

рактистик образа дома в эмигрантском творчестве М. Цветаевой. Скорее мы попытались наметить основные перемены в восприятии «своего» через один из самых характерных символов.

Переменный угол восприятия мира — с позиции «чужого» — начинает «производить» другие образы «своего». Они строятся в активном отношении к интертекстуальному контексту времени. Раздвоенность родного как раздвоенность «своего» порождает колебания в человеке, в его понимании добра и зла, границы которых размыты. Лирическая героиня напряженно ищет их очертания. Национальный апокалипсис превращается в духовную трагедию «я». Мотив потерянной гармонии мира все прочнее входит в поэтический мир М. Цветаевой. Остановившееся время оформляет духовную сферу собственными законами. Через переменные характеристики образа дома воплощается идея ценностей родного и тяжести их потери. «Свое» закрывается во внутреннем пространстве «я». Лишь духовность человека становится настоящим обиталищем Родины.

Р. С. Переславцева

**ЕЩЕ РАЗ К ВОПРОСУ
О ЛИРИЧЕСКОМ ГЕРОЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ**

Категория трагического в литературе первой четверти XX в. играет определяющую роль. «Железный» век «катастроф и сдвигов» требовал адекватного воплощения в культуре. Первая мировая война, революции, гражданская война, «беженская мостовая» эмиграции, первые профашистские организации на Западе и тоталитаризм в Советской России — все эти явления наглядно продемонстрировали деструктивное начало мира по отношению к человеку. Именно поэтому категория трагического не могла быть не востребованна культурной средой данного времени.

Более того, неомифологические и неоромантические тенденции эпохи рубежа XIX—XX вв. оказали заметное влияние на формирование «трагического» мироощущения. В сознании творца «серебряного века», заставлявшего его строить свою биографию по законам литературного произведения, творчество необходимо превращалось в «жизнетворчество», восходившее к мифу о демиурге, спасающем мир от хаоса путем его нового выстра-

ивания, при этом устойчивость этого нового мира могла быть подтверждена только ценой жизни его создателя. Но если миф по природе своей не трагичен, то жизнетворчество, подразумевающее драматизацию и бытия, и собственной биографии, оказывалось трагичным. Категория трагичного становится предметом размышлений философов, писателей, художников. М. И. Цветаева — из их числа.

Стремление М. Цветаевой, рано осознавшей себя поэтом, человеком не от мира сего, победить «природу», данность и выстроить свою жизнь по поэтическим канонам, по «программе», явилось откликом на жизнетворческие искания эпохи. В данной ситуации трагическое становится не просто эстетической доминантой ее творчества, но *нормой* жизни.

Интересно в этой связи следующее: лирический герой М. Цветаевой оказывается, как это ни парадоксально звучит, богаче и в некотором смысле «счастливее» своего создателя.

Исследователи не раз писали, что центральный конфликт поэтического мира М. Цветаевой — поединок между «жизнью, как она есть», и «жизнью, как она должна быть», или между бытом и Бытием — нашел отражение в реальных фактах биографии поэта. В частности, о предопределяющем значении творческого начала в реальной биографии поэта говорит в своей работе «Быт и Бытие Марины Цветаевой» В. Швейцер¹.

Однако если проанализировать взаимоотношения лирического героя Цветаевой с основным его противником «жизнью, как она есть» (под разными именами, масками, личинами и проч.), то их конфликт протекает в двух вариантах — в виде высокой трагедии и трагикомедии, при этом лирический герой может выступать как в роли трагического героя, так и трикстера. Причем именно в последнем случае переиграть «жизнь, как она есть» ему удастся не столько с помощью самопожертвования, сколько с помощью разного рода уловок, приводящих к расподоблению не героя, но действительности, либо у действительности отвоевываются локусы, где лирический герой «царит» над бытом.

Интересен и еще один аспект — во втором случае зачастую, но не всегда, действие происходит во время праздника (наиболее распространенная ситуация — карнавал, с разного рода переодеваниями), и деятельность героя можно охарактеризовать как игру с реальностью, в которой один из противников гибнет не потому, что он слабее, хуже другого, а потому что «заигрывается», т.е. в определенный момент выпадает из времени и пространства игры в силу чрезмерности какого-либо свойства (интен-

сивности, агрессивности, бестелесности либо чрезмерной вещественности, как в поэме «Лестница»), но гибель на самом деле знаменует, превращение одного из противников в своего антипода, а антипода — в своего соперника, что позволяет моделировать игры до бесконечности.

