

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**Самаркандский государственный университет
им. Алишера Навои**

Филологический факультет

Кафедра мировой литературы

**ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ПОЭМ
М.ЦВЕТАЕВОЙ**

выпускная квалификационная работа

студентки IV курса ГОНЧАРОВА ЮЛИЯ

Научный руководитель – доц.Абдуллаева А.С.

САМАРКАНД – 2014

ГОНЧАРОВА ЮЛИЯ

ТЕМА: ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ПОЭМ М.ЦВЕТАЕВОЙ

Науч. рук. – доц.Абдуллаева А.С. Рецензент – доц.НазарьянР.Г.

Введение.

Известно, что поэтическое творчество Марины Цветаевой носит по преимуществу автобиографический характер.

Выбор темы продиктован интересами к личности Марины Цветаевой, к тому, каким образом жизненные перипетии отразились на ее творчестве.

Актуальность исследования определяется тем, что творчество Марины Цветаевой все еще изобилует «белыми пятнами» - следствием того, что долгое время оно находилось по ряду причин на периферии исследовательских интересов.

Степень изученности. Изучением Марины Цветаевой как поэта, прозаика занимались известные литературоведы В.Швейцер, А.Саакянц, И.Кудрова, Г.Седых, А.Белова, М.Маслова, результаты исследования которых отражены в данной работе.

В основу методологии положена идея национальной независимости, а также принципы историчности и объективности.

Метод исследования: биографический, историко-литературный, элементы поэтико-структурного анализа.

Предмет исследования – жанровая природа поэм Цветаевой.

Объект исследования: поэмы Марины Цветаевой: «Поэма Горы», «Поэма Конца», «Крысолов», «Молодец», «Переулочки», «Царь-Девница», «Егорушка».

Цель исследования: определить жанровую характеристику поэм Марины Цветаевой; определить аксиологические доминанты в поэмах Цветаевой.

В процессе работы решаются следующие взаимосвязанные **задачи:**

-рассмотреть отдельные произведения М.И. Цветаевой с точки зрения автобиографизма;

-обозначить сквозные мотивы поэмого творчества М.И. Цветаевой.

Структура исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Во введении обосновывается выбор темы, определяются цели и задачи исследования.

Первая глава «Автобиографизм поэм Марины Цветаевой» посвящена семье поэта, дому Цветаевых. Говоря о своей семье, взрослая Цветаева анализирует и осмысляет то, что тогда чувствовала, переживала, думала.

Семья кровными и родственными отношениями и объединяет супругов, детей и родителей, включающих одновременно два, три, а иногда и четыре поколения: папа, мама, их дети, бабушка и дедушка, внуки и правнуки...

От того, как налажено исполнение всех семейных правил и традиций, как складываются взаимоотношения, зависит направленность и характер семейного воспитания.

Семья – это вечная общечеловеческая ценность, «начало всех начал» для ребенка, своеобразный мир со своими закономерностями и правилами.

Мир семьи, а вместе с тем и детства – казалось бы, очень замкнутый – в творчестве Марины Цветаевой существует внутри круга ее основных раздумий тех лет: О Поэте, Времени, Человеке с его соотнесенностью с действительностью.

Поэтическое творчество Цветаевой освещено избирательно: прежде всего произведения, посвященные теме семьи, отражающие действительные события и переживания поэта, мотивы, общие для автобиографической прозы и поэзии; психологическая сторона цветаевского творчества, обусловленность выбора художественно-изобразительных средств, приемов, отдельных образов. Несомненен тот факт, что личность вообще формируется

в первую очередь в рамках семьи. Мы выявляем все реалии, факты и свидетельства современников Цветаевой, действительные переживания членов семьи и ее самой, которые впоследствии найдут свое поэтическое преломление в творчестве Цветаевой.

В разделе 1.1 «Поэма как жанр» раскрывается понятие поэмы как жанра, представляющую собой художественную модель и выявляющую идеальные моменты действительности.

Поэма является одной из главных форм художественного творчества, которая поддается функциональному сближению со стихотворным произведением небольшого объема и со стихотворным лирическим циклом, с эпическими и прозаическими жанрами.

В наследии Марины Цветаевой поэма занимает центральное место. Они не выводимы из контекста русской литературы начала 20 века.

Раздел 1.2 «Поэма Горы» и «Поэма Конца» освещает тему предельности, раскрывает систему поэтических средств, выражающих предельное состояние человеческой психики, но сама предельность психологически мотивирована.

В поэмах «Горы» и «Конца» соприкасаются два человеческих мира, духовное и материальное. Эти произведения продолжают любовную лирику, представляя как бы измерение темы.

В своих поэмах Цветаева еще раз проигрывает ситуацию последней встречи, запечатлевает самый момент разрыва двух сердец: и страх, и боль, и гаснущая надежда на возврат любви, и предощущение опустошенности.

Поэтический мир в «Поэме Горы» и в «Поэме Конца» при всей динамичности в большей степени оформлен и структурирован. В поэмах второй половины 20-х годов усиливается иррациональное начало, принципы сюрреалистического видения начинают играть конструктивную роль.

Ведущей темой поэм «Горы» и «Конца» становится тема поиска абсолюта и любви, как духовной опоры. Силы поэта испытывались эпохой новой системы ценностей, во многом противостоящей вечным.

Путь Марины Цветаевой от «Поэмы Горы» к «Поэме Конца» - это путь от романтизма к драматическому реализму, от художественной энергии пересоздания к взаимообусловленности состояния мира внешнего и мира внутреннего, от подчеркнуто романтических акцентов к достоверности, житейской конкретности. Цветаевой двигало столкновение идеала с действительностью, проверка действительности идеалом. Через реальность внутри себя – обнажить объективную реальность. Выход состояния через личность.

Поэмы «Горы» и «Конца», как лирически выраженная идея единства, становились одновременно и этапом духовного пути Марины Цветаевой и укоренением ее внутренней трагедии.

В поэмах М.Цветаева поднимает шкалу человеческих ценностей, задает новый масштаб человеческой личности, создает свой высокий тип жизненного поведения. В ее поэзии складывается новая система гармонии, выходящая за рамки привычной. Можно говорить об отражении в поэзии Марины Цветаевой нового поэтического сознания.

Во второй главе «Фольклор в творчестве Марины Цветаевой» рассматривается система фольклорных образов и мотивов.

Взаимодействие литературы и устного народного творчества в нашей культуре имеет давнюю историю. Но если классики XIX века от Пушкина до Некрасова обращались к фольклору либо с целью литературной обработки текстов, существовавших в форме сказок, легенд, былин, преданий, либо для обогащения изобразительно-выразительных средств профессионального искусства слова, демонстрируя образцы бережного отношения к содержательному началу произведений, то на рубеже XIX-XX веков в среде деятелей нового искусства, прежде всего символистов, вырабатывается особый подход к проблеме использования фольклорных элементов творчества – то, что с некоторой долей упрощения можно назвать стилизацией, т.е. использованием выразительных элементов фольклорных форм при решении сугубо современных художнику задач искусства.

Фольклоризм М. Цветаевой отмечает своеобразие ее обращения к фольклорному материалу. При всей каноничности фольклор подразумевает и некоторую вариативность, вносимую в текст исполнителем.

Специфика цветаевского фольклоризма заключена в переосмыслении народных произведений и их истолковании в соответствии с собственной концепцией. Часто фольклор отражается ее поэтическим языком в сугубо авторских формах, но при этом не теряет своего исконного своеобразия, что позволило исследователям обозначить фольклоризм М. Цветаевой как «природный».

Народные сюжеты как основной источник фольклорных поэм М. Цветаевой перечислены фольклорные произведения, которые были положены в основу цветаевских текстов.

В разделе 2.1 «Романтические мотивы в поэме «Крысолов» раскрываются взаимоотношения лирических персонажей, а также рассматривается образ главного героя с различных сторон. Причем крысолов предстает перед нами как герой с человеческими, божественными и демоническими чертами и как пассивное орудие Музыки.

Это произведение – одновременно вершина и завершение определенного этапа творческого пути и последняя из трех законченных и опубликованных при жизни автора больших поэм. «Крысолов» М. Цветаевой явился своего рода пророчеством о нашем веке, и теперь, несомненно, интересен анализ всех деталей этого пророчества и соотнесения их с событиями реальной истории.

Цветаеведы, анализируя образную систему поэмы «Крысолов», уделили как нам кажется, недостаточное внимание отдельным ее персонажам (например, детям), а также не вывели основных типологических черт ее сатирических и лирических героев, не охарактеризовали всех особенностей их взаимоотношений, не обозначили закономерностей их функционирования в произведении.

Раздел 2.2 «Фольклорные образы в поэмах Марины Цветаевой» раскрывает суть мира людей и мира природы как единство двух миров. Картина природы и человеческая жизнь при всем своем различии составляют одно целое.

Фольклоризм М. Цветаевой отмечает своеобразие ее обращения к фольклорному материалу. При всей каноничности фольклор подразумевает и некоторую вариативность, вносимую в текст. Специфика цветаевского фольклоризма заключена в переосмыслении народных произведений и их истолковании в соответствии с собственной концепцией.

Для творчества Марины Цветаевой характерно сосуществование фольклорной и книжной традиции. В русле фольклорной традиции Цветаева обращается к исторической теме.

Наряду с общими для русской поэзии образами-символами у М. Цветаевой есть самобытные, легко запоминающиеся художественные находки.

Глава 1. Автобиографизм поэм Марины Цветаевой.

1.1 Поэма как жанр.

Поэма представляет собой художественную модель, выявляющую идеальные моменты действительности, и в то же время отличается подвижностью и открытостью структуры. В рамках любой жанровой системы сохраняется ее способность к изменению отдельных признаков и даже родовой доминанты. Полная характеристика разновидностей этого жанра, особенностей его развития возможна лишь в результате таких исследований поэмы конкретного периода, которые опираются на единые принципы жанрового анализа (6.23).

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

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

В феврале 1929 года Марина перевела несколько писем Рильке. В период февраль - март она написала большой очерк о художнице Н. С. Гончаровой, а до середины мая продолжалась работа над поэмой «Перекоп», в то же время начинает собирать материалы к будущей «Поэме о Царской семье». В октябре она предприняла поездку на несколько дней в Брюссель с

литературными чтениями. 26 ноября выступала на «Собеседовании русских и французских писателей». 18 декабря выступала на прениях по теме «Достоевский в представлении наших современников» (6.12).

Начало года 1930 года пришлось на работу над «Поэмой о Царской семье». В марте была начата работа над переводом поэмы «Молодец» на французский, точнее - написание поэмы заново. Иллюстрации сделала Н. С. Гончарова. Поэма, за исключением первой главы, не увидела света. 26 и 29 апреля 1930 года Марина Цветаева приняла участие в «Вечере романтики» и в «Собеседовании русских зарубежных писателей с их французскими собратьями». В августе она написала реквием В. Маяковскому из семи стихотворений.

Начальной структурной единицей общества, закладывающей основы личности, является семья. Она связана кровными и родственными отношениями и объединяет супругов, детей и родителей, включающих одновременно два, три, а иногда и четыре поколения: папа, мама, их дети, бабушка и дедушка, внуки и правнуки...

Именно родители являются первыми воспитателями, имея самое сильное влияние на детей; именно им самой природой отдано преимущество в воспитании детей. С первых дней после рождения, когда ребенок еще беспомощен и нуждается в элементарном уходе, он усваивает родительские интонации, воспринимает эмоциональную атмосферу семьи, учится слушать и слышать, откликаться на ласку, ценить красоту.

Первые требования к личности человека и его поведению как результату семейного воспитания мы находим уже в библейских заповедях: не убий, не укради, будь почтительным к родителям и старшим и другие.

Таким образом, семья – это взаимодействие родителей и детей, направленное на формирование лучших человеческих качеств у ребенка. Родители для детей – это, как правило, жизненный идеал, ничем не защищенный от детского пристального глаза; дети хотят быть похожими на

своих родителей, хотят связать свою взрослую жизнь с человеком, похожим на маму, папу (4.3).

Каждый ребенок невольно и неосознанно повторяет своих родителей, подражает им. Именно дети несут в себе заряд той социальной, духовной, нравственной среды, в которой живет семья.

От того, как налажено исполнение всех семейных правил и традиций, как складываются взаимоотношения, зависит направленность и характер семейного воспитания. Отношения в семье формируют в ребенке соответствующие черты характера и личностные качества. Фактор личной жизни родителей, характер их отношений между собой и с детьми является определяющим в процессе становления ребенка как личности.

Семья – это вечная общечеловеческая ценность, «начало всех начал» для ребенка, своеобразный микромир со своими закономерностями и правилами.

Все перечисленными нами выше характеристики семьи не являются требованием момента – это истины, устоявшиеся в течение долгого времени; они были, есть и будут. Семья в этом отношении, достаточно статичная единица, и значение ее в любую историческую эпоху и в любой социальной обстановке неизменно(13.117).

Семья, являясь платформой для строительства гармонически развитой личности, накладывает отпечаток на эмоционально-нравственное восприятие мира, формируя и психическую «среду» человека.

Несомненен тот факт, что личность вообще формируется в первую очередь в рамках семьи. Мы выявляем все реалии, факты и свидетельства современников Марины Ивановны, действительные переживания членов семьи и ее самой, которые впоследствии найдут свое поэтическое преломление в творчестве Марины Ивановны Цветаевой.

Изучение семьи художника не только как реально существовавшей формирующей среды, но и как средоточия мотивов его лирики – вот ракурс рассмотрения вопроса о роли семьи в жизни человека.

Через автобиографическое повествование Марина Цветаева вводит нас в мир своей семьи, чтобы показать, как её захлестнула «стихия», унесшая в мир поэзии (13.29).

Мир семьи, а вместе с тем и детства – казалось бы, очень замкнутый – в творчестве Марины Ивановны существует внутри круга ее основных раздумий тех лет: О Поэте, Времени, Человеке с его соотнесенностью с действительностью.

Поэтическое творчество Цветаевой освещено избирательно: прежде всего произведения, посвященные теме семьи, отражающие действительные события и переживания поэта, мотивы, общие для автобиографической прозы и поэзии; психологическая сторона цветаевского творчества, обусловленность выбора художественно-изобразительных средств, приемов, отдельных образов.

Изучением Марины Цветаевой как поэта, прозаика занимались известные литературоведы В. Швейцер, А. Саакянц, И. Кудрова, Г. Седых, А. Белова, М. Маслова; результаты исследования которых отражены в данной работе.

Жизнь посылает некоторым поэтам такую судьбу, которая с первых же шагов сознательного бытия ставит их в самые благоприятные условия для развития природного дара. Всё в окружающей среде способствует скорому и полногласному утверждению избранного пути. И пусть в дальнейшем он сложится трудно, неблагополучно, а порой и трагически, первой ноте, взятой голосом точно и полновесно, не изменяют уже до самого конца.

