

УДК 82-1/-9

DOI 10.23951/1609-624X-2017-11-161-169

## ПОЭТ «ПОД НЕБОМ И НАД ЗЕМЛЕЙ»: НЕБО КАК ПРОСТРАНСТВО МИФА В ПОЭЗИИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Ю. В. Пасько

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва

Статья посвящена понятию мифа о поэте в творчестве Марины Цветаевой с точки зрения организации пространства в стихотворном тексте, прежде всего пространства неба, так как именно оно играет существенную роль в создании мифа о поэте. В центре внимания находится образ поэта в стихотворных циклах-посвящениях А. Блоку, А. Ахматовой, В. Маяковскому и М. Волошину, его существование в пространстве и влияние организации пространства на семантику мифа о поэте. В ходе исследования автор обращается не только к заявленным циклам, но и к другим стихотворениям, письмам и эссе Марины Цветаевой, важным для воссоздания необходимого контекста. Исследование приводит к выводу, что семантика мифа о поэте неразрывно связана с пространством неба или около неба. Основной принцип его создания обозначается как метонимический, когда проекция определенного образа на поэта задает координаты определенного пространства. Все образы, участвующие в его создании, можно разделить на несколько групп: орнитологическую (образы птиц), астрономическую (образы луны, солнца, звезд, космоса, планет), мифологическую (образы, связанные с конкретными мифологиями) и религиозную (образы, связанные с христианством). Соответственно можно говорить о разных «небесах», в которых находится поэт: пространство полета, небо астрономическое, небо мифологическое и небо религиозное. Семантика мифа о поэте и то пространство, в которое Цветаева его помещает, находятся в непрерывном взаимодействии, к тому же пространство того или иного цикла в значительной степени отражает особенности творчества поэта, которому он посвящен, и отношение Цветаевой к поэту.

**Ключевые слова:** миф, мифологизация, семантика мифа, стихотворный цикл, пространство, небо, метафора, символ.

Необходимо отметить, что тема мифа, мифологизма и мифотворчества в поэзии Цветаевой исследована с разных позиций и можно, по словам И. Латыповой, говорить «о мифопоэтическом подходе к творчеству М. Цветаевой как особом научном методе» [1, с. 6]. В настоящем исследовании рассматриваются особенности пространства и его роль при создании мифа о Поэте в стихах Цветаевой, уделяя внимание прежде всего образу неба, играющего существенную роль в формировании данного мифа. В разбираемых циклах пространство непосредственно связано с фигурой поэта-адресата, обращение к которому в творческом диалоге автора выполняет функцию конструирования пространства лирического текста [2, с. 165]. Таким образом, в центре внимания находится образ поэта в стихотворных циклах-посвящениях, его существование в пространстве и влияние организации пространства на семантику мифа о поэте. Говоря о семантике мифа, мы следуем терминологии Ролана Барта, утверждающего, что «миф – это слово» [3, с. 233], соответственно, его возможно представить как знак, сумму означающего и означаемого, что Барт обосновал, опираясь на теорию Ф. де Соссюра, и определил миф как вторичную семиологическую систему: то, что в первичной системе было знаком (итог ассоциации понятия и образа), во вторичной оказывается всего лишь означающим [3, с. 239].

	1. Означающее	2. Означаемое	
Язык	3. Знак I. ОЗНАЧАЮЩЕЕ		II. ОЗНАЧАЕМОЕ
МИФ	III. ЗНАК		

Обратимся к циклу «Ахматовой», написанному в июне 1916 г., и рассмотрим образ поэта, представленный в нем. В качестве предисловия приведем отрывок из автобиографической заметки «Нездешний вечер», в которой Цветаева вспоминает, как однажды читала стихи в свой приезд в Петербург: «Читаю весь свой стихотворный 1915 год – а все мало, а все – еще хотят. Ясно чувствую, что читаю от лица Москвы и что этим лицом в грязь – не ударяю, что возношу его на уровень лица – ахматовского. Ахматова! – Слово сказано. Всем своим существом чую напряженное – неизбежное – при каждой моей строке сравнение нас (а в ком и – сравнение): не только Ахматовой и меня, а петербургской поэзии и московской, Петербурга и Москвы. Но если некоторые ахматовские ревнители меня *против меня* слушают, то я-то читаю не против Ахматовой, а – к Ахматовой. Читаю, – как если бы в комнате была Ахматова, одна Ахматова. Читаю для отсутствующей Ахматовой. Мне мой успех нужен как прямой повод к Ахматовой. И если я в данную минуту хочу явить собой Москву – лучше нельзя, то не для того, чтобы Петер-

бург – победить, а для того, чтобы эту Москву – Петербургу – подарить, Ахматовой эту Москву в себе, в своей любви, подарить, перед Ахматовой – преклонить. Поклониться ей самой Поклонной Горой с самой непоклонной из голов на вершине.

Что я и сделала в июне 1916 года, простыми словами:

В певучем граде моем купола горят,  
И Спаса Светлого славит слепец бродячий,  
И я дарю тебе свой колокольный град  
– Ахматова! – и сердце свое в придачу.

