 20-летний период, в котором есть своеобразные поэмы перерывы и “замирания”: 1914-1918 г.г., 1923 г., 1930-1935 г.г. и поэмы “пики” - этапы, отмеченные интенсивным появлением самых разнообразных произведений этого жанра: 1920-1922 г.г., 1925-1927 г.г.

Дата написания, безусловно, важна для анализа конкретной поэмы. Однако, необходимо учитывать, что все творчество Цветаевой - в том числе и поэмы - представляет собой единый комплекс, где “примиренье таится в самом раздоре, и все разобщенное соединяется вновь” [98, 429].

Типология цветаевских поэм не допускает слишком явного следования хронологическому принципу и в связи с такими особенностями:

1). В творчестве Цветаевой осуществляется движение от лирической формы поэмы к эпической. Движение это проявляется в обретении сюжетного и объективно-повествовательного начал.

2). Конечным пунктом движения от одной разновидности к другой служит поэма, которая синтезирует элементы лирики, драмы и эпоса.

3). Движение от лирической формы к эпической повторяется, проходя через этап расширения лирических возможностей за счет театрализации и драматизации жанра поэмы. Развитие осуществляется как бы по спирали, в связи с чем отдаленные друг от друга во времени разновидности поэмы оказываются похожими, воплощая один и тот же тип междуродового и междужанрового взаимодействия.

Все три указанных момента находят подтверждения в рассуждениях и размышлениях самой Цветаевой, но признаются далеко не всеми исследователями. В середине творческого пути на вопрос о дальнейшем развитии Цветаева отвечает так:

“Из Лирики (почти музыки) - в Эпос. Флейта, дав максимум, должна замолчать” [445, VI, 628].

Стремление к синтезу различные родовых и жанровых элементов, ориентация на искусство слова как на вид творчества, объединяющий музыку и литературу, литературу и театр, - все это, как было отмечено выше, имеет свои истоки и является характерным свойством цветаевской поэтики. Декларативно это стремление заявлено в стихотворении “Молитва” (1909 г.): “Я жажду сразу всех дорог!”; фиксируется оно и в оценках современников: “Ты требуешь от стихов того, что может дать только музыка”. (Бальмонт - Цветаевой в 1920 г.); “Ей стало тесно в рамках Поэзии <...>. Ей было мало одной стихии, она удалилась в другую или другие” (Ахматова - О Цветаевой, 1960 г.) [445, V, 22; 440, 196].

О желаниии Цветаевой обрести большую жанровую свободу свидетельствует ее обращение в прозе к таким художественным формам, как письмо и эссе, которые способны легко утрачивать конкретные жанровые очертания, встраиваясь в структуру художественного произведения на правах композиционного или стилистического элемента или, напротив, объединять возможности разных жанров. Если цветаевское “непрерывное движение, развитие и самосозидание, не останавливающееся ни на минуту” [223, 61] Всегда находит отзвук в работах, посвященных ее творчеству, то факт, что это развитие скреплено “прочной сеткой автореминисценций и автоцитат на всех уровнях поэтики” [211, 4] - учитывается немногими. В свое время только Д. Святополк-Мирский указал на связь театральных поэм Цветаевой (“Фортуна”, “Феникс”) с поэмой “Крысолов” и попытался кратко очертить диалектику перехода Цветаевой от больших повествовательных поэм (“Царь-Девница”, “Молодец”) к лирическим (“Поэма Горы”, “Поэма Конца”) [375].

В большинстве исследований продолжает действовать биографическое разделение на Цветаеву раннюю и позднюю, простую и сложную, Цветаеву России и Цветаеву эмиграции, что приводит не к сопоставлению различных жанровых форм, а к их противопоставлению. Сама Цветаева считала такой подход к произведениям поэта ошибочным и утверждала, что: “Творчество - преемственность и постепенность”, “Отдельного поступка нет, есть связь их...”, “Данный час - итог всех предшествующих и исток всех будущих”. [445, V, 276, 277].

Проблема преемственности и постепенности творчества Цветаевой на жанровом уровне, фактически, еще не поставлена.

В работах Коркиной Е.Б. [210; 211; 440, 110-117] главное внимание уделено общности тем, образов и содержательных звеньев в 12 цветаевских поэмах (8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 18, 17, 20, 21 - по нашему перечислению). Доказывая, что все эти поэмы могут быть интерпретированы как фрагменты единого сюжета, исследовательница характеризует их как лирические, тем самым почти отрицая возможность другого вида межродовых и междужанровых взаимодействий в поэме Цветаевой. В разряд лирических у Коркиной не попадают “Красный бычок” и “Перекоп”. Термин “лирическая поэма” Коркина относит к произведениям, в которых содержится “высказывание поэтом своего личного опыта, убеждения, заблуждения” [440, 111]. Ключевым понятием в таком определении выступает “личный опыт” и в данном случае его значение неясно. Если понимать личный опыт поэта так, как понимал его Вл. Соловьев, включавший в этот опыт не только пережитые душевные состояния, но и представляемые, а также чужие - усвоенные поэтом, - то нужно признать лирическими все произведения Цветаевой. Если же ограничить личный опыт событиями и ситуациями, пережитыми в действительности или непосредственно связанными с чувствами и мыслями поэта, то придется согласиться с тем, что такой непосредственной связи нет ни в “Царь-Девиге”, ни в “Молодце”, ни в “Крысолове”. По отношению к этим произведениям правильнее говорить о вкраплении лирических мотивов в объективно-повествовательное начало, о лирическом осмыслении узловых моментов конфликта и сюжета. На этих поэмах лежит лирический отпечаток, но по родовой доминанте они эпические или драматические (личный опыт лишь соотносится с эпически или драматически представленными картинами и событиями).

При анализе цветаевских поэм не может быть не учтен тот факт, что сюжет их, как правило, заимствован. Это заимствование подтверждает “уход” Цветаевой от лирической бессюжетной поэмы (“Чародей”). Вымышленный сюжет и выдуманные герои не могли найти у Цветаевой яркого концептуального воплощения, в этом смысле ей нужна была точка опоры (легенда, исторические мемуары, документы, свидетельства, события личной жизни)*. Но заимствованный сюжет у Цветаевой не переносится из источника целиком, без изменений - он интерпретируется автором. От характера и степени

интерпретированности зависят конкретная жанровая модель поэмы и дальнейший поворот в жанровых поисках.

Из используемой легенды, былины, сказки, баллады Цветаева выделяет главные, конфликтные моменты, что приводит к созданию драматического напряжения в поэме и к усилению значимости не действия и поступка того или иного героя, а причин и мотивов этих поступков. Нередко сюжетное звено осмысливается автором как тематическое, идейное начало всего произведения (“Переулочки”) - и тогда это начало пронизывает все элементы художественной конструкции. Возникает иллюзия исчезновения сюжетной линии, поэт начинает сомневаться в ясности фабулы. (Не случайно в одном из писем к Пастернаку Цветаева растолковывает событийную основу “Переулочков”). Вот почему в следующей поэме автор пытается сохранить как можно полнее все особенности заимствованного сюжета (“Молодец”).

** Подмеченная Брюсовым (рецензия на “Вечерний альбом”) особенность: Стихи Цветаевой “всегда отправляются от какого-нибудь реального факта” [44. II. 483], подтверждается всем творчеством Цветаевой, в том числе и поэмами.*

Идеальным для Цветаевой вариантом в соотношении внешней и внутренней фабулы являлся тот, при котором сюжетное построение, сообразуясь с очевидной последовательностью событий, все-таки подчинялось логике самовыражения и самовысказывания. Приближения к такому варианту представляют “Поэма Конца”, “Крысолов”, “Попытка комнаты”, “Поэма Лестницы”, “Поэма Воздуха”. Понимая, что сюжетную линию нельзя исказить, изменять до бесконечности (теряется связь с источником), Цветаева на определенном этапе отказывается от заимствованного сюжета (одновременно с “Крысоловом” задумывается поэма о Пражском рыцаре - “без фабулы и без тел” [445, VI, 341] и обходится без него, выстраивая лирически-бессобытийный сюжет (“С моря”), то есть возвращается к лирической поэме.

На новом витке движения от одной разновидности к другой Цветаева идет по пути расширения внутренних возможностей лирической поэмы, достигая то предельной драматизации лирического переживания (“Поэма Конца”), то философской обобщенности лирической мысли (“Попытка комнаты”, “Поэма Лестницы”, “Поэма Воздуха”) “Жажда множественности бытия”, присущая поэтическому сознанию Цветаевой, воплощается в особой театральности стиха, в котором “я” автора как бы выходит на сцену, становится другим (костюм, голос), воспринимается уже не изнутри, а зрительно (первым “я”), но сохраняет свои основные лирические качества (первого “я”). С этим связано появление театральных поэм (цикл “Романтика”), драматургические признаки “Крысолова” и “Поэмы Конца”.

Таким образом, движение от лирической формы к эпической совершается как бы по кругу, проходя через этапы драматизации и эпизации поэмы. Таких внутренних кругов - три, причем, 3-й, отмеченный взаимодействием поэмы и

прозаических жанров, не является полным, законченным. В этом смысле “Автобус” - не итоговая поэма Цветаевой: ее эстетические позиции и тенденции творческого развития предполагали новое восхождение к синтетическому типу поэмы. Причины неполноты 3-го круга - в вынужденной обреченности Цветаевой в конце жизни на “осколки” лирики. Подавленное обстоятельствами стремление к поэмному жанру все же ощутимо в одном из последних стихотворений: “Я стол накрыл на шестерых...”

Повторы и возвраты на уровне жанровых вариаций не означали топтания на месте: поэма Цветаевой, совершая определенный круг развития, поднималась на новую ступеньку в художественном освоении действительности.

Эволюция цветаевской поэмы хронологически может быть представлена как смена следующих разновидностей: поэма-воспоминание, театральная и драматическая поэма, поэма-легенда, поэма-сказка, поэма-заговор, поэма-цикл, поэма-драма, поэма-либретто, поэма-письмо, поэма-эссе, поэма-очерк, поэма-хроника, поэма-новелла, поэма-рассказ.

Учитывая то, что в развитии поэмы у Цветаевой наблюдаются определенные циклы и их повторение, целесообразно распределить указанные разновидности по комплексам: 1) лирические; 2) лиро-драматические; 3) лиро-эпические - представив, таким образом, основные этапы “поэзного пути” Цветаевой. Заметим, что эти этапы совпадают с этапами общего движения жанра поэмы в первой четверти 20 в.: 1) формирование лирической поэмы (“Чародей”); 2) момент ее театрализации (цикл “Романтика”) и усиления лирической обобщенности (“На Красном Коне”); 3) дальнейшее движение к синтетической поэме через драматизацию и эпизацию жанра.

Творчество Цветаевой, при всей его очевидной самобытности, оригинальности, проникнуто теми тенденциями, которые характерны для всего литературного процесса начала 20 в. С точки зрения особенностей данной литературной эпохи жанровое новаторство Цветаевой - явление закономерное. Вот почему ее поэмы не выводимы из контекста развития жанра в определенный период и могут быть сопоставлены с достижениями таких поэтов, как Хлебников, Блок, Маяковский, Есенин, Пастернак. Существующие прямые и косвенные связи жанровых поисков Цветаевой и названных поэтов, обнаруживающиеся аналогии жанровых разновидностей в их творчестве, безусловно, учитываются в последующих главах работы при анализе и типологической характеристике конкретных поэм Цветаевой.

ГЛАВА II.

Лирические поэмы М.И. Цветаевой.

Лирическая поэма начала 20 в., как уже отмечалось, - особое явление, особая разновидность жанра в том смысле, что ее формирование связано не столько с изменением (лиризацией) традиционно-повествовательной поэмы или

рассказа в стихах, сколько с расширением возможностей самого лирического изображения. Эта поэма рождалась изнутри собственно лирических жанров, например, гимна (“Слава толпе” В. Брюсова, “Человек” М. Горького) или изнутри лирического цикла, сохраняя его сюжетно-композиционные особенности (“Шествие осеней Пятигорска” В. Хлебникова, “Русь” С. Есенина, “Люблю” В. Маяковского и др.)

Структура лирической поэмы определяется лирикой. Говоря другими словами, лирическое начало в такой поэме проявляет себя на всех уровнях организации художественного текста: на уровне сюжета и композиции, на уровне системы образов, на уровне средств художественной выразительности. Лирическая основа поэмы не тождественна комплексу таких свойств, которые указывают на лирические особенности произведения, но не меняют его родовой статус. Субъективизм повествования, наличие авторских отступлений от событийной линии, эмоционально-экспрессивная окраска художественной речи - все эти свойства могут быть одинаково присущи и поэме, и роману или повести в стихах, и даже прозаическим произведениям. Жанровые различия при этом сохраняются. Процесс лиризации, захвативший в начале 20 в. эпос и драму, не означал, что все искусство, все его формы стали лирическими в своей основе, а границы между литературными родами и жанрами окончательно стерлись.

Смешение понятий “лирический жанр” и “лирический характер” (“лирические особенности”) приводит к таким противоречивым суждениям, которые затрудняют понимание творчества отдельного автора и не проясняют жанровую ситуацию конкретного этапа литературного развития.

Составители примечаний к 7-томному собранию сочинений М. Цветаевой А. Саакянц и Л. Мнухин считают, что в цветаевских поэмах “переплетены разные жанры и формы: лирика (практически все поэмы) (подчеркнуто нами - Е.Т.); русский фольклор (поэмы-сказки); лирико-философское начало (“Новогоднее”, “Поэма Воздуха”); эпос (“Перекоп”, “Поэма о Царской Семье”).[445, III, 768]. В результате лирические (по жанровой специфике или некоторым свойствам?) поэмы отделяются от поэм с лирико-философским началом, а так называемые фольклорные поэмы, взаимодействующие с ‘жанром сказки, никак не соотносятся с эпическими. Следующий далее вывод не уточняет принципы такого разделения, а напротив, создает еще большую путаницу: “Короче говоря, поэмы Марины Цветаевой носят лиро-эпический характер (подчеркнуто нами - Е.Т.) и подчас трудно отнести ту или иную из них к определенному жанру”. [445, III, 768].

Лирические особенности обнаруживаются во всех произведениях Цветаевой: элементы лирического изображения и лирического восприятия, несомненно, присутствуют в ее автобиографической и литературно-критической прозе, в драматургии и поэмах. Однако, это не означает, что жанровая система данного автора состоит только из лирических жанров. По своей родовой доминанте “Крысолов”, “Поэма Воздуха” и “Перекоп”, например, разные произведения. И хотя поэменная эволюция Цветаевой предполагала восхождение

к типу синтетической поэмы, синтез на основе лирики, драмы, эпоса не приводил к одинаковым результатам: возникали такие разновидности жанра, которые, имея ряд общих признаков, содержали в своей структуре существенные отличия друг от друга.

Лирическую поэму начала 20 в. в целом можно определить как небольшое по объему (в сравнении с лиро-эпической, эпической поэмой) произведение, для которого характерны: 1) неразвернутый, открытый сюжет, не представляющий целостной системы событий и не опирающийся на объективное повествование, а выстроенный на основе переживаний, настроений автора; 2) свободная композиция: фрагментарность частей и отрывков, парадигматические, а не последовательные (цепные) связи между главками; 3) единоначалие лирического героя; 4) исповедальный, монологический характер лирического повествования; 5) ассоциативный план изображения, метафоричность, обилие эмоционально-экспрессивных средств художественной выразительности.

Структура лирической поэмы не требует и не предполагает лирических отступлений, а как бы представляет в целом это “лирическое отступление” от повествования об объективных событиях. Линия автора не является внесюжетной, напротив, она - то и определяет сюжет, его особенности: “авторская интерпретация, оценка, даже интонация становятся “структурообразующей” основой лирического фундамента такой поэмы”. [271, 14].

По перечисленным выше признакам к лирическим поэмам Цветаевой следует отнести такие произведения, как “Чародей” (1914), “На Красном Коне” (1921), “Поэма Горы” (1924), “С моря”, “Попытка комнаты”, “Поэма Лестницы” (1926), “Новогоднее”, “Поэма Воздуха” (1927).

Путь Цветаевой от одной лирической поэмы к другой - это путь расширения лирических возможностей, усиления многофункциональности лирического начала. На этом пути осуществлялся процесс наследования, становления и утверждения форм лирического выражения, отречения от одних во имя других, открывающих новые перспективы лирического творчества.

Первая поэма Цветаевой “Чародей” воскрешает домашний мир - мир семьи. Картина действительности, представленная в произведении, включает в себя частные, индивидуальные события, связанные между собой лишь благодаря образу героя-персонажа и авторской интонации. В поэме восстанавливаются празднично-счастливые, гармоничные переживания детства и отрочества. Лирическая героиня и автор едины в восхищенно-благодарном отношении к тому, к кому обращена поэма. “Чародей” состоит из фрагментов, содержание которых определяется не повествованием-рассказом, а описанием и оценкой отдельных сценок. Поэт не ставит перед собой задачи широкого охвата событий того времени, о котором вспоминает.

Камерность содержания и стиля ритмическая, интонационная целостность, соблюдение единого стихотворного размера - по этим свойствам

первая цветаевская поэма похожа на поэму Вл. Соловьева “Три свидания”, но по характеру использования автобиографических фактов она отличается от ряда поэм начала 20 в., таких, как: “Старинные октавы” Д. Мережковского, “Лесной пожар” К. Бальмонта, “Возмездие” А. Блока, “Младенчество” Вяч. Иванова, “Первое свидание” А. Белого.

Преодолевая узость и замкнутость мира “домашних” переживаний, Цветаева обращается к образам, символизирующим связь временного и вечного, случайного и судьбоносного, действительного и ирреального. Поэма “На Красном Коне” свидетельствует о соответствии индивидуально-творческих поисков Цветаевой общему направлению русской поэзии 10-х - начала 20-х годов. Осваивая новые события, стремясь запечатлеть свое эмоциональное восприятие происходящего, поэты преображали объективный мир в мир внутренний с помощью фантастики, аллегории, широкого использования символики и метафор. Такое аллегорическое изображение действительности, становясь главным принципом поэмы, нередко определяло ее жанровое своеобразие, ориентировало поэта на создание особого легендарного сюжета (“Соловьиный сад” А. Блока, “Лесная дева”, “Вила и Леший”, “Шаман и Венера”, “Хаджи-Тархан”, “Сельская дружба”, “Лесная тоска” В. Хлебникова, “Человек” В. Маяковского, “Звездный ужас”, “Открытие Америки”, “Поэма начала” Н. Гумилева). Интерпретируя образы древнерусского искусства, Цветаева включала эти интерпретации в вымышленный легендарный сюжет, воплощающий ее индивидуальное, личностное понимание поэтического долга и поэтической судьбы. Композиция поэмы определена трехступенчатостью обряда посвящения в поэты, однако логические переходы от одной части к другой, синтаксические связи между отрывками отсутствуют.

Стремясь к еще большей свободе композиционного оформления, к созданию целостного художественного образа, в котором субъект и объект лирического высказывания неотделимы друг от друга, Цветаева пишет поэму, структура которой основана на системе аналогий и контрастов. Такая структура в “Поэме Горы” позволяет свободно развивать переживания лирического “я”. На уровне содержания, ритма и фонетики между фрагментами произведения устанавливаются парадигматические отношения, уподобляющие внутреннюю организацию поэмы организации лирического цикла. Дальнейшее развитие лирической поэмы в творчестве Цветаевой связано с ослаблением монологического характера данной разновидности, с утверждением такой композиционной и стилистической свободы, которая не противоречит целостности художественного произведения. Различные мотивы и прихотливые ассоциации, многозначные художественные образы и понятия подчинены в поэмах “С моря” и “Новогоднее” единым содержательным темам, развитие которых свидетельствует о перерастании лирических отношений “я” (автора) - “я” (героя) в отношения “я” (автора, героя) и мира.

Сюжет “Попытки комнаты”, “Поэмы Лестницы”, “Поэмы Воздуха” заключен в движении мысли, субъективное повествование заменено

размышлением, функции лирики сближаются с функциями философского исследования. В этих поэмах, по наблюдению М.Л. Гаспарова [92, 274], происходит разъятие объективного мира на элементы, уравнивание этих элементов и выстраивание их в новую иерархию. Такой процесс требует постоянного жанрового обновления внутри поэменной структуры и сопровождается следующими поэтическими приемами: “восклицательное-вопросительное оформление обрывков; перекомпоновка обрывков в параллельные группы, связанные ближними и дальними перекличками; использование двусмысленностей для создания добавочных планов значения; использование неназванностей, подсказываемых структурой контекста и фоном подтекста” [92. 274].

Художественное время в названных восьми поэмах Цветаевой - это время лирическое: оно не стеснено хронологическими рамками, подчиняется времени развития образной мысли. Момент события максимально приближен автором к моменту переживания. Структура лирического текста от поэмы к поэме то сужает, то расширяет горизонты его восприятия. Первая цветаяевская поэма “Чародей” ориентирована на узкий круг знакомых и родных (Эллис, Анастасия Цветаева); “На Красном Коне” - на круг поэтов-современников (включая прежде всего Е. Ланна, А. Блока, А. Ахматову). “Поэма Горы” предполагает читателя, понимающего лирическую поэзию. “С моря” и “Новогоднее” направлены на некоего абсолютного читателя, которого Цветаева обретает в Пастернаке и умершем Рильке; а “Попытка комнаты”, “Поэма Лестницы”, “Поэма Воздуха” - на гипотетического *alleg ego*.

Таким образом, лирическая поэма в творчестве Цветаевой представлена разными типами. Учитывая характер и специфику междужанровых взаимодействий, эти типы можно определить как:

- 1) поэму-воспоминание (“Чародей”)
- 2) поэму-легенду (“На Красном Коне”)
- 3) поэму-цикл (“Поэма Горы”)
- 4) поэму-письмо (“С моря”, “Новогоднее”)
- 5) поэму-эссе (“Попытка комнаты”, “Поэма Лестницы”, “Поэма Воздуха”).

Движение от одного типа к другому продиктовано интенсивными поисками такой поэтической формы, в которой сюжетные и композиционные особенности полностью подчинены задаче авторского самовыражения.

1. Поэма-воспоминание (“Чародей”)

*Ведь нашей жизни вся отрада
К бокалу прошлого прильнуть.
М. Цветаева*

Первая поэма Цветаевой “Чародей” стала известна широкому кругу русских читателей сравнительно недавно: в 1988 г. [449]. Более ранние

публикации ее имеются в парижском издании 1976 г. [439], в пятитомном собрании сочинений Цветаевой, вышедшем в Нью-Йорке в 1980-1990 г.г. [446].

О существовании “Чародея” свидетельствовала в своих воспоминаниях А.И. Цветаева [434], приводя большой отрывок из поэмы. Комментарии к произведению на сегодняшний день очень скупы. Такие исследователи, как А. Саакянц [364], В. Швейцер [464], М. Разумовская [342] обращались к первой цветаевской поэме только по биографическому поводу (факт знакомства и дружбы сестер Цветаевых с поэтом Эллисом - Л.Л. Кобылинским); не учитывается это произведение в монографии С. Карпинского [179] и в диссертации Е.Б. Коркиной [211]. Причины такого невнимания связаны не только с поздними публикациями поэмы, но и с тем, что сама Цветаева никогда не упоминала о “Чародее”, возможно, мысля его лишь в контексте не изданных при ее жизни отдельной книгой “Юношеских стихов”, темы которых она, как поэт, очень быстро переросла.

“Чародей” потому и заслуживает отдельного исследования, что именно в нем достаточно ярко проявились основные черты поэтического стиля Цветаевой 1913 -1915 годов. Кроме того, как первое звено в ряду цветаевских поэм данное произведение, на наш взгляд, может быть рассмотрено в качестве своеобразной художественной программы: в его содержании на уровне отдельных лирических знаков, образов, мотивов, приемов обнаруживается то, что в области жанра поэмы стало для Цветаевой задачей, направлением или художественным принципом.

Тема “Чародея”, посвящение его Анастасии Цветаевой, романтический облик главного героя, ритмические особенности - позволяют говорить о том, что первая поэма М. Цветаевой возникла из недр ее дневниковой лирики. В этом смысле произведение сопоставимо не только с “Юношескими стихами”, но и со стихами первых книг “Вечерний альбом” (1910 г.), “Волшебный фонарь” (1912 г.). К последним поэма близка и приметам времени, которые восстанавливаются в ней.

“Чародей”, написанный в 1914 г. (15 февраля - 4 мая), содержанием своим устремлен в недавнее прошлое автора и является воспоминанием о весне 1909 года. В характере соединения этих двух временных плоскостей, в совпадениях и несовпадениях авторского голоса и голоса лирической героини - заключено жанровое своеобразие поэмы.

“Юношеские стихи” (характерно само название, возникшее, видимо, по ассоциации с “Юношескими страданиями” Гейне) отражают определенную ступень взросления поэта. Обращение к недавнему прошлому в них обусловлено мотивом смерти. Лирическая героиня “Юношеских стихов”, оглядываясь назад, подводит итоги своего земного существования. Все пережитое, оставившее след в душе, попадает в категорию воспоминания: вчерашние книжные увлечения, впечатления сегодняшнего дня (“Сегодня таяло, сегодня я простояла у окна...” [448, I, 217], чувства к людям, жившим когда-то или живущим, но уже отдаленным во времени и пространстве.

Взгляд в прошлое, безусловно, порожден особенностями самого лирического мышления как такового. Среди произведений любого лирика найдется немало с названием “Воспоминание”. Такие стихи есть и у цветаяевских современников (Брюсов, Бальмонт, Белый); грусть о былом - одно из главных настроений, пронизывающих поэзию цветаяевских кумиров - Гете и Гейне. Как мыслительный процесс воспоминание более всего соответствует лирике, ибо оно (как и воображение) всегда субъективно. В работах Эмиля Штайгера лирический стиль определяется и характеризуется именно через понятие “воспоминание” (драматический - через “напряженность”, эпический - через “представление” событий) [72, 104].

Обнаруживает себя и конкретно-индивидуальное, биографическое объяснение цветаяевской “неизменной тяги к былому” [487. 135], к прошедшим эпохам. “Два лейтмотива в одном доме: Музыка и Музей” [445, IV, 622] изначально определили интерес поэта к тем вещам, событиям, моментам истории, в которых временное пересекалось с вечным. Кроме того, обращение к опыту прошлого - чужому и собственному - было естественным, закономерным накануне грядущих перемен, смутное предчувствие которых не могло не возникнуть даже у погруженной в домашний “мирок” Марины Цветаяевой.

Вот почему в лирике “Юношеских стихов”, в первой поэме “Чародей”, позднее в мемуарной и автобиографической прозе Цветаяева пытается решить ту художественную задачу, четкую формулировку которой можно найти в одном из писем к В.И. Бунинной: “ВОСКРЕСИТЬ. Увидеть самой и дать увидеть другим” [108. 155]. В этом высказывании авторским курсивом обозначена самая заметная, бросающаяся в глаза особенность цветаяевских воспоминаний: в них часто используются приемы “оживления” минувшего. Из мемуаров поэта нередко устраняются глаголы прошедшего времени. В “Чародее” естественные для воспоминания: “был”, “любили”, “жили” - допущены в начало поэмы; в дальнейшем осуществляется перенос картин прошлого в художественное настоящее, воспроизводится как бы дневниковая запись. Другим приемом “оживления” служит жанровая ассимиляция воспоминания и письма. Практически каждое воспоминание Цветаяевой подразумевает адресата - определенного читателя, слушателя, причем, нередко это тот, о ком вспоминается.

“Чародей” заканчивается как письмо - прямым обращением к герою:

О Эллис! - Рыцарь без измены!
Сын голубейшей из отчизн!
С тобою раздвигались стены
В иную жизнь...
Где б ни сомкнулись наши веки,
В безлюдии каких пустынь
-Ты - наш и мы - твои.
Во веки
Веков.

Аминь. [445, III, 15].

Начало же поэмы¹ типично для мемуарной литературы: здесь совмещаются характеристика героя, оценка его и неуверенность автора в своей способности передать самое важное, главное:

Он был наш ангел, был наш демон,
Наш гувернер - наш чародей,
Наш принц и рыцарь.
- Был нам всем он
Среди людей!
В нем было столько изобилий,
Что и не знаю, как начну.
Мы пламенно его любили
Одну весну. [445, III, б].

Эти строки в эмоциональном и смысловом отношении перекликаются с первыми фразами из произнесенного в 1936 году “Слова о Бальмонте”: “Трудно говорить о такой несоизмеримости, как поэт. С чего начать? И на чем кончить? И как начать и кончить, когда то, о чем ты говоришь: - душа - все - везде - всегда”. [455, 1У,271].

“Чародей” состоит из 98 строк, подразделен на 15 отрывков. Повествование в нем лишено фабулы, скорее, нанизывается на некую хроникальную ось: утро (приход Эллиса), день, вечер (общение с ним), ночь (уход героя). Это не столько рассказ о поэте Эллисе, сколько воспоминание о тех мгновениях жизни души, которые были связаны с этим человеком... Оценка здесь преобладает над фактом, событие - как происшествие, случай - отсутствует. Внутренний повод к написанию поэмы обозначен в первых строках (“Мы пламенно его любили...”) и перекрывает чисто внешний: в 1914 году вышла книга Эллиса “Арго”, в которой три стихотворения были посвящены сестрам Цветаевым (“В рай”, “Ангел-Хранитель” - Марине и “Прежней Асе”). Вместе с тем в поэме ощущается и явное, стремление к эмоциональной и фактической точности.

Существует два разных суждения Цветаевой по поводу документальности своих художественных автобиографических произведений. В 1933 году Цветаева признается: “Я все помню эмоционально, и почти ничего не помню достоверно: ни числа, ни часа, ни залы...” [108, 155], а в 1937 году в “Повести о Сонечке” она заявляет: “Моя точность скучна, знаю, читателю безразличны даты, и я ими врежу художественности вещи. Для меня же они насущны и даже священны, для меня каждый год - даже каждое время года тех лет явлен - лицом” [445, IV, 297]. При всей свободе художественного обращения с датой (символическое смещение чисел, отнесенность исторического эпизода к иному году) Цветаева никогда не пренебрегала фактами, определяющими дух времени, эпохи, жизненного этапа. Эмоциональная, духовная значимость конкретного места и конкретного времени заставляла ее быть точной.

Отделенный от весны 1909 г. всего лишь пятилетием, автор “Чародея” помнит – и - достоверно, и число, и час, и залу. Даже мельчайшие факты в поэме не искажены. Есть, например, точные указания на возраст героев, довольно подробно восстанавливаются распорядок дня в доме и предметы обстановки, причем, в этих деталях поэма не расходится с воспоминаниями А.И. Цветаевой. Любая бытовая мелочь оказывается существенно важной, ибо она - примета той весны, примета детских лет. Перечисляются вещи “не на всякий вкус”: ворох тетрадок, шарманки, картонные куклы и звери, календари, стеклянные бусы, пустые флакончики без пробок. В кабинете отца - “С набитым филином соседстве Спит Зевс...” [13], здесь “Пергаментные переплеты Старинных книг” и “план Музея” [13].

В будущем от такой дотошной описательности Цветаева откажется, но в 1914-1915 годах, для автора “Чародея” был характерен метод, который С. Полякова называет “фотографическим”. [323, 87]. Цель этого метода - сделать стихотворные строки хранителями сокровенных мгновений, максимально зафиксировать все мелочи, закрепив в них сущность и дух уходящего времени. Наиболее последовательно “фотографический” метод применен в “Юношеских стихах”, хотя еще в 1913 году в предисловии к сборнику “Из двух книг” Цветаева заявила о своей поэтической установке: “Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох, но не только жест - и форму руки, его кинувшей, не только вздох - и вырез губ, с которых он, легкий, слетел <...>. Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце - все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души”. [451, 8-9].

Цветаева оказалась точной и в портретном описании Эллиса. Читая “Чародея”, о главном герое узнаешь следующее: это стройный молодой человек, с усами и бородой, у него зеленые глаза и вурдалачий тяжелый рот; его переходы от учтивости к дерзости внезапны; он - шут и проповедник одновременно, он пишет стихи, читает их, поклоняется Бодлеру и Данте, живет “без думы о насущном хлебе”. Все это более чем совпадает с портретом Эллиса, нарисованным в воспоминаниях Андрея Белого [37; 39]. Главную черту - причину всех поступков, поведения Эллиса Белый определяет как артистизм: “он никогда не был тем, чем казался себе и нам” (разрядка - А.Б.) [39, 42], он был “высокоодаренным мимом” [39, 46]. Валерия Цветаева, вспоминая о том времени, тоже говорит о перевоплощениях Эллиса: “Под звуки музыки он преображался с головы до ног совсем другой. То клоун цирка, то ученый с бородой на стариковский лад” [83, 17]. Эти фразы могли бы послужить кратким комментарием к содержанию 9, 10, 11 отрывков “Чародея”. Для автора поэмы герой является волшебником и магом именно потому, что театрализует жизнь, превращая ее то в цирковое представление, то в военный парад, то в бал, то в сказку.

Но если для Андрея Белого важно подчеркнуть понимание того, кем был Эллис на самом деле, важно трезво оценить свое прежнее отношение, то для

Цветаевой. пишущей не просто воспоминание - а поэму-воспоминание, Эллис был и остается героем. Восстанавливая сквозь призму времени и пространства образ этого человека, Цветаева дает понять, что годы не исказили черты героя, его суть, он в прошлом и в памяти - тот же принц и рыцарь, каким сейчас является для кого-то другого.

Эта романтическая обобщенность героя подтверждается его состоянием “притяжения к земле и тяготения от земли” [131], отсутствием сниженных бытовых черт его облика (в отличие от А. Белого, уделившего много внимания одежде Эллиса), наконец, контрастностью характеристик и самохарактеристик героя:

Я рыцарь Розы и Грааля,
Со мной Христос.
Но шел за мной по всем дорогам
Тот, кто присутствует и здесь.
Я между Дьяволом и Богом
Разорван весь.
Две правды - два пути - две силы -
Две бездны: Данте и Бодлер!” [Ш].

Цветаева далека от осуждения героя: чародей одновременно и грешен и свят, он и дитя, и мудрец; он и защитник, и тот, кого нужно оберегать, а главное, он - поэт. В подтексте поэмы - та же мысль, которая прямо выражена в конце стихотворения “Бывшему Чародею”: “...Я не судья поэту, И можно все простить за плачущий сонет!” [445, I, 67].

К Эллису также обращены “Первое путешествие”, “Второе путешествие”, “Ошибка”, “Чародею”. Данные стихи были рождены конкретными ситуациями и обстоятельствами, расположив эти тексты во временной последовательности, можно получить историю дружбы, любви, разочарования. В поэме же нет развития отношений: от начала и до конца она пронизана чувством восторга и восхищения. Это романтическое единство настроения, некая постоянная эмоциональная приподнятость подчеркнуты ритмически. “Чародей” - единственная из цветаевских поэм, где не нарушается, не меняется стихотворный размер. Здесь та же строфическая организация, что и в стихотворении “Генералам двенадцатого года” и в отдельных стихах из циклов “П.Э.” (Петру Эфрону) и “Подруга” (сб. “Юношеские стихи”). Четырехстопный ямб в четвертом стихе сменяется двухстопным, то есть последняя строка каждого четверостишья короче предыдущих в два раза. В отличие от торжественного пятистопного ямба, этот размер придает большую стремительность и легкость строфе, а завершение двухстопным ямбом, “лаконизация” четвертой строки - способствуют особой законченности, поэтической отчетливости характеристик. Отсутствие повествовательной фабулы компенсируется, таким образом, ритмической экспрессией и наряду с этим поэма сохраняет свою описательность, портретизм, “детализированность” отдельных фрагментов.

Необходимо подчеркнуть и следующую особенность цветаевских воспоминаний: память о ком-то для Цветаевой всегда оборачивается памятью о себе самой - иными словами, воскрешая героя, Цветаева воскрешает этап развития собственной души, создавая художественный залог своего-писательского бессмертия:

“...Я хочу воскресить весь тот мир - чтобы все они не даром жили - и чтобы я не даром жила!” [44X, II, б].

В “Чародее” Цветаева возвращается к той себе, которая из всех человеческих отношений предпочитала лишь дружбу, похожую на любовь, и любовь, похожую на преклонение. Поэт стремится к максимально точному выражению своего настроения, состояния, своих переживаний весны 1909 г. не с точки зрения настоящего, а как бы изнутри тех дней. В этом отношении поэма обнаруживает свое родство и с первыми прозаическими опытами Цветаевой - двумя автобиографическими рассказами 1911-1912 г.г. - “Волшебный цвет” и “Литература”, объединенными общим названием: “То, что было”. Эти рассказы оформлены “как запись происходящего ребенком -маленькой Мариной” [453, 163]... “Чародей” также напоминает дневниковые стихотворные заметки, сделанные рукой 16-летней Цветаевой. Кроме начальных и заключительных строк, в поэме звучит не “я”, а “мы” - это реализация самочувствия 1909 г., когда сестры преодолели психологическую разницу возраста и стали особенно близки друг к другу.

Но и голос 22-летней Цветаевой не мог не прозвучать: за время, отделившее ее от весны 1909 г., многое изменилось. Цветаева рассталась с родительским домом, вышла замуж, воспитывала дочь, пережила смерть отца. Сквозь восторг 16-летней героини иногда прорывается ирония: “О, никогда не выйдем замуж, Скорей умрем!” [7]; иногда - сожаление, тоска по невозвратимым дням детства и отрочества: “О, как вас перескажешь ныне - Четырнадцать-шестнадцать лет!” [10]; иногда - задумчивая грусть: “Кто с нашим рыцарем бродячим Теперь бредет в луче златом?..” [10].

Главное же заключается в том, что к моменту написания “Чародея” Цветаева была автором двух поэтических книг, замеченных критикой, присутствовала на заседаниях в издательстве “Мусагет”, вошла в московскую литературную среду и осознала силу своего поэтического творчества: уже прозвучало ее уверенное - “Моим стихам <...> Настанет свой черед”. [445, I, 178].

В последнем фрагменте поэмы - декларация автора, человека убежденного в своем поэтическом даре и мастерстве. Обращаясь к герою, Цветаева заявляет:

Уже сейчас на этом свете,
Все до единого грехи
Тебе отпущены за эти
Мои стихи. [15].

По мысли поэта, “Чародей” должен был стать вдохновенным гимном Эллису. подарком, напоминающим о счастливой весне 1909 г. Подобное

обстоятельство обусловило камерность первой цветаевской поэмы, ее отличие даже от таких родственных по жанру произведений, как “Старинные октавы” Д. Мережковского. “Лесной пожар” К. Бальмонта, где все же ощутимо стремление авторов осмыслить через опыт своего прошлого - саму жизнь в ее сложности и многомерности, где заявлена проблемность отношений личности и мира.

Мемуарная литература “подобна поэзии открытым и настойчивым присутствием автора” [101, 133], однако это не обуславливает ее единообразия. Отталкиваясь от автобиографии как документального жанра, в котором события жизни переданы последовательно и с наибольшей точностью, объективностью, писатель или поэт по-разному использует автобиографические факты в художественном произведении. В зависимости от конкретной творческой задачи эти факты могут быть подвергнуты переосмыслению” домисливанию, а их последовательность и сам выбор диктуются определенной концепцией авторского отношения к действительности.

Асоциальность времени и быта в “Чародее”, отсутствие исторического фона ставят первую цветаевскую поэму вне ряда, состоящего из таких произведений, как “Возмездие” Блока, “Первое свидание” А. Белого, “Младенчество” Вяч. Иванова. В последних поставлен вопрос исторической судьбы поколения, к которому принадлежит автор, а личность, семейные отношения раскрываются через их связь с обществом. Художественная концепция “Чародея” не содержит мысли о связи семьи и эпохи. Цветаева создала опозитизированные воспоминания, оставив за рамками поэмы все, что мешало изображению сказочно-волшебного детства и отрочества. Жизненный опыт лирической героини как бы замкнут на семейных, бытовых событиях.

В “Юношеских стихах” лишь два произведения внешне раздвигают тесные рамки домашнего мира переживаний: “Война, война! - Кажденья у киотов!” и “Германия” - но и в них звучит отказ от того, что волнует всех, отказ от общественных стремлений, полемики и идеалов, от жизненных проблем страны: “Но нету дела мне до царских счетов. Народных ссор”. [445, I, 210].

Это была главная причина, по которой произведения 1913-1915 г.г. не были опубликованы. “Юношеские стихи” - а значит, и включенная в них поэма “Чародей”, были отклонены в 1919-1920 г.г. как “не напечатанные своевременно и не отражающие соответственной современности” [451, 701].

Как читатель Цветаева в 1914 г. отдавала предпочтение мемуарам 18-19 вв., преимущественно семейного и авантюрно-романтического характера. По-видимому, для нее как и для немецких романтиков, произведения именно такого типа являлись “формами выражения абсолютного в индивидуальном”. [244, 997], привлекали произвольностью стиля и своей “наивной отчетливостью”.

Впечатления от такой литературы не замедлили сказаться на художественной структуре первой поэмы, а “наивная отчетливость” на некоторое время стала приметой цветаевской поэтики. Камерная по теме, стилем и содержанием своим ориентированная на узкий круг родных и знакомых, поэма “Чародей”, несмотря на безусловное поэтическое мастерство молодого автора,

вряд ли принесла бы Цветаевой успех, даже если бы была опубликован вовремя. Важно отметить другое: в художественной плоскости “Чародея” пересекаются мотивы, микротемы, особенности, свойственные не только ранним стихам Цветаевой (например, мотив детского всезнания и всеведения), но и те, которые оказались существенными в дальнейшем творчестве, прежде всего - в поэмах... Призыв помнить, сопровождающий стихи двух циклов “П.Э.” и “Подруга”, мотивы забвения и воспоминания - зазвучат в театральных поэмах “Романтики”, в “Царь-Девнице” и “Молодце”. Роль героя “Чародея” - Вожатый душ - окажется значительной чертой других художественных образов, отношения вожатого и ведомого будут по-разному интерпретированы Цветаевой в таких поэмах, как “На Красном Коне” (Всадник и героиня, “Молодец” (упырь и Маруся), “Крысолов” (Крысолов и дети), “Поэма Воздуха” (дух и тело), а также в критическом эссе “Пушкин и Пугачев” (Пугачев и Гринев). Но Чародей не только Вожатый, открывающий новые миры, он - гость в доме (в жизни) и спутник мечты, фантазии, желаний. Эти две составляющие его образа будут представлены в неназванных героях “Попытка комнаты” и “Автобуса”. Свобода переходов от собственной оценки к оценке собеседника, персонажа, смена ракурсов изображения, сочетание фактической и эмоциональной достоверности, фрагментарность, бесфабульность повествования, хроникальность - все это черты не только “Чародея”, но и последующих поэм-писем, поэм-эссе, поэмы-очерка, поэм-хроник. В этом смысле “Чародей” - удачный эксперимент в области большой поэтической формы.

В жизни Цветаевой Эллис был первым живым поэтом; его литературное влияние на нее - сомнительно (символизм и Бодлер не стали ее идеалами), но его человеческое воздействие на личность Цветаевой - бесспорно. Манеры Эллиса, его способность мгновенно перевоплощаться - сказались в жизненном поведении Марины Цветаевой, в ее стремлении к мистификации, к театрализации быта и, в конечном счете, психологически подготовили роман Цветаевой с театром, ускорили формирование ее художественного артистизма. Нет ничего странного в том, что впоследствии Цветаева не обратилась к этому образу, снова, ограничившись только краткой справкой в “Пленном духе”. “Чародеем” она сказала об Эллисе все, что смогла, создала тот художественный памятник, благодаря которому личность человека, так и не нашедшего истинного применения своим дарованиям, обрела почти символический смысл и бессмертие. Кроме того, именно “Чародеем” - поэмой-воспоминанием - Цветаева открыла традицию, которой следовала неизменно: о поэте, поэту - прежде всего стихами. В истории русской литературы невозможно отыскать другого человека, так много сказавшего в стихах о стольких поэтах-современниках: о Блоке, Бальмонте, Ахматовой, Волошине, Мандельштаме, Маяковском, Вяч. Иванове, Эренбурге, Пастернаке, Тарковском и других. Эллис (Л.Л. Кобылинский) оказался первым в этом ряду.

2. Поэма-легенда (“На Красном Коне”).

“Все мое воспитание: вопль о герое”.

М. Цветаева.

Поэма “На Красном Коне” была написана в течение нескольких дней 1921 г. (13-17 января)... Этот год и предшествующий ему 1920-й многие исследователи справедливо называют переломным моментом в творчестве Цветаевой: изменился основной тон ее поэзии - легкий и плавный поэтический стиль, классическая ясность уступили место сжатым, экспрессивным стихам, исчез книжный “налет”, произошло усиление обобщенно-философского содержания.

Причины, вызвавшие этот перелом, многообразны. И. Кудрова полагает, что “решающими оказались вовсе не литературные влияния или сугубо формальные поиски” [223, 23], а события личного, биографического порядка: разлука с С. Эфроном, смерть младшей дочери Ирины (1917-1920 г.г.). Иначе считает В. Швейцер: пореволюционная жизнь “открывалась неизвестными сторонами, и это не могло не вызвать в Цветаевой множества новых чувств и мыслей” [464, 214], а “поездки между Москвой и Крымом осенью 1917 года дали ей представление о том, что происходит с людьми и страной” [464, 215]. Таким образом, изменения поэтического стиля были продиктованы и новыми темами (историческими, гражданскими, революционными), и новым углом зрения, новой позицией Цветаевой: поэт - свидетель не только собственных, глубоко личных душевных порывов, но и перемен, происходящих во внешнем окружающем его мире.

“Узкий домашний мирок” постепенно исчерпал себя, источником вдохновения, причем, более сильным, стала “пристрастная правда холода, голода, гнева. Года!” [445, VI, 523]. Период с 1918 г. по первую половину 1922 г. (до отъезда за границу) - один из самых интенсивных и плодотворных у Цветаевой. Кроме лирических стихов, составивших “Лебединый стан”, “Версты - 2”, вошедших в “Ремесло”, создаются 6 - драматических произведений, позднее образовавших цикл “Романтика”, появляются прозаическая книга записей “Земные приметы”, очерки “Октябрь в вагоне”, “Вольный проезд”, “Мои службы” и другие; очень быстро Цветаева пишет огромную поэму-сказку “Царь-Девушка”, затем - “На Красном Коне”, “Переулочки”, начинает “Егорушку” и “Молодца”.

Внезапность переходов от большой стихотворной формы (“Царь-Девушка”) к лаконичной (“На Красном Коне”), совмещение несовместимых, казалось бы, по теме и поэтической манере произведений “Лебединого стана” и “Романтики” порождают многочисленные проблемы в объяснении того или иного художественного замысла Цветаевой. История создания поэмы “На Красном Коне” - не исключение. По свидетельству Ариадны Эфрон, прямое авторское разъяснение произведения и творческих причин, заставивших развернуться от изящных театральные поэм к аллегории о священном даре и долге поэта, - содержалось в той прозе о Блоке, с чтением которой Цветаева выступила 2-го

февраля 1935 г. и рукопись которой не сохранилась. “В поэме “На Красном Конне” (1921), - пишет А. Эфрон, - предстает сложный, динамичный в своей иконописности образ “обожествленного” Цветаевой Блока - создателя “Двенадцати”, Георгия Победоносца Революции, чистейшего и бесстрастнейшего Гения поэзии, обитателя тех ее вершин, которые Цветаева считала для себя недосыгаемыми” [487, 90].

Согласившаяся вначале с такой трактовкой А. Саакянц [363], затем изменила свое мнение. Отмечая в цветаевской поэме “На Красном Конне” “тот же темп, тот же катастрофично взвихренный мир”, ту же “устремленность: в бесконечную метельную даль”. [364, 263], что и в поэме Блока “Двенадцать”, исследовательница настаивает на том, что блоковское здесь “лишь один (хотя и немаловажный) эпизод” [364, 264] и что такой комментарий для поэмы явно недостаточен. Нельзя, таким образом утверждать, что самим замыслом поэмы Цветаева целиком и полностью обязана Блоку и тому феномену “Двенадцати”, который творчески устыдил ее, писавшую в то время легкие театральные произведения. Нет единства и в толковании главной темы, идеи поэмы “На Красном Конне”. Е.Б. Коркина говорит о том, что в составе цикла поэм 1920-1922 г.г. это произведение раскрывает тему огненного вознесения, а при изолированном рассмотрении воспринимается как “романтическая аллегория жертвенной природы поэтического творчества” [440, 112]. А. Павловский полагает, что тема поэта и поэзии вплетена Цветаевой “в более широкую проблематику: о соответствии души искомой высоте, о долге, самоотречении и очищении путем катарсиса, то есть напряжения и воспламенения всех нравственных сил на пути к правде” [302, 206] - тем самым . подчеркивается философский аспект этого произведения. Существует и обратное - узкое, камерное понимание, продиктованное конкретными биографическими обстоятельствами: “Поэма “На Красном Конне”, где Любовь - Свет - писалась вслед только что уехавшему поэту Ланну, то есть после очередной “смерти”-разлуки”. [200, 53]. По-видимому, надо признать, что произведение было порождено целым комплексом событий биографического, психологического, творческого и культурно-исторического плана, а потому невозможно объяснить художественную символику поэмы, жанровые особенности, исходя лишь из одной причины, лишь одного значения образа.

Субъективный, личный опыт в поэме наслаивается на социально-философские проблемы, образ конкретного человека соединяется с представлением о поэте вообще, и сквозь символическую мозаичность сюжетных элементов “просвечивают” реалии времени. Выросшая на немецких балладах, напоминающих “лиро-эпические полупоэмы на материале сказаний, легенд или античных мифов” [187, 56], Цветаева тяготела к легендарным образам и сюжетам, раздвигающим границы времени и превращающим моменты действительности в такие знаки Вечности, которые объясняют прошлое и предсказывают грядущее. Желание предугадать свою судьбу изначально присутствовало в поэтическом сознании Цветаевой - в 1908 г. в письме к П.И.