Такой была и судьба Марины Цветаевой, яркого и значительного поэта первой половины нашего века. Всё в её личности резко выходило из общего круга традиционных представлений, господствующих литературных вкусов. В этом была и сила, и самобытность её поэтического слова, а вместе с тем и досадная обречённость жить не в основном потоке своего времени, а где-то рядом с ним, вне самых насущных запросов и требований эпохи. Со страстной убеждёностью, провозглашённый ею в ранней юности

жизненный принцип: быть только самой собой, ни в чём не зависеть ни от времени, ни от среды – обернулся в дальнейшем неразрешимыми противоречиями трагической личной судьбы (5.4).

Марина Ивановна Цветаева – литературный гений XX века. Весь ее нелегкий творческий путь увенчан легендами и представляет перед нами как необычная история жизни. Среди многих имен в русской литературе она отличается тем, что глубоко индивидуальна и личностна в своем творчестве. За обилием форм и течений она не потеряла того, что отличает человека и художника. Это порыв души поэта.

Марина Цветаева родилась в Москве 26 октября 1892 года в высококультурной семье, преданной интересам науки и искусства. Отец ее, Иван Владимирович Цветаев, профессор Московского университета, известный филолог и искусствовед, стал в дальнейшем директором Румянцевского музея изящных искусств (ныне Государственный музей искусств имени А.С. Пушкина).

Мать происходила из обрусевшей польско-немецкой семьи, была натурой художественно одаренной, талантливой пианисткой. Умерла она еще молодой в 1906 году, и воспитание двух дочерей, Марины и Анастасии, и их сводного брата Андрея стало делом глубоко их любившего отца. Он старался дать детям основательное образование. В шестнадцать лет Марина Цветаева осуществила самостоятельную поездку в Париж, где прослушала в Сорбонне курс старо французской литературы. Учась же в московских частных гимназиях, она отличалась не столько усвоением обязательной программы, сколько широтой своих общекультурных интересов.

Уже в шестилетнем возрасте Марина Цветаева начала писать стихи, и притом не только по-русски, но и по-французски, по-немецки. Марина Ивановна Цветаева заявила о себе в литературе в 1910 г., когда, еще будучи гимназисткой, издала на собственные средства небольшим тиражом книжку стихов «Вечерний альбом».

Одним из первых на «Вечерний альбом» откликнулся Валерий Брюсов. Он писал: «Стихи Марины Цветаевой... всегда отправляются от какого-то реального факта, от чего-нибудь действительно пережитого». Еще более решительно приветствовал появление цветаевской книги поэт, критик и тонкий эссеист Максимилиан Волошин, живший в то время в Москве. Он даже счел необходимым посетить Цветаеву у нее дома. Непринужденная и содержательная беседа о поэзии положила начало их дружбе, – несмотря на большую разницу в возрасте.

За «Вечерним альбомом» последовали еще два сборника: «Волшебный фонарь» (1912) и «Из двух книг» (1913), изданные при содействии друга юности Цветаевой Сергея Эфрона, за которого она вышла замуж в 1912 году.

Сила Цветаевских стихов поражала тем больше, что их сюжеты были не только традиционны для женской лирики, но в какой-то степени даже обыденны. Но если раньше о любви рассказывал Он или от Его имени, то теперь голосом Цветаевой, о любви — как равная из равных — рассказывает Она, женщина. В первом альбоме Цветаевой встречаются стихи в форме сонета, что предполагает высокое мастерство, умение в четырнадцати строках сказать многое. Внимание к сонету требовало не только высокой стиховой культуры, но и емкость образа, четкость мысли. Стихи ранней Цветаевой звучали жизнеутверждающе, мажорно. Но уже в первых ее стихах была неизвестная прежде в русской поэзии жесткость, резкость, редкая даже среди поэтов-мужчин. В стихах Марины Цветаевой есть и твердость духа и сила мастера.

Тем примечательнее, что строгая девушка в очках, начинающий поэт М. Цветаева, с самых первых шагов на поэтическом поприще отстранилась от всяких литературных баталий и не связала себя никакими групповыми обязательствами и принципами; ее интересовала только поэзия. Не смущаясь, она отправила свою книгу на рецензию М.Волошину, В.Брюсову и Н.Гумилеву, и отзыв мэтров был в целом благожелательным. Ее талант был

замечен и признан, что подтвердилось год спустя, когда ее стихи были включены в «Антологию» «Мусагета» (1911) в очень почетной компании - Вл. Соловьев, А.Блок, Андрей Белый, М. Волошин, С. Городецкий, Н. Гумилев, В. Иванов, М.Кузмин, В. Пяст, Б. Садовской, В. Ходасевич, Эллис. Видимо, это воодушевило молодого автора, и вскоре М. Цветаева выпускает второй сборник стихов «Волшебный фонарь» (1912). Но ко второму сборнику требования критики более строги, чем к юношескому дебюту: Н. Гумилев в журнале «Аполлон» назвал «Фонарь» подделкой, тогда как «Вечерний альбом», по мысли критика, воплощал «неподдельную детскость»; В. Брюсов в «Русской мысли» (1912. № 7) заявил, что пять-шесть хороших стихотворений тонут «в волнах чисто «альбомных» стишков». И тут проявилось важное качество Цветаевой-поэта - ее умение постоять за себя; бесстрашно она вступает в полемику с Брюсовым, защищая свои создания. Но, судя по всему, суровая критика старших собратьев по перу не прошла для Цветаевой бесследно - в последующие годы она пишет много, а публикует мало, главным образом небольшие подборки в три-четыре стихотворения в журнале «Северные записки». Часто цитируют «провидческие» стихи молодой Цветаевой

Литературный критик Марк Слоним (1894-1976 гг.) вспоминает: «Цветаева романтиком родилась, романтизм её был природным, и она его громко утверждала: из-за этого многие обвиняли её чуть ли не в актерстве и выверте – но те, кто хорошо знал её, отчетливо видели всю естественность её порывов, её бунта и всего, что неправильно именовали её «неистовством».

Цветаева сама себя правильно определила:

Что же мне делать, певцу и первенцу,

В мире, где наичернейший сер,

Где вдохновенье хранят, как в термосе,

С этой безмерностью в мире мер.

Апрель, 1925 г.

Такой ее создал Бог, и такой она себя видела и принимала.

Марина Цветаева через всю жизнь пронесла благодарность по отношению к своей семье, дому (в Трехпрудном, где прошло её детство). В разгар работы над «детской прозой автобиографического характера, она признавалась А. Тесковой: «Должно быть Вы, как я, любите только свое детство: то, что было тогда...» (10.74).

Не «преображенная правда, не «поэтическая быль», а сущность пережитого важнее всего для Цветаевой, ведь она восстанавливает историю своей семьи. Она показывает свое изначальное одиночество даже с такой сильной, необыкновенной матерью, в такой высокоинтеллектуальной семье.

Позже, будучи уже сложившимся в поэтическом плане художником, Цветаева напишет стихотворение, которое думается, стало гимном цветаевскому дому, семье, жизни как своеобразного миропонимания.

Ты, чьи сны еще непробудны,
Чьи движенья еще тихи,
В переулок сходи Трехпрудный,
Если любишь мои стихи.
О, как солнечно и как звучно
Начат жизненный первый том,
Умоляю, пока не поздно,
Приходи посмотреть наш дом!
Будет скоро тот мир погублен,
Погляди на него тайком,
Пока тополь еще не срублен
И не продан еще наш дом.
Этот тополь! Под ним ютятся
Наши детские вечера.
Этот тополь среди акаций
Цвета пепла и серебра.
Ты, чьи сны еще непробудны,
Чьи движенья еще тихи;

В переулок сходи Трехпрудный,

В эту душу моей души.

Прозрачная стена отделяет «обреченного быть» поэтом от других людей, стена, которой они, быть может, не видят, приблизиться к которой возможно, но преодолеть нельзя.

В автобиографической прозе («Мать и Музыка», «Мой Пушкин») разглядывая, словно через увеличительное стекло умудренности свою семью, взрослая Цветаева анализирует и осмысляет то, что тогда чувствовала, переживала, думала. Это не имеет ни малейшего отношения к её эмигрантским проблемам.

Ирма Кудрова (ленинградский литературовед) говорит о М. Цветаевой следующее: «В 30-е годы... Марина Цветаева уже отчетливо понимает свой крах в отношениях с миром, глубоко переживает разложившуюся вконец связь...».

Всей своей автобиографической прозой – даже в большей степени, чем теоретическими трудами – Цветаева против такой точки зрения протестует. Она свидетельствует, что никакого «краха» не было, что если и существовали у нее отношения с миром, то только негативные. Как могла “вконец разладиться” связь, которой отродясь не было? Если родная мать не может – Марина Цветаева убедительно показывает, что именно не может, а не не хочет – понять будущего поэта, – чего ждать от остальных, чужих, понять и не старающихся?

Бесспорно, центр всего, написанного Мариной Цветаевой о семье, детстве, как и всего ею – лирическим поэтом – написанного – она сама. Да, «поэт – среди непоэтов» – одна из важных «сквозных» тем ее автобиографической прозы (9.213).

И. Кудрова, возможно, права: «безоблачного» счастья не было. Но кто определил, в чём оно выражается, и утвердил, что детство и есть «безоблачное»? Даже Борис Пастернак, в психическом плане личность противоположная Марине Цветаевой, человек, умевший из всего извлекать

счастье, писал о том, как много страшного в детстве – в частности, в любимом Цветаевой «Детстве Люверс». И в стихах:

... Мерещится, что мать – не мать,
Что ты – не ты, что дом – чужбина ...

Обратим внимание на это свидетельство поэта, кончающееся словами:

«Так начинают жить стихом...»

Возможно, того же происхождения щемящее чувство сиротства, возникшее у Марины Цветаевой задолго до смерти матери. В семейной прозе она предстает всегда как будто немного «падчерицей». Анастасия Цветаева не отрицает, что её, более слабую в детстве, тяжело болевшую, мать больше жалела, больше опекала, Марине этого достаточно, чтобы насторожиться: «мать – не мать, та – не ты, дом – чужбина». Ведь она поэт.

По мнению И. Кудровой, простоты ни в Марии Александровне Цветаевой, ни в её отношениях с Мариной, ни во всей обстановке в доме не было. Как не было ее и в самой маленькой Марине – ее автобиографическая проза (упомянутые выше произведения «Мать и Музыка», «Мой Пушкин») тому лучшее свидетельство. «Сложность» не приносила Марии Александровне счастья; может быть, она мечтала, что ее дочери будут проще и счастливее, но это было не в ее власти. В Асе мать находила больше непосредственности и простоты, вероятно, с Асей было легче и приятнее. Мать, наверняка, не хотела этого показать, но Марина это чувствовала. Не отсюда ли её детская мечта «о чужой семье», «где я буду одна, без Аси и самая любимая дочь?».

Мать угадывала в Марине себя со своими сложностями и страстями. И, вероятно, с этой собой – а не с ее поэтическим даром – в Марине боролась, ради её же (Маринино) будущего счастья. Пыталась преодолеть себя в ней. Но сердечная близость между матерью и Мариной Цветаевой, без сомнения, была. Это очевидно из всего, сказанного Мариной Ивановной о матери в стихах, прозе, письмах. Без настоящей внутренней близости мать не оказала бы столь сильного влияния на всю дальнейшую жизнь дочери-поэта.

Марина так и чувствовала себя в семье – как потом всегда в мире:

Видно грусть оставила в наследство

Ты, о мама, девочкам своим!...

«Ребенок, обреченный быть поэтом» – такова внутренняя тема, подтекст автобиографических произведений «Мать и Музыка», «Мой Пушкин». Здесь она не мифотворец, не бытописатель, она – исследователь. Мир семьи, а вместе с тем и детства – казалось бы, очень замкнутый – в прозе Марины Цветаевой существует внутри круга её основных раздумий тех лет: о Поэте, Времени, Человеке в его соотнесенности с миром.

Марина Ивановна ввела нас в мир своей семьи, чтобы показать, как её захлестнула «стихия», отъединила от людей и понесла по волнам поэзии.

Жизнь посылает некоторым поэтам такую судьбу, которая с первых же шагов сознательного бытия ставит их в самые благоприятные условия для развития природного дара. Всё в окружающей среде способствует скорому и полногласному утверждению избранного пути. И пусть в дальнейшем он сложится трудно, неблагополучно, а порой и трагически, первой ноте, взятой голосом точно и полновесно, не изменяют уже до самого конца.

Такой была судьба Марины Цветаевой.

О детство! Ковш душевной глубин!

– эту строку Пастернака Цветаева любила, она глубоко спрятала и сохранила материнские уроки. Мария Александровна была бы довольна: её мечта воплотилась пусть не в музыке, а в поэзии – её старшей дочерью.

Думается, «меньше всего мать понимала и одобряла ее детские стихи. Можно найти оправдание Марии Александровне. Она мечтала о дочери-пианистке и видела, что играет Марина хорошо, а стихи пишет плохо. Вероятно, ей не приходило в голову, что поэтических Моцартов история литературы не знает и что нельзя сравнивать стихи маленькой Марины с Пушкиным и Гете. «Неуклюжие» детские вирши казались ей нелепыми рядом с той великой поэзией, которой она жила» (8.16).

Марина Цветаева начала сочинять рано. Первая стихотворная тетрадь, о которой она вспоминает, была закончена до школы, когда автору было семь лет. Она, как и остальные детские стихи Цветаевой, не сохранилась. К сожалению – ибо они могли приоткрыть тайну воплощения Поэта, дать возможность прикоснуться к самым истокам творчества. И ещё потому, что они явились выражением одной стороны поэтической страсти Марины: упоение чужими стихами и сочинение собственных вместе составляют одержимость поэзией. Нам остались разрозненные отрывки, которые цитирует взрослая Цветаева. Это неумелые подражательные стихи с отзвуками всего, что Марина уже прочла. Не писать она не могла.

Примечательной особенностью поэтического творчества Марины Цветаевой является то, что автобиографические факты находят свое отражение и в стихотворной форме. Как и в прозе (исследуемой нами выше), в поэзии мы можем отследить те же основополагающие, ключевые моменты мироощущения Марины Ивановны. Иначе говоря, весь реальный, жизненный материал. Преломляясь через призму восприятия поэта, реализуется в качественно иной форме – лирической – с огромной долей индивидуально-личностной мотивации чувств, воплощенных переживаний и избранных средств.

Судьба поэта в такой же степени определяется особенностями его личности, как и его поэзия. А вернее, личность – поэзия – судьба образуют неразрывное единство поэтического мира.

Поэтическая индивидуальность Марины Цветаевой многолика, мироощущение противоречиво, судьба глубоко трагична, а поэтический мир целен и един.

Первые две книги Цветаевой – «Вечерний альбом» (1910 г.) и «Волшебный фонарь» (1912 г.) – по духу – одна книга – книги детские, как тематически и хронологически, так и по авторскому пониманию их возрастной границы. Детские книги Цветаевой интересны сейчас прежде

всего тем, что их замкнутый мир сохранил образ автора – героя, круг чтения и круг чувств, определивших своеобразие личности поэта.

