

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

(наименование института полностью)

Кафедра «Русский язык, литература и лингвокриминалистика»

(наименование кафедры)

45.03.01 Филология

(код и наименование направления подготовки, специальности)

Отечественная филология (русский язык и русская литература)

(направленность (профиль))

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему «Эволюция образа лирической героини в поэзии М.И. Цветаевой»

Студент

А.А. Курносенко

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

С.В. Сызранов

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Допустить к защите

И.о. завкафедрой

канд. филол. наук, доцент

О.Д. Паршина

(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)

(личная подпись)

«_____» _____ 2018 г.

Тольятти 2018

АННОТАЦИЯ

бакалаврской работы

Выпускная работа бакалавра Курносенко Анастасии Аркадьевны выполнена на тему: «Эволюция образа лирической героини в поэзии М.И. Цветаевой». Объект исследования – основной корпус поэтических и прозаических произведений М.И. Цветаевой. Предмет исследования – эволюция лирической героини на протяжении всего творческого и жизненного пути автора, отражающаяся в определенных тематических аспектах.

Цель бакалаврской работы: проследить закономерности претворения жизненно-биографического плана творчества Цветаевой в поэтический план формирования и эволюции образа лирической героини.

Основные решаемые задачи: исследовать творческий и жизненный пути автора, учитывая соотнесенность с определенными политическими и литературными тенденциями эпохи, выявить основные мировоззренческие и эстетические установки, которым следовала М. И. Цветаева, рассмотреть динамику изменения ее представлений о бытии и творческой личности, проанализировать лирические изменения в произведениях, основанные на изменении авторских концепций личности.

Бакалаврская работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы. Во введении обоснованы актуальность работы, цели и задачи исследования, определен материал ВКР, обозначены методы работы, указаны положения, выдвигаемые для защиты, и другие необходимые составляющие вводной части работы. Первая глава разделена на две части: первая имеет обзорно-реферативный характер, она составляет необходимую теоретическую базу работы, вторая часть содержит анализ доэмигрантской лирики М. Цветаевой и отражает историю освещения обозначаемой проблемы. Вторая глава посвящена творчеству поэтессы эмигрантского периода. Заключение обобщает результаты проделанного анализа эволюции лирической героини в поэзии М.И. Цветаевой. Список использованных источников составляет 70 единиц. Общий объем ВКР – 75 страниц.

Основные результаты исследования (научные и практические): выявлены основные мировоззренческие и эстетические установки, которым следовала М.И. Цветаева; установлены четыре тематические линии поэтического сознания поэта, неразрывно связанные с биографическим и творческим путями автора; проанализированы произведения М.И. Цветаевой, относящиеся к разным тематическим этапам, вследствие чего выявлены изменения ее представления о бытии и творческой личности, и динамика развития образа лирической героини; доказано, что основные изменения в образе лирической героини произведений напрямую связаны с изменениями авторской концепции личности.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
1. РАЗВИТИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕЛОСТНОГО ОБРАЗА ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ.....	8
1.1. Понятие «лирический герой» и тематические линии творческого пути М. Цветаевой.....	8
1.2. Двойственность лирической героини в ранних литературных опытах.....	12
1.3. Индивидуалистическое мироощущение автора и ее романтические переживания.....	17
1.4. Черты романтического индивидуализма в разработке темы женской судьбы.....	22
1.5. Итоги эволюции образа лирической героини в доэмигрантском творчестве Цветаевой.....	32
2. ЭМИГРАНТСКОЕ ТВОРЧЕСТВО М. ЦВЕТАЕВОЙ И РОЛЬ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ В РАСКРЫТИИ ПЕРЕЖИВАНИЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ.....	39
2.1. Переосмысление творческой биографии и попытки найти новую форму самовыражения.....	39
2.2. Трагическое как первооснова личностного мифа М. Цветаевой.....	42
2.3. Аспекты трагического мироощущения лирической героини Цветаевой: женская судьба и предназначение поэта.....	49
2.4. Восходящий динамизм творческого духа как предпосылка трагического исхода эволюции лирической героини и жизненного пути Цветаевой	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	66
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ.....	68

ВВЕДЕНИЕ

Художественный мир любого поэта безграничен, однако, оставаясь некой эстетической реальностью, он является отражением и проявлением всех бытийных и биографических шагов автора. Эта тесная связь жизни и творчества М. И. Цветаевой переживалась с особой интенсивностью: «Если я емь я, то все, связанное со мной значимо и важно» [Гаспаров 2001: 136].

Степень научной изученности. На сегодняшний день существует большое количество исследовательской литературы, посвященной творчеству М.И. Цветаевой, где основной исследовательский пласт занимают мотивно-тематические разборы поэзии, среди которых, на мой взгляд, в первую очередь следует упомянуть одну из наиболее значимых работ на эту тему – книгу С. Ельницкой «Поэтический мир Цветаевой: Конфликт лирического героя и действительности» (1990), в которой «поэтический мир» Цветаевой рассматривается как неделимое статическое целое, неподдающееся категориям изменения и развития, а также не соотносящееся с историко-литературным контекстом. Примерами иного построения мотивно-тематических разборов, делающих акцент либо на определенных видоизменениях в творчестве поэта, либо, наоборот, на статичности определенной темы, являются статьи Н. Г. Дацкевича и М. Л. Гаспарова «Тема дома в поэзии Марины Цветаевой» и работа А. Крота «*Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision*».

Отдельно стоит упомянуть обширные исследования, направленные на изучение мифологем, часто использовавшихся М. Цветаевой с целью наиболее точного выражения переживаний лирического героя и последующей его трансформации. Одним из первых к изучению мифопоэтики в творчестве М. Цветаевой обратился Е. Фарыно в работе «Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» - «Царь-девица» - «Переулочки»)), которая, по моему мнению, остается одной из наиболее ярких вплоть до настоящего времени, не смотря на большое число последователей, таки как: О. Хейсти, Н. О. Осиповой и А. Динегги.

Актуальность. Несмотря на достаточную изученность, интерес к творчеству М. Цветаевой сохраняется и в настоящее время: в последнее десятилетие появились новые научные работы, фокус которых смещен на изучение отражения отдельных фактов биографии М. Цветаевой в ее лирических произведениях. Например, исследования К. Хаушильд, в частности - о «Молодце», и К. Герльз. Тем не менее многообразие научных исследований, книг, статей и рецензий не раскрывают в полной мере характер лирической героини, ее прямую взаимосвязь с жизнью автора и влияние исторических тенденций на формирование образа, чему и будет посвящена эта научно-исследовательская работа.

Многих исследователей интересовала как раз эта контрастная особенность творческого пути поэта: трансформация событий личной жизни в творческие предметы изображения и образы. Что выступает в роли объекта и предмета данного научного исследования.

Объектом исследования выступил основной корпус поэтических и прозаических произведений М.И. Цветаевой.

Предметом исследования является эволюция лирической героини на протяжении всего творческого и жизненного пути автора, отражающаяся в определенных тематических аспектах.

Основной **целью** является показать взаимодействие историко-биографических событий, происходивших в жизни поэта, с образом лирической героини текстов.

Исходя из поставленной цели научно-исследовательской работы, можно выделить следующие **задачи**:

- 1) исследовать творческий и жизненный пути автора, учитывая соотнесенность с определенными политическими и литературными тенденциями эпохи, а также с русской философской мыслью XX века;
- 2) выявить основные мировоззренческие и эстетические установки, которым следовала М. И. Цветаева на разных этапах творчества;

- 3) рассмотреть динамику изменения ее представлений о бытии и творческой личности;
- 4) проанализировать лирические изменения в произведениях, основанные на изменении авторских концепций личности.

Материалом дипломного исследования являются изданные лирические и драматургические сборники, проза дневникового и автобиографического характера, литературно-критические статьи, эссе, переписки М. И. Цветаевой, записные книжки и тетради, а том числе Ариадны Эфрон и Анастасии Цветаевой, а также критические статьи и воспоминания современников.

Научная **новизна** исследования заключается в выборе онтологического подхода в процессе рассмотрения творческой эволюции лирической героини М. И. Цветаевой, а также в исследовании поэтики и художественного мышления автора.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Лежащая в основе мироощущения Цветаевой характерная для модернистского сознания интуиция универсального потенциала личности, определяющая потребность вместить и скорейшим образом выразить в своем индивидуальном переживании весь мир, превращает все содержание биографической жизни Цветаевой в прямой и непосредственный материал творчества и рождает тенденцию к формированию личного мифа. При этом поэтика Цветаевой и закономерности эволюции ее лирической героини определяются трагическим противоречием между этой интуицией абсолютного потенциального значения отдельной личности и сознанием невозможности реализации этого личностного потенциала в условиях эмпирического земного существования.
2. В поэзии Цветаевой прослеживается ряд тематических линий, представляющих собой как бы ступени формирования образа ее лирической героини: тема детства как исходного гармонического, но

утраченного состояния; тема кризиса взрослеющего обостренно индивидуалистического сознания, резко противостоящего миру; тема индивидуально переживаемой универсальной женской судьбы; тема непрерывной динамики творческого духа, стремящегося перерасти все ограничения земного существования.

3. Специфика прямого взаимоперехода жизни и творчества обусловила, по-видимому, обратное воздействие творчества Цветаевой на ее жизненную судьбу: воплотив в личном мифе предельный момент творческой свободы как необходимость для духа выйти за рамки всех земных ограничений, Цветаева должна была с неизбежностью реализовать этот выход и в самой жизни. Этим выходом и стала трагическая развязка ее жизненного пути.

Практическая значимость бакалаврской работы по литературе заключается в том, что ее материалы и результаты могут быть использованы на занятиях по литературе в школе и вузе.

Структура бакалаврской работы подчинена логике исследования и состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка, который насчитывает 70 источников. Общий объем бакалаврской работы составляет 75 страницы.

Глава 1. РАЗВИТИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕЛОСТНОГО ОБРАЗА ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ

1.1. Понятие «лирический герой» и тематические линии творческого пути М. Цветаевой

Как давно было отмечено, состояние переживания, представленное в стихотворении поэта, не является абсолютным отражением его душевной жизни: «В поэте два человека – он сам и его муза, то есть его преображенная личность, и между этими двумя существами часто идет тяжелая борьба»¹ [Чернец 2001: 1]. Несовпадение историко-биографической жизни автора и, выраженных им в лирике проявлений личных переживаний вымышленного героя было объектом пристального внимания поэтов и критиков в середине прошлого столетия. Впервые термин «лирический герой» был введен в литературу Ю. Тыняновым в начале XX века в обращении к А. Блоку [Тынянов 1993: 224]. Он явно отмечает лирического героя как некоего «двойника» автора-поэта, представленного в произведении четко сформированной фигурой, имеющей свои убеждения и личностные ценности, наделенной индивидуальной судьбой и психологическим внутренним миром. В этой связи, акцентируя внимание на некоем очищении авторского лирического «я» от всего случайного, А.А. Михайлов утверждал, что «характер лирического героя, его биография могут не совпадать с характером и биографией поэта»² [Михайлов: электронный ресурс]: символический образ перед нанесением его на поэтическое полотно подвергается фильтрации.

Очевидно, что одно, пусть даже самое яркое произведение не отражает целостный характер лирического героя, следовательно, необходимо исследовать целый литературный пласт, чтобы иметь право говорить о лирическом герое как о единой личности, развивающейся и растущей в

¹ Чернец, Д. В. «<...> Но обыкновенно поэты живут в некотором хроническом разладе между музой и человеком».

² Михайлов, А. А. «<...> он [лирический герой – И.И.] несет в себе отпечаток личности поэта, его неповторимой судьбы, его миропонимания...».

поэтическом пространстве автора, ведь «это не только субъект, но и объект произведения»³ [Гинзбург 1974: 114]. Сложно не согласиться с этим тезисом, высказанным Л.Я. Гинзбург, поскольку при анализе творчества определенного поэта в целом, происходит обособление отдельных тематических подгрупп стихотворений, где лирический герой видоизменяется в зависимости от представленного лейтмотива.

Исследуя эволюцию лирической героини М. Цветаевой, можно выделить несколько тематических линий развития и становления: во-первых - это тема детства, представленная образом нежной хрупкой девушки, упивающейся рыцарскими сагами; далее – романтизм и юношеский максимализм, отражающий взросление поэта и прослеживающийся на этапе знакомства с С. Эфроном; в-третьих – самая объемная, сложная и неоднозначная - женская тема, результатом развития которой М.Цветаева принимает решение провозгласить себя не поэтессой, но женщиной-поэтом, выступающей наравне с Пушкиным, Гете и Новалисом; и, наконец, осмысление высшего предназначения поэта, обозначающее переход от рефлексии явления к пониманию его сущности, внутреннего наполнения и взаимосвязи собственно явления и его содержания. Каждая из этих линий отчетливо прослеживается на протяжении всего творческого пути поэтессы, без деления на отдельные хронологически очерченные периоды.

Вместе с тем, анализируя произведения М. Цветаевой можно выделить единую, присущую каждой из тематических групп стихотворений, черту - вся ее поэзия пронизана трагическим ощущением одиночества, в целом, свойственного поэзии серебряного века. Это чувство ненужности, отреченности, зародившееся уже в одном из ранних стихотворений поэтессы: «Вы, идущие мимо меня / К не моим и сомнительным чарам - / Если бы знали вы, сколько огня, / Сколько жизни, растроченной даром»⁴ [Цветаева

³ Гинзбург, Л. Я. «<...> это единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой, которую все же не следует отождествлять с характером».

⁴ Цветаева, М. «Вы, идущие мимо меня...» (1913)

2008: 86], в последующем, с осмыслением явлений любви, разлуки, смерти и горечи утраты, будет лишь преумножаться и возрастать. В попытке преодолеть сводящее с ума одиночество лирическая героиня обращается к дорогим ей людям прошлого: «- Бабушка! – Этот жестокий мятеж / В сердце моем – не от вас ли?...»⁵ [Цветаева 2008: 134]. При этом реальная Цветаева, подвластная моментально охватывающим ее эмоциям, остается непонятной даже близким.

Рассуждая о трагедийности ее мироощущения, И. Бродский, наоборот, говорит о привлекательности так называемой «эмоциональной взвинченности» Цветаевой и ее «повышенном эмоциональном тоне», при этом возражая, что «верхнее до»⁶ [Козорог 2010: 109] ее поэзии вызвано вовсе «не причудой или недостатком вкуса: оно вызвано высотой и беспощадностью нравственных требований поэта ко времени и к себе»⁷. [Бродский 1997: 27, 70].

Многие исследователи считают центральной в ее творчестве тему смерти, основывая эту позицию перипетиями драматической судьбы. Эта точка зрения представляется односторонней. Через трагическую пелену, застилающую биографический путь Цветаевой, в борьбе за жизнь прорывается некий «тайный жар» души, представляющий собой созидательную энергию, которую она открывает не только в себе, но и в поэтах-современниках, и в героях произведений: «Господи! Душа сбылась, - / Умысел твой самый тайный...»⁸ [Курдюмова 2014: 107].

По словам И. Эренбурга: «Марина Цветаева совмещала в себе старомодную учтивость и бунтарство, пиетет перед гармонией и любовь к душевному косноязычию, предельную гордость и предельную простоту. Ее

⁵ Цветаева, М. «Бабушке» (1914).

⁶ Ахматова, А. «Марина часто начинает стихотворение с верхнего «до».

⁷ Бродский, И. «Мощь, многоплановость и беспощадность мышления беспрестанно провоцируют Цветаеву подниматься над будничным и бытовым, задаваться труднейшими вопросами и не искать на них легких ответов».

⁸ Цветаева, М. «Золото моих волос» (1922).

жизнь была кубком прозрений и ошибок»⁹ [Эренбург 1956: 711]. Действительно, голос лирической героини М. Цветаевой на протяжении всего творческого пути отчетливый, звонкий. Она всегда материальна, и не оставляет надежду сделать чувственно-конкретным и осязаемым все вокруг себя. Однако мироощущение самой Цветаевой не является настолько заземленным, в этом, по моему мнению, и заключается основной трагический конфликт ее поэзии: отсутствие тождественности личных чувственных переживаний автора своевольной вихревой неистовости романтического начала ее лирической героини.

Героиня Цветаевой выражает проявление индивидуального начала модернистского типа, открывая новый взгляд на ценностную ориентацию человека в мире – человека, ощущающего себя свободной личностью. Она не борется за обретение свободного сознания - она владеет им. Возможно ли трактовать эту раскованность и свободный от канонов разум человека, возникающий в центре поэтического мира Цветаевой, в русле самозащиты от трагедийного мироощущения? Цветаева – поэт мысли, и, по мнению М. Гаспарова [Барковская 1999: 122], в результате тщательного семантического анализа поэзии Цветаевой, и, в частности, стихотворения 1925 года, можно прийти к логическому ответу на поставленный вопрос: «Рас-стояние: версты, мили... / Нас рас-ставили, рас-садили»¹⁰. Слова в нем сближаются не просто по смыслу, а по звуку, который отображает пестрящую тему, волнующую поэта. И нередко мысль в поэзии Цветаевой сжимается до одного слова, значение которого развивается ассоциативно, то есть не динамически, а статично через уточнения и конкретизацию.

Можно согласиться с мнением М. Гаспарова [Барковская 1999: 123], что тема трагизма у Цветаевой выражается путем созвучия слов, которое, в свою очередь, становится отрицанием настоящего положения вещей и понятий в мире, созданном Богом и перевернутом человеком.

⁹ Эренбург, И. Поэзия Марины Цветаевой.