Самое главное, что именно вторая ипостась лирического героя способствует установлению краткого мига гармоничных взаимоотношений между антиподами, тогда как длительность их — путь к стагнации и разрушению.

Рассмотрим данные ипостаси лирического героя непосредственно на примерах.

I. В первом случае наличная действительность предстает до крайности обесцененной, ей противопоставлен художник, обладающий возможностью создать свой собственный мир с помощью словотворчества. Однако словотворчество предполагает отказ от себя в наличной действительности и от своей данной жизни, в итоге лирический герой вычеркивает себя из «общепотребительного» мира, уходит, умирает, развоплощается, дабы обрести свое подлинное «я». Ситуация трагического, изначально являющаяся противоестественной, оказывается в творчестве М. Цветаевой естественной и необходимой, подтверждающей способность лирического героя реализовывать себя в соответствии с заданной программой через «гибель» и «самоуничтожение». В этой связи, например, особенный смысл обретает описание картины Наумова «Дуэль Пушкина с Дантесом» в эссе М. Цветаевой «Мой Пушкин»: *«Снег, черные прутья деревец, двое черных людей проводят третьего, под мышки, к саням [курсив мой. — Р. П.; смертельная, погребальная символика, особо подчеркнутая словом «сани», есть одновременно символика вещественного мира, причем сниженная за счет просторечия «под мышки»], а еще один, другой, спиной отходит. Уводимый — Пушкин [курсив мой. — Р. П.; слово «уводимый» намекает на традиционные в поэтическом мире взаимоотношения творчества — ведущего и поэта — ведомого, из этой же серии цветаевская трактовка взаимоотношений Вожатого и Петруши Гринева в «Капитанской дочке», маленькой Марины и Черта (эссе «Черт»), Марины и Кирилловен (эссе «Хлыстовки»)], отходящий — Дантес [попутно отметим, что слово «отходящий» имеет в русском языке несколько значений, в том числе так говорят о потенциальном покойнике: «отходит», таким образом, реальный мир у М. Цветаевой трактуется как мир мертвых вещей, предметов и мертвых существ]. Дантес вызвал Пушкина на дуэль,*

т.е. заманил его на снег, и там, между черных безлиственных деревьев, убил (иначе говоря, живое гибнет, вступая во взаимоотношения с неживым. — *Р. П.*). ...Потом я узнала, что *Пушкин — поэт, а Дантес — француз...* [характеристика первого персонажа как человека творчества, вне рамок национальности и проч., и, напротив, сокращение второго персонажа до рамок только национальности есть одновременно и качественное определение Бытия и его возможностей, быта и его данности. — *Р. П.*]. О Гончаровой не упоминалось вовсе, и я о ней узнала только взрослой. Жизнь спустя горячо приветствую такое умолчание матери. Мещанская трагедия обретала величие мифа» [определение мещанская характеризует любые взаимоотношения в быту и тем самым обесценивает «любовь» как причину дуэли, иначе говоря, дуэль совершается потому, что жизнь убивает творчество, и тем самым все другие причины поэтом в расчет не принимаются. — *Р. П.*]².

Трагический процесс качественного изменения лирического героя, его становления через самоуничтожение в «общеупотребительной» действительности приобщает его к истинному бытию и сообщает подлинное/творческое содержание его жизни.

Таким образом, полнота трагического в поэтическом мире М. Цветаевой воплощает полноту бытия. В качестве наиболее наглядного примера реализации этого метасюжетного хода, поединка «природы» и «программы» интересно рассмотреть цветаевский перевод с французского романа Анны де Ноай «Новое упование», опубликованный в 1916 г. в «Северных записках» (№ 9—12).

Сюжетный стержень романа составляют взаимоотношения главной героини Сабины с мужем, его друзьями, а также с мачехой.