Именно тогда, в детстве, зарождалось драгоценнейшее качество Цветаевой как поэта – тождество между личностью (жизнью) и словом. Стихи записывались в альбом – в традициях всех русских барышень XX века – записывались вечерами в мекнувшей тишине дома, в ожидании неизбежного: «Дети, пора спать!» Отсюда – отчасти – и название первой книги – «Вечерний альбом». По сути это был дневник литературно одаренного ребенка. Но от многих своих сверстниц, тоже писавших в альбом, Марина Цветаева отличалась по крайней мере двумя чертами: ничего не выдумывала, то есть почти не впадала в сочинительство, ее строчки шли непосредственно от жизни, от прочитанных книг, от семейно-бытового уклада, а на такую смелость, как известно, не сразу решаются даже «взрослые» поэты.

Быть самой собой, ни у кого не заимствовать, не подражать, не подвергаться влияниям – такую Цветаева осталась навсегда.

«Вечерний альбом» сейчас интересен для нас как книга – предвестие будущей Марины Цветаевой. Здесь она – со всей своей предельной искренностью, ясно выраженной личностью, и даже нота трагизма, в целом для альбома не характерная, уже глухо прозвучала в этой по-детски простодушной, светлой книге (4.7).

Когда Марина подготовила к изданию свою первую книгу (тайком от всех, в том числе и от отца, по её мнению, стихов не понимавшего), ей было восемнадцать лет. «Вечерний альбом» был для нее самой (по крайней мере по содержанию) уже историей – историей закончившегося детства. Психологически она находилась в другом возрасте. Но детство она не отсекала и, судя по ее стихам, появившимся после «альбома», в особенности во второй книге «Волшебный фонарь» – она продолжала жить в нем:

Ах, золотые деньки!
Где уголки потайные,

Где вы, луга заливные
Синей Оки?

.....
Детство верни нам, верни
Все разноцветные бусы, –
Маленькой, мирной Тарусы
Летние дни.
(«Ах, золотые деньки!»)

Первым, кто прочитал «альбом» и сразу же на него отозвался, был Максимилиан Волошин. Он оценил «в цветаевских стихах главное – подлинность. До Цветаевой никому в поэзии не удавалось написать о детстве из детства».

В своих детских, а позднее и в зрелых поэтических произведениях Марина Цветаева и впрямь создавала словно модель – дома, семьи, уклада, быта. Взгляд её был наивен, слово – чистым, интонация – искренней. Она честно записывала то, что видела вокруг, о чем задумывалась

Мать, Мария Александровна Мейн, занимает «главенствующее» место не только в прозе автобиографического характера, но и в поэзии. Стихотворение «Мама» посвящено памяти матери Марины Цветаевой:

В старом вальсе Штрауса впервые
Мы слышали твой тихий зов,
С той поры нам чужды все живые
И отраден беглый бой часов.
Мы, как ты, приветствуем закаты,
Упиваясь близость конца.
Все, чем в лучший вечер мы богаты,
Нам тобою вложено в сердца.
К детским снам клонясь неутомимо,
(Без тебя лишь месяц в них глядел!)
Ты вела своих малюток мимо

Горькой жизни помыслов и дел.
С ранних лет нам близок, кто печален,
Скучен смех и чужд домашний кров...
Наш корабль не в добрый миг отчален
И плывет по воле всех ветров!
Все бледней лазурный остров-детство,
Мы одни на палубе стоим,
Видно грусть оставила в наследство
Ты, о мама, девочкам своим!
(«Маме»)

Здесь вся глубина и искренность родственных чувств Марины Цветаевой. « Мы, как ты...» - говорит она, признавая, что корнями уходит в фантастическую одаренность и безмерную личность матери.

Сама Марина Ивановна бесспорно признавала, что взяла от матери – страстность, порывистость, импульсивность, одухотворенную поэтичность натуры:

И день и ночь, и письменно и устно:
За правду, да и нет,
За то, что мне так часто – слишком грустно
И только 20 лет,
За то, что мне прямая неизбежность –
Прощение обид,
За всю мою безудержную нежность
И слишком гордый вид,
За быстроту стремительных событий,
За правду, за игру...
Послушайте! – Еще меня любите
За то, что я грущу.
(«Уж столько их упало в эту бездну...»)
... От матери – упорство, настойчивость:

«Мама, милая, не мучь же!
Мы поедem или нет?»
Я больная, – мне семь лет,
Я упряма, – это лучше.
Удивительно упряма:
Скажут нет, а будет да.
Не поддамся никогда,
Это ясно знает мама...
(«За книгами»)

Но не забывает Цветаева и об отце, он тоже не был сторонним наблюдателем формирования личности своей дочери: труженичество Марины Ивановны, ее литературное упорство – от отца. Вот откуда ее стихи:

Благословляю ежедневный труд.
Благословляю еженощный сон.
Господню милость – и господень суд,
Благой закон – и каменный закон.
И пыльный пурпур свой, где столько дыр...
И пыльный посох свой, где все лучи!
Еще, господь, благословляю – мир
В чужом доме – и хлеб в чужой печи.
(«Благословляю ежедневный труд»)

Семья, как вечная человеческая ценность, навсегда остается главным духовным богатством каждой личности, а у поэтов и писателей она является той духовной основой, которая влияет на его творчество (6.15).

Марина Цветаева признана «кометой» поэзии, вспыхнувшей на небесах русской литературы, когда ей было всего восемнадцать лет. Но позднее она стала и великолепным прозаиком. Особенностью прозы Цветаевой является автобиографический характер произведений. Именно в этой составляющей её литературного наследия, как на ладони, сменяя друг друга, просматриваются события её жизни: семья, детство, родители, друзья,

творчество, любовь... В них вся полнота эмоциональных переживаний, глубина душевной боли и искренность моментов счастья («Мать и Музыка», «Отец и его Музеи», «Мой Пушкин» являются ярчайшим подтверждением этой мысли).

Самостоятельная жизнь человека начинается с детства, которое уходит корнями в семью.

Вернемся в Москву XIX века и обратимся к исторической хронике семьи Цветаевых (это позволит воссоздать атмосферу, сформировавшую литературного гения и нашедшую отражение в творчестве Марины Ивановны).

Первое немаловажное обстоятельство, на которое следует указать в этой связи: родители Марины Цветаевой были люди несхожие как по происхождению и воспитанию, так и по темпераменту и жизненным устремлениям (10.15).

Иван Владимирович Цветаев «выбился в люди» совершенно самостоятельно. Он родился 4 мая 1847 года во Владимирской губернии в семье сельского священника и никогда не забывал о своем происхождении и бедности своей семьи. По семейной традиции Иван Цветаев, как и его три брата, окончил Духовное училище. Он поступил во Владимирскую духовную семинарию, но в 25 лет вдруг круто изменил свою жизнь. Выйдя из семинарии, он отправился в Петербург, чтобы поступить в Медико-Хирургическую Академию, но той же осенью 1866 года стал студентом историко-филологического Петербургского университета. Здесь нашел он свое призвание.

Иван Цветаев вскоре перешел из духовного сословия в дворянское, стал «дворянином от колокольни», как он сам однажды не без иронии выразился.

Далее в хронологическом порядке все, что успел сделать за истекшие годы Цветаев. Он защитил в Петербурге магистерскую диссертацию, преподавал на кафедрах Римской словесности Варшавского и Киевского

университетов, а главное – провел более двух лет в заграничной командировке, собирая материалы для докторской диссертации. Его интересовали древние италийские языки, он был одним из пионеров в этой области.

Когда в 1877 году И.В. Цветаев был избран на должность доцента кафедры Римской словесности Московского университета, его интересы выходили уже далеко за пределы чистой филологии. Через несколько лет Цветаева пригласили заведовать гравюрным кабинетом, а потом и предложили стать хранителем отделения изящных искусств и классических древностей в Московском Публичном и Румянцевском музеях: здесь ему открылось новое поле деятельности (10.11).

Возглавив в 1889 году кафедру теории и истории искусств, он возмечтал создать при Университете музей античного искусства и начал активно пополнять вверенные ему коллекции.

Делом значительной части жизни И.В. Цветаева было создание Музея изящных искусств. И это увлекло всех старших членов его семьи. Такая атмосфера полной заинтересованности близких людей, конечно, очень помогала Цветаеву. В дневнике, например, читаем такую запись 22 июня 1898 года о подготовке к докладу на заседании: «... я, страшно утомленный сутолокой последних дней и этой последней работой, ушел спать, а жена принялась перечитывать написанное и отмечать к утру все, что было неудовлетворительного в стилистическом или в другом отношении...».

Планы по содержанию музея постепенно расширялись, и дело это поглотило почти четверть века жизни Ивана Владимировича. Цветаев от всех бед знал одно средство – труд. Старшая дочь потом так описывала его день: «В Москве рабочий день его начинался в 6 часов утра. До утреннего завтрака занимался он у себя в кабинете. Лекции в университете, или на Высших женских курсах, или в консерватории шли до 11:30, а в 12 часов он был уже в Румянцевском музее на ежедневной службе до 4 часов. Домой шел по совету

врача пешком и соблюдал час отдыха перед обедом в 6 часов. Вечером – очередные кабинетные занятия, деловая переписка или заседания».

За границей же Цветаева ожидали – бесконечные хождения по музеям, переговоры со специалистами, заказы слепков, экспонатов (10.29).

Десять лет Иван Владимирович был женат на Варваре Дмитриевне Иловайской, дочери своего друга, известного историка. Варвара Дмитриевна любила другого и вышла замуж за Цветаева, подчиняясь воле отца. Однако сумела внести в семью дух радости, праздника – и Иван Владимирович любил её всю жизнь и долгие годы не мог оправиться от её внезапной кончины.

Он вторично женился весной 1891 года. Мария Александровна Мейн была моложе него на 21 год, она родилась в 1868 году. Дочь богатого и известного в Москве человека, она хоть и не была красива, могла рассчитывать на более блестящую партию, чем вдвое старший вдовец с двумя детьми. Виною всему был её “романтизм” (10.55).

Мария Александровна росла сиротой, оставшись без матери девятнадцати дней, – и поэтому неудивительно, что она взялась заменить мать Андрюше Цветаеву, тоже осиротевшему на первом месяце жизни. Мария ЛукиничнаБернацкая – мать Марии Александровны, скончавшаяся в 27 лет – происходила из старинного, но обедневшего польского дворянского рода. Это давало Марине Цветаевой повод отождествлять себя с «самой» Мариной Мнишек.

Мария Александровна росла одиноко. Ее не отдавали ни в пансион, ни даже в гимназию. Жизнь в отцовском доме была замкнутой и строгой, подруг и товарищей у неё не было.

Мария Мейн была человеком незаурядным, наделенным умом, большими художественными способностями, глубокой душой. Сиротство и одиночество бросили ее к книгам; в них она нашла друзей, наставников и утешителей. Книги и музыка стали её жизнью, заменили ей реальность. Она получила прекрасное домашнее образование: свободно владела четырьмя

европейскими языками, блестяще знала историю и литературу, сама писала стихи по-русски и по-немецки, переводила с- и на известные ей языки. У нее было музыкальное дарование. Она страстно любила природу. Казалось, в её детстве и юности было все, о чем можно мечтать. Но не хватало чего-то важного: простоты, сердечности, понимания, так необходимого развивающейся душе. Отец обожал её, но был требователен и деспотичен. Обуревавшие ее мечты и чувства Мария Александровна доверяла музыке и дневнику – своим единственным друзьям. Постепенно сам характер ее делался сдержанным и замкнутым.

Роковую роль в её жизни сыграл отец. «Дедушка Мейн», которого с нежностью вспоминали обе его внучки, дважды разбил жизнь своей дочери. Шестнадцати-семнадцати лет Мария Александровна полюбила, как может полюбить страстная натура, живущая в мире романтических грез. Были встречи, прогулки верхом в лунные ночи. Любовь была глубокой и взаимной, Мария Александровна могла быть счастлива. Но человек, которого она любила, был женат. Отец счел его встречи со своей дочерью недопустимой дерзостью и потребовал их прекращения. Развод казался ему грехом, он не признавал его. Дочь повиновалась, но годы не переставала помнить и любить героя своего юношеского романа. В единственной сохранившейся книжке ее девического дневника есть такая запись: «... так любить, как я его любила, я в моей жизни больше не буду, и ему я все-таки обязана тем, что мне есть чем помянуть мою молодость; я, хоть и страданиями заплатила за любовь, но все-таки я любила так, как никогда бы не поверила, что можно любить!...»

Ей оставался единственный путь – замужество. Но в этой перспективе не виделось счастья и радости. Она думает о неизбежном замужестве почти с отвращением – дневник сохранил ее горькие мысли: «Придет время, поневоле бросишь идеалы и возьмешься за метлу... Тогда-то я и буду жить тем материалом, которым я теперь запаслась. Надо бы только позаботиться о том, чтобы его хватило с избытком на всю жизнь...». Это многое поясняет в «странном» замужестве Марии Александровны и её последующей жизни

жены и матери. Не исключено, что она избрала немолодого профессора Цветаева не только с прямой целью заменить мать его осиротевшим детям, как считала её старшая дочь, но и потому, что знала, что и он живет для идеалов.

В браке Мария Александровна надеялась преодолеть и изжить свою душевную драму. Но ситуация оказалась слишком неподходящей, Мария Александровна по молодости и неопытности не могла осознать этого до замужества. Муж тосковал о покойной жене и даже не старался, по мнению окружающих, скрыть этого. Она ревновала к памяти предшественницы, боролась с этим чувством и не могла с ним совладать. «Мы венчались у гроба», – грустно доверила она дневнику (13.8).

Иван Владимирович большую часть своего времени посвящал работе, постоянно находился в разъездах, и естественно, семья Цветаевых ощущала недостаток взаимного общения.

Валерия Ивановна Цветаева обращала внимание на то, что переезды, разные пансионаты, «обязательные смены мест и людей, смена привязанностей и порядков создавали у детей чувство бездомности, неустойчивости». Да и в словах Марии Александровны, о которых вспоминает её младшая дочь, говорится что-то похожее: «Дети, жизнь идет полосами, вы это увидите... и вы вспомните мои слова!...». Именно тогда, когда обыкновенно закладываются устои, когда дом, родные, их любовь кажутся столь непререкаемыми, существующими от века на всю жизнь. И Анастасия Ивановна продолжает: «Наша жизнь, как перекасти-поле, катится дальше».

Когда летом 1903 года отец приехал к младшим детям в Лозанну, чтобы перевезти их потом вместе с Марией Александровной в Шварцвальд во Фрейбург и поместить жену в санаторий, обнаружилось, что девочки очень хорошо усвоили французский язык, а немецкий язык забывают, младшая забывает и русский. В июле 1903 года И.В. Цветаев рассказывал жене своего первого тестя о Марине, которой было тогда неполных одиннадцать лет: «За Марусю даже страшно: говорит, как взрослый француз,

изыщным, прямо литературным языком... пишет по-русски правильно и литературнее пяти-шестиклассников в гимназиях...». И дальше с большой тревогой, которая теперь может показаться провидческой: «Экие дарования Господь ей дал. И на что они ей! После они могут принести ей больше вреда, чем пользы».

Именно в такой семье и родился литературный гений; рябина стала символом судьбы, тоже переходной и горькой; Цветаева вобрала в себя мятежную натуру матери и преданность искусству отца.