Чтобы все сказать: последовавшими за моим петербургским приездом стихами о Москве я обязана Ахматовой, своей любви к ней, своему желанию подарить ей что-то вечнее любви, то подарить – что вечнее любви. Если бы я могла просто подарить ей – Кремль, я бы, наверное, этих стихов не написала. Так что соревнование, в каком-то смысле, у меня с Ахматовой – было, но не „сделать лучше нее“, а – лучше нельзя, и это лучше нельзя – положить к ногам. Соревнование? Рвение. Знаю, что Ахматова потом в 1916–17 г. с моими рукописными стихами к ней не расставалась и до того доносила их в сумочке, что одни складки и трещины остались. Этот рассказ Осипа Мандельштама – одна из самых больших радостей за жизнь» [4, т. 4, кн. 1, с. 303–310].

То, что Марина Цветаева выразила в прозе, нашло свое отражение и в стихах цикла, прежде всего преклонение перед талантом, обращение и стремление одного поэта к другому. В самом начале цикла говорится о необыкновенной власти поэта над душами людей, воплощенной в метафоресравнении «И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы», вызывающем ассоциацию со стрелами Зевса-громовержца или с библейскими стрелами любви из «Песни Песней» – на возможность такой интерпретации указывает М. Серова в работе «Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой» [5, с. 23]. Цветаева обыгрывает имя поэта, начинающееся с «Ах», огромного вздоха, «и вглубь он падает, которая безымянна». С самого начала видна «традиционная цветаевская «вертикаль» [6, с. 57], соединяющая верх и низ, определяющая возвышение поэта над остальными, над тысячным «ох!». Мотив возвышения поэта присутствует и в следующих частях цикла, реализуясь в сравнении с луной («Я тебя пою, что у нас – одна, / Как луна на небе!»), в метафоре ворона («на сердце вороном налетев, в облака вонзилась»), которая, безусловно, обыгрывает внешность Анны Ахматовой, прежде всего ее черные волосы, «лицо горбоносое и волосы как крылья». Е. Лаврова в монографии «Художественный мир М. Цветаевой: поэтика стихий» отмечает амбивалентность ворона как птицы: ворон считался птицей-вестником

Аполлона и Афины Паллады, одновременно он ассоциируется со смертью и войной, мудростью и долголетием [7, с. 86]. Двойственная природа ворона сохраняется и в проекции на образ Анны Ахматовой в рассматриваемом цикле. Постепенно создается образ поэта, близкого небу, который в дальнейшем дополнится родством с ангелом и орлом («От ангела и от орла / В ней было что-то»), часто возникающим в стихах Цветаевой, когда речь идет о поэте и поэзии.

Двойственность образа Анны Ахматовой, созданного Цветаевой, заметна на протяжении всего цикла: ей присущи тишь, кротость, но одновременно стремительность, опасность, даже некий демонизм, что видно в метафорах разъярительницы ветров, насылательницы метелей, лихорадок, стихов, войн. Эта двойственность присутствует и в цветовой палитре цикла, в которой противопоставляются белый цвет крыльев ангела и черный цвет ворона, черный цвет есть и в слове «чернокнижница», также относящегося к Анне Ахматовой. Обращает на себя внимание образ колесницы со львами в седьмом стихотворении цикла, вызывающий ассоциацию с Кибелой, древнегреческой богиней. Не случайно и наделение Ахматовой образом Хлыстовской Богородицы в следующем стихотворении, оно имеет особый смысл: «Согласно хлыстовскому обряду, Бог вселяется в поющего человека, его избранника; тот, на кого ниспадает Божья благодать, начинает говорить стихами» [5, с. 19]. Позже возникает тема поклонения «Златоустой Анне – всея Руси». Эпитет «Златоустая Анна» вызывает ассоциацию с Иоанном Златоустом, благодаря этому эпитету поэт становится в один ряд со святыми, что можно расценивать как сакрализацию фигуры поэта. Сакрализация осуществляется и благодаря молитве, напоминающей плач Ярославны [5, с. 16], когда лирическая героиня просит ветер, небосклон и Бога донести до Златоустой Анны ее голос, ее поклон и ее любовь. Градация, постепенное возвышение, вознесение молитвы показывают, как высоко вознесен поэт над землей, а стилизация стихотворения под молитву и народную песню вписывает имя Златоустой Анны в фольклор, ставит ее вне времени. Тема молитвы звучит и в других стихотворениях цикла: «Тебе одной ночами кладу поклоны, / И все твоими очами глядят иконы!». Мотив поклонения выражается не только в религиозных мотивах, в последнем стихотворении цикла есть отсылки и к «светскому» почитанию поэта: Ахматова и ее сын предстают царицей и царевичем, а сама лирическая героиня идет к ним на поклон в Петербург. В предпоследнем стихотворении фигура Поэта обретает черты титана, представшего перед лирической героиней. А мотив полета, с которым связывался раньше образ Ахматовой, соотно-

сится теперь с поэтической преемницей Поэта: «Ты солнце в выси мне застишь, / Все звезды в твоей горсти! / Ах, если бы – двери настежь! – / Как ветер к тебе войти!»