¹⁰ Цветаева, М. «Рас-стояние: версты, мили...» (1925)

1.2. Специфика совмещения противоречивых начал в лирической героине ранней Цветаевой

Как известно, в начале прошлого столетия выпускать в печать литературный сборник «за счет автора» было обычным делом. Сама М. Цветаева вспоминала: «Книгу издать в то время было просто: собрать стихи, снести в типографию, выбрать внешность, заплатить по счету, - все. Так я и сделала, никому не сказав, гимназисткой 7 класса»¹¹ [Шевеленко 2015: 5]. Но кажущаяся простота процесса имела и обратную сторону: такая практика являлась уделом дилетантов: претендовать на что-то большее, чем дружеская читательская аудитория было слишком самонадеянно. Для начинающего писателя того времени, желающего оказаться за рамками любительской поэзии, правильнее было бы связать свое творчество с именем литературного круга, направления или группы. И, поскольку, сборник публикаций «новичка» должен был отображать идейные, идеологические направления того или иного течения, необходимо было также указать название издательства, его выпустившего, - Цветаева пренебрегла этим, умолчав даже, что это не только ее первая книга, но и первые стихотворения. Было ли это проявлением сознательного эпатажа, ниспровержением устоявшихся традиций, противопоставлением себя литературному сообществу или нарочитой защитой, рождающегося творческого дарования? Несмотря на то, что отсутствие каких-либо публикаций до выхода в свет сборника «Вечерний альбом», отсутствие поддержки литературными группировками и течениями однозначно характеризовало сборник юной гимназистки, как дилетантский дебют, эта публикация была благосклонно принята публикой. Возможно причиной являлся юный возраст автора сборника, но, так или иначе, книга стихов получила одобрительную рецензию М. А. Волошина, которая была напечатана в журнале «Утро России». А изданный всего лишь в количестве пятьсот экземпляров «Вечерний альбом», не остался без внимания таких

¹¹ Шевеленко, И. Д. Литературный путь Цветаевой.

влиятельных литературных критиков, как В. Брюсов, М. Шлягин, Н. Гумилев.

Коренное отличие стихов Цветаевой от женской поэзии конца XIX – начала XX в.в., как абсолютно точно подметил М. Волошин, заключалось в принятии своего женского начала: женщины поэтессы того времени такие, как например, З. Гиппиус старались стилизоваться под «мужской костюм». В своем критическом отзыве он тонко замечает, что основным отличием такой женственной женской поэзии по сравнению с мужской, является погруженность в исследование чувственного начала, в противовес мужской поэзии, основанной на интеллектуальном, аналитическом мировосприятии. При этом ни у одной из поэтесс «эта женская, эта девичья интимность не достигала такой наивности и искренности, как у Марины Цветаевой»¹². Так, например, в стихотворении «В сумерках»: «Дети от солнца больны. / Дети – безумцы. Они влюблены / В воду, в рояль, в зеркала.../ Мама с балкона домой позвала / Девочку цвета луны»¹³ [Цветаева 1980: 11-12].

Вообще говоря, тема материнской любви пронизывает весь сборник «Вечерний альбом», что и понятно для девочки, так рано потерявшей мать. Мать для нее играет ключевую смыслообразующую роль, то появляясь, то забываясь, уходя из поля зрения маленькой Марины, то читая с ней вместе на ночь Марка Твена: «...Бегу тот час же к вам, бывало, / - Уж, поздно! – Мама, десять строк!...»¹⁴ [Цветаева 1980: 11-12]. Обращаясь к недавнему прошлому, вспоминает Цветаева те спокойные вечера, обрисовывая нам уютную атмосферу домашнего вечера: «Как хорошо за книгой дома! / Под Грига, Шумана и Кюи»¹⁵ [Цветаева 1980: 11-12] - это мама в соседней комнате играет на рояле, периодически отвлекаясь, отправляя девочек спать. Но они не собираются так скоро отрываться от детских историй, пахнувший

¹² Волошин, М. «Эта женская поэзия отличается и разнообразием содержания, и сильно высказанным темпераментом, и четкой искренностью».

¹³ Цветаева, М. «В сумерках» (1910)

¹⁴ Цветаева, М. «Книга в красном переплете» (1910)

¹⁵ Цветаева, М. «Книга в красном переплете» (1910)

типографской краской: «Том в счастье с Бекки полон веры. / Вот с факелом индеец Джо / Блуждает в сумраке пещеры...»¹⁶ [Цветаева 1980: 11-12].

Необходимо отметить, что искусствоведы, писатели, художники и архитекторы были частыми гостями в доме И. В. Цветаева – директора музея древностей. Царившая в доме богемно-творческая атмосфера способствовала кристаллизации романтического мировосприятия Цветаевой. Ее лирическая героиня – молодая девушка, мечтающая о любви: «Она покоится на вышитых подушках, / Слегка взволнована мигающим лучом»¹⁷ [Цветаева 1980: 13]. Цветаева пленяется хрупкостью ускользящей нежной красоты расцветающей юности: «Овеяли тонкое личико пышно / Пушистых кудрей беспокойные пряди. <...> От дум, что во веки не скажешь словами, / Печально дрожали капризные губки»¹⁸ [Саакянц 1990: 14].

На фоне столь ярко проявившегося романтического настроения может показаться странным и неуместным излишнее внимание Цветаевой к идеализируемой ею абсолютной свободе, выразившейся в символическом образе цыганки. Родная сестра Марины Анастасия вспоминает о том времени: «ее шестнадцати-семнадцатилетие стало бредом. <...> Она жила только в портретах и книгах»¹⁹ [Цветаева 2012: 56].

В этом сборнике мы видим формирование основного конфликта, присущего всей лирической прозе М. Цветаевой: тема покорности роковым изломам судьбы – с одной стороны, и оптимистическое жизнелюбивое мироощущение, позволяющее им противостоять – с другой. В Пленнице: «Но грезы все! Настанет миг расплаты: / От злой слезы ресницы дрогнет шелк»²⁰ [Цветаева 1980: 13], в Обреченной: «Тот, кто следит за тобой, / - Словно акула за маленькой рыбкой - / Он твоей будет судьбой!»²¹ [Цветаева 1997: 38]. И тут же в Молитве: «Всего хочу: с душой цыгана / Идти под песни на

¹⁶ Цветаева, М. «Книга в красном переплете» (1910)

¹⁷ Цветаева, М. «Пленница» (1910)

¹⁸ Цветаева, М. «Эльфочка в зале» (1910)

¹⁹ Цветаева, А. «Воображение правит миром!» - повторяла она слова Наполеона».

²⁰ Цветаева, М. «Пленница» (1910)

²¹ Цветаева, М. «Обреченная» (1910)

разбой, / За всех страдать под звук органа / И амазонкой мчаться в бой. <...>
Люблю и крест, и шелк, и каски, / Моя душа мгновений след...»²² [Цветаева
1994: 32].

Последнее из упомянутых стихотворений было написано Цветаевой в день своего семнадцатилетия. Само его название – «Молитва» - переводит высказываемые мысли в разряд сокровенных, тех, что можно поведать только Богу: «Христос и Бог! Я жажду чуда <...> / О, дай мне умереть, покуда / Вся жизнь как книга для меня»²³. Такую горячую и доверительную молитву о смерти очень странно слышать от девушки, стоящей на пороге взрослой жизни. Почему она считает смерть лучшим для себя выходом? Чтобы не слиться с серой массой или она просто «жаждет чуда» - проявления особого отношения к себе Спасителя, подтверждения собственной уникальности? На мой взгляд, юная поэтесса, не так давно наслаждавшаяся сказочным детством, о котором с трепетом вспоминает она в своих мечтах, как будто смотрит в будущее и предсказывает полную страданий и слез взрослую жизнь, символически сравнивая ее с книгой. Желает она, чтобы каждый прожитый ею день был прожит не зря. Осознавая, при том, что судьба непредсказуема и внезапна, понимая это, девушка, обращаясь к Богу, пытается предостеречь себя от уготовленных испытаний.

Конечно, пропитанное юношеским максимализмом стихотворение, на первый взгляд, кажется чересчур наивным, но за индивидуальным пафосом личности скрывается серьезное переживание художника личного как всеобщее, путем обращения ее к всевышним силам.

Действительно, на страницах «Вечернего альбома» гармонично переплетаются детские воспоминания и впечатления, и совершенно недетская сила. И уже улавливается другой конфликт в ее любовной поэзии: конфликт страсти и идеальной любви, противостояние «земли» и «неба», сиюминутного и вечного в мире.

²² Цветаева, М. «Молитва» (1909)

²³ Цветаева, М. «Молитва» (1909)

Понимая двойственность собственного мировосприятия, Цветаева, тем не менее, принимает ее, пытаясь найти ей обоснование в одном из автобиографичных стихотворений, рассказывая о своих бабках, одна из которых была сельской простушкой, а другая - надменной польской дворянкой: «Обеим бабкам я вышла внучка: Чернорабочий и белоручка!»²⁴ [Савранский: электронный ресурс]. Действительно, можно прийти к выводу, что в самом начале жизненного и творческого пути поэтесса совмещает в себе две диаметрально противоположные личности: светская барышня, упивавшаяся бутафорской романтикой во французском духе, грезящая об изысканном страдающем герое и своевольная, неподвластная никому бунтарка, воспевающая прелести свободной цыганской жизни.

Является ли эта двойственность естественным проявлением взросления и тревожного ожидания первой любви, сопровождающегося отрицанием существующих норм и традиций? Действительно, «она вся на грани последних дней детства и первой юности...»²⁵ [Купченко 1977: 155] - так оценивал ее прозу М. Волошин. Позднее, обсуждая название сборника стихотворений, он предлагал Цветаевой переименовать его, к примеру, в «Вечерняя тетрадь». Ведь «ее надо читать подряд, как дневник, и тогда каждая строчка будет понятна и уместна»²⁶ [Волошин: электронный ресурс].

Вообще говоря, юношеские стихи явление довольно частое, равно как и поиски своего места в окружающем огромном мире, но рефлексия событий своей собственной жизни в стихотворной форме – вот, что явилось отличительной чертой юной М. Цветаевой, послужившей основой для хвалебной критики. Можно согласиться с мнением М. Гаспарова, который утверждал, что в начале XX века, на рубеже его первых двух десятилетий «превратила дневник в поэзию только Цветаева»²⁷ [Гаспаров 2001: 136-149].

²⁴ Цветаева, М. «У первой бабки – четыре сына» (1920)

²⁵ Волошин, М. «<...> какую документальную важность представляет эта книга...».

²⁶ Волошин, М. «Многие стихи, если их раскрыть случайно, посреди книги, могут вызвать улыбку».

²⁷ Гаспаров, М. «<...> молодая Цветаева выбрала свой собственный путь и держалась его очень последовательно. Это было превращение стихов в дневник».

1.3. Кризис взрослеющего резко обостренного индивидуалистического мироощущения автора и ее романтические переживания

Понятие романтизм, как известно, зародилось во Франции в середине XVII века, однако, первые упоминания этого термина приписывают Испании, обратившейся к понятию, первоначально обозначавшему любую лирико-героическую песню-романс, пятьюдесятью годами ранее. Само слово «романтический» трактовалось как синоним оригинальному или живописному. Однако использоваться в качестве всем известного литературного термина, связанного с изображением идеальных героев и чувств, характеризующегося ощущением зыбкости мира, романтизм стал лишь к концу XVIII века.

Как и любое живое развивающееся направление, романтизм XX века, унаследовавший название своего предшественника, видоизменился: сместились иронические акценты понимания мира, драматическая тема не признанности и непонятности творца уходит на второй план. Теперь романтизм – стремление к возвышенному, понимание и соотнесение себя с высшим началом есть цель, постичь которую смогут немногие. Новый романтизм призван выходить за пределы темы собственного искусства и творчества.

В этой связи, рассматривая романтические мотивы в лирике М. Цветаевой, с ее однозначным пониманием любви – «пожар в груди», «единственная новость, которая всегда нова», необходимо акцентировать внимание на поворотный момент в биографии юной поэтессы: лето 1911 года, которое она вместе с сестрой Анастасией проводила в Коктебеле, по приглашению Максимилиана Волошина, так неожиданно появившегося в кругу ее близких друзей. С этого момента в райской детской безмятежной атмосфере появляется новый герой – маленький Макс, который мечтает увидеть Жар-птицу. Конечно же, его прототипом является Волошин.

По случайному стечению обстоятельств именно в этом таинственном уголке древней Киммерии, который являлся источником вдохновения творцов Серебряного века, началась всем известная красивая история знакомства Марины Цветаевой со своим будущим мужем Сергеем Эфроном: «Он тонок первой тонкостью ветвей. / Его глаза – прекрасно-бесполезны! - / Под крыльями распахнутых бровей - / Две бездны»²⁸ [Цветаева 1994: 202].

Безусловно любовные переживания не могли не отразиться в ее поэтическом «дневнике»: «На наши ровные места / Глядит в окно глазами серны. / Контрабандисты и таверны / Его любимая мечта»²⁹ [Цветаева 1994: 157] - так романтично и возвышенно описывает она нам своего Героя. Начало взрослой жизни, эмоциональный подъем, вызванный претворением в реальность ее мечтаний, - «настоящее, первое счастье / Не из книг!»: всеми ее мыслями владеет в этот момент только один Сергей Эфрон, возникшее чувство к которому она объясняет мистическим провидением: «Милый, милый, мы, как боги: Целый мир для нас!.. Милый, милый, мы, как дети: Целый мир двоим!.. Милый, милый, друг у друга мы навек в плену!» [Цветаева 1994: 165].³⁰

Наслаждаясь нахлынувшим счастьем, она становится более мягкой, ранимой и женственной. Но, тем не менее, противопоставление себя окружающему миру, хоть и приобрело личные собственнические черты, осталось неизменным: «Я с вызовом ношу его кольцо / - Да, в Вечности – жена, не на бумаге. <...> В его лице я рыцарству верна»³¹ [Цветаева 1994: 202].

Необходимо сказать, что период бурных личных переживаний М. Цветаевой явился причиной затишья ее отношений с литературным сообществом: следующий ее сборник «Волшебный фонарь», к сожалению, остался практически незамеченным. «Форма у поэтессы не слаба, и, если в

²⁸ Цветаева, М. «С. Э.» (1914)

²⁹ Цветаева, М. «Контрабандисты и бандиты» (1911)

³⁰ Цветаева, М. «На радость» (1914)

³¹ Цветаева, М. «С. Э.» (1914)

будущем она поработает над ускользнувшей от нее сейчас глубиной переживаний и сумеет найти настоящий тон, - мы готовы приветствовать ее»³², - так снисходительно-равнодушно отозвался о новом сборнике Б. Лавренев, отмечая, что несколько получившихся достойными произведений никак не могут «оправдать неприятную бледность книги» [Лавренев: электронный ресурс].

П. Перцов по поводу этого сборника сдержанно заметил, что «стихи г-жи Цветаевой очень женские стихи. Не «дамские», к счастью, а именно женские», но приятая, чуть вычурная внешность сборника никак не коррелирует с ее обыкновенным, посредственным содержанием, «порою пахнет и Бальмонтом, и Брюсовым, и Блоком, и даже Максом Волошиным»³³ [Перцов: электронный ресурс].

В ответ на критику М. Цветаева создает третий сборник «Из двух книг», в котором она впервые произвела тщательный отбор произведений, о чем писала в письме Розанову в 1914 году, подчеркивая пристрастное составление книжки своих любимых стихов. И это при том, что она никогда не чувствовала себя психологически зависимой от литературного направления. Сделав первый шаг в литературу без чьей-либо помощи, она считала полученный успех исключительно своим достижением. Однако, и в этот раз мнение рецензентов было беспощадным: сборник бранили за его слащавость и претенциозность. В. Нарбут критиковал «туманность и рискованность некоторых выражений («он был синеглазый и рыжий, как порох во время игры (!)», «улыбка сумерек в окна льется»), предвзятость рифм (голос – расколосось; саквояжем - скажем), повторяемость («Вагонный мрак как будто давит плечи» - Привет из вагона, «Воспоминанье как будто давит плечи» - В раю), несоблюдение ударений»³⁴ [Нарбут: электронный ресурс], и сокрушался по поводу того, что на женском литературном

³² Лавренев, Б. Рец.: Волшебный фонарь. (1912)

³³ Перцов, П. Рец.: Волшебный фонарь. (1912)

³⁴ Нарбут, В. Рец.: Из двух книг. (1913)

небосклоне никак не взойдет звезда равная по величине дарования таланту А. С. Пушкина.

Таким образом, преодоление творческого кризиса в 1913 году, не вызвало у Цветаевой стремления укрепить свои позиции в литературном мире, более того, возвратило ее к стартовому положению относительно отношения к литературной жизни. Сборник был итогом завершившегося года, а также подводил черту в определенном жизненном и творческом этапах. Спустя два года молчания поэтессы в своей «печатной» карьере, критика подвела итог: «М. Цветаева очертила себе мирок детских впечатлений и снов; в этих пределах поэтесса свежа, наивна, искренна»³⁵ [Шевеленко 2015: 36]

Тем не менее, сама она предсказывала свою будущую славу: «...моим стихам, как старым винам, / Наступит свой черед!»³⁶ [Цветаева 1980: 146]. Думаю, столь эпатажным можно рассматривать ответ на высказывания Городецкого и Гумилева, которые по словам Цветаевой - «участники какого-то цеха», считали, что «стих уже не льется весело и беззаботно, как прежде <...> поэт, увы, силится заменить вдохновение»³⁷ [Гумилев: электронный ресурс]. Следующий сборник «Юношеские стихи», так и не вышедший при ее жизни, вообще был возвращен спустя год из редакции с уничижительным откликом В. Я. Брюсова: «стихи несвоевременны и бесполезны» [Шевеленко 2015: 38].