Юркевичу она указывает на следующую понравившуюся и близкую ее мыслям фразу из “Подростка” Достоевского: “Мне вдруг захотелось выкрасть минутку из будущего и попытаться, как это я буду ходить и действовать” [445, VI, 21]. В программном стихотворении “Молитва”, написанном в день рождения 26 сентября 1909 г., великая, героическая судьба обозначена такими романтическими строками:

Чтоб был легендой - день вчерашний,
Чтоб был безумьем - каждый день! [445, I, 32].

Хорошо знавший Цветаеву в 1918-1920-х гг. Н. Еленев отмечает: “Не историческая быль, но этически кочующая легенда, живущая в том или ином образе, привлекала ее” [83, 266].

В письмах к Е.Л. Ланну, предваряющих работу над поэмой и сопутствующих ее созданию, предстает “не протокол действительности, а мир, сотворенный воображением поэта по его законам” [108, 164], в них реальное отношение к реальному лицу погружено в атмосферу легенды, сюжет обрастает наваждениями, снами, фантазиями. Письма эти, совмещающие дневник, новеллу, хронику, не рассчитаны на ответ героя: этот ответ мыслится автором как не - ответ, как не любовь - на любовь. Само же чувство любви - эта неизменная трагедия несовпадения и разминовения душ в контексте цветаевских писем к Ланну выступает как высший закон человеческой жизни. Возможно ли пожертвовать этим чувством и ради чего? Ответ на этот вызревающий в письмах вопрос будет дан поэмой “На Красном Конне”.*

Сжатая стихотворная форма данного произведения контрастна по отношению к предшествующей ему огромной “Царь-Девнице”, сюжетная линия которой индивидуально интерпретирована Цветаевой, дополнена авторскими комментариями, но тем не менее сохраняет четкую связь с фольклорным источником. В то же время концовка “Царь-Девницы” намечает новую тенденцию в творчестве Цветаевой: рисуя картину народной расправы над царем, она ищет возможного соединения новых тем и новых образов со сказочными. То же происходит в поэме “На Красном Конне”: лирические мотивы переплетаются с фольклорной символикой, главный герой соотнесен с тем образом Георгия Победоносца, который запечатлен в преданиях и легендах. Фольклорный сюжет здесь отсутствует, однако, по замечанию

**Считаем необходимым придерживаться в анализе поэмы ее последней авторской ‘редакции’ (сб. “Психея”, Берлин, 1923 г.) Поскольку в Собрании сочинении Цветаевой в 7 томах. - М., 1994 поэма опубликована в первоначальном виде (по сб. “Разлуки” - М., Берлин, 1922 г.), приводимые далее цитаты из текста произведения даются по другому источнику: Цветаева М. Избранные произведения. - Минск, 1984.*

А. Павловского, “поэма кажется вышедшей из иконописной мастерской” [302, 202].

Действительно, трудно вообразить более строгую композицию: три встречи героини с Гением, чудесным Ангелом - хранителем в серебряных латах,

представлены как видения и напоминают клейма жития, обычно составляющие своего рода раму иконы. Все три эпизода занимают небольшое текстовое пространство, обрамляются прологом и эпилогом, в которых утверждена главная мысль произведения. Легенда, созданная Цветаевой, иллюстрирует авторское представление о поэтическом Гении - вдохновителе, доказывает невозможность иного образа, а также его пожизненное присутствие (в прологе - речь о том, чего герой не делал; в эпилоге - о том, что он сделает).

Триединство содержания, три элемента сюжета, обозначающие главные повороты в судьбе героини, имеют не только фольклорное происхождение, но и индивидуальные истоки в творчестве Цветаевой. Такое трехкомпонентное построение характерно для некоторых стихов “Вечернего альбома” и “Волшебного фонаря” (например: “Эпитафия” [445, I, 17], “Красное и голубое” [445, I, 75], “Три поцелуя” [445, I, 80-81] и др.), причем, обычно первый эпизод более конкретен и реален, в последующих ситуация обобщается, символизируется.

В поэме “На Красном Коне” первая сцена - пожара - представлена как действительная, как случай, который запомнился героине в детстве: горит дом, чудом спасшаяся (спасенная?) девочка не жалеет ни о чем, кроме куклы; внезапно возникший всадник выносит из огня ее любимую игрушку и, отдавая, требует разбить куклу. Однако и в этот похожий на правду эпизод проникают элементы волшебства, а с первых же строк автор поэмы дает понять, что вся ситуация иносказательна:

Пожарные! - Широкий крик!
Как зарево широкий - крик!
Пожарные! - Душа горит!
Не наш ли дом горит?! [438, 367].

Предметы и события наполняются символическим смыслом. Так, дом обозначает одновременно семейный уют, радость детства, собственность - и душу героини, застигнутую внезапно, как пожаром, сильным необыкновенным предчувствием. С. Карпинский считает, что в этом эпизоде ощутимо влияние Маяковского: сама сцена пожара и “горящей души” в поэме “На Красном Коне” спроецирована метафорическим пламенем поэмы Маяковского “Облако в штанах” (горящее сердце поэта) [179, 210-211].

Не менее многозначен и образ куклы - это символ любимого человека, не отзывающегося на любовь, и символ физической красоты, утрачивающей свой смысл перед красотой духовной. Это одновременно и символ ребенка: возможно, что Цветаева исключила из окончательной редакции поэмы сцену жертвы любимым и сыном - как лишнюю, уже заявленную и читаемую в первом эпизоде.

Смысловые значения отдельных образов наслаиваются друг на друга, усиливая, сгущая легендарную суть поэмы и в то же время проясняя поведение лирической героини. Очарованная пламенем, ввергнутая в пучину огня, она как будто бы сама азартно раздувает его:

- Пожарные! - Крепчай, Петух!
Грянь в раззолоченные лбы!
Чтобы пожар не тух, не тух!
Чтоб рухнули столбы!* [438, 368].

Отказываясь от куклы, разбив ее по требованию Всадника, героиня

**Не следует ли считать эти строки скрытым откликом на реплику герояв “Двенадцати”:*

*Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем! [47. III. 35]*

освобождается от земной любви и молча приносит первый обет верности любви небесной:

Что это вдруг - рухнуло? –

Нет,

Это не мир рухнул.

То две руки - конному - вслед

Девочка - без - куклы. [438, 369].

Вторая сцена облечена в форму сна, населенного блоковскими образами метели, ветра, пути. Сон выступает здесь как “способ утопического путешествия во времени из настоящего в будущее” [248, 80], а также “внутри себя” [248, 80] и утверждает мысль Цветаевой о неизбежности своей трудной жизненной и поэтической судьбы: “За красным, за красным конным Все тот же путь”. [438, 369].

В поэме “На Красном Конне” так же, как в поэзии и прозе Блока, чувство долга “определенней и оформленней, чем чувство цели” [256, 78], цель (обретение поэтической гениальности) не только не оговаривается, но почти и не осознается лирической героиней, однако это та цель, которая оправдывает жертвенный путь, освящает его, делает единственно возможным.

Всадник во сне обладает высшим могуществом - он доказывает героине свою полную, безраздельную власть над ней и тем самым отрешает от веры в бога. По сути, Гений на Красном Конне - иное, не божественное провидение, внушающее мысль о том, что спасти душу можно только верой в Поэзию.

Третий эпизод представлен картиной фантастического боя. Причина сражения - любовь героини, но уже не земная, идиллическая, временная, а мучительная и вечная - к Всаднику. Сталкиваются две символические армии и действительное поражение одной из них, предводимой героиней на белом коне, оборачивается духовной победой: героиня и Всадник оказываются равными, достойными друг друга. Физическая смерть мыслится не как убийство любви, а напротив, как ее утверждение. Верность, преданность этой любви переступают границы самой человеческой жизни. Этот мотив звучит в стихотворении, написанном Цветаевой за два месяца до поэмы

(“Любовь! Любовь! И в судорогах, и в гробе”.) и в последнем обете, данной героиней произведения “На Красном Конне”:

Дитя моей страсти - сестра - брат –

Невеста - во льду - лат!

Моя и ничья - до конца лет.

Я, руки воздев: свет.

- Пребудешь? Не будешь ничья, - нет?

Я, рану зажав: нет. [438, 371-372]

Таким образом, три видения, составляющие сюжет поэмы, являются тремя ступенями на пути вознесения героини, тройным обрядом посвящения в поэты. Границы 'между явью и сном, реальностью и фантазией при этом стираются, отсутствует в поэме и тесная связь между фрагментами. Композиция сохраняет, в результате, ту относительную свободу, которая и позволила Цветаевой исключить из окончательной редакции произведения некоторые части. Лаконизм повествования, уменьшение объема текста - привели к усилению многозначности главного образа и цветовой символики поэмы-легенды.

В мае 1920 г. Цветаева перечитывала "93-й год" В. Гюго. Анализируя, чем привлекает ее проза этого автора, она, в частности, заметила: "Никто так не видел общего в отдельном, закона в случайном, единого - во всем" [445, IV, 590]. Система образов, художественные особенности поэмы "На Красном Коне" подчиняются тому же правилу, тяготеют к той философской обобщенности, которая прежде редко проявлялась в творчестве Цветаевой.

В главном герое поэмы совместились черты обожествленного Блока, Гения поэзии, черты Георгия Победоносца (см. стихотворение "Московский герб" из "Лебединого стана"), черты небесного Рыцаря в серебряных доспехах, Ангела-Воина, чья духовная мощь определяет мощь физическую. Герой по-цветаевски - индивидуален, он *возник по законам авторского воображения*. Но *нельзя не* ощутить, что рождение такого героя во многом было обусловлено известным культурным событием эпохи. Речь идет об открытии, сделанном в древнерусском искусстве: в начале 20 в. под слоем потемневшей олифы и более поздних записей были обнаружены чистые небесные цвета и яркие сюжеты иконной живописи. Развеялся миф о черной иконе. В 1913 г. Московский археологический институт устраивает выставку иконописных произведений, а в течение 1914 г. уже издаются три сборника научных статей "Русская икона".

На фоне открытия древнерусской живописи происходит знакомство Цветаевой со стихами Блока, Ахматовой, поэтому иконописные темы и образы появляются в ее творчестве примерно с 1916 г., иконописные черты проступают в портрете самой лирической героини и в портретах любимых поэтов. В циклах "Бессоница", "Стихи к Блоку", "Ахматовой" начала утверждаться мысль о поэте как о высшем божестве, поклоняться которому, молиться и верить в него - удел каждого, кто открыл для себя эту истину. Гений в поэме "На Красном Коне" - воплощение идеальных поэтических качеств, совершенство вне бога, та сверхъестественная стихия, которая так же внезапна, как молния, и столь могущественна, что подчиняет себе другие, природные, стихии: огонь, ветер, метель. В то же время в обрисовке героя есть конкретные черты, позволяющие вспомнить и о внешнем облике Евгения Ланна. Этот герой - не столько призрак,

сколько реальный Воин на Красном Коне, но появление его каждый раз - чудо: он возникает из небесной синевы и исчезает в ней же. Здесь лирическое начало данного образа соединяется с фольклорной традицией, а поэма становится легендой, “несущей в себе и символ Вечности, и знак времени” [487, 7]. Конь в поэме связан с мифологическим образом (Пегас) и образами. древнерусской поэзии: “Буйные ветры, ходячие облака, грозные тучи, быстро мелькающие молнии - все эти различные явления на поэтическом языке назывались небесными конями” [17, 6 II]. В литературе, современной Цветаевой, образ коня уже стал привычным: “Петербург” и “Кубок метели” А. Белого, “Конь бледный” Б. Савинкова и т.д. Настоящий культ красного коня был создан в первой четверти 20 в. крестьянскими и пролетарскими поэтами, В 1919 г. Н. Клюев опубликовал очерк “Красный конь”; стихотворное окончание этого очерка содержит выразительную строчку: “Эх, ты, сердце наше - красный конь...” [194, 15]. В поэме В. Александровского “Две России” (1920) - не менее живописная метафора: “Рвутся времени красные кони Из туманных надорванных пут...” [180, 23].

В 1912 г. на выставке “Мир искусства” была представлена картина К.С. Петрова-Водкина “Купание красного коня”. “Кроваво-красный конь, к волнам морским стремящийся” (из стихотворения Р. Ивнева, посвященного картине) [307, 158] - как нельзя более соответствует цветовой символике поэмы:

На Красном коне - промеж синих гор
Гремящего ледохода. [438, 367].

Доколе меня
Не умчит в лазурь
На красном коне
Мой гений. [438, 372].

В отличие от “Лебединого стана” (стихи 1918-1921 г.г.), где ощутимы оппозиции: красное - белое, белое - черное, красное - черное и где значения этих цветов прямо связаны с символикой времени (красный - угроза миру, кровь; черный - толпа и смерть; белый - доблесть, долг, святость, добровольчество) - в поэме происходит наложение одного цвета на другой с неизменными доминированием красного. Само слово “красный” встречается в произведении 10 раз, кроме того, преобладание этого цвета обеспечивается образами огня, зари, крови. Разумеется, здесь тоже можно усмотреть особый знак революционной эпохи - достаточно вспомнить, насколько прочно обосновался красный цвет в названиях газет и журналов, выходящих с 1918 г.: “Красная новь”, “Красная звезда”, “Красноармеец”, “Красная нива”, “Красная молодежь”, “Красный журнал для всех” и т.п. И все же акценты значений цветовых символов в поэме уже иные, они смещены в сторону древнеархаических представлений и больше соответствуют принципам иконной цветописси: красный обозначает плоть, страсть и одновременно свет вечности (алый фон в новгородских иконах), лазурный - воздух, небесную высоту, бесконечность, неведомое. “Огонь и лазурь (пламя и лазурь) - от лубка и от Рублева, пламенная

красота “ада” тоже иконная”, - полагала А. Эфрон. [487, 280]. Поэтому для героини поэмы “На Красном Коне” пламя не является угрозой, а знаменует чудесное вознесение, предвещает величайший поворот в судьбе. Кроме того, пламя - символ творческого горения, так же, как в стихах Цветаевой, Пожирающий огонь - мой конь...”, “Что другим не нужно - несите мне!” и в блоковских строках: “И полный страха неземного Горю поэзии огнем”. Огонь соединяет земное с небесным, вещественное на глазах превращается в запредельное, Всадник “Встает как сам Пожар” [438, 368]. Таким образом, красное, пламенное для Цветаевой не столько земная жизнь с ее страстями, сколько особая жизнь, связанная с высоким поэтическим словом, с величайшим напряжением человеческого духа.

Лазурь, не имея ничего общего с представлением о загробной жизни, воплощает некое третье царство чистой души, анти-ад и анти-рай одновременно, тот мир, где умыслы сбываются. Соблазн этим третьим миром, заключенный в образе всадника, побеждает все земные соблазны и земные страсти, побеждает земную любовь и жизнь. Красный цвет постепенно становится общим и единственным обозначением героя произведения, Всадник и конь представляют неделимый образ. Это подчеркнуто уже заглавием: зрительно заявлен красный конь, а синтаксически подчеркнута роль того, кто не назван - “На Красном Коне”.

Во вступлении и первой сцене чудесный Ангел-хранитель - лицо действенное, управляющее конем, даже способное отделиться от него:

Кто это - вслед-скоком с коня

Красного - в дом - красный ?! [438, 368].

Но затем возникает уже общее обозначение коня и героя: Красный конный. А во второй сцене Цветаева усиливает динамичность, самостоятельность коня, а не того, кто на нем:

Безумные руки тянешь,

И снегом - конь. <...> [438, 369].

Но прядает конь - и громом

Взгремел в алтарь! <...>

Померкло от конской пены

Сиянье риз. [438, 370].

Третье появление Гения представлено уже в едином образе коня и конника:

Но что - с высоты - за всадник,

И что за конь?

Доспехи на нем - как солнце... -

Полет крутой -

И прямо натрудь мне - конской

Встает пятой. [438, 370-371].

Обретая в конце поэмы крылья, героиня приобщается к духовной высоте, которую символизирует Всадник, становится близкой к тому, кто тоже крылат. Эта крылатость одновременно присуща и коню, и коннику - тем самым еще раз подчеркивается аллегорическая целостность главного образа. Данное качество

отличает героя поэмы от Георгия Победоносца. Особенно ощутимо это различие при сравнении поэмы “На Красном Коне” со стихотворным циклом “Георгий”, написанным в июне 1921 г. В последнем есть цветное противопоставление: “И плащ его - был - красен. И конь его - был - бел” [445, II, 35]; указывается на несоответствие в поведении, например: “Смущается Всадник, Гордится конь...” [445, II, 35].

Поэтому, думается, что, комментируя образ Георгия в письме к Рильке, Цветаева все же больше имела в виду героя поэмы “На Красном Коне”, чем героя стихотворного цикла, опубликованного в “Ремесле”: “там найдешь ты св. Георгия, который почти всадник, я не разделяю их и не называю. Твой всадник! Ибо всадник - не тот, кто сидит на лошади, всадник - оба вместе, новый образ, нечто не бывшее раньше, не всадник и конь: всадник - конь и конь - всадник...” [343, 94]. Благодаря этим словам, аллегорический образ, созданный Цветаевой в поэме “На Красном Коне”, вписывается уже в новый литературный контекст, связывается с представлением Рильке о двуединстве поэзии и “несущей” ее природе, воспринимается как предвосхищение “Сонетов к Орфею” Рильке и его же четверостишья, обращенного к Цветаевой:

Касаемся друг друга. Чем? Крылами.

Издалека свое ведем родство.

Поэт - один. И тот, кто нес его,

Встречается с несущим временами. [343, 29].

Гений на Красном коне оказался тем образом, утверждая который своей небольшой поэмой 1921 г., Цветаева становилась рядом с поэтами, которых боготворила. Этим произведением она обращалась к Ахматовой, противопоставляя ее представлению о музе как случайной иностранной гостье свое мужское, воинственное воплощение Гения поэзии. Насыщенность поэмы блоковскими образами и мотивами, безусловно, была продиктована впечатлениями 1920 г.: 9 и 14 мая Цветаева видела и слышала Блока на его чтениях в Политехническом музее и во Дворце Искусств. Она не только послала Блоку посвященные ему стихи, но и собиралась познакомить его со своей поэмой: именно Блок должен был отвезти рукопись в Петроград и показать ее Ахматовой. (См. письмо Цветаевой к Ахматовой от 26 апреля ст. ст. 1921 г.).

Пламенность поэмы, ее основная мысль об огненном поэтическом даре во многом обусловлены восприятием трех разных поэтов в жизни Цветаевой: Блока, Ланна, Маяковского. Об этом свидетельствуют ее записи, отзывы, стихотворные строки.

Поясняя свое отношение к творчеству Ланна, Цветаева говорит: “Извержение вулкана не может нравиться. Но хочу я или не хочу - лава течет и жжет” [445, VI, 157]. То же слово “лава” возникает после стихотворения, посвященного Блоку: “Аля: о Блоке и лаве: красном отсвете, принимаемом за жизнь (26 апреля, когда он читал)” [363, 429]. А Маяковского в стихотворении 1921 г. (18 сентября) называет:

“Крещенный в огне и дыме” [445, II, 54]. Аналогию с главным героем

поэмы заставляют провести и следующие строки этого стихотворения: “Он возчик и он же конь, Он прихоть и он же право” [445, VI, 54]. В то же время Цветаева не связывала свою поэму с конкретным лицом: “Красный конь написан. Последнее тире поставлено. - Посылать? - Зачем? - Конь есть, значит и Ланн есть - навек - высоко! [445, VI, 174]. Перепосвятив произведение Ахматовой, она затем сняла и это посвящение, решив, по-видимому, что поэма не только обладает обобщенно-символическим смыслом, но и глубоко своеобразна в ритмическом отношении. Фонетической характеристике этого произведения уделил внимание А. Белый в рецензии на сборник Цветаевой “Разлука”. Как главную особенность он подчеркнул хориямбический строй поэмы, указав на то, что произведение органично в рамках / сборника, где основная мелодия “явлена целым многообразием ритмов” [40, 376].

Начальные строки “На Красном Коне”, несоразмерность строф и строк напоминают стихотворение Ланна “Роланд”, а по аллитерационной насыщенности, по ударности и восклицательности, по синтаксису поэма Цветаевой близка поэзии Маяковского. Но нельзя не увидеть - в сочетании различных стихотворных размеров, в использовании разнообразных видов рифмовки - ц, индивидуального поэтического эксперимента Цветаевой. Построив первую часть на мужской рифме, она во второй переходит к женской, затем, в третьей, вновь возвращается к мужской, создавая внутреннее фонетическое кольцо поэмы. В заключительной части и эпилоге используется весь арсенал способов рифмовки: здесь представлены и чередующаяся и параллельная, и опоясывающая рифмы, имеют место незарифмованность отдельных строк, а также внутрострочная и межстрофическая рифмы. Богатство поэтических средств, символическая многозначность, предельная экспрессия при небольшом объеме - эти новые “поэзные” качества, рожденные тем не менее предыдущим поэтическим опытом, - заставляют согласиться с мнением А. Саакянц, считающей, что “поэма “На Красном Коне” - одновременно итог и предтеча. В ней скрещиваются прошлое, настоящее и будущее творчества Цветаевой” [364, 264]. Утвержденная данным произведением тема поэтического долга, жертвенности поэтического дара - одна из основных у Цветаевой. Остается только сожалеть о том, что опубликованная за границей в сборниках “Разлука” и “Психея” эта поэма оказалась неизвестна широкому кругу российских читателей, с ней не успел познакомиться Блок, ее, по-видимому, не читал Маяковский, не откликнулась на этот цветаевский подарок и Ахматова. Критика же “На Красном Коне” как-то не заметила, о поэме “почти никто ничего не написал” [302, 208].

Обратив внимание на те особенности произведения, которые характеризуют его как поэму-легенду и утверждают его жанровое своеобразие, подчеркнем, что появление такой цветаевской поэмы в литературе 20-х годов 20 в. органично, естественно. Именно аллегория определяет развитие сюжета во многих поэмах этого времени, способствуя “переходу от описательности к высокой патетике” [180, 24]. Фантастический план изображения, символика

всегда были в искусстве условием освоения новых, незнакомых сторон действительности. Непосредственный, эмоциональный отклик поэта на происходящее и в начале 20 в. закрепляется в таких элементах чудесного, которые пронизывают структуру, систему образов и изобразительных средств художественного произведения. Для Цветаевой соединение жанровых особенностей поэмы и легенды прежде всего открывало возможность для лирического воплощения идеи о величественной, героической судьбе поэта.

3. Поэма-цикл (“Поэма Горы”)

*“Поэма горы -
гора с другой горы увиденная”.*
М. Цветаева.

С момента публикации “Поэмы Горы” и “Поэмы Конца” (“Версты”, Прага, 1926 г. № 1; “Ковчег”, Прага, 1926 г.) в критике установилась традиция, по которой оба произведения рассматриваются как тематическое и содержательное единство. Основанием для такого рассмотрения служит история создания поэм. Написаны они в 1924 году друг за другом: первая - меньше чем за месяц, Цветаева закончила ее 27-го января; над второй работала с 1-го февраля по 9 июня. Строка, появившаяся в рабочей тетради в октябре 1923 года, свидетельствует о возникновении замысла некоего единого произведения: “Разлука висела в воздухе Верней, чем Дамоклов меч...” [437, 767]. Сравнительный анализ позволяет установить связь двух поэм с одними и теми же событиями в жизни Цветаевой; в “Поэме Горы” звучат те мотивы и идеи, которые в “Поэме Конца” обнаруживают себя как причина внутренней драмы героев. Однако указанное родство двух произведений еще не отменяет различий в их композиции, сюжетосложении и жанровых особенностях. Вот почему в аспекте исследования жанровой природы произведения нам представляется необходимым отделить “Поэму Горы” от “Поэмы Конца”. Выявление индивидуальных структурных характеристик должно привести к выявлению иной сути, иного подтекста и исключить перенос оценки одного произведения на другое.

Судьба “Поэмы Горы” в критике парадоксальна: ни один из пишущих о Цветаевой не прошел мимо этого произведения, о нем сказано много и одновременно очень мало. Эта поэма каждый раз оказывается как бы в тени той, которая написана позднее. Б. Пастернак, например, восхищенный “Поэмой Конца”, на “Поэму Горы” так и не отозвался. Между тем, ни он, ни другие современники Цветаевой не отрицали художественного своеобразия произведения.

Указанная некоторыми исследователями (Карпинский С. [179], Коркина Е.Б, [210], Соболевская Е.К. [207, 133]) особенность построения поэмы: она представляет собой ряд последовательных вариаций на заданную тему -

нуждается в осмыслении.

Включая в своем исследовании “Поэму Горы” в корпус поэм 1924-1926 г.г. (“Поэма Конца”, “Крысолов”, “Поэма Лестницы”) и рассматривая эти произведения как второй цикл - вторую ступень развития единого лирического сюжета, Е.Б. Коркина добавляет: “По своей структуре “Поэма Горы” наиболее близка к циклу стихотворений, форме, в которой обычно выступала лирическая поэма начала XX в. Однако 10 главок поэмы сцеплены иначе, чем, скажем, девять стихотворений цикла “Деревя”, ибо все он подчинены раскрытию центрального символа произведения - Горы”[210,10].

На наш взгляд, это цветаевское произведение подтверждает тот и что в первой четверти 20 в. не только стихотворный цикл ориентировался на целостность, системность поэмого жанра (имел тенденцию к “перерастанию” в поэму), не происходило и обратное явление: поэма усваивала те принципы организации фрагментов и главок, которые характерны для цикла. В типах связи, в способах и приемах развития лирической темы, наблюдаемых в “Поэме Горы” и в названном Е.Б. Коркиной цикле “Деревя”, например, гораздо больше сходства, чем различия. Доказательству последнего положения подчиняется предпринимаемый нами жанровый анализ “Поэмы Горы”.

Наряду с Блоком Цветаева - один из самых “циклических” поэтов начала XX века: в ее творчестве стихотворный цикл, как и поэма, занимает главное место; структуру последних книг (“Ремесло”, “Разлука”, “После России”) можно определить как цикл циклов. Цветаевский стихотворный цикл - явление меняющееся. приобретающее с течением времени те признаки, - которые характеризуют его как “жанровое образование”*.

Наиболее яркие ранние циклы Цветаевой “П.Э.” (1914 г.) и “Подруга” (1914-1915 г.г.) отличаются сюжетной последовательностью стихотворных отрывков. Лирический сюжет этих циклов представляет собой этапы развития любовного чувства: рождение любви, сопутствующие ей переживания и муки, преграда любви (разлука, смерть), память. Относительная автономия фрагментов при этом сохранена: в каждом стихотворении свой микро-сюжет, каждое стихотворение — отдельная сцена, отдельное воспоминание о встрече или размышление о превратностях судьбы. Но ритмические, образные, логические связи между ними позволяют ощутить ту заданность композиции, при которой изменение местоположения конкретного стихотворного фрагмента, нарушение последовательности отрывков влечет за собой разрыв лирического повествования. Такая композиция определяет близость циклов “П.Э.” и “Подруга” к лирическим поэмам.

В 1916-1921 г.г. стихотворный цикл у Цветаевой утрачивает сюжетную основу, перестает быть замкнутым (исключением являются театрализованные циклы “Стенька Разин”, “Любви старинные туманы”). Логические связи между отрывками ослабевают, стихи объединяются адресатом (“Стихи к Блоку”, “Ахматовой”) и образом лирической героини - гадалки, чернокнижницы, нищенки, странницы. Характерная примета этих циклов - они стремятся стать

частью диалога: стихи-обращения в них преобладают над описательно-номинативными конструкциями. В конечном итоге, структура цикла определяется триединством: лирическое “я - объект изображения - адресат” (объект изображения и адресат иногда совпадают). С 1922 г. из указанного триединства устраняется или утрачивает в нем свое

**Термин “жанровое образование” по отношению к стихотворному циклу начала XX ; века используется в работах М.Н. Дарвина [114: 175; 116]. В.А. Сапогова [372]. Л.Е. Ляпин [254], И.В. Фоменко [425: 426] и др.*

значение адресат: первое подтверждение тому - перепосвящение цикла “Отрок” - А.Г. Вишняку (был посвящен Э. Миндлину). В это же время объект изображения и лирический субъект уже строго не отделяются друг от друга, стремятся к слиянию, становясь двумя ипостасями единого лирического образа. Цикл выстраивается уже по принципу ассоциаций, метафорических определений данного образа. Стихотворения, составляющие цикл, подчиняются следующей задаче - раскрыть художественную “многовалентность” слова, понятия, вынесенного в заглавие: “Сивилла”, “Деревья”, “Бог” (1922 г.), “Федра”, “Провода”, “Ариадна”, “Поэт”, “Облака”, “Ручьи” (1923 г.) и т.д. Цикл “Слова и смыслы”, написанный в апреле 1923 года, наиболее ярко демонстрирует новые особенности. Тезис первого стихотворения: “Ты обо мне подумай: провода: Даль - длящие” [445, II, 190] - рождает звуковую и смысловую ассоциацию (провода - даль), которая приводит к появлению новой логической цепочки, новому понятию (провода - длят - даль, так же... длится боль от разлуки, тянется, как провод, как звук - от длительного нажатия на педаль): “Боль - длящая” [190]. Новый ассонас и аллитерация второго стихотворения: “Ладонь в ладони” [190] - соединяясь с предыдущими понятиями: “Длеть - даль - и боль” [190] - символизирует неизбежное сочетание любви и разлуки. Третье стихотворение возвращает к первоначальному образу: “Проводами продленная даль” [190], вновь заключает понятия “ладонь”, “даль”, “боль” - в единый круг и \ наделяет эту совокупность новым именем, семантически обобщающим все составляющие цикл стихотворения: “Даль и боль, это та же юдоль” [190].

В наложении и пересечении семантических элементов возникает принципиально иной, чем в циклах “П.Э.” и “Подруга”, лирический сюжет, внутри которого возможны разветвления и повторы. Благодаря общей системе образов и понятий, некоторые стихи 20-х годов непосредственно примыкают к уже созданным циклам (например, стихотворения “Педаль”, “Ладонь” и “Крутогорьями глаголь...” – циклу “Слова и смыслы”), близкими оказываются и сами циклы (“Слова и смыслы”, “Провода”), они нередко рождают друг друга (“Сивилла” - “Деревья” - “Бог”; “Провода” - “Час души”). Характер построения лирического сюжета, структурные особенности “Поэмы Горы” складывались по типу этих стихов и этих циклов, о которых Б. Пастернак сказал, что все они тяготеют к поэмам. (См. письмо от 14 июня 1926 г. [343, 145].

Конкретная тема, содержание “Поэмы Горы”, ее основная мысль о вечном союзе любви и разлуки, несчастно-счастливый облик лирической героини,

центральный образ произведения тоже формировались постепенно, внутри лирической поэзии, и их исток нельзя определять одним жизненным событием (история любви к К.Б. Родзевичу, осень 1923 г.). Написанная так же быстро, как стихотворный цикл, “Поэма Горы” в поэтическом сознании Цветаевой возникла не вдруг. Принципиально важная для понимания произведения мысль обнаруживается в одном из писем 1922 год: “Как все обретается, когда расстаются...” [449, II, 256]. Зимой 1923 г. Цветаева переживает разминоение с Б. Пастернаком (он не застал ее в Берлине), с весны не получает писем от него. Новое эпистолярное знакомство (критик А.В. Бахрах) и начавшаяся переписка в августе 1923 г. оборачиваются разлукой: собеседник неожиданно и надолго замолкает. Созданный за этот месяц “Бюллетень болезни” целиком посвящен размышлению о роковом расхождении любящих друг друга людей. Готовясь к переезду в Прагу (28 августа 1923 г.), Цветаева пишет: “Я накануне большого нового города (может - быть - большого нового горя?!) и большой новой в нем жизни, накануне новой себя” [445, VI, 587]. Мысли о predetermined судьбой характере человеческих отношений преследуют Цветаеву и в связи с началом работы над драматической трилогией “Гнев Афродиты” (лето 1923 г.). Психологически, эмоционально все эти события настраивали на создание произведения о любви, “в момент наивысшего счастья знающей о своей обреченности, предчувствующей неизбежный конец” [464, 310]. Впервые понятия “любовь”, “разлука” и “гора” объединяются уже в стихотворном цикле* “Провода” (март, прель 1923 г.). Эпиграфом к этому циклу Цветаева берет фразу из романа Гельдерлина “Гиперион, или Отшельник в Греции”: “Сердечная волна не вздымалась бы так высоко и не превращалась бы в Дух, когда бы ей не преграждала путь старая немая скала - Судьба” [445, II, 174]. Воспринимая Тельдерлина как “чистый дух” (см. письмо к А.М. Горькому [449, II, 510]), Цветаева, безусловно, восприняла и романтическую символику созданного им поэтического ландшафта. По Новалису, “Ландшафт есть идеальное тело для особого рода души” [243, 126]. Для Гельдерлина таким “идеальным телом” были горы, в которых он видел посредников между людьми и богами, лестницы Вселенной. И у Цветаевой гора выступает как знак неизбежности, судьбы, как символ высшего знания:

Час, когда вверху цари
И дары друг к другу едут,
(Час, когда иду с горы):

Горы начинают ведать. (“Провода”, 6-е). [445, II, 179].

Но и душа в такой особый час (через несколько месяцев будет написан цикл “Час души”) знает, угадывает, прозревает: 6-е стихотворение завершается синтаксически однотипным последнему - предложением:

Души начинают видеть. [445, II, 179].

Параллель: гора - душа - становится важнейшей характеристикой лирического “я”. В следующем (7-м) стихотворении этого цикла переживания героини обозначены гиперболами: “Были взмахи - больше рук”, “Были слезы

больше глаз Человеческих и звезд Атлантических...” [445, II, 180]. О соответствии души - горе Цветаева размышляет в письме к А.В. Бахраху (2 августа 1923 г.): “Когда люди, сталкиваясь со мной на час, ужасаются теми размерами чувств, которые во мне возбуждают, они делают тройную ошибку: не *они* - не *во мне* - не *размеры*. Просто безмерность встающая на пути” [445, VI, 593].

Окончательное утверждение образа “душа-гора” произойдет в стихотворении написанном 30 августа 1923 г. и начинающемся:

С этой горы, как с крыши
Мира, где в небо спуск.
Друг, я люблю тебя свыше
Мер и чувств. [445, II, 222].

В “Поэме Горы” Цветаева создает уже целую “поэтическую этимологию” (термин Л. Зубовой [159]) слова “гора”.

Произведение состоит из 12 частей: 10 главок обрамлены Посвящением и Послесловием. Как и в предшествующих стихотворных циклах, отношения между названием и текстом устанавливаются как отношения темы и ремы высказывания. Значение слов, включенных в название, раскрывается и распространяется Цветаевой уже в самых первых строках:

Вздогнешь - и горы с плеч,
И душа - горе!
Дай мне о горе спеть:
О моей горе.
Черной ни днешь, ни впредь
Не заткну дыры.
Дай мне о горе спеть
На верху горы. [445, III, 24].

Повторение слова “гора” в различных синтаксически устойчивых (гору с плеч, душа - горе) и неустойчивых оборотах, употребление омонимичных корней -рождает следующие, сопряженные друг с другом значения: тяжесть, груз переживаний, высота, душевный порыв, страдание, горе. Непроизносимое слово “горение” (творческое вдохновение), по сути, закодировано в глаголе “спеть”, разъясняющем в свою очередь термин “поэма”: песня. Похожее соответствие между названием и первыми строками обнаруживается в “Поэме Заставы”, написанной 23-го апреля 1923 г.:

А покамест пустыня славы
Не засыплет мои уста, Б
уду петь мосты и заставы,
Буду петь простые места. [445, II, 187].

Но не менее существенно и различие, характеризующее структуру “Поэмы Заставы” как структуру трехчастного стихотворения, а структуру “Поэмы Горы” - как произведения с элементами такого соединения стихотворных отрывков, которое свойственно циклу. В “Поэме Заставы” центр

лирического повествования обозначен глагольной формой - “буду петь”, это - лирическое “я”, “застава”, таким образом, - объект высказывания. В “Поэме Горы” композиционный центр - “гора”. Кроме ряда созвучных слов и форм, определяющих этот центр, одновременно осуществляется “вживление” лирического “я” в понятие “горы”: “О моей горе”, спеть “На верху горы” [24]. Отсюда смысл названия произведения: это песня горы (души).

В дальнейших 10 главках и Послесловии, наряду с расширением и уплотнением семантики слова “гора”, композиционный центр становится объектом описания (1 гл.), объектом отношения (2 гл.), действующим лицом (3 гл.), мотивирует образ лирической героини, поглощается им (4,5 гл.), затем, наоборот, замещает лирическое “я” (6, 7 гл.), вновь превращается в объект описания и отношения (8 гл.), приравнивается к лирическому “я” (10 гл.), сливается с ним (Послесловие).

“Спиральное” развитие отношений: гора - лирическое “я” - исключает (в отличие от “Поэмы Конца”) присутствие того, кому это произведение адресовано. Обращения к герою (гл. 1, 4, 5, 8) риторичны, в поэме нет не только его реплик, но и его портрета: “Вместо черт - белый провал” [29]. Герой включается в представление о горе: “Ты как круг полный и цельный. Цельный вихрь, полный столбняк” [30]. В данном случае “гора” выступает как символ целостности и нераздельности любви и любимого: (“Разве страсть - делит на части?” [30]), как единственная примета согласованности всех человеческих качеств. Отсутствие в поэме героя, союзника и антагониста, определяет иное, чем в “Поэме Конца”, движение от отрывка к отрывку. “Поэма Горы” строится на системе контрастов и аналогий.

Такая система обнаруживается, например, на уровне количества строф, оставляющих каждую из частей:

Посвящение: 2 строфы; 1 гл.: 4; 2 гл.: 1 (6-строчная); 3 гл.: 4; 4 гл.: 2; 5 гл.: 4; 6 гл.: 4; 7 гл.: 6; 8 гл.: 4; 9 гл.: 7; 10 гл.: 7; Послесловие: 7.

Увеличение объема последних частей связано, по мысли Е.К. Соболевской, с использованием так называемого “приема завершения”, характерного для сонатно-симфонического произведения [207, 137]. В то же время 10 главка, продолжая предыдущую, оспаривает тему “любви без вымыслов”, возвращая к антитезе 5-ой главки: “простолюдины любви” - “небожители любви” и “к первоначальному виду темы”.

В комплексе мотивов произведения есть соответствующие друг другу и, наоборот, почти взаимоисключающие: мотив неизбежности несчастья и мотив его неожиданности, мотив горя, смерти и мотив святости любви, ее высоты. Сквозными мотивами поэмы являются мотив судьбы и мотив памяти: живое чувство настоящего момента изображается с помощью воспоминаний и пророчеств (заклятий).

На уровне суждения и понятия структура “Поэма Горы” выглядит следующим образом: тезис - антитезис - сближение тезиса и антитезиса - новое противоречие (новый тезис). Так, первоначальный смысл слова “гора” - горе,

утвержденный в Посвящении и 1-й главке, во 2-й отрицается новым значением: гора - рай. В 3-й главке это новое значение уточняется: гора - рай, не похожий на рай (“О, далеко не азбучный Рай - сквозняком сквозняк” [25]). В 4-й главке возникает новый контраст: по ассоциации (“Персефоны зерно гранатовое” [25]) гора превращается в подземное царство. В 5-й главке на линии соединения этих новых смыслов рождается и новое суждение: “...тягою к пропасти Измеряют уровень гор” [26]. Этот философский тезис, означающий, что сила любви неизменно проверяется разлукой, а счастье познается только в несчастье, в свою очередь в следующих отрывках разбивается на составляющие его понятия, которые вновь стягиваются к центральному образу произведения. Действительно, можно сказать, что “композиция “Поэмы Горы” складывается по принципу антитезы” [472, 115], но при этом необходимо учитывать, что наряду с явлением отталкивания слов друг от друга в поэме происходит их взаимопритяжение, и сюжет определяется цикличностью этих явлений, а не теми внешними событиями, которые все же оказываются в затекстовой области (встреча с К.Б. Родзевичем, расставание с ним). Внутренняя динамика поэмы связана не с конфликтом “небожителей любви” и “простолудинов любви”, а с семантической изменчивостью центрального символа. По мысли Цветаевой: “Лирические стихи (то, что называют) - отдельные мгновения одного движения, движения в прерывности” [445, VI, 234]. Построение “Поэмы Горы” определяется именно таким движением от одного контекстуального смысла слова “гора” к другому, к сведению этих смыслов воедино, к их корреляции (гора - горе - высота - душа - любовь - смерть - память). Подобное движение присутствует и в цикле “Деревья”: главный образ раскрывается как знак утешения и спасения от “рева рыночного” [445, II, 143], как символ высоких чувств, иного воплощения души, как зримое свидетельство совершенной жизни, Элизиума, как то, в чем заключены бег, бунт, смерть, вечность.

Изменение значений “оправдывается” особой энергией движения, которой наделен художественный образ: деревья у Цветаевой - беглецы. Тот же прием использован и в поэме. Гора способна переживать и действовать: она не просто “была” (1, 8 гл.), она “хотела”, “требовала”, “гнала”, “ратовала” (1 гл.); “бросала”, “хватала”, “приказывала”, “валила”, “притягивала”, “указывала” (3 гл.); “горевала”, “говорила” (6, 7 гл.); она “не забудет”, ее “не сковать” и “не связать” (10 гл.). В поэтике Цветаевой энергия движения присуща и другим символам, этот поэтический прием безусловно, роднит “Поэму Горы” не только с циклом “Деревья”, но и с такими циклами, как “Бог” (октябрь 1922 г.), “Облака”, “Ручьи” (май 1923 г.).

Происходящие в поэме взаимопоглощения и взаимозамещения объекта и субъекта высказывания, благодаря которым и формируются новые значения образа “гора”, кроме общей динамики в развитии темы, создают еще и эффект непреднамеренности, спонтанности речи. “Лирический сумбур “произведения подчеркнут эпиграфом: “О, любимый! Тебя удивляет эта речь? Все расстающиеся говорят как пьяные и любят торжественность...” (Гельдерлин)

[24]. Однако при этом в поэме очевидны ритмические комплексы (6. 7 гл.) и связи (1, 8 гл.), сквозные аллитерации ([г], [р], [з]) и мотивы.

Отдельные главки в “Поэме Горы” оформлены как кольцо: первоначальный образ и образ, возникающий в заключительных строках, приближены друг к другу:

1 гл.: Та гора была, как грудь
Рекрута, снарядом сваленного,
Горе началось с горы. [24,25]

2 гл.: Как на ладони поданный
Рай - не берись, коль жгуч!
Гора, как сводня - святости
Указывала: - здесь... [25]

8 гл.: Та гора была. как горб
Атласа, титана стонущего.
Горе началось горы.

Та гора на мне - надгробием. [27,28].

10 гл.: Но под тяжестью тех фундаментов
Не забудет гора - игры.

Непомерную и громадную
Гору заповеди седьмой! [28,29].

Послесловие: Есть пробелы в памяти, бельма
На глазах: семь покрывал...

Я не помню тебя - отдельно.

Вместо черт - белый провал.

Я не вижу тебя совместно

Ни с одной:

- Памяти мечь. [29,30].

Эта кольцевая замкнутость остается единственным признаком прерывистости лирического движения; целостный характер произведения, напротив, подтверждается лексическим и синтаксическим параллелизмом (1 и 8 гл., 6 и 7 гл.), интонационной связью Посвящения и Послесловия, логической сцепкой 8-й, 9-й и 10-й гл. Благодаря количественному совпадению строк в двух последних, наличию между ними союза “но”, содержание 10-й воспринимается как обратное отображение содержания 9-й, как комментарий к ней.

В итоге, при частично сохраняемой цепной связи соседних разделов, в поэме главную роль играют соответствия и повторы понятий: “Черной ни днесь, ни впредь Не заткну дыры” (Посвящение) [24] - “Кратер, пущенный в оборот!” (10 гл.) [29]; “В жизнь, про которую знаем все мы: Сброд - рынок - барак”. (7 гл.) [27] - “Но зато, в *нищей* и тесной Жизни: “жизнь, как она есть” (Послесловие) [30]; “Но семьи тихие милости. *Но птенцов лепет - увь!* Оттого что в сей мир явились мы - Небожителями любви!” (5 гл.) [26] - “Боги мстят своим подобиям!” (8 гл.) [28]; “Просто голый казарменный Холм” (2 гл.) [25] - “О

когда б, здраво и попросту: Просто - холм, просто - бугор...” (5 гл.) [26].

Таким образом, в “Поэме Горы” Цветаева пользуется теми же приемами создания “поэтической этимологии” слова, что и в стихах, стихотворных циклах 1922-1926 г.г. Структура поэмы определяется системой контрастов и аналогий, сюжет - динамикой смыслов одного и того же художественного образа. Семантика этого центрального композиционного образа раскрывается через различные соотношения объекта и субъекта лирического повествования. Фрагментарность произведения очевидна: оно дробится на отрывки, в каждом из которых формируется и закрепляется новое значение образа. Однако на уровне развития темы осуществляется корреляция этих значений, они и отрицают, и взаимодополняют друг друга. Такая связь дополняется в поэме логической последовательностью отдельных частей, лексическим и синтаксическим параллелизмом, повторами некоторых строф, их количественными совпадениями, сквозными мотивами и аллитерациями. Посвящение и Послесловие, обрамляющие части поэмы, также играют роль элементов, скрепляющих и объединяющих все, в том числе и кольцеобразные, внутренне замкнутые, фрагменты лирического повествования.

В результате, происходит не превращение поэмы в лирический цикл, а взаимодействие, ассимиляция их жанровых особенностей в рамках единой художественной структуры.

Становление стихотворного цикла как жанрового образования в творчестве А. Блока, К. Бальмонта, А. Белого, В. Брюсова, М. Цветаевой, А. Ахматовой, а также возрождение и развитие лирической поэмы - по сути, подтверждение и следствие одной и той же реакции литературы на традиционную сюжетно-событийную организацию произведения поэмого жанра.

При этом внутри отдельных стихотворных циклов зачастую обнаруживается своеобразный лирический сюжет, который заключается в смысловых вариациях темы, в цепочке понятий и ассоциаций, обуславливающих и взаимодополняющих друг друга. Если в таком стихотворном цикле, обладающем комплексом сквозных мотивов, образов, усиливаются интонационные, ритмические и логические связи между фрагментами, обозначается система персонажей, то он “начинает тяготеть к большим жанровым формам и в* принципе допускает возникновение различных жанровых начал, скажем, “поэмого”, “романного” или “драматического” [114, 230]. Этой тенденцией отмечены, например, “Снежная маска”, “Маски”, “Кармен” А. Блока, “Стенька Разин”, “Маяковскому” М. Цветаевой (цикл, тяготеющий к поэме). Одновременно лирическое начало на уровне композиции поэмы часто проявляет себя таким образом, что соединение частей поддерживается не столько “развитием лирической темы”, сколько “единством главной мысли” [180,70]. Главки, отдельные части произведения наделяются относительной самостоятельностью, поэма оформляется как совокупность “небольших кругов, соприкасающихся, пересекающихся, а иногда и

расположенных совсем изолированно” [357, 182] - говоря другими словами, поэма устремляется к той организации фрагментов, которая свойственна стихотворному циклу. В зависимости от индивидуально-авторских особенностей и приемов принцип циклообразования по-разному воздействует на ряд следующих поэм: “Русь”, “Иорданская голубица” С. Есенина, “Шествие осеней Пятигорска” В. Хлебникова, “Люблю” В. Маяковского (поэма, тяготеющая к циклу).

В “Поэме Горы” М. Цветаевой этот принцип обнаруживается в субъектно-объектных вариациях центрального композиционного образа, в системе ассоциативных (анalogии) и контрастных (антитезы) воплощений темы. Стремясь расширить, уточнить и прокомментировать “поэтическую этимологию” слова “гора”, Цветаева еще не раз в 20-х - 30-х годах вернется к данному понятию в эссе и письмах:

см., например, эссе “Герой труда”, письма к Рильке (10 мая, 14 июня 1926 г.), к Пастернаку (23 мая 1926 г.), к А.А. Тесковой (8 июня 1926 г.; 27 января 1932 г.).

Но “Поэма Горы” как поэма-цикл - единственная жанровая разновидность такого рода в творчестве Цветаевой. Определенное соотношение приемов организации поэмы и стихотворного цикла будет наблюдаться в 30-е годы (поэмы- хроника и хроникальная основа цикла “К Чехии”), однако наложения этих приемов друг на друга, их совпадения в структуре единого художественного произведения уже не произойдет.

4. Поэма-письмо (“С моря”, “Новогоднее”)

“Мой любимый вид общения - потусторонний: сон: видеть во сне. А второе: переписка...” М. Цветаева

Письмо в начале XX века - тема особая, почти не затронутая исследователями. Да и сам эпистолярный жанр, имеющий свою, довольно долгую историю развития, так и не получил пока в теории литературы полного и точного определения. Безусловно, такое определение дать очень сложно, поскольку этот жанр как будто бы не ограничен ни в отношении стиля и типа изложения, ни в отношении объема и характера речи, он многофункционален и обладает теми признаками, которые следует, по-видимому, считать метажанровыми. Письмо существует в лирике под именем послания, входит в качестве важного композиционного элемента в стихотворный и прозаический роман, и даже в драму; “живет” и развивается в документально-публицистической литературе и никогда не исчезает из бытовой сферы человеческого общения как один из первичных речевых жанров.

Такое разноуровневое движение письма в истории литературы диктует разные подходы к его изучению, а также рождает массу проблем, связанных с публикацией эпистолярного наследия того или иного автора, тем более что и

художники слова отнюдь не едины в своем восприятии эпистолярного жанра, в использовании его возможностей. Если В. Брюсов в 90-е годы XIX в. намечал издание книги, которая целиком состояла бы из его писем, и даже оформил как письма некоторые литературно-критические статьи (см. “Ответ Андрею Белому”), то многие из писем А. Блока для печати вовсе не предназначались. В то же время жанр стихотворного послания не свойственен ни Брюсову, ни Блоку.