Молодая женщина, вышедшая замуж за нелюбимого, ищет в этом мире близкую душу. Подлинную любовь в ней пробуждает деловой человек Филипп, обремененный браком и ребенком. Любовь героев взаимна. Однако в момент, когда Филипп на время уезжает к своей семье, героиня, не дождавшись его возвращения, кончает жизнь самоубийством, без видимых на то причин.

По моему мнению, этот незамысловатый сюжет нашел отражение не столько в собственном творчестве М. Цветаевой, сколько в виде разного рода аллюзий и прямого цитирования слов Сабины в письмах к друзьям и возлюбленным: «вся душа в синяках» (V, 572); «божественная буря» (V, 569); «Она писала

Филиппу: «Я не вас люблю, я люблю любить, как я вас люблю. Я ничего не жду от вас в жизни, милый. Я жду от вас только моей любви к вам» (V, 638) (ср., например, в «Повести о Сонечке» (1937) (!): «Ах, Марина! Как я люблю — любить! Как я безумно люблю — сама любить! (II, 150)). Кроме того, образы Анны де Ноай нашли отражение, по замечанию критиков, в одном из программных стихотворений поэта «Тебе — через сто лет» (1919). В 1927 г. М. Цветаева обращается к Анне де Ноай с письмом, а в записной книжке поэта, в записи, датированной 1940 г., встречается цитата из стихотворения Анны де Ноай «Et ma cendre sera plus chaude que leur vie» («И мой пепел будет горячее их жизни») (IV, 612).

Интересно проследить за истоками трагического в произведении французской писательницы. К моменту встречи с Филиппом Сабина пережила «сильные страсти детства» (ср., собственно цветаевское мироощущение, отразившееся в ее первых поэтических сборниках³; к тому же героине «было семь лет, когда умерла ее мать» (V, 330) — вспомним раннее сиротство Цветаевой), «спешный брак» (М. Цветаева вышла замуж в 18 лет, а к моменту опубликования данного перевода имела ребенка и пережила бурный гомоэротический роман с поэтессой С. Парнок), «страдания неудавшегося материнства» и ряд платонических увлечений: «Она стала идолопоклонницей страсти, замечая из всего, что узнала, лишь обжигающие места истории (ср. культ Наполеона у ранней М. Цветаевой), мгновения страсти на человеческих лицах (V, 531). Героине присуща та же *интенсивность* переживаний, доведенных до *предела*, что и лирическому герою «Юношеских стихов» Цветаевой. Знаками Сабинины в романе являются «музыка»: она ее «пила глотками, утоляя душу» (V, 555) (ср. эссе М. Цветаевой «Мать и музыка»), «раковина» (знак «надушенной, *влюбленной* (курсив мой. — Р. П.) и божественной эпохи (V, 548) (ср. в «Повести о Сонечке» героиня, олицетворяющая собой Любовь, Афродиту Пандемос и одновременно Психею, есть дитя «океана» (раковина?), черты ее лица, завитки волос напоминают раковину, кроме того, ее невостреманность временем как актрисы и как женщины автор объясняет ее принадлежностью к «розовому» XVIII в.; в этом же веке происходит действие ряда драматических произведений М. Цветаевой «Феникс», «Фортуна», «Приключение» и других и ряда ее стихотворений 1916—1920-х гг.), литература (так, лестница, ведущая к Жерому, представляется Сабине похожей на «лестницу в «Сафо» и ту, по которой госпожа Бовари [также покончившая жизнь

самоубийством. — *Р. П.*] в Руане оправлялась к молодому клерку). Таким образом, жизнь Сабина оказывается как бы параллельно текущей по отношению к жизни действительной; героиня сознательно не вступает в контакты с реальностью: «Не чувствуя себя несчастной и не желая ничего иного, она все же смотрела на свою однообразную и узкую жизнь, как на мгновение сознания среди сна, как на светлое продолжение ночи (курсив мой. — *Р.П.*)» (ср. подчеркнутое нежелание М. Цветаевой читать газеты, следить за социально-политическими событиями современности и пр.), при этом осознавая «себя... созданной для других земель, товариществ по храбрости и мятежу... безумцем, пронзающим историю копьем и всю земную тень — одним-единственным желанием» (V, 555) Ср. у М. Цветаевой:

Безумье — и благоразумье,
Позор и честь,
Все, что наводит на раздумье,
Все *слишком* есть — Во мне. — Все каторжные
страсти
Свились в одну!