Подводя предварительные итоги, можно отметить, что Цветаева с помощью метафор, сравнений, метонимических переносов создает разнообразную палитру образов, характеризующих Поэта, которые не только прямо или косвенно, очерчивают пространственные координаты, но и указывают на принадлежность ключевой фигуры к пространству неба. Таким образом формируется миф о Поэте, который находится над землей, принадлежит к другому миру, горнему пространству. Образы, о которых шла речь ранее, можно условно разделить на несколько групп: орнитологическую (образы птиц), астрономическую (образы луны, солнца, звезд), мифологическую (образы, связанные с конкретными мифологическими сюжетами, имеющими отношение к богам, к Олимпу, к примеру, или символы, относящиеся к небу и обладающие насыщенной культурологической семантикой) и религиозную (образы, связанные с христианством). Согласно этим группам мы можем говорить о разных пространствах, разных небесах, в которых может находиться Поэт: пространство полета, небо астрономическое, небо мифологическое и небо религиозное. Все обозначенные пространства сходятся в одной точке, в образе поэта Ахматовой. Необходимо отметить, что частью мифологизации является и сакрализация фигуры поэта, она происходит не только через рассмотренные образы, обыгрывание имени, введение мотива поклонения, молитвы, но и через стилизацию, которая касается не только жанров, но также мотивики (например, образ четок) и художественных средств, которыми пользовалась Анна Ахматова [5, с. 17, 29]. Смысловый спектр образа «поэт Ахматова» широк, подвижен, в стихотворениях цикла конструируется вторичная семиологическая система, основными компонентами которой являются святость, близость Поэта небу / нахождение в небе, крылатость, стремительность, отчасти и демоническое начало.

Перейдем к циклу стихотворений «Стихи к Блоку», состоящему в общей сложности из 17 отдельных стихотворений. Первое из них датируется 15 апреля 1916 г., 9-е написано в 1920 г., чуть меньше половины, а точнее 8 последних стихотворений относятся к 1921 г. и написаны уже после смерти Блока [4, т. 1, кн. 1, с. 288–299]. Снова цикл начинается с обыгрывания имени поэта, с его метафоризации. Имя Блока Цветаева связывает с органами чувств, с возможностью прикоснуться к имени, услышать и почувствовать его, но одновременно ощутить его мимолетность, объединяющую обра-

зы первой части цикла: «птица в руке», «льдинка на языке», «Мячик, пойманный на лету, / Серебряный бубенец во рту», «поцелуй в снег», звук от камня, брошенного в пруд. Имя поэта осязаемо, слышимо, оно словно присутствует везде, во всем. Тема всеприсутствия поэта, его всеобъемлющего и постоянного бытия во всем важна для Марины Цветаевой, как и тема полета: обе эти темы, звуча в метафорах первого стихотворения цикла, становятся лейтмотивами всего посвящения, находя свое воплощение в определенных образах. Далее поэт-«певец» предстает «снежным лебедем», этот образ проведен через весь цикл. Позже появляются образы мертвого ангела, сломанных крыльев, последнего лебединого крика как олицетворения трагической судьбы поэта. Тревожные ноты слышны уже в стихах, датированных 1916 г., создается впечатление пророчества, предчувствия не только смерти поэта, но последних трудных лет его жизни. Птица как воплощение (ипостась) души поэта существует в цикле наравне с образами солнца и света, от поэта исходит сияние: «Шли от него лучи – / Жаркие струны по снегу! / Три восковых свечи – / Солнцу-то! Светоносному!»

Тема света дополняет мотив святости, близости к небу и Богу («ангел», «инок», «святое сердце»).

Семантика образа лебедя, одного из ключевых в цикле, многозначна и может быть прочитана в контексте мифологии и истории культуры. Известно, что лебедь символизирует красоту, совершенство, распространены ассоциации лебедя с верностью и одиночеством, к тому же он связан с солнцем и в древнегреческой мифологии был посвящен Афродите, Аполлону, Зевсу, Эрато и Клио, музам любовных песен и истории [8, с. 113]. В русской фольклорной традиции лебедь как символ обладает множеством положительных коннотаций, ассоциируясь с красотой, душевной чистотой и целомудрием. К образу лебедя часто обращались и французские предсимволисты, в частности Шарль Бодлер, что, безусловно, повлияло на семантику этого образа. Марина Цветаева соединяет в одном многозначном символе поэзию, ее божественное начало, ее солнечный свет, не забывая и о присущем ей трагизме. В процессе такой сложной семиотизации возникает многогранный образ поэта и поэзии, обладающий благодаря символам и различным культурным сюжетам многоуровневой семантикой, отсылающей читателя к мировой культуре. Таким образом, мы видим, что мифологизация, которая в данном случае равна сакрализации, происходит благодаря мифологемам, важным как для европейской, так и для русской культуры. В данном контексте важно и отношение лирической героини к поэту, она молится ему и считает себя должной славить его имя. Фигура поэта снова, как и в по-

священии Ахматовой, вписана в русскую фольклорную традицию, в древнюю историю: в ряду образов присутствуют князь, вождь дружин (вариация образа всадника, одного из самых важных в поэзии Цветаевой в целом), к ним можно отнести и образ лебедя, о котором уже шла речь. С помощью архаизации языка во многих стихотворениях цикла, а также жанровой стилизации под народную песню, один из любимых жанров Цветаевой [9, с. 103], автор воссоздает вокруг Поэта легендарный хронотоп Древней Руси. М. Серова, анализируя цикл «Стихи к Блоку», указывает, что Цветаева при написании посвящения отталкивается от блоковской поэтики, о чем свидетельствует система образов цикла, в частности, важные в творчестве А. Блока образы Нежного призрака, Рыцаря без укоризны, Светоносного солнца, Младенца [5, с. 35].