Прошел год после приезда Цветаева в Лозанну. В конце 1904 года М.А. Цветаева пела в хоре во время гастролей во Фрейбурге немецкого трагика Эмиля Поссарта, на обратном пути простудилась, и болезнь уже ее не оставляла. Приехал Иван Владимирович, грянула другая беда – сообщение о пожаре в музее. И тогда же (беда не приходит одна – писал в письме к другу Иван Владимирович) девочек водили в горы, дорога обледенела, они упали, вернулись в пансион в крови. Конечно, такое падение – дело житейское, но на Ивана Владимировича это событие произвело гнетущее впечатление, поселило в нем тревогу и предчувствие беды. Состояние здоровья Марии Александровны ухудшилось. Она уехала в санаторий. Весной 1905 года на пасху в пансионе остались только девочки Цветаевы, остальные были на празднике у родных (13.85).

Три – а то и четыре – года члены семьи жили врозь. Валерия Ивановна Цветаева рассказывала: «В самое тревожное время для нашего отца выяснилась необходимость вернуть семью в Россию и среди всех дел найти для этого возможность и время».

В Тарусе ремонтировали дачу к возвращению совершенно больной Марии Александровны и девочек. Брат Андрей не видел их четыре года, старшая сестра – три года. Делали специальную пристройку для комнаты, в которой было бы удобнее Марии Александровне. В кои-то веки вся семья была вместе (12.400).

5 июля 1906 года Мария Александровна скончалась. Хоронили в Москве. А.И. Цветаева пишет: «После маминых похорон в памяти – провал». Осенью Марина – ей четырнадцать лет – попросила определить её в интернат гимназии фон Дервиз. В субботу приезжала домой на воскресенье. В этой гимназии не потерпели как-то проявленного Мариной своеволия, и – по воспоминаниям – она будто бы сказала: «Пойду в другую гимназию – ничего не потеряю. Уже привыкла кочевать...».

После смерти матери Марина Цветаева подолгу «пропадала» в своей маленькой комнатке с красными обоями в золотых звездах, не спускаясь вниз, не ходила гулять, никого, кроме сестры не хотела видеть. «Целый год жила без людей в своей маленькой комнате, в своем огромном мире...» (в письме к Розанову).

Нередко, когда не хотелось идти в гимназию, пряталась на чердаке – ждала, чтобы отец ушел на службу. Почти неизменным состоянием Цветаевой была тоска. Тоска и – чувство пустоты: против всех, но главное – против обыденности, будничности, буржуазности существования.

У Ивана Владимировича музей по-прежнему был основной заботой. АИ. Цветаева вспоминает об отце: «... до глубокой ночи на его большом столе, заваленном бумагами, две горящих свечи под абажуром. Его согнутая фигура над столом... «Папа, что ты делаешь?» – «Учусь, голубка...».

Шло время, а дом в Трехпрудном переулке все меньше и меньше объединял своих обитателей. А.И. Цветаева писала о «щуке, раке и лебеде» их дома: «... папа с его Музеем, латынью, греческим, Андрей с мандолиной, охотничьим псом и ненавистью к латыни, Маринины стихи, её немецкие и французские книги, мой каток и подруги, Роденбах, Лермонтов... Лёрины ученики, её воскресная школа и выставки, её “прочь из дому”...». Семейный дом в Трехпрудном был построен на обломках, оставшихся от катастрофы. С великим самопожертвованием он был искусно и искусственно создан – с единственной целью: дать надежный кров и теплый очаг детям. В старых

стенах дома, скрытое ритуалом налаженного быта, жило личное, одинокое страдание каждого.

31 мая 1912 года состоялось открытие музея – торжественный день в жизни И.В. Цветаева. Все дети присутствовали на торжестве. После открытия музея вся семья еще раз собралась, по-видимому, только уже у гроба отца. Дочери разъехались, сын учился в университете и путешествовал (кстати, оказалось, что он один из всех унаследовал у отца деятельную любовь к изобразительному искусству – позднее, уже в советское время, он был экспертом по западной живописи...).

Летом 1913 года Валерия Ивановна отвезла Ивана Владимировича в деревню под Подольском, устроила его там на отдых. 28 августа у него случился приступ грудной жабы. Иван Владимирович пережил жену на семь лет: он умер в конце лета 1913 года, умер на руках у Марины и у сына Андрея. На панихиде – дома, в Трехпрудном переулке, и 1 сентября в университетской церкви, и потом на кладбище присутствовали все дети.

Позднее Марина Цветаева писала об отце В.В. Розанову: «... он нас очень любил, считал нас «талантливыми, способными, развитыми», но ужасался нашей лени, самостоятельности, дерзости, любви к тому, что он называл “эксцентричностью”... Самый последний год он чувствовал нашу любовь, раньше очень страдал от нас, совсем не зная, что с нами делать. Когда мы вышли замуж, он очень за нас беспокоился...» (8 апреля 1914 г.)

1.2 «Поэма Горь» и «Поэма Конца».

Обращение к лирическим поэмам Марины Цветаевой обусловлено рядом причин. Прежде всего назрела необходимость углубить представление о лирической поэме. Нужно отметить, что сам жанр лирической поэмы зародился на рубеже XIX-XX веков, когда вопрос о соотношении лирических и эпических элементов в поэзии приобрёл особую остроту. Расширилась система лирических жанров. Таким образом, появление лирической поэмы совпало с началом «серебряного века». Изучение этого жанра во многом помогает прояснить специфику

художественных исканий и устремлений в поэзии конца XIX - начала XX века.

Не случайно поэт Ю.Марцинкявичюс так говорит о поэме: «Поэма вырастает из других жанров как философская, эпическая, и эстетическая система эпохи».

Лирическая поэма - сравнительно молодой жанр, к тому же это, пожалуй, самый сложный из лирических жанров. Исследованием лирических поэм занимались Л.Долгополов, А.Карпов, М.Числов, В.Альфонсов, П.Попов и другие. Множество работ посвящено изучению этого жанра в творчестве отдельных поэтов.

Л.К.Долгополов стремится выявить качественные особенности жанра лирической поэмы, исследователь отмечает, что «для поэтики лирической поэмы характерна зыбкость сюжетных линий, отсутствие исторической достоверности, аллегоричность, смена настроений, взаимодействие лирических состояний, сплошной лирический монолог». Однако Л.Долгополов лишь перечисляет признаки лирической поэмы, не выстраивая при этом системы.

С этим связана ещё одна проблема- проблема эволюции лирической поэмы. Прослеживая развитие жанра, Л.Долгополов приходит к выводу, что основные сдвиги происходят в плане насыщения поэмы социальным содержанием, «сама лирика берёт на себя функцию эпоса». Однако не все поэмы 1910-20-х годов насыщены социальным содержанием, кроме того, недостаточно разработан вопрос об эволюции формы лирической поэмы. Поэтому необходимо решить для себя вопрос, в чём состоит сущность лирической поэмы, разработать теоретическую модель жанра, которая, несомненно, в ходе дальнейшего исследования будет уточняться и корректироваться.

Лирические поэмы Марины Цветаевой 20-х годов явились концентрированным воплощением её художественной философии, в

этих поэмах сходятся многие разрозненные темы, мотивы, образы, пронизывающие всё цветаевское творчество.

Изучение лирических поэм Цветаевой позволяет не только углубить наше представление о её поэтическом мире, но и оценить её вклад в развитие жанра лирической поэмы. В 20-е годы Цветаева ведёт активные поиски в этом жанре, прокладывает в нём свой собственный путь, создаёт разные модификации лирической поэмы, используя как классические, так и неклассические принципы построения образа мира.

В поэмах Цветаевой взаимодействуют традиционные жанрообразующие принципы с нетрадиционными. Прежде всего бросается в глаза то, что в цветаевских лирических поэмах актуализируется память жанров, отсылающих нас к романтической традиции, поскольку в романтизме это были ведущие жанры: лиро-эпическая поэма, элегия, послание. Обращение к романтической традиции отнюдь неслучайно: Цветаева несла в себе особое романтическое мироощущение, впитанное буквально с молоком матери: «От матери я унаследовала Музыку, Романтизм и Германию». С романтизмом у Цветаевой «генетическая» и психологическая связь. Романтический дуализм и романтический максимализм - так можно определить цветаевское мироотношение: «В моём лице вы столкнулись с Романтизмом всерьёз». Однако романтический Дух у Цветаевой попадает в обстановку хаоса - исторического, социального, ментального, иными словами, - тотального. Связи с внешним миром столь изменчивы и преходящи, что опора ищется всецело в субъективном, внутреннем мире. Только жизнь души воспринимается как абсолютная ценность и подлинная реальность, гармоническая упорядоченность сталкивается с абсурдом окружающей действительности, с хаосом подсознания, с иррациональным, катастрофическим миром, поэтому происходит трансформация традиционных романтических жанров, ищутся иные, субъективированные способы создания художественной целостности. Ещё раз подчеркнём, что

Цветаева практически всегда сознательно организовывала свои поэмы: набрасывала план, расставляла смысловые акценты, искала особые механизмы, дающие возможность развивать спонтанный образ, создавать иллюзию неупорядоченного потока переживания (5.29).

Как и в большинстве лирических поэм, в поэмах Цветаевой организующую роль играет лирический субъект, его переживания, выплёскивающиеся в исповедальном монологе. Однако Марина Цветаева разработала особые способы «объективизации» субъективного переживания, превращения чувства в событие: это и параллелизм переживаний лирической героини и условного персонифицированного образа, и драматизация лирической исповеди, и материализация психологического сюжета, и диалог с адресатом, и совмещение в лирическом субъекте взгляда изнутри (сна, грёзы, потустороннего мира) и со стороны, извне.

Лирическая героиня Цветаевой границы лирического «Я» размываются за счёт уподобления природной стихии (море, воздух), внешние переживания в пространственных образах (гора, коридор), слияния Я с Другим, с Ты, за счёт прямых метаморфоз, происходящих с лирическим субъектом, совмещения нескольких ролей лирической героини в сюжете. Происходит разрастание лирического сознания (и подсознания), которое вмещает в себя не только индивидуальный опыт, но и опыт коллективного бессознательного и опыт сверхчеловеческий», транс персональный. Человек способен охватить Жизнь в целом и постичь сверхчувственную реальность, достичь Абсолюта.

Однако в цветаевских поэмах присутствует ещё один центр смыслопорождения, структурирующий сплошной лирический поток, направляющий движение переживания в определённое русло. Целостность цветаевской поэмы обеспечивается интегральным образом (Гора, Комната, Море) или центральным мотивом (мотив «конца», мотив «нового»). От центрального образа в разных направлениях расходятся

многочисленные звуковые и смысловые ассоциации и мотивы. Поэтическая мысль движется одновременно в нескольких направлениях. Ту же функцию выполняют лейтмотивы. Движение звуко-смысла («звуковая сюжетика»), нанизывание звуковых подобий компенсирует отсутствие событийного сюжета. Паронимия становится одним из важнейших способов изображения мира. С помощью звуковых игр (для Цветаевой «единственный серьёз») раскрывается одна из наиболее важных оппозиций в её творчестве : «связь-разлад»: с одной стороны, столкновение и разъединение созвучий и родственных слов, с другой стороны, нанизывание созвучий, обнаружение связи между далёкими вещами и понятиями. Марина Цветаева открыла уникальные семантические возможности звуковой и паронимической стихии: с её помощью создаётся образ хаотической реальности и одновременно возникает иллюзия самоорганизации хаоса (5.13).

Нелинейное движение внутреннего сюжета соответствует особенностям поэтического мира в цветаевских поэмах. В этом мире есть некий центр, вернее, исходная точка, из которой разворачивается динамическая вселенная, размываются границы и центрального образа, и поэтического мира в целом.

Во всех лирических поэмах Цветаевой «скрепами» становятся дистанцированные повторы и параллелизмы, отмечающие важнейшие этапы сюжета. Почему именно дистанцированные повторы? Потому что благодаря им наглядно демонстрируются метаморфозы, происходящие в цветаевской динамической вселенной.

В работе Цветаевой над жанром поэмы преломилась её творческая стратегия, эстетическое отношение к действительности. В этих поэмах Цветаева осуществляет сплав романтизма с разными ипостасями модернизма: символизмом, сюрреализмом, экспрессионизмом. Скрупулёзный психологический анализ, внимание к подробностям душевной жизни позволяют говорить об актуализации традиций

реалистического психологизма в произведениях Цветаевой. Но цветаевский психологизм распространяется, с одной стороны, на подсознательное, иррациональное в человеке, с другой стороны, на сферу Духа, выявление чистого субстрата духовности. А модернистские составляющие прежде всего работают на постижение внутреннего мира личности в ситуации тотального Хаоса.

По сути Марина Цветаева «довела до максимума» жанровые возможности лирической поэмы, актуализировала все семантические ресурсы данной формы, что позволило ей дойти до постижения самых глубинных мистических и экзистенциальных отношений человека и мира, самых таинственных сфер бытия души. Эти поэмы явились значительным вкладом в художественную и духовную культуру XX века.

Обращение М.Цветаевой к жанру поэмы вызвано сложностью мироощущения поэта. Шел поиск новых смыслов, получающих сжатое лирическое выражение, что влекло за собой рост нового стилевого слоя. Лирика Цветаевой 20-ых годов наполнялась философским содержанием, преодолевалась отвлеченность, свойственную творчеству до зарубежного периода.

Исходной точкой цветаевской поэмы становятся наивысшие моменты внутреннего индивидуального опыта. («Преувеличенность жизни/в смертный час» (418). По мере углубления лирическое переживание наполняется обобщающим содержанием. («Гора горевала, что только дымом/Станет – что ныне и мир и Рим» (413). Сила коллизий требовала структурного простора, достигаемого через взаимосвязь индивидуально-личного и общественно-исторического. («...все поэмы/Гор – пишутся – так»(413). Особенностью стиля становится синтез интенсивно-конкретного с сущностно-символическим.

Страсть познания определила жанровую эволюцию цветаевской лирики, диктовала новую художественную структуру, где разрастание

общечеловеческого содержания вытекало из органического единства исторического, национального и народного.

Новаторство поэм Цветаевой обогащено традицией, идущей от русской романтической поэмы 19-го века. С ней Цветаеву связывает установка на изображение жизни в ее высших проявлениях (в частности, испытание любовью), приподнятость изображаемого над уровнем повседневности, предпочтение идеального реальному. То есть, уже на стадии отбора жизненного материала у М.Цветаевой ощущается присутствие конструктивного принципа, характерного жанру поэмы. («Черной ни днесь, ни впредь/Не заткну дыры. Дай о горе спеть/Наверху горы» (410). Но поэма жанр синтетический: лиро-эпический. Поэмная эволюция Цветаевой шла в направлении усиления лирического начала. Изображение высшим моментом жизни не событий внешнего мира, а состояния души, сферы переживаний («О, кому повем/Печаль мою, беду мою/жуть зеленее льда?...»). Поэма для Цветаевой была одной из ступеней к объективному повествованию и характеризовала «жанровую свободу» поэта. С другой стороны – это замкнутый в себе лирический мир, «до последней степени утверждённый» (Б.Пастернак). Движение сюжета воплощает состояние лирических героев. Сюжет предельно сжат, пунктирен и открыт. В отношении к традиционной поэме – поэмы Цветаевой резко самобытны: на первом плане нравственно-этическое содержание, доводимое до общечеловеческого значения; предельно интимная тема их в то же время резко социальна.