(I, 233) (курсив мой. — *Р. П.*)

Так же, как и лирический герой М. Цветаевой, Сабина у Анны де Ноай, предъявляющая чрезмерные требования к жизни, догадывается, что *счастья* (= свершения всех желаний) в повседневной жизни, как правило, не случается. Отношения с Филиппом — подтверждение тому: в назначенное время он не приезжает из-за объективных обстоятельств, которых героиня попросту не признает (вспомним о ее невключенности в реальную жизнь), так как, «думая о любви, она не представляла себе простых радостей молодого союза, согласия семьи, долгих дозволенных уединений» (V, 553). Поэтому-то чувственность в чистом виде, идущая вразрез с общепринятыми нормами, тождественна для Сабина героизму. Цветаевский лирический герой также стремится отыскать в жизни людей неординарных, находящихся в *исключительных* состояниях, совершающих *исключительные* поступки — «поэтов», «любовников», «полководцев». Творчество, страсть, героизм оказываются равноценными («Я знаю правду!.....»), явлениями одного ряда. В книге «Версты I» (1916) лирический герой Цветаевой, по верному наблюдению В. А. Швейцер, «ощущает себя свободным от условностей и обязательств прежней жизни, переступает границы общепринятого: веры, семьи, привычного быта» (I, 134). Филипп, следующий житейским правилам, не то чтобы предаст героиню, но служит определяющим предлогом в ее выборе в пользу небытия: «Вот

она уже не любит ни жизни, ни смерти, так как открыла небытие» (V, 720). Смерть героини в этом ключе представляется поступком сильного человека, вспомним фразу Анны де Ноай, процитированную героиней в записях последних лет.

На самом же деле, все перечисленные персонажи, за некоторым исключением поэта, есть темпоральные или временные персонажи, свой порыв они переживают не постоянно, но в определенный отрезок времени, например, полководцы во время сражения, любовники в момент свидания и проч. Что касается поэта, то он, если следовать пушкинской традиции, творит только в тот момент, когда этого «требуется» Аполлон.

Героиня Анны де Ноай в трактовке М. Цветаевой умирает потому, что принимает временное за вечное и не желает мириться с иным положением вещей.

Конфликт в романе французской писательницы — конфликт романтический, потенциально всегда являющийся трагическим. Подлинно трагическим в романтизме оказывается «maximum страдания», раскрывающий то начало, «в котором нет страдания», ибо победу над «объективной необходимостью», трагическая личность одерживает «через свой *душевный строй*»⁴. Будучи «из тех *ненасытных* натур, у которых *мало времени* и которые все его целиком хотят употребить на счастье» (V, 590) (курсив мой. — Р. П.), Сабина не идет на компромисс с действительностью, предпочитая смерть. Страсть оказывается необходимо связана с утратой.

Столь подробно я останавливаюсь на цветаевском переводе потому, что сюжет романа не только значим для ее творчества, но является *жизнеопределяющим* для поэта. Установка лирического героя на «создание ситуации полной безысходности в жизни»⁵, в «неистинном мире» (С. Ельницкая) так же имеет одним из истоков этот перевод. В этой связи интересно привести замечание С. Ельницкой: «ЛГ (лирический герой. — Р. П.) Цветаевой живет как бы под током высокого лирического напряжения... Сильнейшая жажда жить — здесь, сейчас, в жизни интенсивно и даже лихорадочно переживая каждое мгновение, к тому же, подстегивается сознанием краткости жизни и неизбежности ненавистой смерти... Как проявление остроты ощущения жизни, силы ЛГ, контроля над жизнью, как мощное разряжение всех жил и сил предстает в ПМЦ (поэтическом мире Цветаевой. — Р. П.) и самонасильственная смерть, это крайнее утверждение интенсивности и героичности бытия»⁶. Таким образом, интенсивность, доведенная до предела, и последующее изменение

качества реальности оказываются кульминационным звеном цветаевского трагического сюжета. Все эти черты сближают данную ипостась лирического героя М. Цветаевой с мифологической фигурой культурного героя, который способен качественно преобразить действительность, обладает сверхчеловеческими способностями, не являясь бессмертным и не изменяясь внутренне, эволюционируя только к творцу всего сущего.