Необходимо отметить, что в стихах, посвященных Блоку, доминирующим приемом при создании мифа является сакрализация, в отличие от цикла «Ахматовой», функция которого в первом цикле была возвысить Поэта над повседневностью. В разбираемом цикле обожествление поэта, появление Поэта-Бога усиливается путем введения евангельских мотивов крестного пути (терновый венец), Воскресения, мессианства и молитвы «Свете тихий святых славы» [10, с. 28]. Интересно, что слова «Бог» и «Блок» почти зарифмованы друг с другом, Цветаева словно развивает эту рифму, переводя ее в различные образы. Именно евангельские мотивы связывают посвящение к Блоку с циклами стихотворений «Подруга» [4, т. 2, с. 70–73] и «Вифлеем» [там же, с. 74–75], продолжая его. Цикл «Вифлеем» представляет собой вариации на тему сюжета рождения Христа и поклонения ему волхвов, сама Цветаева напрямую связала его со стихами о Блоке, предварив его словами: «Два стихотворения, случайно не вошедшие в „Стихи к Блоку“ и „Сыну Блока, – Саше“». Лирическая героиня и себя вписывает в этот сюжет, помещая себя в одно пространство с младенцем и его матерью, как пастух, придя к нему на поклон. Здесь очевиден образный параллелизм с героиней одного из стихотворений ахматовского цикла, пришедшей на поклон к царице и царевичу.

Мотив евангельского поклонения новорожденному младенцу является центральным и в цикле «Подруга»:

Не суетность меня, не зависть  
В дом привела, – не воспрети!  
Я дитячко твое восславить  
Пришла, как древле – пастухи.

Не тою же ль звездой ведома?  
– О серебро-сусаль-слюда! –

Как вкопанная – глянь – над домом,  
Как вкопанная – глянь – звезда!

Лейтмотивом второго стихотворения цикла является благословение, обращенное к матери младенца, постепенно превращающееся в молитву («Радуйся, Дева!»). Примечательно, что лирическая героиня называет младенца птенцом – снова образ птицы, как в блоковском цикле – а заканчивается стихотворение «Благословенна ты в снегах!»: снег является одним из лейтмотивов посвящения Блоку.

Говоря об организации пространства, можно снова заметить, что Цветаева помещает поэта «над землей», к тому же в «Стихах к Блоку» появляется сюжет воскрешения. Пространство Блока, однако, отличается от пространства Ахматовой: оно прежде всего сакральное, религиозное. Благодаря метафорам, аллегориям и символам фигура поэта снова, как и в цикле «Ахматовой», словно обобщается, помещается в мировое культурное пространство, которое можно обозначить как вневременное. В одном из писем Рильке Цветаева пишет о возможной встрече с австрийским поэтом как о переводе «из Всегда в Теперь» [11, с. 126]. Перефразируя это предложение, мы получим основной принцип цветаевской мифологизации и пространственно-временной организации рассмотренных стихотворных циклов: перевод из Теперь во Всегда, перемещение из временного во вневременное, надвременное. Семантика мифа в обоих случаях схожа, однако в блоковском мифе, созданном Цветаевой, больше трагического. В этом контексте необходимо сказать о том, как она воспринимала смерть поэта: «Смерть любого поэта, пусть самая естественная, противоестественна, т. е. *убийство*, поэтому нескончаема, непрерывна, вечно – ежемгновеннодлительная. Пушкин, Блок, и – чтобы назвать всех разом – ОРФЕЙ никогда не может умереть, поскольку он умирает именно теперь (вечно!). В каждом любящем заново, и в каждом любящем вечно» [11, с. 93]. Орфей поет и умирает в каждом поэте [11, с. 94]<sup>1</sup>, смерть поэта, как и он сам, вне времени. «Поэтический ряд» Пушкин – Блок-Орфей как нельзя лучше отражает отношение

<sup>1</sup> В комментариях к этому письму указано на не совсем верную цитату Марины Цветаевой из своего эссе, точности ради приводим тот фрагмент, который она процитировала в письме: «Четыре года, прошедшие со дня смерти Блока – 7 августа 1921 г., – успели уже приучить нас к этой потере, почти примириться с ней.

(Плохо же тогда дело обстоит с Пушкиным († 94 года назад), не лучше с Шенье († 133 года назад), совсем безнадежно с Орфеем († ?).

Смерть поэта – вообще незаконна. Насильственная смерть поэта – чудовищна. Пушкин (собирательное) будет умирать столько раз, сколько его будут любить. В каждом любящем – заново. И в каждом любящем – вечно.)» [СС, т. 5, кн.1, с. 187].

Марины Цветаевой к Александру Блоку, к тому же Орфей появляется и в 16-м стихотворении «Стихов к Блоку».

Заметим, что пространство, созданное в посвящениях Блоку и Ахматовой, безлюдно, в нем только два действующих лица – лирическая героиня и поэт, к которому она обращается. Если же где-либо присутствие и обозначается, то оно, как правило, является фоном, оттеняющим какое-либо действие, что еще больше подчеркивает напряженность диалога, который лирическая героиня ведет с поэтом, и протяженность пространства, основой которого является вертикальная ось, противопоставление земли и неба. Все пространство существует как натянутое полотно между лирической героиней, взгляд которой часто обращен ввысь, и поэтом-адресатом.