Но «юношество – пора зрячей ошибки, иллюзий. По юношеству никого не суди»³⁸ [Гончарова 2008: 64] - парировала Цветаева. Эта огромная дистанция между самоощущением тогда, в «детских» стихах «Вечернего альбома» и теперь, однозначно отражается в названии сборника. «Юношеские стихи» составляют один из самых сложных для понимания периодов не только жизненной, но и творческой биографии М. Цветаевой.

³⁵ Шевеленко, И. «<...> ее шаги – робкие, первые; будущее определит поэтические проявления этой даровитой поэтессы».

³⁶ Цветаева, М. «Моим стихам, написанным так рано...» (1913)

³⁷ Гумилев, Н. Рец.: Волшебный фонарь (1912)

³⁸ Гончарова, Н. «Детство – пора слепой правды, юношество – зрячей ошибки».

Если «Вечерний альбом», по мнению М. Волошина, имел «документальную важность», тогда как слово и стиль поэтессы были еще недостаточно сформированы для передачи чувств, воспоминаний и наблюдений, то «Юношеские стихи» - это уже сборник, где перед читателем разворачивается процесс поиска автором своего поэтического инструментария.

В этот период влияние «тени» Марии Башкирцевой на Цветаеву достигает апогея. Переживания лирической героини приобретают оттенок избранничества. Уже в первом стихотворении, открывавшем сборник представлена драма ухода человека из мира – стихотворение о смерти личности, так сильно вдохновлявшей Цветаеву. Она задумывается о неизбежности и ужасе конца – уделе любой юности: «Знаю! – Все сгорит дотла! / И не приютит могила / Ничего, что я любила, / Чем жила»³⁹ [Цветаева 1994: 176]. И получает заслуженный отзыв Сергея Боброва: «до тошноты размазанные разглагольствования по поводу собственной смерти»⁴⁰ [Цветаева 2013: 77].

Отчего же, настолько благосклонно отзывавшаяся о ее ранних работах, критика так единодушно негативна по отношению к последующим сборникам? Я считаю, что немного наивная, очень органичная и искренняя ранняя лирика М. Цветаевой абсолютно созвучна ее тогдашнему «книжному» мироощущению, а последующая за ней эволюция лирической героини является тенденциозным отображением ее представления о некоем идеальном образе, диссонирующем с реальным «я» поэтессы.

Кроме того, в стихах этих лет, куда более чем прежде, проявилась зависимость Цветаевой от интеллектуальных веяний времени. Ведь ярко выраженный субъективизм, с которого начинается она свой сборник является первой приметой этой зависимости. По мнению Е. Коркиной: «новым в «Юношеских стихах» предстал культ собственной личности. <...> Эгоцентризм этих стихотворений демонстративен и безудержен и в то же

³⁹ Цветаева, М. «Посвящаю эти строки...» (1913)

⁴⁰ Бобров, С. «Стихи написаны тяжелым, неудобоваримым, гносеологическим ямбом...».

время трогателен и наивен»⁴¹ [Коркина 1990: 10]. На мой взгляд, появление в сборнике ярко выраженных драматических нот свидетельствует, в первую очередь, о формировании поэтического «я», возможно принятого за эгоцентризм вследствие излишней эмоциональности. Но было бы несправедливо рассматривать это самомнение в русле юношеского максимализма. Двдцатилетняя Цветаева уже тогда понимает, что «...будет суд, / Разящий, как стрела»⁴² [Цветаева 1990: 182]. И в тоже время, пока она не знает, что такое боль, она окружена любовью и заботой.

1.4. Черты романтического индивидуализма в разработке темы женской судьбы

Такое большое количество откровенно пренебрежительных высказываний, уничижительной критики ненадолго посеяло зерно сомнения в возможностях собственного творческого дара, и послужило толчком к размышлению о своей роли в литературном сообществе, о чем М. Цветаева пишет Михаилу Фельдштейну в сентябре 1913 года. Ее реакция на критику в 1912 году еще содержит обвинительно-защищающую интонацию: «Я забыла, что сердце в вас – только ночник, / Не звезда! Я забыла об этом! / Что поэзия ваша из книг / И из зависти критика. Ранний старик, / Вы опять мне на миг / Показались великим поэтом...»⁴³ [Цветаева 1994: 175] Не найдя одобрения и понимания среди современников (а Цветаева нуждалась только в безусловном и безоговорочном признании: иное для нее было неприемлемо): «Вас притягивали луны / Двух огромных глаз. / - Слишком розовой и юной / Я была для Вас! / Тающая легче снега, / Я была – как сталь»⁴⁴ [Цветаева 1994: 180]. К Цветаевой приходит понимание того, что она не желает являться милой рефлексирующей карманной женщиной-поэтом. Она ощущает себя большим и прямо заявляет об этом: «Я знаю: в

⁴¹ Коркина, Е. Поэтический мир Марины Цветаевой.

⁴² Цветаева, М. «Идите же! – Мой голос нем...» (1913)

⁴³ Цветаева, М. «В. Я. Брюсову» (1912)

⁴⁴ Цветаева, М. «Мальчиком, бегущим резво...» (1913)

этой битве пасть / Не мне, прелестный трус! / Но, милый юноша, за власть / Я в мире не борюсь»⁴⁵ [Цветаева 1994: 182]. Ее собеседниками и критиками отныне становятся только великие признанные поэты: «Мы одни на рынке мира / Без греха. / Мы – из Вильяма Шекспира / Два стиха»⁴⁶ [Цветаева 1994: 183]. Желание стать лучшей среди первых растет и утверждается в ней, и уже к 1914 году, закончив свою первую поэму «Чародей», она пишет: «Я не знаю женщины, талантливее себя к стихам. <...> «Второй Пушкин» или «первый поэт-женщина» - вот чего я заслуживаю»⁴⁷ [Цветаева 1999: 176]. При этом она не делает выбора между первым и вторым самоопределениями: высота поставленной ею самой планки и заявленные амбиции свидетельствуют о переживаниях, неуверенности и внутреннем дискомфорте. Камерные темы, и неумение выходить за их пределы явно беспокоят автора. По-видимому, поэтесса пока не находит подходящие слова для определения своего собственного дара.

Размышления об ограничениях, которые накладывает на поэта его литературный дар, целях и смысле его реализации: «Навсегда умереть! Для того ли / Мне судьбою дано все понять?»⁴⁸ [Цветаева 1994: 174] приводят ее к единственному приемлемому выводу: «Быть в грядущем лишь горсточкой пыли / Под могильным крестом? Не хочу!»⁴⁹ [Цветаева 1994: 174]. Несомненной становится мысль о творчестве, как о способе оставить после себя что-то большее. Она задается вопросом о самоощущении гения, осознающего себя гением, является ли это неким откровением или моментом осознания ниспосланного поэтического дара? «Я думаю об утре Вашей славы, / Об утре Ваших дней, / Когда очнулись демоном от сна Вы / И богом для людей»⁵⁰ [Цветаева 1994: 186]. Полагая себя равной Байрону по величине литературного таланта и, вследствие этого, предполагая абсолютное

⁴⁵ Цветаева, М. «Идите же! – Мой голос нем...» (1913)

⁴⁶ Цветаева, М. «Мы быстры и наготове» (1913)

⁴⁷ Цветаева, М. Статьи и эссе.

⁴⁸ Цветаева, М. «Литературным прокурорам» (1913)

⁴⁹ Цветаева, М. «Литературным прокурорам» (1913)

⁵⁰ Цветаева, М. «Байрону» (1913)

уважительное взаимопонимание, она сожалеет о невозможности встретиться и мечтает говорить: «О всех стихах, какие бы сказали / Вы – мне, я – Вам...»⁵¹. Если Байрон представляется ей милым другом: в литературной форме прослеживаются слова-символы, употребляемые при описании романтического героя: «Я думаю о пальцах – очень длинных - / В волнистых волосах, / <...> Я думаю о полутемной зале, / О бархате, склоненном к кружевам»⁵², то в стихотворении «Встреча с Пушкиным» она представляет себя не как поэтессу, но как поэта, коллегу по ремеслу: «Пушкин! Ты знал бы по первому взору, / Кто у тебя на пути. / И просиял бы, и под руку в гору / Не предложил мне идти»⁵³ [Цветаева 1994: 187]. Вскоре, в письме к В. Розанову она переосмысливает невозможность смерти поэта и значение его поэтического наследия: «Для меня каждый поэт – умерший или живой – действующее лицо в моей жизни»⁵⁴ [Шевеленко 2015: 45]. А вот из воспоминаний Ф. Я. Степуна: «Получалось как-то так, что она еще девочкой, сидя на коленях у Пушкина, наматывала на свои пальчики его непослушные кудри, <...> ей Жуковский привез из Веймара гусиное перо Гете, <...> что гуляла с Новалисом по парку»⁵⁵ [Фокин 2008: 22]. Таким образом, можно сделать вывод, что эпистолярное признание не является лишь фигурой речи, она находит способ состязаться с самой смертью.

Необходимо сказать, что посетившая в скором времени семью Эфронов реальная смерть (умер брат мужа – Петр Эфрон), произвела на М. Цветаеву неизгладимое впечатление: свой следующий сборник она так и называет «П.Э.». «Милый друг, ушедший в вечное плаванье, / <...> Помолитесь обо мне в райской гавани»⁵⁶ [Цветаева 1994: 213], «Я Вас не

⁵¹ Цветаева, М. «Байрону» (1913)

⁵² Цветаева, М. «Байрону» (1913)

⁵³ Цветаева, М. «Встреча с Пушкиным» (1913)

⁵⁴ Цветаева, М. «Возможность поиска своих истинных собеседников в веках – действительно выход из риторических тупиков, в которые снова и снова заводили Цветаеву рассуждения об уничтожающей силе смерти».

⁵⁵ Степун, Ф. «...не рассказывая ничего о своей жизни, она всегда говорила о себе».

⁵⁶ Цветаева, М. «Милый друг, ушедший дальше, чем за море!» (1915)

забыла и Вас не забуду / Во веки веков»⁵⁷ [Цветаева 1994: 212], она пишет «письмо в пустоту»: «Послушайте, мертвый, послушайте, милый: / Вы все-таки мой. / <...> Я смерти не верю! Я жду Вас с вокзала - / Домой»⁵⁸. Она понимает, что с уходом близкого человека умирает какая-то частица живой ее: «И, если для целого мира Вы мертвый, / Я тоже мертва»⁵⁹. Она остро ощущает пустоту, оставшуюся в результате утраты, еще не подозревая о том количестве потерь, которые ей предстоит испытать: «Потеряно, совсем без цели, / Я темным переулком шла. / И, кажется, уже не пели - / Колокола»⁶⁰ [Цветаева 1994: 204].

В 1914 году в ее жизнь приходит Война, в масштабе бедствия которой, она теряется. Смерть одного, пусть даже очень близкого человека, так потрясшая ее раньше, размышления о смерти, которые несли в себе оттенок романтизма и некоего театрального трагизма, вдруг стали ничтожно мелкими в сравнении с грандиозностью той беды, которую она увидела и ощутила: «Господи! – И для чего стольким простреливать грудь?»⁶¹ [Цветаева 1994: 310]. Самость и переживания лирической героини отходят на второй план, она съеживается и вновь чувствует себя маленькой и потерянной: «Я – маленький плясун. / Я – тень от чьей-то тени»⁶² [Цветаева 1994: 213].

Здесь необходимо отметить, что Цветаева является немкой по матери, урожденной Мейн, поэтому Германия прочно увязывается в ее сознании с теплыми материнскими объятиями, с детскими воспоминаниями о времени, проведенном вместе с сестрой в маленькой деревушке Лангаккерн. Германия ей показалась похожей на ожившую сказку братьев Grimm: зеленые долины, аккуратные беленькие домики с коричневыми крышами. Она помнила, как мать читала им на немецком языке, находившийся в то время на пике популярности исторический роман Вильгельма Гауфа «Лихтенштейн.

⁵⁷ Цветаева, М. «Осыпались листья над Вашей могилой» (1914)

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Цветаева, М. «День августовский тихо таял...» (1914)

⁶¹ Цветаева, М. «Белое солнце и низкие, низкие тучи» (1916)

⁶² Цветаева, М. «Не думаю, не жалею, не спорю...» (1914)

Романтическая сага из истории Вюртемберга», она впитала в себя идеи немецкой философской мысли, она, возможно с некоторым преувеличением, считала Германию средоточием и наследницей цивилизационных достижений древнего мира. Свое возвращение в Россию с тяжело больной матерью, которая вскоре умерла, Цветаева описывала в стихотворении «Отъезд»: «Мы к маме жмемся: «Ну, зачем отъезд? / Здесь хорошо!»⁶³ [Цветаева 1994: 43].

Сложившееся с детства «германское» мироощущение Цветаевой помогает понять ее позицию по отношению к воюющим сторонам, высказанную в доме Каннегисеров в Петербурге, при первом прочтении стихотворения Германии: «Ну, как же я тебя оставлю? / Ну, как же я тебя предаю? <...> Ну, как же я тебя отвергну, / Мой столь гонимый Vaterland»⁶⁴ [Цветаева 1994: 231].

Цветаева не просто прочно отождествляла свою идентичность с Германией, ее пленяет все – язык, культура, литература и национальный характер: «Моя страсть, моя родина, колыбель моей души! Во мне много душ. Но главная моя душа – германская. <...> Франция для меня легка. Россия – тяжела, Германия – по мне»⁶⁵ [Аграновская: электронный ресурс]. Тем тяжелее ей принять мысль о том, что ее Родина и страна ее «души» являются врагами, ожесточенно уничтожающими друг друга: «Но нету дела мне до царских счетов, / Народных ссор»⁶⁶ [Цветаева 1994: 210].

Самоустранение Цветаевой от такой животрепещущей темы можно объяснить тем, что примерно в это же время в ее жизни произошло событие, которое она назвала «первой жизненной катастрофой» - любовь к Софье Парнок [Недошивин 2012: 99]. Кроме того, что это была страсть, более того, безрассудная запретная страсть, подруги были синонимичны: у обеих рано умерли матери, обе были горды и сумасбродны, и обе любили поэзию. Для

⁶³ Цветаева, М. «Отъезд»

⁶⁴ Цветаева, М. «Германии» (1914)

⁶⁵ Аграновская, М. Статьи и рецензии.

⁶⁶ Цветаева, М. «Война, война! – Каждения у киотов» (1914)

Цветаевой эта любовь не была проходным эпизодом: «Я Вас люблю. <...> Всех героинь шекспировских трагедий / Я вижу в Вас»⁶⁷ [Цветаева 1994: 216]. Со стороны ситуация выглядит куда более драматично, чем представляет ее поэтесса: «относительно Марины страшновато, там дело пошло совсем всерьез»⁶⁸ [Щербак 2012: 48] - отзывается мать М. Волошина.

Стихи, посвященные С. Парнок создают ощущение легкости, но в то же время, чувствуется власть Цветаевой над всем происходящим в ее жизни. Психологически в любовном дуэте поэтесса безуспешно старается занять наступательную роль, быть человеком «ведущим» в отношениях, открывающим другого: «Все усмешки стихом парируя, / Открываю тебе и миру я / Все, что нам в тебе уготовлено, / Незнакомка с челом Бетховена!»⁶⁹ [Цветаева 1994: 222].

Однако лирическая героиня, сначала ослепленная своей старшей подругой, постепенно начинает приглядываться к ней, видеть ее неидеализированный образ, замечать непоправимые детали, которые казались пустяками раньше. Эти ново возникшие эмоции переживаемой драмы открываются в стихотворении 1915 года: «Повторяю в канун разлуки, / Под конец любви»⁷⁰ [Цветаева 1994: 226]. Тем не менее, «канун разлуки» продлится еще долго.

В это время героиня Цветаевой стремится к освобождению, самое дорогое, чего хочет она добиться – самоутверждение. В этой связи появляются чувства легкости, бега, полета и интенсивного движения. Стиль поэтессы становится неровным, но прежний инфантилизм ее стихотворений заменяется теперь на трагический эгоцентризм: «Разлюбите меня, все разлюбите!»⁷¹ [Цветаева 1994: 228] - просит она 6 мая 1915 года. А уже 9 мая С. Парнок пишет сонет обращенный к Цветаевой, однако с абсолютно

⁶⁷ Цветаева, М. «Вы счастливы? – Не скажете! Едва ли!..» (1914)

⁶⁸ Волошина, Е. «...мы не в силах разрушить эти чары».

⁶⁹ Цветаева, М. «Ты проходишь своею дорогою...» (1915)

⁷⁰ Цветаева, М. «Повторю в канун разлуки...» (1914)

⁷¹ Цветаева, М. «Вспомните: всех голов мне дороже» (1915)

противоположным настроением: «Где восходит солнце, равное тебе?»⁷² [Парнок: электронный ресурс].

Если новый голос лирической героини Цветаевой уже принял неумолимые чувства расставания и произнес слова разлуки, то в жизненной ипостаси все происходит совершенно в другом темпе: «Сережу я люблю на всю жизнь, он мне родной, никогда и никуда от него не уйду»⁷³ [Поликовская 2013: 10], но и «Соня меня очень любит и я ее люблю - <...> и от нее я уйти не смогу»⁷⁴ - рассуждает Цветаева, находясь в Коктебеле летом 1915 года. «На сердце – вечная тяжесть», с которой, по словам поэтессы, она «засыпает и просыпается». Все переживания личной жизни несомненно отражаются в стихотворениях того времени, и показательна замена авторского «я» на теперь обобщающий, собирательный образ «мы»: «Никто в наших письмах роясь, / На понял до глубины, / Как мы вероломны, то есть - / Как сами себе верны»⁷⁵ [Цветаева 1994: 247].