II. Трагикомическую ипостась лирического героя М. Цветаевой в «архетипическом плане можно соотнести с фигурой трикстера, представленного зачастую в мифологиях как сниженный вариант культурного героя, в качестве его двойника (брата-близнеца)-неудачника и проч.

Если в первой своей ипостаси лирический герой, реализуя свою «программу», по сути, не затрагивает «жизнь, как она есть», созидая свой мир, т.е. он попросту покидает «дольный» мир, то его *нарочито вызывающее поведение*, опровергающее все *условности*, приводит к изменению привычного сюжета — борьба, игра, соревнование с «дольным» миром в последнем случае направлены на подрыв миропологающих основ, стабильности, благополучия. В частности, стихи поэта сравниваются с «маленькими чертями», ворвавшимися «В святилище, где сон и фимиам» (I, 178), лирическая героиня действует вразрез с принятыми нормами и правилами поведения, тем самым нарушая запреты «жизни, как она есть»: «Я слишком сама любила/Смеяться, когда нельзя» (I, 179), Пасха кажется ей обыденнейшим днем, тогда как чтение «Сказок Соловьева» предстает настоящим праздником («Пасха в апреле», «Сказки Соловьева»). Нарушение запретов маленькой Мариной в эссе «Черт» приводит ее во власть демонических существ, «отравляющих» героиню творчеством, превращающих ее в поэта. Интересно и то, что лирический герой под действием «дьявольского наваждения» впоследствии дублирует внешне и поведенчески своих inferнальных «усыновителей»: «тело у моего черта было идеально-спортивное», сидел «как фараон в Лувре» (V, 32) (ср. описание А. С. Эфрон внешности и фигуры М. Цветаевой⁷), «Ай, Марина-Малина, чего ж ты такая зеленая? Рано встала, голубка? Не просыпалась красавица, — Кирилловны — окружая, — оплетая, увлекая, передавая из рук в руки, точно вовлекая меня в какой-то хоровод, все сразу и завладевая мной, словно каким-то своим общим хлыстовским сокровищем» (V, 97), подобное же поведение по отношению к окружающим демонстрирует, например, колдунья-Маринка в поэме «Переулочки», завлекая молодца и превращая его в тура.

Трикстерское начало лирического героя выполняет несколько важных функций в системе взаимосвязей, взаимоотношений в поэтическом мире М. Цветаевой. Цель перечисленных действий: обмануть противника с помощью следующих маневров: 1) прикинуться не тем, кто есть; 2) достигнуть желаемого — влюбить в себя противника; 3) прикинуться подобием противника, чтобы поразить его же оружием, чтобы скрыть свою иноприродность данным пространству и времени, проникнуть на «чужую» территорию и разрушить ее или же подвергнуть ее трансформации. Шуточное стихотворение М. Цветаевой 20-х гг.:

Решено — играем оба,
И притом: играем разно:
Ты по чести, я плутуя
Но при всей игре нечистой
Насмерть заиграюсь — я.
(2-1, 500)

служит своего рода эпиграфом и выражает сущность взаимоотношений лирического героя (при наличии в нем трикстерских черт) и «жизни, как она есть».

В отличие от культурного героя, который всегда возвращается в свой сакральный центр, трикстер не возвращается никогда (!), «попытка найти в этом пространстве (в пространстве трикстера. — Р. П.) центр безуспешна, что осознает и сам трикстер. Так же безуспешна попытка придать этому пространству хотя бы некую видимость объема. Трикстер то уходит глубоко под воду, то оказывается на верхушке дерева. Но закрепиться и удержаться ему не удастся, расставание с высотой всегда комично, если не сказать абсурдно [вспомним цветаевское «На земле стою, лишь одной ногой...», кстати, критики, отмечая привычно *неудобные* позы лирического героя, связывают это с его невозможностью закрепиться в «жизни, как она есть», не замечая шутовского подтекста. — Р. П.]... *Так же абсурдна для Трикстера мысль о возможном существовании замысла — смысла в обыденном профанном бытии, что делает его человеком с действительно умственной независимостью. Смысл может лежать только вне профанного* (курсив мой.— Р. П.), точки схождения профанного и сакрального нет. «Под миром, где обитает Творец Земли, есть другой мир и за него отвечает Трикстер»⁸.