Центральное место в чешских работах поэта занимают поэмы - «Поэма Горы» (1924, 1939) и «Поэма Конца» (1924).

Тематически поэмы продолжают любовную лирику, но это как бы уже другое измерение темы, не только, конечно, в количественном отношении, в объеме произведения, прежде всего это иной уровень постижения феномена любви. Это не зафиксированная эмоция, но философско-драматическое решение темы с элементами (особенно в «Поэме Конца») трагического

звучания. Здесь возникает аналогия с поэмами Маяковского («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Про это»).

Символично странноватое на первый взгляд название «Поэма Горы», оно вычерчивает резкое членение цветаевского поэтического мира по вертикали - от земли к небу, от быта к бытию (16).

Гора эта реальна, она возвышается над городом («на исходе пригорода»), это место прогулок влюбленных или обрекающих себя на разрыв, но еще гора - это выброс вверх, это огромность чувства любви и боли или, как образно и точно сформулирует для себя героиня, «высота бреда над уровнем / Жизни». Чистый, честный и пресноватый быт, приземленность жизни пресекают мятежность порыва. Как это всегда бывает в поэзии Цветаевой, Он явно не дотягивает до уровня героини, личностное начало в Нем присутствует слабо. Он вообще, скорее, лишь объект приложения Ее страсти. Например, в «Послесловии», обращаясь к Нему, она говорит о Нем, но светится только ее Я:

Я не помню тебя отдельно
От любви. Равенства знак....
Но зато, в нищей и тесной
Жизни - «жизнь, как она есть» -
Я не вижу тебя совместно
Ни с одной:
- Памяти мечь.

В «Поэме Конца» Цветаева еще раз проигрывает ту же ситуацию последней встречи, последнего совместного прохода героев по сцене. Как и в «Поэме Горы» (оба произведения обращены к одному лирическому адресату), запечатлен самый момент разрыва двух сердец: и страх, и боль, и гаснущая надежда на возврат любви, и предощущение опустошенности.

Сверх бессмысленнейшее слово:
Расстаемся. - Одна из ста?
Просто слово в четыре слога,

За которыми пустота.

Восхищенный Б. Пастернак, прочитав «Поэму Конца», писал Цветаевой: «С каким волнением ее читаешь! Точно в трагедии играешь. Каждый вздох, каждый нюанс подсказан...

Какой ты большой, дьявольски большой артист, Марина!» (16.21). Пастернаку принадлежит более развернутое суждение о поэме, относящееся к лету того же 1926 г.

«Восхищенность Поэмой Конца была чистейшая. Центростремительный заряд поэмы даже возможную ревность читателя стягивал в текст, приобщая своей энергии. Поэма Конца - свой, лирически замкнутый, до последней степени утверченный мир. Может быть это и оттого, что вещь лирическая и что тема проведена в первом лице. Во всяком случае, тут где-то - последнее единство вещи. Потому что даже и силовое, творческое основание ее единства (драматический реализм) - подчинено лирическому факту первого лица: герой - автор. И художественные достоинства вещи, и даже больше, род лирики, к которому можно отнести произведение, в Поэме Конца воспринимаются в виде психологической характеристики героини».

Пастернак зорко увидел и высоко оценил именно стихию лиризма поэмы, суггестивное, обладающее силой внушения и заставляющее сопереживать чувство героини (16. 33). Своеобразие поэмы, ее исключительная непохожесть на другие подобные произведения в том, что в ней запечатлен *лирический конфликт*. Он не сводится к противопоставлению *любимая - отвергнутая, была любовь - прошла любовь*. Если воспользоваться характеристиками самого автора, то это драма несовпадений его горизонтальной любви (вся в плоском земном пространстве житейского мира) с ее вертикальной любовью (вся - сбрасывающая оковы приземленности духовная устремленность из быта в бытие), они и встретиться и пересечься могли только в одной точке на краткий миг. В том и боль и обида ее, что любовь божественная - побеждена: «Безбожно!

Бесчеловечно! / Бросать, как вещь, / Меня, ни единой вещи / Не чтившей в сем / Вещественном мире дутом!»

3. «Здесь я не нужна. Там я невозможна»

На родину Цветаева вернулась в июне 1939 г. Но радостного возвращения не получилось, хотя на чужбине она безмерно тосковала по России. Чего стоит одно только заключительное четверостишие ее стихотворения «Тоска по родине! Давно / Разоблаченная морока!..»:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,

И все - равно, и все - едино.

Но если по дороге - куст

Встает, особенно - рябина...

В сущности, это всегда страстный, горячий, прерывистый, резкий монолог, то в замедлениях, то в ускорениях стремительного ритма. Вот «Поэма Горы» (1924). Само слово «гора» даёт повод к возникновению множества синонимических понятий и образов. Вся ткань поэмы прошита и скреплена аллитерациями и звуковыми переключками. Для чего используются согласные «г» и «р», входящие в слово «гора»:

Та гора была как гром.

Зря с титанами заигрываем!

Той горы последний дом

Помнишь – на исходе пригорода?

Та гора была – миры!

Бог за мир взимает дорого!

Горе началось с горы.

Та гора была над городом.

Поэтический мир в «Поэме Горы» и в «Поэме Конца» при всей динамичности в большей степени оформлен и структурирован. Мы говорим о поэтике предельности - системе поэтических средств, выражающих предельное состояние человеческой психики, гиперболичность чувств, но сама предельность психологически мотивирована. В поэмах второй

половины 20-х годов усиливается «меональное», иррациональное начало, принципы сюрреалистического видения начинают играть конструктивную роль. Ведущими приёмами создания образа становится метаморфоза и оксюморон, а мир характеризуется не только динамичностью, но и зыбкостью.

Можно также с определённой долей условности говорить об изменении языковой стратегии Марины Цветаевой: к лингвистическому наблюдению (вслушиванию, движению в глубь языка) в поэмах второй половины 20-х годов подключается лингвистический эксперимент -попытка сконструировать язык инобытия, создать образ «всеязычия» того света.

«Поэму Горы», «С Моря», «Попытку комнаты» и «Поэму Воздуха» можно в той или иной степени считать мета поэмами - поэмами о написании поэм, но в поэмах Цветаевой второй половины 20-х годов размываются границы между творческим процессом и сотворённым миром, между Автором и лирической героиней. Возможно, здесь уже намечены некоторые черты, присущие более поздним направлениям и стилям

В поэмах «Горы» и «Конца» скрещиваются два социальных коллектива, два человеческих мира, духовное и материальное. («Чем пахнет!/Спешкой крайнею,/Потачкой и грешком: /Коммерческими тайнами/и бальным порошком»; «Вполоборота: это вот – /Наш дом? – не я хозяйкою!» (20). Поэмы «Горы» и «Конца» воплощают духовную жажду Цветаевой – необходимость сущности вне себя. То, что может сделать героев друг другу равносущными, не может осуществиться в реальности. Здесь Цветаева выходит к трансцендентной теме, характерной для философской лирики поэта 20-ых годов. Ее сюжет – «сюжет преодоления предела» (Л.В.Зубова). Не скользить по поверхности, а коснуться транс физического корня вещей – это было основной творческой потребностью Цветаевой. Через самораскрытие личности Цветаева передает состояние мира и моделирует человека в этом мире. С точки зрения жанровой разновидности поэмы «Горы» и «Конца» это лирико-психологические поэмы философского

звучания. Ключевой мотив поэм – невозможность выразить духовную жизнь со всей страстью и силой, в мире весов и мер, границ и ранжиров. М.Цветаева обладала обостренным духовным чутьем времени, улавливая все его нравственно-этические веяния, предвидя многообразные лики новой эпохи. Художественным инстинктом она ощущала, как нависает «чувство утрата», идет сдача человеческого духа (цикл «Отцам», 1935г.). Основной идеей цветаевского творчества была идея «парения нестеснённого духа», «тайной Свободы», генетически перешедшей к ней от поколения отцов, само ценности человеческой личности (17).

Ведущей темой поэм «Горы» и «Конца» становится тема поиска абсолюта в любви, как духовной опоры. Силы поэта испытывались эпохой новой системы ценностей, во многом противостоящей вечным. «Город» понимается как символ обмельчания чувств, обездуховленный уклад, обрекающий «гору» на трагическое одиночество в мире, на непреодолимое сиротство горной вершины, между которой и жизнью внизу – непроходимая бездна. Отсюда непримиримая коллизия «города» и «горы», дерзнувшей возвыситься над «городом», и, как неизбежная плата бытия быту – спуск с «горы»: «Гора» – «миры», «Бог за мир взывает дорого» (20). Композиция «Поэмы Горы» складывается по принципу антитезы: носители высшего духовного опыта, «небожители любви» сталкиваются с миром «простолюдинов любви». Поэт подвергает героев высшей духовной пробе: испытанию «горы» «городом» - за кем из них золотой запас прочности?! В «Поэме Горы» противоречивое единство реалистического по своей сути конфликта и романтического его воплощения. Гора – как миро отношение и самоощущение, символ души и дома, символ любви, верх страсти, абсолют в человеческих отношениях. Высшая реальность горы в «жизни местной и тесной» постоянно утверждается Цветаевой. Органическое сплетение условности (гора – рай) и реальности (гора – «голый казарменный холм») в поэтике Цветаевой отражает тяготение к высшей степени обобщения,

которое своеобразно выражается в сочетании поэтической формулы и открытой стихийности.

Требование во всем стабильности на большой высоте, цветаевская неумещаемость, невозможность распрямиться во весь рост в обыденной жизни, изысканность духовных интересов, не находящих удовлетворения, духовные требования, всегда превосходящие возможности окружающих – обреченная безмерность и, как следствие, трагедия одиночества. Таковым было предначертание духовного пути Цветаевой, которая и в жизни была поэтом: «Живу, как пишу», - скажет она о себе. «Как на ладони поданный/Рай – не берись, коль жгуч!/Гора бросалась под ноги/колдобинами круч» (19). Не классическая сдержанность, а жертвенность, состояние края – «жгучего рая». Накал чувств поэта отливал поэму в философские афоризмы: «Бог за мир взывает дорого», «Боги мстят своим подобиям», «Тягою к пропасти/Измеряют уровень гор» и другие. Любовь – выход во всё, ко всему. «Страсть – последняя возможность человеку высказаться, как небо единственная возможность быть буре» (М.Цветаева). Необратимая необходимость Цветаевой – потратить свою душу и невозможность этого. Обе поэмы не только о любви, а об отношении к жизни, о требовании к ней. А любовь – точка отсчёта, и плата за любовь – жизнь.

Для Цветаевой возвести в закон собственное сердце, свое мироощущение – значило схватиться с жизнью, «...про которую знаем все мы:/Сброд – рынок – брак...». Всё творчество М.Цветаевой – защита человеческого сердца и, как следствие, воинствующее нападение на «племя карлов, держателей обыкновенных чувств и мыслей»/1/, «простолюдинов любви».

«Гора» – это духовное измерение, невозможность компромисса, анафема всемуполу подогретому, средненькому. Любовь у Цветаевой – это всегда поединок роковой, спор с миром, вызов ему, и чаще всего, разрыв с ним. Цветаеву отличает масштабность чувства,

«космическая камерность» (Ариадна Эфрон). Цветаева утверждает любовь как «преодоление предела», запредельность, вобравшую в себя всё напряжение бытия.

Путь М.Цветаевой от «Поэмы Горы» к «Поэме Конца» - это путь от романтизма к драматическому реализму, от художественной энергии пересоздания к взаимообусловленности состояния мира внешнего и мира внутреннего, от подчеркнуто романтических акцентов («дай мне о горе спеть/На верху горы»), к достоверности, житейской конкретности («коммерческие тайны», «бальный порошок»). Цветаевой двигало столкновение идеала с действительностью, проверка действительности идеалом. Через реальность внутри себя – обнажить объективную реальность. Выход состояния через личность. Гора, образ, скрепляющий обе поэмы, - «озонный слой», духовный иммунитет, противовес существующей системе человеческих отношений. Через то, что есть, сказать о том, что должно быть – принцип реалистической поэтики (6.40).

Эпичность конфликта сочетается с лирическим началом: поэма – психологический автопортрет, построена на резком контрасте видимого и невидимого, реального и идеального, в ней два среза: горизонталь и вертикаль. Как писала Цветаева, герой хочет любви по горизонтали, а героиня – по вертикали. Сюжет духовного несовпадения: внутренне слабый герой и страдающая от внутренней силы героиня. В «Поэме Конца» закрепляется мотив неосуществимости.

Герой – подчиненность городу, отсюда его утомление от высот, горная болезнь, а героиня – подчиненность горе, жажда подъема. Сталкиваются две психологии: неприятие немаксимума в человеческих отношениях, обнаженность перед жизнью, и легкое, опереточное отношение к жизни, довольствие «дешевизнами».

«Он» рвется в дом, а «она» - из дому. «Душу свою я сделала своим домом, - писала Цветаева Пастернаку в 1925 году, - но никогда дом – душой. Я в жизни своей отсутствую, меня нет дома. Душа в доме, - дома, для меня

немыслимость, именно не мыслю». Трагедия поэта еще и в том, что его «...путь не лежит мимо дома ничьего» (М.Цветаева). Поэт ищет то, чего нет в жизни, но что есть в нем. Герой оказывается «простолюдином» в любви, он позорно малодушен, будучи сам источником разрыва, мелочно упрекает в нем героиню, которая, не признавая нравственного компромисса, «развалинам счастья» предпочитает разрыв. Но разведение по полюсам неоднозначно, в силу вступает цветаевский полифонизм чувств, чувство внутренней диалектики – даже в пропасти разрыва неотъемлемость, неотторжимость: «...мы друг для друга – души/Отныне...», «...мы друг для друга – тени отныне...». Героиня поднимает героя до себя, возвышает, преувеличивает, даёт ему увидеть себя таким, каким его задумал бог. Герой рождается второй раз – теперь уже духовно: «Тебе надежда,/Увы, на спасение есть!», - замечает героиня.

Сюжет событийно психологичен, каждый момент становится переломным, испытательным в судьбе героев: встреча в кафе, набережная, «последние улицы», «гора (изгородь)» - «последний жест». Герои проходят путь «сопреступников» - «убитое – любовь», до совместного плача на горе – не испытанного еще единения – через разрыв. В основу конфликта Цветаева ставит классическую коллизию античной трагедии. Разрыв первоначально исходит от героя, затем, как вынужденное, единственно достойное решение в сложившейся ситуации, - от героини, впоследствии истинным его источником определяется сама жизнь. Непреложность слепых жизненных законов, несовершенных законов несовершенной жизни (жизнь есть «вал и ров»). Над всем фатальная воля. Этот лейтмотив поэм «Горы» и «Конца» - одно из выражений внутренней трагедии поэта. Разминовение, коренящееся во вне, над героями. Идеальная любовь поэта обречена в сем мире – трагически предопределенное «одиочество поэта среди НЕ поэтов». Как считала М.Цветаева: «Лучше потерять человека всем собой, чем

удержать его какой-то своей частью», и проигрыш становится выигрышем, сопротивлением (6.3).