Через несколько лет Цветаева отберет стихотворения для нового юношеского сборника, которые напомнят всем, и в первую очередь ей самой, о знакомстве с С. Парнок. Драматичный сюжет цикла стихотворений поведает о встрече двух подруг: одна из которых молодая, неопытная, другая – старшая, наступающая и командующая в отношениях. Однако конец, после череды колебаний и страданий, неизбежен. Колебалась, кстати, Цветаева и с названием стихотворного сборника, выбирая сначала между «Кара» или «Ошибка», и остановившись наконец на нейтральном названии «Подруга». Завершающим в этом цикле является стихотворение, написанное 3 мая: «Хочу у зеркала, где муть / И сон туманящий»⁷⁶ [Цветаева 1994: 227], где лирическая героиня, уже пережившая эмоции «кануна разлуки», с надеждой и уверенностью смотрит в будущее. Теперь она не прежняя робкая младшая

⁷² Парнок, С. «Следида ты за играми парнишек...» (1915)

⁷³ Цветаева, М. «...он знает всю мою жизнь...».

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Цветаева, М. «Цыганская страсть разлуки» (1915)

⁷⁶ Цветаева, М. «Хочу у зеркала, где муть...» (1915)

подруга, с неуверенностью в голосе, она – поэт. В будущем именно так и будет требовать называть себя повзрослевшая Цветаева.

Ее литературная биография к концу 1915 года обогащается немаловажными событиями: судьба Цветаевой приводит ее в Петербург. Здесь, скорее всего, не без влияния и поддержки С. Парнок, являвшейся на тот момент ведущим критиком журнала «Северные записки», Цветаева впервые читает свои стихи в кругу литературной элиты, где имеет колоссальный успех. Также изменяется и ее отношение к «стихам в журналах»: в «Северных записках» незамедлительно появляются два ее стихотворения из «юношеского» сборника, а уже в 1916 году на страницах этого же журнала выходит перевод романа Анны де Ноай в интерпретации Цветаевой. В то же время происходит рефлексия над собственным поэтическим призванием: если весной ей «Написанных стихов – не жаль!»⁷⁷ [Цветаева 1994: 225], то уже к середине лета поэт рисует свое собственное амплуа, опираясь на родословные связи: «Какой-нибудь предок мой был – скрипач...»⁷⁸ [Цветаева 1994: 238]. Сложно, впервые прочитав стихотворение, разглядеть подтекст, дающий отсылку на произведение Л. Н. Толстого «Юность». Однако словесная игра Цветаевой, направленная на толстовских героев, является лишь рамкой, окаймляющей собственную притчу. Это и есть один из немногих ходов поэтики Цветаевой: заимствуя чужой текст, она, в процессе видоизменения и зашифровки, в корне меняет смысл источника. Однако, цветаевская притча наделена неким «предком-скрипачом», который в силу, затягивающих его жизненных страстей, «не играл на скрипке». Является ли символичным образ творческой личности, не ставящей искусство впереди себя, не выносящий искусство как первую ценность? Сходство с предком определенно можно трактовать, как код, направленный на себя, и уличающий в не написании стихов, то есть, выявляющий автора как «лже-поэта».

⁷⁷ Цветаева, М. «Сини подмосковные холмы» (1915)

⁷⁸ Цветаева, М. «Какой-нибудь предок мой был – скрипач...» (1915)

Также существует версия, высказанная литературным критиком Г. Струве, основанная на любви М. Цветаевой к цыганским образам: эта концепция, присутствующая на протяжении всей цветаевской лирики, восходящая, кстати, не только к произведению А. С. Пушкина «Цыгане», но и к А. А. Блоку, утверждает о нерасторжимости добра и зла. [Струве: электронный ресурс]. Образы цыган в произведениях автора являются воплощением всесторонней отдачи любви, творчеству, природе. Пытаясь привнести эти образы в настоящую обыденную жизнь, чуждую вечно странствующим, ищущим, вольным душам, она провозглашает их сходство с поэтами, также не подчиняющимся скучным правилам жизни. Если принимать во внимание тезисы Г. Струве, появляется иная возможная трактовка желания М. Цветаевой видеть своим предком именно скрипача – свободного человека, склонного к бродяжничеству и подверженного жизненным страстям.

Так или иначе, проводя литературоведческий анализ стихотворения, необходимо выделить семь четверостиший, каждое из которых конкретизирует центральный образ произведения, раскрывая его отдельные детали. Основным средством выразительности, на котором от начала до самого конца выстроено произведение, является авторская ирония, свойственная ранней лирике Цветаевой: постепенно предок-скрипач превращается в «курчавого и горбоносого», «желтоглазого» лирического героя, который «душу черту продав за грош» теперь «как кошка» не умеет играть на самом распространенном струнном инструменте.

Как предок-скрипач не играет на скрипке оттого, что жизнь его переполнена другими более важными для него событиями, так и стихи Цветаевой созданы на скорую руку, впопыхах, из-за недостатка времени, заполненного любовными переживаниями. Эти признания в индивидуальной греховности она высказывает немного позже, возможно, в порыве чувств

раскаянья, в стихотворении: «Заповедей не блюла, не ходила к причастию»⁷⁹ [Цветаева 1994: 243].

Разница между М. Цветаевой, начинавшей сборник «Юношеские стихи», с ее индивидуализмом и мыслями о том, что будет она «в гробу как все», и закончившей его в 1915 году, несомненно, разительна. В ее сознании закрепляется связь о нерасторжимости со всеми, происходит понимание и принятие факта, что подвергается она все тем же, как и все, законам, грехам и страстям. Поэт, «открывший в себе и в мире внутреннее противоречие этических императивов, обуславливающее трагизм человеческого бытия», воспринимает судьбу уже не как «златокудрую Фортуну», а как коварную спутницу жизни: «Судьба меня целовала в губы, <...> / Схватила за волосы Судьба!»⁸⁰ [Цветаева 1994: 250].

Не случайным, кстати, оказывается и первоначальное название сборника 1916 года – «Китедж-град», в котором Цветаева представляет облик России, ее жителей и себя в их числе, как облик канувшего в небытие легендарного города, увидеться с которым теперь можно лишь в ее стихотворениях. «Там Иверское сердце – Червонное горит. И будет гореть – вечно. Эти стихи были пророческие. Перечтите их и не забудьте даты»⁸¹ [Шевеленко 2015: 69] - именно так спустя два десятилетия толкует свои «Стихи о Москве» поэт.

Тем не менее, возможно, посчитав «Китедж-град» слишком очевидным в смысловой ретроспективе, Цветаева меняет его на «Версты I». На мой взгляд, такое название сборника подчеркивает, в первую очередь, не различие, а наоборот, связанность двух творческих этапов автора. Отличительная особенность стихотворений этого сборника – наличие собирательных и масочных образов. Например, «Спят трещотки и псы соседовы...»⁸² [Цветаева 1994: 240], «Цветок на груди приколот...»⁸³

⁷⁹ Цветаева, М. «Заповедей не блюла, не ходила к причастию» (1915)

⁸⁰ Цветаева, М. «Даны мне были и голос любый...» (1916)

⁸¹ Из письма к Ю.П. Иваску.

⁸² Цветаева, М. «Спят трещотки и псы соседовы, -» (1915)

[Цветаева 1994: 246], «Быть в аду нам, сестры пылкие...»⁸⁴ [Цветаева 1994: 248]. Конечно же, линия дневникового романтического индивидуализма исчерпала себя. Теперь выравниваются, и, наконец, сливаются в единое целое поэтическое и биографическое «я» Цветаевой. Этап взросления, «юношества» пройден, и протокольная подробность записи настроений изживает себя. Главное, что эти изменения подталкивают поэта к поиску новых, более стабильных форм, не нуждающихся в постоянном пересмотре.

1.5. Итоги эволюции образа лирической героини в доэмигрантском творчестве Цветаевой

Как известно, в последние годы XIX столетия поиски архаических форм в национальной эстетике агрессивно развивались внутри русского модернизма. Дебаты, связанные с открытием и изобретением нового «национального» в русском искусстве, неуклонно затронули мировоззренческие взгляды М. Цветаевой: будь то балеты Ставинского или произведения С. Есенина, Н. Клюева, С. Городецкого, Л. Столицы, А. Ремизова – она безусловно стала частью эстетического национализма. «В «Верстах» целиком и полностью выразилась Цветаева с деятельной душой, решительной, воинствующей, неукротимой» - так отзывался о новом сборнике с другими поэтическими формами Б.Л. Пастернак. Действительно, лирическая героиня здесь представляется своенравной женщиной, с «горделивым видом» и «бродячим взглядом», а многокрасочные ассоциации выстраиваются на основе народно-песенного образа: «Не возьмешь моего румянца - / Сильного – как разливы рек! / Ты охотник, но я не дамся / Ты погоня, но я есмь бег»⁸⁵ [Цветаева 1994: 251]. Создается ощущение, что каждое из стихотворений сборника представляет собой лирическую драму, в центре которой главная героиня с мятежной душой, появляющаяся каждый раз в ином романтическом образе: то она таборная цыганка или «кабацкая

⁸³ Цветаева, М. «Цветок на груди приколот...» (1915)

⁸⁴ Цветаева, М. «Быть в аду нам сестры пылкие» (1915)

⁸⁵ Цветаева, М. «Не возьмешь моего румянца» (1924)

царица», то роковая красавица или «островитянка с далеких островов». Сообразно с лирической героиней появляется ее возлюбленный: «Как последний сгас на мосту фонарь - / Я кабацкая царица, ты кабацкий царь»⁸⁶ [Цветаева 1994: 324]. Интенция выполняет основную функцию построения неукротимого женского характера: «Уж и нрав у меня спокойный! / Уж и очи мои ясны! / Отпусти-ка меня конвойный, / Прогуляться до той сосны»⁸⁷ [Цветаева 1994: 306].

Конечно же, М. Цветаева проецирует в своих стихотворениях все жизненные переживания того периода, и очевидным является ее стремление определить положение собственного творчества в русской поэзии, что по мнению О. Клинга «привело к развертыванию в образной системе сборника московской мифологии»⁸⁸ [Клинг 2001: 74-93]. Также поэт Павел Антакольский в своей статье мемуарного типа, опубликованной в журнале «Новый мир» в 1996 году, подтверждает, что облик М. Цветаевой неразрывно связан с обликом Москвы [Антакольский 1966: 212-224]. В самом деле, поэтесса родившаяся и выросшая здесь, вобрала в себя стихию Москвы: бурлящая, с бегущим стилем и темпом жизни, непринужденная, но в то же время, целеустремленная, полная сил и надежд.

С одной стороны, такое стремление вызвано желанием подключиться к обширной тенденции того времени внутри русского модернизма. С другой, идейный смысл и поэтические формулы, вкладываемые в архаизацию и фольклоризацию языка ее современниками, для самой Цветаевой не имели значительного смысла. Таким образом, изменения языковой стилистики в «Верстах» имели не только стилевой смысл, но и мировоззренческий. Как уже было сказано выше, Цветаева искала способ заменить свое биографическое «я» иным, неузнаваемым ритмом: прежняя модель самоощущения в ее пространстве основывалась на превосходстве автора над обществом, ее авторское «я» являлось действительным лишь в случае

⁸⁶ Цветаева, М. «Кабы нас с тобой да судьба свела» (1916)

⁸⁷ Цветаева, М. «Не отстать тебе! Я – острожник» (1916)

⁸⁸ Клинг, О.А. Статья №3.

отделения от окружающего мира. Новизна же автопортрета теперь заключается в решительном размежевании с этим принципом: индивидуальное для Цветаевой теперь является частицей всеобщего, ведь без глобального не было бы и целостной единицы.

Актуальный стержень лирики 1916 года представлен в стихотворении цикла «Стихи о Москве»: «Над синевую подмосковных роц / Накапывает колокольный дождь. / Идут слепцы калужскою дорогой»⁸⁹ [Цветаева 1994: 271]. Здесь меняются средства для передачи внутреннего состояния лирической героини: в описании поэт опирается не на абстрактную лексику, а на словарь культурных образов. Именно поэтому все индивидуально-личностное теперь становится безымянным множеством.

Обращаясь к фольклорному жанру, Цветаева окончательно достигает требуемого конкретно-авторского замещения: личное переживание лирической героини невольно лишается неповторимого авторского психологизма, приобщая единичный случай во всеобщий душевный порыв. По-новому звучит и тема любви в поэзии: «Отмыкала ларец железный / Вынимала подарок слезный: / С крупным жемчугом перстенок»⁹⁰ [Цветаева 1994: 250]. Стихотворение «К озеру вышла. Крут берег...» исполнено в стилистике народного гадания, и личные переживания лирической героини лишены индивидуального психологизма, проявляется эмоциональная закрытость говорящей, а эмоции как бы «растворяются» в общем.

Поэтапно рассматривая стихотворение, нельзя не обратить внимание на многочисленные символы, отсылающие к биографическим событиям, происходившим на тот период в жизни поэта. Например, в первой строфе символическая надвигающаяся катастрофа, создающая начальную атмосферу произведения, воплощается в образе разбушевавшейся неукротимой стихии: «На голос воют. Рвут пасти - / Что звери»⁹¹ [Цветаева 1994: 251], что явно олицетворяет собой историческую атмосферу начала XX века. Перстень, «Не

⁸⁹ Цветаева, М. «Над синевую подмосковных роц...» (1916)

⁹⁰ Цветаева, М. «Отмыкала ларец железный...» (1916)

⁹¹ Цветаева, М. «К озеру вышла. Крут берег...» (1916)

по руке мне, знать, кован!»⁹², брошенный в воду во второй строфе, символизирует неизбежный разрыв и захоронение чувственной любви. Развязка, наступающая в третьей строфе, предсказывает нам появление в жизни лирической героини некоего чуда, воплощенного в образе грациозной прекрасной аристократической птицы. Конкретно-биографическая история, имеющая в своей основе, благодаря использованию автором образного языка, архетипический сюжет, не имеет цели донести до читателя детали, эмоции или переживания действующих лиц, что и является новой сюжетообразующей поэтикой М. Цветаевой этого периода: простые формулы, в которые укладываются запутанные лирические переживания и создают замену индивидуального на типическое.

Для самой Цветаевой присуще, скорее, «тютчевское» понимание любви: она воспринимает страсть как роковой поединок двух сердец: «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес... / Где бы ты ни был – тебя настигну»⁹³ [Цветаева 1994: 317]. Мы видим отражение чувственных переживаний М. Цветаевой того этапа ее жизни: накануне из Москвы уехал О. Мандельштам, с которым у нее еще в Петербурге завязался роман, и по предположениям С. Поляковой, в тот же день произошел решающий разрыв с С. Парнок.

Все больше и больше М. Цветаева становится поэтом, не только чувствующим и передающим эмоции, но и проникнутым страстью смысла, что не является рефлексией на собственное ранее творчество, а изображает насущные жизненные переживания.

Незадолго до эмиграции, поглощенная страстями революции, лирическая героиня предстает перед нами совершенно в другом ключе: она – мать, монахиня, предчувствующая скорое разрешение мук ожидания: «Два слова, звонкие как шпоры, / Две птицы в боевом грому. / То зов мой – тысяча который? / К единственному одному»⁹⁴ [Цветаева 1994: 34]. Здесь, кстати, необходимым будет отметить образ птицы, встречающийся в поэзии

⁹² Там же.

⁹³ Цветаева, М. «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...» (1916)

⁹⁴ Цветаева, М. «Вестнику» (1921)

Цветаевой крайне редко. Мотив разлуки, который является наиболее трагичным в лирике поэта, сопровождается образом-символом: «Не птица я - и не пеняй, что легкий мне закон положен» - в эти моменты разрыва спадают маски, и в лирической героине пробуждается облик покинутой женщины.

К середине 1916 года были составлены все ключевые циклы сборника «Версты I», и, сама Цветаева планировала «после войны издать сразу две книги» [Шевеленко 2015: 25]. Подтверждая эту версию М. Волошин напишет: «У меня звучит в ушах последняя книга стихов Марины Цветаевой, так непохожая на ее первые полудетские книги, но я, к сожалению, не могу сослаться на нее, так как она еще не вышла»⁹⁵ [Волошин: электронный ресурс]. Но эти стихотворения, кроме, пожалуй, цикла «Стихи о Москве», не привлекут внимания критики, и, вплоть до эмиграции, репутация непечатающегося автора будет идти в согласии с известностью поэта.

Тем не менее, самоидентификация автора считается лишь по одной дневниковой записи: «Я в России XX века бессмысленна»⁹⁶ [Шевеленко 2015: 26] и уже 2 ноября 1921 года М. Цветаева принимает решение поехать к мужу и, как это не символично, подписывает себе приговор: «Примут за нищую и погонят обратно – тогда я удавлюсь. – Но поехать все-таки поеду»⁹⁷ [Швейцер 2009: 88].

Лирическая героиня, как змея, сбросившая старую шкуру, а вместе с ней и старый день, была обязана вживаться в новую роль: новые страдания и страсти. «Черный бог, / Ворон – бог, / Полночь-бьет-бог»⁹⁸ [Цветаева 1994: 55]. Бог побега, которому молится беглянка, идущая в никуда: «Сопровождай, / Столб верстовой! / Усынови, Мать-Верста! / Хан мой – Мамай, / Хлеб мой – тоска, / К старому в рай, / Паперть-верста!»⁹⁹ [Цветаева 1994: 57]. В этот момент творчества родилась новая тема, ранее не звучавшая

⁹⁵ Волошин, М. Голоса поэтов.

⁹⁶ Цветаева, М. «Все мои партнеры (указывая на небо или в землю): там».

⁹⁷ Цветаева, М. «Чует мое сердце, что там, на Западе люди жестче. Здесь рваная обувь – беда или доблесть, там – позор...».