Есенин и Маяковский, напротив, создали образцы стихотворных писем: первый усилил исповедальную функцию жанра (“Поэтам Грузии”, “Письмо к женщине”, “Письмо от матери”, “Ответ”, “Письмо деду”, “Письмо сестре”), второй - дидактическую, агитационную (“Письмо к любимой Молчанова, брошенной им”, “Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви”). При этом письмом как бытовой формой речевого общения и Есенин и Маяковский явно пренебрегали. Утверждая, что письма он писать не любит, Есенин так объяснил причину этой “нелюбви”: “В словах, и особенно письменных, можно сказать лишь очень малое. Письма не искусство и не творчество” [135, III, 322].

Огромное эпистолярное наследие Цветаевой опровергает последнее утверждение. В ее творчестве письмо использовано во всем спектре своих метажанровых признаков. Одним из публицистических выступлений Цветаевой в печати является “Открытое письмо А.Н. Толстому”. На основе реальных десяти писем (переписка с А.Г. Вишняком) построена новелла “Флорентийские ночи”, на французском языке создано “Письмо к Амазонке” - отклик на книгу Натали Барне “Мысли Амазонки”. Эпистолярность - характерная примета статьи в детский журнал - “Детям”. Послания и письма включены Цветаевой в тексты таких прозаических произведений, как “Живое о живом”, “Повесть о Сонечке”. Принципы эпистолярного оформления обнаруживаются в первой поэме “Чародей” (см. 1 II гл. данной работы), в “Пленном духе”, “Истории одного посвящения”, “Бальмонту”. В разгар переписки с Б. Пастернаком Цветаева создает поэму-письмо “С моря” (май 1926 г.), эпистолярное общение с Р.-М. Рильке завершается посмертной поэмой-письмом “Новогоднее” и эссе “Твоя \ смерть”, которое начинается с “обращения. Собственно письма представлены в творчестве Цветаевой огромным количеством образцов: более 1000 писем к более чем 100 адресатам. Пристрастие Цветаевой к эпистолярному жанру имело свои причины/одна из которых заключалась в предельной исповедальности ее поэтического дара: она была “по природе абсолютно, до крайности, беспощадно и вызывающе - искренна” [364,56]. Свою первую книгу “Вечерний альбом” Цветаева издает взамен письма к человеку, с которым не может общаться иначе. Доверительность и откровенность этих первых стихов подмечены всеми рецензентами (В. Брюсов, М. Волошин, Н. Гумилев, М. Шагинян).

Письма Цветаева пишет зачастую без внешнего повода: нередко - незнакомым людям или, наоборот, тем, с которыми встретится через несколько часов. Не разговор в действительности, а именно общение в письмах становится для нее той “человеческой беседой”, которая является одним “из самых глубоких

и тонких наслаждений в жизни” [445, VI, 24]; “письменное слово в ее глазах более совершенно, чем устное. В нем меньше зависимости от сиюминутных обстоятельств, меньше ограничений...” [223, 164].

Интерес к письму постоянно усиливался и литературными, книжными впечатлениями; среди книг, которыми Цветаева восхищалась в течение всей жизни, немало эпистолярных: “Новая Элоиза” Руссо, “Страдания молодого Вертера” Гете, романы Беттины фон Арним (“Переписка Гете с ребенком” и “Тюндероде”), “Гиперион, или Отшельник в Греции” Гельдерлина.

Для исследователей творчества Цветаевой, впрочем, как и для ее современников, всегда была очевидна не только историко-документальная значимость ее писем, но и художественная. С. Ельницкая, например, считает, что письма Цветаевой - та же проза, “со всеми ее художественными и тематическими особенностями, или, часто, это своеобразные лирические стихотворения (или поэмы) в прозе” [131, 309]. Эпистолярный поэт разнообразен, деловые записки составляют в нем малую часть по сравнению с письмами, тяготеющими к рассказам, воспоминаниям, новеллам, эссе. Кроме того, по замечанию З. Шаховской, “каждое письмо Цветаевой, даже набросанное, всегда “цветаевское”, никогда не обычное” [463, 233].

Для того, чтобы определить отличительные особенности этих писем и выявить способы взаимодействия в творчестве Цветаевой поэмы и эпистолярного жанра, необходимо учесть, что главный структурный элемент любого письма - его адресованность. Ориентация на адресата (реального, воображаемого, единичного, множественного) проявляется не только в жанровых клише (обращение в начале, прощание в конце), но и во всем композиционном, стилистическом оформлении, в выборе доминирующего типа изложения, во всей системе художественных средств. По мысли М. Бахтина, “учет адресата и предвосхищение его ответной реакции часто бывают многосторонними, вносящими своеобразный внутренний драматизм в высказывание” [30, 468]. В то же время цель и задача любого письма - создать образ того, кто его отправляет. Можно сказать, что структура письма определяется концепцией корреспондента и адресата. К моменту создания поэм “С моря” и “Новогоднее” эта концепция претерпела в творчестве Цветаевой значительные изменения.

Ранние цветаевские письма и письма 10-х годов в основном информативны, наполнены самой действительностью, их главная функция - сообщить о происходящих событиях. Объясняя свое видение мира,

Цветаева пользуется преимущественно повествованием и диалогом, причем, предметы повествования и участники диалогов - конкретны. Это делает подробным и образ автора. Письма-размышления на отвлеченные темы среди переписки Цветаевой этих лет встречаются редко: пожалуй, единственные примеры - письмо М. Волошину о книгах (от 18 апреля 1911 г.) [445, VI, 46] и письмо П. Юркевичу (от 21 июля 1916 г.) [445, VI, 24]. Во многом это связано с тем, что почти все адресаты хорошо известны автору. Зачастую именно

получатель письма выступает центром повествования: Цветаева приводит его высказывания, ссылается на его поведение, поступки, спрашивает, обращает к нему свои просьбы. Адресат мыслится как собеседник, на его отклик, ответе Цветаева настаивает: в конце - неизменное “Пишите!” В итоге, эти письма воспринимаются как часть диалога, в котором корреспондент и адресат равноправны, они поочередно меняются местами.

Этот принцип, вполне характерный для эпистолярного общения, в начале 20-х годов становится для Цветаевой менее важным. Письмо начинает существовать независимо от адресата и его ответной реакции. Наряду с реальными чертами получатель письма наделяется новыми, возникшими в художественном воображении автора, действительные события вплетаются в фантастические, прихотливые сюжеты, причем, сюжет отдельного письма “подгоняется” под сюжет предыдущего: тексты выстраиваются в определенной последовательности, образуя единый художественный комплекс. Первым таким комплексом, по-видимому, следует считать цветаевские письма к Е. Ланну.

К 1926-му году эпистолярный жанр у Цветаевой освобождается от бытовых подробностей, становится политематическим выражением духовной жизни. Усложняется и концепция: корреспондент - адресат. Цветаева создает уже не образ человека, которому пишет, а образ своего отношения к нему. Поэтому адресат мало интересует ее как действующее, активное лицо эпистолярной беседы: его роль умалывается подчас до уровня - повода, он мыслится такой же причиной для авторского самовыражения, как явление природы или книга. Между корреспондентом и адресатом устанавливается неравенство: “я” пишущего явно подавляет того, кому направлено письмо. Возможный ответ, отклик предопределен заранее: “Когда бы вы ни писали, знайте, что Ваша мысль - всегда в ответе” [445, VI, 233]; “я заглушала возможный ответ, отпугивала его. Весь отзвук был уже предвосхищен мной” [343, 140]. Назначение адресата уже - быть не собеседником, а абсолютным слушателем, читателем, все понимающим и принимающим; быть неким направлением творчества: “Что я теряю в Вас? Да временное русло своей души...” (из “Бюллетеня болезни” [445, VI, 594]). Сама Цветаева стремится к той же позиции, предполагая себя адресатом: “Будемте так: продолжайте думать вслух, я - хорошие уши, но этими ушами не смущайтесь и с ними не считайтесь. Пусть буду для Вас тем вздохом или тем поводом к вздоху - единственным выходом для всех наших безысходностей... “ (в письме к А.В. Бахраху) [445, VI, 563]. К тому же призывает Цветаева и Пастернака: “Сумейте, наконец, быть тем, кому это нужно слушать, тем бездонным чаном, ничего не задерживающим (читайте внимательно!!!), чтобы сквозь Вас - как сквозь Бога - ПРОРВОЙ! [445, VI, 236]. В своих воспоминаниях А.С. Эфрон указывает на то, что значимость и необычность влияния на творчество Цветаевой переписки с Пастернаком как раз и заключается в определившейся “нацеленности <...> творческой самоотдачи”. [487, 146]. Быстрее и легче осмысление адресата как идеального читателя происходило либо тогда, когда Цветаевой было о нем почти ничего не

известно (А.В. Бахраху: “Я не знаю, кто Вы и ничего не знаю о Вашей жизни, я с Вами совершенно свободна, я говорю с духом” [445, VI, 566]), либо при явственном ощущении поэтического родства (Пастернак), либо при наличии знания о вземном существовании адресата (Р.-М. Рильке).

Поэма “С моря”, обращенная к Пастернаку, была написана в конце мая 1926 г., “Новогоднее” - в январе-феврале 1927 г., это посмертное обращение к Р.- М. Рильке. Обе поэмы Цветаева опубликовала в журнале “Версты” N 3 за 1928 г. Первая в белой тетради имеет подзаголовок: “Вместо письма”. Вторую Цветаева неоднократно называет “Письмо к Рильке” (см. [445, VI, 273, 354], [342, 400]).

Во вступительной части (первые 14 строк) поэмы “С моря” подзаголовок разъясняется так:

Снюсь тебе. Четко?
Глядко? Почтище
Чем за решеткой
Штемпельной. Писчей -
Стою? Почтовой -
Стою? - Красно?
Честное слово
Я, не письмо! [445, III, 109].

В начальных же строках “Новогоднего” звучит противоположное:

Первое молись тебе на новом
- Недоразумение, что - злачном -
(Злачном-жвачном) месте зычном, месте звучном
Как Эолова пустая башня.
Первое письмо тебе с вчерашней,
На которой без тебя изноюсь -
Родины... [445, III, 132].

Таким образом, связь поэмы “С моря” с эпистолярным жанром как будто бы отрицается, а второе название “Новогоднего”, как и приведенные выше строки, напротив утверждают такую связь, делают ее очевидной. Однако, на наш взгляд, обе поэмы неотделимы от цветаевских писем к Пастернаку и Рильке, причем, не только по содержанию. Не менее важно то, что на уровне композиции, стилистического оформления и синтаксиса они повторяют эпистолярные образцы из переписки Цветаевой с двумя поэтами.

В поэме “С моря” Цветаева воплощает свою мечту о встрече во сне, такая встреча более желанна для нее, чем встреча действительная: “Я не люблю встреч в жизни: сшибаются лбом. Две стены. Так не проникнешь. Встреча должна быть аркой: тогда - встреча - над. - Закинутые лбы!” [445, VI, 226]. Тема сна - одна из самых характерных тем цветаевского творчества; в данном случае укажем лишь на юношеское стихотворение “Связь через сны” (сборник “Вечерний альбом”) и на следующие строки из цикла “Провода”:

Весна наводит сон. Уснем

Хоть врозь, а все ж сдается: все
Разрозненности сводит сон.
Авось увидимся во сне. [445, II, 181].

Логическое продолжение этих строк находим в поэме “С моря”: “Из своего сна

Прыгнула в твой”. [445, III, 109].

Внешним же поводом для развития этой темы послужил эпизод в письме Пастернака (от 20 апреля 1926 г.): “...Я видел тебя в счастливом, сквозном, бесконечном сне. <...> Мне снилось начало лета в городе, светлая безгрешная гостиница без клопов и быта, а может быть, и подобие особняка, где я служил. Там внизу были как раз такие коридоры. Мне сказали, что меня спрашивают. С чувством, что это ты, я легко пробежал по взволнованным светом пролетам и скатился по лестнице. Действительно, в чем-то дорожном, в дымке решительности, но не внезапной, а крылатой, планирующей, стояла ты точь-в-точ ь так, как я к тебе бежал. Кем ты была?” [343, 73]. Отвечая на последний вопрос, Пастернак рисует те состояния мира и души, которые вызвал у него во сне образ Цветаевой. К тому же воплощению особых состояний устремлена и поэма. Разница в том, что сон Пастернака - односторонний (он снится только ему), а сон - с моря - взаимный. Поэтому используя слова Пастернака “в чем-то дорожном” и заключая в ритм и синтаксис первых 14 строк понятие бега, крылатости, Цветаева создает все же неожиданный, фантастический образ героини-корреспондента:

Не анонимный
Нос, твердозначен
Лоб, буква букв -
Ять, ять без сдачи
В подписи губ. [445, III, 110].

Автор поэмы остается верен своему эпистолярному принципу: лирическое “я” здесь главенствует, сон героя - адресата так же, как его ответная реакция в письмах, предрешен. Встреча во сне предполагает высокий уровень общения (к такой же высоте Цветаева стремится и в реальной переписке с Пастернаком), кроме того, условность, аллегоричность сна естественны, а его символика понятна тем, кому он снится, и не требует слишком явных логических связей между отдельными образами.

На такой же высоте общения находятся корреспондент и адресат в поэме “Новогоднее”. “Как это ни парадоксально, - замечает И. Бродский, - но в мертвом Рильке Цветаева обрела то, к чему всякий поэт стремится: абсолютного слушателя”. [56, 68]. Эпистолярная ситуация необычна: рождение нового времени - нового года - совпало со смертью того, кто изначально мыслился не как человек и даже не как поэт а как воплощение духа поэзии. Адресат “Новогоднего” и достоверен - как Райнер Мария Рильке, и нереален, поскольку пребывает в иной сфере, не доступной обычному человеку. В поэме “С моря” автор и адресат - оба находятся в состоянии, близком к инобытию (сон), и в

этом основа их почти полного духовного, личностного совпадения, стремления к тождественности чувств и помыслов. В “Новогоднем” общение с тем, кто покинул земные пределы, способствует интуитивному проникновению автора послания в сущность иного мира, а значит, также максимально сближает корреспондента и адресата в том художественном пространстве, которое задано текстом поэмы.

На возможности такого, творческого и почти потустороннего, общения Цветаева настаивает и в переписке с Пастернаком и Рильке: послания ее как бы находятся вне реального времени и расстояния. Не считаясь с тем, что адресат ответит ей через несколько дней, она сама отвечает за него в этом же или созданном через несколько часов письме; иногда ставит (на наш взгляд, не ошибочно, а намеренно) иную дату - и день получения письма совпадает с днем его написания. В конце “Новогоднего” звучит уверенность в том, что и это послание достигнет адресата - “Поверх явной и сплошной разлуки...” [136]. А в последних строках “С моря” содержится призыв: “Давай уснем” [113]. Незавершающийся сон - это не только воплощение мечты о бесконечно долго длящейся встрече, но и утверждение непрерывности эпистолярного общения. Пастернаку Цветаева сообщает: “Мне постоянно хочется говорить с тобою” [445, VI, 256]. По отношению к Рильке она более сдержана, даже не пишет ему в конце мая 1926 года (когда создается поэма “С моря”), восприняв его слова о болезни как отказ от общения на высокой ноте. Но получив известие о смерти немецкого поэта, она, обращаясь к нему, говорит: “Ты никогда не будешь далеко: никогда недосягаемо высоко” и просит: “Райнер, пиши мне!” [343, 204]. Смерть освобождает от земных условностей, усиливает желание высказаться до такой степени, что делает обращение к умершему неизбежным. Заметим также, что и объединение темы сна с эпистолярной формой в поэме “С моря” для Цветаевой естественно. Еще в юности она целиком посвящала некоторые свои письма рассказам о снах, считая, что именно сон сообщит о ней нечто большее, чем она сам (см., например, письмо к Эллису от 22 июля 1909 г. [445, VI, 31]). Кроме того, у сна и письма, по Цветаевой, есть общее: “Письмо, как некий вид потустороннего общения, менее совершенен, нежели сон, но законы те же. Ни то, ни другое - не по заказу: снится и пишется не когда нам хочется, а когда хочется: письму - быть написанным, сну - быть увиденным (Мои письма всегда хотят быть написанными!)...” (Пастернаку) [225]. В этой непреложности и неизбежности обращения - несомненное родство писем Цветаевой к Пастернаку и Рильке и ее поэм “С моря” и “Новогоднее”. В то же время как автор не обычного послания, а поэтического Цветаева стремится к большей художественной целостности, к преодолению главного недостатка письма - фрагментарности. Сон в “С моря” оправдывает неожиданность и прихотливость ассоциаций и образов, играет роль сетки, скрепляющей разрозненные куски, не выделенные в тексте как главки. О “Новогоднем” Цветаева сообщает секретарю Рильке Е.А. Черносвитовой: “Ваше письмо застаёт меня в полном (и трудном) разгаре моего письма - к нему, невозможного, потому что нужно

сказать все” (подчеркнуто нами - Е.Т.) [343, 20X]. Ссылки на неоднородность, непредсказуемость мысли и речи и одновременно указания на всеобъемлющий характер любой фразы есть и в самих поэмах:

Я нанесла тебе столько вздору:

Сколько язык смолол, -

Целый морской подол! “С моря” [445, III, 112]

Отвлекаюсь? Но такой и вещи

Не найдется - от тебя отвлекусь. [445, III, 133]

<...>

Перебрасываюсь. Частность. - Срочность. “Новогоднее” [134].

Многие стихотворные строчки в поэмах представляют собой - прямой отзвук того, о чем размышляет Цветаева в письмах Пастернаку и Рильке. Приведем только несколько примеров:

1... Давай играть

В ракушки. “С моря” [110].

“Я с тобой сейчас, в Вандее мая 26 года, непрерывно играю в какую-то игру, что в игру - в игры! - разбираю с тобой ракушки...”

(Из письма Пастернаку от 23 мая 1926 г.) [445, VI, 252]

2. Эта, обзор трех куч,

Детства скрипичный ключ. “С моря”[110].

“...почему меня тянет в т в о е детство, почему меня тянет - тянуть тебя в свое?” (Из письма Пастернаку от 23 мая 1926 г.) [445, VI, 252].

3. Мельня ты мельня, морское коло... “С моря”[112]. . . .Средиземного - и прочих - блюдец. “Новогоднее” [134].

“И совершенно круглое. Чудовищное блюдце. Плоское...” (О море - Е.Т.) (Из письма Пастернаку от 23 мая 1926 г.) [445. VI ,252]

4. Впрочем, есть ты - есть стих: сам и есть ты - Стих! “Новогоднее” [135]. “Ведь Вы - воплощенная поэзия, должны знать, что уже само Ваше имя - стихотворение”. (Из письма Рильке от 9-го мая 1926 г.) [343 , 85].

Как и в письмах 1926-го года разнообразие мотивов в поэмах подчиняется логике перерастания темы лирического “я” в более широкую: “я” и мир. Однако, наряду с этим, в “С моря” и “Новогоднем” отчетливо проступают главные содержательные темы, от которых как бы расходятся остальные. Главная тема [поэмы, обращенной к Пастернаку, - тема моря, за - текстовая ее связь с именем автора (Марина - морская) объясняет попытку Цветаевой “проникнуть через слово в суть стихии:

Море играло. Играть - быть добрым.

<...>[! 10]

Море играло, играть - было глупым.

<...>[! 10]

Море! Прекрасная мельничиха.

<...>[! 12]

Море устало, устать - быть добрым. [113]

Дарами моря, ракушками, в поэме обозначены, прочерчены и конкретные отношения с Пастернаком, и шире - судьба лирической героини. Основная цепь ассоциаций также связана с главным символом. Морская стихия - вдохновение, творчество, отсюда взаимозаменяемость действий: “Море играло, а я брала” [110];

“Муза теряла, волна брала!” [110].

Море - напоминание о прошлом (детстве), и море - то будущее, которого не избежать и России, вот что подразумевает строка: “Море роднит с Москвой” [113] и символ корабля с морской звездой на борту. Сновидческое море в поэме Цветаевой - это художественный образ, в структуру которого входят элементы вполне определенного отношения к морю действительному (“Я НЕ ЛЮБЛЮ МОРЯ” [445, VI, 252].) и отношения поэтического к морю Пушкина и Пастернака (“Прощай, свободная стихия” (мои 10 лет) и “Приедается все” (мои тридцать) - вот мое море”) [445, VI, 252]).

Сквозная тема “Новогоднего” - тема инобытия. Оспаривая молитвенное: “в месте светле, в месте злачне, в месте покойне”, Цветаева утверждает “зычность”, “звучность”, “всеязычность” той бесконечной высоты, на которой оказалась душа Рильке, это иное существование, которое нельзя назвать жизнью или смертью: “Нет ни жизни, нет ни смерти, - третье. Новое”. [134].

Это совершенно иной мир, не тот, что в Библии, не тот, что в русских сказках и плачах, он гористый, грозовой, он возвышается над раем и у него другой бог.

Между поэмой “С моря” и поэмой “Новогоднее” была написана “Попытка комнаты”, высказанные в этом произведении мысли утвердили в “Новогоднем” идею встречи не во сне, а в том новом мире. Вот почему скорбящий о смерти Рильке корреспондент (“Что мне делать в новогоднем шуме С этой внутренней рифмой: Райнер - умер” [134]) - скорбит прежде всего о своем несоответствии адресату. И. Бродский по этому поводу замечает: “Оплакивая потерю (любимого существа, национального героя, друга или властителя дум), автор зачастую оплакивает -прямым, косвенным, иногда бессознательным образом - самого себя, ибо трагедийная интонация всегда автобиографична” [56, 157]). Обращаясь к Рильке, Цветаева выражает свою внутреннюю готовность к собственному перемещению в инобытие:

Все как не было и все как будет

И со мною за концом предместья. [134].

Для Цветаевой грядущая встреча с Рильке - награда за все несостоявшееся, несбывшееся на земле. С этой мыслью связано появление в посмертном обращении -поздравительных по стилю и синтаксису конструкций:

С Новым годом - светом - краем - кровом!

[132].

С незастроеннейшей из окраин -

С новым местом, Райнер, светом, Райнер!

С доказуемости мысом крайним -
С новым оком, Райнер, слухом, Райнер!
[135].

С мне - самой неведомой землею -
С целым морем, Райнер, с целой мною! [136].

В поэмах “С моря” и “Новогоднее” Цветаева обращается к поэтам: эта единственно важная для нее характеристика адресата определяет связь темы моря и темы инобытия с идеями поэтического творчества. Среди даров моря обнаруживаются обрывки строфы, камушек, олицетворяющий критика, а действия вдохновения сравниваются с морскими приливами и отливами.

И новый свет, с которым Цветаева поздравляет Рильке, - поэтический, в нем есть “целый ряд значений и созвучий новых” [136]. Вот почему она спрашивает:

...Как пишется в хорошей жисти -
Без стола для локтя, лба для кисти
(Горсти)?
- Весточку, привычным шифром!
Райнер, радуешься новым рифмам?

Сквозные, главные темы объединяют в поэмах разные в ритмическом и строфическом оформлении части, однако, это не исключает в “С моря” и “Новогоднем” тех перебоев, которые “как бы составляют привилегию и примету эпистолярного жанра” [96, 15].

В тексте поэмы “С моря” разговорный стиль, подчеркнутый обилием индивидуально-авторских неологизмов неожиданно уступает место высокой лексике; лаконичные, обрывистые, с пропуском отдельных слов предложения соседствуют с синтаксически выверенными, по-учебному правильными конструкциями:

За ворот, за щеку, - терпко, морско! -
Рот лучше ящика, если горсти
Заняты. Валу звучи, хвала!
Муза теряла, волна брала. [110].

“Затрудненность” синтаксиса поэмы “Новогоднее” несколько иная: предложения распространяются за счет умножающихся пояснений и дополнений:

Не поэта с прахом, духа с телом
(Обособить - оскорбить обоих),
А тебя - с тобой, тебя - с тобою ж,
- Быть Зевесовым не значит - лучшим -
Кастора - тебя с тобой - Поллуксом,
Мрамора - тебя с тобою травкой -
Не разлуку и не встречу - ставку
Очную: и встречу и разлуку
Первую. [133].

Для обеих поэм характерны следующие поэтические приемы: 1) попеременное использование различных видов рифмовки: в “С моря” - чередующейся и парной; в “Новогоднем” - парной, сквозной, чередующейся; 2) незарифмованные, состоящие из одного-двух слов строки: в “С моря” - концовка; для “Новогоднего” это общий текстовый принцип; 3) неотчетливая рифма: в “С моря” - *прихоть - критик, по три - отлил, чужеземцам - Вифлеемской, дымно - взаимный*; в “Новогоднем” - *злачном - звучном, избавить - хриstopродавец, коснешься - со сноской, друг мой - буквы и т.д.*; 4) изменение длины строки: в “С моря” увеличение от 5 слогов до 10 в середине текста, к концу - убывание до 5 слогов; в “Новогоднем” ближе к концу убывание от 10 до 6-5 слогов, затем вновь - увеличение до 10 слогов; 5) изменение строфической организации: в “С моря” от строфы из 4-х строк - к строфе из 2-х и снова к 4-х строчной; в “Новогоднем” - отсутствие строфической организации (присутствие синтаксической - абзацами) и появление в середине текста нескольких 4-строчных строф; 6) переходы от синтаксически завершенных строф и абзацев (их конец совпадает с концом фразы) к незавершенным.

Все эти приемы, на наш взгляд, утверждают свободу эпистолярной формы, эпистолярного поэтического стиля и в то же время сообщают поэмам некоторую осколочность содержания, которой Цветаева пыталась избежать за счет единства темы и той концепции: корреспондент - адресат, которая превращала ее послание в безответный, по сути, лирический монолог.

Признаки эпистолярной формы обнаруживаются в поэмах и на уровне той информации, которая для писем является традиционной. Название “С моря” указывает на обратный адрес, дважды прозвучавшее в тексте слово “Москва” - на адрес получателя письма; вскользь упоминает Цветаева о хибарке, в которой живет, о соседке - рыбачке; в конце послания обращается с просьбой, с предупреждением о том, “Что на корме корабля Россия Весь корабельный крах: Вещь о пяти концах”. [ИЗ].

В “Новогоднем” еще более очевидны обстоятельства, при которых создается письмо (“Новый год в дверях” [134]) и адрес отправителя: (“В Беллевию живу” [134].) В конце поэмы также четко обозначено - куда и кому адресовано послание:

Поверх Роны и поверх Rarogn’a
Поверх явной и сплошной разлуки -
Райнеру - Мария - Рильке - в руки. [136].

По свидетельству М. Слонима, Цветаева писала письма с постскриптумами, добавлениями сверху, снизу, с боков, с выделенными словами - подчеркнутыми и в разрядку, чтоб сохранить интонацию”. [83, 322]. Подобным образом оформлены и обе поэмы. “С моря” в смысловом и ритмическом отношении завершается призывом “Давай уснем”! [133], а следующие 9 строк попадают уже как бы в постскриптум.

То же можно сказать и о последних 4-х строках “Новогоднего”.

Что касается различных добавлений, пояснений, уточнений - в скобках и

без скобок - то поэмы настолько насыщены ими, что интонация размышления заглушает интонацию разговора, беседы. Цветаева сама ощущала некоторую излишнюю рассудочность этих произведений, считая, что “С моря”, “Новогоднее” наряду с “Поэмой Воздуха” - “сушайшее” из того, что она когда-либо написала и напишет. В то же время в ее восприятии обе поэмы были настолько личными откровениями, персонально адресованными Пастернаку и Рильке, что с публикацией этих произведений - Цветаева не спешила: “Еще останавливает меня его открытость (письма). Открытое письмо от меня - ему <...>. Письмо, которое будут читать все...” (О “Новогоднем”) [343, 208]). Будь эти две поэмы опубликованы в контексте переписки Цветаевой с Пастернаком и Рильке, мысли и образы, воплощенные в них, не показались бы читателю столь сбивчивыми и загадочными. Именно жанровые взаимодействия письма и поэмы усложнили структуру произведений, усилили их ассоциативный план. На наш взгляд, в изучении этих жанровых взаимодействий - основной ключ к осмыслению художественно семантики поэм “С моря” и “Новогоднее”.

5. Поэма-эссе (“Попытка комнаты”, “Поэма Лестницы”, “Поэма Воздуха”)

... Развеянные звенья, Причинности! - вот связь его!...
М. Цветаева, из цикла “Поэт”.

Анализируя произведения Цветаевой, созданные в период с 1925-го по 1927-й год, нельзя не убедиться прежде всего в том, что именно в это время она становится поэтом большой формы. Ощущение собственного поэтического роста, осознание своих новых возможностей заставляют Цветаеву постоянно отказываться от уже достигнутого - даже в ущерб благополучию литературного положения. Написанные буквально за три года “Крысолов”, “С моря”, “Попытка комнаты”, “Поэма Лестницы”, “Новогоднее”, “Ариадна”, “Федра”, “Поэма Воздуха” образуют ряд произведений, среди которых есть, безусловно, близкие, родственные друг другу по художественной форме и жанровым особенностям (лиро-драматическая поэма “Крысолов” и лирическая трагедия “Ариадна”; поэмы-письма “С моря” и “Новогоднее”), но есть и далекие, почти противоположные (“Крысолов” и “Попытка комнаты”, например). В это же время Цветаева по внутреннему творческому желанию, а не по причине внешних обстоятельств обращается и к прозе. За ее плечами уже опыт написания статьи о Пастернаке “Световой ливень” и отзыва на книгу С. Волконского “Родина” (апология “Кедр”); стиль этих произведений можно охарактеризовать, пользуясь цветаевскими словами, как движение “из сонных водвертей толкований - в явь, на трезвую мель тезисов и цитат” [445, V, 235]. Помимо обширной переписки 1925-1927 гг. Цветаева работает над прозой о Брюсове “Герой труда” (“оценка его поэтической и человеческой фигуры со множеством сопутствующих мыслей” [445, VI, 339]), пишет приветственное слово Бальмонту,

статью “Поэт о критике” и отзыв о книге О. Мандельштама “Шум времени” (“Мой ответ Осипу Мандельштаму”).

Интенсивность, многообразие творческой деятельности вступают в закономерное противоречие с неостребованностью цветаевских произведений: они публикуются далеко не сразу и с многочисленными опечатками, их с трудом принимают редакторы и отторгает критика. Появившиеся в 1926-м году в печати “Поэма Горы” и “Поэма Конца” не вызвали в Париже того восторга, который вызвали у русских поэтов в России. Новизна ритма и языка этих поэм была воспринята как экспериментаторство, не свойственное “парижской ноте”. На отзыв одного из критиков, недоумевающего по поводу “Поэмы Конца”, Цветаева ссылается в статье “Поэт о критике”. А о “Поэме Воздуха” сообщает Пастернаку следующее: “Читаю одним, читаю другим - полное - ни слога! - молчание, по-моему неприличное, и вовсе не от избытка чувств! - от полного недохождения, от ничего-непонятности...” [445, VI, 272].

Чувство отделенности, оторванности от читателя усилило в творчестве Цветаевой этих лет тему одиночества - человеческого и поэтического. Внутренняя и естественная нацеленность цветаевских произведений (особенно фольклорных поэм) на русского читателя в России постепенно сменяется нацеленностью на тех, в чьем отклике Цветаева уверена: на Пастернака и Рильке. А.С. Эфрон считала, что “усугубившаяся в тот период усложненность” поэтического языка Цветаевой “тож отчасти объясняется <...> направленностью на Пастернака: речь, понятная двоим зашифрованная для прочих” [489]. В статье “Поэт о критике” Цветаева скажет о том что не нужно торопить миллионов читателей, “Приурочивать их именно к этом’ десятилетию или веку” [445, V, 288]. Эта мысль, безусловно, укрепляла решимость идти собственным путем в литературе. Но важно заметить, что декларация: “Я пиит для самой вещи” [445, V, 285], как и заявление, сделанное в письме к Пастернаку “Ничья хвала и ничье признание мне не нужны, кроме Вашего” [445, V, 284] не могла не обречь поэта на эгоцентризм, на ту индивидуальную рефлекссию, которая превращала лирическое “я” в главный и почти единственный объект наблюдения. Для статьи “Поэт о критике” в качестве эпиграфа Цветаева выбирает следующий отрывок из “Опытов” Монтеня: “Вспомните того человека, которого спросили, зачем он так усердствует в своем искусстве, которое никто не может понять: “С мен? довольно немногих, - ответил он. - С меня довольно одного. С меня довольно и ни одного”. [445, V, 274]. Таким образом, Цветаева даже настаивает на отрешенности своего творчества, стремясь уединением победить одиночество. С этим, в частности связан и тот метод письма, при котором создание произведения невозможно без постоянной оглядки на сказанное, автор вынужден становится читателем, поэтом; каждая последующая строка возникает лишь после восприятия и анализа все; предыдущих: “Не перечтя по крайней мере двадцать строк, не напишу ни одной” [V 285]. Процесс рождения, развития и уточнения мысли фиксируется во всех своих этапах, поэтические строки стихотворений и поэм стремятся к афористичности, любая предметно

очерченная тема становится поводом для философского рассуждения. На это новое качество цветаевской поэзии первым обратил внимание Д.П. Святополк-Мирский [375]. Во многом, хотя и не в полной мере, изменена поэтического языка, стиля спровоцированы близостью Цветаевой к философским кругам. В 1925-1927 гг. у нее устанавливаются дружеские отношения с Ф.А. Степуном, на лекциях которого она ищет возможности побывать: в эти же годы он знакомится с Л.П. Карсавиным, И.О. Лосским; еще будучи в Праге, присутствует на одном из выступлений Р. Штейнера. В доме Ремизовых Цветаева часто встречается с Л.И. Шестовым, их произведения публикуются на страницах одного и того же журнала “Версты” (1926-1928 гг., Париж). Сохранилось несколько писем поэта к Шестову, свидетельствующих о знании некоторых книг и статей философа. В связи с работой над “Ариадной” и “Федрой” Цветаева изучает “Рождение трагедии из духа музыки” Ницше.

Чем сложнее становятся жизненные обстоятельства, чем больше поэт ощущает себя вычеркнутым из современности, тем больше он убеждается, что именно в творческом подъеме кроется возможность выхода из имманентного круга действительности. Поэтическое слово как способ установления бытия, ключ к сущности явлений мира - такова эстетическая и философская идея, определяющая характер поэзии Цветаевой во второй половине 20-х годов. Цветаевские письма этих лет выявляют три основных направления в движении авторской мысли: 1) душа и тело 2) душа и пространство (время) 3) душа и смерть. На этих трех направлениях рождаются те художественные образы, мотивы и темы поэтического творчества, по отношению к которым уместен термин “философские”. Активное желание “уйти” от условий действительного существования, в том числе и от такого, как зависимость поэта от читателя, стремление “поработить видимое для служения незримому” [445, V, 284] - сводят первоначально разные творческие проекты к одной индивидуально-авторской, но глобальной проблеме - проблеме постижения инобытия,

Одновременно, определив в 1925-1927 гг. для себя поэзный путь развития (см. письмо Пастернаку от 15 июля 1927 г. [445, VI, 273], письмо П.П. Сувчинскому от 4-го сентября 1926 г. [445, VI, 323]), Цветаева не придерживается какого-либо жанрового стереотипа, конкретной жанровой разновидности, а, напротив, ищет способы освободиться от композиционных, сюжетных ограничений, составляющих наиболее устойчивый, консервативный элемент обозначенного ею жанра. В ее творчестве намечается тенденция такого интегрирования различных типов словесности, которое позволяет в рамках единой художественной структуры совместить возможности различных жанров, Эту тенденцию можно охарактеризовать как движение от конкретного, вполне определенного в своей специфике жанра литературы - к междисциплинарному жанру (или сверх-жанру): от рецензии, критической статьи, письма, поэмы - к эссе. Цветаевский эссеизм - явление сложное, охватывающее различные стороны творческой деятельности. Попытка осмыслить это явление в его основных чертах предпринята двумя авторами: М. Эпштейн в своем исследовании

жанровых особенностей эссе [479] обращается к анализу прозы Цветаевой “Живое о живом”; М.Л. Гаспаров, интерпретируя “Поэму Воздуха” [92, 259-274], перечисляет те приемы построения художественного произведения, которые характерны для эссе. В связи с некоторой расплывчатостью определений эссеистического жанра, представляется необходимым обратить внимание на ряд цветаевских произведений, предшествующих созданию “Попытки комнаты”, “Поэмы Лестницы”, “Поэмы Воздуха”.

На наш взгляд, признаки эссе очевидны в письме Цветаевой к М. Волошину от 18 апреля 1911 г. [445, VI, 46-48]. Единство лирического “я” как объекта и субъекта наблюдения, логика самоанализа оправдывают в этом письме внешний беспорядок повествования. От состояния души Цветаева обращается к предмету размышления - книгам, определяя свое отношение к ним, определяет и отношение к окружающей ее действительности, к людям. С помощью установленных аксиом: “Каждая книга - кража у собственной жизни” [445, VI, 46]; “Много читавший не может быть счастлив” [VI, 46] обосновывается личная судьба: общее необходимо для пояснения индивидуального. Толкование отвлеченных понятий приводит к созданию художественных образов, корреляция которых является новым источником размышления и новым поводом к самонаблюдению. В качестве примеров процитируем отрывки, предвосхищающие художественную семантику “Попытки комнаты”, “Поэмы Лестницы” и “Поэмы Воздуха”: “Я мысленно все пережила, все взяла. Мое воображение всегда бежит вперед” [47]; “Тело другого человека - стена, она мешает видеть его душу” [47]; “И рая я не хочу, где все блаженно и воздушно, - я так люблю лица, жесты, быт! И жизни я не хочу, где все так ясно, просто и грубо-грубо!” [47];

“Жизнь - бабочка без пыли.

Мечта - пыль без бабочки.

Что же бабочка с пылью?

Ах, я не знаю.

Должно быть что-то иное, какая-то воплощенная мечта или жизнь, сделавшаяся мечтой. Но если это и существует, то не здесь, не на земле!” [47]. Различные типы высказывания: заметка из дневника, философское умозаключение, отрывок из исповеди, афоризм и предположение представлены здесь как равноправные итоги личного опыта. Тяга Цветаевой к эссе связана прежде всего с тем, что этот жанр оправдывает сосредоточенность автора на индивидуальных переживаниях и в то же время не требует специализации на одном типе высказывания, на одной сфере действительности.*

Цветаева с большим вниманием и симпатией отнеслась к “Уединенному” В. Розанова, к “Саду Эпикура” А. Франса, а в 1917-1920 г.г. непосредственно обратилась к жанру эссе. Наряду со стихотворными циклами, лиро-драматическими поэмами, поэтической летописью “Лебединого стана” в ее тетрадях появляются прозаические фрагменты, очерковые наброски, которые Цветаева позднее объединит под названием “Земные приметы”, собираясь

издать отдельной книгой (книга была подготовлена в 1924 г., издание ее не осуществилось; части, отрывки из нее публиковались в периодической печати). В целом содержание “Земных примет”

**М. Эпштейн характеризует жанр эссе как “нечто обо всем” [479, 348].*

Цветаева определила так: “мысли, наблюдения, разговоры, революционный быт, - всякое”. [445, VI, 516]. Некоторые разделы озаглавлены по принципу монтеневских “Опытов”: “О любви”, “О благодарности”, “О Германии”. Бытовые сценки и разговоры, мини-рассказы третьих лиц, реплики, афоризмы, эпистолярные отрывки, впечатления от книг - записи всего этого подчинены задаче самораскрытия авторского “я”. Отзвук отдельных мыслей, высказанных в “Земных приметах”, очевиден в статье “Поэт о критике” (январь 1926 г.): см., например, сопоставление понятий “отношение” и “оценка”. Внутри упорядоченных восьми главок этой статьи также обнаруживается взаимообратное движение от эмпирического факта к суждению, от восприятия к анализу восприятия. При всей отвлеченности, абстрактности темы и в то же время при всей ее литературоведческой заданности, произведение обладает теми свойствами прозы лирического поэта, благодаря которым художественный субъективизм, художественный стиль становятся уместными и необходимыми.

“Работа прозаика протекает, главным образом, в мысли, а не в слове, в замысле, а не в слове - мысль переводится в слово - у поэта мысль и слово рождаются одновременно, вся работа протекает в слове” [444, 4], - так в 30-е годы характеризует Цветаева различие двух видов творчества: прозы и поэзии. Нетрудно, однако, заметить, что она делает попытки устранить это различие: перенося “методологию поэтического мышления в прозаический текст” [56, 152]. Сам процесс создания поэм 1926-1927 г.г., сложность замыслов, соединивших поэтическую непосредственность образов и глубоко продуманные идеи, - демонстрирует комплексную работу поэта и прозаика. Конечный же результат творчества, воплощенный в “Попытке комнаты”, “Поэме Лестницы”, “Поэме Воздуха”, опровергает те четкие схемы и конструкции, которые были определены черновыми записями. В рамках единой художественной формы Цветаева в каждой из этих трех поэм попробовала решить различные творческие задачи. Так, “Попытка комнаты” (май-июнь 1926 г.) должна была: 1) продолжить тему сна Пастернака (см. в его письме от 20 апреля 1926 г.) 2) ответить на вопрос: какой будет комната, где произойдет встреча поэтов? 3) воплотить меч о том свободном пространстве души, о котором Цветаева много размышляет письмах к А.А. Тесковой. Мечта о доме, о собственной комнате, о жизни - не стесненных обстоятельствах, эта мечта, усиленная неблагополучием? неустроенностью быта после переезда Цветаевой в Париж (ноябрь 1925 г.), прозвучала уже в набросках к поэме о Сергее Есенине. Один из сохранившихся фрагментов - таков:

Брат по песенной беде -
Я завидую тебе
Пусть хоть так она исполнится

- Помереть в отдельной комнате!

Сколько лет моих? лет ста?

Каждодневная мечта. [451, 649].

С конструирования комнаты, с обозначения ее пространственных границ начинается “Попытка комнаты”, однако многочисленные пояснения, вопросно-ответная организация текста приводят к тому, что комментарий предмета (явления становится главным слоем повествования, а идея комнаты трансформируется в идею потусторонней встречи двоих. Характерно название произведения, утверждающее неокончателность и экспериментальность этого творческого опыта: автор не настаивает на сновидческой интуиции как на единственно верном способе миропостижения, ему важен не результат, а сам процесс проникновения в инобытие посредством воображения и размышления.

“Поэма Лестницы” - тоже опыт, но другого рода. По замечанию Е.Б. Коркиной Цветаева в этом *произведении попробовала “выйти за рамки собственного внутреннего мира, преодолеть ценностно-стремительные тенденции своего творчества”* [211, 12]. “Поэма Лестницы” берет свое начало от “Поэмы одного часа” (январь 1926 г.) - пожалуй, первой попытки Цветаевой освоить историко-социальную тему; это произведение не было завершено, фрагмент из него был озаглавлен “Несбывшаяся поэма”. Новый вариант (июнь 1926 г.) получил название, конкретизирующее творческую задачу: “Поэма о том, как живет и работает черная лестница”. При публикации (“Воля России”, Прага, 1926, N 11) в названии было оставлено только последнее слово, а в окончательной авторской редакции появилось заглавие “Поэма Лестницы”. В письме к Пастернаку от 9-го февраля 1927 г. Цветаева объясняет, что создавала эту поэму, стремясь отвлечься от всего, что связано с Рильке, “высвободиться от средоточия на нем” [445, VI, 269]. Этот скрытый повод заставил обратиться к социально-бытовым характеристикам (жизнь черной лестницы) и к философскому размышлению о естественном первоначале каждой вещи. “Я” автора как будто избегает здесь выражения субъективных, личностных переживаний, однако в фантастической картине бунта вещей, возвращающихся через огонь в свое природное лоно, угадывается именно индивидуально-авторское желание “развеществовать” мир, освободить его от безликой предметности, обозначить и утвердить его духовное естество, в том числе, естество собственных мыслей и чувств. Из объекта социальной характеристики (первоначальный замысел) лестница превращается в символ восхождения от видимого мира к невидимой тайне бытия. В этом преображении зримой сущности - лирическая основа произведения.

В “Поэме Воздуха”, задуманной сразу по окончании “Новогоднего” (февраль 1927 г.) лестница - главный структурный элемент: произведение построено по принципу ступенчатости. Первые черновые наброски связывают поэму с образом Рильке и одновременно представляют ее как индивидуально-авторский, цветаевский, вариант “Божественной комедии”: “Мечта о Прогулке в горах - сначала Савойи (купить путеводитель), потом - оказывается - того

света. Он водит”. [445, VI, 598]. В мае 1927 г. план уточняется, и в этом уточнении можно обнаружить художественные реалии “Попытки комнаты” и “Поэмы Лестницы”: “Этапы: Лестница (винтовая, вниз) - хорошо бы: два света: сверху лунное, снизу, из открытой двери в столовую -электр[ичество]. <...> Фабулы никакой: постояли - пошли. Все в обр[азах] перемены [451, 756]. Существенные дополнения возникли и после известного события: в мае 1927 г. был совершен беспересадочный перелет через Атлантический океан из Америки во Францию. Поединок человеческого духа и стихии, преодолена воздушного пространства - не могли не вызвать у Цветаевой непосредственной отклика, поскольку в ее поэтике понятия “души” и “полета” совмещаются постоянно. Название “Поэма Воздуха” одновременно заставляет вспомнить и о немецких романтиках, считавших поэму способом воспарения над действительностью, и (следующем цветаевском рассуждении: “Душа есть долг. Долг души - полет. Долг ест! душа полета (лечу, потому что должен)” [445, III, 545]. В тексте поэмы появляется обращение к летчику Линдбергу (“Мать! Не даром чаяла...” и до “Слава тебе допустившему брешу...”[445, III, 140]). Отождествляя поэта с летчиком, Цветаева отказывается от двух героев: Линдберг совершил свой полет один. Отсюда предполагаемый эпиграф произведения: “Никаких земель не открыть вдвоем” [451 756] и пояснение, данное в письме Пастернаку в мае 1927 г.: “Эта вещь - начало моего одиночества, ею я из чего-то выхожу (изымаюсь)” [451, 757]. Нам хотелось бы обратить внимание еще на два авторских комментария к поэме, на которые обычно не ссылаются (1) или ссылаются очень редко (2) составители примечаний.

1. А.И.Цветаева, рассказывая о своей последней встрече с сестрой в 1927 г. сообщает: “В те дни Марина прочла мне незадолго до того написанную “Поэме Воздуха”. Она показалась мне поразительной, полной каких-то душевных познаний. Это была самая отвлеченная вещь из всех Марининых стихов. Но Марина сказала с ней слова совершенно конкретные: - Знаешь, я попыталась описать, что бывает ее мной, когда я после черного кофе-засыпаю... Точно куда-то лечу, - это еще не сон, -трудно объяснить словами...” [434, 520].

2. Комментарий сделан в 1940 г., вместе с пояснениями к отдельным строкам поэмы внесен в рукописную тетрадь критика А.К. Тарасенкова: “Эта поэма написана в ответ на вопрос одной ясновидящей молодой больной (Веры Аренской, сестры Юрия Завадского)

- Марина, как я буду умирать?

Отсюда: - ...дыра бездонная

Легкою, пораженного

Вечностью.

Эта поэма, как многие мои вещи, написана - чтобы узнать” [445,111, 785].

Тема смерти была перенесена в “Поэму Воздуха” из неосуществленной поэмы о Сергее Есенине, связь этих замыслов подтверждается следующими строками:

Жить(конечно не новей

Смерти!) жилам вопреки.

Для чего-нибудь да есть -

Потолочные крюки.

(фрагмент поэмы о Есенине) [451], 649.

А также - пометой, сделанной на полях “Поэмы Воздуха”: “В смерти не все ново” [440,23]. Главную идею этой поэмы можно определить как идею поэтапного перемещения в инобытие. В той или иной мере эта идея присуща всем трем поэмам, чем и объясняется синонимия в их содержании, совпадения отдельных образов и понятий (см., например, о “Поэме Воздуха” и “Попытке комнаты” в работе М.Л. Гаспарова [92, 270]). Неизведанность области вечного бытия человеческого духа требовала от поэта учета всех возможных догадок, интуиции, предположений. Обращаясь к этой теме, Цветаева стремилась к концептуальному самовыражению, запечатлевая в своих поэмах познавательное напряжение лирики. “Попытка комнаты” - это прежде всего попытка проникновения в то пространство и время, которые органичны для человеческой души. “Поэма Лестницы” - исследование природы вещей, осмысление того духовного начала, которое человеческая деятельность не преобразила, а исказила, изуродовала. “Поэма Воздуха” - изучение состояния смерти. Интеллектуальный характер поэм связан и с освобождением лирического “я” от всего бытового, мелкого, от непреображенной действительности (использование конструкции сна). Если признаком “жизни как она есть” являются чувства, то происходит отказ и от них, душа в произведении предстает без прослойки чувств” (“Поэма Воздуха”). Одновременно “интенция лирического высказывания состоит <...> в том, чтобы найти слово, которое наиболее точно передавало бы сущность явления, “вещи” [379, 54-55]. В результате композиция поэма становится “черновиковой”: процесс поиска необходимого слова фиксируется в тексте, а не остается за его пределами. При этом художественный образ трансформируется в понятие, требующее философски отвлеченного размышления. которое, в свою очередь, приводит к ряду ассоциаций и новых художественных образов. На перекрестке понятия и образа, в условиях их равноправного сосуществования рождается та единица структуры художественного произведения, которую М. Эпштейн называет “эссемой” [479, 36]. Главными “эссемами”, или мыслеобразами, поэм Цветаевой, являются обозначенные в названии “комната”, “лестница”, “воздух”. В “Попытке комнаты” с первых строк речь идет о помещении, в котором есть стены, потолок, пол. Это еще не художественный образ, таковым у Цветаевой становится лишь четвертая стена (проем). Через ряд метафорических определений автор стремится к выяснению его сути и предназначения: эта четвертая стена - и телесная оболочка, и длинный путь (коридор), и гора, которую необходимо преодолеть, и роковая бездна. Ощущение неизбежности свидания двоих компенсирует отсутствующий ответ на вопрос, какой будет комната?” Так первоначальное понятие “комната” (помещение со стенами, потолком, полом) соотносится с рядом художественных образов, главный из которых - образ

встречи. Мысль: “Я” запомнила три стены. За четвертую не ручаюсь”. [445, III, 114] -обновляется: “Комната? Просто плоскости.”