Сила переживаний героини обновляет героя, и происходит воспитание, герой уже не несет героине смерть («Вся жизнь – в боку!/Он – ухо, и он же – эхо... Пойми! Сжились!/Сбылись!» (5.12). Разрыв открыл возможность единения, новую, таинственную близость. Спуск с моста ассоциируется с дорогой на эшафот. Для героини, смерть любви равна физической смерти. Предельная обостренность чувства рождает ассоциативность по принципу контраста: будущий день без любви – «Завтра с западу встанет солнце!/С Иеговой порвет Давид!» (5.18). Последний подъем на гору – последний взмах, последний выход дыхания. В этом последнем подъеме происходит непредвиденное конечное слияние героев, на горе горизонталь и вертикаль, пересекаясь, гармонизируются. Любовь становится неотторжимостью, высшим приятием друг друга, преодолением несовпадения. Страдание дает равенство, духовное братство, родство. Через гибель, через спуск – постижение абсолюта в любви. М.Цветаева выходит к философскому обобщению судьбы поэта, трагически сталкивающейся с жизнью. Духовное превосходство героини в том, что она добровольно отказывается от права на «жизельственный свой лист», от права на жизнь, где «всё только по пояс, а совсем не до звезд». Спуск с горы предрешает обретение нового дома, духовного единства, не изведенного на верху страсти. Само понятие дома трансформируется от романтически-отвлеченного – «горного» - к несокрушимо человеческому – «дому в сердце моем».

Поэт, не уместаясь в своем времени, отвержен, гоним, но поэт и опережает свое время. Открытый конец: через трагедию к просветлению, достижению мудрости, возвышению духа, к гармонии слияния – «Конец Концу!». Антимир вытесняется Миром.

«Поэма Конца» - поэтическая драма, особый «род лирики» (Б.Пастернак), заключающий романное полифоническое начало –

многомерное исследование диалектики чувств, погружение в мир внутренней бесконечности. Это ясновидение в душе другого, это философия существования – принести себя в дар любви, обрести конечную внутреннюю свободу. («...Кровью горячей/Платят – не плачут». В братствах бродячих «Мрут, а не плачут./Жгут, а не плачут. /В пепел и в песню/Мертвого прячут/В братствах бродячих»).

В гиперболичности метафорического строя поэм поэтом достигается последняя степень точности. В поэмах редчайшее сочетание сжатости смысла и его беспредельности, конкретности поэтической эмоции и её всеохватности. Поэмы отличает чеканный импульсивный ритм, каскады интонаций, приёмы гипербол, повторов, заклиний, уподоблений. Лирическая мысль у Цветаевой вечна, пластична. Для образного ряда характерна не зрительность, а звукопись («Хождение по слуху природному, по слуху народному»). Метафоричность Цветаевой базировалась на «народной молви». («Значит не надо./Значит не надо./Плакать не надо». «В слезах./Лебеда - /На вкус. /- А завтра, /Когда/Проснусь?»). Использование строфического, ритмического параллелизма, эллипсисов, аллитераций, скрепов – исконно народных лексико-композиционных приёмов – роднит стиль М.Цветаевой с народной стихией, вскрывает народно-поэтическую основу её творчества.

В основе цветаевской образности лежит прием контраста, точность парадокса. Контраст, вскрывающий тайную суть вещей, неумолимо логичный парадокс – как «преодоление предела»; не лёгкость узнавания реальности, а явственность её освоения; столкнуть несовместимое - приблизить скрытую суть через новый и неожиданный ракурс. «Жжёт... как будто бы душу сдёрнули/С кожей! Паром в дыру ушла/Пресловутая ересь, вздорная,/Именуемая душа./Христианская немочь бледная!/Пар! Припарками обложить!/Да её никогда и не было!...».

Поиск единства, слияния в самом сокровенном – метафизический корень цветаевской поэзии, растущий из космических первооснов русской

души. Эмиграция в судьбе Цветаевой только способствовала трагическому обострению национального самосознания поэта. И пламя духовности Цветаевой принимало мученический отсвет. Поэмы «Горы» и «Конца», как лирически выраженная идея горнего единения, становились одновременно и этапом духовного пути Марины Цветаевой и укоренением её внутренней трагедии.

В поэмах М.Цветаева поднимает шкалу человеческих ценностей, задает новый масштаб человеческой личности, создает свой высокий тип жизненного поведения. В ее поэзии складывается новая система гармонии, выходящая за рамки привычной. Можно говорить об отражении в поэзии Марины Цветаевой нового поэтического сознания, экзистенциально-метафизического.

Глава 2. Фольклор в творчестве Марины Цветаевой.

2.1. Романтические мотивы в поэме «Крысолов».

Исследователи, исходящие из концепции романтического идеализма, видят в смерти детей символическое спасение их от жестокости того миропонимания, которое навязывается им родителями. Флейтист предлагает им анархическую свободу в царстве «духа и фантазии». Подобный мотив детства как утраченного рая пронизывает раннее творчество Цветаевой, как подчеркивает Е. Коркина. Причем флейта олицетворяет «суть искусства вообще и поэтическое своеволие, в частности». Признавая романтические корни «Крысолова», Д. Святополк-Мирский все же думает, что месть музыканта вполне реальна, что придает всей сатире более жестокий тон. Причину этого он прослеживает в этической направленности сатиры. Между тем Г. Витженс и М. Л. Ботт считают, что трагический реализм, наблюдаемый в судьбе крыс и детей, восходит к неразрешенности лирического конфликта между «бытом» и «бытием» Цветаевой. Что касается образа главного героя поэмы, то в цветаеведении сложилось два подхода к его трактовке. Одна группа исследователей (например, Ельницкая) рассматривает его как образ активного героя, наделенного человеческими, божественными и демоническими чертами. Другая же группа исследователей склонна рассматривать Крысолова как пассивное орудие Музыки; так, проблеме актива-пассива и субъектно-объектных отношений в поэзии М. Цветаевой посвящена монография Л. Зубовой «Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект» (5.10). Однако Крысолову, как считают Ельницкая, Е. Эткинд и И. Малинкович, присущи не только черты божества или демона; его образ имеет сходство с реальными личностями XX-го века: в образе Крысолова нашли отражение некоторые черты Л. Троцкого, В. Маяковского и других революционных поэтов: Крысолов увлекает крыс утопическими посулами, которые содержатся в стихах Маяковского революционных лет. Но не только в этом состоит сходство Маяковского и Крысолова: по мнению названных исследователей, их также сближает отношение к детям, а именно:

своего рода любованию их гибелью. Принципы трактовки образа Крысолова с большей или меньшей последовательностью проводят в своих работах Ельницкая, Е. Эткинд, М. Л. Ботт, Т. Суни, Карлинский, И. Малинкович, К. Ципело и др. Подводя итог трактовке образа Крысолова как активного действующего лица в научной и критической литературе, хотелось бы сказать, что, вбирая в себя все перечисленные черты. Крысолов Цветаевой не становится до конца ни божеством, ни чертом, ни тем более копией с какой-то реальной личности XX-го века. На наш взгляд, это прежде всего Художник, и он выведен М. Цветаевой за рамки нравственного закона, он не есть добро или зло. Образ Крысолова - это лик искусства (искушаемый и искуситель в одном лице). Научная новизна диссертации заключается в целостном анализе сатирических и лирических образов в одной из лучших поэм М. Цветаевой, в описании их типологических черт и дальнейшей разработке проблем поэтики идейно-тематического своеобразия произведений данного поэта (8.316).

Марина Цветаева в качестве сюжета собственных поэм использует и немецкую народную легенду о крысолове, названную лирической сатирой (1925). Марина Цветаева воспользовалась западноевропейской средневековой легендой о том, как в 1284 году бродячий музыкант избавил город Гаммельн от нашествия крыс. Он увёл их за собой звуками своей флейты и утопил в реке Везер. Толстосумы городской ратуши не заплатили ему ни гроша. И тогда музыкант, играя на флейте, увёл за собой всех малолетних детей города, пока родители слушали церковную проповедь. Детей, взошедших на гору Коппенберг, поглотила разверзшаяся под ними бездна.

Но это не только внешний фон событий, на который наложена острейшая сатира, обличающая всякие проявления бездуховности. Рассказ развёртывается в быстром темпе, с привычными для Цветаевой сменами ритма, дроблением стрóf на отдельные смысловые куски, с неистощимым богатством свежих приблизительных рифм, а точнее -

созвучий, в целом создающих впечатление симфонического звучания (6.12).

Поэма «Крысолов» является радикальной переработкой литературных источников в творчестве Цветаевой и наиболее важным ее достижением как эпического поэта. Это произведение - одновременно вершина и завершение определенного этапа творческого пути и последняя из трех законченных и опубликованных при жизни автора больших поэм. «Крысолов» М. Цветаевой явился своего рода пророчеством о нашем веке, и теперь, несомненно, интересен анализ всех деталей этого пророчества и соотнесение их с событиями реальной истории. Данная поэма предсказывает судьбу революции как утопии, ее обреченность и неизбежность гибельного исхода (6.35). Нужно было обладать незаурядным умом и по-настоящему независимым мышлением, как у М. Цветаевой, чтобы в самом идеале большевизма уловить его демагогическую потенцию и изобразить мечту о мировой революции тем, чем она в истории и обернулась, - трагедией вселенского масштаба. Цветаеведы, анализируя образную систему поэмы «Крысолов», уделили, как нам кажется, недостаточное внимание отдельным ее персонажам (например, детям), а также не вывели основных типологических черт ее сатирических и лирических героев, не охарактеризовали всех особенностей их взаимоотношений, не обозначили закономерностей их функционирования в произведении. Таким образом, остались некоторые пробелы, которые нам бы хотелось восполнить, для чего необходим анализ разнотипных героев поэмы, определение их взаимосвязей и функций в поэтике изучаемого автора. В качестве аргумента в пользу актуальности настоящего исследования следует также указать на неослабевающий интерес к творчеству Марины Цветаевой и бесконечность постижения ее поэтического арсенала, допускающую самые разнообразные интерпретации. Тема настоящей диссертации - разделение персонажей поэмы М. Цветаевой «Крысолов» на сатирические и лирические типы. Жанр анализируемого произведения сам поэт определил

как «лирическую сатиру», что обусловило и соответствующее разделение его персонажей, явившееся темой нашего исследования.

2.2. Фольклорные образы в поэмах Марины Цветаевой.

Взаимодействие литературы и устного народного творчества в нашей культуре имеет давнюю историю. Но если классики XIX века от Пушкина до Некрасова обращались к фольклору либо с целью с целью литературной обработки текстов, существовавших в форме сказок, легенд, былин, преданий, либо для обогащения изобразительно-выразительных средств профессионального искусства слова, демонстрируя образцы бережного отношения к содержательному началу произведений – вместилищу духовного опыта народа, то на рубеже XIX-XX веков в среде деятелей нарождавшегося нового искусства, прежде всего символистов, вырабатывается особый подход к проблеме использования фольклорных элементов творчества – то, что с некоторой долей упрощения можно назвать стилизацией, т.е. использованием выразительных элементов фольклорных форм при решении сугубо современных художнику задач искусства.

Цветаевой ближе всего оказались ритмические изыскания А.Белого; его приемы версификации в «Пепле» в ритмах трепака и камаринской, без сомнения, были внимательно изучены Цветаевой. Не случайно и то, что время ее работы над «фольклорными» поэмами совпало с выходом двух сборников «Скифы» (1917 и 1918), где символисты пытались актуализировать свое «неославянофильство». Осенью 1920 г. Написана «Царь-девица», в 1920-1921 – «Егорушка», в 1922 – «Молодец» (завершен уже в Чехии), весной 1922 г. – «Переулочки». В этих произведениях Цветаева идет вслед за своими современниками, т.е. создает стилизации, решая прежде всего важные для нее художественные задачи. В качестве основы она использует, если можно так выразиться, «вторичный фольклор», литературно обработанные произведения устного народного творчества, главным образом из книги «Народные русские сказки» А.Н. Афанасьева, но при этом сюжеты

сказок, будь то в «Царь-девице» или в «Молодце», переиначены до неузнаваемости (8.40).

Подлинное значение «русских» поэм открывается в анализе звука и ритма стиха, проясняя известное признание Цветаевой о ее нелюбви к стихам «льющимся» и о предпочтении стихов «рвущихся». Даже в привычном, как будто подлинно фольклорном параллелизме – «Заспалась уж очень-то под камнем – руда! – Гуляй, гуляй, доченька, пока молода!» - за счет частичного несовпадения ударений слов и сильных мест метра возникают синкопические срывы мелодики и напряженность ритма – излюбленный цветаевский прием. В «Молодце», например, плясовое начало становится своеобразным организующим поэму стержнем и на уровне образности (от плясок девушек при первой встрече героини со своим возлюбленным до шальной пляски с барином – будущим мужем), и главное – в интонационно-ритмическом строении.

Бочком вправо,
Бочком влево.
Плывет павой.
Барин – следом.
В ногах – навыв!
Чертог – ведом.
Берет вправо,
Барин следом.
...Хочу страчу!
Хочу спрячу!
Пляшет. Плачет.
Плачет. Пляшет.
Вплавь. Вскачь.
Все – в раз!
Пляс. Плач.
Плач. Пляс.

Тонко, чисто ритмически поэт выявляет драматизм судьбы героини (девушка выходит за нелюбимого), и уже совсем трагически-пугающе звучит этот плясовой ритм в теме смерти (брата, например). Трагическая пляска – один из самых эмоционально сильных элементов искусства, и Цветаева, в творчестве которой именно в эти годы возобладал трагизм, с максимальной полнотой использует его (6.40).

Вторая важнейшая составляющая «технологических» изысканий поэта в поэмах – работа над словом, точнее – над возможностью, убирая все лишнее, максимально спрессовать текст, заставляя каждое оставшееся слово работать с двойной, с тройной нагрузкой. Собственно, и выбранный стремительный плясовой ритм служил той же цели, что видно хотя бы из последнего примера. В дополнение к этому Цветаева дает волю фантазии в образовании новых словоформ, максимально экспрессивных и максимально «сгущающих» предложение:

Вставай прахом, вставай пылью,
Вставай памятью со лба!
Уж ты крест-разъезд-развилье-
Раздорожьнице-судьба!

Даже в описания бытовых, житейских ситуаций у Цветаевой входят характерные для фольклорных жанров

Языковые формулы. Так, в стихотворении «Собирая любимых в путь...», в котором речь идёт об обычных проходах в дорогу, лирическая героиня заклинает природные стихии. Чтобы они не навредили её близким. Надо сказать, что обращения к внешним силам, от которых в жизни человека зависело очень многое, для народной культуры совершенно естественно. На их основе сложился особый жанр заговора, который предполагал произнесение нужных слов в строго определённом порядке. Цветаева в своём заговоре использует типичную для этого жанра форму обращения – явления неживой природы выступают у неё как живые существа, на которые можно воздействовать:

Ты без устали, ветер, пой,
Ты, дорога, не будь им жёсткой!
Туча сизая, слёз не лей, -
Как на праздник они обуты!
Ущеми себе жало, змей,
Кинь, разбойничек, нож свой лютый...