Еще один цикл появляется после трагической смерти Маяковского в 1930 г., в котором миф о Поэте существенно отличается от ранее созданных. Прежде чем обратиться к его пространственной и образной организации, хотелось бы остановиться на посвященном Маяковскому стихотворении-приветствии 1921 г. [4, т. 2, с. 54–55]. В этом приветствии одним из ключевых является образ ангела, но ангела, более «приземленного»: Маяковский – архангел-тяжелоступ, крещенный в огне и дыме, ломовой архангел с оглоблями-крыльями, ангел-великан, громогласный, сильный певец площадных чудес. Как справедливо отмечает М. Пьяных, «несмотря на, казалось бы, сугубо земной характер Маяковского, он был причислен к небесному воинству» [12, с. 190]. Запомнив этот образ, перейдем теперь к циклу 1930 г.

Первое и седьмое стихотворение состоят из четырех строк, образуя структурное и смысловое обрамление цикла: он начинается с рождения, обращения к младенцу, обыгрывания имени поэта («Володимир» – «володей!»), а заканчивается молитвой к Богу о спасении души. Однако в центре лирического повествования не жизнь, как можно было бы ожидать, а смерть поэта, и именно через нее просвечивающая жизнь, связанная с конкретными атрибутами, предметами, по которым можно воссоздать облик Маяковского. Так, лейтмотивом третьего стихотворения становятся сапоги, представленные как метонимия жизни поэта. В посвящении, как и в приветствии, Цветаева создает образ шагающего поэта, возможно, навеянный плакатами «Окна РОСТА» или самим обликом Маяковского, его манерой держаться. Интересно, что в эссе «Эпос и лирика современной России» (1932) этот образ встречается снова: «Этими своими быстрыми ногами Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то за каким-то поворотом долго еще нас будет ждать» [4, т. 5, кн. 2, с. 54].

Еще один важный мотив – мотив преодоления, взятия и несения горы, эхом звучащий и в эссе [там же, с. 55]: сначала пролетарского Синая, где праводателем является поэт, затем – горы – горя «стапятидесятимиллионного» народа (намек на поэму В. Маяковского «150 000 000»).

Значение образа горы в творчестве Цветаевой велико. К этому времени уже была написана «Поэма горы», образ горы неоднократно появляется и в лирике поэта. Гора обладает богатейшей семантикой в контексте мировой культуры: устремленная ввысь, соединяющая небо и землю, гора как пространство божественного, сакрального (Олимп, Синай) [6]. В письме Р. М. Рильке от 9 мая 1926 г. Цветаева пишет: «Чего я от тебя хочу, Райнер? Ничего. Чтобы ты позволил мне каждый миг моей жизни подымать на тебя взгляд – как на гору, которая меня охраняет (словно каменный ангел-хранитель!)» [11, с. 87]. Свое особое видение горы она описывает в письме Борису Пастернаку от 23 мая 1926 г.: «Гора – божество. Гора разная. Гора умалывается до Мура (умиляясь им!). Гора дорастает до гётевского лба и, чтобы не смущать, превышает его. Гора с ручьями, с норами, с играми. Гора – это прежде всего *мои ноги*, Борис. Моя точная стоимость. Гора – и большое тире, Борис, которое заполни глубоким вздохом» [11, с. 117]. По-видимому, поэт для Цветаевой тоже гора – об этом свидетельствуют приведенное сравнение из письма Рильке и отношение к Гете и Гельдерлину как к горам-братьям, о котором она пишет в письме М. Горькому в 1927 г.

Образ поэта-великана, поэта-титана, созданный Цветаевой, присутствует и в посвящении Ахматовой, и в посвящении Блоку, однако поэтика этого образа другая, более «земная», она привязана к атрибутам советской действительности и к стихам самого Маяковского (пролетарский Синай, Донбасс, Госиздат, пионеры, Центропев), что приближает посвящение Цветаевой к тематике и стилистике его творчества. Приближение, сближение двух поэтов, их жизненных и поэтических пространств осуществляются и благодаря эпиграфам, которые предшествуют некоторым частям цикла. Так, эпиграфом третьему стихотворению служит цитата из газетной статьи, сообщающей о смерти поэта, перед четвертым стихотворением Цветаева поместила, пожалуй, самую известную строчку Маяковского («Любовная лодка разбилась о быт») и сделала лодку еще одним «предметным» лейтмотивом цикла. «Серединное» четвертое стихотворение посвящено самоубийству поэта, которого лирическая героиня называет советско-российским Вертером, указывая на сходство причины самоубийства гетевского героя и Маяковского, упоминает Шаховского, ставя в один ряд вымышленного персонажа и реального человека, который в сти-

хотворении стал олицетворением дворянского и противопоставлен «пролетарству» Маяковского.

В шестой части цикла поэт попадает в небесное «царство», где он встречается с Сергеем Есениным, все стихотворение представляет собой диалог двух поэтов. В это же пространство помещены Блок, Сологуб и Гумилев, о которых Есенин рассказывает Маяковскому:

– А что добрый  
Наш Льсан Александрыч?  
– Вон – ангелом! – Федор

Кузьмич? – На канале:  
По красные щеки  
Пошел. – Гумилев Николай?  
– На Востоке.