Неудивительно, что ориентированные на мифы трагедии М. Цветаевой оказываются глубоко современными в том смысле, что кризисность мира в них не преодолевается смертью героя, и нарушенный порядок не восстанавливается. Эта современность

звучания и обеспечивается именно за счет трикстерских черт лирического героя.

Типично трикстерские трюки лирического героя М. Цветаевой проявляются в следующем:

1. «Пол плыл...». Мотив сокрытия пола персонажа лейтмотивом проходит через все творчество поэта, начиная с первых сборников. Наиболее распространенные сюжетные ходы в этом случае:

а) невозможность определить пол персонажа:

Все нас манит, но спросят нас: «Кто ты?»
Мы согнать не сумеем дремоты
И сказать не сумеем, кто мы»

(2-1, 100);

б) мальчика принимают за девочку и наоборот:

Мальчиком, бегущим резво,
Я предстала Вам

(2-1, 180);

Как Вы меня дразнили мальчиком,
Как я вам нравилась такой

(2-1, 221);

И не знаешь — так он юн —
Кисти шпаги или струн
Просят пальцы

(1, 185);

«Ни кровинки в тебе здоровой —
Ты похожа на циркового»

(1, 485);

в) лирический герой сознательно скрывает свой пол с помощью: прически — часто у него короткая стрижка «под мальчика», «под пажа» и т.д.; поведения:

Ваш маленький Кай замерз,
О Снежная королева

(1, 219);

Есть в стане моем офицерская прямоть

(1, 280);

в воспоминаниях современников о М. Цветаевой не раз мелькают высказывания о том, что поэт демонстрировала в жизни, особенно в любовных взаимоотношениях, ролевое поведение мужчины; одежды (полотно в цикле «Магдалина», плащ в ряде

стихотворений, в драматических произведениях, в одноименном цикле):

А на мосту, как черт, черный взметнулся плащ
— Женщина или черт? — Доминиканца ряса!
Оперный плащ певца? — Вдовый смиренный плат,
Резвой интриги щит? — Или заклад последний?
(I, 387);

освобождение от половых признаков с помощью превращений («Поэма Воздуха», либо, напротив, возможность представляться как мужчиной, так и женщиной — Анри-Генриэтта в пьесе «Фортуна»). Интересно, что данные тенденции брали свои истоки из философии «серебряного века», чуть ли не под лупой рассматривающего как привычные взаимоотношения между женщиной и мужчиной, так и гомозротические взаимоотношения, но у Цветаевой они получили более широкое толкование. Вопрос привязанности к определенному полу в творчестве М. Цветаевой ведет неизбежно к ограниченности творческой личности, вырывающейся из родовых, природных и социальных пут. Подобные «игры» с половой принадлежностью служат обесцениванию данной детерминации.

2. Сокрытие происхождения — лирический герой отказывается от данной биографии, создавая «заданную», например усыновляется Чертом, inferнальными Кирилловнами (эссе «Черт», «Хлыстовки»), его неземнородность неизвестна профанному миру, возникает сюжет, когда нищий на самом деле оказывается принцем, его родовая принадлежность проявляется «горбоносостью», непокорной прической, осанкой и проч., однако в «жизни, как она есть» эти «знаки» обитателями всерьез не принимаются (ср., например, трактовку Крысолова в одноименной поэме гаммельнскими обывателями).