Предметный мир, в который погружает Цветаева своего читателя, тоже связан с традиционной культурой – он как будто «перекочевал» в её поэзию из народной сказки, легенды и других фольклорных жанров. Здесь и серебро, жемчуг, перстни, ворожба, сени, крыльцо; здесь и странницы, богомольцы, монашки, юродивые, знахари и т.д. Много у Цветаевой и упоминаний часто встречающихся в народной поэзии животных и птиц (5.5). Причём, как и в фольклоре, поэт говорит о животных, а имеет в виду людей. В этом можно увидеть, с одной стороны, традиционное для фольклора изображение чудесного оборачивания человека животным или птицей, а с другой - поэтический приём, скрытое сравнение. Как и в народном творчестве, у Цветаевой чаще всего встречаются образы голубя, лебедя, орла: «На страшный полёт крещу Вас:/Лети, молодой орёл!», «Мой выкормыш! Лебедёнок!/Хорошо ли тебе лететь?», «Материнское моё благословение /Над тобой, мой жалобный/ Воронёнок», «Снежный лебедь/ Мне под ноги перья стелет» и т. д. (Ср. в народных песнях: «Ты мой сизенький, мой беленький голубочек,/ Ты к чему рано с тепла гнезда слетаешь,/ На кого ты меня, голубушку, покидаешь?», «Скажу я милому про своё несчастье:/ -Сокол ты мой ясный, молодец прекрасный,/ Куда отъезжаешь, меня покидаешь?...».) Различные маски надевают на себя не только персонажи Цветаевой, но и сама лирическая героиня. Она примеривает на себя роль «смирненной странницы»:

И думаю: когда –нибудь и я
Надену крест серебряный на грудь,
Перекрещусь и тихо тронусь в путь

По старой по дороге по калужской.
(«Над синевою подмосковных рощ...»)
Оборачивается ворожеей:
На крыльцо выхожу – слушаю,
На свинце ворожу – плачу.
(«На крыльцо выхожу – слушаю...»)
Именует себя «чернокнижницей»:
Чтоб не вышла, как я, - хищницей,
Чернокнижницей.
(«Канун Благовещенья...»)
Принимает облик московской боярыни:
И ничего не надобно отныне
Новопреставленной боярыне Марине.
(«Настанет день – печальный, говорят!»)

В том числе из-за этой бесконечной игры в переодевания М.Л.Гаспаров определил зрелую поэзию Цветаевой как «ролевою», или «игровую» лирику. Надо сказать, что и в этой особенности поэтики Цветаевой можно увидеть родство с народной культурой, с её многовековой карнавальной традицией. Как пишет М.М.Бахтин, «одним из обязательных моментов народно-праздничного веселья было переодевание, то есть обновление одежд и своего социального образа». Во всех этих случаях можно говорить не просто о сравнении – персонажи Цветаевой вживаются в различные образы, при этом грань между человеком и его ролью оказывается предельно зыбкой.

Лирика Цветаевой предполагает неразделение мира людей и мира природы. В ней отразилось традиционное для народной культуры представление о единстве этих двух миров, согласно которому происходящее в жизни людей подобно тому, что происходит в мире природы (5.12).

Эти воззрения заложили основу для такой композиционной особенности многих фольклорных произведений, которую А.Н.Веселовский назвал параллелизмом. А его наиболее распространённый тип – двучленным параллелизмом. Общая формула его такова: «картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего». Например:

Отломилась веточка
От садовой от яблоньки,
Откатилось яблочко;
Отъезжает сын от матери
На чужу дальнюю сторону.
Или:
Не белая берёзка нагибается,
Не шатучая осина расшумелась,
Добрый молодец кручиной убивается.

Этот же приём уже сознательно использует Марина Цветаева. Чтобы убедиться в этом, прочитаем одно из стихотворений первого выпуска «Вёрст»:

Посадила яблоньку:
Малым забавоньку,
Старым – младость,
Садовнику – радость.
Приманила в горницу
Белую горлицу:
Вору – досада,
Хозяйке – услада.
Породила доченьку –
Синие оченьки,
Горлинку – голосом,

Солнышко - волосом.

На горе девицам,

На горе молодцам

Это стихотворение состоит из трёх строф. В первых двух строфах описываются действия неназванной героини стихотворения. Направленные на явления окружающего её природного мира («Посадила яблоньку...», «Приманила в горницу / Белую горлицу...»), а также говорится о том. Каков результат этих действий для третьих лиц («Малым – забавоньку, / Старому – младость, / Садовнику – радость»; «Вору – досада, / Хозяйке – услада»). Однако читателю ясно, что основное и самое важное действие описывается в третьей строфе (она к тому же самая большая). Заметим, что в фольклорных текстах всегда «перевес на стороне того мотива, который наполнен человеческим содержанием».

Третья строфа описывает действие, направленное на человека, в данном случае – на дочь. Эта строфа также построена по образцу предыдущих: вначале говорится о самом действии («Породила доченьку - / Синиеоченьки»), а затем о том, как это действие скажется на других («На горе девицам, / На горе молодцам»). Интересно, что явления природного мира не уходят и из третьей строфы: «доченька» сравнивается с горлинкой и солнышком («Горлинку – голосом, / Солнышко – волосом»).

Наконец, главное, что сближает многие стихи М.Цветаевой с произведениями устного народного творчества, - это многочисленные повторы, в связи с чем М.Л.Гаспаров писал о «рефренном строе» ее поэзии. Не случайно композиторы с такой охотой перекладывали стихи Цветаевой на музыку (21).

Позднее в поэзии Цветаевой появится герой, который пройдет сквозь годы ее творчества, изменяясь во второстепенном и оставаясь неизменным в главном: в своей слабости, нежности, зыбкости в чувствах. Лирическая героиня наделяется чертами кроткой богомольной женщины.

Следок твой не пытан,

Вихор твой –колтун.
Скрипят под копытом
Разрыв да плакун.
Нетоптанный путь,
Непутевый огонь –
Ох, Родина –Русь,
Неподкованный конь!
Целовалась с нищим, с вором, с горбачом,
Со всей каторгой гуляла – нипочем!
Алых губ своих отказом не тружу

Цветаева и Ахматова – это целый поэтический мир, вселенная, совершенно особенная, своя... И тем не менее «объединение» этих двух имен имеет под собой достаточно оснований. Если взглядеться, вдуматься в их судьбы, внимательно перечитать стихи, то можно убедиться, сколь многое их сближает. Начнем с того, что они в своем творчестве отдали дань глубокого уважения друг другу (21).

Фольклоризм М.Цветаевой отмечает своеобразие ее обращения к фольклорному материалу. При всей каноничности фольклор подразумевает и некоторую вариативность, вносимую в текст исполнителем. Писатель также создает вариации на тему фольклорных произведений, сохраняя источник в более или менее первоизданном виде. Специфика цветаевского фольклоризма заключена в переосмыслении народных произведений и их истолковании в соответствии с собственной концепцией. Часто фольклор отражается ее поэтическим языком в сугубо авторских формах, но при этом не теряет своего исконного своеобразия, что позволило исследователям обозначить фольклоризм М.Цветаевой как «природный».

Народные сюжеты как основной источник фольклорных поэм М.Цветаевой перечислены фольклорные произведения, которые (как правило, в виде отдельных элементов) были положены в основу цветаевских текстов: «Царь-девица» - одноименная сказка из собрания А.Н. Афанасьева,

былички об упыре; «Переулочки» - былина о Добрыне и Маринке. В своем стихотворении поэтесса описывает расставание лирической героини со своим любимым человеком. Мы видим, как она пытается выяснить у него, что именно послужило причиной расставания. Героиня корит себя в том, что случилось, просит прощения за грехи, которых не совершала.

Сравнивая два лирических произведения – «Смятение» Ахматовой и «Еще вчера» Цветаевой, мы можем уловить разницу в мироощущении поэтесс. Ахматовой свойственно воспринимать отношения как двухстороннее взаимодействие, Цветаева рассматривает их более субъективно. Так Марина Игоревна в своем произведении перекладывает всю вину в расставании на себя, Ахматова наделяет статусом «виновных» обстоятельства.

Для творчества Марины Цветаевой характерно сосуществование фольклорной и книжной традиции. Некоторые же произведения прямо-таки являются стилизациями под народную песню («Цыганская свадьба», «Посадила яблоньку»). В русле фольклорной традиции Цветаева обращается к исторической теме.

Наряду с общими для русской поэзии образами-символами у М.Цветаевой есть самобытные, легко запоминающиеся художественные находки. Так, например, удачен и ярок образ рябиновой кисти, терпкий вкус которой сродни цветаевскому поэтическому таланту (18).

Каженный подойди – не откажу!

Мне и доньне

Хочется грызть

Жаркой рябины

Горькую кисть, - восклицает лирическая героиня М.И.Цветаевой. Её характер противоречив и импульсивен, как соткана из противоречий и сама лирика поэта. Характерно в этой связи стихотворение «Мне нравится, что вы больны не мной...», героиня которого радуется тому, что любовное чувство не реализовалось. Порой ей даже нравится быть непонятой, загадочной, не

такой, как все. Мужской идеал она, как правило, ищет в прошлом, обращаясь к давно ушедшей эпохе галантных кавалеров, героев Отечественной войны 1812 года.

Лирическая героиня М.И.Цветаевой часто отвергает условности традиционной морали. Принимая лики грешницы или разбойницы. Она намеренно не хочет ничего упрощать, сохраняя определённую цельность духовного мира. Поэтические образы порой являются ей во снах. Личность поэта – творца в её творчестве невольно обожествляется, обрастая ореолом величия и бессмертия:

И мы шарахаемся, и глухое: ох! –
Стотысячное - тебе присягает, - Анна
Ахматова! – Это имя - огромный вздох,
И в глубь он падает, которая безымянна
(Из цикла «Ахматовой»)

Литературным кумиром М.И.Цветаевой был А.С.Пушкин. У неё даже есть прозаическое произведение под названием «Мой Пушкин», свидетельствующее о глубоко личном восприятии ею пушкинского творчества. В лирике также есть цикл, посвящённый А.С.Пушкину. Возможно, через пушкинскую традицию пришла в творчество М.И.Цветаевой глубокая любовь к морю. Морская стихия с её импульсивными движениями и безграничными просторами, как нельзя более удачно соответствовал темпераменту лирической героини М.И.Цветаевой.

Цветаевская муза не обошла вниманием и А.Блока. Посвящённые ему стихи исполнены благоговения и обожания:

Мимо окон моих – бесстрастный –
Ты пройдёшь в снеговой тиши,
Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий моей души.

Трепетные отношения на протяжении всей жизни связывали М.Цветаеву с Б.Пастернаком, разлуку с которым она глубоко переживала

Рас – стояния: вёрсты, мили...

Нас рас – ставили, рассадили.

Чтобы тихо себя вели.

По двум разным концам земли.

Среди блистательных имён поэтов серебряного века выделяются два женских имени: Марина Цветаева и Анна Ахматова. За всю многовековую историю русской литературы это, пожалуй, лишь два случая, когда женщина – поэт по силе своего дарования ни в чём не уступила поэтам – мужчинам (7.63). Не случайно обе они не жаловали слово «поэтесса» (и даже оскорблялись, если их так называли). Они не желали никаких скидок на свою «женскую слабость», предъявляя самые высокие требования к званию Поэт. Анна Ахматова так прямо и писала:

Увы! Лирический поэт

Обязан быть мужчиной...

Критики начала века постоянно отмечают эту их особенность: «...Госпожа Ахматова несомненно лирический поэт, именно поэт, а не поэтесса...» «... Поэзия Марины Цветаевой – женская, но, в отличие от Анны Ахматовой, она не поэтесса, а поэт...»

Что же позволило им встать в один ряд с крупнейшими лириками XX века: Блоком, Есениным, Маяковским, Мандельштамом, Гумилёвым, А.Белым, Пастернаком? В первую очередь это предельная искренность, отношение к творчеству как к «священному ремеслу», теснейшая связь с родной землёй, её историей, культурой, виртуозное владение словом, безукоризненное чувство родной речи.

Цветаева и Ахматова – это целый поэтический мир, вселенная, совершенно особенная, своя... И тем не менее «объединение» этих двух имён имеет под собой достаточно оснований. Если взглядеться, вдуматься в их судьбы, внимательно перечитать стихи, то можно убедиться, сколь многое их сближает (7.317).

Факт взаимодействия литературы и устного народного творчества в нашей культуре имеет давнюю историю. Но если классики XIX века от Пушкина до Некрасова обращались к фольклору либо с целью литературной обработки текстов, существовавших в форме сказок, легенд, былин, преданий, либо для обогащения изобразительно — выразительных средств профессионального искусства слова, демонстрируя образцы бережного отношения к содержательному началу произведений — вместилищу духовного опыта народа, то на рубеже XIX–XX веков в среде деятелей нарождавшегося нового искусства, прежде всего символистов, вырабатывается особый подход к проблеме использования фольклорных элементов творчества — то, что с некоторой долей упрощения можно назвать стилизацией, т. е. использованием выразительных элементов фольклорных форм при решении сугубо современных художнику задач искусства. Цветаевой ближе всего оказались ритмические изыскания А. Белого; его приемы версификации в «Пепле» в ритмах трепака и камаринской, без сомнения, были внимательно изучены Цветаевой. Не случайно и то, что время ее работы над «фольклорными» поэмами совпало с выходом двух сборников «Скифы» (1917 и 1918), где символисты пытались актуализировать свое «неославянофильство». Осенью 1920 г. написана «Царь — девица», в 1920–1921 — «Егорушка», в 1922 — «Молодец» (завершен уже в Чехии), весной 1922 г. — «Переулочки». В этих произведениях Цветаева идет вслед за своими современниками, т. е. создает стилизации, решая прежде всего важные для нее художественные задачи. В качестве основы она использует, если можно так выразиться, «вторичный фольклор», литературно обработанные произведения устного народного творчества, главным образом из книги «Народные русские сказки» А.Н. Афанасьева, но при этом сюжеты сказок, будь то в «Царь — девице» или в «Молодце», переиначены до неузнаваемости (6.15).

Подлинное значение «русских» поэм открывается в анализе звука и ритма стиха, проясняя известное признание Цветаевой о ее нелюбви к стихам

«льющемся» и о предпочтении стихов «рвущихся». Даже в привычном, как будто подлинно фольклорном параллелизме — «Заспалась уж очень — то / Под камнем — руда! / — Гуляй, гуляй, доченька, / Пока молода!» — за счет частичного несовпадения ударений слов и сильных мест метра возникают синкопические срывы мелодики и напряженность ритма — излюбленный цветаевский прием. В «Молодце», например, плясовое начало становится своеобразным организующим поэму стержнем и на уровне образности (от плясок девушек при первой встрече героини со своим возлюбленным дошальной пляски с барином — будущим мужем), и главное — в интонационно — ритмическом строении.

Бочком вправо,
Бочком влево.
Плывет павой.
Барин — следом.
В ногах — навыв!
Чертог — ведом.
Берет вправо,
Барин следом.
...Хочу страчу!
Хочу спрячу!
Пляшет. Плачет.
Плачет. Пляшет.
Вплавь. Вскачь.
Всё — в раз!
Пляс. Плач.
Плач. Пляс.