⁹⁸ Цветаева, М. «Ханский полон» (1921)

⁹⁹ Цветаева, М. «Ни тагана...» (1921)

в лирике Цветаевой – тема безостановочного бега, которая пронесется в будущем по многим произведениям разных лет. Убегая, видит она свою Родину, представляющуюся героине как необузданный скакун: «Ох, Родина-Русь, / Неподкованный конь! / Ох, Родина-Русь, / Зачарованный конь! / Эх, Родина Русь, / Нераскаянный конь»¹⁰⁰ [Цветаева 1994: 58]. Однако Родина, уже превратившаяся в какую-то далекую несбыточную мечту, приобретшая символические черты, отвечает поэту: «Я дорога твоя Невозвратна... / Твоя тайная грусть, / Твоя тайная грызть, / Бесхозяйная Русь, / Окаянная жисть»¹⁰¹ [Цветаева 1994: 112]. Москва для Цветаевой опустела, и всю грусть и тоску по родному городу она передает в незавершенном стихотворении «Площадь», которое сама называет «последнее слово Москвы».

Вспоминая напоследок ранние стихи «Вечернего альбома», Цветаева признавалась, что не один раз задумывалась о безмятежном прошлом, и тщетно пыталась повернуть время вспять в ту счастливую, безмятежную атмосферу детства. Но все готово к отъезду: 11 мая 1922 года впопыхах, боясь опоздать на поезд, отрывисто и резко попрощавшись с двумя-тремя, зашедшими знакомыми, Марина Цветаева покидает Родину. «Да будет день! – и тусклый день туманный / <...> Да будет ночь! – тогда сказал другой. / <...> Тебя пою, родоначальник ночи, / Моим ночам и мне сказавший: будь»¹⁰² [Цветаева 1994: 361].

Выводы по первой главе

В поэзии Цветаевой прослеживается ряд тематических линий, представляющих собой как бы ступени формирования образа ее лирической героини.

В основе мироощущения Цветаевой лежит характерная для модернистского сознания интуиция универсального потенциала личности,

¹⁰⁰ Цветаева, М. «Следок твой непытан...» (1921)

¹⁰¹ Цветаева, М. «Сугробы: Ранне-утреня...» (1922)

¹⁰² Цветаева, М. «Да будет день! – и тусклый день туманный...» (1917)

потребность вместить в своем индивидуальном переживании весь мир, все бытие и скорейшим образом выразить это переживание.

Поэтика Цветаевой и закономерности эволюции ее лирической героини определяются трагическим противоречием между этой интуицией абсолютного потенциального значения отдельной личности и сознанием невозможности реализации этого личностного потенциала в условиях эмпирического земного существования.

ГЛАВА 2. ЭМИГРАНТСКОЕ ТВОРЧЕСТВО М. ЦВЕТАЕВОЙ И РОЛЬ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ В РАСКРЫТИИ ПЕРЕЖИВАНИЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ

2.1. Переосмысление творческой биографии и попытки найти новую форму самовыражения

В большинстве работ исследователи творчества М. Цветаевой делают акцент на критическом разборе поэтических произведений, между тем, изучение ее прозаических экспериментов позволяет расширить представления о сложном художественном мировосприятии М. Цветаевой.

Переезд в Берлин оказал необычайное воздействие на самосознание М. Цветаевой как поэта: усилилась потребность в переосмыслении «неправильности» своей предшествующей литературной биографии, вследствие чего, она обратилась к совершенно новому для нее прозаическому жанру – эссеистике. Опыта в написании рецензий у Цветаевой никогда не было, поэтому первое же эссе, а она выбрала для критического обзора сборник стихотворений Пастернака «Сестры моей жизни», в котором постаралась выразить обуревавшие ее эмоции с поистине «цветаевской» неистовостью вызвало полное неприятие в литературном сообществе. Например, А. Тансман, с которым соглашались и другие критики, замечал: «Это не критика, а вакханический дифирамб. И уж так громко, так звонко, такая fuga уподоблений и фигур, что дух захватывает. Новый вид экстатической лирики – вроде старого импрессионизма, но с истерикой»¹⁰³ [Шевеленко 2015: 113]. Основания для столь резких комментариев были заключены не в субъективности критиков, отзыв Цветаевой на книгу явно не выполнял заданной функции, которую должна нести рецензия в литературной жизни. «Надо очень любить стихи Цветаевой, чтобы простить ей ее прозу»¹⁰⁴ [Адамович 1924: 2] - именно к такому выводу пришел Г. Адамович, оценивая «Световой ливень» и «Кедр». Проникаясь поэзией Б.

¹⁰³ Тансман, А. в поддержку Г. Иванова.

¹⁰⁴ Адамович, Г. «Добрая половина цветаевских стихов никуда не годится, это совсем плохие вещи».

Пастернака, Цветаева неизбежно сравнивала его мироощущение со своим и, подводя итог, восклицала: «Божественное «иначе нельзя»¹⁰⁵ [Цветаева: электронный ресурс].

Отдельно стоит упомянуть о признании, завершающем критическую статью: «Пастернак, возьмите меня в поручители перед Западом – пока – до появления здесь Вашей «Жизни». <...> И не потому, что Вам это нужно, - из чистой корысти: дорого побывать в такой судьбе!»¹⁰⁶ [Цветаева 2012: 112]. К сожалению, такой акт «писания своей биографии через других»¹⁰⁷ [Шевеленко 2015: 246] - именно так ответила Цветаева А. С. Яценко в редакции журнала «Новая русская книга» на запрос краткой автобиографической справки, - для читателя оказался нераспознаваемым.

Второй цветаевский прозаический опыт: статья-отзыв на книгу воспоминаний князя С. М. Волконского «Родина», - также вызвал недоумение и обескураженность со стороны общественности.

Поиски нового способа выразить терзающие М. Цветаеву мысли привели к попытке трактовать свои переживания, используя общепонятные символические образы. И отправной точкой в обращении к мифологическим системам можно по праву считать стихотворение 1922 года «Так плыли: голова и лира...»¹⁰⁸ [Цветаева 1994: 68], которое характеризуется колоссальными поэтико-стилистическими переменами в лирике М. Цветаевой. Стихотворение отображает процесс «взросления» не только авторского стиля, но и самого поэта. Говоря о литературном языке Цветаевой этого периода необходимо отметить сохранение, на фоне угасания остальных стилистических черт ранней поэтессы, славянизмов, которые, кстати, тоже отчасти поддаются реформам и преобразованиям. Теперь их правильнее будет назвать «псевдославянизмы», являющиеся плодами словотворческого

¹⁰⁵ Цветаева, М. «Единственен и неделим. Стих – формула его сущности. <...> Там, где может быть перевес «формы» над «содержанием», или «содержания» над «формой», - там сущность никогда и не ночевала».

¹⁰⁶ Цветаева, М. «Знайте, отвечаю всеми своими недоказуемыми угождениями».

¹⁰⁷ Цветаева, М. Эмиграция. 1922.

¹⁰⁸ Цветаева, М. «Так плыли: голова и лира...» (1921)

эксперимента: «серебро-кровавый» или «кроваво-серебряный» еще можно отметить как продукты старой славянской модели, но такие словообразовательные модели как «вдаль-зыблющимся» является показателем авторской модификации.

Именно здесь М. Цветаева впервые в качестве тематической черты помещает в основу своего произведения миф, который выступает фундаментом в создании системы образов персонажей. Говоря о замысле стихотворения «Так плыли: голова и лира...», стоит упомянуть, что оно было написано после смерти великого поэта Серебряного века А. Блока, сыгравшего основополагающую роль в формировании авторского стилистического «я» М. Цветаевой. Для создания мифологической атмосферы в произведении она обращается к первоисточнику сюжета «о смерти поэта» - к легенде об Орфее, безжалостно растерзанному вакханками. Тонкая невидимая грань, проходящая между жизнью и смертью поэта-человека, подчеркивается переживающей утрату Цветаевой, еще раз затрагивая символическую драму его земного существования, суть которой выражается в диалоге головы Орфея и лиры. Кстати, стоит обратить внимание на выбор автором плана написания слова «мир», о котором беседуют герои. Ведь первоначально стихотворение было напечатано на старой дореволюционной орфографии, по правилам которой слово «мир» имело несколько вариантов написаний и соответственно значений: в первом случае - «покой и отсутствие войны», во втором – «вселенная, земной шар», Цветаева, в создании стихотворения, прибегла к первой версии. «В тоске неутолимой» голова Орфея сожалеет о наступающем для нее конце, желая продлить прощание с миром, лира, подобно старшей сестре, «уверяет» в ценности «мира» и вечного покоя, настолько желанного для нее самой. Подтверждающий их неразделенность, «двойной след» оставляемый ими, символизирует «кровавый» след человеческой боли, который сливается воедино, образуя необычайно прекрасную гамму цветов, с «серебряным» следом поэтического голоса.

Однако уже в четвертой строфе картина меняется: неожиданно появляется сторонний наблюдатель, вглядывающийся вслед исчезающим голове и лире. Символично, что он, в силу огромного разрыва, уже не может провести грань «двойного следа» между головой и лирой, таким образом, не замечая их раздельности. В сознании образа воображаемого потомка-наблюдателя происходит то самое слияние земного и небесного естества, которое не смог достичь при жизни поэт. Соединенное исчезновение головы и лиры, пропавших из вида в последних строфах, ставят под сомнение финал мифа: появляется некая недосказанность, и каждый понимает ее по-своему: какова конечная цель плавания? Это либо «колыбель зыбей» и остров, «где слаще / Чем где-либо – лжет соловей»¹⁰⁹ [Цветаева 1994: 68], либо внезапный ответ, на поставленный ранее вопрос: «Простоволосой лесбиянки / Быть может вытянута сеть? →»¹¹⁰. Незавершенный финал, который нарочно обозначен тире, как бы выводит ответ за пределы возможного понимания. Что ждет их впереди: точка начала и конца всего, представленная «колыбелью зыбей», или необъятное вечное пространство поэта – место встречи Орфея и Сафо, необозначенное историко-временными рамками – «Остров»?

2.2. Трагическое как первооснова личностного мифа М. Цветаевой

Необходимо отметить, что обращение к лиро-эпическому жанру произошло после семилетнего перерыва: впервые М. Цветаева использовала его в 1914 году при написании поэмы «Чародей». По мнению ряда исследователей, возникновение и развитие мифотворческой формы связано с попыткой ухода от действительности, но, я полагаю, что использование жанра поэмы связано скорее с необходимостью осмыслить происходящие в реальной жизни автора катастрофические изменения, в первую очередь эмиграцию и разрыв с Родиной. Обобщение, синтез и новая интерпретация

¹⁰⁹ Цветаева, М. «Такплыли: голова и лира...» (1921)

¹¹⁰ Там же.

как русских сказок и былин, так и классических греческих мифов позволяет Цветаевой окрасить в новые оттенки используемые ею архетипические образы-символы, обладающие собственным смыслом.

Анализируя сказочную поэму-пролог «На красном коне» и сборник «Ремесло», С. Бобров отмечает: «Пожалуй, что только вот с этих двух книг начинается серьезная история М. И. Цветаевой как поэта»¹¹¹ [Бобров: электронный ресурс].

Известно, что дочь Аля, для которой, вероятно, и была сочинена сказка, писала матери из детского приюта: «Я очень люблю одну сказку про коня и девушку с русыми кудрями, которая убежала от своих любимых детей: Ирины Эфрон и Ариадны Эфрон»¹¹² [Цветаева: электронный ресурс]. После такого письма Цветаева решила изменить само название поэмы и имя «Ланна», которому первоначально было посвящено произведение на, казалось бы, неожиданное – «Анна Ахматова».

Героиня поэмы проходит несколько стадий отречения: «девочка – без – куклы», «девочка – без – друга», «женщина – без – чрева». Все «отпадения» от пола происходят по требованию безумного Всадника-Гения, который призывает «Освободить Любовь!». И только освобожденной лирической героине открывается иной путь – путь к творчеству. Замена сложного запутанного сюжета «Царь-девицы» на предельно простой повествовательный ряд «На красном коне» является следствием ее полной авторизации: это индивидуальный миф Цветаевой о себе как о поэте. Символичным, кстати, является восхождение от пола к Эросу, что становится признанием героини: «Сей страшен союз» - она уже в подчинении Владыки-Гения. Все земное человека: его сущность, связи, сознание принесено в жертву творчеству. С одной стороны, может показаться, что творчество подвластно демоническим началам, оно потенциально враждебно человеку и всему человеческому миру, но вместе с тем – оно связано с «высшим

¹¹¹ Бобров, С. Геликон (1923)

¹¹² Цветаева, М. «Эта книжка подарена мне Асей...».

миром», оно сакрально. Апогеем бытия героини становится полет с Всадником-Гением «в лазурь» - это прорыв в индивидуальный творческий мир, олицетворяющий собой переход на высшую ступень развития.

После поэмы «На красном коне» поиск Цветаевой нового способа самовыражения можно было бы считать закончившимся, если бы не внезапная встреча с молодым коммунистом, полностью изменившая ее творческие планы: в короткий срок начинается работа над новым, несвойственным для нее литературным жанром – эпической поэмой «Егорушка» о современном герое. Но уже в конце 1922 года «Егорушку из-за встречи с С.М. Волконским не кончила – пошли Ученик и все другое. Герой с которого писала, верней, дурак, с которого писала героя – омерзел»¹¹³ [Ковальджи 2017: № 1].

Биографичность переживаний Цветаевой, отраженных в цикле «Ученик», написанном на одном дыхании всего за десять дней, легко подтвердить, следуя ее же рекомендации, оставленной на полях. «Достаньте Быт и бытие Кн С.Волконского <...> Тогда поймете нашу дружбу – и Ученика – и все» [Мозина 2013: 150].

Помимо мотива очевидного благоговейного преклонения ученика перед недостижимым идеалом учителя, проявляющегося с самой первой строки: «Быть мальчиком твоим светловолосым»¹¹⁴ [Цветаева 1994: 12], в цикле ярко выражена мысль о единении духа двоих, поднимающихся «бок о бок» «плечо с плечом» под одним плащом, и прослеживается духовный рост лирической героини, готовой к самопожертвованию, самоотречению во имя некоей высшей цели, которой для Цветаевой, несомненно, является служение искусству.

Нарастающий по своему эмоциональному накалу «Ученик» завершается очень необычным по своей структуре и музыкальному ритму стихотворением, которое призвано передать полноту любви и восхищения

¹¹³ Цветаева, М. «...там есть большое, вводящее, посвящение мне». (14 декабря 1921)

¹¹⁴ Цветаева, М. «Ученик»: «Быть мальчиком твоим светловолосым...» (1921)

образом Учителя. Каждая из двенадцати строк стихотворения «По холмам – круглым и смуглым...»¹¹⁵ [Цветаева 1994: 17] разбита паузой на две части, при этом в каждой строке для первой части используется анапест, а для второй - дактиль, в результате чего автором достигается удивительная эксцентрическая размеренность и напевность произведения. Такая, несвойственная Цветаевой, мелодика стиха, достигаемая за счет ритма и синтаксической конструкции, передает готовность ученика «следом и следом» двигаться к своей мечте. При этом любопытно, что во всем стихотворении нет ни одного глагола: ощущение движения достигается за счет использования неполных предложений, в которых отсутствует как подлежащее, так и сказуемое. Но главным и структурно-значимым в создании мелодики стиха выступает внутренняя пауза, замедляющая его, и усиливающая таким образом напряжение в повествовании. Тире, разделяющее стихотворение на две смысловые части, передает эмоциональную направленность левой и правой: в первом случае - это позитивный метонимический образ, во втором – метафорически-образный смысл, выражающий нарастающие с каждой строфой чувства. Так, например, в первой строфе определения «робким и кротким» как нельзя лучше передают несмелость лирической героини в желании следовать за «плащом». Однако, не случайно во второй строфе присутствует повторение слова «следом», робкое стремление героини здесь перерастает в готовность идти по пятам, и уже в эмоционально наполненной третьей строфе отчетливо видно чувство уверенности и преданности мечте, выраженное усилительными прилагательными «лютым», «гневным», «лгушим»...

Лирическая героиня вопреки жизненным невзгодам, бурям и разочарованиям готова идти за всеяющей надежду мечтой. «Следом и следом» «через все века» с нарастающей от строфы к строфе уверенностью в голосе движется она к своей цели. Таким образом, мотив «следования», заявленный еще в эпиграфе представленного цикла, развивается и

¹¹⁵ Цветаева, М. «Ученик»: «По холмам – круглым и смуглым...» (1921)

углубляется от стихотворения к стихотворению, и находит свое завершение в «По холмам – круглым, смуглым...», придавая «Ученику» целостность и завершенность.

Совершенно верным кажется мнение, высказанное В.Лурье в своей рецензии на книгу стихов «Ремесло» о том, что этот цикл подтверждает зрелое, подлинное поэтическое мастерство и в полную силу звучащий голос, рядом с которыми остальные бледнеют [Лурье: электронный ресурс]: «Люди с ее темпераментом, духовной силой и напряженностью совершают подвиги и преступления <...> Она принадлежит к тем огромным поэтам, которым нет средних путей: или полное падение вниз головой, или полная победа. Цветаева победила себя и других».¹¹⁶

Он не одинок в своих хвалебных отзывах. А. Бахрах также отмечает критическую предельность духовного напряжения, затмевающую все существо поэзии: «В «Ремесле» предел былых устремлений. <...> Для поэзии так дальше конец. <...> надо начать спускаться от разреженной атмосферы вершин в более нормальную обстановку, где ровнее сможет стать дыхание»¹¹⁷ [Бахрах: электронный ресурс]. Сама же Цветаева, достигнув очередной вершины в своем творчестве, задается вопросом: «Куда дальше? В Музыку, т.е. в конец? – А если и так, не лучший ли это из концов и не конца ли мы все, в конце концов, хотим?»¹¹⁸ [Цветаева: электронный ресурс].