Возникает логический парадокс: утверждение “есть комната - будет встреча” (Все, как будто? Теперь - являйся! [116]) - переворачивается: “будет встреча - будет и комната”:

Будет нужда - и явится

Вещь. Не пекись за три версты!

Стул вместе с гостем вырастет. [116].

Расширение и уточнение художественной семантики слова “комната” происходит за счет определений: “Гостиница Свиданье Душ”, “Дом встречи”, “Психеин дворец”, царство, где прислуживают руки (как в “Аленьком Цветочке”). Сказочная ассоциация приводит к мысли о долгом ожидании встречи, о долгом пути навстречу друг другу (должно долго идти...” [117]). Отсюда - вновь возникающий образ коридора, который является как бы смысловым эквивалентом “комнаты” и “пути”. И опять через ряд определений, расслаивающих этот образ на несколько: коридоры - “домашность дали” (мотив детства), “домов каналы”, “домов притоки”, “домов туннели” (мотив судьбы), “домов ущелья” (мотив одиночества), место, не отмеченное земными словами и жестами (мотив смерти), - происходит превращение комнаты в ничем не ограниченное пространство:

Потолок достоверно плыл.

<...>

Пол же - что, кроме “провались!”

Полу? [119].

Комната становится квинтэссенцией духа: над “ничем двух тел” раздаются ангельские звуки. То же движение от художественного образа к понятию и наоборот, те же явления анализа и синтеза, приводящие к расслоению отдельных образов и концентрации их содержания в афористическом определении, - наблюдаются и в “Поэме лестницы”. С первых строк лестница наделяется эпитетами, создающими социальную характеристику: “трясая”, “шаткая”, “падкая”, “чуткая”, гудкая, “спешная” и одновременно лестница - это образ мироустройства:

В Доме, где по ночам не спят,

Каждая лестница водопад -

В ад... [445. III, 120].

Возникший по контрасту образ божественной лестницы (“Сон Иакова!” [123]), ведущей вверх, сближается, соединяется с первоначальным:

Темнота все стерла -

И грязь, и нас.

И у черной

Лестницы есть свой час

Чистоты... [124].

Ассоциативные образы: ночь (воплощение вечности), вещь (предмет,

материя, сущность), также определяются друг через друга и утверждают мысль о естественном движении всего существующего к своему природному состоянию. Ночь, благодаря которой замирает суетная земная жизнь, - это возможность перемещения любой вещи из сферы быта в сферу бытия через “исповедь”, то есть через обнаружение природного духовного начала. Предельное одушевление вещи реализуется через образ “вещи бедных”, который, по Цветаевой, представляет собой почти оксюморон. Афоризм: “Вещи бедных - попросту-души” - подкрепляется размышлением о нематериальном происхождении таких вещей. Отсюда:

Стол - гол - ни вещицы.

Столь - локтем вощится,

Воск чист, локоть востр.

Застывший пот - воск. [129].

Похожие строки есть и в “Попытке комнаты”:

Стол? Да ведь локтем кормится

Стол. Разлокшись по склонности,

Будет и стол настольности. [116].

Путь окончательного развеществления (бунт вещей) - это путь огня, освобождающего от “пожизненной смерти” для “жизни посмертной”. Образ горячей черной лестницы, освещенной и освященной огнем, очищающейся от грязи (Грязь явственно сожжена! [3] - образ чудесного спасения, восхождения в инобытие. О ступенях этого восхождения Цветаева размышляет в “Поэме Воздуха”. Некто за дверью, внушающий мысль о движении навстречу ему и сопровождающий вначале на пути в “невидимость часа и страны”, затем исчезает, обрекая героиню на одинокий “курс воздухоплавания” и преодоление сопротивляющейся ей атмосферы. Ключевое понятие подвергается такому художественному осмыслению, которое как бы рассекает слово “воздух” пополам и создает полисемию каждой части: воз-вознесение, высота, полет; дух—дух—призрак, душа, дыхание. Первая часть слова рождает ряд сложных понятий, таких, как “землеизлучение”, “землеотпущение”, “землеотсечение”, вторая - ряд художественных образов - семи слоев атмосферы. Воздух: 1) густой; 2) влажный (ливкий); 3) пустой; 4) щедкий (редкий); 5) звучный (гудкий); 6) с перерывами, перебоями; 7) твердый.

Понятийные и образные ряды как бы растворяют в себе сюжетную основу, она становится еле заметной, система смыслов, напротив, усложняется, создавая возможности для самых различных интерпретаций этого текста. Лирическое “я” в этих трех поэмах ускользает от однозначности своего определения, это “я” лирической героини, автора произведения, философа, публициста, толкователя снов, исследователя - одновременно. Проявления “я” на всех уровнях структуры текста - как бы растворяет образ героя. Концепция “корреспондент - адресат” утратила свое значение в “Попытке комнаты” именно потому, что в поэме происходит постоянная смена образов: Пастернак - Рильке - бог-лиродержец - поэт - потусторонний дух - бестелесная сущность. Эти

перемены - следствие перемен в чувствах и мыслях автора. Идея встречи, ее воплощение носят подчеркнуто односторонний характер, отсюда, по мнению Цветаевой “нелюбовность” и “отрешенность” [445, VI, 269] данного произведения.

“Поэма Лестницы” героя и не предполагала. Здесь лестница как объект социальной характеристики одновременно выступает как субъективное обоснование личного, персонального вознесения. Черная лестница, превращающаяся в божественную, - доказательство отторжения автором земного существования и быта. Огонь, уничтожающий вещи, - пожар души, преображающий видимый мир. Гость в “Поэме Воздуха” - это гораздо в большей степени двойник героини, ее второе “я”, чем Рильке, любимый, вестник смерти (см. рассуждение М.Л. Гаспарова “подковообразном мире” Цветаевой [92, 264]). Лирическое “я” включает в себя одновременно как бы растворяется в образах Гермеса, летчика, поэта, Орфея, Амфиона; аналогии и ассоциации утверждают над-субъективность личного опыта отсюда “лирическая полноосмысленность каждого сказанного слова” [343, 180] поэме.

Логика поэм, таким образом, заключается в логике авторского самовыражения и самоопределения, а не в сюжетной последовательности мотивов, понятий. Для произведений характерно использование разных способов миропостижения нравоописательного, интуитивно-образного, понятийно-научного. Такое использование соединяет эмоциональное напряжение с интеллектуальным предполагает различные варианты речевого высказывания: описание-определение рассуждение, повествование-доказательство. Зигзагообразное поведение авторской мысли, которая то разлагает непосредственный художественный образ, то достраивает его, обуславливает многослойность и прерывистость повествования. В “Поэме Лестницы” Цветаева пишет: “Пустилась как в плаванье в большую поэму. Неожиданность подводных течений. Есть и рифы. Но есть и маяки. (Все это не метафора, а точная передача)” [444, 32]. Усложняется синтаксис и ритмический рисунок, “прерванная на полуслове, ушедшая в сторону и вновь продолженная фраза” [155, 189], сбивчивая речевая интонация - создают видимость некоторой лингвистической изощренности. Данный признак, как и перечисленные выше: наличие мыслеобразов; “черновиковая” композиция; логические парадоксы; прерывистость и многослойность бесфабульного повествования, в котором растворяется все, что не способствует авторскому самовыявлению, - эти признаки, на наш взгляд, возникли в результате непрерывного процесса жанрообразования, происходящего в рамках единой художественной структуры. Отрывки, фрагменты, целые главы или отдельные строфы несут в себе “напоминание” о дневнике, философском трактате, легенде, публицистической статье: поэма как бы усваивает особенности этих жанров, но не абсолютизирует ни одну из них. Обозначенные темы (“Комната”, “Лестница”, “Воздух”) становятся “частностями на уровне тоге всеобъемлющего “я”, которое образует бесконечно раздвигающийся горизонт эссеистического мышления” [479, 337].

Выход в эссе изнутри поэмого жанра был вызван желанием Цветаевой - расширить стилистические возможности большой поэтической формы. Сочетание, смешение художественного, публицистического, научного стилей не могло получить одобрения в эмиграции, ориентированной в литературе на классическую ясность. Критика не проявила внимания к опубликованным Цветаевой поэмам ("Воля России", Прага, 1928, N 3; "Воля России", Прага, 1926, кн. XI; "Воля России", Прага, 1930, N 1). В последующих обзорах цветаевского творчества стало принято говорить о "темноте сжатости" [298, 305], которая "повредила" "Попытке комнаты", "Поэме Лестницы", "Поэме Воздуха", отдала эти произведения от читательских пристрастий и интересов. Анна Ахматова в 60-е годы высказала следующее мнение: "Марина ушла в заумь. См. "Поэму Воздуха" [440, 96]. Благодаря усилиям современных исследователей и интерпретаторов, благодаря прежде всего работам Е.Б. Коркиной [211], М.Л. Гаспарова [92, 259-274], З. Миркиной [444, 131-138] становится все более очевидным, что сложность этих трех цветаевских произведений - закономерный результат непростых явлений жанровых взаимодействий, изучение которых и способствует восприятию и пониманию художественных достоинств "Попытки комнаты", "Поэмы Лестницы", "Поэмы Воздуха".

ГЛАВА III.

Лирико-драматические поэмы М.И. Цветаевой

В сложном процессе ассимиляции литературных родов, а также различных видов искусства в первой четверти 20 века одной из самых ярких является линия взаимодействия лирики, драмы и театра.

Лирическое начало проникает в драматургию, определяя тем самым новые принципы режиссуры, новые способы воплощения на сцене непривычных драматических форм. В то же время интенсивность развития самого театрального искусства способствует тому, что особенности театрального мышления, видения воздействуют на характер лирического изображения. Сцена в начале 20 века открывает своих новых авторов - поэтов-лириков, и поэзия субъективных ощущений выходит на театральные подмостки. Режиссеры и художники слова оказываются едины в своих творческих устремлениях: И.Анненский говорит о необходимости введения в сценическое действие личных авторских переживаний ("иронии" и "лирики"); В.Брюсов определяет актера как лирического поэта, объясняющегося со зрителями на языке чувств, о полной замене "театра быта" "театром души" мечтает В.Ф.Комиссаржевская; поисками особой поэтической формы спектакля заняты А.Я.Таиров, Е.Б.Вахтангов; теорию монодрамы обосновывает Н.Н.Евреинов. Поэты и писатели принимают непосредственное участие в создании своеобразных театральных моделей: театр символизма (Д.С.Мережковский, Вяч.Иванов),

“Театр одной воли” (Ф.Сологуб), театр “психе” или “панпсихизма” (Л.Андреев), театр “сновидений” (М.Волошин). Идя навстречу потребности режиссеров и зрителей в поэтическом спектакле, к стихотворной драматургии обращаются И. Анненский, Вяч. Иванов, А. Блок, И. Гумилев, В. Хлебников, В. Маяковский. Лирические элементы подчас настолько изменяют структуру драмы, что это вызывает опасения за судьбу последней. В 1907 г. Блок замечает: “Тончайши лирические яды разъели простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие связующие драму” [47, I, 164].

Наряду с лиризацией, охватившей многие литературные жанры и затронувши сценическое искусство, идет процесс театрализации жизни и творчества. Следуя естественному инстинкту преобразования действительности, поэт-лирик все чаще пользуется правом “то быть самим собой, то кем-нибудь иным” [51, 22]. Увеличивается, особенно в 10-е годы, количество стихов и стихотворных циклов ролевыми субъектами.

Восприятие мира в его многогранности и приводит поэта к переменчивости лирической полифонии, к созданию театральной драматизированной лирики. Иногда стихи производят впечатление театральности “помимо воли автора. Не из любви его к театру, а вопреки нелюбви”. [154, 11]. Последнее сказано о Н. Гумилеве, но в полной мере может быть отнесено и М. Цветаевой. Трудно согласиться с мнением, что “театр, как таковой, был абсолютно чужд” [363, 428] ее творческой природе. Склонность к перевоплощению, мистификации (в жизни и в творчестве), художественный артистизм способствующий оформлению воображаемой ситуации в виде реальной мизансцены попытки через множество голосов выйти за рамки субъективного “я” - все это стало важнейшим условием для возникновения театральности в ранней цветаевской лирике. Герой и героиня этой лирики, меняя маски, участвуют в придуманные автором мини-представлениях. Стихи-сценки, стихи-диалоги, стихи-монологи от лица книжных или исторических персонажей нередко складываются в циклы обозначая тем самым стремление автора к укрупнению той поэтической формы, которой используются средства театральной выразительности.

В 1918 - 1919 гг. Цветаева создает цикл “Романтика”, состоящий из шести драматических произведений: “Червонный Валет”, “Метель”, “Фортуна”, “Каменный Ангел”, “Приключение”, “Феникс”. По своим жанровым особенностям эти произведения в большей степени представляют драматическую разновидность поэмы, а не разновидность драмы. Необходимо отметить, что четкие критерии разграничения драматической поэмы, лирической драмы и пьесы в стихах до сих пор не определены. В жанровых исследованиях указанные формы зачастую совмещаются. Так, определяя одну из разновидностей романтической поэмы 19 века поэму трагедийную, И.Г. Неупокоева в то же время считает, что есть основания называть эту разновидность лирической драмой [290, 191]. Похожее суждение встречается и в другой работе: “следует < ... > ввести в русло поэмого жанра активно

развивающуюся в современной литературе форму стихотворной драмы - "драматическое ответвление поэмы" [197, б]. В разряд драматической поэмы попадают и "Борис Годунов" Пушкина, и "Пугачев" Есенина, и стихотворные пьесы Сельвинского - в результате поэма начинает рассматриваться как отдельный род литературы, представленный как лиро-эпическим, так и драматическим жанрами. Существует, однако, и противоположная точка зрения: "Драматическая поэма - это поэма в драматической форме, а не пьеса в стихах, не разновидность драмы" [138, 44]. Безусловно, представить "чистый" образец драматической поэмы - невозможно, тем более что возникновение и развитие данной разновидности в 19 в. и ее возрождение в 20-м имеют свои отличительные особенности. Попыты в области драматической поэмы, предпринятые А.Блоком, Н.Гумилевым, В.Хлебниковым, В.Маяковским, С.Есениным, создают довольно пеструю картину. И в творчестве Цветаевой драматическая поэма представлена тремя типами:

- 1) театральная поэма (6 произведений "Романтики");
- 2) поэма-драма ("Поэма Конца");
- 3) поэма-либретто ("Крысолов").

Заимствуя такие признаки произведения драматического рода, как диалоги и монологи, ремарки, разделение на картины, явления, драматическая поэма сохраняет свою лирическую или лиро-эпическую основу - свои "поэмные" сюжетно-композиционные свойства.

Произведения "Романтики" малособытийны, драматическое действие в них условно, поскольку его источник - не столкновение характеров и обстоятельств, а изменение в настроении главных героев, изменение лирического мотива. Важнейшим средством создания художественного образа является монолог или диалог, тяготеющий к монологу, то есть обнаруживающий не различие, а совпадение переживаний. Двухголосие или даже многоголосие не отменяет единства авторского начала, авторского "я", наделяющего каждый образ особым лирическим значением. Композиция произведений фрагментарна, сюжетные связи между картинами, явлениями практически отсутствуют, главная конструктивная нагрузка приходится на интонационно-речевую организацию текста. Стихотворный ритм, мелодические, музыкальные свойства стиха не просто усиливают исповедальный характер речи героев, они играют роль главных сценических приемов, диктующих такое воплощение данных произведений, которое можно обозначить как театр звука, интонации, произносимого слова. Элемент режиссуры заложен в самой структуре художественного текста. Написанные специально для актеров вахтанговской студии "Червонный Валет", "Метель", "Фортуна", "Приключение", "Каменный Ангел", "Феникс" представляют художественную модель театра М.Цветаевой. Произведениями "Романтики" поэт, не причислявший себя ни к стану драматургов, ни к стану теоретиков сценического искусства, достаточно естественно вписывается в поток драматических и теоретических изысканий начала 20 в. В конце 10-х годов взаимодействие лирических и драматических

элементов осуществляется у Цветаевой по линии драматической поэмы с предельно ослабленным конфликтным началом. Намеренная условность, книжный характер образов ушедших эпох определены таким законом театральной игры, по которому происходящее не должно восприниматься слишком серьезно. В целом произведения “Романтики” - результат не столько драматизации (междужанровые связи лирической поэмы и драмы), сколько театрализации (межвидовые связи искусства сцены и искусства слова) лирической поэзии Цветаевой.

Иной тип драматической поэмы - с усиленным конфликтным началом появляется в творчестве Цветаевой в середине 20-х годов. Отойдя от лицедейства в стихах, под влиянием жизненных обстоятельств, поэт обращается уже не к теме любви-гармонии, а к теме любви-разминовения. Переживаемая автором как глубоко личная трагедия, эта тема требует иного композиционно-сюжетного оформления, требует создания не условного, а подлинного драматического действия. Такое драматическое действие возникает в “Поэме Конца” (1924г.), герои которой противопоставлены друг другу как носители разного восприятия любви и жизни.

Движение от части к части обусловлено в поэме противоречиями между внешними обстоятельствами и внутренними переживаниями, между словами, произносимыми героями вслух, и словами, сказанными героиней про себя; между доводами сердца и доводами рассудка. Драматический пафос поэмы определен самой художественной идеей: чувство любви обрекает не на союз, соединение двух душ, а на их взаимоотталкивание, не на счастье, а на страдание. Выстраивая лирический сюжет, Цветаева пользуется приемами драматического оформления: в тексте поэмы обнаруживаются отдельные мизансцены, в которых сочетаются фрагменты диалога с фразами ремарочного характера и описаниями обстановки (декораций). Основное содержание заключено в речи героини, которая является alter ego автора. Драма двоих в поэме перерастает в драму души, в монодраму, утверждается лирическая основа произведения. При этом личная тема любви вписывается в тему вечных столкновений, вечного противоборства двух миров - бытового и бытийного. Данное обстоятельство обуславливает масштаб и остроту конфликта, сближая цветаевскую поэму с поэмой Маяковского “Про это”.

Написанный в 1925 г. “Крысолов” - наиболее синтетический тип драматической поэмы Цветаевой. По сравнению с “Поэмой Конца”, здесь расширены и функции, и средства сатирического изображения. Внутренняя динамика произведения определена прежде всего музыкальной темой и композицией, а сатирическая ситуация, которая по своей природе предполагает столкновение идеала с отвергаемой этим идеалом действительностью, подчеркивает сценические свойства поэмы. Одновременно музыкальность “Крысолова”, подчинение стихотворного ритма музыкальному способствует лирическому преломлению эпического по содержанию материала. Мир социума введен в произведение в качестве активно действующего лица, представленного

героями и персонажами. Но конфликт, первоначально определенный темой социальной несправедливости, в интерпретации Цветаевой становится конфликтом обывательского и поэтического сознаний, конфликтом жизни и искусства. Эпический характер изображаемого обусловлен оркестровым звучанием темы, средствами драматизированной лирики; множественностью голосов и музыкальных мотивов при наличии ведущего голоса (Крысолов - Флейта) и группы лейтмотивов. Либреттные особенности цветаевской поэмы подтверждают одну из тенденций литературного развития первой четверти 20 в.: связь театра и лиро-эпики нередко осуществлялась через музыкально-словесную драматургию. Стихотворные тексты-программы к своим музыкальным произведениям сочинял А.Скрябин, попытки создать оперное либретто предпринимались А.Блоком (первый вариант “Розы и Креста”), В.Брюсовым (“Красный маяк”), В.Хлебниковым (“Настоящее”). По способам соединения словесной основы с мелодической, зрительного образа со звуковым “Крысолов” оказывается в одном ряду с “Симфониями” А.Белого.

Индивидуальные особенности драматических опытов в творчестве Цветаевой обусловлены движением от лирической поэмы к лиро-эпической. Смена одного типа драматической поэмы другим определялась поиском такой лирической коллизии, которая сама по себе содержала бы зерно конфликта. Драматическое начало не ослабляло лирическую линию, а, напротив, усиливало ее, обеспечивая более крепкую связь отдельных сюжетных звеньев, способствовало художественному освоению событий, тем, проблем не только лирического, но и лиро-эпического характера.

Главное отличие данной группы поэтических произведений (цикл “Романтика”, “Поэма Конца”, “Крысолов”) от стихотворной лирической драмы заключается в том, что лирическое и лиро-эпические элементы в них преодолевают ту авторскую “отчужденность”, которая вызвана драматической формой, и делают последнюю ж основным структурным признаком. Более того, некоторое преобладание средств лирического изображения позволяет, на наш взгляд, использовать в жанровом обозначении этих восьми цветаевских поэм термин “лиро-драматические”.

1. Цикл театральных поэм “Романтика” (“Червонный Валет”, “Метель”, “Фортуна”, “Каменный Ангел”, “Приключение”, “Феникс”).

*“... это не пьеса, это поэма - просто любовь:
тысяча первое объяснение в любви Казанове. Это так же театр, как
я - актриса. Знающий меня - улыбнется “.*

М. Цветаева о “Фениксе”.

В период с осени 1918 по конец 1919 года Цветаевой было написано шесть драматических произведений: “Червонный Валет”, “Метель”, “Фортуна”,

“Каменный Ангел”, “Приключение”, “Феникс”. Замысел издания уже за границей четырех из них под общим названием “Романтика” (“Червонный Валет” и “Каменный Ангел” не включались в цикл только потому, что Цветаева считала их навсегда утраченными) не осуществился. При жизни поэта произведения публиковались отдельно друг от друга, в разных изданиях: “Метель” - газета “Звено”, Париж, 1923, 12 февраля; “Фортуна” - журнал “Современные записки”, Париж, 1923, N 14-15; “Приключение” - журнал “Воля России”, Прага, 1923, N 1X-19; “Феникс” - в 1922 г. в Москве частным издательством “Созвездие” было опубликовано только 3-е действие под названием “Конец Казаковы. Драматический этюд”. В полном виде текст появился в журнал “Воля России”, Прага, 1924, кн. 8-9.

Все шесть произведений “Романтики” изданы в 1988 г. [452]. Известно, что 1918-1919 гг. Цветаева также работала над стихотворными пьесами “Дмитрий Самозванец”, “Бабушка”, “Ученик”, рукописи которых не сохранились. В рабочей тетради сделаны наброски драматического произведения о придворном комедианте [445, III, 761-766]. Обращение к драматическим опытам было предопределено как специфическим характером цветаевской лирики, так и вполне конкретными театральными влияниями.

Раздвоенность лирического самоощущения - характерная примет; художественного сознания на рубеже эпох. Мария Башкирцева (ее “Дневник” стал одной из самых любимых книг Цветаевой) писала: “Из двух моих я, стремящихся к жизни, одно говорит другому: - “А ну-ка, испытай что-нибудь!..” И это другое я готовое расчувствоваться, всегда подавлено первым я, “я”-зрителем, вечно стоящие на своем наблюдательном посту и стерегущим другого.” [121, 457]. В поэзии этого времени проявляет себя театральное начало, “которое предстает в разнообразных перевоплощениях лирического героя” [238, 228]. Автор создает намеренно-игровые, ролевые ситуации, в которых его герой или героиня надевают маску Дон Жуана, Кармен, Тезея, Медеи, безымянного лица. Лирика становится полифоничной.

1918-1919 гг. можно назвать этапом цветаевского многоголосья. Но свойственная мироощущению поэта театральность, тяга к перевоплощению, мистификации проявляет себя уже в первых сборниках Цветаевой “Вечерний альбом” (1910) и “Волшебный фонарь” (1912). Стихи этих сборников населены самыми разными героями, имеющими своих реальных и книжных прототипов, таких как Нина Джаваха (героиня романа Л.Чарской), сын Наполеона - герцог Рейхштадский, Ростан, Освальд, Коринна, Дон Жуан, Сара Бернар и др. Воскрешенные волей авторского воображения эти герои оказываются в новых ситуациях, по желанию поэта они разговаривают, рассказывают о себе и внимают монологам и признания?. лирического “я”.

Стихи 1916-1917 гг. наполняются театральными атрибутами: рисуется экспозиция предполагаемого действия, обозначаются место и время, указываются детали костюмов, герои встречаются друг с другом (Дон Жуан и Кармен) обмениваются репликами, нередко их диалоги сопровождаются

ремарками Возникновение таких циклов, как “Дон Жуан”, “Стенька Разин”, “Кармен”, “Любви старинные туманы” (1917г.) следует считать результатом особого театрального зрения: “я” поэта раздваивается, разделяется на “я” лирического героя и “я” режиссера, создающего мизансцену поэтическими средствами. В театральной лирика путь Цветаевой лежал к созданию зрительного облика героя и героини, в стихах? закреплялась внешняя сценичность (декорации, костюмы, жесты, движения). В цикле “Романтика” наметилась обратная тенденция - к воплощению “эквилибристики чувств” (термин Цветаевой). Однако в целом переход от театральной лирики к большим драматическим произведениям был естественным: в лирической героине соединились столь различные черты (безудержная нежность и гордый вид, правда и ложь, мужество и незащищенность, стойкость и уязвимость), что рамки стихотворения становились слишком узкими. Кроме того, некоторые особенности театральной лирики и произведений цикла “Романтика” в равной степени были определены знакомством поэта с Камерным театром А.Я.Таирова. Среди тех, с кем тесно общалась Цветаева в 1914-1916 гг., было немало таких людей, которые “тяготели к Таирову. В одном из своих писем Цветаева замечает: “Я перезнакомилась почти со всем Камерным театром” [445, VI, 88]. Актриса Е.В.Позоева подтверждает: “Она любила Камерный театр, часто в нем бывала” [445, VI, 99]. Это знакомство началось с момента открытия театра (12 декабря 1914 г.) и продолжалось, по крайней мере, до 1916 г. В таком случае трудно представить, что Цветаева не видела первых спектаклей “Сакунтала” и “Фамира-кифарэд”*, обозначивших направление театральных поисков режиссера, его желание воплотить на сцене яркую, незнакомую для зрителя жизнь. Таиров и в своих обращениях к актерам, и в практике постановок Камерного театра выступал против самого принципа связи сценического искусства с жизнью, принципа воспроизведения образа реальной действительности на сцене.

Стремясь вернуть зрителя к театральности театра, утверждая приоритет цельного человеческого чувства, Таиров облакал спектакль в яркую эмоциональную форму. Драма индийского поэта Калидасы “Сакунтала” (переводчик К.Бальмонт) более всего способствовала созданию необычного, даже экзотичного действия: актеры двигались по сцене медленно, на какие-то моменты застывали в декоративно-эффектных позах, их речь была мелодично-музыкальной, напевной, а жесты соответствовали ритму слов. При этом конфликт в “Сакунтале” держался недоразумением и был “подобен легкому дыханию, коснувшемуся поверхности зеркала” [164,235]. Лирическое движение в театральных стихах Цветаевой и драматических произведениях “Романтики” столь же гармонично, лишено острых конфликтных столкновений, даже несмотря на бросаемый героиней или героем вызов (Кармен - Дон Жуану, Казанова - самой старости). Первое произведение “Романтики” - “Червонный Валет” - целиком в духе той условно-театральной стилистики, с которой начинал Таиров и которая разрешала зрителю не забывать, что сцена - это сцена, а декорации - это декорации. Герои - карты, их цветовые обозначения (черный,

рыжий, белокурый), музыкальность, песенность (поют Червонная Дама и Червонный Валет), церемониальный характер движений: “Валет -склоняет колено, Дама низко приседает, Король целует Даме руку” [445, III, 343]; наличие двух немых, чисто зрительных сцен - все это делает “Червонного Валета” самым отвлеченным и самым намеренно театральным произведением Цветаевой.

** В числе постановок, которые обсуждались в доме Цветаевой. А. Эфрон называет и эти. [См. 487. 72].*

Общение поэта со 2-й и 3-й студиями Московского Художественного театра в 1918 -1919 гг. было активнее, чем с актерами Камерного театра. Специально для студийцев Вахтангова Цветаева перевела комедию Мюссе “С любовью не шутят” (перевод не сохранился); из постановок видела “Зеленое кольцо” З.Гиппиус (с участием А.А.Стаховича), “Чудо Святого Антония” М.Метерлинка (в главной роли - Ю.А.Завадский), слушала отрывки из “Белых ночей” Достоевского в исполнении С.Е.Голлидэй; читала студийцам свою “Метель” (второе произведение “Романтики”). Собственно, все ее драматические опыты этого времени предназначались для актеров 3-й студии МХТ. Создавая произведения цикла “Романтика”, Цветаева, безусловно, учитывала настроения и художественные пристрастия студийцев, которые ощущали неудовлетворение “бытовым” спектаклем. Эту “потребность в возвышенном” [71,100] Е.Вахтангов определял как “первый шаг к “романтизму” [71,100]. Для того, чтобы понять структурные особенности произведений, составляющих цикл “Романтика”, необходимо обратить внимание и на следующий факт: именно в это время, в 1918-1919 гг. Художественный театр возобновляет спектакль по “Маленьким трагедиям” Пушкина, оставив за рамками постановки лишь “Моцарта и Сальери”. Спектакль имел успех, рецензией на него откликнулся В.Брюсов. В 1919 г. и Вахтангов собрался показать вместе чеховскую “Свадьбу” и пушкинский “Пир во время чумы”, чтобы столкнуть на сцене трагический быт и трагическую героиню. В 1921-1922 гг. вахтанговцы неоднократно возвращались к мысли осуществить постановку драматических произведений Пушкина. Цветаева свои размышления о “Пире во время чумы” напишет в 1932 году, что, однако, не исключает ее непосредственной художественной реакции на “Маленькие трагедии” уже в пору ее собственного “театрального романа”. Ее Казанова в “Приключении” -тень пушкинского Дон Жуана, не случайны слова Анри-Генриэтты: “Не встанет вам помочь Ваш Лепорелло” [445, III, 460].

По замечанию П.Антокольского, Цветаева в “Романтике” так же, как Пушкин, “изучала, пробуя на слух, на ощупь, на вес драматическую структуру” [11, 9].Изучение это имело несколько иную цель: Цветаева не столько стремилась овладеть мастерством драматурга, сколько подчиняла театральное начало поэтическому, стихотворному. Но в то же время в произведениях “Романтики” и “Маленьких трагедиях”, при всем их внешнем, тематическом различии, обнаруживаются некоторые общие приемы создания художественного образа и драматического действия. За карточными персонажами “Червонного Валета”,

например, закрепляются отдельные черты, свойства человеческой души: Бубновый Валет - маска ветрености, Пиковый - мести и злобы, Трефовый - корысти. Произведения цикла построены, как у Пушкина, по одной сюжетной схеме, являются ее вариантными воплощениями. Намечая и набрасывая эту схему в “Червонном Валете”, Цветаева единственный раз использует прием опережения событий в слове: о соотношении героев и предполагаемом действии сообщают карты, которые раскладывает Дама. “Черный на сердце король” означает врага, пиковая девятка - страсть, туз пик - смерть. Автор, однако, указывает и иную возможность развития событий: заговор валетов против Черного короля. Но противопоставление карточных лиц одной масти (Пиковый Валет и Пиковый Король) не объясняется, причины заговора не обозначены. Отсутствие мотивировки мстительности Пикового Валета приводит к неожиданному финалу: от руки этого персонажа гибнет не Черный Король, а Червонный Валет. Еще одна возможность драматического действия заявлена в самом треугольнике: Червонный Король, Червонная Дама и Червонный Валет, преданный королю, но влюбленный в королеву. И эта возможность не используется, отношениям этих героев не подчиняются все структурные элементы текста. Но именно в этом произведении Цветаева определяет тему и содержательные моменты всех последующих. Линия Червонного Валета и Червонного Короля, мотив преданности и верности найдут свое воплощение в образах Розанэты (“Фортуна”), Каменного Ангела (“Каменный Ангел”), Анри-Генриэтты (“Приключение”), Франциски, старого камердинера (“Феникс”). В заключительном произведении будет разработана и сцена заговора дворни против Казановы. Главными в сюжетной линии станут линия любви и разминовения героя и героини, мотив “дамы сердца”, “королевы королев”, “розы роз”. Шесть драматических опытов “Романтики” моделируют такую судьбу героя и героини, которая сводится к триединству: Встреча - Любовь - Расставание.

Подобно автору “Маленьких трагедий”, Цветаева не слишком заботилась о воспроизведении исторического колорита эпохи. Франция, Италия, Германия в “Романтике” - одинаково условные поэтические места, в которых возможны возвышенные герои и возвышенная любовь, это средство поэмизации изображаемых событий. Заметив, что прочитала в те годы “миллионы французских мемуаров XVII и XVIII веков - значительных по эпохе, незначительных по личностям” [452, 363], Цветаева особо подчеркнула: “Только одного знатока своего дела мне бы не было нужно: - Поэта!” [452, 363]. Монологическая речь для автора “Романтики” - важнейшее средство лирической характеристики персонажей и героев характеристики их состояния, настроения. С цепочки монологов начинается “Каменный Ангел”. “Я не поклонник монологов” [455, III, 405] - говорит о себе Лозэн и ... произносит длинную речь. Огромный монолог Казановы, перебирающего любовные записки, открывает 3-е действие “Феникса”. В этом широком использовании монологической речи Цветаева также перекликается с создателем “Маленьких трагедий”.

Аналогии, выявляющие совпадение некоторых особенностей в произведениях “Романтики” и “Маленьких трагедиях”, не исключают и принципиального различия в этих драматических опытах. Не ставя перед собой задачу психологического и философского анализа “бездн души человеческой”, Цветаева не стремилась изобразить героев в минуты наивысшего напряжения страстей, в минуты решительных действий и поступков. В “Романтике” сюжетное триединство “Встреча - Любовь - Расставание” лишено внутреннего драматизма. Возможные противоречия в судьбе и душе героев только намечены самим стихом, отдельными репликами (Дама в “Метели”: “Я замужем - и я верна”, “Я замужем - но я несчастна” [445, III, 368; 369]) или не связаны впрямую с главной художественной идеей, основными мотивами произведения (рассказ Казановы в “Фениксе” о своем драматичном появлении на свет). Любовь в “Романтике” не страсть, которая оказывается сильнее человеческого “я” (к этому Цветаева подойдет в своих мифологических трагедиях “Ариадна” и “Федра”), а вольная странница, мечта. В появлении героя и героини есть элемент случайности, стихийности. Со взрывом метели возникает на пороге харчевни Господин (“Метель”), в такую же новогоднюю вьюгу приходит к Казанове Франциска (“Феникс”), непредсказуемо появление в камере Лозэна дочки привратника - Розанэтты, маркиза де Помпадур “влетает шелковым розовым вихрем” [445, III, 376] (“Фортуна”), на вопрос Венеры: “Кто это - ветер?” [422] Амур, впрыгивая в окно, отвечает: “Нет, Ваш ветреный сын!” [422] (“Каменный Ангел”); в полной темноте, как сон, является Анри-Генриэтта (“Приключение”); первый выход Казановы отмечен ремаркой: “В дверях, залитое пурпуром заката, видение старика” [5]2]. Так же внезапно герои исчезают, отправляясь вслед за своей мечтой. Их любовь не зависит от тех обстоятельств, в которых они оказываются. Утверждая возвышенность чувства главных героев, Цветаева помещает их в намеренно приземленную, бытовую обстановку. Поэтому обрисовка второстепенных лиц более точна и конкретна, речевая характеристика подчеркнута типична (Торговец, Охотник, Трактирщик в “Метели”, Мими в “Приключении”, посудомойки в “Фениксе”). Цветаева стремится к предельной достоверности персонажей, указывает на это ремарками: Трактирщик, Торговец, Охотник - “каждый - олицетворение своего рода занятий” [445, III, 358] (“Метель”); горбун - “как все горбуны” [458] (“Приключение”); вдова, служанка, богатая невеста, веселая девица - “настоящие, как Бог велел” 415] (“Каменный Ангел”). Первая сцена цветаевской “Метели” сопоставима с первым видением в “Незнакомке” Блока: трактир, привычные для данного места персонажи - и среди них и их бытовых разговоров возникают герои, говорящие совсем по-другому и о другом. Но у Блока эта дисгармония главных и второстепенных лиц, высокого романтического начала и грубой реальности создает условие для драматического столкновения. Для Цветаевой персонажи - лишь фон, на котором более яркой становится основная лирическая линия. Противопоставление главных героев и второстепенных намечено в “Червонном Валете” и более подробно разработано в “Фениксе” (2-я картина), однако и в этих произведениях

оно не стягивает атмосферу козней, заговоров, насмешек и высокие чувства героев в единый узел, развязывающийся лишь в конце.

Не сразу, не с первых строк и даже не с первых сцен реализуется в “Романтике” главная сюжетная линия, Цветаева как бы готовит читателя (зрителя) к восприятию особенных чувств, особенных слов, поддерживает в нем “способность дорисовывать и грезить” [400,140]. В “Метели” половину текста занимает разговор Трактирщика, Торговца, Охотника и Старухи, лишь репликами последней ассоциативно связанный с дальнейшим содержанием. В “Каменном Ангеле” для ввода потребовалась целая картина: к Ангелу друг за другом обращаются вдова, служанка, богатая невеста, монашка, веселая девица, торговка яблоками - впоследствии эти персонажи исчезают. Главный герой (героиня) не объявляются в первых сценах или только присутствуют, не участвуя, не вступая в разговор (исключение составляет лишь пятое произведение цикла - “Приключение”): Червонный Валет безмолвен (“Червонный Валет”), Господин (“Метель”), Лозэн (“Фортуна”) и Казанова (“Феникс”) отсутствуют в первых картинах, Ангел (“Каменный Ангел”) “оживает” лишь в четвертой. В “Фениксе” в качестве ввода использованы практически два первых действия, ибо обнаруживающееся неприятие Казановы дворней, заговор Видероля и Дворецкого оборачиваются в конце концов лишь объяснением последнего поступка героя (ухода из замка Дукс), суэта по поводу Казановы только оттеняет царственность и грациозность последнего, исключительность его манер, причуд и чувств. А встреча, объяснение в любви и разминовение героев (Казановы и Франциски), то есть главные содержательные моменты, представлены в 3-й картине.

К изображению главных героев Цветаева подходила “изнутри”, в категориях собственного “я” делала их символами, знаками души. В выборе ею лирической грубой реальности создает условие для драматического столкновения. Для Цветаевой персонажи - лишь фон, на котором более яркой становится основная лирическая линия. Противопоставление главных героев и второстепенных намечено в “Червонном Валете” и более подробно разработано в “Фениксе” (2-я картина), однако и в этих произведениях оно не стягивает атмосферу козней, заговоров, насмешек и высокие чувства героев в единый узел, развязывающийся лишь в конце.

Не сразу, не с первых строк и даже не с первых сцен реализуется в “Романтике” главная сюжетная линия, Цветаева как бы готовит читателя (зрителя) к восприятию особенных чувств, особенных слов, поддерживает в нем “способность дорисовывать и грезить” [400,140]. В “Метели” половину текста занимает разговор Трактирщика, Торговца, Охотника и Старухи, лишь репликами последней ассоциативно связанный с дальнейшим содержанием. В “Каменном Ангеле” для ввода потребовалась целая картина: к Ангелу друг за другом обращаются вдова, служанка, богатая невеста, монашка, веселая девица, торговка яблоками - впоследствии эти персонажи исчезают. Главный герой (героиня) не объявляются в первых сценах или только присутствуют, не участвуя,

не вступая в разговор (исключение составляет лишь пятое произведение цикла - “Приключение”): Червонный Валет безмолвен (“Червонный Валет”), Господин (“Метель”), Лозэн (“Фортуна”) и Казанова (“Феникс”) отсутствуют в первых картинах, Ангел (“Каменный Ангел”) “оживает” лишь в четвертой. В “Фениксе” в качестве ввода использованы практически два первых действия, ибо обнаруживающееся неприятие Казановы дворней, заговор Видероля и Дворецкого оборачиваются в конце концов лишь объяснением последнего поступка героя (ухода из замка Дукс), суэта по поводу Казановы только оттеняет царственность и грациозность последнего, исключительность его манер, причуд и чувств. А встреча, объяснение в любви и разминование героев (Казановы и Франциски), то есть главные содержательные моменты, представлены в 3-й картине.

К изображению главных героев Цветаева подходила “изнутри”, в категориях собственного “я” делала их символами, знаками души. В выборе ею лирической доминанты образа сказалось и восприятие ролей, сыгранных Юрием Завадским, Алексеем Стаховичем, Софьей Голлидэй. Строки из цикла “Комедиант”, обращенного к Ю.Завадскому, звучат в “Фортуне” - обращаясь к Лозэну, Мария-Антуанэтта произносит: “Вы столь забывчивы, сколь незабвенны” [445, III, 401]. У Святого Антония, которого играл Завадский в пьесе Метерлинка (“Чудо Святого Антония”), было мало реплик, он почти не двигался по сцене - так же немногословен и статичен Каменный Ангел у Цветаевой. Духовный облик актера и образ, который создается на сцене, не разделяются автором “Романтики”. Увидев А.А.Стаховича в пьесе “Зеленое кольцо” З.Гиппиус, записывая свое впечатление, Цветаева замечает:

“Ясно, как зеркало, что играет себя” [445, IV, 504]. И С. Голлидэй в моноспектакле по “Белым ночам” Достоевского рассказывает про “свою жизнь, свою бабушку, свое детство, свою “глупость”... Свои белые ночи” [445, IV, 302].

В “Романтике” произошло соединение историко-мемуарной основы (Казанова, Лозэн), книжных впечатлений (Дон Жуан, Донна Анна, Сирано де Бержерак, образы немецкой легенды XVI в.) и увлеченности автора духовным обликом актеров и актрис Е.Б.Вахтангова. Цветаева как будто следовала логике этого режиссера, требовавшего от исполнителя сохранять свой голос и свои интонации. Надевая в “Романтике” маски Дамы, Розанэтты, Франциски, Авроры и даже Казановы, становясь поэтом-актрисой, она играла себя. Отсюда: “Дама в плаще - моя душа, ее никто не может играть” [445, IV, 298].

В герое “Фортуны” для Цветаевой важно его особое лирическое качество: Лозэн - объект любви, “обаяние слабости”. Все остальные характеристики: политик, дипломат, главнокомандующий республиканской армией, деятельный и темпераментный герцог - практически остаются за рамками произведения. Вне любви бессмысленен и Казанова (“Приключение”, “Феникс”), кроме того, он - символ ушедших времен. И хотя в “Фениксе” герой рассказывает о себе, а некоторые подробности его облика передаются через перепалку с Видеродем, через чтение стихов (первые два действия) - все это оказывается не связано с

Казановой третьего действия, встречающимся со своей последней любовью. В результате, герой и героиня “Романтики”: Лозэн и Розанэтта, Казанова и Франциска, а также Червонный Валет и Червонная Дама, Господин и Дама - воплощают не “то горнило падений и противоречий, сквозь которые душа современного человека идет к своему обновлению” [47, IV, 435], а индивидуально-авторское представление об идеальной, не связанной ни с какими земными, житейскими, историческими условиями, любви. Трагические диссонансы, определяющие настроение “Лебединого стана” и “Верст” Цветаевой, не проникают в “Романтику”. Соблюдаются разные правила: летописцу белого похода не пристало “вздыхать над действием комедийным” [445, I, 452], автор “Комедианта” и “Романтики”, напротив, играет, упражняется в старинном искусстве скрывать себя. Отвлеченность, романтическая условность лишили монолог Лозэна (“Фортуна”) того шокирующего воздействия, на которое рассчитывала Цветаева, читая речь героя в присутствии А.В.Луначарского и намеренно выделяя строки:

Да, господа аристократы, все
Простить могли бы вам друзья народа, -
Но ваших рук они вам не простят! (Вскипая)
И я Лозэн, рукой белей чем снег,
Я поднимал за чернь бокал заздравный!
И я Лозэн, вещал, что полноправны
Под солнцем - дворянин и дровосек! [445, III, 405].

Поэт не пользуется тем приемом постоянного контраста, который в лирических драмах Блока способствует борьбе масочного и жизненного начал, утверждению театральности и уничтожению ее (выходы Автора на сцену), построению драматического диалога. В разговоре главных героев “Романтики” не происходит выявления противоположных позиций, участники диалога взаимозаменяют друг друга, их реплики складываются в единое целое, первоначальное различие интонаций исчезает. Так, в “Метели” Господин подхватывает рассказ Дамы, говорит за нее:

Дама (с нарастающим жаром)
Сегодня утром, распахнув окно,
Где гневным ангелом металась вьюга...
Вы будете смеяться, - все равно!
Я поняла - что не люблю супруга!
Мне захотелось в путь - туда - в метель...
Господин (как рассказывают сказку)
И вот графиня, отослав в постель
Докучную служанку, - лоб горячий
К прохладным орденам прижав в последний раз...
В атласных туфельках - как тень - смеясь
и плача... [445, III, 369, 370].

Стихотворный ритмический рисунок реплик становится одинаковым. В

тон друг другу говорят Казанова и Генриэтта, Лозэн и Розанэтта, Казанова и Франциска. Блок в “Балаганчике”, напротив, разбивает первое четверостишие на семь коротких реплик, распределяя их по разным персонажам-мистикам и разрушая лирическую целостность для усиления драматического начала. У Цветаевой диалог “перерастает” в монолог, произносимый двумя, звучащими в унисон, голосами.

Действие драматических произведений “Романтики” представлено не в “переживаниях отдельной души, страстях, неудачах, падениях” [47, IV, 434] и не в контрастном воплощении чувств героев, а в изменении мотива: мотив встречи - мотив узнавания - мотив любви - мотив разлуки - мотив одиночества - мотив забвения и памяти. При этом стремительность и напряжение в разворачивании сюжетной линии отсутствуют, что накладывает свой отпечаток на композицию. Как замечает М. Гаспаров, произведения “Романтики” “статичны, это вереница моментов, каждый из которых порознь раскрывается в монологе, диалоге, или песне” [92, 310]. Достаточно свободно определяются у Цветаевой временные границы происходящих на сцене событий: часы, год, вся жизнь от рождения до смерти. По объему каждое и произведений “Романтики” не претендует на продолжительный спектакль, а деления на картины, действия, явления - очень условно и отражает фрагментарность лирических стихов, рисующих отдельные мизансцены. Поэтому возможным в 1922 стало издание 3-й картины “Феникса” в качестве самостоятельного произведения (Театр им. Е.Вахтангова в 1985 г., напротив, объединил два произведения Цветаевой! “Приключение” и “Феникс” в спектакле “Три возраста Казановы” (драматическая сцена в стихах). По своим сюжетным, композиционным особенностям связанные с театральными настроениями Таирова и Вахтангова произведения “Романтики” оказались на перекрестке таких жанровых форм, как лирическая драма и драматическая поэма.

Оба определения использованы П. Антокольским в статье “Театр Марины Цветаевой” [11]. Называя все шесть произведений Цветаевой пьесами, автор в то же время говорит о “Метели” как о лирическом стихотворении, расколотом на диалог, о “Фортуне” - как о короткой трагедии, о “Каменном Ангеле” - как о таком драматическом опыте, который мог бы “послужить оперным либретто” [11, 15]. Вл. Орлов полагает, что точнее будет назвать эти произведения “драматическими поэмами в авантюрно-куртуазном духе” [298, 282].

Сама Цветаева, отвернувшись от театра, провозгласила свое несогласие и со словом “пьесы”, назвав “Метель” драматическими сценами, а “Приключение” и “Феникс” - драматическими поэмами (в письме к Р.-М. Рильке от 12.05.26.). Признаками синтеза лирического и драматического начала в “Романтике” являются: разведение единого авторского голоса на множество голосов; наличие двух главных лирических героев, оттеняемых фоновыми персонажами; разделение текста на внутренние самостоятельные сцены, картины; особый характер драматического движения, которое трансформируется в изменение мотива; выразительные, претендующие на

исполнение ремарки. Главным жанрообразующим признаком становится стихотворный тип речи. Законы драматургии оказываются в “Романтике” законами второго уровня, на первом - законы поэтические, по которым главное: воплотить не действие, а состояние, создать не зрительный образ, жесты, движения, а звуковую пластику стиха, смену ритма, интонации. М.Разумовская замечает: “Цветаева черпает свои импульсы скорее в звуках, в тонах, не через зримое; игра на сцене, зрелище остаются ей чужды” [342, 120]. Данное обстоятельство приводит к возникновению в “Романтике” “театра слова” [125, 142], тогда как в лирической драме стихотворный ритм, служа средством усиления лирической окраски, не отменяет “театра действия” [125, 142]. В результате, драматическая поэма оказывается более независимой от театральных воплощений и в большей степени, чем лирическая драма, предполагает читателя, а не зрителя. Возможно, что осознание Цветаевой именно этого качества своих произведений повлекло за собой резкие слова антитеатрального манифеста: “Не чту Театра, не тянусь к Театру и не считаюсь с Театром. Театр (видеть глазами) мне всегда казался подспорьем для нищих духом, обеспечением для хитрецов породы Фомы Неверного, верящих лишь в то, что видят, еще - больше: в то, что осязают. - Некой азбукой для слепых. А сущность Поэта - верить на слово!” [452, 360].

Шесть произведений “Романтики” по своей жанровой специфике обозначили отказ от драмы в ее стремлении к лирике и признание возможности соединения лирических и драматических элементов в структуре драматической поэмы.