Тонко, чисто ритмически поэт выявляет драматизм судьбы героини (девушка выходит за нелюбимого), и уже совсем трагически — пугающе звучит этот плясовой ритм в теме смерти (брата, например). Трагическая пляска — один из самых эмоционально сильных элементов искусства, и

Цветаева, в творчестве которой именно в эти годы возобладал трагизм, с максимальной полнотой использует его.

Вторая важнейшая составляющая «технологических» изысканий поэта в поэмах — работа над словом, точнее — над возможностью, убирая все лишнее, максимально спрессовать текст, заставляя каждое оставшееся слово работать с двойной, с тройной нагрузкой. Собственно, и выбранный стремительный плясовой ритм служил той же цели, что видно хотя бы из последнего примера. В дополнение к этому Цветаева дает волю фантазии в образовании новых словоформ, максимально экспрессивных и максимально. Как известно, абсолютно уникальный текст в принципе невозможен, ибо он не может быть воспринят как текст. Поэтому всякий текст – результат бесконечного диалога с другими текстами. По словам Ю.М. Лотмана, каждый текст строится как мозаика цитат, т.е. новый текст становится результатом усвоения и трансформации других текстов. Это явление получило название интертекстуальности, исследование которой началось в конце 60-х гг. во Франции (20). Сейчас существует довольно сильная русская школа по исследованию интертекстуальности: работа И.П. Смирнова «Порождение интертекста»; Н.А. Фатеевой «Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов»; Е.М. Неелова «Фольклорный интертекст русской фантастики» и др.

Под интертекстом понимается особое семантическое пространство, образующееся в процессе межтекстовых взаимодействий одного художественного текста с другими художественными текстами.

Вся выдающаяся поэзия – это когда темы, мотивы, образы, смыслы мерцают один сквозь другой. Рассмотрим это на примере «русских» поэм. Мы полагаем, что интертекст – это своеобразный «след» культуры в поэмах М. Цветаевой.

Неоднократно отмечалось различными исследователями (в том числе и в нашей работе), что все «русские» поэмы имеют фольклорную основу, которая, однако, по-разному преломляется в каждой из поэм.

В период с 1920 по 1922 года М. Цветаева пишет значительные для понимания сущности ее творчества произведения – четыре поэмы, которые Марина Ивановна сама назвала «русскими», т.е. сама объединила их в цикл. Сюда она включала «Царь-Девицу» (1920), «Переулочки» (1921), «На Красном Коне» (1921), «Молодец» (1922). Если «Молодец» и «Царь-Девица» написаны на сюжет русских сказок Афанасьева, «Переулочки» – на основе былины «Добрыня и Маринка», то в поэме «На Красном Коне» М. Цветаева создает индивидуальный миф, который становится центральным для понимания личности поэта.

Данные поэмы объединяются фольклорной фабулой и приемами поэтики, конструкцией фольклорных схем, народной лексикой, темой «огненного вознесения». Эти поэмы зарождались вместе с нараставшим интересом М. Цветаевой к русскому фольклору (

Источники поэмы «Царь-Девица» и «Молодец» – русские народные сказки. Более того, два этих произведения представляют собой (радикально трансформированные) варианты известного, специфического стихотворного жанра – поэмы-сказки (т.е. поэмы-сказки имеют «народную» тематику и язык). В этих произведениях М. Цветаевой также присутствует сильный отзвук народной литературы: в них не только используются приемы, характерные для русской народной литературы, но и подчеркивает их «народное» происхождение, поскольку обе поэмы легко узнаваемы как произведения, основанные на широко известных народных сказках. Они узнаваемы также и как поэмы-сказки, т.е. сочинения, сливающие жанр поэмы с жанром сказки. Появлению данного жанра во многом способствовали Пушкин, Жуковский и Ершов. Примером могут служить пушкинские «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1839), «Сказка о Царе Салтане» (1831), «Сказка о рыбаке и рыбке» (1833), «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» (1833), «Сказка о золотом петушке» (1834); «Сказка о царе Берендее» (1831), «Спящая царевна» (1831), и «Сказка о Иване-царевиче и о Сером Волке» (1845) Жуковского; «Конек-Горбунок» (1834) Ершова.

Главная цель поэмы-сказки – преобразовать фольклор в художественную литературу, сделать народную форму приемлемой частью «высокого» искусства.

Таким образом, «Царь-Девница» и «Молодец» возрождают ставший архаическим жанр. Оба произведения выступают масштабными трактовками в стихах небольших по объему прозаических источников. Оба – включают в себя в корне отличные приемы и материал. Одно имеет подзаголовок «поэма-сказка», другое – «сказка».

Рассмотрим фольклорные интертекстуальные явления в одной из самых лучших как по оценкам специалистов, так и по оценке самой М. Цветаевой поэме – «Царь-Девница». Цветаевский вариант довольно значительно отличается от сказок, опубликованных Афанасьевым. В оригинале встречи героя и героини, а также попытки мачехи помешать их соединению являются лишь частью общего сюжета: Царь-Девница удаляется, заклиная героя отыскать ее, что он и делает после преодоления препятствий, встающих на его пути. Царевич берет Царь-Девницу в жены и счастливо живет с ней еще долгие годы. Сюжет поэмы-сказки Цветаевой сложнее, чем сюжет соответствующих эпизодов народной сказки. Ветер – абсолютно новый, «добавленный» персонаж. Роли мачехи, Царя и «царевичева шептуна» сильно укрупнены. Так, поединок между светловолосой праведной Царь-Девницей и черноволосой сладострастной мачехой, вокруг которого во многом строится сюжет у Цветаевой, в народной сказке едва намечен. Побочные сюжетные линии (мачеха и «царевичев шептун», история Царя и т. д.) являются нововведением поэта. Сюжет развивается по чуждому народной сказке пути, а финальная сцена народного восстания и возмездия не имеет фольклорных аналогов.

В народной литературе предполагается однозначность финала, особенно необходимые для поэмы-сказки (вроде «стали они счастливо жить-поживать», «вот такой печальный у сказки конец», «и жили они с тех пор, добро-мудрость наживали» и т.п.). У М. Цветаевой эти ожидания не

сбываются. То, что поначалу казалось спокойным повествовательным «мы», на поверку оказывается хором взбунтовавшегося народа, жаждущего свергнуть царскую власть:

Над подвалами – полы,
Над полами – потолки,
Купола – над потолками,
Облака – над куполами.

Народ объявляет себя Красной Русью, тем самым нанося удар по вневременному миру сюжета через отсылку к современной советской России. Произведение заканчивается нотой стихийного бунта. Последняя строка состоит из единственного слова, разбитого с помощью тире на слоги: «*Ша – баи!*». Так через разрыв слова в «Царь-Девице» реализуется идея разрушения (5.20).

Героиня поэмы-сказки «Царь-Девица» предстает бесстрашным воином, наделенным мужскими доблестями. Ее предшественниц следует искать не в народных сказках Афанасьева, а, в некоторых былинах с их героинями-воительницами (7.106).

Есть и чисто языковые средства, которые указывают на интертекст. Так, в «Царь-Девице» встречаются такие характерные для народной литературы приемы, как параллелизм, паратаксис и повтор. Однако здесь они способствуют подавлению причинных связей. Отрицательное сравнение также признак тяготения к поэтике фольклора, однако М. Цветаевой в сравнение вводятся поразительно не соответствующие ситуации элементы:

То не дым-туман, турецкое куреньице –
То Царевича перед Царем виденьице
То не птицы две за сеткой тюремною –
То ресницы его низкие, смиренные.

В цветаевских поэмах просматриваются культурные образы различных периодов. Без сомнения, одним из наиболее важных был для Цветаевой образ коня. Еще А. Блок заметил: «Медный Всадник» – все мы

находимся в вибрациях его меди». И это действительно так. Символика Коня и Всадника начинает свою историю из античности. В славянской мифологии конь – олицетворение ветров, бури, он является огнедышащим, по А.Н. Афанасьеву. В России – со времен Ивана Грозного существует флаг, на котором изображен всадник на белом коне, Михаил Архангел тоже на крылатом коне. Святой Георгий на иконе и на гербе Москвы – тоже всадник.

В русской культуре всадник несет и апокалипсические коннотации. У Цветаевой в стихотворении 1918 г. «Пожирающий огонь – мой конь!» конь страшен:

Ох, огонь – мой конь – ненасытный едок!
Ох, огонь на нем – ненасытный ездок!
С красной гривой свились волоса...
Огневая полоса – в небеса!

В поэмах «На Красном коне», «Переулочки» и «Царь-Девушка» мы наблюдаем абсолютную спаянность коня с всадником, которому он становится поддержкой и защитой; так в письме Рильке М. Цветаева пишет: «Райнер! Следом посылаю книгу “Ремесло”, там найдешь ты святого Георгия, который почти конь, и коня, который почти всадник, я не разделяю их...» (7.186). Или в поэме «Переулочки»:

Красен тот конь,
Как на иконе
Я же и конь,
Я ж и погоня.

Следовательно, цветаевский конь объединяет в себе и апокалипсический, и героический, возвышенный смысл.

Таким образом, семантическая трансформация фольклорного сюжета, введение фольклорных языковых средств и приемов дает автору возможность не только выразить свое понимание таких общечеловеческих категорий, как любовь, ненависть, месть, прощение, но, благодаря

интертексту, эта возможность реализуется в более широком культурно-литературном контексте, т.к. привлекаются уже известные знания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение проведенного исследования можно сделать вывод, что поэмы в творчестве Марины Цветаевой занимают особое место. Многообразие жанра этих поэм позволяет проиллюстрировать все без исключения этапы развития жанра в соответствующий литературный период и одновременно – выявить многие особенности поэтики самой Цветаевой. Переходя от одной разновидности к другой, Цветаева расширяет синтезирующие возможности жанра: совершая определенный круг развития, ее поэма поднимается на новую ступень в художественном освоении действительности.

Источником многих произведений Марины Цветаевой становятся народные сюжеты: сказочные, былинные, песенные. Это свидетельствует о том, что ее творчество напрямую связано с фольклором, в котором отразились древнейшие народные верования.

Обращение М. Цветаевой к фольклору можно объяснить несколькими причинами. Специфика фольклора такова, что, с одной стороны, он имеет свои законы, которые соблюдаются автором и тем самым сохраняются во времени; с другой стороны, писатель, осознающий себя как часть народа, создающего фольклор, может позволить себе разрушать стереотипы и выразить авторскую индивидуальность. Обе эти стороны обращения к фольклору ценностны.

Цель настоящей работы заключается в том, чтобы определить жанровую характеристику поэм Марины Цветаевой; выявить аксиологические ценности в поэмах Цветаевой. Кроме того, цветаевские поэмы должны быть рассмотрены и проанализированы как источник воздействия на сюжет, композицию, стиль, жанровые особенности.

Задачи решены в полном объеме и цель достигнута.

В своих произведениях Цветаева следует литературной традиции и в то же время частично отходит от нее. Примером этому служит

удивительная спаянность мифа и современности, при которой фольклорный элемент, органически влившийся в художественную ткань произведения, переплавленный в глубинах авторского замысла, сливается с собственным авторским голосом.

Врожденная способность Марины Цветаевой чувствовать культуру своего народа позволила ей остаться в рамках традиции фольклора, но внести максимум собственного, нестандартного, органически вплетая индивидуально-авторское в фольклорную канву.

Таким образом из вышесказанного следует, что Марина Цветаева является сильной личностью, которая заложила основы мировоззрения, наполнила душу чувственным восприятием, реализовавшимся в ее творчестве.

Список использованной литературы

I. Общественно-политическая литература

1. Ислам Каримов. Высокая моральная духовность – непобедимая сила. – Ташкент: Узбекистан, 2010.
2. Каримов И.А. Узбекистан на пороге достижения независимости.- Т.: Узбекистан, 2011.
3. Выступление президента Республики Узбекистан Ислама Каримова на открытии Международной конференции «Историческое наследие учёных и мыслителей средневекового Востока, Его роль и значение для современной цивилизации» от 16.05.2014 (гор.Самарканд)

II. Художественная литература

1. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7-ми томах. М., 1994-1995. Т.1-7.
2. Марина Цветаева. Стихотворения. Поэмы. М., «Советская Россия», 1988 г.
3. Марина Цветаева. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. М., «Художественная литература», 1990 г.
4. Пастернак Б. Письмо от 25 марта 1926 г. / Собрание сочинений. –М.: Просвещение, 1994. – с.3
5. Марина Цветаева об искусстве. С.362.
6. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С.354.

III. Научно-критическая литература

7. Бердяев Н.А. Философия Свободного духа/Н.А.Бердяев. – М.: 1994. -283 с.
8. Бубер М. Проблема человека / М.Бубер. –М.1989. – 211 с.
9. Ельницкая С. Статьи о М.Цветаевой. / С.Ельничкая. – М.: Дом – музей М.Цветаевой. 2004. – 304 с.
10. Саакянц А.А. Жизнь М.Цветаевой. / А.А.Саакянц.: Центрполиграф, 2002. - 209 с.
11. Кембалл Р. Ни с теми, ни с этими / Р.Кембалл. – М.: 1995. – 32 с.

12. Богатырева Д.А. Пространственно-временная организация мемуарно-авторских произведений М.И.Цветаевой // Русская литература XX века. Типологические изучения. – М., 2005. – с.458 – 463
13. Богатырёва Д.А. Особенности проявления романной парадигмы в автобиографии М.Цветаевой // Жанры в историко-литературном процессе: сб. научн. ст. / По Мальцевой. –СПб.: ЛГУ им.А.С.Пушкина. 2008. – с.205-211
14. Пастернак Б. Письмо от 25 марта 1926 г. / Собрание сочинений. –М.: Просвещение, 1994. – с.34
15. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XXвеков. М., 1987.
16. Ходасевич В. Заметки о стихах // Последние новости (Париж). 1573.№25.
- 17.Флоренский П.А. Теоретическая литература. – М.,1990.1.
18. Киселева А.А. Народная причеть как поэтический жанр // Русская литература. 1989.№2
19. Мирская Л., Пигулевский В. Сюрреализм и романтическое миросозерцание // Искусство. 1986. №7.
- 20.Уфимцева Н.П. Лирическая книга М.Цветаевой «После России» (1922-1925): Проблема художественной целостности.- Екатеринбург, 1999.

IV.Интернет – сайты

- 21.bankreferat.ru
- 22.ruslit.ru
- 23.www.stihi-rus.ru/1/Cvetaeva/
- 24.ruroem.ru › МаринаЦветаева

Содержание

Введение	стр.3-4
Глава I. Автобиографизм поэм Марины Цветаевой.....	стр.5-45
Раздел 1.1. Поэма как жанр.....	стр.27-28
Раздел 1.2. «Поэма Горы» и «Поэма Конца».....	стр.28-45
Глава II Фольклор в творчестве Марины Цветаевой.....	стр.46-69
Раздел 2.1. Романтические мотивы в поэме «Крысолов».....	стр.50-51
Раздел 2.2. Фольклорные образы в поэмах Марины Цветаевой.....	стр.51-69
Заключение.....	стр.70-71
Список литературы.....	стр.72-73