3. Сокрытие сущности за видимостью, внутреннего за внешним, сильный прикидывается слабым и наоборот, все эти элементы маскарада подчеркивают амбивалентность лирического героя, являющегося изначально существом, сотканным из противоречий:

Не помилуешь, монашки, — ложь!
Захочу — хватъ нож!
Захочу — и гроб в щепки!
Да нет — не хочу —
Молчу

(I, 346—347),

или, например, Сонечка в «Повести о Сонечке» явлена длинными волосами и огромными глазами, а также бесконечным рядом аллюзий и реминисценций, не позволяющих ей дать точного и четкого определения; она как бы постоянно двоится: сам эпиграф к повести в переводе с французского звучит следующим образом: «Elle était pale — et pourtant rose, petite — avec de grandes cheveux» («она была бледная и все-таки розовая, малютка с огромными волосами») (IV, 219), «рот — от природы — презрительный, углами вниз, и глаза — обратные этому рту, от природы смеющиеся, то есть углами вверх» (IV, 290), оксюморонность состояний героини: когда она плакала, она смеялась, так как соединяет одновременно в себе огненную и акватическую стихии, и проч.; все это приводит к невозможности детерминировать героиню и тем самым подчеркивает неограниченную и неуловимую энергетику ее духовной субстанции. В то же время повышенная «текстильность», вещественность, «матерчатость» другого героя повести, Юрия Завадского, способствует тому, что все видят в нем наличие души, тогда как последняя заменена внешней красотой. Все перечисленные приемы сообщают лирическому герою М. Цветаевой необходимые черты трикстера: «трикстер подвижен, неуловим, а потому неопределим. Его можно наделить атрибутами, часто противоречащими друг другу и всегда недостаточными. Завернутый в атрибутивный кокон, он прячет от нас свое лицо и мы не можем ухватить его сущность. Имя его табуировано»^{7а}.

4. Эффект оптического обмана — в «жизни, как она есть» лирический герой не «видит» своих собратьев по силе, по духу, по страстям, так как в реальности соединение «равносущностных» героев ведет к разрушению последних и жизни, в которой «ничего нельзя», иначе говоря трагикомическая ситуация теряет свои комические черты и обретает величие трагедии (поэтому в «Повести о Сонечке» Марина не узнает Володю — «не разглядела»).

5. Ненормативное, асоциальное поведение лирического героя, мотив шутовства:

И пусть тебя не смущает
Мой голос из-под земли
(I, 177)

(обычно лирический герой «смеется, когда *нельзя* (курсив мой. — Р. П.), напрямую оказываются связанными с преступлением (наиболее яркими примерами может служить лирическая сатира

«Крысолов», «Повесть о Сонечке» и др.). Так, страсть (в частности, в драмах «Ариадна» и «Федра», в ряде стихотворений) становится предлогом для моделирования трагической ситуации, оборотной стороной страсти является смерть, в том числе и разрушение благополучия «жизни, как она есть»; например, в «Поэме Конца» героиня представляет любовь как «шрам», «лук: разлука», «дары в костер», «пропасть» (III, 35), «Смерть — и никаких устройств!» (III, 36).

6. Абсурдизация реальных действий и проговоренной речи, ведущие в конечном счете к прояснению скрытого смысла происходящего: кружение («Хлыстовки»), говорение («Переулочки»), затанцовывание и проч. Например, жизнь и смерть в «Новогоднем» оказываются взаимозаменяемыми понятиями, благодаря нанизыванию — подбору-уточнению рифм (смерть «давно беру в кавычки» (III, 132)):

Нет ни жизни, нет ни смерти — третье,/Новое
(2-III, 134);

Ибо правильно толкуя слово
Рифма — что — как не — целый ряд новых
Рифм — Смерть?
Некуда: язык изучен.
Целый ряд значений и созвучий новых
(III, 134)

и небытие в итоге лишается элемента ужаса и безнадежности и представляется закономерным продолжением речевого потока, т.е. словотворчества.

Таким образом, трикстерские черты расширяют диапазон и возможности лирического героя. Немудрено, что в произведениях М. Цветаевой, где герой прибегает к трикстерским уловкам, время и пространство зачастую имеют оттенок праздничных или игровых, что само по себе сообщает незаурядность, необычность обыденным сюжетам. Поэтому трагические элементы в этих сюжетах вытесняются элементами комедийными или замещаются гротеском, который ставит под сомнение всю серьезность и зачастую опасность происходящего: в известном цикле «Жизни» лирический герой борется с последней именно способами трикстера:

«Не возьмешь моего румянца —

Сильного — как разливы рек!» (прикидывается сильнее, чем есть. — *Р. П.*).

Ты охотник, но я не дамся (мотив пряток, трюкачества — *Р. П.*).