Мотив самоотречения, отказа, впервые прозвучавший в поэме «На красном коне», и отчетливо прослеживающийся на протяжении всего цикла «Ремесло», является основой одной из сильнейших творческих метаморфоз лирической героини: «Милый, растрать! / С кладью не примут! / Дабы принять – / Надо отринуть»¹¹⁹ [Цветаева: электронный ресурс].

Необходимо сказать, что в этот момент Цветаева переживает о судьбе мужа. Она не знает где он находится и не знает даже жив ли он: «Небесные

¹¹⁶ Лурье, В. «Какой маленькой и бледной кажется женственность и нежность Ахматовой в сравнении с любовным порывом Цветаевой».

¹¹⁷ Бахрах, А. Статьи и рецензии. (1923)

¹¹⁸ Цветаева, М. Письма. Бахраху. А.

¹¹⁹ Цветаева, М. «Переулочки» (1922)

реки, лазурные земли, / Где друг мой навеки уже - / Неотъемлем»¹²⁰
[Цветаева 1994: 32]. Болезненная тема жизненной разлуки с любимым человеком порождает обреченное ощущение «пустых ступней расставанья»¹²¹ [Цветаева: электронный ресурс].

Нарастающая тоска как основной лейтмотив цикла «Разлука», убежденность Цветаевой в смертельном разрыве между ней и адресатом придает решимость отказаться от земли, расстаться с жизнью ради долгожданной встречи с ушедшим в «лазурных землях» и поэтому принимается ею как радуга «благая весть/ ... - не буду старой!»¹²².

В завершающей «Ремесло» поэме «Переулочки» героиня, соблазняющая иным миром молодца, так представляет освобождение: «Милый, не льни: / Ибо не нужно: / Ибо ни лжи: / Ибо ни мужа / Здесь, ни жены, / Раны не жгут, / Жатвы без рук, / Клятвы без губ»¹²³ [Цветаева: электронный ресурс]. Главной темой все с большей очевидностью становится не просто разлука с мужем, а разлука с землей и с теми, кого придется на ней оставить. Лирическая героиня, прислушиваясь и слушая некую высшую силу, совершает осознанный, спокойный шаг к «лазурной стремнине», туда, «Куда - взять / Не смеет дитя / Мать»¹²⁴.

И наконец, в одном из неоконченных стихотворений цикла, выливается «именем» разлуки: «Последняя прелесть, / Последняя тяжесть - / Ребенок, за плащ ухватившийся... - В муке / Рожденный! – Когда-нибудь людям расскажешь, / Что не было равной – В искусстве Разлуки!»¹²⁵ [Цветаева 1994: 32]. Правописание слова разлука с заглавной буквы, а также наименование его «искусством», сообщает нам о том, что лирической героине в нем нет равных.

¹²⁰ Цветаева, М. «Все круче, все круче...» (1921)

¹²¹ Цветаева, М. «Разлука» (1921)

¹²² Там же.

¹²³ Цветаева, М. «Переулочки» (1922)

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Цветаева, М. «Разлука»: «Последняя прелесть...» (1921)

Немаловажную роль здесь играет неточный, размытый образ адресата, на что абсолютно верно обращает внимание Е.Б. Коркина [Шевеленко 2015: 187]: в начале это лишь «ребенок, у ног моих бьющий в ладоши»¹²⁶, далее «как будто не отрок у ног, а любовник»¹²⁷. Эта неточность в образе адресата определяет также и временное пространство цикла: это не прошлое, настоящее или будущее, это – вечное в поэзии; а лирическая героиня не обычная женщина, подвластная смерти и времени, она – Сивилла. Таким образом, разлука является не просто отражением историко-биографических переживаний поэта, а вечный разрыв ее со своей человеческой сущностью, с жизнью вообще.

Как уже было сказано выше, многие эмиграционные сборники поэта, являются разновременными: начатыми еще на родине, а законченными и выпущенными совершенно в других городах и странах. Таким является сборник «Ремесло», вбирающий в себя наибольшее количество стихотворений биографического и творческого рубежей: многие циклы здесь представляют историческое событие отъезда в творческом русле. Эта тема зарождается в цикле «Ханский полон», и занимает лидирующую позицию в стихотворениях 1922 года: «Ханский полон / Во сласть изведав, / Бью крылом / Богу побегов.»¹²⁸ [Цветаева 1994: 55] - именно такое первоначальное решение поэта и становится духом всего сборника. Особая символика: представляя революционную Россию как «полон», а собственную эмиграцию как «побег» явно выдает поверхностность автора. Ясно, от чего бежит героиня, однако не сразу понятна ее конечная точка, цель: «К старому в рай, / Паперть – верста!» или «Камнем – мне Хан, / Ямой – Москва. / К ангелам в стан, / Скатерть – верста!»¹²⁹ [Цветаева 1994: 55]. Уже не просто смерти ждет героиня, ее истинной целью становится высший и лучший мир ангелов, куда не попадают простые смертные люди.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Цветаева, М. «Ханский полон...» (1922)

¹²⁹ Цветаева, М. «Ни тагана...» (1922)

Мысли о природе той силы, на которой держится противостояние искусства земному миру, неотступно преследующие Цветаеву в первые годы после эмиграции, переживания, связанные с постоянными утратами, соединяясь идейно и риторически с темой «отказа» от земли, рождают мотив «побега» в истинный мир Вечности, которая полностью раскрывается в стихотворении «По нагорьям...», написанном в 1922 году. Теперь после отъезда из России она необратимо чувствует свою сопричастность игре «самым страшным».

2.3. Аспекты трагического мироощущения лирической героини Цветаевой: женская судьба и предназначение поэта

Выпустив в публикацию изначально написанные или, по крайней мере начатые, еще на родине произведения, Цветаева ограничивает активность издания своих книг. Отчасти такое решение можно назвать профессиональным, но в основном ее не оставляли насущные жизненные проблемы: после переезда из Германии в Чехию жизнь Цветаевой приняла монотонный деревенский характер, что определенно ограничивало круг общения и частично сокращало литературные и деловые контакты. Постепенно разошлись на отдельные публикации ранние так и не воплотившиеся в реальность книги, а позади остались неосуществленные мечты переиздать за границей «Версты» и «Версты I». Единственной центральной, обращающей на себя внимание читающей аудитории, стала, изданная вслед за сборником «Ремесло» поэма «Молодец». При этом разрыв в написании произведения охватывал несколько периодов жизни Цветаевой, что определенно не могло не отразиться в развитии замысла и сюжета.

Если обращать внимание на стилистические особенности поэмы, можно сказать, что она завершает цикл «фольклорных» исканий Цветаевой, а по идейному пафосу, это одно из немногих центральных произведений, которое выражает понимание и принятие автором мироустройства и судьбы

вообще: «Весь «Молодец» - до чего о себе!»¹³⁰ [Геворкян: электронный ресурс] - такую ремарку, ссылаясь на один из эпизодов поэмы, она отправила в письме Б. Пастернаку, которому, кстати, в дальнейшем и было посвящено произведение. Сюжетообразующим компонентом в поэме является любовь Маруси к Молодцу: искренняя любовь, которая, к сожалению, приводит к гибели героини, и уносит ее в вожденную «лазурь». Таким образом, в концовке поэмы отчетливо прослеживается связь с настроением, пронизывающим лирические произведения предшествующего периода.

Говоря о поэме «Молодец» нельзя не затронуть цикл из двух стихотворений «Дочь Иаира», олицетворяющий собой предысторию замысла. Биографический подтекст цикла также немаловажен: если в «Разлуке» стремление поскорее расстаться с землей и устремиться в царство Небытия может быть оправдано психологически, то в момент написания этих стихотворений весть о спасении С. Эфрона немного уравновесила авторское состояние разлада с действительностью. Тем не менее, творческое сознание вскоре восстановилось, а вместе с ним вернулось и прежнее понимание конфликта между земным долгом и внутренним состоянием «отказа». Это и является стержнем в истории дочери Иаира: невольный возврат к обывательским проблемам после долгожданного расставания с ними. С другой стороны, это своего рода трактовка биографической ситуации Цветаевой.

Поэма «Молодец», создавая новые образы, раскрывает представленное иносказание в совершенно другом ракурсе. Окантовкой выступает история любви, разлуки и воссоединения лирической героини с возлюбленным. Однако, ядром произведения является иная тема – это рассказ поэта о постоянно повторяющемся творческом цикле, который волей или нет приводит к единственному возможному исходу: «До – мой / В огонь синь»¹³¹ [Цветаева: электронный ресурс]. Следуя традициям Эроса, одержимость

¹³⁰ Цветаева, М. в письме Б. Пастернаку.

¹³¹ Цветаева, М. «Молодец» (1922)

любовью – есть одержимость творчеством, и в благоговейном соединении поэта с ведущей его силой, он обретает «дом». Таким образом, поэма «Молодец» - не только вариация на более ранние темы в поэзии Цветаевой, но и иносказание о ее жизни, с новыми авторскими акцентами, указывающими на губительный характер соединения человека с вездельной силой.

Совпавшие по времени с окончанием поэмы «Молодец» существенные перемены в жизни Цветаевой, вызванные в первую очередь стремительно развивающимися отношениями с Борисом Пастернаком наложили отпечаток на ее дальнейшую лирику. Критики, читавшие после «Светового ливня» «Ремесло» и «Психею» отмечали прогрессирующие изменения в цветаевской поэтике: стилистика и поэтическая техника, имитация пастернаковского стиля – все литературные нюансы были продуманными элементами, проработанными в диалоговом единстве. Однако сама Цветаева справедливо замечала: «литературных влияний не знаю, знаю человеческие»¹³² [Цветаева 2007: 8]. Основной темой ее творчества становится «личность творца», которого она еще в «Световом ливне» определяет как гения: «Больше, чем поэт: человек». Смысл столь пристального внимания и риторических ходов заключается в косвенной аксиоматизации факта творческого родства, которое как бы подтверждает особое знание о собеседнике. Благодаря появлению Пастернака в кругу близких для Цветаевой друзей, высказанная ранее мысль о самой себе, как о ведомой Гением «в лазурь» имеет теперь право на некую открытость и вариативность. Таким образом, в мифе самопознания и самоощущения возникает место для другого, для того, с кем совпадает духовное и творческого начало поэта, для того, кого может она сама назвать земным современником.

Одним из первых поэтических произведений, выражающих эту идею, является написанное уже «после России» стихотворение «От руки моей не разыгрывал...». Лирическая героиня в нем предстает в образе ангела смерти,

¹³² Цветаева, М. (1912)

увлекающего за собой, призывающего вмиг расстаться с землей. В следующем, написанном примерно в это же время, стихотворении появляются три ангельских персонажа: Херувим, Гавриил и Азраил, являющих собой вариативное сознание автора. Критической точки развитие цветаевского личного мифа эпохи «Ремесла» достигает в стихотворении «Офелия – Гамлету», где Гамлет олицетворяет непонимание и неспособность к земной любви, а Ипполит воплощает в себе лишь безумное увлечение. Совершенно по-новому звучит на их фоне мощный голос женской страсти, ставящий под сомнение сам характер конфронтации: «Утоли мою душу! (Нельзя, не коснувшись уст, / Утолить нашу душу!). Нельзя, припадая к устам, / Не припасть и к Психее, порхающей гостье уст...»¹³³ [Цветаева 1994: 173].

Тем не менее, такое поэтическое новаторство, во-первых, слишком резко расходится с прежним пониманием символа веры, во-вторых, не предлагает подходящую структуру, объединяющую обоих: автора и Пастернака. Вскоре Цветаева осознает и принимает бесперспективность такого рода «тавтологической» эволюции собственного мифа. А необходимая поэтическая форма приходит лишь после возвращения Б. Пастернака на родину.

«В Эвридике и Орфее переключка Маруси с Молодцем <...> - сейчас времени нет додумывать, но раз сразу пришло – верно...»¹³⁴ [Полехина 2012: 291] - утверждает Цветаева. В отличие от предыдущих стихотворных сборников, в «После России» однозначно представлена концепция поэтической личности: узнаваемый ранее миф о себе, ведомой страшной неземной силой, теперь сменяется новым мифом о себе умершей, но все еще любящей своего земного спутника, и, вместе с тем, не подчиняющейся ему, не идущей следом. По мнению О. Хести¹³⁵, в этот период авторского самопознания, Цветаева пыталась создать адекватную художественную

¹³³ Цветаева, М. «Федра»: «Послание» (1923)

¹³⁴ Цветаева, М. Б. Пастернаку

¹³⁵ Цит. по Макашева, С. «Творческая эволюция М.И. Цветаевой: онтология, концепция личности».

материализацию, но не ставила целью воссоздать женский образ, ассоциирующийся с мужским аналогом – Орфеем. [Nasty 1996: 140]. Расставание с Пастернаком становится как бы отправной точкой, избранной участью, тем не менее, творчески необходимой ей самой в этот момент. Переосмысление мифологического начала в стихотворении неразрывно связано с выходом на передний план образа Эвридики, воплощающего, в первую очередь, саму Цветаеву, нежелающую покидать Аид. В этом варианте мифа не столько важен сюжет как таковой, сколько важно рассуждение Эвридики о непреодолимой пропасти между двумя мирами. Здесь, кстати, стоит обратить внимание и на голос рассуждающей. Примечательно то, что рассказывает не одна Эвридика: происходит как бы грамматическое раздвоение ее голоса. В самом начале стихотворения, сразу после заглавия следует двоеточие, что указывает на начинающийся монолог, однако, повествование ведется от третьего лица, а прекрасный голос лирической героини появляется лишь в третьей строфе. Такое авторское чередование продолжается на протяжении всего стихотворения, что несет обобщающий характер индивидуально-личностного переживания. Тема, которую затрагивает в своем рассказе Эвридика, не может быть явно донесена и раскрыта в одиночку голосом мифологического персонажа, и поэтому требует постоянного дополнения, комментирования и обобщения. Трагико-драматическое состояние разрыва – между спокойствием и пылкой любовью, между жизнью и бескрайним Небытием, между космосом и хаосом – вот, что открывает для себя лирическая героиня. Олицетворение себя с Эвридикой проистекает из представлений о свойствах и возможностях своей творческой личности. Сущность героев, однако, никак не выражена в стихотворении, а явление Орфея, лишенного облика, призвано лишь обострить самосознание героини, открыть для нее ее истинное положение «на грани». Его явление – призыв к жизни и любви, справляется с заданием наполовину: Орфей не выводит героиню из ее промежуточного состояния, но позволяет ее, «еще нетронутой ядом бессмертия», душе почувствовать зов

жизни. Если предшествовавший появлению стихотворения «Эвридика – Орфею» миф о Сивилле показывал некое промежуточное состояние автора между земным и божественным, то рассказ умирающей Эвридики знаменует переход поэта на следующую ступень развития бытийных представлений.

Важно отметить, что отзывом Эвридики на зов Орфея является слово, поскольку единственное чем поэт может ответить на междометия жизни – это творчество.

Эту мысль затрагивает и в дальнейшем развивает цикл «Провода», который переводит тему физической разлуки в другой аспект отношений, смыслом которых является постижение глубинных онтологических теорий, неразрывно связанных с творчеством.

От стихотворения к стихотворению цикла «Провода» меняются акценты, указывающие на общий знаменательный источник авторских метафор и символов и вскоре появляется ответ лирической героини на недавнее явление Орфея: на земной призыв к жизни и любви – «живое чадо: / Песнь»¹³⁶ [Цветаева 1994: 181]. Воплотить любовные порывы в жизнь она сможет теперь либо в грядущем сне: «Весна наводит сон. / Уснем...»¹³⁷ [Цветаева 1994: 181], либо отправившись в «неземной дом», который давно уже ждет ее: «Терпеливо, как щебень бьют...»¹³⁸ [Цветаева 1994: 180].

Масштабным, не пережитым страхом всех времен становится сейчас для Цветаевой – молчание. Поэтому она всячески пытается скрыть творческий ужас – неспособность ответить словом. Как раз в цикле «Поэты» продолжается, начатая ранее в «Проводах» и «Эвридике – Орфею» тема. Всеми силами она пытается доказать свою принадлежность миру Абсолюта, первооснову которого посредством слова он призван олицетворять. Именно поэтому так часто звучит «не надо» в стихотворениях, заклинаящих замолчать и не тревожить поэтическую гармонию, ведь последствия, ведущие к хаосу непредсказуемы и их сила угрожает не одному лишь поэту:

¹³⁶ Цветаева, М. «Провода»: «С другими – в розовые пруды...» (1923)

¹³⁷ Цветаева, М. «Провода»: «Весна наводит сон. Уснем...» (1923)

¹³⁸ Цветаева, М. «Провода»: «Терпеливо, как щебень бьют...» (1923)

«Поэтов путь: жжя, а не согревая, / Рвя, а не возвращая – взрыв и взлом - / Твоя стезя, гривастая кривая, / Не предугадана календарем!»¹³⁹ [Цветаева 1994: 184].

В цикле явно прослеживается противопоставление цветаевского понимания поэтической личности, ее духовного призвания и общества с его обывательским и искаженным подходом к представлению сущности человека, скованной волей обстоятельств. По-другому, кстати, представляется поэту и образ творчества: теперь оно подобно вихрю или лавине, с неумолимой быстротой, спешит разрушить миропорядок. Таким образом, продолженная в цикле тема, приходит к своему логическому завершению: свободной поэтической личности, с ее устремленностью за пределы земного сознания, с ее «безмерностью» нет места «в мире мер».