2. Поэма-драма (“Поэма Конца”)

*“С каким волнением ее читаешь!
Точно в трагедии играешь.
Каждый вздох, каждый нюанс подсказан “
Б. Пастернак о “Поэме Конца”.*

1923 - 1927 гг. в творчестве М. Цветаевой - этап осознания и утверждения трагизма человеческого бытия. Основная в цветаевской поэзии тема любви связывается с темой судьбы, рокового расхождения, разминовения, - и шире: с темой смерти, неизбежной гибели всего, в чем жизненное начало проявляется с наибольшей силой. В поисках сюжетов и образов, способствующих художественному воплощению этой идеи, поэт обращается к греческой мифологии. Второе полугодие 1923 г. проходит под знаком мифа о Тезее и Ариадне: Цветаева пишет первую и начинает вторую картины лирической трагедии (“Ариадна”), затем отвлекается от нее ради двух поэм (“Поэма Горы” и “Поэма Конца”), В последней, однако, тесно переплетены интерпретация мифа о Тезее и Ариадне, о любви земной и небесной, одаривающей человека бессмертием, и глубоко индивидуальные переживания по поводу частной

жизненной ситуации (разрыв с К.Б.Родзиевичем). Личная драма в этом произведении обнажается так же, как драма античных героев.

Появление “Поэмы Конца” в печати (альманах “Ковчег”, Прага, 1926 г., № 1) вызвало как положительные, так и отрицательные отзывы. Во всех этих довольно многочисленных (М.Горького, М.Слонима, Д.Святополк-Мирского, Ю.Айхенвальда и др.) оценках и откликах говорилось о ритмическом и языковом новаторстве, о сложной поэтической форме произведения, о силе воздействия на читателя, о психологизме. Газета “Дни” (Париж, 20 декабря 1925 г.) взяла на себя смелость сделать следующий вывод: “поэма Цветаевой будет причислена к одним из лучших русских произведений” [445. III, 770]. Время подтвердило этот вывод. В мемуарно-библиографических [223, 342, 464] и литературоведческих [17, 347, 469, 472] работах о Цветаевой выявляются те особенности произведения, благодаря которым оно воспринимается как “величайшая психологическая поэма” [179, 212]. В каждой работе звучит мысль о сильном драматическом начале в “Поэме Конца”, однако, собственно жанровое своеобразие этого произведения еще не стало предметом пристального внимания.

Исключением является исследование Е.К.Соболевской “Мифопоэтика “Поэмы Горы” и “Поэмы Конца” М.Цветаевой как основа музыкальной архитектоники цикла” [207, 3, 131-139]. Но поскольку “Поэма Конца” рассматривается здесь в составе цикла, состоящего из двух произведений, некоторые ее жанровые признаки уходят из поля зрения исследовательницы. Как уже отмечалось, “Поэма Горы” и “Поэма Конца” - родственные друг другу произведения по времени написания и по содержательным моментам, определенным в них одной и той же жизненной ситуацией. Но темы и мотивы “Поэмы Горы” не просто повторяются в “Поэме Конца”, а воплощаются в другом ракурсе. Выявляя новые значения образов, новые смыслы, Цветаева прибегает к иному сюжетно-композиционному оформлению, которое и обуславливает отличие второй разновидности жанра (“Поэма Конца”) от первой (“Поэма Горы”). “Теперь - Поэму Расставания (Другую)” [437, 768] - такова запись, сделанная в дневнике после окончания работы над “Поэмой Горы”. По замечанию Н.Шлемовой: “Путь от “Поэмы Горы” к “Поэме Конца” - это путь от романтизма к драматическому реализму...” [472, 116]. Не соглашаясь полностью с таким определением характера движения, согласимся в данном случае со словом “путь”. Творчество Цветаевой опиралось на закон преемственности (тем. образов, мотивов) и одновременного отторжения достигнутого: структура каждого этапного произведения оспаривает структуру предыдущего; варьируя жанр, Цветаева вслед за поэмой-циклом создает поэму-драму. В этом отношении важен и факт публикации в 1923-1924 гг. произведений из цикла “Романтика”. “Поэма Конца” оказывается в какой-то мере их тематическим продолжением. Эпиграфом к поэме вполне могли бы стать слова Господина из “Метели”:

Это не сон и не грех,

Это - последняя встреча. [445, III, 371]

Главные герои вновь он и она, их свидание и расставание образуют сюжетную линию. Принцип двухголосия, способствующий драматическому оформлению отдельных сцен, явлений, картин в “Романтике”, действует и в “Поэме Конца”. Однако в целом последнее произведение является художественным отрицанием того мира отвлеченно-книжной романтики, в который была погружена Цветаева в 1918-1919 гг. От лицедейства, намеренного усиления театральности в “Поэме Конца” не остается и следа. Условное драматическое действие (изменение мотива) уже не привлекает поэта. В структуре художественного произведения используются все возможности для создания столкновения и противоборства чувств, для воплощения подлинного напряжения человеческой страсти и боли, любви-страдания, драмы души.

Б. Пастернак писал Цветаевой о “захватывающей драматической силе” [343, 50] “Поэмы Конца”, о “бездне ранящей лирики” [343, 52], о том, что чтение этого произведения равносильно игре в трагедии. При всей эмоциональной поспешности, эпистолярной свободе (все характеристики даны в письмах к Цветаевой), оценки, сделанные Пастернаком, указывают на жанровое своеобразие “Поэмы Конца”. В отличие от “Поэмы Горы” работа над новым произведением складывалась нелегко (140 страниц рукописи) и заняла больше четырех месяцев (с 1-го февраля по 9 июня 1924 г.). В первоначальных черновых набросках обозначилась следующая фабула: “1) - Встреча у фонаря. 2) - Кафе. Окно в пустоту. 3) - Путь набережной... Мост (в бесконечность). 4) - Последние улицы... 5) - Другой фонарь. 6) - Гора (изгородь). 7) - Последний жест” [437, 768]. Содержание поэмы в целом соответствует этой записи, хотя изменилось количество главок (в итоге их стало 14), а детальный план оброс множеством подробностей. В сюжете “Поэмы Конца” выделяются три основных звена: встреча героев; их разговор в кафе, приводящий к решению о разрыве; последний путь по городу. Внутри главок обнаруживаются и фрагменты-описания, и фрагменты-монологи, и фрагменты-диалоги. Связанные друг с другом сюжетной последовательностью событий и общим драматическим движением эти фрагменты создают отдельные мизансцены. Сохранившиеся варианты некоторых частей демонстрируют особый характер предварительной черновой работы: Цветаева пишет не просто планы, а планы-сценарии. Пример: “Набережная: - Молчание. Рука. - Можно последний раз? Крепко пожимает руку... Фабричные здания, пустынный рынок, дождь - “Наша улица! - Уже не наша”. Поворот горы. (Здесь - перелом)”. [437, 76X]. Строфы первой главки по принципу вводных ремарок фиксируют время, место и обстоятельства происходящего:

В небе, ржавее жести,
Перст столба.
Встал на означенном месте,
Как судьба.
< ... >

Небо дурных предвестий:

Ржавь и жесть.

Ждал на обычном месте.

Время: шесть.

< ... >

Мчащийся простолюдин

Локтем - в бок.

Преувеличенно - нуден

Взвыл гудок. [445. III, 31].

Эта же 1-я главка обнаруживает особенности в оформлении диалога: он расслаивается на внешний обмен репликами и внутреннюю, не произносимую вслух речь героини (“Мысленно: милый, милый” [445. III, 32]). Такая речь, адресуемая то герою, то третьему лицу (читателю), то обретающая характер безответного монолога, и есть проявление сложной диалектики лирического переживания, составляющего, по мысли Пастернака, главное единство произведения [см. 343. 145].

Драматическое действие в поэме обусловлено образом героя, который на самых различных уровнях своего воплощения противоположен образу героини. Например, на уровне сценического представления. В произведении указаны и детали внешнего облика героя (“преувеличенно-плавен Шляпы взлет” [445, III, 31]); и движения (“преувеличенно-низок был поклон” [31], “Барабанный бой перстов” [35]); и характер поведения (“Орлом озирая местность” [35]); и мимика (“Рта раковинная щель Бледна. Не усмешка - опись” [35]). Внутренних монологов героя нет, тогда как его реплики, вопросы, жесты, являются источником конфликта, импульсом тех изменений, которые происходят в состоянии лирической героини. Именно с произнесенной героем фразы: “Домой!” - начинает вибрировать стихотворный ритм, а эмоциональный взрыв, вызванный этим словом, намечает расхождение: он рвется к дому, она - из дома, в ночь, ввысь. Герои оказываются в разных плоскостях: бытовой и бытийной, потому что дом для героини не здание, не символ благополучия, семейного уюта. “Дом в сердце моем” [35], - говорит она. Через год Цветаева повторит это в письме к Б.Пастернаку: “Душу свою я сделала своим домом, но никогда дом - душой. < ... > Душа в доме, - душа - дома, для меня немислимость...” [44, VI, 243].

Со 2-й главки более ощутимым становится мотив последнего свидания, мотив утраты. Повторяющийся вопрос: “Мы мужественны будем?” (3, 4 гл.) предваряет кульминационный диалог-поединок, увеличивающий пропасть между собеседниками (5, 6 гл.) и приближающий к развязке. Решающий разговор происходит в кафе, обстановка которого контрастна по отношению к теме любви, вот почему в первый момент герои объединяются в отрицательном восприятии окружающей их действительности. Героиня: “Вполоборота: это вот - Наш дом? - Не я хозяйкою!” [34]. Герой: “Помилуйте, это- дом?” [35]

4-я главка представляет собой декорационную часть, подсказывающую

образы массовки:

Холостяки семейные
В перстнях, юнцы маститые...

< ... >

Один - над книжкой чековой,
Другой - над ручкой лайковой,
А тот - над ножкой лаковой
Работает тишком.

< ... >

Тройными подбородками
Тряся, тельцы - телятину
Жуют. [34]

Текст-описание не просто создает фон, на котором отчетливой станет основная лирическая линия (так было в цикле “Романтика”), а сюжетно подготавливает, мотивирует решающие слова героини. Персонажи кафе, их обезличенность, подчеркнутая употреблением таких глагольных форм, как “надышано”, “накурено”, “наказано”, “нашучено”, “насмеяно”, “насчитано”, - это результат полного обесценивания чувства, результат победы обыденного, приземленного сознания. Герой, предлагающий уехать, пытается приспособить любовь к условиям, диктуемым бытом, жизнью, то есть делает уступку обыденному сознанию. Для героини этот путь немислим, компромисс любви и быта невозможен, поэтому ей легче и проще умереть, чем заменить небесную страсть беседой через столик, обычной житейской связью или семьи тихими милостями. В вопросе героини:

Вы думаете, любовь -
Беседовать через столик?
Часочек - и по домам?
Как те господа и дамы? [445, 335]

- звучит то же негодование, то же презрение к мелочности, фальши, омещаниванию чувств, что и в вопросе лирического героя Маяковского:

- Так что же?!
Любовь заменяете чаем?

Любовь заменяете штопкой носков? [264, IV, 158]

Поэма “Про это” Маяковского и “Поэма Конца” Цветаевой, построенные на столкновении громады-любви и “жизни как она есть”,—родственные друг другу художественные явления. Приведенный пример соответствия в содержании - лишь одно из подтверждений близости этих произведений по теме, способам ее развития, композиционным особенностям и жанровым характеристикам. В 5-й главке цветаевской поэмы герой - более активный участник диалога, именно он направляет разговор в необходимое русло. Ответные реплики героини не всегда произносятся вслух, ее несогласие внешне выражается не сразу. Произнося: “Я вас понимаю, Вывод?” [445, III, 35], она

как бы уступает герою право решать их судьбу. Тем неожиданнее концовка 5-й главки:

Смерть - и никаких устройств!

- Жизнь! - Как полководец римский

Орлом озирая войск

Остаток.

- Тогда простимся. [445, III, 36]

Последние слова обескураживают героя (“Я этого не хотел. Не этого” [445, III, 36]), он недоумевает и пытается объяснить. Причина прозвучавшего “простимся” для него загадочна. Героиня, напротив, осознает свое решение как единственно возможный выход из ситуации. Она отваживается на поступок, подобный поступку Тезея, который уступил Ариадну богу Дионису, желая подарить любимой вечную жизнь. По мысли Цветаевой, он отказался от любви во имя любви. Героиня “Поэмы Конца” также отстраняется от героя, прощается с ним, теряет его ради того, чтобы сохранить высоту и величие своего чувства к нему. Эта линия разминовения любви (герой) с любовью (героиня) и определила драматический пафос произведения остроту, напряженность лирического переживания.

Разрыв отношений приводит к такому отчаянию и страданию, которые воспринимаются лирическим “я” как самоубийство души и тела. Отдаляясь друг о’ друга (“Чурающимися соседями бредем” [445, III, 39]), герои одновременно объединяются в горе, в оплакивании любви. То истинное понимание, которое отсутствовало между ними в первых семи главках, в последующих обнаруживается себя в диалоге (подхватывание, продолжение реплик), в совпадении ощущений (“Совместный и сплоченный Вздрог.”[445, III, 43]. “Мы”, разрушенное в начале поэмы, возникает в 10-й, 12-й главках и утверждается в 13-й (“Одинакового моря рыбы!” [445, III, 49]). Но в целом переход героев через мост (8-я главка) оказывается переходом от внешнего сценического действия (диалоги, декорация, массовка) к монодраме. Реплики все больше растворяются в монологическом повествовании, “я” героини и “я” автора окончательно сливаются, а герой уходит на второй план, передает свою роль. Как замечает О. Ревзина, “Когда героиня воспроизводит на мосту картину разрыва “изнутри”, она, оказываясь на месте героя, повторяет по существу схему его поведения” [347, 73]. Подтверждение тому - почти дословное совпадение реплик. Герой в 6-й главке произносит:

- Может, бред? Ослышался”? < ... >

- Внятно:слог

За слогом, итак - простимся,

Сказали вы? [445, III, 36]

Героиня - в 8-й:

Скажи, что сон!

Что ночь, а за ночью - утро... < ... > [445, III, 41]

Скажи, что бред! [445, III, 42]

Мост в “Поэме Конца” - знак ухода от реальности, от действительного существования, знак символической гибели. Сознание героини раздваивается: она ощущает себя мертвой в жизни и живой в царстве теней. Образ моста во многом обусловлен темой Блока, зашифрованной, “спрятанной” в “Поэме Конца”: в деталях городского пейзажа (фонарь, ночь, улица), в перефразированной цитате (“Окно под самой крышею. -”Не от одной зари Горящее?” [445, III, 32-33]), в полиметрическом характере частей, количество которых в первых вариантах было определено числом 12. Незадолго до начала работы над произведением Цветаева писала А.В. Бахраху: “... мой мост, темный, последний, над самой настоящей рекой! Это сейчас мое наваждение, я стою в церкви и думаю: мост, мост, кому - на берег, кому - на тот берег, кому - идти, кому - вниз головой лететь! После смерти Блока я все встречала его на всех московских ночных мостах, я знала, что он здесь бродит и -м.б. - ждет < ... >. И теперь этот мост опять колдует, без Блока под фонарем, без никого, от всех!” [445, VI, 606]. Переходя через мост, цветаевская героиня обретает силы выразить свое страдание в полный голос. Ее слова, объяснения сбивчивы, как монологи отчаявшегося человека. Она то упрекает героя, считая его истинным виновником разрыва;

Безбожно! Бесчеловечно!

Бросать, как вещь,

Меня <...> [445, III, 41]

То просит у него прощения за свою решительность. Картина казни, возникающая в ее воображении, сменяется картиной былых встреч, былого счастья. Героиня ужасается происходящему: “Что мы делаем?” [445, III, 44] и в то же время заявляет: “О, не проигрывает, кто рвет!” [445, III, 46]. Анализируя каждое слово, каждый жест умирающей любви, автор фиксирует любые изменения в переживаниях героини, и каждое ее “отклонение” от самой себя закрепляется в ритмико-фонетическом строе поэмы. Если герой Маяковского (“Про это”) зрительно перевоплощается: он узнает себя в медведе, человеке из-за 7-ми лет, юноше-комсомольце; то преобразование цветаевской героини отмечено срывами и взрывами ее интонаций, переходами от одного стихотворного размера к другому, их чередованиями внутри отдельных главок*.

Драматизм переживаний обусловлен тем, что они не просто следуют друг за другом, их движение определяется законами борьбы, взаимного отрицания. Основное противоречие заключается в том, что, решившись на разрыв отношений, героиня не может расстаться с героем, завершить последнее свидание. В главках 8-й и 11-й повторяется вопрос: “Здесь?” и повторяется просьба - о продолжении пути. Для героини это путь на вершину страдания, где жизнь осознается как место “где жить нельзя”. Система оппозиций: душа - тело, смерть - жизнь, верх - низ - усиливает впечатление конфликтности события и переживания и дополняется в поэме противоположными пространственными характеристиками образов-декораций: вертикальными (фонарный столб, дождь, гора), горизонтальными (набережная, река, мост). Передвижение действующих

лиц имеет свои особенности: герои идут то порознь, то вместе, останавливаются, поднимаются, спускаются. Эти изменения связаны с очередными ступеньками в развитии двух основных тем, которые не параллельны, а, скорее, переплетены в “Поэме Конца” - темы любви и темы смерти. Играя роль фатума (“Встал на означенном месте, Как судьба” [445, III, 31]) герой с первых же строк поэмы выступает как символ любви и как символ смерти (“ - Смерть не ждет” [445, III, 31]). В последних строках он сам жертва роковой неизбежности, его уход равнозначен уходу в небытие:

** Метр и ритм “Поэмы Конца” подробно анализируются в статье В.В.Иванова [163]*

И в полые волны
Мглы сгорблен и равн -
Бесследно, безмолвно -
Как тонет корабль. [445, III, 50].

Благодаря одновременному развитию двух антиномичных тем, комплексу самых различных средств художественной выразительности, в поэме созданы все условия для реализации драматического действия. Конфликтное начало определяет построение диалога, систему образов, характер монологизированного лирического повествования, изображение внешнего мира и мира индивидуальных человеческих чувств. Драматическое движение обнаруживается на двух уровнях художественной структуры. На первом уровне оно обусловлено противоположностью героя и героини, “разноприродностью” из любви. В замысле Цветаева так определила эту линию: “Он просит дома, а она может дать только душу” [437, 767]. Драматическое движение второго уровня (“подводное течение”) заключается в борьбе чувств, противоречивости лирических переживаний. В целом это движение воспринимается как психологическая характеристика героини, как монодрама. Последняя жанровая особенность данного произведения стала причиной усиления лирических свойств в трагедии “Ариадна”, которая была написана после завершения “Поэмы Конца”. В драматических произведениях на мифологические сюжеты (2-я часть дуологии “Федра”) Цветаева далеко отошла от античных трактовок, сделав акценты на моментах психологического конфликта. Необходимо отметить, что в России цветаевскую “Поэму Конца” восприняли как произведение родственное, близкое тому типу русской поэмы 20-х годов, в котором драматическое напряжение лирического сюжета являлось неременной жанровой чертой. Пастернак говорил о “Поэме Конца”: “Тут кое-что от меня” [343, 58] и сообщал Цветаевой о том, что ее произведение понравилось С.Кирсанову, Н.Асееву и что, по мнению последнего, такую поэму мог бы написать Маяковский [см. 343, 180].

В контексте творчества самой Цветаевой “Поэма Конца” является некоторым исключением: сюжет не опирается на заимствованную фабулу, в его основу положены личные события. В то же время по характеру взаимодействия лирических и драматических элементов, по остроте конфликта

и особенности его композиционного оформления “Поэма Конца” - “репетиция” написанного через год “Крысолова”.

3. Поэма-либретто (“Крысолов”)

“... абсолютное, безраздельное господство ритма. Оно естественно вызвано характером сюжета. Предельно воплощенное в двух драматических главах, где творятся и показываются его чудеса. оно распространяется в на другие главы < ... > и вызывает к существованию мысли, образы. повороты и переплетения темы”. Б. Пастернак о “Крысолове”.

Отмечаемый многими исследователями музыкальный характер поэзии Цветаевой - следствие синтезирующих процессов в художественном творчестве начала 20 века. В той или иной мере каждый поэт или писатель был устремлен к такому абсолютному искусству, которое перешагивало границы своих видов, специфических родов и жанров.

В литературе можно выделить различные уровни проявления и осмысления музыкального начала. Для А. Белого вполне очевидным был факт взаимного тяготения оперы и драмы. Сам поэт уподоблял себя “композитору, ищущему текст для превращения музыкальной темы в литературно-сюжетную” [40, 13]. В созданных им “симфониях” главную жанрообразующую роль играют музыкальный ритм, музыкальная фраза. В творчестве того же А. Белого, а также И. Анненского, М. Кузмина, И. Северянина обнаруживаются стихи-серенады, фортепьянные сонеты, романсы, прелюдии, ноктюрны. Используя перечисленные названия поэты указывали на то, что именно в звуковом облике слова и закрепляются мимолетные настроения, тончайшие чувства лирического “я”. Музыкальность характеризует не столько жанр, сколько стиль подобных произведений. Для В.Хлебникова же звук и мелодия, наряду со словом и живописным образом были тем необходимым материалом, из которого складывалась форма любого явления искусства - “творения”. А. Блок определял музыку как стихийные природные ритмы, без которых поэзия невозможна. Напевность, мелодия, ритм, по Блоку, - общая основа жизни и творчества, поэтому музыкальное - не только качество, но и предмет художественного произведения.

Музыка в начале 20 в. также осваивала методы других искусств, что приводило к появлению особых - смешанных жанров, нередко тяготеющих и к жанрам литературным: таковы поэмы в творчестве А.Н.Скрябина.

Одаренная от природы музыкальными способностями Цветаева не стала ни пианисткой, ни композитором, однако унаследованная ею от матери любовь к музыке не могла не обнаружить себя в поэтическом творчестве. Фонетический строй цветаевской поэзии таков, что она требует непременно наполнения голосом, произнесения вслух. А одолженные у музыки обозначения: “тональность, тембр, ритм, полифония” - по отношению к Цветаевой, как пишет

Я. Платек, “обретают почти прямой свой смысл” [314, 133]. Широкое использование звукописи, аллитераций и ассонансов способствовало усилению мелодической основы стиха. В цветаевских произведениях 10-х - начала 20-х годов можно найти моменты прямого подражания жанрам вокальной музыки: стилизация жестоких романсов в цикле “Стихи к Сонечке”. “Песенки из пьесы “Ученик”, песенные монологи в “Царь-Девушке”.

Музыкальные сценки в произведениях “Романтики” - важнейший элемент композиции и важнейшее средство лирической характеристики. “Я музыки хочу” [445, III, 482], - говорит Дама Души - Генриэтта (“Приключение”) и сама играет на виолончели. Поют главные герои “Червонного Валета”, нянюшка и Розанэтта (“Фортуна”), Аврора (“Каменный Ангел”), Девчонка (“Приключение”), колыбельная мелодия звучит в конце “Метели” и “Феникса”. Через 13 лет после создания “Романтики” Цветаева даст следующий комментарий подобных эпизодов в драматическом произведении: “Лирический поэт себя песней выдает, выдаст всегда, не сможет не заставить сказать своего любимца (или двойника) на своем, поэта, языке. < ... > Автор устал говорить за других и вот проговаривается - песней” [445, V, 349].

Цветаевские ритмы 20-х годов, полиметрические конструкции ее больших поэтических произведений - результат совершенствования и развития мелодических возможностей стиха. Это развитие у Цветаевой было обусловлено не экспериментом, при котором звук сознательно приравнивался к цветообозначению и словообозначению, как соответствующий им носитель смысла (творчество В.Хлебникова), а естественным изменением тем, мотивов, внутреннего содержания поэзии. Ритмическая вариация у Цветаевой - отражение интонационно-смысловой вариации. Акустический комплекс стиха несет на себе большую художественную нагрузку, чем зрительный, живописный образ, мир красок, цветов “заслоняется” миром голосов, звуков, интонаций. На это качество особое внимание обратил А. Белый в своем отзыве о сборнике Цветаевой “Разлука” (1922): “как в 5-й симфонии у Бетховена хориямбическими ударами бьется сердце, так здесь подымается хориямбический лейтмотив, ставший явственным мелодическим жестом, просящимся через различные ритмы. И забываешь все прочее: образы, пластику, ритм и лингвистику, чтобы пропеть как бы голосом поэтессы то именно, что почти в нотных знаках дала она нам. (Эти строчки читать невозможно: поются)” [40, 374]. Перу А. Белого принадлежит и следующий вывод: “Если Блок есть ритмист, если пластик по существу Гумилев, если звучник есть *Хлебников*, то *Марина Цветаева* - композиторша и певица” [40, 377].

Заключительные слова особенно справедливы в отношении “Крысолова”, созданного Цветаевой на основе соединения словесной стихии с музыкальной, по законам, как бы одновременно установленным поэтом и композитором. Поэмное по охвату действительности и способу изображения, это произведение обладает признаками музыкально-драматической формы.

Над “Крысоловом” Цветаева работала с марта по ноябрь 1925 г., однако

отдельные подступы к теме обнаруживаются и раньше. Например, в стихотворении 1918 г. (10-е из цикла “Комедиант”) лирическая героиня признается в том, что “на смех и на зло здравому смыслу” она полюбила “льстивую флейту” [445, I, 455]. В письме А.Г.Вишняку (1922 г.), вошедшем в эпистолярную новеллу “Флорентийские ночи”, Цветаева открыто сравнивает себя с Крысоловом [см. 449, II, 253]. Замысел произведения о легендарном музыканте возникает во время пребывания Цветаевой в чешском городке Моравская Тшебова (1923 г.), который воспринимается поэтом как “город, ждущий Крысолова - на свою голову”, “заслуживший его всем своим практическим, бездуховным бытием” [487, 191].

Используя старинную легенду, Цветаева внешне соблюдает суть и последовательность событий. В Гаммельн, где развелось немислимое количество крыс, приходит человек с дудочкой. Играя на своем инструменте, музыкант заманивает крыс в воду, они тонут. Но герой напрасно ждет обещанной награды: избавившиеся от крысиной напасти бюргеры не хотят быть щедрыми и благодарными. Разгневанный Крысолов собирает всех детей и навсегда уводит их из города. Сюжет этот использовался разными авторами (И.-В. Гете, Г. Гейне, Р.Броунинг, Ю.Вольф, К.Зимрок и др.), получая каждый раз новую, иногда неожиданную трактовку. Беря готовую сюжетную схему, Цветаева также вносит в нее свои дополнения и расставляет свои акценты. Поэма “Крысолов” состоит из шести глав: 1. Город Гаммельн (описание бюргерского образа жизни); 2. Сны (описание снов горожан); 3. Напасть (нашествие крыс, ужас бюргеров, постановление ратуши); 4. Увод (флейта заманивает крыс в воду); 5. В ратуше (ратсгерры обсуждают, как избавиться от музыканта, требующего обещанную награду); 6. Детский рай (флейта созывает детей и увлекает их в воду).

В отличие от легенды, в поэме уделяется большое внимание экспозиции (1, 2 гл.). Жизнь Гаммельна как будто застрахована от неожиданностей и беспорядков, быт устойчив и благополучен, даже в снах бюргерам не является ничего фантастического. Тем более внезапной и страшной выглядит крысиная напасть (3-я гл.).

Цветаева подробно разрабатывает те эпизоды, которые не имеют в легенде развернутого изложения: самые объемные в поэме главы 4-я и 5-я. Выделены ведущие голоса - Флейты-Флейтиста, из общего крысиного хора - голос Старой Крысы, из хора участников совещания в ратуше - голоса Бургомистра и Ратсгерра от Романтизма. В контексте уговоров Крысолова обозначен новый индивидуально-авторский мотив: флейта зовет и уводит крыс, спасая не столько город от них, сколько их от города - от обыденности, от превращения в мещан. Голоса крыс подтверждают, что эта опасность существует.

Изменяет автор поэмы и решение ратсгерров, собравшихся у бургомистра на совещание (5-я гл.): вместо дочери градоначальника, как было обещано, они предлагают музыканту футляр для флейты (в вариантах легенды - либо деньги, либо ничего). В результате, последний поступок Крысолова также мотивируется иначе: герой отказывается спрятать душу-музыку в футляр и мстит своим

искусством за полное отсутствие духовности, за полное презрение к тому, что противоречит здравому смыслу, нарушает будничную распорядок жизни. Детей Цветаевский Крысолов заманивает в ту же воду, что и крыс (по легенде, детей поглотила гора).

Благодаря интерпретации наиболее важных, узловых моментов сюжета, усиливается драматизм произведения, а изображение легендарных событий в поэме тесно связывается с авторской идеей непримиримости духовного и мещанско - потребительского отношений к жизни. Индивидуальная, личностная оценка каждого события представлена как в высказываниях повествователя, так и в репликах различных персонажей. Эти особенности обусловили подзаголовок произведения: “лирическая сатира”. Судя по первоначальным планам, Цветаева стремилась к созданию поэмы с меньшим количеством героев: Охотник - символ Поэзии, дочери бургомистра - символ Души, сам бургомистр - олицетворение быта, крысы - земные заботы. Месть Поэзии быту должна была заключаться в уходе Охотника и дочери I бургомистра в озеро, на дне которого Вечный град. Характеризуя структуру произведения, Цветаева указывала: “Лирика... лирические отступления” [437, 770] и уточняла особенности музыкального звучания (крысиный мотив, мотив Индии, мотив детского рая). Однако уже первая глава предопределила драматическое построение произведения и его эпический подтекст.

Автор, повествуя о “славном” городке, резко обозначает личное неприятие жизни однообразной, будничной и благополучной. Подобно тому, как в “Поэме Конца” героиня не произносимые вслух реплики обращала к читателю, здесь рассказчица отвлекается от описания ради колких замечаний, личных суждений и даже внетематических заявлений (о сыне, например). Ироническое, презрительное отношение к Гаммельну, кроме едких сравнений (“В городе Гаммельне - н и д у ш и. Ну уж тела за это!” [445, III, 52], подчеркивается перефразированными строчками из пьесы А.М.Горького “На дне” и популярной неаполитанской песенки:

Города Гаммельна гражданин, -

Это выходит гордо.

Не забывай, школяры: “Узреть

Гаммельн - и умереть!” [445, III, 52]

Предпринятая автором “маленькая диверсия в сторону пуговицы” убеждает в антигероизме и серости существования горожан, для которых самый маленький элемент одежды является знаком благонравия, символом налаженного и крепкого.

По ряду ассоциаций и ассоциативных образов (отсутствие пуговицы, отсутствие порядка - бунт - революция) Цветаева неожиданно затрагивает тему стремительной действительности - социальных столкновений. Этот момент и обусловил дальнейшую характеристику бюргеров и крыс. Изображая извне (1-я гл. город Гаммельн”) и изнутри (2-я гл. “Сны”) все проявления обыденного сознания, автор поэмы намечает ситуацию, основное противоречие которой

между здравым смыслом и романтическими устремлениями требует приемов драматургического воплощения. Как сказала Л.В.Кобзарева, “сатирическая ситуация по своей структуре всегда сценична. Она не может быть передана иначе, чем в драматизированной поэме. В противном случае смажется ее острота, пропадет то конфликтное зернышко, которое она всегда содержит” [196, 47].

С 3-й главы “Напасть” голос автора звучит уже поверх целого хора голосов, предоставляется базарным торговкам, бургерам, обсуждающим нашествие крыс. Появляются ремарки, указывающие на характер речи. В 4-й главе “Увод” четко обозначаются участники диалога-спора: Флейтист и крысы. Крысиная массовка двигает своего главного представителя - Старую Крысу. Образ этот важен Цветаевой как образ здравого смысла, не обольщающегося мечтой. Победа Флейты над Старой Крысой, не поддающейся сначала на зов музыки, утверждает силу, искусства. 5-я глава “В ратуше” содержит три диалогизированных момента, драматизм которых обусловлен: 1) социальным противопоставлением ратсгерров и крысолова, 2) социально-эстетическими противоречиями во мнениях советников и бургомистра о музыке, 3) философскими различиями в суждениях Ратсгерра от Романтизма и Крысолова. Последняя 6-я глава “Детский рай” снова раскрывает тему увода от жизни, закрепляя ведущую роль за Флейтистом, массовочную - за детьми.

Композиционная связь всех шести глав определяется не столько Последовательностью событий легенды, сколько параллелями и соответствиями в системе образов и музыкальных мотивов самой поэмы. Нашествие крыс на Гаммельн Цветаева изображает как бунт голодных, как месть бессильных и бесправных за проявленную к ним социальную несправедливость. Столкновение “голода голодных с “сытостью сытых” выстроено в поэме по аналогии с современным автор классовым конфликтом и обуславливает следующую трактовку образов: бургеры буржуи, обеспокоенные прежде всего сохранением своего имущества, состояние крысы - носители идеи равенства, большевики. Последнее слово не звучит, но явно читается в строках 4-й гл.: “В той стране, где шаги широки, Назывались мы...” [72] По свидетельству горожан, крысы прибыли из “краев каких-то русских” и “целый мир грозятся стрескать” [67]. Крысиный язык и крысиный устав носит черты воинствующей революционности: “Коль не бос - кровосос, Коль не бит - паразит” “Не потел - так не ешь...”; “Не потел - под расстрел”.

[68]. Флейтист, увлекающий крыс в поход, провозглашает: “...Сала и масла гарного! Да здравствует красная...” [75].

Социальный конфликт, размах сражения крыс с бургерами, тема революционного бунта - таковы признаки эпического содержания, ставшие наряду с повествовательным и описательным характером отдельных частей главным ориентиром при определении родовой доминанты в поэме “Крысолов” С.Карпинский [179] и Т.Суни [397] полагают, что данное произведение должно быть отнесено к жанру эпических стихотворных поэм. Между тем, столкновение

крыс и бургеров - далеко не главная конфликтная линия в этом цветаевском произведении в разработке данной социальной темы есть особенности, указывающие на то, что эпическое изображение не являлось для автора главной художественной задачей, не только способствовало философскому обобщению основных образов и картин.

Противопоставление голодных и сытых снимается Цветаевой в 4-й главе. Крысы, обретя власть над городом, сами превращаются в обывателей. Плотские соблазны одерживают над ними победу и заставляют отказываться от прежних идеалов: крысы начинают любить котов и купцов, испытывают отвращение к красному цвету и стрельбе, думают о собственных гербах и предлагают обращение “господин” вместо “товарищ”. Между массовой “крысы” и массовой “бургеры” устанавливаются и другие соответствия: в поэме говорится о том, что крысы не похожи на крыс (3-я глава) и, напротив, совещание ратсгерров напоминает возню злых зверьков; крысиная речевка, утверждающая силу коллективного “мы” (4-я гл.), перекликается с авторским указанием на то, что “в семействе Гаммельнском - местоименья “я” Нет: не один: все вместе” [92] (5-я гл.). Кроме того, в связи с содержательным параллелизмом 4-й и 6-й глав, дети горожан также образуют серую массу: “А вода уже по плечико Мышкам в будничном и в клетчатом” [108]. И крысы, и все жители Гаммельна, в итоге, единая толпа, не принимающая индивидуальность, оценивающая личность по своим житейским меркам. Социальный конфликт, таким образом, перерастает в философский конфликт плотского и духовного начал, бытового и бытийного, причем, бытом, по замечанию Я. Билинкиса, здесь оказывается “едва ли не все пребывание каждого из нас среди людей” [440, 65]. Вот почему герой поэмы зовет к такой жизни, которая одухотворяется и “усиливается посредством смерти” [244, 106]. Как всякий творец, Музыкант открывает новые вечные миры, и в этом своем главном действии он - вне категории добра и зла: искушая, он дарит, божественное и дьявольское сливаются в его искусстве.

Центральное положение Крысолова в поэме обеспечивается целым комплексом художественных средств и композиционных связей. Антимещанский пафос слов героя, его презрение к мелочности и обыденности земного существования обречены задолго до сценического появления Флейтиста, поскольку на той же позиции в понимании искусства и в отношении к носителям здравого смысла стоит и автор произведения. Резкие обличительные интонации, язвительность повествователя, его торжественная возвышенность над суетным миром одновременно определяют и портрет героя.

Зрительный образ Крысолова, по контрасту с живописной обрисовкой крыс (3-я гл.) и ратсгерров (5-я гл.), лаконичен: “человек в зеленом - с дудочкой” [445, III, 69]. Поведение, поступки героя представлены в поэме через мелодию флейты, через комплекс музыкальных мотивов, бесплотность, “невидимость” образа (“Где же он?” [104]) подтверждает, что, по авторской мысли, Крысолов - воплощение самой стихии чистой музыки (поэзии). Предвосхищает Флейтист и четкую поэтическую формулу одного из цветаевских стихотворений 1934

года: “Ибо раз голос тебе, поэт, Дан, остальное - взято” [445, II, 324]. В поэме “Крысолов” нет лирического двухголосия, столь характерного для произведений “Романтики” и “Поэмы Конца”. Сценический женский образ, вначале задуманный автором, безусловно, лишил бы остроты основной конфликт. Грета из Гаммельна, находящаяся не в царстве душ, а в царстве тел, потребовала бы дополнительных объяснений и мотивировок, дополнительного звука, голоса, интонации, что нарушило бы структурный принцип поэмы, по которому солист противопоставлен хору, личность - толпе. Музыкант и есть в художественной концепции произведения - одинокий символ души, а инструмент - флейта - свидетельствует о лирической сущности героя. В контексте цветаевских рассуждений флейта выступает как синоним лирики. Так, в черновике письма к А.В.Бахраху (июнь 1923 г.), размышляя о своем творческом движении из лирики (почти музыки) в эпос, поэт говорит: “Флейта, дав максимум, должна замолчать” [445, VI, 628]. Однако, в данном тексте есть и четкое указание на то, что лирическое содержание иногда растворяется не в одном образе, а нескольких и происходит “разрежение голоса - в голосах, единого - в множествах. < ... > То, что не может один, могут - в одном многие. Единство множества. Оркестр - тоже единство” [628]. Эти слова комментируют (заранее) особенности поэмы “Крысолов”. Ее центральный герой неожиданно “проявляется” в образах, антагонистичных ему по сюжету. Не соглашающийся со своими советниками Бургомистр, например, провозглашает: “Музыка - есть - бунт” [445, III, 91] - и в этом определении становится таким же выразителем авторской идеи, что и Крысолов. Ратсгерр от Романтизма (по Цветаевой, кривое зеркало истинного Романтизма), этот художник, прислуживающий власти, также высказывает мысли, концептуальные для поэта-лирика: о разделе мира на видимый и невидимый, о несовместимости гения и быта, о нетождественности любви узам брака. Обозначен в словах Ратсгерра от Романтизма и мотив неизбежно трагической судьбы каждого, кто связал себя с искусством:

Но музыканту счастливым быть -

Попросту непристойно! [96]

Таким образом, даже устранив Крысолова из диалога, Цветаева сохраняет возможность для авторского волеизъявления через реплики других персонажей - драматическая форма способствует, а не противоречит воплощению лирического содержания.

Усиливается лирическое начало и за счет музыкальных особенностей поэмы. Ни одна тема, ни один мотив, ни один образ в “Крысолове” не имеют самостоятельного художественного значения вне связи с музыкальной темой. Мелодия в произведении - символ бытия, ее отсутствие - признак обыденного существования. Событийно-содержательный конфликт подкрепляется звуковым, интонационным контекстом, отдельные главы соединяются благодаря комплексу музыкальных лейтмотивов. Характер исполнения той или иной музыкальной партии подсказан и ритмом, и *специальными авторскими* замечаниями (рemarkами), и цитатами из широко известных песенных текстов.

1-я глава “Крысолова” может быть рассмотрена как спор Цветаевой с собственным утверждением, сделанным в 1919 г.: “Музыку я определенно чувствую Германией” < ... > “Есть такая страна - музыка, жители - германцы” [445, IV, 546]. В то же время Гаммельн в поэме не столько немецкий город, сколько образ человеческого общежития - вне национальных признаков. Равномерность существования, однообразие жизни горожан охарактеризованы с помощью двухстопных хореических строк, как бы раскачивающих слово “город”:

Город грядок -
Гаммельн, нравов
добрых, складов
полных, ... [445, III, 55]

Возникающий колыбельный темп дезорганизуется удлинением стихотворной строки, изменением размера:

Рай-город, пай-город, всяк-свой-пай-берет, -
Зай-город, загодя-закупай-город. [55]

По примечанию Цветаевой, ударение здесь то же, что и в словах “Миргород”, “Белгород”. Суетливая интонация становится в конце 1-й главы своеобразным рефреном, усиливаясь назойливыми ударами колотушки сторожа. Описание снов бюргеров (2-я гл.) построено на однотипных синтаксических фразах и повторах, которые также свидетельствуют о монотонном звучании:

Повар - пробует,
Обер - требует.
Все как следует,
Все как следует.
Вдоль спицы петля -
Так все у них плавно!
Павл видит Петра,
А Петр видит Павла... [57]

Особый, характеризующий интересы горожан, звон монет указан словами: “Мошны громогласный звук” и аллитерационным комплексом ([з], [с], [ц]) [59]. Таким образом, утверждается музыкальная глухота и немота обывательского мира, не способного к восприятию иных звуков, кроме как свидетельствующих о порядке и благополучии.

3-я глава построена на сочетании базарных голосов (мотив судаченья) и дробных барабанных ударов. По замечанию Пастернака, ритм в этой главе “похож < ... > на то, о чем он говорит”, “он состоит не из слов, а из крыс, не из повышений, а из серых хребтов” [343, 155]. Крысиная дробь обозначена спондеями, предвосхищающими маршевую мелодию в главе “Увод”, отличающейся разнообразием музыкального оформления. В мазурочный мотив Флейты здесь (4-я гл.) вплетается мотив известной песни “По морям, по волнам”, который в свою очередь сменяется экзотическим индийским мотивом. Переходя к разностопному анапесту, автор усиливает звательную интонацию стиха:

Пересеет!
Не жалеете насиженных мест!
Перемен!
Не жалеете надышанных стен! [74]

Крысы откликаются именно на эти звуки - звуки марша, вторят им своей речевкой, напоминающей по своему воинственному характеру и содержанию стих пролетарских поэтов:

Наша соль - пыль пуль!
Наша быль - рваный куль!
Пусть злее чумы,
Все ж соль земли - мы! [79]

Крысиная дробь в отдельных строфах 4-й главы обозначается и четырехкратными употреблениями форм указательного местоимения: те, та, тот [78]. В споре со Старой Крысой экзотическая индийская мелодия Флейты побеждает лишь тогда, когда объединяется со звуками траурного марша (тема смерти), который, по указанию автора, завершается в низкой тональности:

Смысл выше - ниже тон,
Нижайший. Тела взмет,
И-тихо: нота нот. [85]

Антимузыкальность бюргеров в 5-й главе характеризуется с помощью призывов бить в сковороды и в ладоши: только такими ударами и хлопками носители здравого смысла могут выразить себя. Музыка становится здесь темой обсуждения, а разговор ратсгерров, их определения, безусловно, требуют звуковых иллюстраций: свадебных, ресторанных мотивов, колыбельной арии, дребезга струн или щебетания птиц. По контрасту, слова Бургомистра напоминают о революционной и демонической музыке. В хоре шепчущихся, визгливо спорящих, чихающих, хохочущих и, в конце концов,певающихся ратсгерров голос Крысолова одинок, но громок. В его словах подсказан инструмент, сопровождающий исполнение гимна Музыке (труба). В предварительном плане поэмы подробно разработаны мотивы последней - 6-й - главы "Детский рай" - этого музыкального апофеоза всего произведения. Сила искушения для детей, следующих за Флейтой, заключается в том, что каждый слышит в музыке свою мелодию и воспринимает ее как воплощенную в звуках мечту: "мальчики слышат барабан, видят сражение (конские гривы, хвосты, литавры, раны), девочки - рождественные и колыбельные напевы, некоторые идут - сонные, другие - за подарками, иные слышат звон медных кастрюль и видят гигантские игрушечные кухни - плиты, сковороды и т.д." [437, 770]. Здесь возобновляются все звуки и мелодии предыдущих глав.

Назойливый звон будильника возвращает к первым двум частям произведения, напоминая об автоматизме жизни, о том заведенном порядке, по которому "Нынче в школу, Завтра в могилу" [102]. Мелодия флейты сначала воспринимается как льющаяся, танцевальная (мазурка), затем как энергичная, боевая (марш), в ней слышатся экзотические и одновременно колыбельные

МОТИВЫ:

Спи - усни, спи - исчезнь,
Жемчуг - чудная болезнь. [107]

Ритмически и интонационно эта глава наиболее раскована, мелодическое начало в ней является определяющим, оно не иллюстрирует событие, а само становится событием, рождающим образы и картины. Как отмечал Пастернак, “тут и субъективный ритм пишущего, его страсть и полет, и подъем, т.е. то, что никогда почти не удается: искусство, берущее предметом себя же...” [343, 155]. В художественной концепции произведения главы “Увод” и “Детский рай” выделяются еще и потому, что содержат комплекс основных музыкальных фрагментов - и на уровне темы, и на уровне события, и на уровне ритмических особенностей.

Соотнесенные друг с другом колыбельная, маршевая и экзотическая (индийская) мелодии составляют группу лейтмотивов поэмы и обуславливают в целом музыкальную драматургию данного произведения. Находясь как бы на границе музыкальной и словесной стихий, “Крысолов” одновременно оказывается наделен признаками и лирической сатиры на быт, и драматического произведения о несовместимости духовного и обыденного, и музыкального произведения, поскольку Цветаева “на протяжении всей вещи стремилась сообщить своей речи подражательную музыкальность, или, иначе говоря, семантизировать звуковую материю слов и ритмов” [484, 50].

В цветаевской поэме выделяются те же смысловые моменты, которые увидел в своих “симфониях” А.Белый: 1) слово, ритм, музыкальный смысл 2) сатирический смысл 3) вера в приближение к синтезу. Отвечая на многочастное письмо Пастернака о “Крысолове”, Цветаева соглашалась с тем, что разнообразная поэтическая ткань поэмы способствует отвлечению от фабулы, что для произведения характерно наличие лейтмотивов, и, кроме того, заметила: “О вагнерианстве мне уже говорили музыканты” [343, 160]. К сожалению, неизвестно, кто именно из музыкальных кругов дал тогда оценку цветаевской поэме, но очевидно, что уже современниками поэта “Крысолов” был воспринят как произведение, рожденное на стыке литературы и музыки. По наблюдениям музыковедов, именно в середине 20-х годов” позитивно решил вопрос о судьбах оперного жанра” [247, 28]. Не следует ли считать поэму- либретто- “Крысолов” интуитивным откликом Цветаевой на данное событие?

ГЛАВА IV.

Лиро-эпические поэмы М.И. Цветаевой.

“Жанровые образования в рамках лирического эпоса” русской литературы первой четверти 20 в. “неоднозначны” [180, 204]. Поэмы В. Хлебникова, В. Маяковского, С. Есенина, Б. Пастернака, М. Цветаевой, безусловно, различаются по способу и характеру соединения лирического и эпического начал и в этом

смысле претендуют на специальный и подробный жанровый анализ. Более того, даже среди поэм отдельного автора не всегда обнаруживаются аналогичные друг другу по жанровым свойствам произведения. Лиро-эпическая поэма Цветаевой представлена рядом таких художественных форм, которые указывают на самые очевидные тенденции в пореволюционном развитии поэзного жанра и одновременно свидетельствуют об индивидуально-авторском своеобразии лиро-эпического творчества, о наличии у данного поэта 3-х этапов формирования лиро-эпической поэмы.

Тот путь освоения лиро-эпического материала, которым вначале пошла Цветаева и который предполагал обращение к жанрам устного народного творчества, к народно - поэтическим средствам художественной выразительности, оказался вполне естественным для русской литературы начала 20-х годов. Смещение речевых культур, демократизация языка, усиление национального самосознания, расширение читательской аудитории, другие объективные и психологические причины обусловили взаимодействие поэзии и фольклора, особенно в творчестве так называемых крестьянских поэтов. Опираясь на сохранившийся в фольклорном источнике социальный опыт, на сказочную, былинную, песенную фабулу, авторы выстраивали эпическую аналогию современных событий, с помощью фольклорных образов конструировали художественную модель своего отношения к миру, к человеку, к происходящему или происходившему. (“Песнь о великом походе” С. Есенина, “Микула” П. Орешина, “Песня о гибели казачьего войска” П. Васильева и т.д.).

Фольклоризм Цветаевой был предопределен ее интересом к лексическому и стилистическому богатству русской народной речи, а также стремлением к объективно-сюжетному повествованию, к большей, чем в лирике, свободе в изображении различных жизненных явлений и ситуаций, вечных и злободневных истин.

В той группе поэм, над которыми Цветаева работала в начале 20-х годов: “Царь-Девуца”, “Егорушка”, “Переулочки”, “Молодец” - личностный мир авторских переживаний не выступает как самостоятельное целое, а растворяется в событийной основе, проявляется не в действиях героев, а в их мотивации. Отдельные особенности данных произведений: монологичность, совпадение речевых характеристик героини и автора, (“Переулочки”), интерпретация наиболее важных моментов фольклорного сюжета (“Царь-Девуца”, “Егорушка”, “Молодец”) свидетельствуют о достаточно активной роли субъективного начала. Однако явная ориентация Цветаевой на фольклорную фабулу, на изображение эпопейной Руси в типизированных сказочных и былинных персонажах, а также большой объем “Царь-Девуцы”, “Молодца”, и незавершенного “Егорушки” - не позволяют назвать эти поэмы лирическими (такое определение перечисленных выше произведений содержится в работах Е.Б.Коркиной [210; 211]). Этап овладения фольклорной формой в творчестве Цветаевой, как и в творчестве Маяковского (от “Былины об Иване” к “150 000 000”), предшествовал этапу открытого обращения в поэме к исторической, социальной

теме, к тому эпическому материалу, который был заключен в насыщенной событиями действительности 20-х годов.