(В кровавой рогоже,  
На полной подводе...)

Заканчивается цикл метафорой самоубийства как разрушения храма – один из немногих образов, связанных с верой и религией в посвящении Маяковскому, что сразу бросается в глаза на фоне циклов, обращенных к А. Ахматовой и А. Блоку. М. Пьяных связывает метафору души-храма или сердца-храма с поэмой В. Маяковского «Облако в штанах», в которой в одной из сцен появляется образ «клирос сердца» [12, с. 197]. Между рассмотренными циклами стихотворений видны большие различия, не в последнюю очередь отражающие различия в поэтической эстетике Блока, Ахматовой и Маяковского, также велика разница в пространстве, в которое Цветаева помещает поэта: его высота, его огромность тесно связаны с землей, небо и земля объединены в образе горы. Даже небесное царство из шестой части цикла наделено «земными» чертами – пространство посвящения Маяковскому отчасти отражает, таким образом, его поэтику.

С. Ельницкая в статье «Возвышенный обман». Миротворчество и мифотворчество» говорит о безмерном лирическом заряде Марины Цветаевой, который суть есть стремление преодолеть пропасть между миром существующим и миром, творимым поэтом, восполнить несовершенство окружающей реальности. Именно этот заряд, «разряжающийся в мифотворчестве, есть – на языке цветаевских образов – „излишек силы, идущий в тоску, горамидвигающую“ и, продолжим в духе той же образности, – горы созидающую» [13, с. 36]. Эту силу, горы созидающую, мы особенно отчетливо видим в цикле «Ici-haut» [4, т. 2, с. 303–308], посвященному М. Волошину, написанному после его смерти. Цикл был закончен 28 октября 1932 г., а четыре месяца спустя Марина Цветаева пишет эссе-воспоминание

«Живое о живом», в котором рассказана история дружбы поэта с Максимилианом Волошиным. Стихотворный цикл и эссе можно рассматривать как единый текст, состоящий из двух частей или двух глав, объединенных не только благодаря факту посвящения Волошину, но и связанных между собой лейтмотивом горы и единой мифологизированной фигурой поэта. Рассмотрим сначала первую, поэтическую, часть этого единого текста. Цикл «Ici-haut» состоит из пяти стихотворений, в каждом из которых в тех или иных вариациях присутствует образ горы. Особенно примечательным в этом контексте является второе стихотворение: несмотря на то, что данное стихотворение цикла посвящено именно погребению поэта, в нем можно видеть его вознесение, которое начинается уже фактически с момента похорон «на самом высоком месте», «под небом и над землею» – выражение, точнейшим образом характеризующее место поэта во вселенной. Далее возвышение продолжается, он встает «в гор ряду, в зорь ряду», рядом с ним кроме солнца и луны никого нет, выше – только Бог. В такой трактовке слышится продолжение пушкинской темы пророка и отголоски философии Новалиса, который в поэте видел священника, а поэтическое чувство ставил вровень с пророчеством, с чувством религиозным. Смерть поэта – трагическое событие не только для лирической героини, но и для всего мира, на смерть поэта откликается природа в образе все той же горы, которая «сама переименовалась»:

Я гору знаю, что сама  
Переименовалась.

Среди казарм, и шахт, и школ:  
Чтобы душа не билась! –  
Я гору знаю, что в престол  
Души преобразилась.

Могила поэта на вершине горы меняет не только имя топонима (Волошинская гора), но и структурирует храмовое пространство, в центре которого каменная плита – «престолом души». К тому же Цветаева обыгрывает фонетическую близость слов «гора» и «горе» (как и в посвящении Маяковскому), смерть поэта эти слова словно связала. В последнем стихотворении цикла, прощальном обращении к поэту автор вспоминает о совместных горных прогулках с героем. Здесь повторяется тема поклонения поэту, однако дистанции между лирической героиней и Поэтом почти нет, так как они находятся в одном пространстве. Братски-дружественный характер отношений между обоими героями стихотворения разительно отличается от почтительного преклонения перед Поэтами Блоковского и ахматовского циклов.

Словно припев повторяются обращения, все больше и больше сближающие лирическую героиню и поэта:

Макс! мне было – так *лестно*  
Лезть за тобою –

...

Макс! мне было – так просто  
Есть у тебя из рук,

...

Макс, мне было так братски  
Спать на твоём плече!

И последнее: Макс! мне будет – так мягко /  
Спать на твоей скале.

Тексты стихотворного цикла снова делают нас свидетелями вознесения поэта и его мифологизации через сакрализацию, которую можно охарактеризовать как пантеистическую, происходящую через слияние поэта с природой. Связь природы и поэзии, обожествление природы являются важными составляющими цветаевской философии, ее восприятия поэта и поэзии, ее мифа о поэте, об этом свидетельствуют ее письма к Р. М. Рильке, А. А. Тесковой и В. Н. Буниной, в которых она видит поэта как природное явление и как природу, а не мирозерцание [11, с. 30].