Непрекращающееся молчание Пастернака, уехавшего в Россию, заставляет ее прорабатывать новый образ мифа. Стихи 1923 года, характеризующие «пастернаковский» цикл, немного изменяют концепцию в отношении к собственной творческой активности, однако неизменным остается в сознании «земная сторона» личного мифа. Появление в стихотворениях нового земного спутника, некой пары в земной жизни не приводят к глобальным модификациям. Сама Цветаева, подводя итоги прошедшего года: «Когда я думаю во времени, все исчезает, все сразу невозможно, магия срока. А так – где-то (без где), когда-то (без когда) – о, все будет, сбудется»¹⁴⁰ [Коркина 2004: 93] - в письме Пастернаку.

Интересной метафорой становится вновь воскресший в этот нелегкий для нее период образ Сивиллы в стихотворении «Сивилла – младенцу». Поначалу это стихотворение напоминает колыбельную, плач лирической героини, к финалу трансформирующийся в гимн. В своей книге О. Хейсти исследует этот образ и обнаруживает некое сходство с Богородицей. Если в предшествовавшем цикле «Сивилла» Цветаева выражает свою религиозно-

¹³⁹ Цветаева, М. «Поэты»: «Поэт – издали заводит речь...» (1923)

¹⁴⁰ Цветаева, М. «Терпение. Не томлюсь, не жду». (1924)

персоналистическую концепцию, где сама она находится в оппозиции к жизни, героически выдерживая все трагедии и испытания и в конце оказываясь на той же высоте понимания, что и Бог, то в новом стихотворении Сивилла-Богородица пророчит младенцу его земные испытания и неизбежную участь, утешая тем, что безумное «падение в дни» закончится, а за ним последует иное перерождение – «Из днесь - / В навек»¹⁴¹ [Цветаева 1994: 137]. В образе Сивиллы выражаются черты эмигрантского мировоззрения Цветаевой, где основным мотивом лирики является: «Голос правды небесной / Против правды земной»¹⁴² [Цветаева 1994: 151], - она вновь осмысливает идею, утверждающую нисхождение Бога в серость масс как его смерть, и, напротив, его освобождение от материи – как символистское воскрешение.

Привлекает внимание также иная, развивающаяся параллельно, концепция собственного авторского выпадения из пола, которая многое определила в цветаевской послереволюционной мифологии: «Пол в жизни людей – катастрофа»¹⁴³ [Кудрова 1999: электронный ресурс] - констатировала сама Цветаева. Входившее в ее жизнь другое переживание воспринимается трагически, с мыслью о разрушении всего личного мифа. О чем очень часто, в разных вариациях она пишет Родзевичу: «Вы сделали надо мной чудо, я в первый раз ощутила единство неба и земли. <...> Отсюда сознание: не-женщина, дух. Не жить – умереть»¹⁴⁴ [Кудрова 2016: 423]. В творчество же проникает новая мысль, пропитанная чувством глубочайшего трагизма и осознанием собственной несбывшейся счастливой мечты. Стихи «Крик станций», «Пражский рыцарь», «Ночные места», «Поезд жизни», «Последний моряк», датированные 1923 годом, выражают одиночество и, исчезнувшую «за занавесом», надежду. В последнем представленном стихотворении лирическая героиня представляет образ переживания земной

¹⁴¹ Цветаева, М. «Сивилла – Младенцу» (1923)

¹⁴² Цветаева, М. «Заводские» (1922)

¹⁴³ Цветаева, М. «Во мне он начался очень рано, не полом пришел – облаком. И вот, на протяжении лет, облако рассеялось: пол распылчился».

¹⁴⁴ Цветаева, М. «Все любила, все любить умела, кроме другого: живого».

любви в другом ракурсе, нежели в предыдущих произведениях: она как бы «торгуется» со смертью о продлении прекрасной жизненной силы. Новое чувство неукротимо овладевает, а в дальнейшем и разрушает прежний миф: «Поворот от смерти к жизни может быть смертелен, это не поворот, а падение, и, дойдя до дна, удар страшен. Боюсь, что или не научусь жить, или слишком научусь, так, что потом захочется, вернее: останется хотеть – только смерти»¹⁴⁵ [Шевеленко 2015: 121]. Из сказанного можно сделать следующий вывод: в контексте письма слово «смерть» употребляется дважды, но трактуется по-разному: в первом случае – это метафорическое самоотречение от земной жизни, земных тягот и невзгод, во втором – совершенно не метафорическое значение несет оттенок этого слова, смерть – в данном случае – уход из жизни: Эвридика не должна покидать пределов царства своего Аида. Любовь, которая начиналась с прекрасной мысли человеческого перевоплощения, неумолимо несется к «последнему развоплощению», и именно в таком аспекте раскрывается она в творчестве.

В действительности же происходит поразительное сопротивление творчества биографии: однозначное нежелание отклоняться от прежнего мифа, а слова о счастье проходят мимо поэтики того периода. Ведь личная жизнь М. Цветаевой претерпевает существенные изменения. Отношения с мужем выдерживают еще одну трещину: дружеские переписки с К. Родзевичем перерастают в Германии в новую драматическую любовь. С этого момента в ее лирике появляется образ горы, символизирующий некое промежуточное состояние между землей и небом, состояние неопределенности и двусмысленной неясности.

Но эмоции, переполняющие М. Цветаеву, и к сожалению, руководящие действиями, приводят ее к очередному неизбежному разрыву: «Личная жизнь, т.е. жизнь моя в жизни не удалась. <...> Психее (в жизни дней)

¹⁴⁵ Цветаева, М. в письме к К. Родзевичу.

остается лишь одно: хождение по душам (по мукам)»¹⁴⁶ [Лаврова 2001: 13] - Цветаева сама была инициатором расставания, о чем свидетельствуют эти дневниковые записи, сделанные в начале декабря 1923 года, за несколько дней до случившегося, объясняя принятое решение тем «что я – я».

2.4. Восходящий динамизм творческого духа как предпосылка трагического исхода эволюции лирической героини и жизненного пути Цветаевой

После сотни стихотворений, написанных годом ранее, в новом 1924 году не было написано ни одного. Вся поэтическая энергия была направлена на «Поэму горы» и «Поэму конца», а также на разработку и частичное воплощение замыслов драматической поэмы «Ариадна». В процессе работы над пьесой интерес Цветаевой, скорее всего, был связан с некими категориями Судьбы, неземных сил, Возмездия и Рока, управляющими людскими ниточками жизни. Надо сказать, эта тема прозвучала уже в заключении «Поэмы конца»: «Ведь шахматные же пешки! / И кто-то играет в нас!»¹⁴⁷ [Цветаева: электронный ресурс]. Главная роль вершительницы судеб в пьесах Цветаевой достается богине любви Афродите, которая мстит Тезею, оставившему свою возлюбленную Ариадну на острове. В результате психологических экспериментов поэта, в пьесе появляются сразу два конфликта, а главной темой для самого автора является толкование поступка Тезея. Тем не менее, некая высшая, неподвластная обывательскому сознанию, сила выигрывает в битве за душу героини, и забирает ее у силы земной. Кроме того, через наивысшее земное чувство – любовь, Тезею открывается истина Эроса, в котором заложен путь преодоления границ этого мещанского мира, и оттого неизбежное познание Эроса для простого смертного трагично.

¹⁴⁶ Цветаева, М. «Это надо понять и принять. Думаю, 30-летний возраст (ибо не удалось сразу) достаточно».

¹⁴⁷ Цветаева, М. «Поэма конца» (1924)

«Поэма горы» выступает в роли зеркала, отражающего все личные переживания М. Цветаевой. Здесь одним из главных персонажей, свидетелем и соучастником драмы становится гора: обманчиво принимает она сначала облик мещанского рая, а затем непредсказуемо взрывается, расстраивая планы и разрушая благополучие людей. Именно в разрушении устоявшихся традиций видит поэт месть за жизнь: ввести в мир экзистенциальные начала, выйти за установленные обычаи, и сдерживающиеся рамками, пределы – вот его цель. Занимает Цветаеву и противопоставление поэтического характера божественным заповедям. Что будет если провести аналогию между поэтом как орудием «высших сил» и посланником бога – Спасителем? Однозначного ответа Цветаева не может дать даже сама себе: ведь с одной стороны поэт, который, подобно божееству, привносит в мир новые законы и соотносит тленное с вечным; с другой – он не может наполнить жизнь обывателей смыслом, поэт разрушает земное существование, традиции и устои, подобно ницшеанскому опыту, беспощадно расправляясь с моральными ценностями.

Лирическая героиня зовет в ту же «лазурь», из прошлых стихотворений, своего героя. Однако он неподвластен этому соблазну, единственное, что дано им перед разлукой, это «совместный плач». Героиня здесь олицетворяет собой некую вземную силу, обожествленное существо, которую пытается приручить земная мощь, но все безрезультатно. Не подчинившись зову любимой, и не выполнив свой долг, он нисходит в свой низший мир, в то время как она возносится в лазурь, и продолжает свой предначертанный одинокий путь.

Жанр новой поэмы Цветаева определила самостоятельно: «Лирическая сатира» - «Крысолов», которая продолжает, затронутую ранее в «Поэме горы», тему города «мужей и жен» [Шевеленко 2015: 49]. Вообще, весь «Крысолов» пропитан образами, символами и мельчайшими деталями. Если в предыдущем произведении неодоушевленным разрушителем людских надежд и тайн выступала гора, то здесь эта губительная сила явлена в облике Крысолова, мстящим и уничтожающим обывательские устои. В новой своей

работе автор берет своеобразный литературный реванш: поэт представляется вершителем правосудия, и его творение – поэзия отказывает жизни и судьбе в праве на будущее, отбирая священное продолжение существования – детей. Авторская ирония явно направлена на обличение пороков земных обывателей, без труда уличая житейские умыслы добродетелей, отправляя их во все то же человеческое общежитие.

Нельзя не согласиться с Н. Осиповой, которая ставит под сомнение необходимость поиска конкретных историко-политических прототипов в поэме «Крысолов» [Шевеленко 2015: 49]. Ведь, задумав сатирическое произведение на земную жизнь вообще, Цветаевой было необходимо наполнить ее некими конкретными всеми узнаваемыми образами. Так, например, крысы символизируют большевиков, которые на глазах у читателя проходят стремительный путь эволюции от бесстрашных революционеров к повседневным обывателям. Кстати, к слову, в первоначальной задумке образ крыс являл собой насущные земные проблемы, однако в процессе работы безвозвратно трансформировался. Жители Гаммельна представляются карикатурными мещанами, до ужаса напуганными пришествием крыс и происходящим вокруг непонятным зрелищем.

Впервые в творчестве Цветаевой поднимается тема иллюзорности авторских художественных надежд, направленных на прямое участие поэта в земных делах, которое по его мнимому желанию, будет признано и оценено земной властью. Но последнее решающее слово она оставляет за искусством, силу и мощь которого никогда не понять испуганным буржуа.

Создание «Крысолова» завершилось в ноябре 1925 года, сама Цветаева тем временем находилась уже в Париже, где в этот момент происходил неминуемый процесс распада русской эмигрантской литературы: ряды русскоязычных читателей сокращались, вместе с чем уменьшалась потребность в печати произведений русской литературы. Соответственно особым переосмыслениям подверглись ценности современного буржуазного общества, а за ними и интолкования судеб русских литераторов-эмигрантов.

Таким образом, за незначительный промежуток времени между советскими эмигрантами и западными художниками возникла не только языковая преграда, но и расхождения в политико-интеллектуальных взглядах. Свою же эмиграционную позицию М. Цветаева пыталась толковать в творческо-идеологическом русле, стараясь обходить острые углы политических деклараций: «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию – может бояться лишь тот, кто Россию мыслит вне себя. В ком она внутри, - тот потеряет ее вместе с жизнью»¹⁴⁸ [Зубова 2017: 387]. Здесь происходит одна из сильнейших рефлексий на собственное мировосприятие, самоощущение и творчество: в лирическом цикле прочно закрепляется ощущение разрыва с окружающим миром. Наконец, находит автор ответ на свой главный вопрос – В чем кроется творческое предназначение? – в необходимости «хождения в мир», что становится частью личного мифа. Первой и основной, яростной и ошеломляющей реакцией на творческий декаданс было стихотворение, написанное во время работы над «Поэтом о критике»: «Тише, хвала! / Дверью не хлопать, Слава!»¹⁴⁹ [Цветаева 1994: 262], в котором она обращается непосредственно к жизни, перекладывая ответственность и осуждая в случившемся только ее, а целым, выступающим против творческой силы, обвиняет литературный успех и бытовую неустроенность.

Однако бурная реакция на яркие внутренние литературные перемены утихает, а на смену ей приходит понимание и принятие произошедшего жизненного перелома. Накладывается также смирение с новым литературным эмигрантским статусом, являющимся по своей сущности автономным от всеобщего института искусств. Таким образом, складывающаяся не только по личному желанию, но и подгоняемая рамками жизненных обстоятельств, творческая рефлексия поэта явно прослеживается уже в критическом очерке «Мои службы», свидетельствующая об

¹⁴⁸ Цветаева, М. Ответ на анкету журнала «Своими путями».

¹⁴⁹ Цветаева, М. «Тише, хвала!..» (1926)

определенной неприязни к политическим реалиям новой России. Здесь Цветаева абсолютно опровергает, сложившуюся ранее идею взаимосвязи поэтики и политики, объясняя расхождение с эмигрантским духом своей принадлежностью литературе метрополии. А в конце 1932 года в черновом варианте письма Исааку Бабелю констатирует, что она «единственный не-эмигрантский поэт эмиграции» [Шевеленко 2015: 156].

Так, шаг за шагом, на протяжении семи лет автор ломает, и как бы «изымает» себя из своего собственного мифа. Здесь заканчивает свое существование символ «спутника», ведомого некой сверхчеловеческой силой в «лазурь» и небытие. О много изменившей «Поэме воздуха»: «Эта вещь – начало моего одиночества, ею я из чего-то выхожу»¹⁵⁰ [Шевеленко 2015: 221]. Появление в лирике абсолютного равенства каждого перед всеми доказывает это. Лирическая героиня, вопреки, продолжает дальнейший путь в одиночестве, описание которого заканчивается на линии слияния ее, и растворения во всеобщем. Тема одиночества в «Поэме воздуха» выходит за ранее используемые рамки: теперь жизненное одиночество не только принцип существования мира, но и бытийная установка, которая, в свою очередь, помогает достичь самодостаточности и обрести собственный космос. Определяющим высказыванием Цветаевой, не скрывающим более поставленной цели и намеченного пути, стал афористический поворот творческого сознания: «В какую-то секунду пути цель начинает лететь на нас»¹⁵¹ [Ляпон 2010: 202].

Стремление к соединению в своем творчестве эпоса с мемуарной тематикой ярко отразилось в прозе М. Цветаевой последнего десятилетия. Надо отметить, что поэтика выступила как бы фундаментом, композиционной основой для всей цветаевской прозы, которая трансформировалась из раннего камерного единства в индивидуальное прозаическое письмо, и однозначно раскрыла свой потенциал. Из

¹⁵⁰ Цветаева, М. «Борис, я пишу вещь, от которой у тебя мороз пойдет по коже».

¹⁵¹ Цветаева, М. «Единственная мысль – не уклониться».

многогранного жизненного опыта выростали концепции различных героев, личностей, характеров, которые раскрывались, наполняясь смыслом. Выделяя, в частности, произведения 1930-х годов, нельзя не упомянуть, появление замысловатых иносказаний и запутанных сюжетов, несвойственных ранней Цветаевой. Изобретая свой метод модернистской мифо-эпической традиции, сама поэтесса так отзывалась о новой версии событий прошлого: «Я, конечно, многое, ВСЕ, по природе своей, иносказую, но думаю – и это жизнь. Фактов я не трогаю никогда, я их только – толкую»¹⁵² [Ляпон 2010: 463].

Говоря о сформировавшейся окончательно поэтической манере зрелой Цветаевой, необходимо отметить одну из важнейших черт ее лирики – недосказанность, или точнее пропуск логического звена, помогающий читателю задуматься, и наталкивающий на размышления над тем, что ему не понятно. Стихотворение «Ледяная тиара гор», обращенное к А. Штейгеру, и открывающее цикл «Стихи сироте», является в некотором роде шифром, состоящим из эпитетов и аллегорий, – как раз такой стиль выступает основополагающим в поздней поэзии Цветаевой.

Привлекает внимание выражение сущности с помощью оксюморона «бранный лик»: как известно бранный – непрочный, тленный, смертный; в то время как, понятие лик – отсылка к чему-то высшему, к одухотворенному состоянию материи. Упоминание автором «рамки» рождает в сознании аллюзии на изображение. Однако сразу возникает логический вопрос, зачем Цветаева характеризуя изображение, называет его «бранным ликом»? Может ли это наталкивать на мысль о неприятии автором личности изображаемой? На мой взгляд, автор пытается, бросив вызов пространству, отстоять того, кто ей дорог, что дает возможность прочувствовать контакт с лирическим героем через ассоциативный ряд окружающего мира.

¹⁵² Цветаева, М. «Так я писала все свои большие вещи».

Так же, не оставляя без внимания антураж, приписываемый картине поэтом – «тиара гор», обрамляющая атмосферу героя, приводит в конце концов нас к фотографии Анатолия Штейгера на фоне Швейцарских Альп.

С высоко поднятой головой пройдя через все испытания, уготовленные жизнью, М. Цветаева пришла к свойственному ей однозначному отказу. От стихотворения «О слезы на глазах!» из цикла «Стихи к Чехии» до самоубийства пройдут еще целых два года, но, на мой взгляд, уже в этот момент она все решила, исход был ясен, по крайней мере, ей самой: «Отказываюсь быть. / В Бедламе нелюдей отказываюсь жить. / С волками площадей / Отказываюсь - выть».