Чувство личной сопричастности происходящему, осознание неотделимости поэзных моментов индивидуальной судьбы от масштабных общественных изменений, острые вопросы самоопределения и выбора, обозначенные революцией и гражданской войной, все эти особенности нового мироощущения требовали и новых форм художественного выражения. Собственно, уже блоковский период в развитии поэмы (1911-1918 гг.) способствовал многообразию и интенсивности поэтических переходов от личного к общему. Сюжету “Возмездия” свойственны романские признаки: движение истории, проблемы исторической смены поколений, взаимоотношения личности и общества раскрываются Блоком на основе семейной хроники. Будучи незавершенной, эта поэма все же обозначила тот способ освоения эпического, при котором лирика берет на себя функции эпоса [124, 123]. Внутреннее “я”, вбирающее в себя опыт эпохи, раздвинуло рамки субъективного повествования, наполнило поэму общезначимым содержанием. Даже в построенных на автобиографическом материале “Младенчестве” Вяч. Иванова, “Первом свидании” А.Белого, “Высокой болезни” Б.Пастернака лирические воспоминания, хроника душевного развития лирического героя – alter ego автора - оборачивались хроникой социального развития.

Ко второй половине 20-х годов становится все более очевидным, что главное действующее лицо поэмы - само Время. Оно определяет особенности сюжета, систему центральных образов и ту логику художественного повествования, которую можно назвать хроникальной. При этом, однако, содержание поэтического произведения не сводится к перечислению и беспристрастному описанию событий, объединенных социальной темой революции или гражданской войны. В структуре лиро-эпических поэм Маяковского (“Владимир Ильич Ленин” . “Хорошо”) и Пастернака (“905-й год”) важнейшую роль играют лирические отступления, устанавливающую эмоционально-психологическую и композиционную связь масштабных, но не всегда взаимообуславливающих друг друга исторических картин. Определенная авторская позиция по отношению к изображаемому главный организующий принцип такой поэмы: эпическое неизбежно совмещается с лирической оценкой. Данный способ освоения эпической действительности характерен для второго этапа формирования лиро-эпической поэмы в творчестве Цветаевой. Автор “Перекопа” (1928-1929) и “Поэмы о Царской Семье” (1929-1936) летописец и истолкователь конкретных исторических событий. Названные произведения - контраргументы Цветаевой Маяковскому: в ее понимании воспевания, героизации достойно не то, что определяет великое будущее, а то, что судьбой и временем обречено на гибель. Воссоздавая факты минувшего, выстраивает их в хронологической последовательности, Цветаева отказывается от пророчества прошлое самоценно для нее - вне связи с перспективами исторического развития. В этом отличие цветаевских поэм от

анахронистического лиро-эпоса Хлебникова который конкретное событие и конкретных персонажей включал в многослойную разветвленную систему мирового времени, и от поэм Маяковского, видевшего в реалиях прошлого лишь исток великого сегодня и грандиозного завтра. Стремясь к достоверности и точности повествования, Цветаева не нарушает заданного извне сюжета (дневник С. Эфрона, документальные свидетельства о царской семье), но и не устанавливает четких границ между объективными и субъективными, важнейшими второстепенными фактами действительности, в связи с чем “Перекоп” и “Поэма с Царской Семье” приобретают мемуарный оттенок. Однако, по характера представления и описания героев, по способам проявления авторского “я” хроникальные поэмы Цветаевой родственны поэмам Маяковского.

Начало 3-го этапа формирования лиро-эпической разновидности обозначено в творчестве Цветаевой поэмой “Красный бычок” (1928). Компромисс поэмого жанре с жанром прозаическим, использование новеллистических приемов изображена предопределены обращением к прозе, а также воздействием художественных достижений Б. Пастернака, создавшего образцы поэмы-повести (“Лейтенант Шмидт”) и поэмы-романа (“Спекторский”). Особенности “Красного бычка” подтверждают ориентацию Цветаевой в конце 20-х начале 30-х годов на такое поэтическое произведение, в котором вымысел и история естественно дополняли друг друга, главным действием объективированного героя является не поступок, с переживание; индивидуальная драма души подкрепляется драматизмом внешне? ситуации. “Красный бычок” единственный завершенный опыт такого рода поскольку и в “Певнице” (1935), и в “Автобусе” (1934-1936) Цветаева опирается на мелкие, частные события, пытаясь на их основе сконструировать вымышленный сюжет, вымышленные ситуации. В результате, объективно-повествовательная линия растворяется в авторских комментариях, персонаж превращается в повод для авторского самовысказывания, эпически-событийное и лирическое начала разъединяются в структуре художественного произведения настолько, что поэма утрачивает свою целостность. Вот почему по авторской воле “Певница” и “Автобус” остаются незавершенными. Тенденция к прозаизации поэмого жанра не привела в творчестве Цветаевой к созданию яркого и крупного произведения, 3-й этап формирования лиро-эпической разновидности не мог быть полноценным в связи с угасанием поэмого жанра: в 30-е годы он перестает быть ведущим, уступая место стихотворным и прозаическим рассказам, повестям, романам. Учитывая поэтапность формирования лиро-эпической поэмы у Цветаевой, выделим две основные группы анализируемых в данной главе произведений: А: “Фольклорные” ; Б: “Исторические”. По характеру и специфике междужанровых взаимодействий варианты поэм, представленные в группе А, можно определить как:

- 1) поэму-заговор (“Переулочки”);
- 2) поэму-сказку (“Царь-Девница”, “Молодец”);

в группе Б

1) поэму-очерк (“Красный бычок”);

2) поэму-хронику (“Перекоп” , “Поэма о Царской Семье”). Жанровые особенности незавершенных поэм (“Егорушка”, “Певица”, “Автобус”) рассматриваются в отдельной V. главе работы.

А: “Фольклорные”

1. Поэма-заговор (“Переулочки”)

“Эта поэма написана мною как во сне. Ни единого слова из нее я не вычеркну это именно те слова, но ни одного я не вспоминаю, как оно написано” М. Цветаева

Поэма “Переулочки” была написана Цветаевой накануне отъезда из России, в апреле 1922 г. и опубликована в рамках сборника “Ремесло” (Берлин, 1923 г.). В связи последним обстоятельством, российский читатель не был долгое время знаком с этим произведением, тем более, что актер А.А. Подгаецкий - Чабров, которому оно посвящалось, также эмигрировал. Современная Цветаевой критика оставила поэм без внимания [см. 50], в позднейших исследованиях “Переулочки” рассматривались как ярчайший пример проявления цветаевского мифологизма и теологизма [см. 417] Комментируя данное произведение, А. Саакянц указала, в частности, на то, что “Переулочки” принадлежат к написанным на фольклорный сюжет так называемые “русским” поэмам-сказкам [448, I, 532]. Именно в этот раздел (поэмы-сказки) наряду “Царь-Девицей” и “Молодцем” попали “Переулочки” и в 7-томном собрании сочинений М. И. Цветаевой (составители А. Саакянц и Л. Мнухин) [445, III]. Такое определение жанровой разновидности, на наш взгляд, искажает представление об особом содержании поэмы, о своеобразной художественной обработке даже и сюжета, взятого из фольклорного источника, а лишь трех его эпизодов. Хотя популярная былина “Добрыня и Маринка”, от которой отталкивалась Цветаева действительно, похожа на сказку - В. Я. Пропп рассуждает об особенностях этой произведения в главе “Былины сказочного характера” [336]. Русский богатырь Добрыня совершает нравственный подвиг: освобождает Киев от колдуньи Маринки, загубившей души многих людей. Носительница отрицательных качеств, знающая с нечистой силой. Маринка пытается приворожить Добрыню, а когда ей это не удается, обращает богатыря в тура. Вмешательство матери героя представительницы доброго начала - помогает Добрыне: испуганная угрозами Маринка обещает вернуть человеческий облик богатырю, если он женится на ней. Добрыня соглашается и, обретя власть над колдуньей, казнит злую искусительницу. Сопоставление “Переулочков” с данной фабулой убеждает, что Цветаева не просто сместила акценты в фольклорном сюжете, а принципиально изменила его, устранив почти все сказочно-былинные признаки. Победа в поэме остается за не названной по

имени героиней: с помощью обряда присушки, любовного заговора, словесного “обморочанья” она достигает своей цели. Соблазнив героя сначала райскими яблочками, затем - речкой, плывя по которой на радужном кораблике, можно забыть о земной жизни, затем - огненной стихией и, наконец, - лазорью, высшим небом, колдунья обращает молодца в тура с золотым рогом. Разъясняя в письме к Б.Пастернаку свою поэму, Цветаева указала на “грубую бытовую развязку” [445, IV, 241] событий: герои одурачены, он обречен на вечную тоску о той райской красоте, которой обольщала его героиня.

Вне поэтического воплощения в поэме оказывается и проблема добра и зла, нравственности и безнравственности. Сам Добрыня и его мать исключены Цветаевой из повествования как активно действующие лица, ведущую роль играет мудрая и талантливая колдунья-соблазнительница. Ее главный дар - дар слова. Как замечает В.Александров, “скороговорка Ведуньи есть акт творческий, и именно он возвышает героиню” [5, б]. Воспользовавшись лишь отдельными образами былины, Цветаева сосредоточила свое внимание на моменте словесного воздействия, на заговоре.

Причин, по которым автор “Переулочки” решительно взялся за разработку именно таких эпизодов фольклорного произведения, несколько: это связано и с внешними жизненными обстоятельствами, и с логикой творческого развития, и возникшим в русском обществе интересе к вопросам словесной магии.

Цветаева создавала “Переулочки” в те дни, когда отъезд ее был уже предрешен а в стихах уже прозвучала мысль о необходимости побега из “ханского полона большевистской России (см. цикл “Ханский полон”). Однако, ощущение внутренне! неразрывной связи со страной, которую она готовилась оставить, возможно навсегда, диктовало особые чувства ко всему национальному, к тому, в чел воплотился дух и язык народа. Отречение от Москвы (ст. “Москва”) сопровождалось утверждением русского характера: в 1921 году начинается работа над былиноподобной поэмой “Егорушка”. В произведениях, написанных в последние месяцы пребывания в России и включенных позднее в сборник “Ремесло”, явственно проступает народная тема, звучат имена русских богатырей и заступников, мотивы русских гаданий, ворожбы и праздников. Вопреки обосновавшемуся в метрическое репертуаре поэзии тех лет 5-стопному ямбу, цветаевский стих в начале 20-х годов тяготеет к 3-стопному, 4-стопному хорею, который в сознании читателей привычно ассоциируется прежде всего с песенными темами и эмоциями [95, 40]. “Переулочки”, подаренные А.А. Подгаецкому-Чаброву “на память о нашей последней Москве” [445, III, 270], являлись и для самого автора памяткой о народном московском говоре, о традициях народного поэтического искусства.

Композиционные особенности этого произведения, некоторая “затемненность” его связей с фольклорным источником, сравнительно небольшой объем обусловлены предыдущим опытом Цветаевой—поэмой-сказкой “Царь-Девушка”, разветвленный сюжет и многоперсонажность которой

как бы скрыли основную авторскую идею. От поэтического образного слова - к описанию событий и поступков действующих лиц - таков главный конструктивный принцип “Царь-Девыцы”. В “Переулочках” само слово оказывается важнейшим персонажем, его движением определяется сюжет, а былинные события составляют подводное течение пьесы. Обращение Цветаевой к фольклорным темам, образам и мотивам, ее интерес к речевой стороне культов и обрядов совпадает с общим настроением эпохи. Начало 20 века - один из самых значительных периодов в отношении публикации фольклорных материалов: выходит множество сказочных сборников, книг, содержащих тексты заклинаний и заговоров. Магическая сила народного слова становится предметом размышления не только таких исследователей, как В.Мансикка, Н.Познанский, Е.Елеонская, но и русских поэтов-символистов. Заговорная формула воспринимается ими как ключ к тайнам бытия, по их мысли, творец, овладевший даром заклинателя, превращается в настоящего мага и волшебника поэзии. Движением к словесному чародейству отмечены многие стихи К.Бальмонта; поэтическая “заумь” В.Хлебникова - демонстративное утверждение того, что “чары слова, даже непонятного, остаются чарами и не утрачивают своего могущества” [432, 643]. В рассуждениях А.Белого о творческом процессе указывается на некую первоначальную формулу звука, слова, действия, которая по принципу заговора воздействует на художника, способствует рождению произведения искусства. Учитывая пристальное внимание Цветаевой к творчеству А.Блока, нельзя не предположить, что ее ранние фольклорные опыты в стихах 1916-го года связаны с такими блоковскими циклами, как “Пузыри земли”, “Заклятие огнем и мраком”. В 1916 г. Блок написал статью “Поэзия заговоров и заклинаний”, в которой заметил, что заговоры имеют не только чисто практический смысл, но и поэтический, а гипнотическая сила их объединяется властной энергией ритма и позицией самого заклинания, не боящегося никакого Бога. Знакомство Цветаевой с этой статьей ничем не подтверждается, однако данные положения соответствуют художественной концепции “Переулочков”. Структурный стержень поэмы - не всегда ясное в своем значении, но целенаправленное, повелевающее и побуждающее заговорное слово. Мотив его темной завораживающей силы звучит в первых же строках произведения:

“А не видел ли,млад, - не вемо-што,
А не слышал ли, млад, - не знамо-што
В белохрущатых громких платицах,
В переулочках тех Игнатьевских”. [445, III, 270].

Используя сказовый распев и синтаксис, Цветаева создает картинную и общедоступную форму изображения и одновременно подчеркивает, что в ее произведении действие начнется с эпизода колдовства. В следующем четверостишии и в самом деле обозначаются элементы обряда присушки (следы сжигаются в огне вместе с дубовыми поленьями) и характер произносимого заклятья (“урчба”, сопровождаемая звоном “запастыц”). Заговорная формула

в данном случае опускается, поскольку знакомый с былинной читатель без труда вспомнит слова Маринки:

“Сколь жарко дрова разгораются
С темя следы молодецкими,
Разгоралось бы сердце молодецкое
Как у молода Добрынюшки Никитьевича.
А и божья крепко, вражья-то лепко”. [63, 70].

При всей устойчивости и закреплённости определенного словесного ряда заговор, как всякое фольклорное явление, способен варьироваться, в нем нередко соединяются и разъединяются различные образы, всплывают новые детали. Не в последнюю очередь это связано с индивидуальной формой бытования заговора. Вот почему для Цветаевой важно не воспроизвести готовый текст, а опираясь на внутренние законы жанра, создать его художественную аналогию. Благодаря этой творческой установке лирическое начало в поэме усиливается, слова колдуньи воспринимаются как отголоски душевных переживаний [318, 7]. Одна из мемуаристок, вспоминая о том, что когда-то в Москве Цветаева ходила подслушивать под окнами хлыстовские радения [83, 383], и, утверждая, что эти радения нашли отклик в “Переулочках”, называет произведение не поэмой, а циклом. Оговорка не случайна: большую часть повествования занимает у Цветаевой монолог Ведуньи, метрически разнообразная заговорная речь, в которой выделяются отдельные фрагменты высказывания - в зависимости от направленности заговорно слова. Но одновременно в каждом из этих фрагментов усилен иносказательны описательный момент, за счет которого заговор включается в эпически развернуту картину небесного рая. В “Переулочках”, как пишет Е.Б.Коркина, соблазн “представлены в виде восходящей - с земли на небо - лестницы” [210, 16] прельщающийся яблоками (в поэме это и запретный для всякого смертного плод, символ счастья) герой устремляется в странствие к некой второй земле, чарующе сила слов увлекает его в огненную бездну, а затем на крутую гору - лазорь, и с этой высоты низвергает снова на прежнее место, отнимая человеческий облик. Таки образом, заговор входит как необходимый элемент в эпический мир поэмы, в слова Ведуньи отражены все этапы обольщения и перемещения героя.

Три царства обозначаются в поэме с помощью и сказочных, и заговорных образов: золотые яблоки, радужная речка, огонь. Фактически, слова в “Переулочках” ни с чем не делятся своей магией, то есть не указывают прямо на необходимы обрядовые действия, но поскольку приворотные заговоры произносятся обычно н еду или питье, можно предположить, что слова:

Яблок леть.
Яблок ласть.
Рук за пазуху
Не класть. [445, III, 272]

- сопровождалась конкретным поступком: героиня угощала молодца настоящими яблоками, внушая, что он находится в райском саду. Следующее

заклинание прозвучало, возможно, над чашей с вином, склоняясь над которой богатырь видел и рыбку, и кораблик, и “шемаханские паруса”. Есть в поэме и другой эпизод, также отсутствующий в вариантах былины “Добрыня и Маринка”, свидетельствующий о том, что на героя с помощью расчески насылаете? беспаятство:

Под расчесочку
Подставляй ленок,
Чтоб и спросыпу
Не сказал сынок:
К маменьке,
К маменьке! [247].

Таким образом, заговор не просто включается в повествование, а и сам повествует о происходящем, его функции совпадают с функциями авторской речи. Неотвратимость слов колдуньи подчеркнута их музыкально-повелительными интонациями. Навязывая свою волю, героиня то заставляет смело срывать яблоки райского сада:

А-и-рай!
А-и-вей!
О-би-рай!
Не-ро-бей! [272],
то лишает дерзости и силы, усыпляет:
А-ю-рай,
А-ю-рей,
Об-ми-рай,
Сне-го-вей. [272].

В момент обольщения лазорью используется в тексте привычная заговорная закрепка: “Аминь” [277]. Кроме того, к средствам, способствующим гипнотическому воздействию, относятся имена “Знобь-Тумановна”, “Зорь-Лазаревна”, “Синь-Савановна”, они указывают на некие потусторонние силы, стихийные божества, к которым нередко обращается заклинатель. Тесно связано с народной поэтической традицией и с заговорной практикой число “семь”, появляющееся уже в начале поэмы, а также в строках, обозначающих состояние героя:

Лжей-то в груди
Семь, да семижды
Семь, да еще
Семь! [275]

Истоки этих слов обнаруживаются не в конкретном сказочно-былинном сюжете (число “семь” не упоминается в “Добрыне и Маринке”), а в тех фрагментах присушек, которые подобны следующему: “зажги ты красну девицу (имя рек), в семьдесят семь составов, в семьдесят семь жил и в единую жилу станovou” [360а, 103].

В целом композиция “Переулочков” такова, что каждый образ, упоминаемый в заговорном отрывке или вне его, соотносится со знаками, символами приворотных заклинаний, и в этом смысле наделяется дополнительным значением.

В некоторых вариантах былины Добрыня убивает милого друга Маринки Тугарина Змеевича, а расправившись с самой ведьмой-искусительницей, видит, что у нее в каждом суставе по змеенышу. Так обосновывается в фольклорном произведении змеиная сущность колдуньи. Поэтому, на первый взгляд, образ “ошалелой гадюченьки” в “Переулочках” - реминисценция былины. Но вне оппозиции добро - зло этот образ утрачивает былинную функцию. В первую очередь он необходим автору поэмы для характеристики заговорной речи: шепот, бормотание Ведуньи сравниваются с шипением змеи (“Раю-райскою реченькой Шелк потек” [445, III, 272]). Одновременно, оборачивающаяся гадюкой колдунья напоминает о той силе, которой должен поклоняться - а в “Переулочках” героиня действительно заставляет богатыря кланяться - тот, кто пожелал чар любви. В русских заговорах возникают огненный змей или огненная змея, которые по просьбе зывающего к их помощи распалют, разжигают “белое тело, ретивое сердце, черную печень, горячую кровь” [360а, 108]. Такова цель следующего словесного воздействия на героя:

Скачка-то
В гру-ди!
Жарок огонь!
Жги. [445, III, 275].

Прямое отношение к заговору имеют в “Переулочках” и воркующие голуби. По былине, Добрыня стреляет в них, поскольку птицы сулят ему любовные соблазны и увлекают в терем Маринки. Ничего подобного в Цветаевской поэме не происходит. Появляющиеся дважды голуби, безусловно, указывают на сравнительный элемент присушки: “как живут между собою голубки, так бы любил(а) меня...” [360а, 13] и в то же время они предупреждают богатыря о более страшном искушении, чем земная любовь, о той страсти, которая уводит от жизни. Вот почему колдунья произносит:

“Голубей вверху не слушать” [445, III, 272]. Двойную роль играет в поэме образ коня. Конское ржанье заставляет богатыря на какой-то момент очнуться: “Раз - на ноги, Два-за косы...” [274].

Но чары не разрушаются, а конь становится красным, символизируя тот цвет любви, который обрекает на муки (“Проходи со мной Муку огненну!” [276]). В художественной концепции “Переулочков” более важным оказывается именно этот демонический конь, уносящий в огненную бездну, потому что героиня у Цветаевой .. ‘м о р о к а и играет самым страшным” [445, I, 533]. Огонь, упоминаемый в первых строках поэмы, - простейшая формула любовных чар: сжигая то, что имеет прямую связь с молодым (следы), колдунья уже вызывает в нем огненное чувство, “присушивает”. Огонь, в который устремляется герой на красном коне, - предверие ада, в поэме настойчиво

начинает звучать мотив увода от всех земных чувств, от самой жизни:

Клонись,
Кренись, Ресницами льни.
Ложись под свист
Стрелы калены. [445, III, 275] < ... >
Что ж вы, плоти румянисты,
Мало по-жили? [276]

Смерть обозначена в поэме черным цветом, поглощающим зеленый цвет земли, и является неизбежным условием воскрешения в лазори - высшем духовном мире, где “жатвы без рук, клятвы без рук”. На данном этапе повествования колдунья “Переулочков” оказывается в той же роли, что героиня поэмы “На Красном Конне”: она - Вожатая души, призывающая пожертвовать всеми радостями и наслаждениями жизни и ради иного царства:

Милый, растрать!
С кладью не примут!
Дабы принять,
Надо отринуть! [278].

Речь героини и речь автора не разделяются в произведении на два потока, а пересекаются, авторское время совмещается со временем происходящих событий, поэтому читатель может лишь догадываться, кто именно стоит за словами: “Попытай молодецка счастьяца В переулочках тех Игнатъевских” [270]. В последнем же фрагменте поэмы и Ведунья и автор становятся явными со-творцами словесной магии: свойственные поэтике Цветаевой и жанру заговора лексические и синтаксические повторы указывают на совпадение речевых характеристик. Ведьма овладевает поэтическим мастерством, а поэт - даром заклинателя. Для колдуньи лазорь - тот таинственный мир, в котором она не гостья, а хозяйка, и в который не могут быть открыты двери каждому, поэтому одуроченный и превращенный в тура герой привязан (“На при-вязи” [270]) к земной жизни, он вынужден вечно искать небесное царство (“Турий след у ворот. От ворот - поворот” [279]). Для автора поэмы “лазорь” - символ преодоления границ, неизбежный путь “за синее море”, которое неизвестно куда приведет. Рефреном “В лазорь” обозначен мотив вознесения, прозвучавший впервые в стихах “Лебединого стана”:

Там, в просторах голубиных
Сколько у меня любимых!
Я на красной Руси
Зажилась - вознеси! [445, I, 567].

“Переулочки” - не единственный вариант соединения личных, лирических мотивов с фольклорными темами и образами в творчестве Цветаевой. Но это единственный вариант лирико-эпического повествования, заключенного в форму заговора. Данное обстоятельство отличает поэму от других фольклорных опытов Цветаевой (“Царь-Девница”, “Молодец”, “Егорушка”). Справедливо полагая, что фабула произведения может оказаться неясной для читателя, автор

неоднократно комментировал “Переулочки” в письмах к своим корреспондентам (см. письмо к Б.Пастернаку от 10 марта 1923 г., письма к Ю.Иваску от 11 ноября 1935 г. и 25 января 1937 г.) и, в частности, утверждал: “Эту вещь извсехмоих (Молодца тогда еще не было) больше всего любили в России, ее понимали, то есть от нее о б м и р а л и - все, каждый полуграмотный курсант” [448, I, 533]. Какие бы сомнения ни вызывало это утверждение (“Переулочки” были созданы буквально накануне отъезда Цветаевой из России, у них не было широкой аудитории читателей и слушателей), связь данного произведения с русской народной речью очевидна не только на уровне стиля, системы художественных средств, но и на уровне междужанрового взаимодействия поэмы и заговора. Исследование жанровых особенностей “Переулочков” необходимо, поскольку “в заговорной формуле < ... > таится один из ключей к разгадке” [5, 6] поэтической речи Цветаевой.

2. Поэма-сказка (“Царь - Девица”, “Молодец”).

“Царь - Девица”, - огромная вся сказочная Русь и вся русская я “.

М.Цветаева

“Вскрыть суть скажи, данной в костяке.

Расколдовать вещь “.

М. Цветаева о “Молодце”.

Судьба “Царь-Девицы” и “Молодца”, на первый взгляд, оказалась намного счастливее, чем судьбы других цветаевских поэм. Написанные в начале 20-х годов (первая в июле-сентябре 1920 г., вторая в 1922 г., последние правки вносились в январе-феврале 1923 г.) они вышли отдельными книгами: “Царь-Девица” - даже дважды: в 1922 г. в Москве (ГИЗ) и в том же году в Берлине (изд-во Эпоха); “Молодец” - в 1924 г. в Праге (изд-во Пламя). Обе поэмы получили многочисленные и в общем положительные отзывы в критике. Однако, ни один из отзывов автора не удовлетворил. Цветаева считала, что рецензенты уделили слишком большое внимание внешней формальной стороне поэм и не увидели того, ради чего написаны эти произведения, не почувствовали ни главную авторскую идею, ни гамму сказочную основу содержания. Анализируя отзыв Ю. Айхенвальда (“Руль”, 17 декабря 1922 г.), Цветаева с горечью замечала, что критик не произнес “ни слова о внутренней сути: судьбах, природах, героях, точно ничего, кроме звону в ушах не осталось. - Досадно! - Не ради русской речи же я писала!” [445, VI, 517]. Так же односторонне был воспринят и “Молодец”. Г.Адамовичу показалось, что в ‘моей поэме “все разухабисто и лубочно до крайности” [445, V, 300], но он высоко оценил художественный язык произведения: “Я отдаю должное изобретательности Цветаевой, если она изобрела большинство встречающихся в ее сказке оборотов и выражений. Я преклоняюсь перед ее знанием русского языка...” [445, V, 300]. Слово “народный” в отзыве Адамовича было взято в кавычки. Таким образом,

“Молодец” рассматривался как стилизация фольклорного произведения.

Данный характер оценок был обусловлен тем, что критика и в начале 20-х годов ориентировалась на ситуацию, сложившуюся в первом десятилетии века: символы и мотивы устного народного творчества воскрешались под знаком эстетики модернизма, поэтому жанровые границы сказки раздвигались и разрушались. Воссоздание мира славянской мифологии, былинного, сказочного эпоса и в прозе, и в поэзии сопровождалось приспособлением фольклорных сюжетов и тем к требованиям современных литературных направлений. Сказка трансформировалась в символично-философское, иногда с оттенком религиозности прозаическое повествование (в творчестве А.М.Ремизова, Л.Андреева, Ф.Сологуба), в дидактическую аллегорию (у Л.Чарской). Отдельные сказочные реминисценции, не играющие существенной роли с точки зрения жанровой организации, возникали в поэзии (у К.Бальмонта, С.Городецкого, А.Блока). Литературная сказка все больше отстранялась от народной сказки, нередко воспринимаясь читателем лишь как подражание последней на уровне стиля. Случаи появления оригинальных сказочных текстов, воспроизводящих представления народа о природе, об исторических событиях Древней Руси, - были единичными (“Сорочьи сказки” А.Н.Толстого), а переложения сказок (А.Коринфский) не становились популярными.

Учитывая, что сюжеты “Царь-Девы” и “Молодца” - заимствованы, критики отнесли к этим Цветаевским поэмам как к вполне удачным попыткам художественного стихотворного пересказа и стилизации, не обратив внимания на то, что и жанр сказки, и конкретные тексты, представленные в сборнике А.Афанасьева (под 232-233; 363), послужили для Цветаевой лишь отправными моментами в формировании замысла и в создании своеобразных сказочных сюжетов и сказочных героев. Открытым остался и вопрос о причинах перехода Цветаевой к большой лиро-эпической форме, о причинах ее обращения к сказкам. В исследованиях Е.Б.Коркиной “Царь-Девы” и “Молодец” объединяются в “На Красном Коне” и “Переулочками” в круг поэм, для которых характерны фольклорные приемы поэтики, народная и просторечная лексика, тема огненного вознесения [111, 112], и рассматриваются с точки зрения развития этой темы, текстуальных переключений. В жанровом анализе “Царь-Девы” и “Молодца” важно учитывать, что смена одной разновидности поэмы другой в творчестве Цветаевой не в последнюю очередь связана с авторским поиском такой фабульной основы, которая способствовала бы активности повествовательного действия и широте изображения. Подобной основы не было в лиро-драматических поэмах “Романтики”. В сказке же, как замечает Д.С.Лихачев, “благодаря особенностям художественного пространства и художественного времени < ... > исключительно благоприятные условия для развития действия. Действие в сказке совершается легче, чем в каком-либо ином жанре фольклора” [245, 338]. Наряду с этой первой и наиболее существенной причиной обращения Цветаевой к сказочным сюжетам, укажем и другие: интерес к поэтическому вымыслу, игре фантазии, свойственным данному

сюжету (в этом смысле естественен переход от театральных по своей природе произведений “Романтики” к поэмам-сказкам); желание отразить многоголосие народной стихии, системно, на большом художественном материале освоить фольклорную поэтику. Характер творческих поисков был предопределен и тенденцией к расширению читательской аудитории: сказка не создается и не исполняется автором для себя, она предполагает самых разных слушателей. В 1932 г. и по поводу “Царь-Девы”, и по поводу “Молодца” Цветаева напишет: “мои русские вещи при всей моей уединенности, и волей не моей, а своей, рассчитаны на множества” [445, V, 334].

Поэмы-сказки Цветаевой насыщены событиями и объемны: “Царь-Девы” - 3130 строк, “Молодец” - 2198. В первом случае автором использован не один сказочный сюжет, а два (оба варианта “Царь-Девы”, представленные в сборнике А.Афанасьева), при этом воспроизведены некоторые обряды и мотивы других фольклорных источников, в том числе и былины “Садко и Морской царь”. Во втором случае - “Молодец” - события поэмы ограничены одним сказочным сюжетом (“Упырь” в сборнике А.Афанасьева), но каждое из них развернуто в целую картину; при помощи портретных описаний, диалогов и монологов героев. По мысли Вл. Орлова, “Царь-Девы” и “Молодца” Цветаевой нельзя считать безусловной удачей поскольку они слишком многословны, громоздки, тяжеловаты [29X, 2X6]. На наш взгляд, многословность этих произведений - прямое следствие сложной лиро-эпической структуры, в которой принципы фольклорного жанра сочетаются с особенностями поэмы.

В определенном смысле Цветаева даже облегчила читательское восприятие расположением глав и их названиями. Так, ночные встречи Царевича с мачехой и его дневные встречи с Царь-Девы чередуются, глава “Ночь последняя” предваряет “Конец”. Тем самым автор указывает на отсутствие в поэме тех сказочных событий, которые связаны с поисками героем Царь-Девы в тридесятим государстве.

По лаконичным заглавиям десяти фрагментов, составляющих содержание “Молодца”, по разделению текста на две основные части также легко догадаться с последовательности в изложении сказочных событий и об изменениях, внесенных автором в сюжет. Заключительный фрагмент поэмы назван “Херувимская”, то есть “Молодец” завершается не освобождением Маруси от упыря, а церковной сценой - сценой очередной встречи героини с оборотнем, отнимающим у нее мужа и сына.

Благодаря такому построению Цветаева обозначает в качестве ведущего мотив иного царства, который в сказках “Царь-Девы” и “Упырь” не звучит, хотя и является вполне традиционным для целого ряда фольклорных произведений. Главные герои цветаевских поэм устремляются к этому “иному царству” и к союзу с его представителями. Финалы “Царь-Девы” и “Молодца” обычно рассматриваются как трагические, противоречащие счастливым сказочным концовкам, согласие которым купеческий сын *Иван* (царский сын

Василий) женился на Царь-Девике и они “стали жить да быть да добро копить” [16, II, 1X5], а Маруся с помощью святой воды воскресила мужа и сына, и они “с той поры не знали ни горя, ни разлуки” [16, III, 73]. У Цветаевой, действительно, все завершается иначе. Царевич, узнав про злые козни старичка-колдуна, расправляется с ним, а сам бросается в воду “добывать свое добро” [445, III, 264] (то есть Царь-Девицу), мачеха превращается в змею, царя казнит восставший народ. Маруся по зову молодца оставляет мужа и сына и возносится в огненные небеса.

В то же время нарушение сказочных принципов повествования можно считать и относительным, если принять во внимание, что концовки цветаевских поэм рисуют вполне ожидаемое читателями наказание отрицательных героев (старичка-колдуна, мачехи, царя, например) и перемещение положительных героев в пространство, соответствующее их стремлениям. И Царевич, и Маруся у Цветаевой готовы следовать за представителями иного царства, расстаться с собственным телом, с родными, с землей. Ими движет не только сила любви, но и воля. Царевич отказывается пребывать в вечной тоске по идеалу, бросая вызов бушующему морю, он решается и на битву с неведомым пока злом, и на путешествие в небесную высь:

То не два крыла
В золотой костер,
То Царевич наш
Две руки простер,
Две руки свои разом поднял
В золотую зарю Господню! [445, III, 258]

А прочитав в облаке-письме о том, что происходило, пока он, заколдованный дядькой и мачехой, спал, Царевич становится богатырем:

Размахнулся всею силой рук:
аН уж нету старика - паук!
Как притопнет, поглядев остро:
аН уж нету паука - мокро! [264]

Преображается и героиня “Молодца”. Не смеяшая до поры до времени послушаться мужа (велел выйти к гостям - вышла, велел ехать в церковь - поехал она в заключительной сцене не только отрекается от сына и мужа, жертвует ими, и прямо глядит на оборотня, смело отвечает на его зов, тогда как люд церковный падает замертво. В роли страдающих в поэмах оказываются Царь-Девика, сумевшая разбудить Царевича, и Молодец, так и не уговоривший Марусю спасти’ назвав его имя. Но и они обретают свое естественное состояние. При первом появлении Царь-Девика произносит: “Огонь - отец мне, Вода - мать, Ветер – брат мне, сестра - Буря. Мне другой родни не надо!” [199] и в конце добровольно расстается с земным своим человеческим сердцем, становится стихией. Молод вместе с Марусей возносится “До-мой - В огонь синь” [340]. Главные герои в поэм Цветаевой не гибнут, их смерть ничем не подтверждается, они лишь преодолевав границы земного существования. В этом

отношении финалы произведений нельзя назвать трагическими или не-сказочными.

Нарушение фольклорной традиции здесь иного свойства: “тот свет” изображается Цветаевой как некое временное пространство, в котором героиня оказывается ненадолго и лишь затем, чтобы найти кого-либо или что-либо. сказках “необходимым мыслится возвращение героя в жизненные и улучшеннь условия” [129, 44-45]. Нередко даже героиня выводит на землю тех, кого он встретил, делает это довольно легко, ибо с “того света” “возможно вернуться самым разнообразными путями” [129, 45]. В “Царь-Девушке” и “Молодце” Цветаевой “иное царство” - итог всех событий, конечная цель, а не эпизод испытания героя и удачливость. Возвращение оттуда не предполагается. Признаком “иного царства” поэмах является контраст черноты и ослепительного света: молнии в вечернем неб (“Царь-Девушка”), поток огня сквозь тьму (“Молодец”); ад и рай, как и в поэме “Н Красном Коне”, совмещаются. Маруся, объясняя, почему она не хочет очнуться от любви, которая уводит ее от жизни, говорит: “Оттого что ад Мне крошечный - рай С молодым! С молодым!” [445, III, 296]. И муку и счастье разом обретает Царевич по словам Ветра, он жив, да “ не весел, не светел”, “В кумашной палатке Плывет без оглядки - С солдаткой” [265].

Сюжет и композиция поэмы осложнены многочисленными реминисценциями, вставными эпизодами, подробным характером изображения действующих лиц, дополнительными персонажами и дополнительными функциями основных героев. Все это развигает эпическое пространство произведения. То, что в сказке заключено в одну фразу: “и как Иван купеческий сын был уже на возрасте и больно хорош собою, то мачеха и влюбилась в него” [16, II, 182], в цветаевской “Царь-Девушке” представлено двумя сценами (главы “Ночь первая”, “Ночь вторая”), причем “комплекс Федры” обозначен как ведущая черта мачехи, а судьба этой героини в художественной концепции поэмы оказывается не менее значимой, чем судьба Царь-Девушки и Царевича. Любовь-жалость к болезненному, слабому, робкому пасынку и любовь-страсть, символизирующая плотское начало, заставляют мачеху вступить в сговор с нечистой силой (старичок-колдунок), за что приходится расплачиваться человеческой жизнью: героиню сбрасывает на камни обманувший ее Ветер, и она превращается в змею.

В “Молодце” также любой поворот в событиях обоснован и подробно освещен. В сказке: “собрались они и поехали в церковь” [16, III, 72]. У Цветаевой: старый слуга долго отговаривал барина от этой поездки, а на пути в церковь героине, подобно мальчику из “Лесного царя” Гете, все мерещился кто-то сквозь пургу-метель.

Главным моментом, организующим все основные и дополнительные эпизоды в единое целое, является табу на определенное действие или событие. Так, Царевич не может увидеть Царь-Девушку, он и при первой встрече засыпает из-за булавки, воткнутой в его одежду стариком-колдуном, от которого мачеха

узнала о сопернице. Цветаева подчеркивает противоположные качества, мешающие союзу героев: сонный Царевич сравнивается с месяцем, вечно не спящая Царь-Девушка - с солнцем; герой, “не разбойничек, не всадничек, не силач, не стрелок” [445, III, 191], говорит, что “с бранным бытом незнаком” [201], героиня, “сам Михаил-Архистратиг” [202], Воин-Пожар на белом коне, заявляет: “Бранный быт - моя забота! Мне иных забот не надо!” [200]. Перед каждой встречей Царевича и Царь-Девушки в события включаются персонажи, отговаривающие или отвлекающие главных героев от свидания. Дядька-колдун не дает Царевичу взглянуть на море и корабль, плывущи; навстречу; Ветер сватается к Царь-Девушке (их беседа напоминает разговор царицы зеркальцем). Неожиданным помощником мачехи становится сам отец героя пропивший полгосударства и забывший о существовании своей молодой жены. Игра сына-гуслира (реминисценция былины “Садко и Морской царь”) и удалая пляска царицы доставляют старику такое удовольствие, что он награждает героев друг другом - решает их поженить. Запрет на действительную, явную встречу Царевича и Царь-Девушки - знак Рока, поэтому и заключительная картина крушения государства и расправы народа с царем-кровососом открывается указанием на небеса, где про наши дела Пальцем пишет Судьба” [207].

В “Молодце” главная пружина разворачивания сюжетной линии - запрет на имя. Цветаева разъясняла особенности содержания поэмы следующим образом: Я прочла у Афанасьева сказку “Упырь” и задумалась, почему Маруся, боявшаяся упыря, так упорно не признавалась в его виденном, зная, что назвать - спастись. Почему вместо да - нет? Страх? < ... > Пусть - и страх, но еще что-то. <...>Маруся упыря любила < ... > [445, V, 295]. Слово в сказке равносильно действию: (сказал - осуществил), поэтому цветаевская героиня ни разу не произносит слово “упырь”, хотя обстоятельства принуждают ее к этому: молодец забирает жизнь ее родных. Даже предчувствующая неладное (“Мое сердце зрячее” [445, III, 285]), мать Маруси не может добиться от дочери правды. Страшный жених, действительно полюбивший героиню, также открывает ей путь к спасению:

Встану с допросом
Не отпирайся!
< > Сам тебе в ручки,
Сердце, даюсь!
Крест мне и ключ мне:
Век не вернусь!
< ... >
“Знаю мол чья мол
Кровь в твоих жилах!”
Все мне до самой
Капли и выложь
И разорвется
Весь наш союз. [292]

У Цветаевой герой, уводящий Марусю от земных радостей и печалей, является помощником (в сказке эту роль играет добрая старушка-колдунья), он превращает героиню в красный цветок, зная, что ей суждено воскреснуть, а затем голосом ветра и белой вьюги предупреждает о том, что, поехав в церковь, Маруся поплатится и мужем и сыном. Обе поэмы, особенно “Царь-Девница”, наполнены колдовством и превращениями, снами и предсказаниями, однако в них очевидны признаки не только волшебной, но и социально-политической сказки. В последней главе “Царь-Девницы” появляется новый массовый герой - народ, который говорит:

Чтоб спознался Царь крестьянский с нашим горем,
Мы царю-то Комару-то - брюхо вспорем! [268]

Царь взывает к помощи дворян, купцов и слуг-антихристов, но выясняется, что первые “Место лобное свели с местом лобным” [268], вторые - “В том краю, где розаны цветут и на святки, В том краю теперь разбили палатки!” [268], а третьи, как заявляет народ, “Все макать пошли, да в нашу солонку! Все на нашу перешли на сторонку!” [269]. В “Молодце” к барину - мужу Маруси внезапно приезжают не знающие царства гости:

С какой из стран
Сброд красен незван?
Роман не Роман,
Иван не Иван. [318].

Таким образом, современность вторгалась и в повествование о женихе-упыре. После чтения “Молодца” Цветаевой даже доводилось слышать: “это о Революции?” [445, V, 333], хотя в поэме нет прямых аналогий с историческими событиями. В предисловии к французскому варианту произведения автор согласился с тем, что среди действующих лиц в последних главах “Молодца” возникает и Россия, но не кулашная, кумашная, как в “Царь-Девнице”, а “красная иной краснотой, чем ее нынешние знамена” [449, I, 667].

В целом художественное время в поэмах-сказках Цветаевой носит эпический характер. Соответствуя фольклорной традиции, оно неспешно, но последовательно движется вперед и фиксируется в названиях глав, а также в словах героев: “Прощай, мой невзаправдашний, До завтра...” [445, III, 214] (“Царь-Девница”); “Три дня, как знакомы с ним” [293], “Дай тебя уколыбелю На всю вечность-неделю” [299], “Без обедни - пять годов” [300] (“Молодец”).

По мнению критика Д.С.Святополка-Мирского, “дисциплина большой формы помогла Цветаевой преодолеть эмпирическую субъективность ранней лирики” [375, 149]. Соглашаясь с этим, заметим все же, что масштабные по охвату событий и героев поэмы-сказки “Царь-Девница” и “Молодец” не свободны от психологической информации, а повествование в них трудно назвать “безличным”. Индивидуальная авторская идея здесь явно предопределяет развитие главной темы - темы любви. В ! народной сказке любовь героев венчается земным счастьем, в поэмах - небесным. Такой вариант предпочтительнее и для лирической героини одного из ранних цветаевских

стихотворений: не принимая благополучную сказочную развязку, он требует продолжения: “А потом?” [445,1.154] (см. стихотворение “Конец_сказки). Но мысли автора “Царь-Девуцы” и “Молодца”, в земном мире вообще ничто не согласуется, не сбывается по-настоящему: и встреча - не встреча, и любовь - не любовь. Зато в ином царстве - высшее освобождение души и вечное блаженство ее полета. Эта идея проникает во все монологи и песни Царевича-гуслира, Царь-Девуцы, Маруси и молодца. Несомненна близость главных героев к образам лирической поэзии Цветаевой, обнаруживается перекличка между строками поэм и строками отдельных стихотворений. Царевич, например, поет:

Все печаль свою покоил,
Даже печки не сложил.
Кто избы себе не строил,
Тот земли не заслужил.

< ... >

На перине, на соломе,
Середь моря без весла,
Ничего не чтит, кроме
Струнного рукомесла. [445, III, 256]

Эти фрагменты песни почти дословно совпадают со стихотворением “Кто дома не строил...” (1918 г.). Образ Царь-Девуцы также впервые возникает в лирике 1918-1919 гг. Героиня стихотворения “Бог! - Я живу! - Бог! - Значит ты не умер!” говорит о себе как о небесном посланнике - воине, горнисте и барабанщике (эти два персонажа появляются и в поэме), как о Царь-Девуце, чей час еще не пробил.

По справедливому замечанию Е.Б.Коркиной, все слагаемые образа Царь-Девуцы в поэме: огненность, связь с солнцем и небом, воинственный дух - “являются самыми существенными чертами самохарактеристик лирической героини поэзии Цветаевой этих лет” [210, 16]. Соперничество Царь-Девуцы и мачехи также воспринимается как отражение вечного несогласия Психеи и Евы, вечного конфликта духа и плоти в цветаевской лирике. В результате перекличек и аналогий, эпическое повествование в “Царь-Девуце” оказывается тесно связано с лирическими темами и мотивами, а в событийной основе обнаруживается скрытый лирический сюжет.

Подобные особенности характерны и для произведения “Молодец” Маруся не только проходит через различные испытания, что соответствует сказочной традиции, но и жертвует земными благами ради небесной высоты. Данная линия, мотив трех жертв определяли композицию поэмы “На Красном Коне”. В “Молодце” жертвенность - одна из составляющих образа Маруси, не менее важна для автора и противоречивость переживаний этой героини. О том же сочетании в одной душе жизнелюбия и смертельной тоски, страха перед неизвестностью и очарования неведомым, смирения и своеволия Цветаева говорит в письме к Б.Пастернаку от 22 мая 1926 г., признаваясь: “Ведь я сама - Маруся...” [445, VI, 249]. В словах героини поэмы также очевидна перекличка

со строками лирических произведений: “Словно жизнь мою угнали Верстой, - а я с краю” [445, III, 320] (из песни Маруси) “Точно жизнь мою угнали По стальной версте” [445, II, 161] (из стихотворения “В сиром воздухе загробном” 1922г.).

Песенные монологи оказались необходимы создателю “Царь-Девыцы” и “Молодца” прежде всего для утверждения мысли о неуместности главных героев в земном мире: они в нем спят, пробуждаясь лишь для творчества (Царевич-гуслиар), действуют вопреки общепринятому (Маруся), представляют иррациональные стихийные силы (Царь-Девыца, Молодец). Кроме того, в композиции поэм наряду с типично сказочными ситуациями и событиями эти монологи - воплощение индивидуальных авторских переживаний. В отличие от исполнителя сказки, повествователь здесь обозначает и свое личное отношение к героям, обращается к ним или к читателю с советами, выступает с лирическими рассуждениями на внесюжетную тему. Последнее особенно характерно для “Царь-Девыцы”, где рассказчица в момент путешествия по семи царицыным покоям становится действующим лицом, и слова ее адресуются не абстрактному множественному слушателю, а конкретному милому другу:

Коль опять себе накличешь
Птицу, сходную со мною,
Знай: лишь перья наши птичьи,
Сердце знойное, земное... [445, III, 221]

В “Молодце” таких отступлений от рассказа нет, однако авторская позиция обозначается в ином, чем в сказке, средоточии отрицательного: не упырь, а подружки, гости, нищие; в вызывающей по отношению к этим персонажам интонации, в иронии по отношению к хвастливому и надменному барину, в сочувствии главным героям. Введенная в произведения тема отречения от земной жизни антифольклорна и определяет лирические мотивы поэм, как бы отвлекая их содержание от сказки. Д.С.Святополк-Мирский писал о “Молодце”: “Это уже не подражание народной поэзии, это не похоже на народную поэзию, хотя тесно связано с ней как дерево с почвой” [375, 148]. Большинство же современных Цветаевой критиков отнеслось к “Царь-Девыце” и “Молодцу” как к стихотворным сказкам, не заметив тех лирических элементов содержания, которые и способствовали выявлению принципов фольклорной поэтики. В своих объемных поэмах Цветаева не подражала народному творчеству, а изучала его. В.Ю.Александров по этому поводу утверждает: “Как ни парадоксально, но фольклоризм Цветаевой находит прямые аналогии не в области литературы, а в области науки о литературе. Другими средствами, с другими задачами Цветаева в своем творчестве исполняла то, чему посвятили свои исследования О.М.Фрейденберг, В. Я. Пропп и др.” [5, 7].

Соединение эпических и лирических приемов повествования, взаимопроникновение лирического и фольклорного начал обусловили появление в поэзии Цветаевой 20-х гг. такой разновидности поэмого жанра, как поэма-сказка. И хотя впоследствии Цветаева отказалась от таких

многоперсонажных, сложных по композиции и объемных произведений, в целом, опыт по освоению фольклорного материала, опыт “Царь-Девуцы” и “Молодца” утвердил в ее поэтическом творчестве движение от лирики к эпосу.