Мифологизация фигуры М. Волошина продолжается в эссе «Живое о живом». Марина Цветаева и в прозе подчеркивает связь поэта с солнцем, временами года, временем и часом суток, что прочнее связи «с возрастными годами жизни» [4, т. 5, кн. 1, с. 159]. Она говорит о его божественном происхождении [там же, с. 163], его планетарности и соотношенности его космоса с общим космосом [там же, с. 190–191], восприятии его как солнца [там же, с. 168], и в контексте божественности и его особого света все становится значимым и знакомым: его внешность («голова Зевеса» [там же, с. 160]) и даже сам час его смерти, полдень [там же, с. 159]. Цветаева ставит Волошина вне времени, связывая его с германской сказкой [там же, с. 204] и древнегреческой мифологией, что проявляется не только в уподоблении его Зевсу, но и в его связи с коктейльской землей через миф [там же, с. 195–196]. И конечно, образ горы, скалы, как и в стихотворном посвящении, является одним из сюжетообразующих в тексте эссе, именно этот образ его завершает, а последняя фраза о воссоединении со стихиями и прижизненном попадании в миф повторяет тему соединения горы и поэта, заявленную в

цикле. Тем самым финал эссе и стихотворения создают кольцевую композицию, образуя тот самый шар, круг орбиты волошинской планеты, о которой пишет Цветаева в воспоминании «Живое о живом». В эссе не только продолжается создание мифа о Волошине и тем самым увековечивание поэта, но и тематизируется сам миф как таковой. С. Ельницкая в уже упомянутой статье отмечает, что в эссе Волошин сам предстает в образе мифотворца, а его мифотворчество сродни цветаевскому, ведь основной принцип создания мифа – «усиление основных черт в человеке вплоть до видения... только их». Такой подход, как отмечает Ельницкая, не отображает, а преобразует действительность, корректирует ее [13, с. 39]. Читая стихотворный цикл и эссе «Живое о живом» как единый текст, мы снова видим небо и обращенность к нему как важный элемент создаваемого Цветаевой пространства. Небо, в котором находится Максимилиан Волошин, – это небо астрономическое и небо мифологическое, что отражает и его мировоззрение, и, бесспорно, восприятие его Цветаевой.

Итак, можно сделать вывод, что за счет метафоры, активной работы с семантикой символа, сюжетами мировой культуры и основными образами в творчестве поэтов Цветаева создает свой миф о каждом поэте, являющийся по своей сути «вторичной семиологической системой», неразрывно связанной высоким, небесным пространством. Основной принцип его создания можно обозначить как метонимический, когда проекция различных образов вызывает устойчивые ассоциации и тем самым задает координаты определенного пространства. Все образы мы поделили на несколько групп: орнитологическую (образы птиц), астрономическую (образы луны, солнца, звезд, космоса, планет), мифологическую (образы, связанные с конкретными мифологиями) и религиозную (образы, связанные с христианством). Соответственно мы можем говорить и о разных «небесах», в которых может находиться поэт: пространство полета, небо астрономическое, небо мифологическое и небо религиозное. Семантика мифа о поэте и то пространство, в которое Цветаева его помещает, взаимодействуют друг с другом, к тому же можно заметить, что пространство того или иного цикла в значительной степени отражает особенности творчества поэта, которому он посвящен, и отношение Цветаевой к поэту. Таким образом, небо в поэзии Марины Цветаевой становится пространством мифа, памяти, встречи и диалога с поэтом, «утысячеренным человеком».

### Список литературы

1. Латыпова И. Ю. Миф о поэте в художественном мире М. И. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. Стерлитамак, 2008. 183 с.
2. Burghardt A. Raum-Kompositionen. Verortung, Raum und lyrische Welt in den Gedichten Marina Cvetaevas. Frankfurt am Main, 2013. 412 S.
3. Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. 320 с.

4. Цветаева М. И. Собрание сочинений в 7 т. М.: Терра: Кн. лавка-РТР, 1997–1998.
5. Серова М. В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1997. 157 с.
6. Осипова Н. О. Поэмы М. Цветаевой 1920-х годов: проблема художественного мифологизма. Киров: ВГПУ, 1997. 101 с.
7. Лаврова Е. Л. Художественный мир М. Цветаевой: поэтика стихий. Горловка: Коллегия, 2014. 322 с.
8. Копалинский В. Словарь символов. Калининград: Янтар. сказ, 2002. 263 с.
9. Александров В. Ю. Фольклорно-песенные мотивы в лирике М. Цветаевой // Русская литературная и фольклорная традиция. Волгоград: ВГПИ, 1983. С. 103–112.
10. Мещерякова И. А. Евангельский текст в «блоковских» циклах М. Цветаевой («Стихи к Блоку», «Подруга», «Вифлеем») // Викулина Л. А., Мещерякова И. А. Творчество Марины Цветаевой: проблемы поэтики. М.: Эребус, 1998. С. 26–38.
11. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Переписка 1926 года. М.: Изд-во «Книга», 1990. 256 с.
12. Пьяных М. Маяковский глазами Цветаевой // Звезда. 1992. № 10. С. 187–198.
13. Ельницкая С. И. Статьи о Марине Цветаевой. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. 302 с.

**Пасько Юлия Валерьевна**, кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (ул. Мясницкая, 20, Москва, Россия, 101000). E-mail: juliapasko@inbox.ru.

Материал поступил в редакцию 07.06.2017.