И, подводя итог, можно несомненно утверждать, что все творчество М.Цветаевой в целом сродни путешествию во времени с целью поиска замысла собственной жизни и жизней тех, с кем невольно сводила ее судьба. Специфика прямого взаимоперехода жизни и творчества обусловила, по-видимому, обратное воздействие творчества Цветаевой на ее жизненную судьбу: воплотив в личном мифе предельный момент творческой свободы как необходимость для духа выйти за рамки всех земных ограничений, Цветаева должна была с неизбежностью реализовать этот выход и в самой жизни. Этим выходом и стала трагическая развязка ее жизненного пути.

Выводы по второй главе

Переживание универсального потенциала собственной личности в сочетании с романтической максималистской установкой его скорейшей реализации превращает все содержание биографической жизни Цветаевой в прямой и непосредственный материал творчества, рождает тенденцию к формированию личного мифа.

Сущность трагизма в искусстве в том, что художник остро переживает противоречие между включенностью всякого отдельного существа в жизнь всеобщую, с одной стороны, и отпадением индивида от этой всеобщности, с другой. В романтическом и модернистском сознании особенно усиливается

самоутверждение индивидуальности в своем обособленном существовании, но потребность переживания жизни всеобщей остается как идеал. Главный вопрос заключается в том находит ли поэт путь преодоления индивидуализма, обретает ли связь со сверхличными началами. Финал жизни Цветаевой, к сожалению, не позволяет дать на этот вопрос положительный ответ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализируя литературное развитие М. Цветаевой, и акцентируя внимание на эволюции образов лирических героев ее произведений, прежде всего, необходимо выделить суть, определяющую специфику положения автора в литературе русского модернизма. Начало своей литературной карьеры она определила с самого детства и следовала ей беспрекословно: стартовый дилетантский дебют, составленный не по форме и литературным нормам того времени, произвел ошеломляющий эффект; однако, затем, сделав неожиданную паузу, после столь громкого заявления, она решается впустить в свое творчество, казалось бы, изжившие себя символистские мифы и мифотворческие традиции. Окруженная уже другой, ломающейся эпохой, она смогла сохранить и, более того, развить в своей поэзии, идеологию поглощения жизни «чистым» письмом [Шевеленко 2015: 398].

Основой цветаевского мировоззрения, на мой взгляд, является понимание «мира»: для нее это не готовый образец, клише, определяющее жанровую модель человека, а, прежде всего, мир личности. Даже обращение автора к жанру трагедий в драматургическом творчестве призвано не столько для передачи некоего авторского мировосприятия, сколько для выражения чувств личности, ее судьбы и провидения, именно эта концепция является смыслообразующей в поэзии М. Цветаевой. Уместно процитировать мнение С.Ж. Макашевой, замечаящей, что Цветаеву интересует не столько «личность в истории», сколько «история в личности» [Макашева: электронный ресурс].

Таким образом, можно сделать вывод, что Цветаева самостоятельно выявила и усвоила личностную идею «об автономности самого художника» [Шевеленко 2015: 398]. Эта идея, на протяжении всего творчества, переросла в некую сверхидею, поддерживаемую авторской энергией и фантазией. А все поэтические и идеологические искания представляли собой определенную «надстройку», размещавшуюся над давно сформировавшимся творческим базисом.

Развитие современного цветаеведения в методологическом плане автоматически подразумевает под собой и детализацию авторской биографии, и интертекстуальные исследования, на примере М. Мейкина, и анализ мифопоэтики, здесь нельзя не упомянуть О.П. Хейсти или Н.О. Осипову, а также конкретизация некоторых культурных и историко-литературных контекстов произведений. Основываясь на представленных выше исследовательских работах, была предпринята попытка рассмотреть не только особенности восприятия творчества М. Цветаевой в контексте ее жизнетворчества, но и углубленного изучения интерпретации специфики картины мира Цветаевой, позволяющая проникнуться авторскими переживаниями, и подробнее разложить на составляющие элементы образ лирического героя произведений.

В заключении, хотелось бы еще раз акцентировать внимание на тенденцию М. Цветаевой в превращении жизни в книгу, благодаря чему, в процессе своего творческого пути, она находит это редкое единение личности и поэта. Кстати, сама поэт отзывалась о таком единении следующим образом: «Если бы я была книга, все строки бы совпали». Здесь, также нельзя не вспомнить и не согласиться с мнением И. Бродского: «Цветаева – поэт была тождественна Цветаевой – человеку; между словом и делом, между искусством и существованием у нее не стояло ни запятой, ни даже тире: Цветаева ставила там знак равенства».

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы [Текст] / С. С. Аверинцев. – М.: CODA, 1977. – 320 с.
2. Аграновская, М. // «Колыбель моей души»: Германия Марины Цветаевой [Электронный ресурс.] – режим доступа: <https://marinagra.livejournal.com/77591.html> (дата обращения: 1.05.2018).
3. Адамович, Г. Поэты в Петербурге [Текст] / Г. Адамович. – М.: Звено, 1924. № 32.
4. Антокольский, П. Книга Марины Цветаевой [Текст] / П. Антокольский. – М.: Новый мир, 1966. № 4. – 212 – 224 с.
5. Барковская, Н. В. Поэзия серебряного века [Текст] / Н. В. Барковская. Учебное пособие. Изд. 2-е. доп. – М.: Екатеринбург, 1999. – 170 с.
6. Бахрах, А. // Поэзия ритмов. Рец.: Марина Цветаева. Ремесло: Книга стихов. – М.: Геликон, 1923. [Электронный ресурс.] – режим доступа: https://www.e-reading.club/chapter.php/96272/67/Cvetaeva_-_Recenzii_na_proizvedeniya_Mariny_Cvetaevonii.html (дата обращения: 3.05.2018).
7. Бобров, С. // Рец.: Марина Цветаева. Ремесло: Книга стихов. – М.: Геликон, 1923 [Электронный ресурс.] – режим доступа: <https://public.wikireading.ru/118241> (дата обращения: 3.05.2018).
8. Бродский, И. О Цветаевой: интервью, эссе [Текст] / И. Бродский. – М.: Независимая газета, 1997. – 208 с.
9. Волошин, М. // Женская поэзия [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/voloshin-zhenskaya-poeziya.htm> (дата обращения: 17.04.2018).
10. Волошин, М. // Живое слово. Серебряный век. Голоса поэтов [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/sp/?r=posv&id=17> (дата обращения: 2.05.2018).

11. Гаспаров, М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики [Текст] / М. Л. Гаспаров. – М.: Азбука, 2001. – 480 с.
12. Геворкян, Т. // Журнальный зал. Еще раз о книге Марины Цветаевой «После России» [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/1/ge23.html> (дата обращения: 4.05.2018).
13. Гинзбург, Л. Я. О лирике [Текст] / Л. Я. Гинзбург. Изд. 2-е. доп. – М.: Советский писатель, 1974. – 354 с.
14. Гончарова, Н. Марина Цветаева. Проза [Текст] / Н. Гончарова. – М.: ЛитРес, 2008. – 100 с.
15. Гумилев, Н. Письма о русской поэзии. Рец.: Марина Цветаева. Волшебный фонарь: Вторая книга стихов, 1912. [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://www.tsvetayeva.com/gumilev-10> (дата обращения: 30.04.2018).
16. Дацкевич, Н., Гаспаров, М. Тема дома в поэзии Марины Цветаевой [Текст] / Н. Дацкевич. // Здесь и теперь. - 1992. №2. - С. 116 - 130.
17. Ельницкая, С. В. Поэтический мир Цветаевой: Конфликт лирического героя и действительности [Текст] / С. В. Ельницкая. - М.: Wiener Slawistischer Almanach, 1990. – 409 с.
18. Золотухина-Аболина, Е. В. Магический мир философии. Избранные статьи, философские миниатюры, философско-психологические эссе [Текст] / Е. В. Золотухина-Аболина. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 423 с.
19. Зубова, Л. Поэтический язык Марины Цветаевой [Текст] / Л. Зубова. – М.: Геликон Плюс, 2017. – 544 с.
20. Клинг, О. А. Поэтический мир Марины Цветаевой [Текст] / О. А. Клинг. Перечитывая классику. – М.: МГУ, 2001. – 112 с.
21. Ковальджи, К. // Две Марины? – М.: Южное Сияние. № 1. [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=19094> (дата обращения: 3.05.2018).

22. Козорог, О. Эволюция творческого метода в ранней лирике Марины Цветаевой [Текст] / О. Козорог. – М.: Харьков, 2010. – С.103-111.
23. Коркина, Е. Поэтический мир Марины Цветаевой // М. Цветаева. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост. и подгот. текста Е. Б. Коркиной. – М.: Сов. писатель, 1990. – 798 с.
24. Коркина, Е. и Шевеленко, И. Марина Цветаева. Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922 – 1936 годов [Текст] / Издание подготовили Е. Коркина и И. Шевеленко. – М.: Вагриус, 2004. – 720 с.
25. Кудрова, И. Марина Цветаева: беззаконная комета [Текст] / И. Кудрова. – М.: АСТ, 2016. – 864 с.
26. Кудрова, И. // Поговорим о странностях любви: Марина Цветаева [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/kudrova-pogovorim-o-strannostyah-lyubvi.htm> (дата обращения: 5.05.2018).
27. Купченко, В. П. Марина Цветаева. Письма к М. А. Волошину [Текст] / Публикация В. П. Купченко. Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1975 год. – М.: Наука, 1977. – 151 – 185 с.
28. Курдюмова, Т. Ф. Учебник по литературе в 2 ч. Ч. 1. [Текст] / Т. Ф. Курдюмова. – М.: Дрофа, 2014. – 152 с.
29. Лавренев, Б. // Рец.: Марина Цветаева. Волшебный фонарь. Вторая книга стихов, 1912. [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/lavrenev-cvetaeva-volshebnyj-fonar.htm> (дата обращения: 30.04.2018).
30. Лаврова, Е. Марина Цветаева: человек, поэт, мыслитель [Текст] / Е. Лаврова. – М.: Лебедь. – 328 с.
31. Лурье, В. // Рец.: Марина Цветаева. Ремесло: Книга стихов, 1923 [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/lure-cvetaeva-remeslo.htm> (дата обращения: 7.05.2018).

32. Ляпон, М. Проза Цветаевой. Опыт реконструкции речевого портрета автора [Текст] / М. Ляпон. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 528 с.
33. Макашева, С. Ж. // Творческая эволюция М.И. Цветаевой: онтология, концепция личности [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://cheloveknauka.com/tvorcheskaya-evolyutsiya-m-i-tsvetaevoy-ontologiya-kontseptsiya-lichnosti> (дата обращения: 8.05.2018).
34. Мейкин, М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. / М. Мейкин. – М.: Просвещение, 1997. – 311 с.
35. Михайлов, А. А. // Лингвокультурологический тезаурус. Лирический герой [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=3&raz=2&rod=3&par=1> (дата обращения: 28.04.2018).
36. Мозина, Р. «Сказать – задумалась о чем...» (Цикл «Ученик» в лирике М.И. Цветаевой [Текст] / Р. Мозина. Филологические исследования: теория и практика. – М.: Педагогическое образование в России, 2013. № 6. – С. 149 – 155.
37. Нарбут, В. Рец.: Марина Цветаева. Из двух книг, 1913. [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/narbut-cvetaeva-iz-dvuh-knig.htm> (дата обращения: 30.04.2018).
38. Недошивин, В. Цветаева и пустота [Текст] / В. Недошивин. STORY. Обыкновенные судьбы необыкновенных людей. – М.: Москва, 2012. – 192 с.
39. Осипова, И.О. Художественный мифологизм творчества М.И. Цветаевой в историко-литературном контексте первой трети XX века: Дисс. док. филол. наук. – М.: Лит. ин-т. им. А.М. Горького, 1998. – 29 с.
40. Парнок, С. Классика. Собр. соч. [Электронный ресурс.] – режим доступа: http://az.lib.ru/p/parnok_s_j/ (дата обращения: 1.05.2018).

41. Перцов, П. Рец.: Марина Цветаева. Волшебный фонарь. Вторая книга стихов, 1912. [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/percov-cvetaeva-volshebnyj-fonar.htm> (дата обращения: 30.04.2018).
42. Полехина, М. Онтология жизни и смерти в произведениях М. Цветаевой начала 1920-х годов о судьбе поэта [Текст] / М. Полехина. – М.: Одинцово, 2012.
43. Поликовская, Л. Злой рок Марины Цветаевой. «Живая душа в мертвой петле» [Текст] / Л. Поликовская. – М.: Яуза, 2013. – 260 с.
44. Саакянц, А. А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество [Текст] / А. А. Саакянц. – М.: Эллис Лак, 1999. – 816 с.
45. Саакянц, А. А. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений. В 3 т. Т. 1. [Текст] / А. Саакянц. Составление и подготовка текста А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. Стихотворения и поэмы 1910 – 1920. – М.: Прометей, 1990. – 655 с.
46. Савранский, И. // Психологическая структура образа лирической героини в современной поэзии (Ахматова, Цветаева, Ахмадулина, Евсеева) [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://docplayer.ru/41227408-Psihologicheskaya-struktura-obraza-liricheskoy-geroini-v-sovremennoy-russkoj-poezii-ahmatova-cvetaeva-ahmadulina-evseeva.html> (дата обращения: 30.04.2018).
47. Струве, Г. // Рец.: Марина Цветаева. Ремесло. Книга стихов [Электронный ресурс.] – режим доступа: https://www.e-reading.club/chapter.php/96272/72/Cvetaeva_-_Recenzii_na_proizvedeniya_Mariny_Cvetaevoi.html (дата обращения: 2.05.2018).
48. Тынянов, Ю. Н. Литературный факт. Блок [Текст] / Ю. Н. Тынянов; авт. встп. ст. и коммент. В. И. Новиков. – М.: Высшая школа, 1993. – 318 с.

49. Фокин, П. Цветаева без глянца [Текст] / П. Фокин. – М.: Амфора, 2008. – 33 с.
50. Цветаева, А. Воспоминания [Текст] / А. Цветаева. Женский портрет эпохи. – М.: АСТ, 2012. – 1110 с.
51. Цветаева, М. // Записная книжка. 1919-1920 [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/zapisnyye-knizhki/zapisnaya-knizhka-7.htm> (дата обращения: 3.05.2018).
52. Цветаева, М. Избранные сочинения в 2-х т. Т. 2. [Текст] / М. Цветаева. Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. – М.: Кристалл, 1999. – 656 с.
53. Цветаева, М. // Наследие Марины Цветаевой. Разлука [Электронный ресурс.] – режим доступа: http://www.tsvetayeva.com/cycle_poems/razluka#n3 (дата обращения: 8.05.2018).
54. Цветаева, М. Световой ливень [Текст] / М. Цветаева. – М.: Фолио, 2012. – 220 с.
55. Цветаева, М. Световой ливень. Поэзия вечной мужественности. Эренбургу [Электронный ресурс.] – режим доступа: https://www.e-reading.club/chapter.php/96273/3/Cvetaeva_-_Stat%27i%2C_esse.html (дата обращения: 6.05.2018).
56. Цветаева, М. Стихотворения. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. [Текст] / М. Цветаева. Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. – М.: Эллис Лак, 1994. – 640 с.
57. Цветаева, М. Стихотворения. Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. [Текст] / М. Цветаева. Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. – М.: Эллис Лак, 1994. – 592 с.
58. Цветаева, М. Стихотворения и поэмы. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. Стихотворения 1908 – 1916 [Текст] / М. Цветаева. Стихотворения и поэмы. – М.: N. – Y., 1980. – 324 с.

59. Цветаева, М. Стихотворения и поэмы [Текст] / М. Цветаева. – М.: Эксмо, 2008. – 384 с.
60. Цветаева, М. Стихотворения и поэмы [Текст] / М.И. Цветаева. – М.: РИПОЛ классик, 2007. – 640 с.
61. Цветаева, М. // Слова. Серебряный век. Б. Пастернаку [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://slova.org.ru/cvetaeva/rasstoianieversty/> (дата обращения: 28.04.2018).
62. Цветаева, М. // Переулки. [Электронный ресурс.] – режим доступа: Поэма (1922) <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=53517> (дата обращения: 7.05.2018).
63. Цветаева, М. // Поэма конца (1924) [Электронный ресурс.] – режим доступа: <http://lib.ru/POEZIQ/CWETAEWA/poemakonca.txt> (дата обращения: 5.05.2018).
64. Цветаева, М. Цветник [Текст] / М. Цветаева. – М.: Фолио, 2013. – 336 с.
65. Чернец, Д. В. // А.А. Фет. Лирический герой. Стихи о поэзии [Электронный ресурс.] – режим доступа: https://a4format.ru/pdf_files_bio/4b1d53d8.pdf (дата обращения: 26.04.18).
66. Шевеленко, И. Д. Литературный путь Цветаевой: идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи [Текст] / И. Д. Шевеленко. Изд. 2-е., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 448 с.
67. Щербак, Н. Любовь поэтов Серебряного века [Текст] / Н. Щербак. – М.: АСТ, 2012. – 250 с.
68. Эренбург, И. Поэзия Марины Цветаевой [Текст] / И. Эренбург. – М.: Литературная Москва, 1956. № 2. – 709 – 714 с.
69. Nasty, O. Tsvetaeva's Orphic Journey in the Worlds of the Word [Текст] / O. Nasty. – М.: Northwestern University Press, 1996. – 267 с.

70. Kroth, A. Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's
Dichotomus Poetic Vision [Текст] / A. Kroth. - M.: Slavic Review. C. 563
- 582.