**Б: “Исторические” поэмы.
1. Поэма-очерк (“Красный бычок”).**

*“Прозаик ревнует меня к поэту и обратно. - Раздвоиться “.
М. Цветаева*

Самая маленькая поэма Цветаевой “Красный бычок” (97 строк) была написана в апреле 1928 г. и в том же году опубликована в пражском журнале “Воля России” (N 12). Небольшое по объему произведение не привлекло внимания современных поэту критиков, а центральный образ добровольца и тема трагической судьбы целого поколения героев белой гвардии оказались не понятными читателем, о чем свидетельствует, например, такой отзыв: “В поэме “Красный бычок” описана смерть ребенка” [249, 140]. Жанровые особенности, необычный, даже для Цветаевой, лаконизм художественной формы произведения, а также сама тема обусловлены рядом жизненных и творческих обстоятельств. По сравнению с предыдущими двумя годами, отмеченными созданием поэм “С моря”, “Попытка комнаты”, “Поэма лестницы”, “Новогоднее”, “Поэма Воздуха”, 1928 год не поэменный и не лирический. Цветаевская флейта (лирика) как будто замолкает на это время. Одно из немногочисленных стихотворений данного периода - “Разговор с Гением” - начинается и завершается характерным признанием : “Петь не могу!” О своей книге “После России” (вышла в январе-феврале 1928 г.) Цветаева говорит Пастернаку как о последней лирической (см. письмо от 15 июля 1927 г.). Опыт сотрудничества с редакциями журналов, газет в Праге и Париже, организация первых литературных вечеров убеждают Цветаеву в том, что легче и благодарнее воспринимается проза, а не стихи. Без особых проблем и задержек в печати появляются очерковые произведения 1917-1919 гг. - “Вольный проезд”, “Мои службы”, “Октябрь в вагоне”, а также семь небольших дневниковых зарисовок, среди которых “Грабеж”, “Расстрел царя”, “Покушение на Ленина”. Возвращение к теме революции и белой гвардии (эта тема вторгается уже в продолжение былинной поэмы “Егорушка”) предопределено подготовкой названных произведений к публикации: вновь, в условиях эмиграции, Цветаева размышляет о фактах и событиях, уже ставших историей. Появление “Красного бычка” было обусловлено и впечатлениями поэта от статьи “О добровольчестве” и “Записок добровольца” С.Эфрона, поэм Б.Пастернака (“Высокая болезнь”, “Лейтенант Шмидт”, “905-й год”) и книги “Шум времени” О.Мандельштама. Оскорбленная пренебрежительным, как ей показалось, отношением последнего к Добровольческой армии, ироническими оценками офицеров белой гвардии, Цветаева в марте 1926 года написала гневную статью “Мой ответ Осипу

Мандельштаму”, которую из-за резкости не приняли даже “Версты” (в лице одного из редакторов - П.П.Сувчинского). Как считала Цветаева, главная причина отказа в публикации этой статьи - именно защищаемое ею и “всеми и каждым оплеванное Добровольчество” [445, VI, 318]. Книга Мандельштама заставила Цветаеву настойчиво искать возможности для издания стихов “Лебединого стана”, а также внести коррективы в замысел “Поэмы одного часа”. В новых фрагментах, набросках этого стихотворного произведения отчетливо начинают звучать темы революции и эмиграции. Полемическая интонация особенно ощущается в том отрывке, который впоследствии получил название “Несбывшаяся поэма”. Главный вопрос “Кто мы?” и язвительная реплика “Острийте!” после слов о трагической судьбе участников белого похода, по-видимому, адресованы Мандельштаму. Публицистический стиль одинаково свойственен и статье, и “Несбывшейся поэме”, написанным почти одновременно, а обозначенная в них позиция автора подтверждает, что в общественно-политической и литературной жизни Парижа Цветаева оказалась между двух огней. Близость поэта к евразийским кругам, публикации в “Благонамеренном” и “Верстах” (левый литературный фланг) были поводом для упреков в большевизме. На самом же деле Цветаева не склонялась в сторону примирения с революцией, о чем говорят ее частные письма (см., например, ее письмо к О.Е.Колбасиной-Черновой от 4-го января 1925 г.) и не соглашалась с теми евразийцами, которые, в том числе и С.Эфрон, уже в 1926 г. рассматривали свое участие в Добровольческой армии как роковую ошибку. Будучи далекой от политики, Цветаева полагала, что люди, верные долгу спасения и защиты Отечества, носители благородной идеи русского всеединства, достойны восхищения вне зависимости от того, к чему в действительности привела эта идея или чем она обернулась. Цветаевское отношение к героям белого движения не совпадало с беспристрастным мнением историков (белогвардейцы потерпели поражение, потому что были не правы), поэт мыслил иначе: правы те, кто не победил и страдает. Вступая в полемику с Мандельштамом, Цветаева руководствовалась и естественным чувством справедливости: “Вы могли предпочесть Красную, Вы не смели оплевывать Белую. Герои везде и подлецы везде. Говоря о подлецах наших. Вы обязаны сказать о подлецах с в о их” [445, V, 310]. Это чувство справедливости, желание защитить героя белой гвардии, воздать такому герою должное не позволили Цветаевой пройти мимо события, для эмиграции вполне заурядного и не поэзного “Красный бычок” - отклик на смерть бывшего добровольца - Владимира Завадского (брата В.А.Завадской, подруги Цветаевой).

Внешне эта поэма почти бессобытийна и безлична, внимание читателя акцентируется не на переживаниях авторского “я” или “я” героя, а на подробностях самой ситуации. Произведение разбито на четыре неравные части. Первая из них, самая большая (9 строф) носит описательный характер и содержит ту основную информацию, которая в последующих частях интерпретируется. Этот первый фрагмент - почти полная художественная

аналогия сообщения, сделанного в письме к А.А.Тесковой от 11-го марта 1928 г. В связи с необходимостью сопоставлений приводим данную запись лишь с некоторыми сокращениями: “Умер от туберкулеза кишок брат моей подруги, Володя, 28 лет, на вид и по всему - 18. Доброволец, затем банковский служащий в Лондоне... Ни на секунду за всю болезнь не подозревал об опасности. < ... > Умер тихо, всю ночь видел сны. - “Мама, какой мне веселый сон снился: точно за мной красный бычок по зеленой траве гонится”... А утром уснул навсегда. < ... > У французов не закапывают при родственниках, родные оставляют голый гроб. Насилу добились у могильщика, чтобы заровняли яму при нас < ... > Час 20 минут мать стояла и смотрела, как зарывают ее сына. Лопаты маленькие, могильщики ленивые, снег, жидкая глина под ногами. А за день погода была летняя, все деревья цвели. Точно природа, пожалев о безродном, захотела подарить ему на этот последний час русские небо и землю. < ... > В тот же вечер мать принялась за бисерные сумочки, этим живут. Вот и будет метать бисер и слезы...” [445, VI, 366-367].

В первом фрагменте поэмы опущены некоторые подробности, другие же, напротив, учтены (реплики родственников), последовательность изложения сохранена. От идеи неизбежности смерти (“Будет играть - свет свечной: С косточки - да - в ямочку”. [445, III, 145]) автор обращается к фразам героя о веселом сне, затем к описанию похорон, кладбищенского пейзажа и того состояния, которое переживает каждый, прощающийся с близким. Завершается фрагмент образом матери, замершей над могилой сына.

Стиль описания здесь также лаконичен, а стихотворные строки даже более скупы в подаче необходимой читателю информации, чем повествовательное предложение письменного сообщения. Молодость героя, например, обозначается одним штрихом: “Ямочки ребенка!” [145], нет указаний на какие-либо имена или причины трагедии. Документализм поэтической записи иного свойства, поскольку данная смерть конкретного человека включается Цветаевой в ряд подобных происшествий. “Нынче один, завтра другой” [145], “Смежных могил прутьица” [145]. Устраняется то, что свидетельствует об индивидуальном своеобразии моментов действительности и способствует выявлению личного авторского отношения.

Лирическая интонация, в отличие от письма, здесь глубоко спрятана: автор воздерживается от прямых эмоциональных высказываний, фиксирует собственные переживания как переживания всех и каждого. С этим связано употребление однокорневых слов, параллельных синтаксических конструкций, безличных и обобщенно-личных глагольных форм в последних строфах первой части. Ситуация типизируется Цветаевой с помощью кратких, неполных и назывных предложений:

Ком. Тишина громкая.

Глиняный ком, ком горловой

В правой - платок скомканный. [145]

Художественное обобщение изображаемых моментов действительности

позволяет в данном случае заметить связь поэмы “Красный бычок” с эссе “Твоя смерть” (1927г.). Мысль о том, что уход из жизни одного человека всегда в нашем сознании объединяется с уходом других людей, мысль о круговой поруке верности мертвым, впервые была высказана Цветаевой именно в эссе и подтверждена в рамках этого прозаического произведения двумя очерками о смерти француженки Жанны Робер и русского мальчика Вани. В поэме явный отзвук предшествующих авторских рассуждений открывает вторую (2 строфы) часть:

До-проводив, то есть - сдав - с рук
(Не руки ли?) - Следующий! [146]

И в целом эта часть иллюстрирует одно из положений произведения “Твоя смерть”: близкие всегда как бы заговаривают умершего, вспоминая и повторяя последние подробности. В поэме такая подробность - бычок, приснившийся герою. Веселый сон посулил жизнь, но она оборвалась, поэтому бычок - знак обмана. “Вот тебе бык...” - трижды произносят родичи и “повторение - до отупения - до незвучания” [445, V, 193] этой подробности завершается выводом о бессмысленности сна: “При чем - бык? Просто на мозг кинулось” [445, III, 146].

Главная в двух первых фрагментах оппозиция “жизнь - смерть” придает философский оттенок изложению, однако третья часть (4 строфы) “изымает” поэму из контекста, созданного эпистолярным сообщением и эссе. От фактов настоящей действительности автор обращается к судьбе добровольцев, к истории белого похода. Здесь нет батальных картин, но передается общее состояние, настроение тех, кто за три года прошел длинный военный путь, кто мечтал о возвращении домой и взятии Москвы, кто столкнулся с упорством большевиков. Цветаева не предоставляет слова самим героям, а свидетельствует вместо них. И дело не в отсутствии рассказов В.Завадского о белом походе, а в осознанном авторском нежелании заслонить свое видение и восприятие добровольческого пути чьими-то конкретными фигурами, персоналиями. Анализируя поэму “Лейтенант Шмидт”, Цветаева говорила Пастернаку о том, что его герой - главный тормоз повествования. По ее мнению, письма Шмидта, то есть основные лирические фрагменты, следовало бы вообще исключить или “завалить, застроить” [445, VI, 261], сделать ведущим голос автора-повествователя: “Я бы хотела немного Шмидта. Немного Шмидта и говорящего тебя” [261]. Герой “Красного бычка” почти бессловесен и “растворен” в образах сна и исторических событий, он не является действующим лицом, но любой элемент повествования соотнесен с ним, характеризует его, любая мелочь, подробность оказываются деталями его портрета. Общая судьба Добровольческой армии включает в себя, по мысли Цветаевой, и личную трагическую судьбу конкретного добровольца. Вот почему в конце третьей части содержится указание на связь сна и истории:

Зычен, зычен, зычен, зычен
В ушах - топот, в ушах - мык.

Бычья, бычья, бычья, бычья

Эта кличка - большевик. [445, III, 146]

Заключительная четвертая часть (7 строф) - толкование сна, соединение темы смерти с аллегорическим образом красного быка - большевика, догнавшего добровольца на юге. Если в начальных строках поэмы образ, давший название всему произведению, символизирует радость, игру жизни (“Будто за мной - красный бычок

По зеленой траве гонится!” [145]), то в последних строках он символизирует игру смерти:

А я - бык, а я - рог, а я - страх!

На рога! на рога! на рога! [147].

Этот бык несет гибель всему, но поднимает на рога “Не со зла < ... > А с души веселья!” [147]. Красное время перечеркивает жизнь героя-добровольца - такова судьба всех марковцев, корниловцев, которых не спасет милость бога или защита матери (родины). Данной мыслью определяется содержание четвертой части.

Таким образом, в “Красном бычке” отсутствует ряд событий, образующих единый сюжет и обуславливающих повествовательную манеру изложения материала. Здесь представлено и осмыслено одно событие с учетом мельчайших подробностей и обстоятельств. Отдельные факты, наблюдения, ретроспективные и аллегорические моменты отражены в серии зарисовок, которые связаны между собой прежде всего авторским стремлением возвысить тех, у кого “на плечах все добровольчество, позади - муки, впереди, может быть, завтра - смерть” [445, V, 307]. Подчиняя поэму именно этой художественной задаче, Цветаева использует частную ситуацию для характеристики судьбы героев Добровольческой армии. Через документально воспроизводимое, достоверное явление автор “Красного бычка” выходит к философским, нравственным, социально-политическим обобщениям, на уровне которых и обозначает свое личное убеждение. Детальность описаний в поэме совмещается с особым лаконизмом содержания. Система повторов позволила Цветаевой избежать пространных рассуждений и комментариев. Так, о тяжести и изнурительности военного похода добровольцев свидетельствует 4-х кратный повтор эпитета “длинный” в одной строке:

Длинный, длинный, длинный, длинный

Путь <...> [445, III, 146].

Слово “глина” и однокорневые с ним, повторяемые во всех частях текста оказываются элементами различных художественных образов: “глиняный ком”, “Не позабыть старую мать В глинище - по щиколотку” (1-я часть); “Установив (попросту сбыв!) Что человек - глина есть...” (2-я часть); “глина На походных сапогах”, “Полоса ты глиняна” (3-я часть); “глина На французских каблуках матери” (4-я часть) [145-147]. Композиция произведения отличает его от предшествующих поэм Цветаевой: в “Красном бычке” нет вступления, подводящего к теме и послесловия-завершения, из действительности

выхватывается эпизод, который не дополняется вымышленными героями и событиями. Такое построение более характерно не для поэм Цветаевой, а для ее прозаических очерковых записей. Синтаксис “Красного бычка” аналогичен синтаксису описаний в прозаическом эссе “Твоя смерть” (назывные, неполные, безличные предложения). Для примера приведем отрывки, перекликающиеся и по содержанию:

Поле зрачка - полем тоски

Ставшее.

Вес якоря:

Точно на них - те пятаки,

Коими тот заклиали

Взгляд.- Не поднять! - Чувство - понять!

Точно за дверь вытолкан. [145-146]

“Лица, которое передо мной, никогда не было. То, что здесь есть, не бывает. Из другого вещества. Отличительные черты: неуподобляемость и невозможность привыкнуть. Не оторваться. Не притерпеться”. “Гляжу на руку и знаю - не поднять. < ... > Рука не свинцом налита, а смертью < ... > Нужно поднять всю смерть. Потому и не поднять” [445, V, 202].

Отбрасывание лишнего - общее свойство поэтического и прозаического творчества Цветаевой. Поэтический инстинкт лаконизма привел ее к четкости и “формульности” прозаического высказывания, а фактографичность прозы обусловила объективность поэтических описаний и повествований. В эссе “Твоя смерть” Цветаева остается поэтом без стиха, в маленькой поэме “Красный бычок” она демонстрирует наблюдательность прозаика, его стремление к достоверности.

Описательность “Красного бычка”, его небольшой объем, отсутствие развивающегося сюжетного действия и характеров, указанные нами особенности композиции и стиля свидетельствуют о междужанровом взаимодействии поэмы-и очерка, а также являются ярким подтверждением методологической связи поэзии и прозы Цветаевой в конце 20-х годов.

В тематическом, содержательном отношении произведение “Красный бычок” способствовало созданию поэмы-хроники “Перекоп”, сочетающей детальные описания, портретные зарисовки с повествованием о важнейших исторических событиях гражданской войны.

2. Поэма-хроника (“Перекоп”, “Поэма о Царской Семье”)

Белый поход, ты нашел своего летописца.

М. Цветаева

“Во мне вечно и страстно борются поэт и историк. Знаю это по своей огромной <... > вещи о Царской Семье, где историк поэта - загнал”.

М. Цветаева

“Перекоп” и “Поэма о Царской Семье” - последние по времени написания объемные поэтические произведения Цветаевой. Работа над поэмами началась в годах и продолжалась вплоть до 1936-го, поскольку автор предпринимал попытки найти иное завершение “Перекопа”, а также вносил поправки и изменения в текст “Поэмы о Царской Семье”. Последняя, по свидетельствам современников, была завершена, однако, полный текст не известен. Обращение Цветаевой к историческим событиям было естественным и закономерным на фоне эпизации литературных жанров в 20-е годы. В творчестве В.Маяковского (“150 000 000”), Б.Пастернака (“Высокая болезнь”), С.Есенина (“Анна Снегина”) лирическая разновидность поэмы трансформировалась в лиро-эпическую, где индивидуальные переживания не отделялись от общественных умонастроений, персональная судьба - от судьбы поколения, а повествование о себе оборачивалось повествованием о времени.

Основная тенденция в развитии поэмого жанра этих лет может быть охарактеризована как тенденция превращения поэмы из инструмента художественного самоизучения личности в инструмент художественного познания объективной действительности. Причем, идея перехода от личного к общему повлияла не только на содержание, обусловив социальную проблематику поэмы, но и на композиционные свойства. Действие в поэмах на историческую тему развивается самородно, как бы независимо от автора, поскольку и сюжет, и система персонажей в такой поэме определены самой историей. Однако хроникальный принцип построения в произведениях Пастернака (“905-й год”), Маяковского (“Хорошо!”) не исключает субъективную авторскую оценку, выбор средств художественного воплощения характеров и событий продиктован личностным восприятием.

Данная структура лиро-эпического произведения оказалась приемлема для Цветаевой, тяготеющей в 20-е годы к созданию масштабных, событийных в своей основе поэм, в которых объективизм повествования сочетается с лирической интерпретацией фактов и образов действительности.

Замысел “Перекопа” и “Поэмы о Царской Семье” вызревал уже в произведениях 1917-1920 гг. В стихах “Лебединого стана”, перекликающихся с циклом поэм М.Волошина “Путями Каина”, Цветаева заявила о своем желании стать летописцем белого похода, в этом же сборнике наряду с именами Корнилова и Керенского зазвучали имена Петра I и Софьи, Николая II и царевича Алексея. Конкретное событие, зафиксированный в газете факт (по долгу службы в 1918-1919 гг. Цветаева составляла архив газетных статей) включался, благодаря циклическому объединению стихов в широкий культурный и *исторический контекст*. Одновременно “частности спешащего бытового часа” [445, IV, 618], явления злободневные отражались в коротких прозаических заметках, очерках, собранных поэтом в эмиграции в книгу “Земные приметы”. Лирическая хроника “Лебединого стана”, проза первых пореволюционных лет стали для Цветаевой частью необходимого материала при работе над поэмами. Тем более, что идейного пересмотра позиций не произошло. Десятилетие спустя

Цветаева так же видела в столкновении белых и красных трагедию братоубийства:

Земляк? - стрелять буду!

Земляк? - плати тем же! [445, III, 151] (“Перекоп”)

А расстрел царской семьи сделал невыносимым для поэта согласие с победителями. Когда в 1918 г. возникла надежда на восстановление монархии и показалось, что “Красный зверь смирен и связан”, Цветаева в своем стихотворении обратилась к Царю с призывом все простить втянутому в революцию народу. Легко представить, что она ощутила, узнав о расправе с тем, к кому она обращалась. Один из современников свидетельствует, что Цветаева не могла оставаться политически бесстрашной, если при ней оправдывались жестокие методы борьбы; поспорив однажды с русскими социал-революционерами о “прошлом России и революции, она со злым торжеством бросила свой последний довод: “Убийство Александра II лежит на вашей совести” [83, 267]. По мысли Цветаевой, поэт к какому бы лагерю он идейно ни принадлежал, не может мириться с палачами, казнь царя описывалась как справедливый приговор истории и которое завершалось

фразой:

корону

можно у нас получить,

но только

вместе с шахтой. [264, IX, 30]

Импульсом к созданию “Перекопа” стала книга О. Мандельштама “Шум времени”. Рассуждение в статье Цветаевой “Мой ответ Осипу Мандельштаму” (1926 г.): “Не Добрая Воля выбивает еврею зубы, а злая, что прокалывает добровольцам глаза в том же Крыму - краткий срок спустя” [445, V, 310] логически завершается эпитафией к поэме “Перекоп”: “А добрая воля Везде - одна!” [445, III, 148]. Первый план хроники событий гражданской войны появляется в рабочих записях 1926 г., относящихся к “Поэме одного часа” (отрывок в дальнейшем получил название “Несбывшаяся поэма”): “Провести по верхам деревьев весь (1917-1920 гг.) - поход. Несколько эпизодов. Главные бои. Великий отход. Крым. Последнее. Последний Крым. Последняя пядь российской земли. В Крым, видение Екатерины в старости” [451, 766]. Работа над произведением была прервана из-за первого письма от Р.-М.Рильке, замысел не осуществился в 1926 г. еще и потому, что полемическая направленность, публицистический стиль уводили Цветаеву от тех реальных, действительных моментов, опираться на которые она считала необходимым. В плане не случаен повтор слова “последний”. Изначально определив судьбу белой гвардии как судьбу воинства, обреченного на смерть (см. стихотворения “Белая гвардия...”, “Посмертный марш”), Цветаева стремилась к такому завершению поэмы, которое соответствовало бы историческому факту. Несмотря на то, что “Перекоп” представляет собой цельное художественное произведение, автор считал его незаконченным, поскольку не был написан “последний Перекоп”,

то есть поражение белых, их отход. Цветаева не могла найти толковых, умеющих рассказывать очевидцев, а дневник С.Эфрона, используемый в качестве главного документального материала, скорее всего, не содержал нужной информации. М.Разумовская замечает, что дневник “вдруг исчез” [342, 244], у самой Цветаевой об этом сказано несколько иначе: “дневника уже не было” [455, III, 178]. Отступать же от реальных, фактических событий и строить историческую поэму на вымысле означало разрушить саму хроникальную основу произведения и вызвать недоверие читателя, перед которым автор даже в связи с тем, что соответствовало рассказам главного свидетеля (С.Эфрона), счел нужным оправдываться: “Если в моем Перекопе есть физические (фактически) ошибки - то виноваты стихи, из-за которых приходилось вводить посторонние делу понятия. И еще моя безнадежная неизлечимая военная слепость” [184].

Обращаясь к теме царской семьи, Цветаева также повела себя как историк.

Осознав, что мгновенный и эмоциональный отклик на стихотворение Маяковского будет, как и статья “Мой ответ Осипу Мандельштаму”, не убедителен, Цветаева задумала фундаментально-художественное повествование о последнем пути русского императора и его семьи. Одновременно работу над таким произведением поэт считал своим долгом перед теми, кто, может быть, лишь через двести лет вспомнит о людях, сгубленных советской Россией. “Беру именно семью, а фон - стихия” [445, IV, 627] -говорила Цветаева в 1931 г., однако и по прологу “Сибирь”, и по сохранившимся фрагментам очевидно, что и этот фон - историческая хроника, запечатлевшая возвеличивание и падение сибирских временщиков-правителей, начиная с Ермака, трагедию 1896 г. на Ходынском поле (гибель тысяч людей во время празднования коронации Николая II) и пророчество святых великомучениц Серафимы и Феодоры. Концепция “Поэмы о Царской Семье”, по-видимому, может быть определена негодующими цветаевскими словами, сказанными в письме к Октаву Обри (1935 г.): “Вся история - игра с участием всего нескольких персонажей; они всегда одни и те же, и они больше, чем принципы, они стихийные силы (стихии принципов)” [444, |142]. В этом смысле для автора поэмы в равной степени оказались важными, необходимыми в качестве источников и современные ему материалы о последнем этапе в судьбе русского императора (например, книга Б.Соколова “Убийство царской семьи”, изданная в Берлине 1925 г.), и письма русских государей и других особ царского семейства” (Москва, 1861 г.), начинающиеся с посланий Петра к Екатерине и завершающиеся письмами Анны Иоанновны. Не будет ошибочным утверждение, что Цветаева собирала все, относящееся к царской фамилии. А.Белый, впервые войдя в комнату Цветаевой в Берлине, сразу обратил внимание на стол, покрытый “фотографиями царской семьи: наследника всех возрастов, четырех великих княжон, различно сгруппированных, как цветы в дворцовых вазах, матери, отца...” [445, IV, 259-260]. Вопросы, заданные Цветаевой А.Ф.Керенскому (в феврале-марте 1936 г. он выступал в Париже с докладами на тему “Трагедия царской семьи”), обнаруживают доскональное знание обстоятельств пребывания царя и его

близких в Тобольске. А в письме к А. Штейгеру (4 сентября 1936г.) Цветаева упоминает о заявлении, сделанном 17 января 1895 г. вступившим на престол Николаем II. Безусловно, характер известного поэту документального материала определил не только объем поэмы (ее чтение, по свидетельству М.Слонима, длилось более часа), но и ее композиционные особенности. Основная линия повествования зафиксирована Цветаевой в письме к Р.Н.Ломоносовой (1-го февраля 1930 г.): Последнее Царское - Речная дорога до Тобольска - Тобольск воевод (Ермака, татар, Тобольск до Тобольска, когда еще звался Искер, или: Сибирь, отсюда - страна Сибирь). < ... > Семья в Тобольске, дорога в Екатеринбург, Екатеринбург - дорога на Рудник Четырех братьев (там жгли)” [451, 767]. Сохранившиеся в рабочей тетради фрагменты указывают на интерес автора и к фигурам тех, кто был близок к императорской семье, и к частным, не имеющим важного исторического значения, событиям. Так, в первом фрагменте [445, III, 758] возникает образ старца Григория Распутина, заговаривающего кровь наследнику; в третьем – дан портрет А.А.Вырубовой: в четвертом - использованы письма царицы к фрейлине, опубликованные в книге “Страницы из моей жизни, А.А.Танеевой (Вырубовой)” (Париж. 1922 г.) Хроника пути императора и его родных от Царского Села до Екатеринбурга, по-видимому, была представлена на фоне широких исторических аналогий и включала в себя описания отдельных лиц и эпизодов. Такое построение наиболее вероятно, поскольку подобную композицию имеет и поэма о гражданской войне - “Перекоп”.

В данном произведении 11 глав, в содержании которых отражены подробности “стодневного перекопского сидения” [445, VI, 626], выхода армии Врангеля из Крыма, ее наступления в июне 1920 г. на позиции красных, победы над латышской стрелковой дивизией. Для Цветаевой эта поэма открывала возможности для изображения самых разных героев и персонажей - кумиров Добровольческой армии, ее предводителей, предателей, ее истинных доблестных воинов-рыцарей. При этом главы “Дневальный” (2-я), “Брусилов” (4), “Перебежчики” (5), “Врангель” (6) - не нарушают логику повествования и не являются отступлениями от основной событийной линии. В композиции поэмы место каждой главы обусловлено прежде всего хронологией моментов самой действительности. Жаркой крымской весной 1920 г. важнейшая линия обороны белых находилась южнее Перекопа - на так называемом “Турецком валу” (1-я гл. “Вал”). Цветаевское повествование о жизни перекопцев включает в себя описание работ по укреплению оборонительных рубежей, очерк-портрет дневального (2-я гл. “Дневальный”), а также эпизод, связанный с поездкой офицера-марковца за провиантом (3-я гл. “Сирень”). 30-го мая 1920 г. появилось воззвание ко всем русским офицерам, автором которого был генерал А.А. Брусилов. Основные идеи этого воззвания: забыть о классовой вражде и объединиться в рядах Красной армии для защиты России от польских интервентов - обозначены и Цветаевой (4-я гл. “Брусилов”). Обращение Брусилова подействовало: накануне решительных боев позиции белых стали

покидать солдаты, поверившие в справедливость советской власти, и даже отдельные офицеры (5-я гл. “Перебежчики”). Однако, благодаря П.Н. Врангелю, остатки деникинских войск были реорганизованы в сильную дисциплинированную армию. У Цветаевой главнокомандующий выступает перед строем солдат-марковцев, воодушевляя их своей речью (6-я гл. “Врангель”). Характеристика “боев ваятель” по отношению к этому герою точна: летом 1920 г. Врангель одержал ряд военных побед. Об одной из них и рассказывает автор поэмы “Перекоп”, предварительно разъяснив настроения и психологическое состояние добровольцев перед наступлением и описав предшествующие сражению события (7, 8, 9, 10, 11-я гл. - “Налет”, “Прожектор”, “Канун”, “Последний час”, “Выход”).

Цветаева не искажает факты, остается на протяжении всей поэмы внимательной к военным целям и обстоятельствам, ошибается лишь в самом конце произведения (врангелевские части одержали победу над 13-й, а не 9-й, как сказано в “Перекопе”, армией красных). В поэме немало имен исторических деятелей. Кроме Брусилова и Врангеля, противопоставленных друг другу (первый призывает белых сдать, второй - драться), упоминаются А.Ф. Керенский, А.В. Колчак, А.И. Деникин. С.Л. Марков, Л.Д. Троцкий. Широкий спектр географических названий: крымские, украинские, русские села и города. Историческим временем и пространством охвачены в поэме не только конкретные события 1920 г., автор предпринимает экскурсы в прошлое. Перекопцы вспоминают:

Курск - действуем, Керчь - пьянствуем,

<...>

...Дно - станция,

А то - Гуляй - Поле! [445, III, 150].

Указание на столицу “махновской республики” (последнее) дано в связи с тем, что Махно в 1917-1919 г.г. был союзником добровольцев. Вполне вероятно также, что Цветаева, собиравшая в 1926 г. материал для “Поэмы о Сергее Есенине”, знала о есенинском замысле произведения на тему гражданской войны под заглавием “Гуляй - поле”.

Отрицательное отношение марковцев к Брусилову обусловлено у Цветаевой отказом генерала в октябре 1917 г. принять на себя командование войсками Московского округа (этот эпизод рассказан С. Эфроном в главе “Октябрь” книги “Записки добровольца”). Допускаются в “Перекопе” и “заскоки в будущее” - так определяет эти моменты сам автор в примечаниях к поэме [445, III, 179-184]. Например, почти сразу же упоминается о Галлиполи - портовом турецком городе, пристанище эвакуированной армии Врангеля. И экскурсы в прошлое и опережения воспринимаются не как отступления от хроники, а как естественные попытки историка - объяснить данные события предшествующими и предсказать дальнейшие. Для Цветаевой “чувство Истории” - это прежде всего “чувство Судьбы” [445, IV, 142]: по поэме, будущее добровольцев - смерть.

(Тем Турция - серп, тем Сербия - крест:
Погост найди, где русского нет!) [445, III, 168].

Слово “последний”, на котором Цветаева настаивала в плане к “Поэме одного часа”, - лейтмотив заключительных глав “Перекопа”, не позволяющий оценить победу белых над латышской стрелковой дивизией - как полную и окончательную. В данном произведении 1922 г. поэт оказывается исторически более объективным, чем поэт, сказавший десятилетие спустя: “А может быть - хорошо, что мой Перекоп кончается победой: так эта победа - не кончается” [184].

В тексте поэмы нет диаметральных характеристик и сатирического плана - в этом главное отличие цветаевской позиции от позиции Маяковского (“Хорошо!”) Мысленно находясь по ту сторону “Перекопа” и повествуя о “событиях - как бы от лица свидетеля и участника всех передвижений врангелевской армии, автор не утверждает превосходство одной идеи над другой, не очерняет красных, не обеляет белых, показывает, что и среди последних были “волки в шинели добровольческой”. Цветаева подчеркивает лишь то, что ее герои - русские люди. На собирательность образа и в то же время на его связь с реальными прототипами автор указывает в следующей строфе:

С лицом Андреевым - Остап.
С душой бойца - Андрей,
Каб сказ - Егорьем назвала б,
Быль - назову Сергей. [445, III, 154].

Портрет коллективного героя создается и с помощью тех эпизодов, в которых звучат голоса солдат, генералов, офицеров, и с помощью отдельных зарисовок (гл. “Дневольный”) Очевидны в “Перекопе” и переклички со “Скифами” А.Блока (“В тьму - тьмы нас!” [173]), со стихами и поэмами М. Волошина (“- Каин! - Здесь! - Каин, брат Где твой? Хриплым, как наш, Гласом: - Брату не страж” [165]). Литературные аналогии позволяют обобщить частные событийные моменты, подчеркнуть их историческую значимость и одновременно оказываются способом проявления авторского начала.

В “Перекопе” лирика, как и в поэмах-хрониках Маяковского, в “905-м годе” Пастернака, не поглощает эпическое содержание, а органически сочетается с последним, обуславливая, во-первых, новое соотношение “я” и “мы”: голос автора звучит в хоре равноправных ему голосов героев, во-вторых, особый тип композиции, при котором так называемые “лирические отступления” не являются внесюжетными элементами, поскольку также подчиняются задаче изображения объективной исторической действительности.

Содержательные и жанровые особенности “Перекопа” и “Поэмы о Царской Семье” свидетельствуют о единстве русского литературного процесса: поэма в творчестве Цветаевой конца 20-х - начала 30-х годов поднимается на ту же ступеньку развития, что и в творчестве российских поэтов. Хроникальные произведения, подтверждая движение от лирической разнovidности к

эпической, венчают “поэмный путь” Цветаевой.

ГЛАВА V.

Жанровые особенности незавершенных поэм (“Егорушка”, “Певвица”, “Автобус”)

Незавершенные поэмы Цветаевой по времени написания относятся к позднему у ее творчества. “Егорушка”, правда, был написан еще в январе-феврале 1921 г., к продолжению этого произведения Цветаева вернулась лишь в 1928 г. и явно провала доработку уже созданных глав, поскольку в рукописи есть пропуски целых строф и строк, а также зачеркнутые выражения. “Певвица” (1935 г.) и “Автобус” (апрель 1935 - июнь 1936 гг.) - последние поэмные аккорды Цветаевой. В отличие от стихотворных набросков и фрагментов, оставшихся от неосуществленных замыслов (например, “Несбывшаяся поэма” - от “Поэмы одного часа”; несколько строф “Поэмы о Сергее Есенине”) тексты “Егорушки”, “Певвицы”, “Автобуса” позволяют частично реконструировать сюжеты и систему художественных образов, а же выявить композиционные и стилистические особенности. На этом основании представляется возможным указать и на некоторые аспекты жанровой специфики данных произведений.

Самая объемная из незавершенных поэм - “Егорушка”: были написаны четыре большие главы “Младенчество”, “Пастушество”, “Купечество”, “Серафим-град”, подробный план следующих и начало пятой - “Соколиная слободка”. Сюжет содержит четкую установку на жизнеописание, действие концентрируется вокруг бы главного героя, который оказывается у Цветаевой не столько покровителем и волчьим пастырем, сколько русским удалым богатырем. Необыкновенная физическая сила Егорушки обозначена уже в первой главе: герой во младенчестве все ,колыбельки разломал (последняя - железная), а в три года вместе с собратом-волчонком сокрушал любые препятствия (“Где энти прошли: словно вражья рать: вовек уж лесам не встать” [445. III, 692]). Вскормленный, как Ромул, волчицей, Егорушка - не совсем человек, и потому его нравственные качества подвергаются *испытаниям*, он обуздывает свою жадность и отказывается от добычи (райских яблок), потрясенный слезинкой ребенка, защищает ягненка от стаи волков; не соблазняется, став приказчиком, деньгами, а раздает весь товар нищим и обездоленным. Нарушая запрет и подвергая себя опасности, герой и в “нерусской стороне” (Серафим-град) оборачивается на зов о помощи (“Нет для меня величья, Коль кто на помощь кличет” [733]). По мысли автора, Егорушка должен был очутиться в ближайшем от земли круге, увидеть там “бывших и будущих (1918-19-20-21 г.)” [734], то есть белых рыцарей (мотив Лебединой

слободки), попытаться защитить их, затем одержать победу над Змеем, Злым Царем, новыми соблазнами и сохранить Голубиную книгу судеб: “Если усторожить 3 ночи - спасена Русь” [7 35]. Цветаевский герой действует не ради личного счастья, а ради общего блага, подвиги его обретают национально-историческое значение. События в поэме относятся к некой русской старине - крестьянской и купеческой. Изображая всю “довременную Русь” [445, VI. 63], деревенский быт, купцов, мещан, ремесленников, Цветаева настаивает на восприятии деяний героя как достоверных, а не вымышленных. Первые три главы связаны между собой подобно былинам об одном и том же богатыре: каждая имеет свой зачин и повествует об отдельном эпизоде из жизни крестьянского сына Егория, об очередной его победе и удаче. Некоторое отступление от этого композиционного принципа в конце 3-й и начале 4-й глав нарушило структурное единство произведения, и, по-видимому, стало одной из причин перерыва в работе над поэмой.

Мотив “иног царства” (Серафим-града и Соколиной слободки) уводил цветаевского героя все дальше от земных подвигов и забот, а автора поэмы - от былинного повествования о “довременной Руси”. Судя по плану, Егорий постепенно должен был оттесниться образом Елисаветы (хранительницы книги судеб), “фольклорный” вариант истории уступил бы место сказочным, аллегорическим картинам социальных потрясений начала 20-го века. Изменился бы и характер соблазнов: Егория соблазняли бы “купецкой кровушкой” (река), чином есаула и гамана (разбойник). В продолжении поэмы Цветаева собиралась указать и на то, что Елисавета читает в книге судеб “о белых и красных и об Освобождении” [445, III, 35]. Вряд ли это намерение могло осуществиться в 1928 г. - в рамках сказочного южета. В последней главе звучат уже трагические ноты: Егор узнает от мастеровых московской жизни правнуков - о войнах, сражениях, смертях, о снятых с церкви колоколах. Факты действительности вплетаются в событийную основу произведения, фольклорная специфика утрачивает свое значение, и в 1928 г. Цветаева оставляет Егорушку” в связи с замыслом поэм на историческую тему.

Стиль первых, наиболее полных глав незавершенного произведения сохраняет некоторые признаки былинного стиля. Начальным строкам частей свойственна напевная интонация:

Обронил орел залетный - перышко.

Родился на свет Егорий - свет - Егорушка. [445, III, 688]

Композиционные повторы ситуаций, отдельных слов, реплик использованы не с целью усиления занимательности сюжета, а с целью выделения какой-либо черты главного героя (физической силы, решительности, доброты). Текст насыщен фольклорными образами (месяц ясный, звезды частые, зеленый лужок, море синее, метель косматая, заря широкая), сравнениями (“То не ветер расшумелся над ветлами вспоминает молода орла залетного” [689]), олицетворениями и гиперболами. Прием обозначения времени в “Егорушке” аналогичен былинному:

Еще раз сбылась заря. Господень промысел,
Поднялся Егор с волком на промысел [693].

Ощутимо в произведении и авторское любование героем, исключительность последнего оговаривается как примета русского героического характера. Центральная композиционная роль богатыря Егория, общезначимость его поступков, установка на достоверность изображаемых событий, некоторые особенности стиля позволяют увидеть моменты вполне определенного взаимодействия поэмы и фольклорного жанра - былины. Само же возвращение Цветаевой к данному произведению в 1928 г. подтверждает ориентацию поэта на лиро-эпические формы творчества.

Движением к объективно-повествовательной разновидности поэмы обусловлено и жанровое своеобразие таких незавершенных поэтических произведений 30-х годов, как “Певвица” и “Автобус”. В их основу положены конкретные ситуации, реальные эпизоды. История любви двух очень разных людей вдохновила Цветаеву на создание романтической стихотворной новеллы “Певвица”, в которой необычность обстоятельств и оригинальность действующих лиц способствуют быстрому разворачиванию сюжетной линии. Вслед за описанием “мало домашнего” дома (1-й фрагмент) и представлением героев (2-й, 3-й) события начинают развиваться довольно быстро - они внутренне устремляются к какому-то острому конфликту и неожиданному разрешению - развязке. Определить причину и вариант конфликта, найти кульминацию Цветаевой не удалось, по-видимому, в связи с тем, что ситуация, которой она воспользовалась для произведения, в действительности сложилась как благополучная, а не трагедийная. Кроме того, роль не участвующего в событиях повествователя при наличии очень близкого авторскому “я” образа певицы рождала определенные противоречия. Была, например, отброшена часть материала, позволяющая установить слишком явную связь между автором поэмы и героиней и воспринять последнюю как лирический символ, знак души (отрывок, характеризующий само пение). И одновременно Цветаева отказалась от создания объективированного портрета, подчеркнув в прямом обращении к читателю, что внешний облик певицы не имеет значения:

Я знаю: вида читатель ждет.
Читатель, прости за смелость!
Условившись, что и нос и рот,
Все, все у нее имелось -
Не хуже нашего, это “все”
Смахнем, как с подушки волос,
Зачем певицыно нам лицо,
Раз вся она - только голос [445, III, 751]

Заключительные строки напоминают концовку стихотворения “Есть счастливицы и счастливицы...” (1934 г.): “Ибо раз голос тебе, поэт, Дан, остальное - взято” [445, II, 324].

В письме к А.А.Тесковой (30 сентября 1935 г.) Цветаева заявляет, что ее

поэма - “о певице: себе” [445, VI, 429]. Такое осмысление уже созданных пяти фрагментов свидетельствует о том, что в дальнейшем автор сосредоточился бы на образе певицы, возможно, заменил бы эпически-объективное повествование на лирическое и “освободился бы” от интересных романтических героев - необыкновенной старухи (в душе - молодой) и ее красивого внука - грузчика, влюбившегося в певицу. В последней главке Цветаева действительно лишает героя активной роли, называя его “ведомым” и намекая на всю его дальнейшую судьбу:

(Если ж, позже, дочь - его

Именем - ее звалася -

Это только в память часа

Полного < ... > [445, III, 752]

В то же время выстраивать некое действие на лирической основе и соединять его с существующими звеньями сюжета было для Цветаевой противоестественно в момент работы над исторической “Поэмой о Царской Семье”. Попытка рассказать о событиях вне личных оценок и пристрастий не удалась поэту так же, как не удался бы, очевидно, и роман, требующий от автора особой отстраненности. Однако определенная композиционная четкость “Певицы”, наличие в ней лаконичных художественных описаний, интенсивное развитие событий, стремление Цветаевой запечатлеть объективную художественную ситуацию и объективных персонажей, ясность лексики и синтаксиса подчеркивают новеллистический характер поэмы.

В отличие от “Певицы”, “Автобус” представляет собой повествование от первого лица, причем это повествование открыто, автобиографично. Наряду с эпическими моментами в произведении есть лирические и драматические: выявлено зерно несостоявшегося конфликта - нравственная, этическая позиция героини. Цветаева работала над поэмой долго, отвлекаясь от нее и возвращаясь к ней в течение двух лет (с апреля 1934 по июнь 1936 г.). Тем не менее в сохранившихся частях обозначилось лишь содержание экспозиции и завязки. Путешествие за город, радость от общения с природой и расхождение героини с героем из-за слов, сказанных последним о дереве: “Как цветная капуста под соусом белым!” [445, III, 756] - таковы основные события. Начало поэмы носит очерковый характер, это описание автобусной тряски, людей-пассажиров, их общего состояния оживления и веселья. Поддавшись веселому настроению, героиня душой и мыслями возвращается в юность и оптимистически воспринимает поездку как путешествие не только за город, но и “за календарь”. Ощущение молодости, гармонии с миром природы становится главным мотивом поведения героини, которая как будто излечивается от суеты, тяжелых дум, обид, забывает о возрасте и обретает веру в возможность духовного союза с юным спутником, о котором все же вскользь замечает: “тонок в поясе, а сердцем - толст” [755]. Предметы, выделяемые автором в загородном пейзаже, играют роль символических указателей: ворота, ведущие “не к ферме и не к замку”, а “к счастью”; колодец, знающий о том, что “сильные потоки -Сверх рта и мимо

рук Идут!” [756] и, наконец, цветущее дерево-облако, защита которого от “гастрономической” оценки выливается в гневный монолог героини. Завершая этот монолог (на нем поэма обрывается), автор отказывается назвать героя:

Ты, который так царственно мог бы - любимым
Быть, бессмертно-зеленым (подобным плющу!)
-Неким цветно-капустным пойдешь анонимом
По устам: за цветущее дерево - мщу. [757]

После таких резких слов вернуться к тому ощущению восторга и молодости, которое Цветаева собиралась сделать лейтмотивом произведения, было довольно затруднительно: частный эпизод перерастал в драму души, требующую динамичного воплощения. Яркость художественных сравнений в сочетании со строгостью, определенностью поэтического языка, воспоминания и размышления, придающие лирический характер рассказу об отнюдь не оригинальном жизненном случае, обличительная интонация - все эти особенности обозначают новый, оставшийся незавершенным этап в поэмном творчестве Цветаевой, ее новое восхождение к синтетическому типу поэмы. Развивая повествовательные возможности жанра, Цветаева в 30-е годы во многом ориентировалась на путь, прочерченный Б.Пастернаком, - путь компромисса поэтических и прозаических жанров на уровне предмета и способа изображения, на уровне композиции и стиля.

Прозаизация поэмы как художественная тенденция по-разному проявила себя в творчестве В.Хлебникова, Б.Пастернака, М.Цветаевой, И.Сельвинского, но в целом она обозначила угасание жанра: “поэма < ... > могла существовать лишь постольку, поскольку она предоставляла поэту возможность сказать то, чего нельзя было сказать средствами прозаического повествования” [107, 81]. Незавершенность последних поэм Цветаевой - яркое подтверждение этому.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэма представляет собой художественную модель, выявляющую идеальные моменты действительности, и в то же время отличается подвижностью и открытостью структуры. В рамках любой жанровой системы сохраняется ее способность к изменению отдельных признаков и даже родовой доминанты. Полная характеристика разновидностей этого жанра, особенностей его развития возможна лишь в результате таких исследований поэмы конкретного периода, которые опираются на единые принципы жанрового анализа.

В задачи данной работы входило изучение межродовых и межджанровых связей поэмы начала 20 в. и определение на их уровне модификаций жанра в творчестве М.И. Цветаевой.

Анализ поэмы первой четверти 20-го столетия позволил указать следующую тенденцию: движение от лирической формы к эпической, а также - выделить три этапа, для которых характерно:

1. /1898-1910 г.г./ - становление лирической поэмы;
2. /1911-1918 г.г./ - утверждение синтезирующих возможностей поэмого жанра;
3. /1919-1927 г.г./ - комплексное развитие поэмы, многообразие разновидностей, порожденных явлениями драматизации, театрализации, эпизации и прозаизации жанра.

В условиях расцвета поэзии и синтеза лирических, драматических и эпических элементов поэма стала одной из главных форм художественного творчества. Она поддалась функциональному сближению со стихотворным произведением небольшого объема и со стихотворным лирическим циклом, с эпическими и прозаическими жанрами. Возродилась и такая ее разновидность, как драматическая поэма. Поведение и развитие данного жанра характеризуют литературную ситуацию и процесс обновления жанровой системы в начале 20 в. Этот процесс был значительно активизирован индивидуальными творческими поисками.

В наследии М.И. Цветаевой поэма занимает центральное место. Количественный состав (22 завершенных и 3 незавершенных произведения), богатство представленных разновидностей позволили проиллюстрировать на примере цветаевских поэм все без исключения этапы развития жанра в соответствующий литературный период и одновременно - выявить многие особенности поэтики самой Цветаевой. Изучение эволюции жанра поэмы в творчестве названного автора привело к следующим выводам:

- трансформации поэмы у Цветаевой обусловлены различными видами межродовых и междужанровых взаимодействий;
- общая направленность всех трансформаций аналогична главной тенденции развития жанра в начале 20 в.: от лирической формы - к эпической;
- движение от лирической поэмы к эпической в творчестве Цветаевой повторяется;
- переходя от одной разновидности к другой, Цветаева расширяла синтезирующие возможности жанра: совершая определенный круг развития, ее поэма поднималась на новую ступень в художественном освоении действительности.

На основании цикличности развития цветаевской поэмы в диссертации выделены и охарактеризованы лирические (II глава), лиро-драматические (III глава), лиро-эпические (IV глава) поэмы Цветаевой, а также реконструированы жанровые особенности ее незавершенных поэм (V глава).

Анализ каждой разновидности показал, что своеобразие цветаевских произведений, относящихся к жанру поэмы, тесно связано с типами межродовых и междужанровых взаимодействий, объясняется ими. В то же время эти взаимодействия обусловлены перестройкой жанровой системы в начале 20 в. и теми специфическими явлениями, которыми отмечено развитие поэмы данного периода. В творчестве Цветаевой поэма также прошла через этапы театрализации и драматизации, эпизации и прозаизации. Сопоставление

цветаевских произведений с художественными достижениями поэтов-современников способствовало определению одинаковых моментов в процессе жанровых изменений и доказательству того, что поэмы Цветаевой не выводимы из контекста русской литературы начала 20 века.

С учетом последнего, одной из перспектив дальнейшего исследования является: 1. изучение жанровых “совпадений” в творчестве Цветаевой и поэтов, писателей “серебряного века”. Безусловно, для этого необходимо: 2. построение типологии прозаических жанров в творчестве Цветаевой. Кроме того, 3. цветаевские поэмы должны быть рассмотрены и проанализированы как источник воздействия на сюжет, композицию стиль, жанровые особенности а) некоторых поэтических произведений Б. Пастернака, П. Антокольского, А. Ахматовой; б) современных произведений в жанре поэмы.

Важнейшей перспективой дальнейшего исследования представляется 4. разработка жанровой теории, в частности, решение вопросов, связанных с разновидностями поэмы и с понятиями, определяющими характер межродовых и межджанровых взаимодействий (“театрализации”, “драматизация”, “эпизация”, “прозаизация”).

Библиография

1. Азадовский К.М. Письмо Марины Цветаевой к А.М. Кожебаткину // Памятники культуры: Новые открытия. - М., 1988-1989. - С. 62-64.
2. Адмони В. Марина Цветаева и поэзия XX века // Звезда. - 1992. - N 10. - С. 163-169.
3. Айзенштейн Е.О. Символика “стекла” в творчестве М. Цветаевой // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. - 1990. - N 6. - С. 10-17.
4. Александров В.Ю. Загадка в поэтической структуре поэмы М. Цветаевой “Молодец” // Анализ художественного произведения. Сб. научн. тр. - Киров, 1993. - С. 144-152.
5. Александров В.Ю. Фольклоризм М. Цветаевой. Стихотворная поэтика, жанровое своеобразие: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. - М., 1989.
6. Алякринский О. Эпос частной судьбы: об одном жанре лирической поэзии начала XX века // Вопросы литературы. - 1987. - N 12. - С. 130-159.
7. Аллен Л. Столкновение жанров в поэме А. Блока “Возмездие” // Александр Блок: Исследования и материалы. - Л., 1991. - С. 189-197.
8. Анализ поэтического синтаксиса. - Вильнюс, 1990.
9. Андреев Д. Роза мира. - М., 1993.
10. Анненский И. Стихотворения и трагедии. - Л., 1990.
11. Антокольский П. Театр Марины Цветаевой // Цветаева М. Театр. - М., 1988. - С. 5-22.
12. Ануфриева А. “Это не пьеса, это поэма...”: В поисках сценического

эквивалента (поэтического театра Марины Цветаевой // Театр. - 1992. N 11. - С. 24-32.

13. Арднес Н.Н. Драматургия и театр А.С.Пушкина. - М., 1939. |

14. Ардов В. Встреча Анны Ахматовой с Мариной Цветаевой // Грани. - 1970. - N 76. -С. 110-115.