DOI 10.23951/1609-624X-2017-11-161-169

## THE POET “UNDER THE SKY AND ABOVE THE EARTH”: THE SKY AS A SPACE OF MYTH IN THE POETRY OF MARINA TSVETAEVA

*Yu. V. Pas'ko*

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation*

The article is dedicated to the concept of the myth about the poet in the work of Marina Tsvetaeva from the point of view of the organization of space in the verse text, primarily the sky space, because it plays an essential role in creating the myth about the poet, therefore, most important aspects are the image of the poet in verse cycles, its existence in space and the influence of the organization of space on the semantics of the myth about the poet. In the course of the research, the author applies not only to the declared cycles, but also to other poems, letters and essays by Marina Tsvetaeva, important for recreating the necessary context. The study leads to the conclusion that the semantics of the myth about the poet is inextricably linked with the space of the sky or the space near the sky. The basic principle of its creation is designated as metonymic, when the projection of a certain image on the poet sets the coordinates of a certain space. All the images participating in its creation can be divided into several groups: ornithological (images of birds), astronomical (images of the moon, sun, stars, cosmos and planets), mythological (images associated with specific mythologies) and religious (images associated with Christianity). Accordingly, we can talk about the different skies in which the poet is: the space of flight, the astronomical sky, the mythological sky and the religious sky. The semantics of the myth about the poet and the space in which Tsvetaeva puts him are in continuous interaction, moreover, the space of one or another cycle largely reflects the features of the poet's work to which it is dedicated, and Tsvetaeva's attitude to the poet.

**Key words:** *myth, mythologization, semantics of myth, verse cycle, space, sky, metaphor, symbol, image.*

### References

1. Latypova I. Yu. *Mif o poete v khudozhestvennom mire M. I. Tsvetaevoy*. Dis. kand. filol. nauk [The myth about the poet in the artistic world of M. Tsvetaeva. Diss. cand. philol. sci.]. Sterlitamak, 2008. 183 p. (in Russian).
2. Burghardt A. *Raum-Kompositionen. Verortung, Raum und lyrische Welt in den Gedichten Marina Cvetaevas*. Frankfurt am Main, 2013. 412 S.
3. Bart R. *Mifologii [Mythologies]*. Moscow, Izd-vo im. Sabashnykovykh Publ., 2004. 320 p. (in Russian).
4. Tsvetaeva M. I. *Sobraniye sochinenii v 7 t.* [Collected Works in seven volumes]. Moscow, Terra Publ., 1997–1998 (in Russian).
5. Serova M. V. *Poetika liricheskikh tsiklov v tvorchestve Mariny Tsvetaevoy* [Poetics of lyrical cycles in the work of Marina Tsvetaeva]. Izhevsk, Udmurt. Univ. Publ., 1997. 157 p. (in Russian).
6. Osipova N. O. *Poemy M. Tsvetaevoy 1920-kh godov: problema khudozhestvennogo mifologizma* [Poems of M. Tsvetaeva in the 1920s: the problem of artistic mythology]. Kirov, VSPU Publ., 1997. 101 p. (in Russian).
7. Lavrova E. L. *Khudozhestvennyy mir M. Tsvetaevoy: poetika stikhii* [M. Tsvetaeva's artistic world: the poetics of elements]. Gorlovka, Kollegiya Publ., 2014. 322 p. (in Russian).
8. Kopalinskiy V. *Slovar' simvolov* [Dictionary of symbols]. Kaliningrad, Yantar. skaz. Publ., 2002. 263 p. (in Russian).



9. Aleksandrov V. Yu. Fol'klorno-pesennye motivy v lirike M. Tsvetaevoy [Folklore and song motifs in M. Tsvetaeva's lyrics]. *Russkaya literaturnaya i fol'klornaya traditsiya* [Russian literary and folklore tradition]. Volgograd, 1983, VSPI Publ., pp. 103–112 (in Russian).
10. Meshcheryakova I. A. Evangel'skiy tekst v "blokovskikh" tsiklakh M. Tsvetaevoy ("Stikhi k Bloku", "Podruga", "Vifleem") [Gospel text in "Blok's" cycles of Marina Cvetaeva ("Poems to Blok", "Girlfriend", "Bethlehem")]. Vikulina L. A., Meshcheryakova I. A. *Tvorchestvo Mariny Tsvetaevoy: problemy poetiki* [Creative work of Marina Tsvetaeva: problems of poetics]. Moscow, Erebus Publ., 1998, pp. 26–38 (in Russian).
11. *Rainer Mariya Ril'ke, Boris Pasternak, Marina Tsvetaeva. Peregovory 1926 goda* [Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva. Correspondence of 1926]. Moscow, Kniga Publ., 1990. 256 p. (in Russian).
12. P'ianykh M. Mayakovskiy glazami Tsvetaevoy [Mayakovskiy through Tsvetaeva's eyes]. *Zvezda – Star*, 1992, no. 10, pp. 187–198 (in Russian).
13. El'nitskaya S. I. *Stat'i o Marine Tsvetaevoy* [Articles about Marina Tsvetaeva]. Moscow, Dom-muzey Mariny Tsvetaevoy Publ., 2004. 302 p. (in Russian).

**Pas'ko Yu. V.**, National Research University Higher School of Economics (ul. Myasnitskaya, 20, Moscow, Russian Federation, 101000). E-mail: juliapasko@inbox.ru.