Ты погоня, но я есть бег (лирический герой скрывает свою сущность и демонстрирует одноприродность с противником. — *Р. П.*).

Не возьмешь мою душу живу,

Жизнь, ты часто рифмуешься с: лживо (лирический герой «заговаривает» противника, представляя его таким образом нечестным=слабым. — *Р. П.*)...

Жизнь, ты явно рифмуешься с жиром (лирический герой представляет противника в противовес себе тяжелым и неподвижным. — *Р. П.*)...

Жизнь: держи его! Жизнь: нажим (противник представляется в виде ловушки. — *Р. П.*),

Жизнь: ножи, на которых пляшет любящая» (в то же время наличие противника оказывается необходимым, хотя и болезненным и даже смертельным атрибутом существования и реализации лирического героя, ср. прекличку данного сюжета с сюжетом андерсеновской «Русалочки» (подобная тематика дана и в «Повести о Сонечке». — *Р. П.*), (II, 251—252). Таким образом, противник оказывается жизненно необходим для самоутверждения лирического героя, для установления равновесия в универсуме. Не случайно при наличии данной ипостаси лирического героя в метатексте М. Цветаевой трагическое выбытие из небытия превращается в бесконечный ряд метаморфоз. Это наиболее наглядно явлено в «Поэме Воздуха». Выбытие лирического героя «из живых», знаменуемое одновременным разрушением «жизни, как она есть», позволяет снять напряжение неразрешимого трагического конфликта и перевести сюжет о столкновении Быта и Бытия в сюжет путешествия в поисках собственного «я», т.е. непосредственно в творческий процесс, в попытки личного самоопределения в универсуме. Трагичность же бытия в этом случае представлена как временность установления равновесия, мига своеобразной гармонии, ее необратимое разрушение для проявления в уже новом варианте, правда, зачастую утратившем некоторые черты предыдущего воплощения, т.е. повторения в чистом виде, символического «возвращения» в творчестве М. Цветаевой не бывает.

¹ См.: *Швейцер В. А.* Быт и Бытие Марины Цветаевой. М., 1992.

² *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994—1995. Т. III. С. 57. Далее при ссылке на это издание том и страница указываются в тексте в скобках.

³ *Переславцева Р. С.* «Для чего я выросла большая?»: Раннее творчество М. Цветаевой // Русская литература XX века. Воронеж, 1999.

⁴ Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. С. 169.

⁵ Корман Б. О. Избр. труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 140.

⁶ Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой: Конфликт лирического героя и действительности // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1990. S.-Bd 30.

⁷ См.: Эфрон А. С. О Марине Цветаевой. Воспоминания дочери. М., 1989. ^{7а} С. 1.

⁸ Струкова Т. А. Метаморфозы трикстера в лабиринте обыденности // rchgi.spb.ru/Pr/bchm99/strukova.htm.

О. К. Крамарь

ЭПИГРАФ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Справедливо оценивая первую книгу восемнадцатилетней Марины Цветаевой как важнейший этап ее литературного самоопределения, исследователи обходят стороной, пожалуй, одну из наиболее явных примет становления творческой индивидуальности юной поэтессы: своеобразие ее эпиграфов.

Эпиграф — это, безусловно, узкая область поэтики художественного текста, однако иногда деталь, частность способны дать более яркое представление о формирующейся литературной ментальности, нежели основополагающие текстовые категории.

В композиционную структуру сборника «Вечерний Альбом» включено настолько большое количество эпиграфов, что это позволяет говорить об определенных закономерностях в использовании указанного структурного элемента и о его высокой функциональной значимости. Это тем более интересно, что Цветаева поэт не эпиграфический в том смысле, какими были Брюсов, Ахматова, Бальмонт, Северянин и многие другие ее великие современники.

Процесс обретения собственного поэтического голоса — неизбежный этап любой творческой биографии. И чаще всего это обретение сопровождается усвоением чужой поэтики, декларированными отсылками к поэту-предшественнику или современнику, непременно великому, непременно значительному. Одной из таких отсылок и становился эпиграф — своего рода визитная карточка, знак принадлежности к традиции.

Начинающие поэты, ориентируясь на своеобразие поэтичес-