15. Аристотель. Поэтика. - М., 1957.

16. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки А.Н.Афанасьева: в 3-х книгах. - М., 1992.

17. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. - М., 1866.

18. Арочко М. Поэма: кризис или возрождение? // Литературное обозрение. - 1973. -N5.-С. 61-66.

19. Бабичева Ю.В. Жанровые разновидности русской драмы (на материале драматургии М.А. Булгакова). - Вологда, 1989.

20. Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы 19 - начала 20 веков. - Вологда, 1982.

21. Базанов В.В. К дискуссии о поэме в современной критике // Русская литература. - 1975. - N 2.- С. 222-333.

22. Базанов В.В. К символике Красного коня // Русская литература. - 1980. - N 4. - С. 21-33.

23. Базанов В.В. Об изучении русской советской поэмы 20-х годов // Русская литература.- 1973.-М 1.-С. 165-186.

24. Бальмонт К. Поэзия как волшебство. - М., 1922.

25. Бальмонт К. Солнечная пряжа. Стихотворения. Очерки. - М., 1989.

26. Барак Хенрик. Проблемы композиции в произведениях Велимира Хлебникова // Литературное обозрение. - 1991. - N 8. - С. 34-39.

27. Баранов С.Ю. Специфика искусства и анализ литературного произведения. - Вологда, 1988.

28. Барковская Н.В. Поэзия “серебряного века”: Учеб. пособие. - Екатеринбург, 1993.

29. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. - М., 1993.

30. Бахтин М. Литературно-критические статьи. - М., 1986.

31. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.

32. Бебугов Т. Поэма “Пугачев” в свете исторического прошлого // Урал. - 1987. -

33. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13-ти томах. - М., 1953.

34. Белкина М. Скрещение судеб. - М., 1988.

35. Белова Л.А. “Малиновые мелодии и непобедимые ритмы” Цветаевой: к 100-летию со дня рождения М.И. Цветаевой // Русский язык за рубежом. - 1992. - N 5/6. - С. 82-86.

36. Белоусов В. Сергей Есенин. Литературная хроника. Часть вторая (1921-1925). -М.,1970.

37. Белый А. Между двух революций. - М., 1990.

38. Белый А. На рубеже двух столетий. - М., 1989.
39. Белый А. Начало века. - М., 1990.
40. Белый А. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. - М., 1988.
41. Белый А. Символизм как миропонимание. - М., 1994.
42. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. В 2-х т. - М., 1994.
43. Беляев Д.А. Документы о службе М.И. Цветаевой в Советских учреждениях в 1918-1919 гг. //Советский архив. - М., 1989.- №1.-С. 86-89.
44. Белянчикова М. “Одна из всех...” (О поэзии М.Цветаевой) //Дон. - 1989. - N 1. - С. 169-175.
45. Бернштейн И.А. Скрытые циклы в лирике Ахматовой // Известия Академии Наук СССР. (Сер. лит. и яз. Т. 48., N 5.1989. - С. 418-423.)
46. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. - Л., 1973. Бик Э.П. М.Цветаева. Конец Казановы. - М., “Созвездие”, 1922 // Печать и революция. - 1922. - N 2. - С. 363-364.
47. Биллок А.А. Собрание сочинений в 8-ми томах. - М.-Л., 1960-1963.
48. Блок В.Л. Диалектика театра. Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. - М., 1983.
49. Богданов А. Поэма Драматическая поэма //Литературная учеба. - 1985. - N 1. - С. 277-231.
50. Бобров С.М. М.Цветаева. Царь-девица. Поэма-сказка. - М., 1922. - Ее же. Ремесло. Книга стихов. М. - Берлин, 1923 // Печать и революция. - 1924. - N 1. - С. 276-279.
51. Бодлер Шарль. Маленькие поэмы в прозе. - СПб., 1911.
52. Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. - М., 1993.
53. Борисова Л.М. Драматургия русского символизма: Художественные особенности.- Киев, 1991.
54. Борисова Л.М. Художественная специфика русской драмы конца XIX - начала XX вв.-Киев, 1988.
55. Бродская Т.Ю. Брюсов и театральные искания начала XX века (1902-1908): Автореф. дис. ... канд. искусствовед. - Л., 1976.
56. Бродский И.А. О Марине Цветаевой: Поэт и проза; Об одном стихотворении // Новый мир, - 1991. - N 2. - С. 151-180.
57. Бройтман С.Н. Три концепции лирики: Проблемы субъективной структуры // Известия Рос. АН Сер. лит. и яз. - 1995. - Т. 54, N 1. - С. 18-20.
58. Брюсов В.Я. Из моей жизни. Автобиографическая и мемуарная проза. - М., 1994.
59. Брюсов В. Сочинения в 2-х томах. - М., 1987.
60. Бугров Б.С. Русская драматургия конца XIX - начала XX века. - М., 1979.
61. Будагов Р.А. Как рассказала Марина Цветаева о Н.Н. Гончаровой // Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателей. - М., 1984. - С. 92-95.

62. Бурлина Е.Я. Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. - Саратов, 1987.
63. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. - М., 1982.
64. В спорах о театре. - М., 1913.
65. Валгина Н.С. Стилистическая роль знаков препинания в поэзии М.Цветаевой // Русская речь. - 1978. - N 6. - С. 58-66.
66. Ваняшова М.Г. Нам остается только имя... (Поэт - трагический герой искусства XX века). - Ярославль, 1993.
67. Варунц В. "Единственный справочник: собственный слух" (О поэзии М.И.Цветаевой) // Звезда. - 1979. - N 4. - С. 194-197.
68. Васильковский А.Т. Вопросы типологии поэмы в критическом наследии В.Г.Белинского // Вопросы русской литературы. Вып. 1 (16) - Изд-во Львовского унта, Львов, 1971.-С. 3-11.
69. Васильковский А.Т. Жанровые разновидности русской советской поэмы 1917-1941: Опыт типологической характеристики. - Киев, 1979.
70. Васильковский А.Т. О жанровых типах поэм Н.А.Некрасова // Вопросы русской литературы. Вып. 3 (18) - Изд-во Львовского ун-та, Львов, 1971. - С. 3-14.
71. Вахтангов Е. Записки. Письма. Статьи. - Л., 1939.
72. Верли М. Общее литературоведение. - М., 1957.
73. Верхарн Э. Стихотворения. Метерлинк М. Пьесы. - М., 1971.
74. Виноградов В.В. Очерки по истории рус. лит. языка XVIII - XIX вв. - М., 1934.
75. Владимиров С. Действие в драме. - Л., 1972.
76. Волков И.Ф. Теория литературы. - М., 1995.
77. Волкова Н.Б. Российский государственный архив литературы и искусства к 100-летию М.Цветаевой // Отечественный архив. - 1993. N /. - С. 118-122.
78. Волкова Т.С. Споры о жанре поэмы в современной советской критике // научные доклады высш. шк. Филологические науки. - 1974. - N 1. - С. 3-12.
79. Волошин М. Лики творчества. - Л., 1988.
80. Волькенштейн В. Драматургия. Изд. 5, доп. - М., 1969.
81. Вопросы методологии литературоведения. - М.Л., 1966.
82. Вопросы оперной драматургии. - М., 1975.
83. Воспоминания о Марине Цветаевой. - М., 1992.
84. Вундт В. Фантазия как основа искусства. - Спб.; М.: Изд-во т-во М.О.Вольф, 1914.
85. Выходцев П.С. Новаторство Традиции. Мастерство. - Л., 1973.
86. Выходцев П.С. Русская советская поэзия и народное творчество - М., 1963.
87. Вьюгин В.Ю. Конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Марины Цветаевой (Санкт-Петербург, Сент. 1992) // Русская литература. - 1993. - N 1. - С. 247-257.

88. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. - М., 1991.
89. Гаевская М. Марина Цветаева: Двойная реальность // Культура. - 1993. - 5 июня. - С. 8.
90. Гарин И. Душа, не знающая меры // Гарин и. Пророки и поэты. Т. 4. - М.: Terra, 1994.-С. 641-660.
91. Гаспаров М.Л. “Гастрономический пейзаж” в поэме Марины Цветаевой “Автобус” // Русская речь. - 1990. N 4. С. 20-26.
92. Гаспаров М.Л. Избранные статьи - М., 1995.
93. Гаспаров М.Л. Рифма и жанр в стихах Бориса Пастернака // Русская речь. - 1990. -N1.0. 17-22.
94. Гаспаров М.Л. Слово между мелодией и ритмом: об одной литературной встрече М.Цветаевой и А.Белого // Русская речь. - 1989. N 4. - С. 3-10.
95. Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. - М., 1974.
96. Гаспаров М.Л. Эпистолярное творчество В.Я.Брюсова // Литературное наследство. Т. 98. - М., 1991. - С. 12-29.
97. Гейне Г. Собрание сочинений в 6-ти томах. - М., 1983.
98. Гельдерлин. Сочинения. - М., 1969.
99. Герасименко Л.А. О принципах типологического изучения романа // Проблемы жанров русской и советской литературы. Томск, 1975. - С. 3-22.
100. Гинзбург Л. О лирике. - М.-Л. 1964.
101. Гинзбург Л. О психологической прозе. - Л., 1977.
102. Гиппиус З.Н. Живые лица. Стихи. Дневники. Воспоминания. - Тбилиси, 1991.
103. Гнатюк М.П. Поэма как литературный вид. - Киев, 1972.
104. Год Марины Цветаевой / Ахмадулина “Божьей милостью”; Ходасевич Вл. “После России” // Литературная газета. - 1992. - N 1. - С. 6.
105. Гопфауф Е.В. Чужое сознание в дооктябрьской лирике М.Цветаевой // Проблема автора в худ. лит-ре. - Ижевск, 1983. - С. 110-114.
106. Горбунова Е. Вопросы теории реалистической драмы. - М., 1963.
107. Городецкий Б.П. Традиции Пушкина и русская советская поэзия. // Русская советская поэзия: традиции и новаторство. (1917-1945 г.г.)Л., 1972. - С. 62-89.
108. Горчаков А. Марина Цветаева - корреспондент - адресат // Новый журнал. Нью-Йорк. - 1987.- N 167.- С. 151 -190.
109. Громов П. А.Блок, его предшественники и современники. - Л., 1976.
110. Гулова И.А. “Время! Я тебя миную...” (К исследованию творчества М.Цветаевой) // Русский язык в школе. - 1992. - N 5/6. - С. 28-30.
111. Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. - Л., 1990.
112. Гуревич Л. Заметки о современной литературе. Мечты и мысли о новой драме // Русская мысль. - 1916. - N 4, апрель. - С. 146-163.

113. ДамбурЭ. Побольше бы “исключений” //Лит. обзор. - 1973. - N 11. - С. 64-65.
114. Дарвин М.Н. К вопросу о жанровой природе лирического цикла // Проблемы литературных жанров. - Томск, 1983 - С. 228-230.
115. Дарвин М.Н. К проблеме цикла в типологическом изучении лирики // Типологический анализ литературного произведения. - Кемерово, 1982. - С. 30-34.
116. Дарвин М.Н. Русский лирический цикл. Проблемы истории и теории. -Красноярск, 1988.
117. Дацкевич И., Гаспаров М. Тема дома в поэзии Марины Цветаевой // Здесь и теперь.- 1992.-М 2. - С. 116-130.
- 118.. Джимбинов С. “Белая” Цветаева //Лит. учеба. М.. 1998. - N 4. - С. 170-182.
120. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. - М., 1981.
121. Дневник Марии Башкирцевой. - СПб., 1894.
122. Добин Е. Герой. Сюжет. Деталь. - М.- Л., 1962.
123. Добрев Ч. Лирическая драма. - М., 1983.
124. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIXнач. XX вв. М. - Л., 1964.
125. Дуганов Р.В. Жажда множественности бытия: О драматургии В.Хлебникова // Театр. - 1985. - N 10. - С. 135-152.
126. Дуганов Р.В. К реконструкции поэмы “Ночь в окопе” // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1976. - Т. 38., N 5. - С. 458-470.
127. Дуганов Р.В. Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз., - 1976. - Т. 35. - N 5. - С. 426-439.
128. Евреинов Н.Н. Театрализация жизни. - М., 1922.
129. Елеонская Е. К изучению заговора и колдовства в России. - М., 1917.
130. Елистратова А. Эпистолярная проза романтиков. // Европейский романтизм. - М., 1973.-С. 309-351.
131. Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой. Конфликт лирического героя и действительности. –
132. Енишерлов В.П. “Какая власть в моем напеве...” // Енишерлов В.П. Времен прослеживая связь. - М., 1985. - С. 120-128.
134. Есенин С. Проблемы творчества. - М., 1978.
135. Есенин С. Собрание сочинений в 3-х т. - М.. 1983.
136. Есипов В.М. “Двух голосов переключка...” // Русская литература. - 1991. - N 3. -С. 150-163.
137. Ефремова Н.П. Наследие М.Цветаевой - наше достояние // Проблемы формирования культуры чтения. - Тамбов, 1994. - С. 108-110.
138. Жаков А.Г. Драматическая поэма как поэтический жанр // Проблемы жанра. - Минск, 1977.-С. 36-48.

139. Жанр и композиция литературного произведения: Историко-литературные исследования. Межвузовский сб. - Петрозаводск, 1989.
140. Жанр и проблема диалога: Межвузовский научно-тематический сборник. -Махачкала, 1982.
141. Жанр рассказа в русской и советской литературе. - Киров, 1983.
142. Жанр. Стилль. Метод: Сб. науч. тр. - Алма-Ата, 1990. 143. Жанр и творческая индивидуальность. - Вологда, 1990.
- I 144. Жанр. Эволюция и специфика. - Кишинев, 1980. 145. Жанровое новаторство русской литературы конца XV111-1X вв. - Л., 1974.
146. Жанровое своеобразие художественных форм в литературе XX в. - Ташкент, -1992.
147. Жанрово-стилевые проблемы советской литературы. Сб. научн. трудов. - Калинин,1985.
148. Жанры в литературном процессе. - Вологда, 1986. - С. 72-82.
149. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. - Л., 1978.
150. Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. - Л., 1928.
151. Жирмунский В.М. Народный героический эпос. - М., 1962.
152. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л., 1977.
153. Заровная В.П. Лирическая драма А. Блока: Автореферат дис... канд. фил. наук. -М, 1981.
154. Золотницкий Д. Театр поэта // Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л., 1990. - С. 3-38.
155. Зорин А. Выход из лабиринта: (О поэзии М. Цветаевой) // Дружба народов. -1994.-N9.-С. 184-189.
156. Зубарева Е.Ю. Творчество М. Цветаевой в англо-американском литературоведении последнего десятилетия // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. - 1989 - N 6. - С. 40-48.
157. Зубков М.Н. Русская поэма середины XIX в. - М., 1967.
158. Зубова Л.В. Модель народно-поэтических аппозитивных сочетаний в поэзии Марины Цветаевой // Язык жанров русского фольклора. - Петрозаводск, 1983. - С. 9-58.
159. Зубова Л.В. Поэзия М. Цветаевой: Лингвистический аспект. - Л., 1989.
160. Зубова Л.В. Традиционный ряд синонимов как словесная модель катарсиса в поэзии М. Цветаевой // Синонимия и смежные явления в русском языке. - Ижевск, 1988.- С. 26-33.
161. Зубова Л.В. Художественный билингвизм в поэзии М. Цветаевой // Вестник Ленингр. ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. - 1988. - Вып. 4. - 140-45.
162. Иваницкая Е. Спор о Серебряном веке: О русской поэзии нач. XX века //Октябрь. - 1994. - N 10. - С. 181-187.
163. Иванов В.В. Метр и ритм в "Поэме Конца" М. Цветаевой // Теория

стиха. - Л., 168.-С. 168-201.

164. Иванов Вл. Полуночное солнце: “Федра” Александра Таирова в отечественной культуре XX века // Новый мир. - 1989. N 3. - С. 233-244.

165. Иванов Вяч. Младенчество. - Петербург, 1918.

166. Иванов Вяч. По звездам. Статьи и афоризмы. - СПб., 1909.

167. Иванов Ю.П. О жанровом своеобразии современной поэмы // Вестник Ленингр. . N 14. Сер. ист. яз. лит. - 1964. - Вып. 3. - С. 86-96.

168. Иезуитова Р.В. Жанр литературного письма в творчестве В.А. Жуковского // Проблемы литературных жанров. - Томск, 1983. - С. 158.

169. Из истории русской литературы конца XIX - начала XX века. - М., 1988.

170. История русского драматического театра в 7 т. - Т. 7. - М., 1987.

171. История русской драматургии. Вторая половина 19 - начало 20 века до 1917 г. - Л., 1987.

172. Исупов К.Г. О жанровой природе стихотворного цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. - Донецк, 1977. - С. 163-164.

173. Каган Ю.М. Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. - М., 1992.

174. Каган Ю.М. О еврейской теме и библейских мотивах у Марины Цветаевой: Опыт толкования нескольких стихотворений // . - 1993. - N 3. С. 55-61.

175. Казьмина Н. Страсти по Виктюку // Театр. - 1989. - N 8. - С. 56-58.

176. Калмановский Е. Естественность поэмы // Литературное обозрение. - 1973. - N 9. -С. 46-50.

177. Калугин В. Бессмертие богатырское. Идеи русского эпоса // Наш современник. - 1987.-М. 12.-С. 178-186.

178. Каневский Л. Музыкальными маршрутами Казановы // Музыкальная жизнь. - 1987.. - С. 22-22; N 19. - С. 20-22.

180. Карпов А.С. Русская советская поэма (1917-1941). - М., 1989.

181. Карпова Г.И. Образ - символ и его жанрообразующая функция в лирической драме А. Блока “Незнакомка” // Проблемы литературных жанров. - Томск, 1983. - С. 189-190.

182. Карпова Г.И. Проблема соотношения лирического и драматического в драматургии А. Блока (Автореф. дис.... канд. фил. наук. - Томск, 1986.

183. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. - М., 1971.

184. Катаева-Лыткина Н. 145 дней после Парижа. (О жизни и творчестве М. Цветаевой) // Литературное обозрение. - 1990. N 11. - С. 23-29.

185. Кацева М. Последняя земная дорога Марины Цветаевой: Путевые заметки // Театральная жизнь. - 1992. - N 13/14. - С. 18-20, 22.

186. Кацис Л.Ф. Апокалиптика “Серебряного века”: Эсхатология в художественном ознании // Человек. - 1995. - N 2. - С. 143-154.

187. Квятковский А. Поэтический словарь. - М., 1966.

188. Кедровский А.Е. К проблеме личного в советской поэме //

Филологические [ауки.-1989.-М 1.-С.3-8.

189. Кизеветтер А.А. Театр. Очерки. Размышления. Заметки. - М., 1922.

190. Келдыш В. На рубеже художественных эпох: О русской литературе конца XIX -начала XX века // Вопросы литературы. - 1993. - Вып. 2. - С. 92-105.

191. Кертман Л. Душа в параллельных мирах: Сочетание несочетаемого в жизни и творчестве М. Цветаевой // Литературное обозрение. - 1995. - N 3. - С. 40-42.

192. Кертман П.Л. Кристина, дочь Лавранса и подруга Марины (о романе С. Унсет в восприятии Цветаевой) // Книжное обозрение. - 1993. - 15 окт. (М. 41). - С. 15-18.

193. Киканс В.П. Современная советская поэма. - РИГА, 1982.

194. Клюев Н. Красный конь // Грядущее. - 1919. - N 516- - С. 14-15.

195. Князева М.П. Лиризм как выражение личностного начала в художественной литературе // Романтизм открытия и традиции. - Калинин, 1988. - С. 133-140.

196. Кобзарева Л.В. Драматизация повествовательной формы в романе Г. Манна "Земля обетованная" // Проблемы жанра в зарубежной литературе. - Свердловск, 1979. С. 40-48.

197. Коваленко С.А. Поэма как жанр литературы. - М., 1982.

98. Козлова Л.Н. Безумье всех тысячелетий: К истокам М. Цветаевой. - М., 1994.

199. Козлова Л.Н. Одинокий дух (Марина Цветаева и время) // Здесь и теперь. - 1992. .N2.-С. 130-156.

200. Козлова Л.Н. Одинокий дух. Марина Цветаева. Душа и ее Путь. - М., 1992.

201. Козлова Л.Н. Вода родниковая: К истокам личности М. Цветаевой: Сб. эссе. Ульяновск: Симбирск, 1992.

202. Козлова Л.Н. По вольному следу воды родниковой: К истокам личности М. Цветаевой //Здесь. - 1987. - N 8. - С. 177-181.

203. Козлова Л., Кролли А. Росток серебряный // Север. - 1988. - N 4. - С. 115-120.

204. Колбасина-Чернова О. Непобедимые ритмы: (Воспоминания о Марине Цветаевой) // Родина. - 1992. - N 8-9. - С. 139-141.

205. Колмогоров А.Н. Пример учения метра и его ритмических вариантов // Теория стиха.-Л., 1968.-С. 145-167.

206. Комина Г.В. Жанр: аксиология, методика // Проблемы литературных жанров. -Томск, 1983.-С. 3-4.

207. Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. - Иваново, 1993.

208. Коншина Т. Серебряный фермуар: воспоминания о М. Цветаевой и С.Я. Эфроне, октябрь 1917 - январь 1918 г.// Октябрь - 1992. - N 12. - С. 185-189.

209. Коптелова Н.Г. Проблема театральности в поэзии А. Блока // Автореф.

дис. ...канд. филол. наук. - Горький, 1987.

210. Коркина Е.Б. Лирический сюжет в фольклорных поэмах Марины Цветаевой // Русская литература. - 1987. - N 4. - С. 161-168.

211. Коркина Е.Б. Поэмы Марины Цветаевой (Единство лирического сюжета): Автореф. дис... канд. фил. н. - Л., 1990.

212. Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) // Проблема автора в художественной литературе. - Вып. 1. -Ижевск, 1974.-С. 219-224.

213. Костелянец Б. Драма и действие. - Л., 1976.

214. Кочеткова Г.К. Дом Цветаевых. - Иваново, 1993.

215. Крадожен Е.М. Повтор как фактор композиции в лирическом цикле Марины Цветаевой // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения. - М., 1987. - С. 62-68.

216. Крейд В. Марина Цветаева и "Современные записки" // Новый журнал. - Нью-Йорк. - 1991.-N8.-С. 59-67.

217. Кривошапова Т.В. Русская стихотворная сказка в конце 19 - нач. 20 вв. // Филологические науки. - 1992. - N 2. - С. 28-34.

218. Кризис театра. - М., 1908.

219. Крохина Н.П. Миф и символ в романтической традиции: (В русской поэзии и эстетике начала XX века): Автореф. дис. ...канд. фил. наук // АН СССР. Ин-т мир. лит. им. Горького. - М., 1990.

220. Крючкова М.А. Русская мемуаристика второй половины XVIII в. как социокультурное явление // Вестник Московского ун-та. Сер. 8. История. - 1994. - N 1.-С. 17-28.

221. Кубилюс В. Новые пути поэмы // Вопросы литературы. - 1962. - N 11. - С. 69-83.

222. Кудрова И. В начале 30-х: к биографии М. Цветаевой // Октябрь. - 1988. N 9. - С. 176-188.

223. Кудрова И.В. Версты, дали...: Марина Цветаева; 1922-1939. - М., 1991.

224. Кудрова И. Дом на горе: М. Цветаева. 1923 // Звезда. - 1987. - N 8. - С. 156-177.

225. Кудрова И. Лирическая проза М. Цветаевой // Звезда. - 1982. - N 10. - С. 172-183.

226. Кудрова И. Пленный лев. Марина Цветаева, 1934 год // Звезда. - 1980. - N 3. - С. 142-161.

227. Кудрова И. Третья версия: (Еще раз о последних днях Марины Цветаевой) // Новый мир. - 1994. - N 2. - С. 205-229. .

228. Кузмин М. Стихи и проза. - М., 1989.

229. Кузьмичев И. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба.-Горький, 1983.

230. Кузякина Н. Лирические драмы А. Блока и театр // Нева - 1980. - N 11. - С. 196-205.

231. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. - М., 1981.
233. Лебедева В.Э. Лирический эпос Маяковского (К проблеме жанра) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. - Т. 42, N 5. - С. 403-411.
234. Легенды, предания, бывальщины. - М., 1989.
235. Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра. - Свердловск, 1982.
236. Лейдерман Н. Взаимодействие метода, стиля и жанра в современной литературе.-Свердловск,1988.
237. Лейдерман И.Л. Современное зарубежное литературоведение об истории жанровой проблематики // Проблемы жанра в зарубежной литературе. - Свердловск, 1979.-С. 117-125.
238. Лесневский Ст. Театральность поэзии // Современная драматургия. - 1983. - N 4. - С. 227-229.
239. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. - Свердловск, 1992.
240. Лиснянская И. Музыка "Поэмы без героя" Анны Ахматовой. - М., 1991.
241. Литвиненко Н. Тайна занавеса: Поэтический театр Марины Цветаевой // Театр.- 1992.-М.-С. 8-24.
242. Литературная газета. - 1965. - июль, август, сентябрь: дискуссия на тему: "Что есть поэма"?
243. Литературная теория немецкого романтизма. - Л., 1934.
244. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. - М., 1980.
245. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - М., 1979.
246. Лихачев Д.С. "Эпистолярный жанр почти исчез из современного обихода..." // Дружба народов. - 1987. N 6. - С. 245.
247. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. - М., 1990.
248. Лонго А.П. Утопические и дистопические мотивы в стихах М. Цветаевой // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. Сер. " История, языкознание, литературоведение. -1993.-Вып. 2.-С. 78-82.
249. Лосская В. Цветаева-бунтарь // Беседа. - 1987. N 5. - С. 134-160.
250. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М., 1970.
251. Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. - М., 1960.
252. Лурье А. Большой стиль поэмы // Литературное обозрение. - 1973. - N 11. - С. 64-65.
253. Лурье А. Поэтический эпос революции. - Л., 1975.
254. Ляпина Л.Е. Лирический цикл как художественное единство // Проблема целостности литературного произведения. - Воронеж, 1976. - С. 122-138.
255. Магомедова Д.М. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1990. - Т. 49, N 5. - С. 414-419.

256. Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. - Л., 1981.
257. Марина Цветаева и русское зарубежье // Человек. - 1991. - N 4. - С. 154-169.
258. Малинкович Н.Э. Судьба старинной легенды. - М., 1994.
259. Мандельштам О. Сочинения в 2-х т. - М., 1990.
260. Маневич Г. Оправдание творчества. - М., 1990.
261. Марина Цветаева. Поэт и время: Выставка к 100-летию со дня рождения. 1892-1992: Каталог /Под общ. ред. И.Е. Даниловой, Сост. М.Б. Аксененко и др./ - М.: Галарт, 1992.-С.-210.
263. Марков П. Новейшие театральные течения (1898-1923). Опыт популярного изложения. - М., 1924.
264. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 13 т. - М., 1958.
265. Машбиц-Веров И. Поэмы Маяковского. - М., 1963.
266. Мейлах Б. Терминология в изучении художественной литературы: новая ситуация и исконные проблемы // Вопросы литературы. - 1981. - N 7. - С. 143-163.
267. Мережковский Д.С. Собрание сочинений в четырех томах. - Т. 4. - М., 1990.
268. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. - М., 1958.
269. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. - М., 1990.
270. Микешин А.М. Исторические судьбы русской романтической поэзии. - Кемерово, 1974.
271. Микешин А.М. Русская романтическая поэма XX века. - Вологда, 1991.
272. Микушевич В.Б. Лебединая песня новой души (Теория Марины Цветаевой) // Здесь и теперь. - 1992. - N 2. С. 156-178.
273. Миркина З. На берегу бесконечности: Цветаева и Рильке // Феникс-XX. - М., 1993.-N2-3.-С. 243-255.
274. Миркина З. Туз пик // Знание - сила. - 1992. - N 12. - С. 95-100.
275. Мирошниченко Л.П. Сюжетно-композиционное своеобразие драматической поэмы // Проблемы литературных жанров. - Томск, 1983. - С. 211.
- 276.. Михайлов А. Среди трех Казанов... // Театр. - 1986. N 7. - С. 73-79.
277. Михайлов Ал. Умчался век эпических поэм...// Литературное обозрение. - 1973. N 7. - С. 53-57.
278. Млечин Л. Вечный доброволец: (С. Эфрон) // Новое время. - 1993. N 4. - С. 48-51.
279. Мнухин Л.А. Первая книга Марины Цветаевой // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. - Воронеж, 1979. - С. 166-174.
280. Музыкальный энциклопедический словарь. - М., 1990.
281. Мультигули В.М. Сценическая природа драматического стиха // Автореферат дис. ...канд. искусствовед. -Л., 1983.

282. Мусатов В. К проблеме генезиса лирики Бориса Пастернака // Известия АН СССР. Сер. лит-ры и яз. - 1990. - Т. 49, N 5. - С. 403-413.

283. Мусатов В.В. О логике поэтической судьбы Маяковского // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1993. - Т. 52, N 5. - С. 26-31.

284. Наврозов Л. Марина Цветаева: гениальная женственность // Московские новости. - 1992. - N 54. - С. 22-23.

285. Нагибин Ю. Лики времени (Заметки о русском рассказе 20-30-х гг. XX в.) // Литературное обозрение. - 1993. N 1/2. - С. 21-24.

286. Наумова Т.Н. К вопросу о целостности поэтического текста // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. - Душанбе, 1982.-С. 15-16.

287. Небесная арка: М. Цветаева и Р.И. Рильке: Сб./ Предисловие и примеч. К.М. Азадовского. - СПб., 1992.

288. Невзглядова Е. “Чем? Крылами” (По поводу переписки Цветаевой с Рильке и Пастернаком) // Звезда. - 1996. - N 9. - С. 228-233.

289. Неженец Н.И. Русские символисты. - М., 1992.

290. Неупокоева И. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. - М., 1971.

291. Никитина Е. Поэма военных лет. - Саратовск. кн. изд-во, 1957.

292. Николаевич С. “Федра - значит светлая” // Театральная жизнь. - 1988. - N 19. - С 3-4.

293. Носов В.Н. Некоторые вопросы жанра в трудах представителей русской формальной школы // Жанр (эволюция и специфика) - Кишинев, 1980. - С. 120-128.

294. Оголевец С.А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. - М., 1960.

295. Одна - из всех - за всех - противу всех!: (Год Марины Цветаевой) // Литературная газета.- 1992. N 41. - С. 6.

296. “Она мне писала...”: Письма М. Цветаевой к В.Н. Муромцевой // Литературная Россия. - 1988. - 28 окт. - С. 21-22.

297. Орлов Вл. Избранные работы в двух томах. - Л., 1981.

298. Орлов В. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. - М., 1976.

299. Осипова Н.О. Мифопоэтика лирики М. Цветаевой. - Киров: Вятск. Гос. пед. ун-т., 1995.

300. Павловский А.И. Анна Ахматова. Жизнь и творчество. - М., 1991.

301. Павловский А. На перекрестке дорог (Лирический дневник М. Цветаевой 1917-1920) // Нева. - 1988. - N 7. - С. 177-104.

302. Павловский А. Куст рябины. О поэзии М. Цветаевой. - Л., 1989.

303. Пастернак Б. Собрание сочинений в 5-ти томах. - М., 1989.

304. Переписка М.И. Цветаевой и А.Э.Берг // Звезда. - 1992. - N 10. - С. 46-72.

305. Песков А. Лирика // Литературная учеба. - 1984. N 6. - С. 229-230.

306. Петкова Г.П. Лирический цикл в творчестве М. Цветаевой (проблемы поэтики) // Филологические науки. - 1994. - N 3. - С. 14-22.
307. Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. - М., 1991.
308. Петрова Н.А. Жанровое своеобразие поэмы В.В. Маяковского “Про это” // Типологический анализ литературного произведения. - Кемерово, 1982. - С. 140-147.
309. Пискунов В. Чистый ритм Мнемозины: О мемуарах “серебряного века” // Литературное обозрение. - 1990. - N 4. - С. 20-29.
310. Письма М. Цветаевой к В. Ходасевичу. Публ. и комментарии С. Карпинского // Новый журнал - Нью-Йорк, 1967. - кн. 89. - С. 102-114.
311. Письма М.И. Цветаевой: Из архива П.П. Сувчинского, 1922-27 годы // Нов. мир. - 1993. № 1.-С. 197-217.
312. Письма русских государей и других особ царского семейства. Вып. II. - М., 1861.
313. Пищальникова В.А. Концептуальный анализ художественного текста: Уч. пособ. - Барнаул, 1991.
314. Платек Я. Верьте музыке. - М., 1989.
315. Плисецкий М.М. Историзм русских былин. - М., 1962.
316. Поборчая И.П. Поэма “Возмездие” в системе жанровых поисков А.Блока // Проблемы литературных жанров. - Томск, 1983. - С. 194-196.
317. Подгаецкая И.Ю. Генезис поэтического произведения // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1990. - Т. 49., N 3. - С. 203-212.
318. Познанский Н. Заговоры. - Пб., 1917.
340. Пэн Д. Сколько “я” у переходной эпохи? Драма двойничества в русской лирике XX в. //Дон. - 1994. - N 2/3. - С. 228-238.
341. Пьяных М. Маяковский глазами Цветаевой //Звезда. - 1992. - N 10. - С. 187-198.
342. Разумовская М. Марина Цветаева: Миф и действительность. - М., 1994.
- 343-Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. -М., 1990.
344. Распопин В.П. Жанровая структура стихотворений в прозе И.С. Тургенева (к вопросу о художественном единстве лирического цикла) // Проблемы литературных жанров. - Томск, 1983. - С. 57-59.
345. Ревзина О. Г. Выразительные средства поэтического языка М. Цветаевой и их представление в индивидуально-авторском словаре // Язык русской поэзии XX века. -М., 1989.-С. 195-222.
346. Ревзина О.Г. Горизонты Марины Цветаевой // Здесь и теперь. - 1992. - N 2. - С. 98-116.
347. Ревзина О.Г. Из наблюдений над семантической структурой “Поэмы Конца” М. Цветаевой // Труды по знаковым системам. - Тарту, 1977. - Вып. 9. - С. 62-84.

348. Ревзина О.Г. Собственные имена в поэтическом идиолекте М. Цветаевой // Поэтика и стилистика. - 1988-1990. - М., 1991. - С. 172-192.
349. Ревзина О.Г. Тема деревьев в поэзии М. Цветаевой // Труды по знаковым системам. - Тарту, 1982. - Вып. 15. - С. 141-148.
350. Рейсер С.А. Читая поэму “Высокая болезнь” Пастернака. Заметки текстолога // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1993. - Т. 52, N 5. - С. 67-73.
351. Ременик Г. Поэмы Александра Блока. - М., 1959.
352. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. - Л., 1974.
352. Родина Т.А. Блок и русский театр начала XX века. - М., 1972.
353. Рубцов А.П. Драматургия Александра Блока. - Минск, 1968.
354. Руденко И. Слишком красная для белых, и слишком белая для красных // Новое время.- 1992.-N9.-С. 46-48.
355. Рудов М.А. Признаки жанра в отношении к его содержанию // Проблемы литературных жанров. - Томск, 1983. - С. 90.
356. Рудинский В. Поезд не в ту сторону // Наш современник. - 1991. - N 11. - С. 190-192.
357. Русская литература XX века (дооктябрьский период). - Калуга, 1968.
358. Русская литература XX в. Исследования американских ученых. - СПб., 1993. 3-59. Русская революция и вопросы развития литературы // уч. записки пед. инст. им. Герцена. - Т. 376. - Л., 1968.
360. Русская советская поэзия и стиховедение. - М., 1969.
361. Саакянц А. Великое разминовение: Отрывок из книги “Марина Цветаева. Жизнь и творчество” // Книжное обозрение. - 1992.- N 10. - С. 6.
362. Саакянц А. Владимир Маяковский и Марина Цветаева. // В мире Маяковского. -Кн. 2.-М., 1984.
363. Саакянц А. Марина Цветаева об Александре Блоке // В мире Блока. - М., 1981. -С. 416-440.
364. Саакянц А. Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910-1922). - М., 1986.
365. Саакянц А. Московские загоры (июнь 1939 - июнь 1940): материалы к биографии М. Цветаевой // Здесь и теперь. - 1992. - N 2. - С. 235-256.
366. Саакянц А. Они явились в мир нести людям свет...: (100 лет со дня рождения Марины Цветаевой) // Книжное обозрение. - 1992. - N 36. - С. 8-9.
367. Саакянц А. Плащ Казановы, Плащ Лозена... // Театр. - 1987. - N 3. - С. 174-176.
368. Саакянц А. Последняя Франция (1937 - июнь 1939 г.г.) // Вопросы литературы. - 1992.-N3.-С. 3-42.
369. Саакянц А. Предисловие к публикации “Повести о Сонечке” //Новый мир. - 1979. № 12.-С. 68-70.
370. Савельева Н. “Все - снег, все - смерть, все - сон...”: 1992 год объявлен ЮНЕСКО годом Марины Цветаевой //Учительская газета. - 1991. - N 50. - С. 4.
371. Санников Д. “Еще меня любите за то, что я умру...”: М. Цветаева и Е.

Назабекян // Наше наследие. - 1994. - N 31. - С. 90-92.

372. Сапогов В.А. Сюжет в лирическом цикле // Стихосложение в русской литературе. - Дауневпилс, 1980. - С. 90-97.

373. Свем В. Пражские “версты” Марины Цветаевой // Весь свет. - М. 1990. – С. 160.

374. Святое ремесло поэта. Письма и воспоминания А. Эфрон о матери – Марине Цветаевой // Литературное обозрение. - 1987. - N 12. - С. 89-103.

375. Святополк-Мирский Д.П. Литературно-критические статьи // Русская литература. - 1990. - N 4. С. 120-154.

376. Сгоревшая жутко и странно Российского неба звезда: Сб. стихотворений, посвящ. М.И. Цветаевой. - М., 1990.

377. Сельвинский И. Собрание сочинений в шести томах. - Т. 2. Поэмы. - М., 1971.

378. Симонов Е.В. В путь... // Современная драматургия. - 1983. - С. 214.

379. Симонов Р.П. Сравнительная характеристика пятистопного ямба в лирике Цветаевой и Ахматовой // Филологические науки. - 1994. - N 4. - С. 98-103.

380. Синьорини С. Поэзия М. Цветаевой. Семантический и синтаксический аспект (поэтический цикл “Разлука”) [Ст. из Италии] // Рус. яз. за рубежом. - 1992. - N 5/6 - С. 99-104.

381. Славянский фольклор и историческая действительность. - М., 1965.

382. Словарь литературоведческих терминов. Редакторы-составители: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. - М., 1974.

383. Слоним М. Десять лет русской литературы. Статья первая // Воля России. - Прага, 1927.- N 10.- С. 73-75.

384. Слоним М. О Марине Цветаевой // Новый журнал. - Нью-Йорк, 1971. - Кн. 10 ч. - С. 143-176.

385. Смирнов-Несвицкий Ю. Вахтангов. - Л., 1987.

386. Смирнова Э.С. Московская икона. - М., 1989.

387. Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века.-МГУ, 1955.

388. Соколов А.Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. - М., 1991.

389. Соколова Т.Б. Становление жанра поэмы в творчестве Виктора Гюго // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. - Т. 45., N 1. - С. 30-50.

390. Соловьёв Вл. Чтения о богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из “Трёх разговоров”. - СПб., - 1994.

391. Спивак Р.С. К методологии изучения жанровых структур (проблемы типологии) // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. - Душанбе, 1982. - С. 21-22.

392. Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. - Л., 1974. - С. 168-202.

393. Степанов Н.Л. Письма Пушкина как литературный жанр. // Степанов Н.Л. Поэты и прозаики. - М., 1966. - С. 91-100.
394. Страшкова О.К. Валерий Брюсов в спорах о театре и драме конца XIX - нач. XX века: Автореф. дис. ...канд. фил. наук. - М., 1980.
395. Стрельникова Н.Д. М. Цветаева и В. Нилендр, переводчик Гераклита Эфесского // Русская литература. - 1992. - N 1. - С. 160-170.
396. Строганов М.В. Анализ художественного произведения в терминах теории коммуникации // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. - Душанбе, 1982. - С. 9-10.
397. Суни Т. Тройная интерпретация главного героя поэмы "Крысолов "Марины Цветаевой" (Ст. фин. филолога) // Учен. записки Тарт. Ун-та. - 1990. - Вып. 897. С. 140-150.
400. Театр. Книга о новом театре. Сб. статей. - СПб., 1908.
401. Театр и искусство. - 1912. - N 34.
402. Телетова Н.К. Поэма Марины Цветаевой "Молодец" // Звезда. - 1988. - N 6. - С. 106-110.
403. Теория литературы. - М., 1965.
404. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. - М., 1970.
405. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Сб. Статей. - М., 1971.
406. Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924-1974) -Париж-Нью-Йорк, 1987.
407. Тертерян И. Романтизм как целостное искусство // Вопросы литературы. - 1983. -M4.-С. 151-181.
408. Тимофеев Л. Основы теории литературы. М., 1976. 409. Толстой А.К. Собрание сочинений в четырех томах. - Т. 4. - М., 1969.
410. Тамашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. - М.; Л., 1928.
411. Томпакова О. Валерий Брюсов и музыка (поэт и музыка) // Музыкальная жизнь. - 1979. N 14.-С. 18-19.
412. Травушкин Н.С. Многожанровый состав художественного целого (по произведениям Гейне, Гауптмана. Толлера) // Проблемы жанра в зарубежной литературе. - Свердловск, 1979. - С. 95-105.
413. Трубецкой Е. "Иное царство" и его искатели в русской народной сказке // Литературная учеба. - 1990. - Кн. 2. - С. 96-118.
414. Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. - М.,1978.
415. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977.
416. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. - М., 1965.
418. Фатеева Н.А. Автокоммуникация как способ развертывания лирического текста. (К исследованию русской поэзии) // Филологические науки. - 1995. - N 2. - С. 53-63.
419. Фатющенко В.И. "Произведение", "цикл", "книга", "картина мира" у Сергея

Есенина // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. - 1985. - N 5. - С. 12-23.

420. Федоров А.А. Зарубежная литература XIX-XX вв. Эстетика и художественное творчество. - М., 1989.

421. Федоров А.В. Театр А. Блока и драматургия его времени. - Л., 1972.

422. Федосеева Л.Г. Марина Цветаева. Путь в вечность. - М., 1992.

423. Философия русского религиозного искусства ХУ1-XX вв. Антология. - Вып. 1. -М.,1993.

424. Фойницкий В.Н. Из заметок о М.И. Цветаевой // Русская литература. - 1995. - N 2. - С. 233-236.

425. Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. - Калинин, 1984.

426. Фоменко И.В. Понятие цикл в литературном обиходе начала XX века // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. -Душанбе, 1982.-С. 31-32.

427. Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы. - М., 1962.

428. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. - Л., 1935.

429. Фридлндер Г.М. “Шестое чувство”: Из истории литературно-общественных настроений 1910-х годов // Русская литература. - 1992. - N 2. - С. 28-41.

430. Хамцев В.Е. Драма как явление искусства. - М., 1978.

431. Ханмурзаев К.Т. Жанрово своеобразие романа Гельдерлина “Гиперион” // Известия АН СССР. Серия лит-ры и яз. - 1990. - Т. 49. - С. 361-371.

432. Хлебников В. Творения. - М., 1987.

433. Холодов Е. Композиция драмы. - М., 1957.

434. Цветаева А. Воспоминания. - М., 1974.

434. Цветаева А. Неисчерпаемое. - М., 1992.

435. Цветаева в письмах: из Бахметевского архива Колумбйского университета /Вст. ст., публ. и примеч. Дж. Малмстада///Литературное обозрение. - 1990. - N 7. - С. 102-112.

436. Цветаева М. Вечерний альбом: Репринтное воспроизведение издания. - М., 1988.

437. Цветаева М. Избранные произведения. - М.; Л., 1965.

438. Цветаева М. Избранные произведения. - Минск, 1984. 439-Цветаева М. Неизданное. Стихи. Театр. Проза. - Париж, 1976.

440. Цветаева М. Об искусстве. - М., 1991.

441. Цветаева М.И. Письма к Анне Тесковой. - СПб., 1991.

442. Цветаева М.И. Письма Марины Цветаевой к Вадиму Рудневу (1934 г.) /Публ. предисл. и примеч. Е. Лубянской и Л. Мнухина/// Звезда. - 1995. - N 2. - С. 87-89.

443. Цветаева М. Письма//Звезда. - 1992. - N 10. - С. 12-45.

444. Цветаева М. Письмо к Ю.П. Иваску // Звезда. - 1992. - N 10. - С. 78-82.

445. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 томах. Т. 1-6. - М., 1994.
446. Цветаева М. Собрание сочинений: в 5-ти томах. Т. 1-3. - Нью-Йорк, 1980-1983.
447. Цветаева М. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3-х томах. - М., 1990-1993.
448. Цветаева М. Сочинения: В 2-х томах. - М., 1980.
449. Цветаева М. Сочинения: В 2-х томах. - М., 1988.
451. Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы. - Л., 1990.
452. Цветаева М. Театр. - М., 1988.
453. Цветаева М. "То, что было" (публикация Г. Мамонтовой) // Русская литература -1991.-№3.-С. 163-167.
454. Чавчанадзе Д.Л. Автобиографический жанр в творчестве Гете // Известия А.Н. СССР. - 1983. - Т. 42., N 1. - С. 72-77.
455. Чарская Л. Записки институтки. - М., 1993.
456. Чекалина Н.Г. Художественно-образный смысл поэтической ономастики М. Цветаевой // Филологический поиск. - 1993. - Вып. 1. - С. 82-93.
457. Червяченко Г.А. Поэма в советской литературе. - Ростов, 1978.
458. Чернец Л.В. Адресат литературного произведения: на материале русской литературы 19-20 вв. // Русская словесность. - 1994. - N 4. - С. 84-88.
459. Чернец Л.В. Литературные жанры. - М., 1982.
460. Черников А.П. Проза и поэзия серебряного века: Учеб. пособие. - Калуга, 1994.
461. Черников П.Н. "Симфония" как жанр в творчестве Андрея Белого / / Проблемы литературных жанров. - Томск, 1983. - С. 150-151.
462. Числов М.М. Время зрелости - пора поэмы. - М., 1986.
463. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. - М., 1991.
464. Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. - М., 1992.
465. Шевеленко И.Д. Марина Цветаева в 1911-1913 годах: формирование авторского самосознания // Ученые записки Тартуского ун-та. - 1990. - Вып. 917: Блок. Сб. -11.-С. 50-66.
466. Шевеленко И. В зеркале последнего десятилетия // Звезда. -1922.-№ 10.-С. 202-207.
467. Шевеленко И. По ту сторону поэтики (к характеристике литературных взглядов М. Цветаевой) // Звезда. - 1922. - N 10. - С. 151 -161.
468. Шелли П.-Б. Полное собрание сочинений в трех томах. - Т. 2. - СПб., 1904.
469. Шерлаимова С.А. Марина Цветаева и Чехия // Рус. яз. за рубежом. - 1992. - N 5/6. - С. 86-98.
470. Шкловский В.Б. От литературного "письма" к фельетону: Генезис формы // Книжный угол. - 1922. - N 8. - С. 25-28.
471. Шкловский В. Поиски оптимизма. - М., 1931.
472. Шлемова Н.И. Лирическая модель мира как реализация художественной системы М. Цветаевой в "Поэме Горы" и "Поэме Конца" //

Реализм: жанр, стиль. Сб. научн. трудов. - Бишкек, 1990. - С. 112-119.

473. Штейн К.Э. Принципы анализа поэтического текста. - СПб.: Ставрополь, 1993.

474. Шурлякова В.О. Цветаевский миф о Блоке // Литературное обозрение. - 1993. - №7/8.0. 61-67.

475. Шилов М. Литературно-критические статьи. - М., 1965.

476. Щербина О. Оборотни, бесы, лешаки... (Фольклорные записи прошлого века) // Родина. - 1992. - № 1. - С. 43-45.

477. Щукина М. Марина Цветаева и Беттина фон Арним // Вопросы литературы. - 1996. - № 7-8. С. 307-313.

478. Эллис. О современном символизме, о "действе" и о "чорте" // Весы. - 1909. - № 1. - С. 75-82.

479. Эпштейн М. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре нового времени) // Эпштейн М. Парадоксы новизны. - М., 1988. - С. 334-380.

480. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. - М., 1961.

481. Эренбург И. Поэзия Цветаевой // Литературная Москва. Вып. 2. - М., 1956. - С. 709-715.

482. Эткин Е. Единство "серебряного века" (о русской литературе конца 19 – начала 20 вв.) // Звезда. - 1989. - № 12. - С. 185-194.

483. Эткин Е. Русская поэзия XX века как единый процесс // Вопросы литературы. - 1988. № 10. - С. 189-211.

484. Эткин Е. Флейтист и Крысы (Поэма Марины Цветаевой "Крысолов" в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок). // Вопросы литературы. - 1992. - № 3. С. - 43-73.

485. Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. - М., 1988.

486. Эфрон А. "А душа не тонет...": Из воспоминаний // Новый мир. - 1993. - № 3. - С. 159-194.

487. Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. - М., 1989.

488. Эфрон А. Святое ремесло поэта // Литературное обозрение. - 1981. № 12.

489. Эфрон А. Страницы воспоминаний // Звезда. - 1973. - № 3. - С. 154-180.

490. Эфрон С. Детство. - М., 1912.

491. Эфрон С. Записки добровольца (главы из книги) // Звезда. - 1992. № 10. - С. 83-106.

492. Юхн В. Воскрешенные судьбы: М.И. Цветаева, Б.Л. Пастернак, М.А. Булгаков, А.Т. Платонов, О.Э. Мандельштам в современных исследованиях // Литературное обозрение. - 1989. № 8. - С. 26-33.

493. Яковченко С.Б. Драматургическое начало в творчестве М. Цветаевой: Автореферат дис... канд. фил.н. - Вологда, 1994.

494. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. - М., 1953.